

# ACTES DE RECHERCHE

*Edition 2011*

## **Master of Arts HES-SO en arts visuels orientation CCC\_ Etudes critiques curatoriales cybermédias**

Valérie Anex: *Et moi? Et moi? Et moi?*

Alejandra Ballón: *Le sens du bateau rouge*

Daniel Barney: *Imagining the Middle East*

Nadia Bonjour: *Une école dans mon quartier...*

Maëlle Cornut: *Fabriques en tout genre*

Hannah Entwisle: *Poetic Pragmatism and Social Practice within a Creative Democracy*

Vana Kostayola: *National Identities in Times of Crisis. National Anarchism and Over-Identification Art*

Bénédicte Le Pimpec: *Les microfaits. A la recherche du récit perdu*

Elene Naveriani: *Modus Vivendi*

Agata Nowak: *Story in Practice and Rescue for the Pathetic Man*

Francesco Russo: *It's not Just a Game! Implications socio-culturelles et pratiques artistiques sur le métaverse de Second Life*

Tilo Steireif: *L'infini saturé. Artistes et ambienceurs dans le nouveau contexte urbain*

Melano Sokhadze: *I Quit Playing Chess in Order to Become an Artist*

Laurence Wagner: *Tante Geneviève*

## **Recherches en cours, études Master année 1**

Valerio Belloni: *Homebrew Art: Learning by doing with creative tools*

Fanny Benichou: *Mud, Space & Spirit*

Hélène Bigot: *Dispositifs de présentation en « abyme »*

Laure Stern-Geissbühler: *Vanished into Thin Air? Formes de vies temporairement escamotées*

Damian Jurt: *The Institution of Lost Form*

Orfeo Aurora Lili: *The politics of sharing, healing and reappropriating our bodies, emotions and spaces*

Yaël Maïm: *Comment arrêter d'avoir peur? How to stop being afraid?*

Joanna Osbert: *En vies de femmes*

Sabine Rosset: *« Réalise ton potentiel, sois créatif et vends-toi: parce que tu le vauds bien! »*

Patricia Semmler: *(Why is he here?) Why are you here? Perception et construction de l'identité*

Anja Spindler: *From ones selves to the common*

*Les Actes de recherche offrent une synthèse des recherches accomplies et en cours développées par des productions dans les médias de la reproductibilité technique et des interactions menées simultanément dans des collectivités territoriales et des plates-formes virtuelles. L'édition annuelle des Actes de recherche a pour objectif de donner les conditions optimales d'un débat d'idées aux jurys de soutenance de fin d'études et aux jurys de fin d'année académique et d'assurer une temporalité prospective aux recherches.*

## **Master of Arts HES-SO en arts visuels orientation CCC\_Etudes critiques curatoriales cybermédias**

Valérie Anex: <i>Et moi ? Et moi ? Et moi ?</i>	3
Alejandra Ballón: <i>Le sens du bateau rouge</i>	6
Daniel Barney: <i>Imagining the Middle East</i>	9
Nadia Bonjour: <i>Une école dans mon quartier...</i>	12
Maëlle Cornut: <i>Fabriques en tout genre</i>	16
Hannah Entwisle: <i>Poetic Pragmatism and Social Practice within a Creative Democracy</i>	20
Vana Kostayola: <i>National Identities in Times of Crisis. National Anarchism and Over-Identification Art</i>	25
Bénédicte Le Pimpec: <i>Les microfaits. A la recherche du récit perdu</i>	29
Elene Naveriani: <i>Modus Vivendi</i>	32
Agata Nowak: <i>Story in Practice and Rescue for the Pathetic Man</i>	37
Francesco Russo: <i>It's not Just a Game! Implications socio-culturelles et pratiques artistiques sur le métaverse de Second Life</i>	44
Tilo Steireif: <i>L'infini saturé. Artistes et ambienceurs dans le nouveau contexte urbain</i>	47
Melano Sokhadze: <i>I Quit Playing Chess in Order to Become an Artist</i>	52
Laurence Wagner: <i>Tante Geneviève</i>	55

## **Recherches en cours, études Master année 1**

Valerio Belloni: <i>Homebrew Art: Learning by doing with creative tools</i>	59
Fanny Benichou: <i>Mud, Space &amp; Spirit</i>	59
Hélène Bigot: <i>Dispositifs de présentation en «abyme»</i>	59
Laure Stern-Geissbühler: <i>Vanished into Thin Air? Formes de vies temporairement escamotées</i>	60
Damian Jurt: <i>The Institution of Lost Form</i>	61
Orfeo Aurora Lili: <i>The politics of sharing, healing and reappropriating our bodies, emotions and spaces</i>	61
Yaël Maïm: <i>Comment arrêter d'avoir peur ? How to stop being afraid?</i>	61
Joanna Osbert: <i>En vies de femmes</i>	62
Sabine Rosset: <i>« Réalise ton potentiel, sois créatif et vends-toi : parce que tu le vauz bien ! »</i>	62
Patricia Semmler: <i>(Why is he here?) Why are you here? Perception et construction de l'identité</i>	63
Anja Spindler: <i>From ones selves to the common</i>	63



## ET MOI ET MOI ET MOI ?

Valérie Anex (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

Nous n'avons jamais autant été entourés par des miroirs qu'à notre époque. En effet, jusqu'au 20<sup>ème</sup> siècle, les miroirs étaient rares et chers. De même, posséder une image de soi était rarissime. Seuls les personnes de rang social élevé pouvaient se permettre de commander l'ouvrage de leur portrait en peinture.

L'apparition de la photographie a totalement changé le rapport que les êtres entretiennent avec leur propre image. Cependant, il aura fallu attendre de nombreuses années avant que la fabrication en série d'appareils photographiques domestiques en généralise l'usage familial. Pendant longtemps, le coût élevé de la photographie faisait qu'on ne pouvait se faire tirer le portrait qu'en de rares et exceptionnelles occasions. Rappelons-nous ces clichés d'un autre siècle où les gens posaient gravement, presque sévèrement. Au delà des contraintes imposées par la technique, la rencontre avec le photographe était une affaire sérieuse. Depuis, à mesure que se démocratise l'usage domestique de la photographie, on a vu l'apparition du sourire dans les portraits. Aujourd'hui, avec la venue du numérique, tout nous renvoie à notre propre image. Les miroirs-écrans sont partout. Nos téléphones portables et nos balladeurs peuvent prendre des photos, ainsi que fixer notre image en mouvement. Nos ordinateurs et nos disques durs contiennent des milliers de photos numériques sans jamais que nous n'en tirions aucune. Ces ordinateurs-là, ainsi que tous les gadgets écrans sortis dernièrement, prennent eux-mêmes aussi des photos. Dernièrement, Internet, ayant rendu possible la communication synchronisée entre la voix et l'image, nous permet de nous exprimer à distance sous forme de vidéo conférence. Ainsi, le reflet de nos visages et de nos corps est devenu omniprésent.

Avec l'avènement d'Internet, nous avons assisté à la démultiplication des médiums d'expression, ainsi qu'à une démocratisation sans précédent de l'usage de la parole. Chacun peut désormais partager avec le monde son expérience intime, ses états d'âme ou donner à voir l'actualité de sa vie quotidienne. En effet, aujourd'hui, à partir de son téléphone portable, il est possible de transposer sur le réseau le moment vécu dans une quasi immédiateté. Il s'agit d'une véritable mutation historique: la possibilité, presque en temps réel, de la médiation permanente et synchronisée de nos existences. Ainsi, une photo, une séquence filmée ou la moindre pensée peut, en l'espace de quelques secondes, devenir accessible à tous.

L'homme postmoderne est fasciné par ce que Jean Baudrillard appelle l'extase de la communication. Une extase qui fait disparaître l'espace privé et l'espace public. Une injonction à s'exprimer coûte que coûte, même s'il n'y a rien à dire, tout en étant amplifié par un médium. Communiquer pour être vu, communiquer pour dire: «Regardez, j'existe!». Une fois par heure, et même parfois plus fréquemment encore, de nombreux utilisateurs de Facebook relaient des infos qui concernent leur propre actualité: ils sont en train de faire le ménage, de manger une banane, ils ont mal à la tête, etc. On a de plus en plus affaire à une communication sans but ni public. Le paradoxe est encore renforcé du fait que personne au fond

n'est véritablement intéressé par cette profusion d'expression, à une exception non négligeable il est vrai: celle de l'émetteur ou du créateur lui-même. Cependant, plus la subjectivité me semble être sollicitée, plus cela s'exprime, plus l'effet me paraît anonyme et vide. Il y a tant d'informations que nous devenons indifférents aux contenus.

Dans ce désir de communiquer, je discerne un désir intense d'éprouver, faire preuve de son existence, alors que l'univers qui nous entoure n'a peut-être jamais été aussi intrusif et aussi anonyme à la fois. Aujourd'hui, plus besoin de parler ou de partager des expériences avec quelqu'un pour se faire une idée de sa personnalité, apprendre à connaître ce qui lui plaît, ou ce qu'il pense du monde. Tout se fait de manière plus rapide. Il suffit de consulter son profil sur un réseau social pour avoir accès à l'identité que celui-ci veut transmettre au monde. A l'ère de la communication à travers les réseaux sociaux, le voyeurisme et l'exhibitionnisme ne sont plus tabous. En consultant même brièvement un profil, il est généralement assez aisé de distinguer quelques traits importants de la personnalité de l'individu que l'on vient espionner. Ainsi, l'existence sur les réseaux sociaux exige l'étalage au reste du monde des ingrédients de sa propre composition. Tels des produits, nous exposons notre *identité à facettes* à travers des photos de nous-mêmes, de nos vacances, la reprise de citations piochée sur Internet, la mise en avant de nos goûts culinaires, sexuels, musicaux et cinématographiques, la mise à disposition de nos CV, de notre parcours de formation et de manière plus générale en indexant tout ce qui nous intéresse ou nous insupporte. Les identités se figent, se fixent. Les détails de notre vie privée s'accumulent sur ces réseaux, qui à la différence de la vie réelle, ne semblent pas connaître l'oubli et gardent toutes les traces de ce que nous y faisons.

Chaque époque aime se reconnaître et trouver son identité dans une grande figure mythologique ou légendaire qu'elle réinterprète en fonction des problèmes du moment: Œdipe comme emblème universel, Prométhée, Faust ou Sisyphe comme miroirs de la condition moderne. Aujourd'hui, c'est Narcisse qui me semble symboliser le mieux le temps présent. Ainsi, dans la recherche en cours que je mène, le narcissisme figure comme une clé de lecture sur le monde qui m'entoure, désignant le surgissement d'un profil inédit de l'individu dans ses rapports avec lui-même, son corps, autrui et le monde. Narcisse peut concourir à l'idéal type de la personnalité contemporaine. Fasciné et replié sur soi, son indifférence au monde extérieur lui empêche de prendre soin de son environnement, des autres qui l'entourent ou des autres générations.

J'ai commencé cette recherche à partir d'un constat sur ma génération. Evoluant dans un univers préfabriqué, soumis à l'aliénation par les écrans, nous sommes complètement exposés à la sollicitation narcissique. J'y ressens de la difficulté à se sentir concerné ou étonné par quelque chose n'ayant pas un lien direct avec soi-même. Nos existences s'affirment à travers des objets et des modes, dans un univers anxieux, constamment sous l'emprise du regard de l'autre, un regard cruel portant uniquement sur l'apparence. On veut réduire notre exis-



tence à celle d'un consommateur, à celle d'une image dans le miroir. Plongés dans ce narcissisme, seuls devant leurs écrans, le risque est de perdre le véritable lien qui nous unit à nous-mêmes ainsi qu'avec la vie. En effet, à mes yeux, l'individu postmoderne est victime de sa propre isolation. C'est souvent dans la solitude que nous éprouvons la précarité, la pression de notre travail ainsi que les autres maux de notre époque. La société est devenue un agrégat de solitudes.

J'ai voulu savoir ce qu'était ce narcissisme. Comment on pouvait l'expliquer, comment il est apparu et à qui il profite. Ce concept de narcissisme aura été un outil d'exploration critique qui m'a amenée vers de nombreuses disciplines, telles que la psychanalyse, la sociologie, la philosophie, et l'histoire. Les deux premiers chapitres de mon mémoire sont consacrés à mes observations de blogs et réseaux sociaux. Ensuite, je m'intéresse au concept de narcissisme tel qu'il est décrit par la psychanalyse. En effet, le narcissisme fait partie des mécanismes de notre appareil psychique, mais il est aussi considéré en tant que trouble du comportement, désigné trouble narcissique.

Mon quatrième chapitre est dédié à Edward Bernays, qui, au début du 20ème siècle, fait partie des premières personnes à reprendre les idées de la psychanalyse dans le but de manipuler les masses. Il m'a permis de comprendre comment le marketing et la publicité sollicitent notre narcissisme dans le but de nous inciter à la consommation. Cette approche m'a conduit à la notion de « psychopouvoir », décrite par Bernard Stiegler et dérivée du concept de « biopouvoir » de Michel Foucault, dont la question première est celle de la consommation et du contrôle psychique.

*Le psychopouvoir est un soft power, une formation des comportements selon les psychotechniques appuyées sur les psychotechnologies et mises en œuvre par le marketing—et aujourd'hui par la micro-économie de la grande distribution et la cognition de l'attention.<sup>1</sup>*

La mission du marketing est de prendre le contrôle de l'appareil psychique et social des enfants dès leur plus jeune âge en détruisant les circuits intergénérationnels, en liquidant les relations entre les générations. Elle a pour but d'empêcher le plus possible de transmission de savoir-faire, de savoirs vivre et de culture d'une génération à l'autre (ce que Bernard Stiegler appelle la trans-individuation) pour imposer la culture de la consommation comme seule culture disponible et accessible.

*Depuis la seconde moitié du 20ème siècle la question n'est plus de contrôler la population comme machine de production (biopouvoir), mais de contrôler et de fabriquer des motivations comme machine de consommation (psychopouvoir). L'époque du psychopouvoir est une époque de captation industrielle de l'attention. Ce ne sont plus seulement des Etats qui cherchent à contrôler le corps et la vie des citoyens, mais des multinationales qui visent le contrôle des esprits.<sup>2</sup>*

Bernard Stiegler parle de *toxicité généralisée*. Le marketing a détruit les existences, a rendu les gens dépendants du consumérisme pour combler le manque dans leur existence. Il a réussi à transformer le sujet en consommateur, en un être se définissant par la consommation, dont l'identité va dépendre des marques qu'il affiche sur lui, des objets qu'il possède et qu'il peut montrer.

Le formatage est le résultat du captage de la subjectivation par le psychopouvoir. Quant au narcissisme, il est utilisé par celui-ci en tant que mécanisme psychique humain lui préexistant qui encourage la réduction de l'existence à celle de l'apparence du corps se reflétant dans un miroir.

La définition psychanalytique du terme nous dit que le repli narcissique est le repli d'un désir normalement affecté aux choses extérieures mais qui se reporte et se renferme sur le moi du sujet. Exploiter le narcissisme dans chaque individu est intéressant pour le psychopouvoir car cela lui permet d'en-

courager la vente de produits et de services. De manière insidieuse, les individus sont invités à se considérer sous tous les angles afin d'y repérer le moindre défaut. La télévision, sous l'influence du monde de la publicité, fabrique chez les gens des complexes qu'ils n'auraient jamais eus s'ils n'avaient pas regardé les émissions qu'elle propose. Celles-ci ensuite, sous des allures faussement compréhensives et aidantes, se proposent hypocritement de remédier à ces complexes en vantant des gammes de produits et des gestes qui ont pour vocation de nous libérer, de nous délivrer de nos imperfections physiques et psychologiques. Dès lors qu'elle nous repense, nous refabrique, la télévision impose à l'individu une auto-examen hyper-narcissique et par ses solutions, elle va même jusqu'à briser le respect de l'intégrité physique. En effet, les multiples déclinaisons de ce type de divertissement vont de plus en plus loin. Nous rhabiller ne suffit plus. Il faut maintenant nous remodeler et passer par la chirurgie esthétique.

Le comportement narcissique correspond totalement à la volonté de contrôle de comportements et de la consommation émise par le psychopouvoir. Il fait partie de ce dressage de la personnalité qui encourage l'être à se replier dans une fascination morbide pour soi-même.

*En expurgeant du Moi les résistances et stéréotypes, le narcissisme rend possible l'assimilation des modèles de comportements mis au point par tous les orthopédistes de la santé physique et mentale : en instituant un esprit plié à la formation permanente, le narcissisme coopère à la grande œuvre de gestion scientifique des corps et des âmes. (...) Que le moi devienne un espace «flottant» sans fixation ni repère, une disponibilité pure, adaptée à l'accélération des combinaisons, à la fluidité de nos systèmes, telle est la fonction du narcissisme, instrument souple de contrôle sur l'individu post-moderne.*<sup>3</sup>

Il faut agir et investir sur le long terme, se battre pour l'intelligence, contre ce capitalisme mafieux qui voit le monde comme un immense marché de manipulation et de pouvoir.

Je présente ici mon dernier travail photographique qui porte sur la question de la crise actuelle. En mars 2010, je me suis rendue en Irlande, d'où est originaire une partie de ma famille, afin de documenter un phénomène que l'on appelle les *ghost estates*, soit *quartier fantômes*. Ce sont des quartiers construits durant les années de boom économiques qui n'ont jamais trouvé preneurs. Aujourd'hui, alors que le pays traverse une grave crise économique, ces bâtiments gisent là, vides comme des coquilles en train de se désintégrer. En octobre 2010, on dénombrait près de 2846 *ghost estates*, ce qui englobe environ 80 000 unités d'habitation pour un pays de 3.5 millions d'habitants. Pour les construire, des promoteurs ont reçu des crédits des banques. Grâce à la corruption, ils ont reçu des subventions de l'Etat, ravagé des paysages entiers, utilisé des ressources venant de nombreux endroits de la planète. Tout cela en vain. On a encouragé tout un pays à s'endetter à acheter des maisons qui ont aujourd'hui perdu deux tiers de leur valeur, des maisons de mauvaise qualité, qui n'ont aucun accès rapide ni aux écoles, ni aux centre-villes, à partir desquelles il faut tout faire en voiture. Dans un futur proche, un nombre toujours croissant de maisons vont se vider car beaucoup de gens se retrouvent aujourd'hui au chômage, et on s'attend à

ce qu'un grand nombre ne parvienne plus à payer leurs intérêts hypothécaires. Ils devront quitter les maisons qu'ils ont achetées il y a peu. Celles-ci vont se retrouver aux mains des banques, celles-ci mêmes qui ont conduit le pays à la ruine, pour lesquelles l'Etat a dû s'endetter, et pour lesquelles les gens devront encore payer durant de nombreuses années à venir.

Pour réagir à ce gaspillage du désir et à cette mécroissance ne suscitant que frustrations et insatisfactions, il est donc nécessaire de développer et d'imaginer de nouveaux champs d'investissements, de nouvelles formes de production et de réalisation de soi.

C'est notre tâche à tous de nous réapproprier notre désir ainsi que de lutter contre l'appropriation de nos existences. Il est nécessaire de prendre soin de soi, ainsi que des autres, tout comme de son environnement. C'est Michel Foucault qui, à partir d'une lecture de textes de la Grèce antique réintroduit la notion des *techniques de soi* et de *militantisme de la vérité* comme réponse au biopouvoir. Ces techniques constituent un ensemble de soin et d'attention permettant à l'individu de prendre soin de soi, tout à l'opposé d'un emprisonnement dans un narcissisme morbide. Elles encouragent la passion et l'écriture de la vérité sur soi, l'écoute de l'autre, la recherche pour de nouvelles pratiques des relations dans la vie de la Cité, ainsi que le partage et le débat d'idées. Ces techniques s'adressent non seulement aux hommes et aux femmes qui s'opposent au dressage, au formatage des esprits, mais à tous les individus. Car je crois qu'au plus profond de lui-même tout individu aspire à être libre, à trouver sa propre liberté. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Bernard Stiegler, *Prendre soin de la jeunesse et des générations*, Flammarion, Paris 2008, p. 239

<sup>2</sup> <http://arsindustrialis.org/psychopouvoir>

<sup>3</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Poche Folio, Gallimard, Paris 1989, p. 80

---

## Biographie

Valérie Anex est née en 1983 à Lausanne. Après avoir obtenu une licence en relations internationales à l'IUHEID de Genève, elle rejoint le postgrade CCC en 2007. Elle y effectue alors une année puis part en Afrique de l'Ouest diffuser un film qu'elle a co-réalisé, *Au-delà des rêves*, un documentaire sur l'imaginaire et l'identité des migrants vivant en Europe. En 2009, après un séjour d'un semestre à Buenos Aires où elle prend des cours de cinéma, elle revient au Programme Master de recherche CCC et entame une nouvelle recherche sur les notions de narcissisme, de subjectivation et de mise en scène de soi. Ses derniers travaux sont consacrés à la photographie, dont *Ghost Estates*, qu'elle présente comme travail de Master.

## LE SENS DU BATEAU ROUGE

Alejandra Ballón (Master of Arts en arts visuels HES-SO)

### Bateau Rouge —Le concept d'un projet d'art—

Le «Bateau Rouge» procède d'une façon singulière de penser, de faire de la recherche, de pratiquer et de partager l'art. Il s'agit d'une manière spécifique d'être sensibilisé par l'art, de théoriser ses fonctions, de *fictionner*<sup>1</sup> son concept. Il est également issu d'une constellation de relations entre des personnes, une configuration possible du lieu commun. En tant que subjectivation de l'art, le «Bateau Rouge» est une démarche poétique et une condition critique qui fonctionne à la manière d'un bulbe d'étrave.<sup>2</sup> Le «Bateau Rouge» traverse les diverses étapes et logos de ma recherche artistique entamée depuis 2006. Le courant qu'impulse la coque de ce *bateau* de recherche, fait jonction entre les multiples affluents artistiques, critiques, sociaux et politico-économiques de notre époque. Cela donne au «Bateau Rouge» l'impulsion d'un mouvement maritime. À la recherche de son horizon, le *bateau* repère les situations contraignantes du biopouvoir dans lesquelles l'art des dernières décennies a été et reste encore conditionné. L'art entendu comme catalyseur et comme agent de transformation sociale agit dans de nouvelles conditions. Le «Bateau Rouge» navigue à la découverte de virages qui remettent en question toutes ces conditions contraignantes dans le but de créer de nouvelles façons d'agir. Le «Bateau Rouge» est une manière de vivre ensemble dans le monde de l'art avec une conscience critique, *a conceptual turn*.

### The redboaters —Première étape de la recherche: la théorie—

Il était une fois des *redboaters*, un groupe de quidams provenant de milieux et cultures différentes. Dans leur volonté d'arriver à *a*, ils entament un projet commun, la construction d'un *bateau rouge* nommé *Éthos*. Une relation dialectique, entre les *redboaters* et une poignée de situations artistiques, se déroule au cours de l'essai intitulé «The Red Boat Dives into the Political Economy of *a*».<sup>3</sup> Les situations artistiques décrites dans cet essai sont des cas d'étude qui fonctionnent en tant que généalogie non-conventionnelle et non-linéaire. Écrit en courts chapitres à la manière d'un *work in progress*, cet essai critique intervient dans le domaine de l'art comme le fait le carnet de bord sur un navire. Il est le registre sur lequel sont consignés les horaires de marche et les renseignements relatifs aux conditions de travail.

Les renseignements relatifs aux conditions de travail spécifiques au monde de l'art se montrent dans de nouvelles méthodologies hybrides, des stratégies artistico politiques, dans des médias tactiques, dans des tactiques de contestation et des codes éthiques appliqués dans les situations artistiques propres aux artistes tels que: CAE<sup>4</sup> dans son livre *Invasion moléculaire* et dans ses actions concernant la corporation multinationale de biotechnologie agricole Monsanto; les *Air Pirates* dans leur lutte contre l'entreprise américaine Disney et la problématique du Mickey Mouse copyright (*Protection Act Law*) dans le procès *Eldred v. Ashcroft*; Elena Varela, dans son documentaire *Newen Mapu Che, La Fuerza de la Gente de la Tierra* qui aborde le conflit entre la nation mapuche, d'un côté, et les grandes entreprises forestières (comme Endesa) et l'État chilien de

l'autre; La Bolognisation de l'éducation artistique basée sur le *branding* universitaire, les formatages de production artistique, l'efficacité, la productivité et la concurrence fomentée entre les étudiants qui ont été mis en question dans le livre «Edu tool Box» auquel j'ai participé.<sup>5</sup> Ces cas d'étude parmi d'autres, sont décrits avec plus de détail et mis en contexte dans l'essai «The Red Boat Dives into the Political Economy of *a*» et dans la Master thesis «Bateau Rouge».<sup>6</sup> Les propositions artistiques de ces artistes personnifient la critique qui résiste aux conditionnements contraignants qui ont été imposés par la forme la plus pernicieuse du capitalisme, dont le néolibéralisme qui envahit un des ultimes espaces de notre liberté, celui de l'art (Adorno et Horkheimer 1944, Zygmunt Bauman 2000, Julian Stallabrass 2004, David Harvey 2005). Le contrôle et la censure des thèmes traités par l'art, la reproductibilité des spectacles homogénéisés et aliénants propres au monde de l'art, l'institutionnalisation et la répression de la critique d'art, le formatage de l'éducation artistique et des outils propres à l'art contemporain, ainsi que l'industrie culturelle qui commercialise non seulement des productions artistiques, mais les conditions de production dans lesquelles l'art est censé être fait en liberté, constituent les obstacles qui menacent la vie même de l'art. Ces obstacles ne sont rien de plus qu'une fantasmagorie de l'âme moderne: la marchandise, l'inhumain, le moment où les hommes ne sont plus reconnus comme sujets. Le discernement et la prise de position face à cette problématique propre au monde de l'art c'est le moteur qui fait tourner l'hélice maritime du navire des *redboaters*, *Éthos*.

### L'espace du rouge —Deuxième étape de la recherche: l'espace—

L'espace du rouge est, pour les *redboaters*, un lieu d'interstice: le contexte et la condition préalables d'un lieu *alterotopique*. Les architectes Constantin Petcou et Doïna Petrescu (2008) décrivent le concept du lieu *alterotopique* en parlant des jardins urbains gérés collectivement comme des interstices ou des espaces biopolitiques. Les lieux d'*alterotopie* sont des espaces «de dés-apprentissage des usages assujettis au capitalisme et de ré-apprentissage d'usages singularisés, en produisant une subjectivité collective et spatiale propre aux sujets investis [...] d'espaces construits et partagés «avec les autres», avec ceux qui diffèrent de nous et qui nous importent»<sup>7</sup>. Ces espaces *alterotopiques* sont des espaces ouverts et propices à l'action collective. L'espace du rouge est dans ce dessein un espace partagé à travers l'expérience esthétique, une allégorie du commun.

Par les moyens singuliers de l'art visuel et du *display*, a eu lieu la création d'une nouvelle situation de production artistique. Protégé par les murs de la Fédération d'Artistes de Kugler (FAK) à Genève, l'espace de l'atelier 8-9 de l'association L-ouest génère une nouvelle dynamique. Ses murs et son sol ne sont plus blancs, mais rouges, il n'est plus au service de l'artiste auteur individuel, mais habité par un ensemble de collaborations transdisciplinaires, il ne produit pas d'œuvres d'art, mais se concentre dans la mise en place de situations de recherche partagées d'où émergent une série de traces mises en



Atelier 8-9, Association L-Ouest, Fédération d'Artistes de Kugler, 2010. Photographie : Vlado Alonso

œuvre par les moyens de l'art (dessins-documents, photographies-archives, sculptures-vestiges, etc.).

*Le bateau rouge* est l'espace du rouge qui entame, par le changement d'utilisation de l'espace et du temps, un contre-mouvement propre aux lieux hétérotopiques, une résistance qui renverse le pouvoir en changeant ses codes et ses lois. Il soutient une pratique artistique collaborative réalisée *in situ* qui mène en lui le *site specific* et le *work in progress*, car il est en dialogue permanent avec son contexte (FAK) associatif, auto-géré et organique, et il implique une remise en question permanente.<sup>8</sup> Ainsi, *le bateau rouge* a instauré par sa recherche une pratique de la collaboration. L'espace du rouge est né d'une approche théorique, aussi bien que d'une expérience pratique au sujet des nouvelles conditions de production possibles pour l'art porteur de critique et pour la recherche elle-même. Cet espace dédié à l'art alternatif est devenu un projet transdisciplinaire qui a la faculté de relier plusieurs emplacements à l'intérieur de l'usine Kugler avec l'intention de créer et d'accueillir diverses situations pour soutenir une position critique par l'art, par les moyens de l'art en dehors des contraintes qui ont été imposées par le marché et que nous trouvons répandues dans les institutions d'art de notre temps.<sup>9</sup>

Ainsi, *le bateau rouge* opère en 2010 un désœuvrement de l'art à travers la mise en évidence de ses propres politiques du *display*. J'appelle politiques du *display* « la constellation de relations que procurent lieu, temps et forme à l'art, ce qui canalise la réflexion sur le lieu où le temps et l'espace ont souffert, par les moyens de l'art, une transformation vitale. Ainsi, le *display* agit ici comme le dispositif donnant contexte au moment où l'esprit est sensible d'ouverture à travers l'art ». <sup>10</sup> Dans ce dessein, *le bateau rouge* dans l'espace du rouge, opère, comme le décrit Rancière, « un redécoupage de l'espace matériel et symbolique » du commun, engagé par l'art et ces divers moyens de réalisation. « L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. L'art opère un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. » <sup>11</sup>

Le sens qui brise l'image iconique d'un navire de couleur



*Le bateau rouge*, atelier 8-9, Association L-Ouest, Fédération d'Artistes de Kugler, 2010. Photographie : Vlado Alonso

rouge est le concept d'un *rouge en mouvement* ce qui fonctionne pour l'art comme emblème du partage du sensible, de la liberté et du commun, ou bien du commun en liberté. Il est en même temps la combinaison d'une certaine forme, dans un certain temps et dans un certain lieu, une combinaison qui vibre par la friction et le réarrangement entre ses parties qui sont en constant mouvement et qui résistent à l'instrumentalisation des arts marchands. *Le rouge*, la vie, le sang, l'émotion, l'amour, le risque, la lutte, la colère, la révolution, le désir, la passion de la liberté, mais aussi, le *rouge* en tant que couleur primaire complément du vert, le *rouge* en tant que lien, (tel qu'utilisé par Matisse dans son tableau intitulé « L'Atelier rouge »), le *rouge* en tant qu'intensité partagée.<sup>12</sup>



*La jonction entre l'Arve et le Rhône*, Genève, 2008. Photographie : Alejandra Ballón

## La Jonction

Il y a un lieu : la Jonction. Celui-ci est simultanément le lieu réel où les rivières se rejoignent (à la pointe du quartier de la Jonction à Genève), le lieu qui accueille l'espace imaginé du partage, l'espace du rouge (*le bateau rouge*), l'allégorie du mouvement du commun (« Bateau Rouge »).

« Bateau Rouge » est la Jonction des étapes d'une recherche évolutive qui comporte diverses propositions artistiques liées entre elles, trois espaces physiques et mentaux qui s'influencent les uns les autres dans leur évolution et qui sont intimement liés et indissociables.<sup>13</sup> Le mouvement suivi par le projet/concept « Bateau Rouge » qui traverse la théorie, la pratique artistique située et le monde virtuel, donne la variation néces-



saire pour réfléchir à l'ensemble de ces pratiques (les méthodes de la recherche, les divers formats de l'art, les types de collaboration). Nous parlons du long projet qui suit l'expérience de la Jonction, là où les eaux partagent le même chemin. « Bateau Rouge » est dans un sens foucauldien, un énoncé *en devenir*.<sup>14</sup> ¶

## Notes

<sup>1</sup> Terme utilisé par Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000.

<sup>2</sup> Le bulbe d'entrave est le renflement de la partie inférieure de la quille d'un navire, destiné à diminuer la résistance à l'eau, la résistance hydrodynamique est ainsi réduite et le navire peut aller plus vite pour une même puissance. Ce modèle s'est inspiré du nez arrondi des dauphins.

<sup>3</sup> Alejandra Ballón, «The Red Boat Dives into the Political Economy of a», Programme CCC/HEAD, Genève 2008. Cette première version est devenue un petit livre de poche rouge écrit en anglais à l'encre rouge et noire. L'essai a commencé en 2006 et il n'est pas encore achevé. En ce moment, une deuxième version est en cours. En français, il est intitulé, «Le bateau rouge plonge dans l'économie politique d'a».

<sup>4</sup> Critical Art Ensemble, collectif d'artistes des *tactical media*.

<sup>5</sup> Alejandra Ballón, «University Rider, Institutional Branding and the Knowledge Economy», *Edu Tool Box. Cross Critique. Towards a Subjective University*, Halle für Kunst, Lüneburg 2009 p. 37-52.

<sup>6</sup> Alejandra Ballón, *Bateau Rouge*, Master Thesis, Programme Master de recherche CCC, HEAD Genève, 2011.

<sup>7</sup> Constantin Petcou & Doina Petrescu, *Agir l'espace (notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous)*, éditions Amsterdam, texte tiré de la revue *Multitudes* n°31, hiver 2008, p. 106.

<sup>8</sup> La Fédération d'Artistes Kugler (FAK) est aujourd'hui la plus grande communauté d'artistes en Suisse romande, elle réunit sous un même toit six associations à la pointe de la Jonction à Genève. C'est un lieu de résistance pour un *modus vivendi* organique et alternatif, de moins en moins mis en valeur, et de ce fait, de plus en plus vital. C'est ainsi que l'usine Kugler et son fonctionnement influencent le projet et le rendent possible.

<sup>9</sup> Les activités que *le bateau rouge* propose à divers moments de l'année sont coordonnées et liées à des événements proposés par la FAK. Ceci afin de soutenir la démarche politique culturelle que la fédération offre et de rendre le projet pertinent.

<sup>10</sup> Alejandra Ballón, «Mémoire des politiques du display. Un parcours partagé», *Newsletter* n°9, Programme Master de recherche CCC, Head, Genève 2011.

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004., p.37.

<sup>12</sup> *L'atelier rouge* est le titre d'un tableau réalisé par Henri Matisse en 1911, aujourd'hui exposé au MOMA à New York.

<sup>13</sup> *Le bateau rouge* a développé trois étapes de la recherche : l'essai critique intitulé *The Red Boat Dives into the Political Economy of a*, l'espace rouge dédié aux projets artistiques transdisciplinaires intitulé «le bateau rouge» et le site Web, <http://www.lebateaurouge.net/>.

Ainsi, j'ai trouvé pertinent de déployer cette recherche au sein du programme Master de recherche CCC (études critiques, curatoriales, cybermédias), Head-Genève et à la fédération d'artistes Kugler (FAK) où je suis devenue vice-présidente.

<sup>14</sup> Dans son livre intitulé *Foucault* Gilles Deleuze réfléchit sur comment Foucault définit ce qu'est un «énoncé», à cet égard, dans sa différence avec les mots, les phrases et les propositions.

## Bibliographie

- Theodor W Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, éditeur J. Bernstein, Routledge; 2ème édition, 2001.

- Zigmund Bauman, *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.

- Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), T IV, «Des espaces autres», n° 360, pp. 752 - 762, Gallimard, Nrf, Paris 1994; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

- David Harvey, *Une brève histoire du néolibéralisme*, Oxford University Press, Oxford 2005.

- Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004.

- Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2004.

- Constantin Petcou & Doina Petrescu, *Agir l'espace (notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous)*, éditions Amsterdam, texte tiré de la revue *Multitudes* n°31, hiver 2008.

- Gilles Deleuze, *Foucault*, Editions de Minuit, Paris 2004.

---

## Biographie

Artiste, assistante au Programme Master de recherche CCC, elle est enseignante responsable de l'Atelier des enfants du Centre d'Art Contemporain de Genève, où elle développe des pédagogies alternatives. Elle travaille actuellement sur plusieurs projets de recherche en art, dont le projet *Le bateau rouge* (<http://www.lebateaurouge.net/>), qu'elle a initié en 2010 dans le cadre de la Fédération des Artistes de Kugler (FAK) dont elle est vice-présidente. Ce projet artistique et de recherche transdisciplinaire accueille diverses situations pour soutenir et fomentier la critique par les moyens de l'art. Elle mène également un projet d'art itinérant au Pérou intitulé *Políticas del display* (Politiques du display), 2007-2011, visant à intervenir dans le paysage institutionnel péruvien à travers des plateformes participatives expérimentales conçues par les moyens du display d'art. Elle partage ses activités entre Genève et Lima.

## IMAGINING THE MIDDLE EAST

Daniel Barney (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

### THE STORY

In 2001 I was 14 years old. 9/11 happened. In an American blockbuster-style film, the culprits of the attack became the poster boys for the menacing threats knocking at the Great Empire's doorstep, and the symbol of what the American people should fear. Their country of origin, their religion, their ethnicity, their language, and every other quality that constructed their personal character or background became part of the fear that could be used by the government, the media, and the public to fill the imagination of the fearful. Within a dichotomy that has existed for centuries, the art of representation has created an imaginary Middle East. From before the discovery of the Americas until the days of post-George W. Bush and his plans for a "Greater Middle East Project" in 2011, the eastern side of the world was an object of the imagination and of conquest. The duality of Us vs. Them (specifically tied to *The Middle East*<sup>1</sup>) is engrained in our consciousness, our way of being, and our relationship to the outside world. In 2003, I witnessed George W. Bush announce a war, one that was based on representation and the imagination, as much as it was on homeland security and foreign policy maneuvers. In his words:

*My fellow citizens. At this hour, American and coalition forces are in the early stages of military operations to disarm Iraq, to free its people and to defend the world from grave danger.*

[...]

*To all the men and women of the United States armed forces now in the Middle East, the peace of a troubled world and the hopes of an oppressed people now depend on you. That trust is well placed.*

—Excerpt from George W. Bush's address to the nation at the beginning of the Iraqi war.

For me, the world of information and the media smashed against my naïve reality and my eyes were glued open—absorbing the collage of photographs, news reels, presidential speeches, declarations of war, and the representation of this place that I'd never visited but heard about so much: *the Middle East*. On top of that, I had just been told by the President that the people of the region are oppressed and, essentially, in need of our help to save them (from themselves). The Americans are there to do a job and to battle for each person's human rights. The place is far away and for most people is *only* imagined, nourished by the *facts* of photographs, official statements, and fragmented news events.

### THE RESEARCH

Jumping ahead ten years, I realized that I had never questioned exactly where the term *The Middle East* came from or what geography was specifically outlined. I gathered from a cloud of mediated information that it is the place of hidden terrorists and constrained civil liberties. It is the site of military occupation and attempts at democracy. It is the home of an exotic culture and archaic language that fascinates as much as it frightens. In the end I realized it is entangled in

conflicting truth(s) and reality(s). *The Middle East* is a "place" suffering from over-definition, over-representation, and over-imagination, not from within its *borders* (as we don't clearly know where those boundaries are) but from its neighbors. Recently, in 2009, the current US President Barak Obama made a speech "to *The Middle East*" in Cairo, Egypt:

*We meet at a time of tension between the United States and Muslims around the world - tension rooted in historical forces that go beyond any current policy debate. The relationship between Islam and the West includes centuries of co-existence and cooperation, but also conflict and religious wars. [...] Moreover, the sweeping change brought by modernity and globalization led many Muslims to view the West as hostile to the traditions of Islam.*

*Violent extremists have exploited these tensions in a small but potent minority of Muslims. The attacks of September 11th, 2001 and the continued efforts of these extremists to engage in violence against civilians has led some in my country to view Islam as inevitably hostile not only to America and Western countries, but also to human rights.*

—Excerpt from U.S. President Barak Obama's Middle East Speech: Cairo, Egypt, June 4, 2009

We again fall back into the West meeting the East, the Christians against the Muslims (or vice versa), and projections directed towards *The Middle East*, without really knowing where that is or who is being addressed. The discourse that Edward Said spoke of, sharing the title of his book *Orientalism*, describes "a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'....(which acts) as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions", etc<sup>2</sup>. As we can see from current studies and political policies, *The Middle East* could be imagined to be synonymous with Islam, or with the Arabic language, or simply with US security concerns. At the same time, it is difficult to make some sort of distinction when *The Middle East*, Islam, Arab people, Extremism, Violence, Fear become one in the same and lost on a map that is all-inclusive to what we should fear, but exclusive of what is good for Us.

The first part of my research led me to the local mosque here in Geneva as one place to confront a piece of what was represented to me as *The Middle East*. The experience was rich because the Islam that I was told existed by the media became (for me) Islam(s): a multifaceted religion with believers all around the world, who have very different relationships to their faith (as any religion), and not only found in *The Middle East*. Of course, in one way I knew this already, but the act of separating news discourse from lived experience has continually been a powerful tool in my work. I was forced into a position where I had to re-define one religion, and to learn from experiences, from conversations, and the followers of this faith to help me see where the in-between spaces of fact and fiction could be found in the discourse that surrounds it.

This acknowledgement and rejection of mediated definitions then transferred to my perception of *The Middle East*. I began investigating the term on a linguistic level: when did we, “the Westerners,” begin naming the area to the east of Us? Researching how this land and the people who live there have been named and categorized was one way to see the discourse of Said take form. This discourse created a myth<sup>3</sup>. Something that begins linguistically with a word leads to a symbol. The symbol stands for something, and the argument of myth states that the form that the symbol takes is constructed from the political, cultural, and historical background of the individual who reads it. The myth is the whole in this sense; it is the linguistic term, and the subjective interpretation projected onto it afterwards.

*The Middle East* falls into a fabricated field of research that is constantly expanding and contracting, rather than defining something as critical as a geography (to enhance the accuracy of conversations, to say the least) for the broader public. The thing about *The Middle East* is that the term and the discourse, the research, and the points of view that have come out of its history and present have been projected onto it from far away places. In fact, it is easier to quickly define this region according to a Muslim majority, Arab lineage, or warring sects or tribes (from what I can gather from the news, at least), than begin to speak of a place, on a human level, and the struggles or successes of its residents.

*The Middle East* in actuality, as term, has a history that emerged in 1300 from the term *Orient*, which describes all the land that is to the East of Europe. It is practically impossible to distinguish between the terms *Near East* and *Middle East* today, as the countries they encompass overlap, and by some definitions coincide completely. Additionally, the latter of the two has become the most popular. The Encyclopedia Britannica states that *The Near East* is applied to the region nearest Europe, extending from the Mediterranean Sea to the Persian Gulf. *The Middle East* is a region which starts in the Persian Gulf and stretches to Southeast Asia<sup>4</sup>. The Washington Institute for Near East Policy describes a region between Egypt and the Persian Gulf, whereas the Middle East Policy Council begins with Egypt and extends its intellectual grasp all the way to India. Other United States based institutes and departments include parts of Northern Africa, Sub-Saharan Africa and the far-reaching lands of Asia. This was a term that I thought described one territory. This landmass that I assumed one could find on a map is constantly in flux, never situated in a place, but instead floating along the political and economic relations of the Departments, Institutes and Think Tanks that decide where *They* are. The term, which consequently defines a region of the world, is constantly in a state of transformation, tugged and pulled by forces exterior to it.

*The Middle East* is an image—a product of mythical construction and an object of our consciousness. It is an image propagated by the discourses, the intellectuals and policymakers who use the term to define *that place over there*. It is the archives of photographs and videos that we have seen for decades in newspapers, on TV and projected on the silver screen. We know *The Middle East* (our subjective reduction and the ones forced into recognition), as well as we know our own reality.

## THE MIDDLE EAST

*The modern Middle East was born in crisis. [...] Whereas state formation in Europe took centuries to develop, countries in the Middle East were created by the veritable stroke of a pen; by a line drawn on a map; by a decision taken in a smoke-filled boardroom.*

—Aslam Farouk-Alli, *Middle East was ‘born in crisis’: The regional protest movement against elitist regimes has a deep historical undercurrent*, Al-Jazeera English, March 15, 2011

The “smoke-filled room” described above is exactly where this research has led me. *The Middle East* is imagined. *The Middle East* is a linguistic term, a discourse, a myth, and an object of our consciousness founded upon exterior projections of what it should, could and can be. *The Middle East* is the Hollywood blockbuster; it is the archive of photographs taken by foreign photographers who “cover the region”; it is the 30 to 40 different ways that institutions define and study the “place”; it is whatever one wants it to be.

*The Middle East*, as such, does not exist. To talk about *The Middle East* is to talk about a region so large that it decimates the respective history(s) that have existed before we (the West) began trying to name and claim ownership to it. *The Middle East* is one of the tools used today to place blame upon violent minority groups, ideological and religious differences, and difficulties of integration and immigration. *The Middle East* is a strategy, a tactic used to represent one’s position to the Other, and a starting point from where one history is written. I have tried to learn to forget this “*Middle East*”—to erase it from my memory and allow other reality(s) and history(s) to take its place.

In my research I have found an abundance of definitions, representations, and history(s) concerning *The Middle East*. As a photographer, it is unnecessary to re-represent, or to attempt to find an adequate representation of this *thing*. The “archives” (T.V. news, newspapers, magazines, and governmental discourses) that I have grown up witnessing and am currently surrounded by are adequate materials to cloud anyone’s understanding of the region. For this research I relied on these images instead of producing new ones. After a certain point the term defeats itself and the images locked in our consciousness prevail. As an artist, I work with what is already there and what has already been written. I do not need to re-represent *The Middle East*: what I propose in my research are numerous ways to deconstruct the imagined place in order to give space for another approach, or to work toward the erasure of this term from our vocabulary. I have collected and analyzed “the events” that have been captured, primarily by the *New York Times*, with the question: what does *The Middle East* “look like” during one month? I have interviewed researchers and representatives from the leading U.S. institutions that study and make policy decisions on this region, simply asking “What countries are included in your definition of *The Middle East*?” With these answers I have mapped “their” *Middle East*. I have gathered the images of representations of the *Middle East* from a corpus of Hollywood films, collecting the epic images, scenes and sets that “imagine” the territory in the clichés and stereotypes inherent to this fantasy.

By education and choice of artistic medium, I am a photographer. At the last stage of this research, I am a photographer who has not taken a photograph for this project since it began. *The Middle East* has already been *imaged*, represented, and depicted a thousand times over, for political, cultural, social, artistic, and every other purpose. We are bombarded with this surplus, yet without the deciphering tools to navigate the History(s) and truth(s). I do not think that “we” as a society that lives within a public space where the media runs rampant and where we follow the news as if our lives depended on it, will find a resolution for the (post)colonial and Other-ing discourses that have been engrained into our way of imagining the rest of the world. In that since we have to understand that *The Middle East* is whatever one wants it to be. It is a term for free appropriation and (mis)use. It is used to fabricate and defeat, to subjugate and engage simultaneously floating in a cloud of ambiguity. We (from the “western side of the world”) define *The Middle East*, not Them. *The Middle East* as it has been for centuries is yours (if you find yourself to its west) to conquer and yours to define by means of the images that have already filled your imaginary landscape. The Middle East (emphasis subtracted) does not exist. ¶

## Notes

<sup>1</sup> The emphasis added to *The Middle East* is to recognize the term as a construction, as myth, and as imagined. It is to question the legitimacy of the term, what it defines, and the ambiguity that is engrained within. This point is developed throughout my research.

<sup>2</sup> Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978, p. 2-3.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers, Hill and Wang, New York 1972.

<sup>4</sup> “Middle east”, Encyclopedia Britannica, Britannica Encyclopedia Online, 2011, accessed February 23, 2011, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/381192/Middle-East>.

---

## Biography

Daniel Barney is a photographer, writer, and researcher inspired by contemporary questions of representation. Originally from the United States, he earned his Bachelor of Fine Art degree in Contemporary Photographic Practices and French Language Studies from Concordia University in Montreal, Quebec. Since beginning the Master of Visual Art Programme in Geneva, Switzerland his aim was to further develop themes on representation, interpretation, and the gaze. During the past two years, he has learned by experience, inserting himself into situations that have forced him to confront his own knowledge and regard towards History(s). From Islamic conversion courses, to moving to Beirut, Lebanon and working in a photographic archive, Daniel Barney’s research is lived out through experience and translated into his artistic approach.

## UNE ÉCOLE DANS MON QUARTIER...

### Un modèle d'une « nouvelle normalité » du 21<sup>ème</sup> siècle ?

Nadia Bonjour (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

*Avant tout, je me dois d'avertir que la langue écrite de ce travail change perpétuellement du français à l'anglais, et vice-versa, et parfois même au franglais. Ceci est un acte délibéré de ma part. Une sorte de rébellion suite à une frustration d'avoir – et de devoir – toujours ne choisir qu'une langue, de la parler et l'écrire comme une autochtone, en mettant de côté cette autre langue qui me complète. C'est également pour moi une rare occasion de m'exprimer dans ma totalité.*

*Une école dans mon quartier* est un travail qui tente d'aborder les questions d'identités, de (multi)culture, de « l'étranger », ou encore de la nationalité. Ce travail essaie d'explorer un microcosme international, avec une ambition plus large de questionner si celui-ci ne serait pas un modèle – un produit de la globalisation – que l'on voit se propager à une échelle plus large, globale et « internationale ».

Tandis que ceci fut l'ambition initiale pour cette recherche, au fil des mois, *une école dans mon quartier* a évolué, changé, et dévié quelque peu de ce tracé. Le point de départ est en fait une singularité, ma singularité.

Ma recherche – mes questions, mes réflexions, mon identité – commence avec une école dans mon quartier. Une école autre que la mienne. Une école dont je ne connaissais pas grand-chose ; où le jargon étranger dominait ; où les vêtements avec leurs logos colorés remplissaient le terrain de jeu ; un logo que l'on retrouvait ensuite sur les entrées des immeubles, les minibus, la boîte aux lettres, même les enveloppes ; et où les enfants ne rentraient pas à midi et faisaient pleins d'activités récréatives après l'école. Une école juste à côté de la mienne, avec seulement un jardin privé et un grillage nous séparant. Cette école était – et est toujours – une école internationale ; une sorte de micro « Nations Unies » dans mon quartier. Une « Suisse internationale » versus une « Suisse locale ». Toutefois, ce que je ne savais pas c'est que... One day I too would go there. I would be one of those children with their logo t-shirts, lunchbox and list of after-school activities. Well I would attend the school but not *be* one of them, or certainly not *feel* like one of them.

#### Rétrospective d'un vécu

Le jour où j'ai intégré cette école fut le début d'une ouverture et une confrontation aux merveilles et problématiques de la double nationalité et du bilinguisme. Ce fut également une confrontation avec « l'étranger » comme je ne l'avais pas encore connu. Ce travail de rétrospective a donc ouvert un débat déjà fort chargé en contenu et complexité, sur le « multiculturalisme » et cette figure de « l'étranger », qui en fait contient diverses facettes car les *étrangers* ne sont pas tous identifiés ni regroupés dans un même moule. De plus, j'estime que ce n'est pas parce qu'un lieu compte de multiples cultures et nationalités que cela veut dire qu'il est multiculturel ou international.

En revenant sur mon expérience, j'ai d'ailleurs craint que certaines sphères internationales ne démontrent pas forcément plus de multiculturalité que d'autres communautés compor-

tant plusieurs cultures. J'ai eu peur de devoir constater que la promesse d'une richesse de multiplicité et d'échange aboutisse plutôt à l'émergence d'une « nouvelle » culture qui canalise toute cette diversité en une *monoculture* – an « international » culture.

Ça serait si facile de sombrer dans un cynisme en énumérant toutes ces promesses qui ne se matérialisent pas – ou que l'on pense qui ne se matérialisent pas. Mais, si une fois on voyait les choses d'un bon œil ; avec un peu plus de gaieté et d'enthousiasme. Comme on le remarquera dans mon travail, je cherche l'espoir, les ouvertures qui traduiraient de tels échanges cross-culturels en une chose positive, enrichissante. This became all the more possible as I discovered Cuban anthropologist Fernando Ortiz's notion of *transculturation*.

#### Traversant cultures et frontières

Fernando Ortiz coined this neologism in order to express « the highly varied phenomena that came about in Cuba as a result of complex transmutations of cultures ».<sup>1</sup> Le terme *transculturation* est avant tout défini comme étant « a description » of a process of « cultural mixing » and its « resulting effects » (Millington 2007: 258; Hernández 2005; Ortiz 1995). Ortiz was of the opinion that this term was the « best expression of the different phases of transition from one culture to another ».<sup>2</sup> Previously, *acculturation* (or *deculturation*) were the word of choice when discussing cultural transition, yet these terms imply the absorption of a culture, through the loss of a previous one. Something is lost or removed to make room for the new. It also implies a « supremacy of one cultural system over another »<sup>3</sup>, causing Ortiz to find the term *acculturation* « reductive in its approach to cross cultural encounters »<sup>4</sup> – an outlook that I would agree with. While it can be, and has been, the case that a culture, generally a minority one, becomes overshadowed by another more dominant and imposing one, I would like to think that that does not have to be, and is not always the case. When transiting from one *lieu* to another, you do not simply « lose » the previous culture to acquire a new one there is a whole process that takes place. There is, as Ortiz insisted, another phase that happens in a cultural transition – that of « the potentially creative aspect of cultural encounters ».<sup>5</sup> *Transculturation* presents new possibilities, going « beyond the mere acquisition of a different culture to embrace other elements »<sup>6</sup> that can occur when there is a meeting and merging of cultures. This possibility provides certain optimism, that when entering a new cultural environment, there is a personal adaptation and appropriation that takes place, and this can strengthen and encourage cultural enrichment.

Ces notions de « transmutation » et « rassemblement de cultures » ne se limitent certes pas qu'à Cuba. Après tout, cette migration globale, la mobilité des gens allant d'un lieu à l'autre, traversant frontières et continents, est loin d'être une nouveauté. D'ailleurs, la *transculturation* « is constantly at work in our globalising culture and not only within colonial situations »<sup>7</sup>. It has just taken on a different language and is spurred by different reasons, relevant to the current econo-



mic, social and political context. On pourrait donc dire qu'en somme, la migration a tout simplement changé d'apparence, et le mouvement des peuples se fait plus souvent, et plus loin. Il faut d'ailleurs souligner qu'au 21<sup>ème</sup> siècle, *le travail* figure comme une des raisons principales pour la migration. Aujourd'hui de plus en plus de personnes de diverses positions sociales, de divers pays et continents migrent pour des raisons économiques et professionnelles. Un grand nombre de gens entreprennent des carrières dans des grandes multinationales ou organisations internationales, où le travail traverse frontières, gouvernements et cultures; où les déplacements deviennent une règle, plutôt qu'une exception, tout comme l'habileté de communiquer en de multiples langues va de soi.

Nowadays, «we are all engaged in an interplay of cultural interactions and appropriations», but it is happening in «a world of highly mobile people saturated by communication media»<sup>8</sup> and international migration. Initially, «capitalism has a specific and stable national base»<sup>9</sup>, but we have seen in the last couple of decades, an incredible shift. Multinational firms have established themselves as global corporations, which are currently on the rise and, as their name implies, «what characterises the global corporation most [...] is the absence of a permanent national anchorage point that the corporation sees as its <true home>»<sup>10</sup>

With a loss of national anchoring, wherever a global firm locates itself «is considered a home, but on a conjunctural, non-permanent basis».<sup>11</sup> Inevitably then, if corporations lose their national anchorage, so do those working in these global firms and their partners and children that accompany them. We then see an important growth in groups of individuals spanning national borders.

### Individuals in transit

We are now faced with communities, individuals, des regroupements de gens, that are not identifiable by a simple and conventional list of criteria, categories or binaries—an awareness that I developed through my experience of the international school, with its *third culture kids* and cross culture kids.

At first I was not aware that such terms existed, however, through the work of two researchers and their book entitled *Third Culture Kids: The Experience of Growing up Amongst Worlds*, I was introduced to these two key notions that would help define—though not represent—those who grow up in the

International system, and those who experience it to varying degrees.

### THIRD CULTURE KID (TCK)

«A Third Culture Kid (TCK) is a person who has spent a significant part of his or her developmental years outside the parents' culture. The TCK builds relationships to all of the cultures, while not having full ownership in any. Although elements from each culture are assimilated into the TCK's life experience, the sense of belonging is in relationship to others of similar background.»<sup>12</sup>

### CROSS CULTURAL KID (CCK)

«A cross-cultural kid is a person who is living or has lived in—or meaningfully interacted with—two or more cultural environments for a significant period of time during childhood (up to age 18).»<sup>13</sup>

The process that transculturation describes is lived first-hand on a daily basis by these third culture kids, cross culture kids and many other individuals who experience—and particularly grow up in—international establishments. The degree of cultural interaction and the degree, to which individuals are impacted by it, evidently alter from one person to another. But these third culture kids, and I would add cross-culture kids, are in constant confrontation with varying cultural elements, always processing the changes and differences around them, while continuously negotiating what they identify with, how, where and why. They are in constant **transition**—emotionally, physically, socially and culturally. The phase of transition at which they are at however varies tremendously, and the way they feel and experience this process is utterly singular and, all too often, remains unspoken.

Such reflection is not only what spurred me to take this research into this direction, but is what I wanted to explore: what do they—those who experience these international spheres—have to say, about where they are? What does it feel like for them? What does it mean to be «international»?

### Projecting an «international» vision

Imaginez que vous êtes dans une école internationale. *I leave it up to you to interpret what an international school is or could be like.*



Imaginez qu'il y a un jour dans l'année qui a comme but de « célébrer » l'internationalisme présent dans l'école – une journée cherchant à reconnaître la diversité des nationalités, la multitude de cultures et langues qui font que cette école est « internationale ». *I leave it up to you to define « international », and to imagine what this particular day would be like.*

Imaginez que jusqu'à présent, l'événement « phare » de la journée est un magnifique entassement de nourriture d'à travers le monde. *I leave it up to you to interpret the significance of this statement.*

Voilà ce que j'ai essayé de faire, ce que j'ai tenté d'imaginer, de comprendre, de définir, car cette journée internationale existe dans l'école dans mon quartier. Je l'ai d'ailleurs « célébrée » six fois, mais chaque année une frustration et une critique s'installaient en moi. Je trouvais qu'il manquait un réel contenu, une réelle réflexion sur la question de l'international – What is this experience? How can this experience be defined? How does it impact those who live it?

Dans le cadre de ma recherche, j'ai donc décidé de faire un retour sur cet événement annuel; sur mon expérience et mes critiques afin de refléter, d'imaginer et collaborer avec mon ancienne école. Afin d'apporter à *International Day* la dimension que j'aurai espéré trouver – et qui j'estime devrait être présente – lors d'une telle journée. After all, how can you celebrate « internationalism » and diversity, if you do not define these words, if you do not reflect on its environment, and if you do not address the process of transition?

As I projected my involvement in the event (set to take place 24.02.2011), I sought to re-appropriate this idea of art as a *collective social process*<sup>14</sup> and as a helpful means of facilitating dialogue.<sup>15</sup> I sought to inspire myself of different methods to launch a platform of expression, in order to create *collaborative encounters and conversations*, between those within the international school – students, staff and parents, the school councillor – and some of those outside such as guest speakers sharing their « expertise » in transition and I, the instigator and the mediator.

The aim for this particular edition of *International Day*, was to encourage a more in-depth exploration of who I am, culturally and identity-wise? What is this experience of growing

up and living internationally? What does it feel like? What are the commonalities between the peers? What amongst the multitude of languages, nationalities, culture, ethnicities, do they have in common with each other? How do you identify who you are, using what bearings?

I sought to construct a situation that would provide an opportunity for pupils, staff and even parents to address and discuss more in-depth their « international experience ». It would seem that essentially what unites these various protagonists is this experience of transition. I have therefore worked to try and make *International Day* a place to address these questions and expose these experiences. It has been a first step in trying to turn this event into a platform that shares tools to recognise, articulate and for some cases deal with the deeper questions that arise within an international upbringing. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Millington, Mark, *Transculturation: Contrapuntal Notes to Critical Orthodoxy*, Bulletin of Latin American Research, Vol. 26, No.2, 2007, p. 256-268

<sup>2</sup> Ibid. p. 262

<sup>3</sup> Hernández, Felipe, Millington Mark (eds), *Transculturation. Cities, Spaces and Architectures in Latin America*, Editions Rodopi, Amsterdam 2005

<sup>4</sup> Ibid., p.11

<sup>5</sup> Millington, Mark, Op.Cit., p. 261

<sup>6</sup> Ibid., p. 262

<sup>7</sup> Hernández, Felipe, Millington Mark (eds), Op.Cit., p.16

<sup>8</sup> Millington, Mark, Op.Cit., p.262

<sup>9</sup> Hage, Ghassan, *Against Paranoid Nationalism: Searching for Hope in a Shrinking Society*, Pluto Press, London 2003, p.18

<sup>10</sup> Ibid., p. 18-19

<sup>11</sup> Ibid., p. 19

<sup>12</sup> The TCK Profile, seminar material, *Interaction, Inc. 1989*, 1.

The definition is taken from Pollock, Daniel and Van Reken, R., *Third Culture Kids: The Experience of Growing up Among Worlds*, Nicholas Brealey Publishing, Boston and London 2001, p. 19

<sup>13</sup> Ibid., p.31

<sup>14</sup> Kester, Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, London & California 2004

<sup>15</sup> Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Boston, MA and London UK 2004

---

## Biographie

Nadia Bonjour, né le 8 février 1987, à Lausanne, Switzerland.

Je suis de double nationalité, née d'une mère Anglaise et d'un père Suisse; entièrement bilingue en français et en anglais. J'ai essentiellement grandi en Suisse, cependant j'ai sans cesse transité dans la sphère internationale de la région Lémanique – ayant effectué mes années scolaires dans une école internationale, ayant travaillé pour une grande multinationale qui siège à Lausanne ainsi qu'à la radio anglophone suisse, à Genève. C'est ce parcours et cette quête d'identité culturelle qui a, par la suite, inspiré ma recherche au sein du Programme Master de recherche CCC.

J'ai également habité au Pays de Galle pendant trois ans où j'ai effectué mon Bachelor en Journalisme, Film et Médias à l'Université de Cardiff. Durant cette époque, j'ai été rédactrice et éditrice de la rubrique Media pour le journal universitaire, et j'ai développé un intérêt marqué pour le monde des médias, autant pour leurs rôles et influences dans la société moderne, que pour le métier en soi.

Aujourd'hui de retour en Suisse, j'essaie tant bien que mal d'être autant Suisse et francophone qu'Anglaise et anglophone. Je poursuis également mon ambition de combiner mon intérêt pour les médias avec celui que j'ai pour les domaines créatifs, la culture, les voyages et la pédagogie.



## FABRIQUES EN TOUT GENRE

Maëlle Cornut (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

*Fabriques en tout genre*. Ce titre contient les éléments clés retraçant ma démarche durant ces deux années de recherche. Les théoriciens et théoriciennes que j'ai analysés se situent pour la plupart dans le domaine du féminisme et des études de genre. Je me suis donc intéressée à leurs arguments concernant les normes construisant nos conduites et les préjugés de genre. J'ai choisi de présenter les liens entre une recherche théorique et ma pratique artistique, dont la narration portera ce récit. *Fabriques en tout genre* se traduit en premier lieu par la fabrique du genre pour aboutir à une réappropriation des fabriques impliquant une multitude de genres.

Le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway a soutenu ma recherche dès la première lecture. Le postulat principal, qui réside dans la dissolution de l'essentialisme et des frontières entre animal, humain et machine, me semble particulièrement riche et intéressant. Donna Haraway analyse de nombreux aspects de notre société contemporaine, tout en portant un regard critique sur le féminisme et son évolution : « il est assez difficile aujourd'hui de qualifier son féminisme à l'aide d'un seul adjectif, voire de réaffirmer ce nom (commun) en toute circonstance. Chacun/e a une conscience aiguë de l'exclusion réalisée par l'acte de nommer. Les identités semblent contradictoires, partielles, stratégiques. La croyance en une unité « essentielle » ne peut plus se fonder sur le genre, la race ou la classe, maintenant que ces notions ont gagné de haute lutte leur statut de constructions sociales et historiques. Être de sexe féminin n'est pas un état susceptible d'unir les femmes. « Être » du sexe féminin n'est d'ailleurs même pas un état, mais en soi une catégorie éminemment complexe, construite à partir de discours scientifiques sur le sexe et de pratiques sociales contestées. La conscience de genre, de race ou de classe nous est imposée par la terrible expérience historique des réalités contradictoires du patriarcat, du colonialisme et du capitalisme. »<sup>1</sup> Cette citation illustre bien, à mon avis, la nécessité de se positionner, de réfléchir au contexte dans lequel nous nous inscrivons. Elle a aussi été le point de départ d'une réflexion sur la façon dont les normes touchant aux catégories du féminin et du masculin sont construites. Etant donné que le féminisme a évolué, et s'est contextualisé ou situé, je me suis interrogée sur ce qu'il peut nous apporter, maintenant. Selon moi, il a dépassé les questions liées à des problèmes vécus essentiellement par les femmes, pour incorporer des problématiques plus larges touchant la société, comme la politique, les relations à la science, l'écologie, le postcolonialisme.

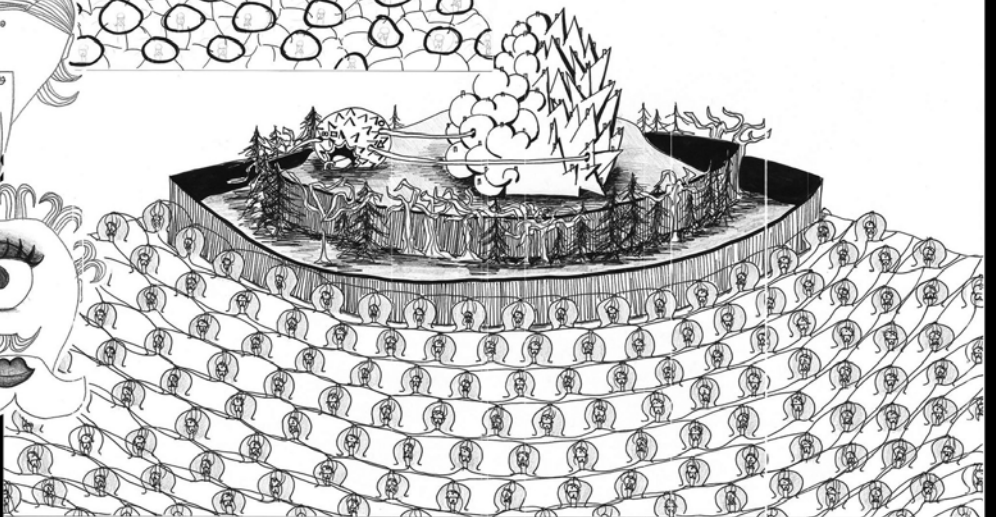
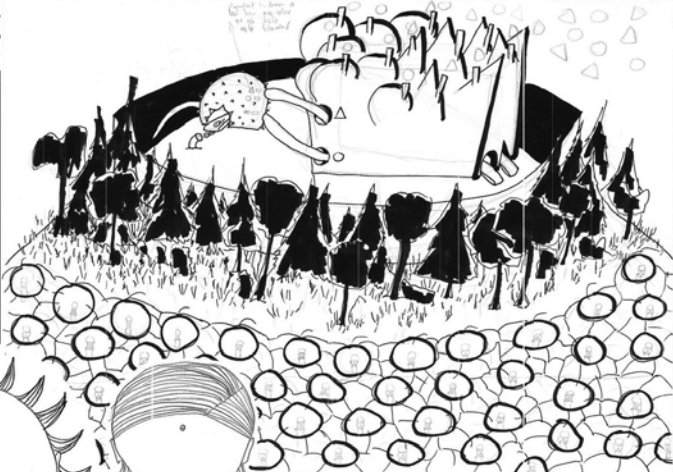
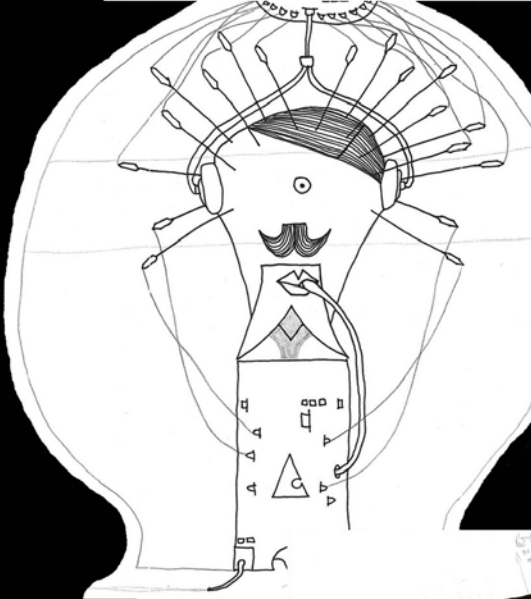
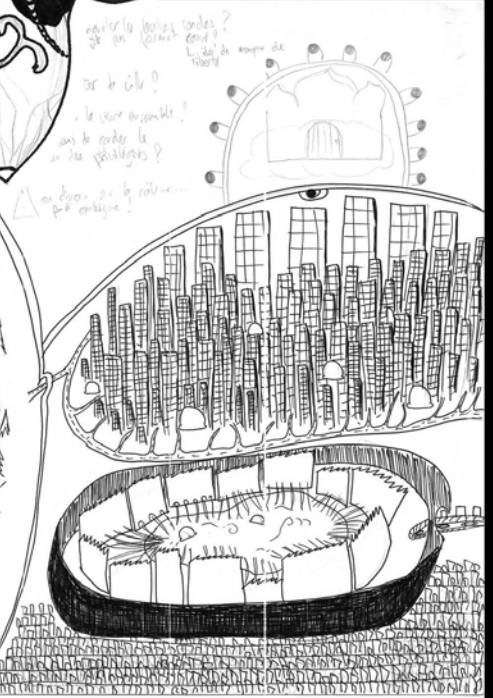
Ainsi, l'éclatement du féminisme en féminismeS se fait le reflet de notre société. Les institutions se désagrègent, le pouvoir n'est plus centralisé mais diffus, la notion de chemin de vie ou de futur semble floue. Le sociologue Zygmunt Bauman nomme notre époque la *modernité liquide*. Il en résume quelques caractéristiques. Tout d'abord *l'incertitude*, qui résulte du changement perpétuel. Puis, *le risque*. Car, en effet, comment mesurer les impacts de nos décisions quand les modes et les valeurs changent inlassablement ? Tout devient imprévisible et ne dépend plus forcément de nos actes. Ce qui en résulte : une vérité mouvante. De tout cela découle une certaine difficulté à se situer, à se positionner et peut-être même

une instabilité. Actuellement nous sommes tous des produits flexibles. Nos repères sont devenus plus flous. De même, les vérités et les frontières semblent moins absolues. En découle des êtres plus malléables, et plus hybrides. Cette notion d'hybridité nous rapproche de la figure du cyborg de Donna Haraway : « Tant les cyborgs que les espèces de compagnie combinent sous des formes surprenantes humain et non-humain, organique et technologique, carbones et silicium, autonomie et structure, histoire et mythe, riches et pauvres, Etat et sujet, diversité et déclin, modernité et postmodernité, nature et culture. »<sup>2</sup> J'ai essayé de refléter ce concept d'état hybride tout au long de ma recherche artistique.

Durant la première année de recherche, je me suis attelée à un projet basé sur ce concept de Donna Haraway. J'ai tout d'abord réalisé trois dessins de 1m2, dont un en particulier m'a permis de mieux cerner mes intérêts. Je l'ai élaboré de manière instinctive, mais néanmoins en essayant de garder les concepts de Haraway en tête. Après coup, en analysant le contenu je me suis rendue compte qu'il reprenait des éléments liés à la reproduction et à la contraception. J'ai donc resserré ma recherche, au niveau théorique et artistique, de la vaste thématique de « genre et capitalisme », à celle des enjeux liés à la construction de discours sociaux et scientifiques autour du domaine de la contraception et de la reproduction dans le contexte actuel. Interroger ce domaine fait sens pour moi, car il se situe au centre des questions féministes et de genre. Les liens unissant reproduction et production sont questionnés. De plus, la contraception était un des enjeux majeurs du féminisme de la seconde vague. Mais cette question a été maintenant oubliée, car la contraception semble être considérée comme un combat acquis, en Occident pour le moins. Pourtant, nous pourrions nous interroger sur notre relation à celle-ci, sur son évolution, sur la façon dont elle est répartie au sein du couple, et sur la manière dont de nouvelles normes ont été mise en place, telles que la prévention.

Ce domaine m'intéresse aussi car il est soumis à de nombreux arguments naturalistes fondés sur la science, ou plus précisément la biologie. Je pense par exemple à la comparaison entre les humains et les mammifères, suggérant ainsi que si l'être humain est sur terre, c'est dans le but de se reproduire. Ou concernant l'impact des hormones sur l'humeur des femmes. Je pense donc que ce domaine rend bien visible les préjugés de genre. Mais comment ces préjugés sont-ils mis en place ?

À la suite de ces trois dessins, j'ai décidé de poursuivre ma pratique artistique avec un projet de court-métrage en animation, afin d'explicitier la construction de la différenciation sexuelle. Les techniques utilisées sont le dessin animé et les papiers découpés. J'ai choisi d'utiliser le médium de l'animation tout d'abord parce que c'est une technique que j'affectionne. En effet, elle permet l'élaboration complète d'un univers et de personnages et implique donc une très grande liberté, qui peut parfois être difficile à gérer. J'apprécie aussi l'aspect accessible de l'animation. À l'instar de l'illustration ou de la bande dessinée, elle est très populaire. En effet, par la simplification du



message et des concepts, elle permet de construire des ponts entre ma recherche et les spectateurs et d'aborder des thématiques concernant le genre que l'on retrouve peu fréquemment dans ce médium.

La recherche passant par les moyens de l'art implique de s'adresser à un public plus large et non-initié. Le défi réside alors dans la capacité de transmettre ces messages. Je pense par exemple à la pratique des Yes Men.<sup>3</sup> En utilisant des dispositifs simples, comiques et efficaces, ils mettent en images des messages complexes. Dans leur dernier film notamment, ils ont illustré les textes de Naomi Klein<sup>4</sup> par des exemples concrets. Et je trouve le résultat très réussi car ils parviennent à toucher le spectateur lambda ainsi que des personnes informées et acquises à leur cause.

Néanmoins je me distancie des Yes Men en proposant une fiction : « On peut mobiliser la fiction autant pour provoquer des identifications que des oppositions, des divergences ou des convergences sur les représentations cartographiques de la conscience. On peut aussi lire la fiction pour établir des correspondances *sans* identifications. »<sup>5</sup> Ce qui m'intéresse en utilisant la fiction c'est effectivement de ne pas tomber directement dans l'identification, mais plutôt de proposer un regard extérieur, une distanciation. Comme j'aimerais questionner le spectateur, il me semble plus adéquat que ces images n'interpellent pas tout de suite l'émotionnel, mais qu'il y ait un dialogue entre rationalité et émotions.

L'idée serait donc de critiquer les discours naturalistes, très présents dans le champ de la reproduction et de la contraception. Haraway est d'ailleurs très utile à cet égard, car dans son livre, *Des singes, des cyborgs et des femmes, la réinvention de la nature*, elle questionne le fonctionnement de la science, démontre à quel point, involontairement aussi, les chercheurs voient ce qu'ils s'attendent à voir, en fonction des normes et de leurs préjugés. Et comment la science renforce souvent ces discours sur le genre en expliquant les fonctionnements avec des arguments naturalistes. Haraway démontre donc la subjectivité des scientifiques, et les liens réels qui unissent science et industrie, par le biais des financements de recherche par exemple. Elle insiste aussi sur le fait qu'il faut analyser les discours scientifiques dans le contexte socio-historique de leur production.

Le premier scénario racontait la vie quotidienne de ces personnages. Comment ils étaient différenciés au niveau du sexe et du genre, avec des arguments dits naturels. La société, où les personnages vivaient et travaillaient, était séparée de l'espace de reproduction et de « culture » des enfants. Mais ce scénario me posait problème concernant divers aspects. L'arrivée de nouveaux personnages déplaçait la signification de l'histoire, et mes préoccupations concernant le genre ne me paraissaient plus assez claires. On aurait pu y discerner un discours sur l'autre, ou l'étranger, et pas forcément sur une sortie de la binarité afin d'embrasser la multitude.

Finalement, j'ai repris les personnages de la construction initiale auxquels j'ai ajouté une très grande tête. J'ai élaboré ces nouveaux personnages en ayant en tête l'analyse de Christian Marazzi concernant le capitalisme cognitif :

*Aujourd'hui on assiste au contraire à la naissance du « cognitariat », une classe de producteurs qui est « commandée », pour utiliser la terminologie d'Adam Smith, non plus par les machines extérieures au travail vivant, mais par des technologies toujours plus mentales, plus symboliques, plus communicationnelles. Le nouveau capital fixe, la nouvelle machine qui commande le travail vivant, qui fait produire l'ouvrier, perd sa caractéristique traditionnelle d'instrument de travail physiquement individualisable et situable, pour être tendanciellement toujours plus dans le travailleur même, dans son cerveau et dans son âme.*

*Ce qui revient à dire que le nouveau capital fixe est constitué de l'ensemble des rapports sociaux et de vie, des modalités de production et d'acquisition des informations qui, se sédimentant dans la force de travail, sont ensuite activés tout au long du processus de production. À l'immatérialisation progressive des moyens de production correspond une sorte de spatialisation des ressources socio-culturelles qui concourent à produire le « cognitariat », la classe des producteurs immatériels post-fordistes. Chaque contexte social peut devenir ce capital fixe qui, mis au contact du travail vivant, a cette possibilité de le rendre productif, donc compétitif sur le plan international.*<sup>6</sup>

L'outil de travail contemporain par excellence n'est donc plus la force physique, mais la capacité relationnelle et l'intellect. C'est pourquoi j'ai trouvé nécessaire d'élaborer des personnages possédant un cerveau et des organes sensoriels, afin de dresser un tableau plus proche de la réalité sociale actuelle.

Chaque personnage se trouve dans une sorte de bulle et ne vit plus dans une configuration familiale ou de couple. Cela fait écho à l'individualisme présent dans notre société et à l'effritement des liens sociaux, ainsi qu'à la désagrégation d'institutions telles que la famille. Chaque individu est fiché, encadré sur une sorte d'ordinateur et ses organes connectés et mis en réseau. Cela coïncide pour moi à l'informatisation de la vie, à l'heure actuelle. Nous sommes effectivement tous, pour le moins en Occident, utilisateurs d'Internet, de plateformes sociales en ligne, d'informatique.

L'histoire se déroule dans un lieu et un temps indéfini, le style de l'animation entremêle des codes du passé, du présent et du futur. Je conçois ce fragment (extrait) de film comme une première partie dystopique, analysant le contexte sociétal dans lequel nous évoluons et critiquant la naturalisation du domaine de la contraception et de la reproduction, ainsi que l'obligation de se trouver dans une des deux catégories de genre, bien précisée. Pour reprendre les mots de Donna Haraway :

*Le refus de devenir ou de rester une femme ou un homme « genré » relève par conséquent d'une volonté éminemment politique de sortir du cauchemar de la fiction par trop réelle du sexe et de la race. En définitive, et non sans ironie, le pouvoir politique et explicatif de la catégorie « sociale » du genre dépend de l'historicisation des catégories de sexe, corps, biologie, race et nature, de telle sorte que l'opposition binaire universalisante, qui en un temps et un lieu bien précis a engendré le concept du système sexe/genre dans la théorie féministe, implode en une myriade de théories de la corporéité, toutes importantes, diversement énoncées, différenciées, responsables, situées, où la nature et le sexe cessent d'être imaginés et représentés en ressources de la culture pour l'une, du genre pour l'autre. C'est là que pour moi se situe le croisement utopique des théories féministes du genre-hétérogène, multiculturelles, « occidentales » (noires, blanches et métisses, européennes, américaines, afri-*

*caines, asiatiques, et des îles du pacifique), couvées dans une étrange sororité héritière de dualismes binaires contradictoires, hostiles, fructueux.*<sup>7</sup>

Cette première partie dystopique sera ultérieurement complétée par une deuxième partie utopique, reprenant les conclusions de ma recherche théorique, où l'hybridation des personnes et des genres est souhaitée, où la solidarité et l'élaboration de communautés d'affinités sont mises en place, où les concepts de *biopolitique* et du *souci de soi* de Michel Foucault sont réactualisés. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Actes Sud, Paris 2009, p. 277.

<sup>2</sup> Donna Haraway, *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*, Editions de l'éclat, Paris 2010, p.12.

<sup>3</sup> *Les Yes Men refont le monde*, film 90 minutes. Réalisateurs : Andy Bichlbaum et Mike Bonanno, en collaboration avec Kurt Engfehr. Coproduction : ARTE France, Article Z et Common Decency, France, Etats-Unis 2009. Les deux activistes critiquent les effets de la politique néolibérale en se travestissant en de hauts dirigeants, tels que le pdg de Dow Chemical.

<sup>4</sup> Naomi Klein, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*, Actes Sud, Paris 2008.

<sup>5</sup> Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Op.cit., p.199.

<sup>6</sup> Christian Marazzi, *La place des chaussettes*, Editions de l'Eclat Lyber, Paris 2001. ([http://www.lybereclat.net/lyber/marazzi/place\\_des\\_chaussettes.html](http://www.lybereclat.net/lyber/marazzi/place_des_chaussettes.html))

<sup>7</sup> Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Op.cit., p.252.

---

## Biographie

Maëlle Cornut est née à Sierre en 1986. Elle obtient un Bachelor à la Haute école d'art et de design–Genève au pôle art/média. Elle entame alors une recherche autour du féminisme et des études genres, qu'elle matérialise avec les outils de la photographie, du dessin et de l'animation. Elle décide d'approfondir ses questionnements au Programme Master de recherche CCC (critical, curatorial, cross-cultural, cybermedia) de la Head–Genève. Maëlle Cornut vit et travaille à Genève et à Sion.

# POETIC PRAGMATISM AND SOCIAL PRACTICE WITHIN A CREATIVE DEMOCRACY

Hannah Entwisle (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

*The definition of art in our time, in recent times, has become so expansive that from a conceptual standpoint whether it is called art or not is not so interesting anymore. That can be defined later. But there has to be a certain elegance and logic to a project just as a great poem can deliver its message with a wonderful economy of words.*

Mel Chin<sup>1</sup>

Studying within the Research-Based Master Programme CCC – Critical Curatorial Cybermedia has reinforced my opinion that exciting opportunities exist for increased collaboration between artists engaged in social and political issues, and people like myself who approach conflict situations from more traditional fields of law or inter-disciplinary programs, such as peace studies.

In the search for new modes of working on social justice issues, I asked the specific question of how to encourage Americans to engage in foreign policy issues. However, over time two parallel levels of analysis emerged. On the surface my research delved into the specific question at hand by asking: what is “engagement” within a political process, what motivates it, within what institutions, and in what specific ways can these processes be supported and enhanced? However, intricately intertwined within this research was another field of inquiry that posed the questions: What is socially engaged art? What is artistic research and what form does it take? Why are students from non-art backgrounds welcomed to research within an art school? What new collaborative models could I adopt in the future? In exploring these questions, this paper addresses individuals in both art and non-art fields in an attempt to contribute to the dialogue on enhanced interdisciplinary collaboration.

Each year as part of the curriculum, the CCC Master’s Programme invites visiting artists to lead workshops with students. Given their varying degree of familiarity with the CCC Programme, I was often confronted with questions (most encouraging, others provocative) about my field of study, research process and even my presence within an MFA program. Because these conversations heavily influenced the research, this article uses the feedback and comments during conversations with visiting artists as a frame for analysis and presentation.

*You’re not artistic; you’re simply creative.*

The debate over what makes art “art,” although considered moot for some, continues for others. While many artists actively engage in social issues through their art practice, the varying conceptions of their roles within a society in relation to these social issues may perplex political activists outside art institutions, particularly when they attempt to understand the intent and purpose behind the artwork. Visiting artists to the CCC Programme presented the spectrum of positions from viewing an artist’s role as primarily to reveal, challenge, and expose social norms with little emphasis on the artwork’s eventual reception by an audience, to the position that artists play a unique role as interventionists and instigators in social change through

experimental and dialogical processes both within and outside art institutions.

While perhaps an obscure debate for those outside art institutions, it usefully highlights the various forms engagement might take. Confronted by my own assumptions of rational behavior in response to political debates, I explored cognitive science to understand how the brain forms political opinions, recognizing that the process can be anything but rational. I also researched various forms of alternative pedagogy, film and artistic social practice as potential tools to engage within the non-rational elements of the human psyche.

In developing the idea of a “creative democracy,” I built upon John Dewey’s initial conception that emphasized individual implication in political dialogue, which recognized the importance of even mundane conversations on street corners with neighbors.<sup>2</sup> Taking this further, I imagine a creative democracy drawing upon two interlinked meanings of the word “creative.” In one sense, creative democracy can be understood in terms of generating creative or non-traditional approaches to mediate inevitable conflicts within societies. In a second sense, “creative” can adopt a generative meaning, implying a democratic process that continually conceives new social spaces and dialogue outside traditional political or bureaucratic processes.





Examples of defaced political posters on anti-minaret and immigration initiatives observed in Geneva from fall 2009 to spring 2011. Photographs taken by Hannah Entwisle.

*But there are artists who work that way...*

Socially engaged art plays a clear role in developing a creative democracy. Artists increasingly engage in interdisciplinary or transdisciplinary research on socio-political issues, attempting to provoke dialogue and social change. Described under a number of labels—"activist art" (Nina Felshin), "new genre public art" (Suzanne Lacy), "dialogical art" (Grant Kester), "collective art praxis" (Miwon Kwon), "connective aesthetics" (Suzy Gablik), or "dialogue-based public art" (Tom Finkelpearl)—writers have analyzed and debated these forms of public, dialogical, process-oriented and collaborative practices within the frame of participatory democracy. Common threads within these discussions include debates on "community" and "identity," and the extent to which the absence of shared definitions of these concepts results in "incoherent" (Kwon) art practices, not only in terms of their philosophical underpinnings, but perhaps more importantly whether they effectively achieve their visions of affecting social and political change.<sup>3</sup>

In his book *Conversation Pieces*, Grant Kester presents a diverse set of art practices that nonetheless "share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange"<sup>4</sup> that he calls "dialogical art." He describes these practices as moving away from the primary objective of self-expression to practices that instead "begin with an attempt to understand as thoroughly as possible the specific conditions and nuances of a given site."<sup>5</sup>

Kester outlines the following key elements of dialogical art practice:

*Localized between social work and politics, between media work and management," as Zingel writes, "interventions are nonetheless based on ideas from the discourse of art." These ideas would include, first the capacity to think critically and creatively across disciplinary boundaries. ... A second and related characteristics, as I have already suggested, is the facilitation of unique forms of discursive interaction.<sup>6</sup>*

Miwon Kwon continues the discussion in her book *One Place after Another*, this time through the lens of what she terms "site-specific art." Throughout her analysis, Kwon draws upon discourse within urban critical theory, identity politics and the public sphere, and post-modern critiques in architecture and art in an attempt to "reframe site specificity as the cultural mediation of broader social, economic, and political processes that organize urban life and urban space."<sup>7</sup> Kwon points out that while a number of artists already work within this broader concept, artists such as Mark Dion, Fred Wilson, and Andrea Fraser continue to challenge this concept, pushing the site to even more "public" realms outside of traditional art contexts.

Although coined "community based art" in many contexts, both Kester and Kwon agree that the term "community" carries too many broad meanings and connotations to both usefully describe politically engaged artistic practice and represent the constantly shifting identities of individuals and groups within a specific context. As an alternative to Kester's proposal of working to "politically coherent communities,"<sup>8</sup> instead Kwon proposes a "different model of collectivity and belonging"<sup>9</sup> by suggesting that artists adopt the idea of "collective artistic praxis." This, she argues would respond to many of the political and ethical challenges raised within other models that tend to address difference as a closed set of categories as opposed to Chantal Mouffe's conception of difference as "a process of continual identification/(mis)recognition intrinsic to the (self-) construction of identity and subjectivity—that is a complex relational process."<sup>10</sup>

Given the international implications and causes of many social and political issues, I question the necessity of a continued debate over the role of "community" in social art practice. While she does not explain what she means in detail, Kwon's proposal of "collective art praxis"<sup>11</sup> could be useful because it allows for a broader notion of audience and/or participants across international borders and from different social, political, or economic backgrounds. As artists increasingly work with interdisciplinary teams to tackle the complexities of global social, political and economic issues, artistic social practice will demand a more expansive description that extends beyond simply art outside art institutions within a specific community context.

While at CCC I had the opportunity to speak with visiting artists who have exposed me to diverse approaches to artistic practice. For example, I learned about Rosalinda Borcila's interviews with women in Palestinian refugee camps, Fred Wilson using museum collections as a medium, and Gregory Sholette's interventions revealing alternative histories in New York. I was also inspired by artists such as Suzanne Lacy, Group Material, Mel Chin, Nils Norman, and Claire Pentecost and Brian Holmes, who are prompted to either become "experts" on a particular subject through independent study, or compile a knowledgeable and well-rounded team to carry out an artistic project.

*What are you doing here? You're going to graduate with an MFA and know nothing about art.*

Many artists see their role as inspiring people to see their reality in a new light, by recognizing the diverse causes of social injustice, and imagining alternative visions of society. Artists also increasingly identify themselves as “artist-researchers” and engage in interdisciplinary or transdisciplinary work that in many ways mimics traditional research methods within other disciplines such as sociology, anthropology, journalism, etc.<sup>12</sup> However, Kester acknowledges that to do their work effectively, artists need access to diverse sources of information, which prompts him to question whether artists have the necessary education and experience to address social and political issues.<sup>13</sup>

In light of these trends in contemporary art, Beverly Naidus argues in her book *Arts for Change: Teaching Outside the Frame*, that many art schools train “graduates to work in industry, with adequate skills but little ability to think in an interdisciplinary or socially engaged way.”<sup>14</sup> She advocates instead for principles such as those within the Caucus for Social Theory in Art Education’s (CSTAE) mission statement:

*CSTAE seeks to promote the use of theoretical concepts from the social sciences, to study visual culture and the teaching of art, to inform art educators about theory and practice in the social sciences, thus acting as a liaison between social scientists and art educators, to encourage research into the social context of visual culture and teaching art to develop socially relevant programs for use in teaching art.*<sup>15</sup>

A growing number of art academic institutions host MFA and PhD programs within which artists and other researchers have adapted their curriculum to reflect contemporary art practices. Such programs examine social and political issues not only through diverse artistic media, but also in collaboration with disciplines in the social sciences, physical sciences, law and humanities through interdisciplinary courses and research teams.<sup>16</sup> Naidus highlights the important role that art can play in critical and experiential education writing, “Reclaiming the idea that art can act as both a deconstructive force (to analyze and question what exists and existed) and as a reconstructive one (providing a visionary role)...”<sup>17</sup> These analytical tools are useful for all actors addressing social and political issues.

Yet, while art programs may increasingly invite political scientists, philosophers, lawyers, and other social scientists as lecturers and students within their programs, it is unclear to what extent research through art is widely recognized outside art institutions. Ronald Jones notes that the primary challenge with attempting transdisciplinary research is that both artists and those from other disciplines must have some shared knowledge to produce what he describes as “new, hybrid knowledge.”<sup>18</sup> Through my own experience studying as an “outsider” within an art school, I am also aware of some of the difficulties with the practice of inviting non-artists to study and teach within art schools. For example, for those disciplines (such as law) used to carrying out exhaustive research on a specific topic, knowing how to set limits and boundaries of a research question can become a key challenge. Other examples include a potential lack of common references, different means to cite those references, sometimes seemingly incom-

patible research methods, and diverse sets of vocabulary—not to mention questions surrounding artistic independence and autonomy, which may result in a hesitation to collaborate with certain institutions or actors.

*I want to see you present something unfamiliar and confusing. I want to see you access the poetic in your research.*

Given the potential hurdles, why are social art practices and transdisciplinary art programs flourishing? What can be accessed through art that may be lacking in, for example, social science research methods? Irit Rogoff provides some insight, observing, “Writing with art’ is allowing art to upset your working processes, to point you to something you might not have been able to get to in a purely logical or systematic procedure.”<sup>19</sup>

I am drawn to art’s potential to explore and represent the layers of any situation—moving beyond words or rational exploration. For example in “Memory Essays,” Nora Alter describes art as both research and presentation within which “multiple layering of images, sound, text allow for a different, nuanced, emotional presentation of meaning...” that “can create an experience, not just an argument or an explanation.”<sup>20</sup> Such an approach allows for critical analysis that goes beyond rational logic and fact. As Susan Sontag describes, “art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence.”<sup>21</sup>

Speaking of poets, but equally relevant to artists generally, Aristotle also hints at the answer when he writes about poetry as a form of mimicry from which humans can learn life lessons. In this artistic reinterpretation of reality, he states, “...the poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities.”<sup>22</sup> During a 2011 CCC workshop, Nils Norman also spoke about the power of the imaginary in relation to his own work on utopic visions of urban space. He explained that “utopia” is a rich place for ideas and a critical tool that can help reveal what is *not* there. Essentially, art has the power to illuminate an entirely new perspective on a situation drawing upon the imagination and fiction. As Susan Sontag describes, “art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence.”<sup>23</sup>

Ideally, art can even break through common discourse, fixed identities, and bureaucratic procedures to access a clearer vision of reality. Speaking of the failure of many contemporary art critics to truly interpret the essence of art, Susan Sontag writes, “Transparency is the highest, most liberating value in art and in criticism today. Transparency means experiencing the luminousness of the thing itself, of things being what they are.”<sup>24</sup> In one sense, transparency available through the means of art also potentially creates a new space for dialogue and discussion to address social challenges in a way that is generally inaccessible to social and political actors within their own fields.

The poetic and imaginary ultimately feed into “socially engaged art” practices, as described by Naidus:

*“Socially engaged art”: At the roots of its meaning, engagement means connection, so we can first understand this kind*

of art as one that is about connecting the pieces, connecting people with their feelings, their pasts, their dreams, and each other. One of my standard definitions has been that such art talks about social issues that affect the lives of individuals and communities.<sup>25</sup>

*You don't need to tell them everything...*

Particularly for those outside the art world, socially engaged art practices may appear very similar or even identical to political activism or social work. Wolfgang Zingg of WochenKlauser expands upon the potentially liberating aspect of the art stating, "Art's opportunity to approach a problem unconventionally, naively, and open-mindedly is in principle an opportunity open to anyone who approaches a problem from the outside."<sup>26</sup> That said, explicitly revealing that a particular project emerges through an artistic process may or may not be relevant.

In his article "Towards Participation in Art," Rudolf Frieeling points out the wide variety of roles artists play in contemporary art practices. He cites Miwon Kwon, who describes how artists now commonly have "to negotiate, to coordinate, to compromise, to research, to organize, to interview, etc.," and even increasingly augment these roles with the need "to generate, to change to contribute, to enact, to dialogue, to translate, to appropriate, to tag, etc."<sup>27</sup> Frieeling cautions that within the artistic process, artists often face dilemmas about how to present the concept and work with participants within a project.<sup>28</sup> Building strong relationships with a variety of actors, particularly from interdisciplinary backgrounds, can become essential to the overall execution of a project.

As part of my research on creative democracy and artistic research, I co-developed and co-taught an interdisciplinary university course on Burmese refugee integration in Fort Wayne, Indiana. The course addressed public policy and cross-cultural communication issues related to refugee resettlement through guest speakers, online discussion forums, field trips, and group projects developed in collaboration with local, national and international actors. I also work within a collective project with four other artists researching Nazi flak tower structures in central Vienna, creating artistic works that play with conceptions of memory and blend historical research on the Austrian resistance movement and current events. Finally,



as part of a collective project with other CCC master's students, we developed an art exhibition that generated a dialogue between artists and visitors to themes related to space for alternative culture, urban planning, and institutional critique in Geneva, Switzerland. While diverse in their approach and form, each project directly engages and creates a new public debate on a particular social question.

Given art's unique approach to analysis, provocation, constructing meaning, exposing issues, and proposing alternative processes or solutions, I believe addressing social issues through artistic means can generate innovative debates and open new avenues for action that may not emerge through existing social and political channels. However, I feel that I have only just begun to scratch the surface. In the coming months and years, I plan to engage more deeply in understanding how artists use transdisciplinary art practices for political engagement, and explore potential benefits and disadvantages of increased collaboration between artists and practitioners working for social change. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Hunter, Simeon. "New Orleans the Rescue City: Mel Chin and the Poetics of Pragmatism," *Art Voices*, Issue 21, 2009, p. 32.

<sup>2</sup> John Dewey, "Creative Democracy: The task before us," in *John Dewey: The later works, 1925-1953, volume 14*, 224-230, J. Boydston, ed, Southern Illinois University Press, Carbondale (Original work published 1939).

<sup>3</sup> See Miwon Kwon's discussion in *One Place after Another: Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge 2004, p. 100-137.

<sup>4</sup> Grant Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004, p. 8.

<sup>5</sup> Kester, Op. Cit., p. 107.

<sup>6</sup> Kester, Op. Cit., p. 101.

<sup>7</sup> Kwon, Op. Cit., p. 3.

<sup>8</sup> Kester, Op. Cit., p.150.

<sup>9</sup> Kwon, Op. Cit., p. 7.

<sup>10</sup> Kwon, Op. Cit., p. 148.

<sup>11</sup> Kwon, Op. Cit., p. 154.

<sup>12</sup> Expanded conceptions and theories on "translation," "knowledge production," and "knowledge sharing," among others, also frame the rationale and methodology behind transdisciplinary, collaborative art practice and research. For example see Walter Benjamin, Marion von Osten, and Irit Rogoff. Within postcolonial studies concepts such as "contact zone" (Marie-Louise Pratt) and "third-space" (Homi Bhabha) are useful for developing transdisciplinary research methodology.

<sup>13</sup> Kester, Op. Cit., p. 146.

<sup>14</sup> Beverly Naidus, *Arts for Change: Teaching Outside the Frame*, New Village Press, Oakland 2009, p. 20-21.

<sup>15</sup> Naidus, Op. Cit., p. 35.

<sup>16</sup> For example, see the CCC memorials project led by Pierre Hazan, which brings together specialists from art, history, urban studies, activists, law, journalism, NGOs and other fields in an ongoing discussion on the role of memorials and monuments after war or mass human rights abuses attempting to bring forth knowledge that extends beyond an anthology of perspectives compiled from different disciplines.



<sup>17</sup> Naidus, Op. Cit., p. 11.

<sup>18</sup> Ronald Jones, "Fail Again. Fail Better.", in *Learning Mind: Experience into Art*, ed. Mary Jane Jacob and Jacquelynn Baas, University of California Press, Berkeley 2009.

<sup>19</sup> Irit Rogoff. "Mutuality of the Moment: Conversation with Irit Rogoff," September 2006 with Christian Holler, in *Time Action Vision*, JRP-Ringier, Geneva 2007, p. 197.

<sup>20</sup> Nora M. Alter, "Memory Essays", in *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*, ed. Ursula Biemann, Edition Voldemeer, Zurich 2003, p. 16.

<sup>21</sup> Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, Farrar, Strauss, Giroux, New York 2008, p. 9.

<sup>22</sup> Aristotle, *Poetics*, S. H. Butcher, trans., Orange Street Press, 1998, p. 48.

<sup>23</sup> Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, Op. Cit., p. 9.

<sup>24</sup> Susan Sontag. *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1961, p. 13.

<sup>25</sup> Naidus, p. 4.

<sup>26</sup> Kester, p. 68.

<sup>27</sup> Rudolf Frieeling, "Toward Participation in Art," in *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2008, p. 35.

<sup>28</sup> Ibid, p. 48.

---

## Biography

Hannah Entwisle's research interests include social art practices, the development of creative democracies, and seeking enhanced forms of collaboration between artists and non-artists through transdisciplinary research. Her research builds upon her previous background in law and peace studies. Prior to studying at CCC, Hannah worked with the United Nations and non-governmental organizations in North America, Europe, Asia, and the Middle East on issues related to humanitarian affairs and human rights.

# NATIONAL IDENTITIES IN TIMES OF CRISIS

## National Anarchism and Over-Identification Art

Vana Kostayola (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

*The study of nationalism should emphasize the workings of the processes of identification and the way in which the dialectics of enjoyment – of the different types of jouissance: of fantasy, of the body, and so on – is played out in different national contexts.*<sup>1</sup>

Yiannis Stavrakakis

The present research work explores national identities and the regress to nationalism in these times of political crisis and it takes as a case study the new phenomenon of 'National-Anarchism'. National-Anarchism is a new trend in the nationalist movement, based on *politics of confusion*. It originates from extreme right wing political concepts and seeks a fusion with symbols, aesthetics and ideas of anarchism. National-Anarchists support the *'third position'*<sup>2</sup> and they are against both capitalism and communism. Their public appearance seeks to create a fusion with radical left and they try to infiltrate the anarchist movement but their links to extreme right wing political groups around the world, such as the New Right in Australia, the National Democratic Party (NPD) and the 'Autonome Nationalisten'<sup>3</sup> in Germany, the National Revolutionary Faction (NRF) in Britain and other far right groups, reveal their fascist beliefs. Their effort to join leftist demonstrations was not successful right away; nevertheless after adopting leftist symbols, ideas and strategies they managed to co-exist with radical left groups.

Although the fusion of extreme left and extreme right ideologies has appeared in several historical moments, as in the history of fascism, this specific confusion in radical youth reflects the times of crisis we live now in an interesting way. The French political philosopher Jacques Rancière talks about our democratic societies as a 'postdemocracy' and the sociologist Colin Crouch speaks about modern politics with the term 'meta-democracy'. Meta-democracy refers to the politics of consensus, the evacuation of vibrant democratic debate, the politics of the centre, decisions beyond left and right, the complexity of a the financialization of politics where 'problems should be solved only by experts', insecurity, unemployment and vague social identities produce a lack of motivation for participation in politics, the rise of right-wing populist parties that exploit the popular frustration and the depoliticization of our political era. Due to the evacuation of 'the political'<sup>4</sup> small nationalisms and right-wing populism rises fast. The hegemony of nationalism, as political theorist Chantal Mouffe puts it, stands as the *symptom* of the *'return of the repressed'*.

**The more we repress the affective dimension of political subjectivity and identification, the signifiers associated or invested with political passion within a certain socio-political configuration, the more this dimension will seek expression through substitute political formations ('social symptoms').**

Political theorist Yiannis Stavrakakis argues, through Lacanian theory, on nationalism as a *new (pathological) form infused with obscene enjoyment and aggressiveness*. To explore the socio-political forms of identity formation, Stavrakakis

stresses the importance of the dimension of affect and the different emotional investments in the study of political identities and nationalism. *Fantasy* and (partial) *enjoyment* (the French translation of the Lacanian term *jouissance*) become a political matter and a tool to understand political life. Considering that identity relation (it presupposes an 'other') and that identity is 'a work in progress', it is interesting to explore what kind of hegemonic social projects and how unconscious processes affect its formation. Under which socio-political conditions National-Anarchism appears? What national imaginary they have? What exactly 'anarchism' means for this new Right? What makes these new political subjectivities attractive to radical youth?

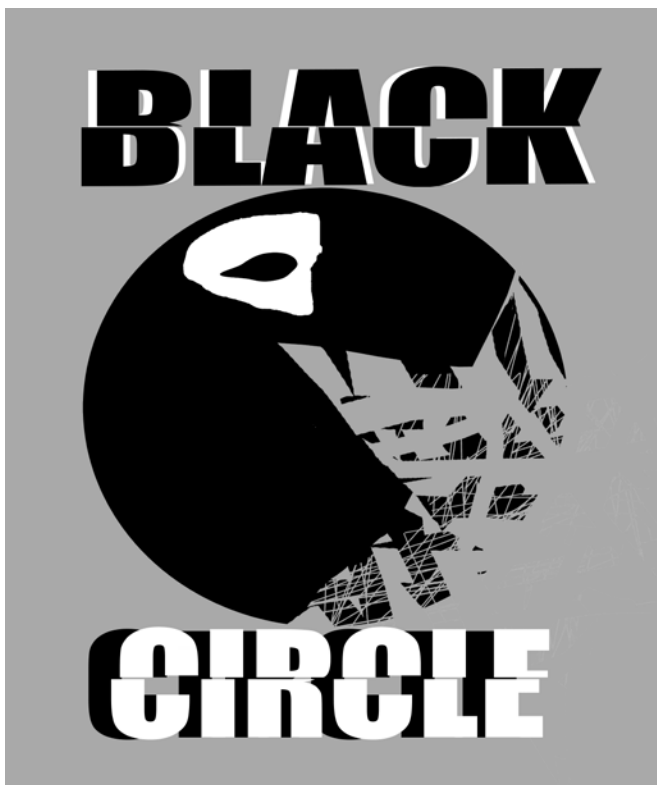
What is the most disturbing in National-Anarchism is not only the fact that they attract far left radical young people but basically the fact that they produce a new way to introduce fascist and racist ideas and like that re-inscribe far right ideologies into present. How can we respond in such a problem? In this ongoing research I borrow tools from psychoanalysis, philosophy, political science, journalism, socio-economic theory, art theory and art practice.

### kavecsprojects.com

The last years I work in close collaboration with the artist and art theorist Kostis Stafylakis. In 2005 we launched KavecS Projects as an artistic platform that reflects to the socio-political situations we experienced during the late 90s, *'when the "dream" of economic and political modernization coexisted with cultural and religious clashes'*<sup>5</sup>. Nationalist orthodox leaders, first immigration waves, new national narratives, a growing racism, the unveiled political corruption of the last years, financial crisis, the submission to IMF politics have produced many cultural changes in Greece. Our past projects refer to the corporate culture, the gender 'troubles' of a conservative Greek society, national identity, alternative medicine and pseudo-scientific theories.

### 'Black Circle'

Our current on-going project called 'Back Circle' takes as its case study National-Anarchism and it is a response to a socio-political reality in Greece after the riots of 2008. The massive riots of 2008 in Athens that resulted to the burning of buildings, cars, shops and trash bins in the city centre, were triggered by the murder of a young boy by a policeman. One year later the global financial crisis with Greece as the protagonist gave space to more demonstrations. A rapid radicalization and politicization of parts of the Greek youth gave birth to many leftists groups, a number of left terrorist groups and a lot far right, racist reactions. It was then that the groups of National-Anarchist appeared. Their double discourse and their hate speech add to a general emergence of a growing fascist populist wave in Greek society, which was long ago deep in identity problems. Greek society is not a specific case: a discourse around national identity problems is also the case in many European countries and the US.



'Black Circle' is a simulation of an existing group of national-anarchism and it demonstrates its beliefs in galleries and art spaces, using the strategies of *over-identification*.<sup>6</sup> This fictional political group is our way to deconstruct the ideologies behind such groups and to provoke a reflection on the confusion of their double discourse. The re-appropriation of their rhetoric and their symbols and the reconstruction of their ideological background in passionate manifestos is not a simple repetition with just an attempt to mock and play with sarcasm. On the contrary the boundaries between reality and fiction, between a recreation of revolutionary profiles and their deconstruction stay always blur. This is our way to test the processes of ideological formation and provoke responses. The audience is invited to redefine its own positions.

The events of Black Circle are advertised as a political group's demonstration, with its logo and its poster and the names of the artists do not appear in any publishing material. The misunderstanding of whether this is a real group or an art project is there to reproduce the same confusion that the real groups have on their positions and make the project more affective. At the end it is not important whether Black Circle is a real group or an art project. What matters more, is the reflection on those specific concepts and slogans that are offered for identification. Positions of political subjectivities offered in an uncanny situation put us all in a problem of our own unconscious or conscious identifications with the ideas of such groups. If somebody reads between the lines can detect our positions but still the performative political 'proposals' force a reactivation against or for these beliefs. The viewer confronts his/her own identifications on the ideologies presented by Black Circle and in a second level what is reproduced is how ideology works in the groups of National-Anarchism, what 'affects' people and how 'empty signifiers'<sup>1</sup> are offered for the projection of any kind of idea.

The two first parts of the project were realized in Athens.

The first Black Circle event was scheduled for the 5<sup>th</sup> of May 2010 in a gallery space in Athens but reality came 'took us by surprise'. The massive demonstration of that day resulted in a tragic event in which three bank employees suffocated to death due to the fire, that a small number of demonstrators caused by throwing Molotov cocktails inside a bank. The art event was postponed the next day with only few visitors as the social unrests were still in action. The visitors encountered a member of the Black Circle a black mask, who provided them with other black masks, claiming that it is for 'anonymity and safety reasons'. The gallery space was filled with posters of manifestos and political positions, two videos, an installation and a performer in a black mask. This member of the Black Circle, acted out a 'quiet' aggressive performance of giving a text to the visitors. This first Black Circle event focused on a "strange" attack by a group of anarchists against the goers of a gay friendly bar on the square of Exarcheia. The video projections and the text distributed included a performance outside the now closed bar and a reproduction of an outrageous debate that took place in the Athens Indymedia webpage.

The second "Black Circle" event (2011) took place in Geneva. It included a short presentation by the artist as a researcher of the group of Black Circle. The group was presented as a world wide political movement and the short presentation took the form of an interactive question-answer debate. The slogans, on which the audience was asked to answer with a 'yes' or 'no', resembling the style of a referendum, were taken from both right-wing populist leaders and ultra-nationalist groups in Switzerland.

The third event, "*The Black Circle: an answer to a misguided comrade*" (2011) took place at "Outlet" project space, run by curators XYZ. During the event, some leading members of the Black Circle denounced an ex-comrade and revealed his web activity. The spiritual leader of the Black Circle offered a messianic speech on the National-Anarchist manifesto. This manifesto is actually written by the National-Anarchist guru Troy Southgate. Artists and other progressive visitors were forced to listen to such words as "autonomy" being used and abused by an obscure but not completely strange form of discourse.

The fourth Black Circle event is due to take place at Utrecht this Mai. The fifth one will be realized in Moscow, as part of the "art-activism" program curated by Tania Volcova, in the context of the 4<sup>th</sup> Moscow Biennial.

### Few words on the theoretical essay

This new category of 'national-anarchism' and the fusion of far left ideas to a far right ideology, that can be detected in many far right populist political leaders in Europe, pose some questions: how and why easily manipulate public opinion? What imagination and imaginary they propose? Considering that in times of crisis people demand change and far right populism offers the simplistic clear solutions inventing scapegoats (foreigners as national enemies etc.), it is not a surprise that a fear of an abstract *islamification* has appeared in many European countries such as Holland, France, Switzerland and others. Islam has become the new enemy of the "West" and



foreigners play once again the role of the threat of our national identity/enjoyment. In the moment of globalization, in Europe and the USA we detect a fear of OVER-FOREIGNIZATION,<sup>7</sup> an excess of immigration which comes in contrast with the reality of foreigners: their lives in the limits of the low, a feeling of no outside and no inside.<sup>8</sup>

The second part of the theoretical essay connects this with the OVER-IDENTIFICATION strategy in art. I use examples of art projects, inspired from the art of over-identification, that seek to reveal profound contradictions by de- and re-constructing dominant discourses and that involve a long period of interdisciplinary research and methods of long-term strategies. To OVER-FOREIGNIZATION I propose OVER-IDENTIFICATION that inspire also our art practice, the long term strategies of creative repetitions of positions of power in the boundaries of fiction and reality.

### Over-Identification Art

Although most of the art practice today is integrated in an art market where art becomes a commodity, we take as starting point that the definition of art is historically determined (Rancière) so art cannot be politically neutral. The meeting of art and the political has started since institutional critique gave art practice and art theory a role of critical exploration of its own institutions, both of their discourse and of their

materiality. Feminist art and the performances of the 70s performed a direct connection with a socio-political space and then prominent artists and art theorists explored the meeting points of politics and art, resulting in the exhibition Documenta 11 in 2002 which problematized this relation even more.

We have to admit that critical art practices cannot on their own bring the changes that traditional form of political intervention can, such as trade unions or political parties, but on the other hand critical artistic practices represent an important dimension of democratic politics.<sup>9</sup> For Stavrakakis and Stafylakis art and politics have a relation of *ex(in)-teriority*, a simultaneous relation of proximity and distance.<sup>10</sup> A 'political' work of art cannot replace actual political practices; nevertheless it can be very close to the heart of those practices. To realize the gap between theory and practice and then their gap to political praxis means that we make a step towards the limited but affective possibilities of art intervention in public sphere. Social change needs different kinds of mobilization than just theory or art intervention; nevertheless art can play an important role in democratic politics by challenging the existing consensus, and by contributing (partially) to the construction of new subjectivities.

Examples explored in my essay are:

- The work of the artist Christoph Schlingensiefel called

'Please Love Austria'<sup>11</sup> where the artist organized a Big Brother show in a container camp, in which asylum seekers had to gain the sympathy of the Austrian people, in order not to be voted off the show and out of the country.

- The interventions of the art-activists The Yes Men who use the term 'identity correction' to explain the subversion of the personas they re-enact.
- The different performances the artist Santiago Sierra has realized, involving low paid immigrants (usually illegal) to perform pointless or humiliating tasks in small gallery spaces or the big art organization of the Venice Biennale.
- Artur Zmijewski's work *Them* at the exhibition Documenta 12 in 2007.
- Walid Raad and his fictional *Atlas Group Archive*.
- Women in Black, as a 'positive' over-identification example.<sup>12</sup>

Most of these artists have been criticized for their controversial practices in general, or partially for some of their works, as misleading the audience (Schlingensiefel and The Yes Men in the Dow Chemical intervention) or as simply reproducing positions of power and 'abusing' the bodies of immigrants (Sierra) or by not being affective enough (Women in Black). The research around the art of over-identification is trying to explore the potentials of such works, the power that lies in this blurred space of fiction and reality, their intervening ways in public sphere and also the use of art not as a positive utopia or a space for relaxation but as a place that society can confront *the worst possibility of itself* (BAVO). More work needs to be done to answer the criticism against the works and detect the differences among them; this essay is just the start and seeks to find its way to continue. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Yiannis Stavrakakis, *The Lacanian Left*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p.205.

<sup>2</sup> The Third Position is not the 'Third Way' that claims to be simply 'beyond left and right' but it is said to be the neo-fascist right, which rejects both Marxism and liberalism for an ultra-nationalism that seeks to achieve a national rebirth.

<sup>3</sup> The 'Autonome Nationalisten' (Autonomous Nationalists) is a German neo-Nazi group who is said to be the most important inspirer, and in a lot of ways very similar to the 'National Anarchists' though having a different name. 'Autonome-Nationalisten' has adopted symbols, ideas and tactics from far left groups, such as black-blocks and it is Strasserism that inspires their ideology, which is also the case in National-Anarchism.

<sup>4</sup> Here the reference comes from political theorist Chantal Mouffe and her discussion around the future of democracy. For Mouffe a space for antagonistic forces, disagreements and opposite camps need to be part of our democracies. She considers the dimension of antagonism constitutive of human societies and she suggests its inclusion and its possible sublimation into 'agonism'. Chantal Mouffe, *On The Political*, Routledge, New York 2005, p. 9.

<sup>5</sup> K.Stafylakis for a more detailed context of the greek case in <http://kavecsprojects.com/home>

<sup>6</sup> The term 'over-identification' art comes from BAVO, an independent and critical research collective that focuses on the political dimension of art, architecture and urban planning. In their book *Cultural Activism Today, The Art of Over-Identification* they explore artists whose practice uses a creative 'identification' strategy that results in re-enactments of certain hegemonic characters and their ideological

frame.

<sup>7</sup> Term from political theorist Ernesto Laclau.

<sup>8</sup> By using the term over-foreignization, the literal translation of *Überfremdung*, a fear for an excess of immigration, I attempt to map the imaginary enemies in these times of crisis and the way they are constructed. An art practice of over-identification is simply a proposal for an art practice that will force us to redefine our beliefs and reflect on how ideology functions, not simply as propaganda but also as unconscious identity processes, that imagines enemies and friends in politics.

<sup>9</sup> As references in this part of the research I use the notion of 'bare life' of political philosopher Giorgio Agamben, the 'lives in the limits' of immigration population as social anthropologist Athina Athanasiou writes on it and the shift artist and theorist Marina Grzinic proposes: from biopolitics to 'necro-politics'.

<sup>10</sup> Chantal Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>

<sup>11</sup> K.Stafylakis, Y.Stavrakakis, *The Political in Contemporary Art*, Ekkremes, Athènes 2008, p27.

<sup>12</sup> The work alternately was named 'Foreigners out! Schlingensiefel's Container (Ausländer raus) and it was realized in Vienna in 2000 when the extreme right-wing party of Jorg Haider(FPO) was very popular.

<sup>13</sup> BAVO collective uses this term of 'positive over-identification' strategy to name for example the art activist interventions of Michael Moore.

---

## Biography

Vana Kostayola is a new media artist from Athens, Greece. She graduated from the Athens School of Fine Art, from a department of painting with a specialisation in photography. She holds an MA Fine Arts from Central Saint Martins and an MA Interactive Media from the University of Goldsmiths, both in London. Along with Kostis Stafylakis, she runs *kavecsprojects*, a tactical media initiative based on critical art activism. She recently presented the "Black Circle" project at Outlet, a project space run by XYZ, the curators of the Athens Biennial. Vana Kostayola has had three solo exhibitions, she has organized numerous performances and art interventions in public space in Athens and London, and she has participated in several group shows. She has worked as a video and installation artist for dance and theatre companies and she has a teaching experience in all levels of education. Her artistic work can be viewed in [www.kavecsprojects.com](http://www.kavecsprojects.com) and samples of her video art for theatre and dance performances in <http://vanaktheatreworks.blogspot.com>

# LES MICROFAITS<sup>1</sup>

## A la recherche du récit perdu

Bénédicte Le Pimpec (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

Les grands récits sont composés d'une nébuleuse de sources et d'événements. Le tri dans cette multitude est effectué en amont de notre connaissance, ce qui nous laisse accès à un récit construit et le plus souvent détaché de nos expériences.

Souvenons-nous de nos professeurs essayant de nous apprendre des dates, des faits, des récits de batailles que nous ne retenions que de manière abstraite sans sentir qu'au delà de l'abstraction il y avait des vies humaines, du sens et de l'expérience. Ce sont les anecdotes, les souvenirs qui font prendre vie à cette histoire abstraite. Grâce aux détails, nous pouvons comprendre les différents enjeux du pouvoir contenu dans ces récits.

Attardons-nous sur les détails.

### Contexte

Nous vivons dans des espaces paradoxaux. Immergés dans un monde global, où les distances semblent réduites, nous sommes constamment au courant des actualités du monde entier. S'appuyant sur les technologies de pointe, les informations mondiales envahissent nos espaces quotidiens. Pourtant, chacun de nous est inscrit dans un contexte particulier, celui de la localité. En tant qu'individu, nous vivons dans un périmètre plus ou moins large et qui définit notre rayon de repères et d'action. C'est au sein de cet espace que se trouve ce qui définit l'identité d'une personne, ses origines, ses opinions, sa mémoire et son histoire personnelle. C'est aussi au sein des espaces locaux que se cache la multitude de sources et d'événements qui constituent la base des grands récits. Des faits qui sont autant de possibilités de remettre en question les récits dans lesquels nous baignons, autant d'alternatives et de moyens de déconstruction.

### Construction d'un format de recherche

L'intérêt pour ces récits du détail, la recherche de ces *microfaits* constitue la base de l'établissement d'un format d'expérimentation.

Mais comment trouver ces histoires? Comment s'en emparer et les donner à voir?

L'invention du terme de *microfait* permet de définir et de circonscrire une recherche. Ce terme, constitué d'un assemblage de deux notions (fait et micro) pousse à inscrire une recherche localisée dans le réel, la plaçant non pas du côté de la fiction mais de l'expérience. Ces *microfaits* sont des récits locaux, qui ne semblent pas avoir d'importance au premier abord mais qui peuvent constituer la base des grands récits. La définition d'une telle notion n'est pas fixe mais évolutive; ainsi des propositions de définitions sont possibles: le *microfait* dans le sens d'un ensemble de petits événements, le *microfait* comme récit d'expérience, le *microfait* comme élément constitutif de l'histoire mais qui n'aurait pas de portée visible au premier instant. Un genre de fait mineur.

En établissant les limites et les pouvoirs de ces récits, un format est spécifié avec des règles et des exclusions définissant par là même la manière de travailler.

Pour trouver ces récits, il faut aller les chercher à la base

c'est-à-dire s'inscrire soi-même dans un contexte local. Cette manière de faire oblige à une attention constante, à une pratique quotidienne se questionnant à chaque histoire. Et là? S'agit-il d'un *microfait*? C'est en discutant, en sollicitant la mémoire des individus que l'on a le plus de chances de les trouver. Ouvrant un espace de parole, le *microfait* devient un prétexte pour se remémorer.

### Méthodologie

Attentifs à la parole, nous pouvons commencer une collecte. Celle-ci réunit les différents *microfaits* qui ont pu nous être racontés, dont nous avons été témoins, ou que nous avons pu entendre, voir ou lire. En les rassemblant, on s'aperçoit très vite de la multiplicité de ces histoires ainsi que des grandes différences qui les séparent; ce qui constitue leur intérêt mais aussi la difficulté de les associer. Car pour étudier un *microfait* il faut se plonger dans son contexte.

Si les *microfaits* sont la masse grise et inexploitée des grands récits que nous connaissons, c'est le contexte de leur énonciation qui peut permettre de remettre en questions ces récits du pouvoir. Contrairement aux récits imposés, ils ne peuvent être arrachés de la localité dans laquelle ils se trouvent, et c'est ce qui fait leur spécificité.

Les *microfaits* nous font prendre conscience de notre position vis à vis de la société en nous rendant actifs en tant que chercheur. Ils nous intègrent comme acteur—et non comme spectateur—dans un système sociétal en nous donnant la légitimité de remettre en question les récits imposés dans lesquels nous vivons. Nous organisons donc notre propre lutte, en marge du système. Nous pouvons nous demander si ces luttes, une fois découvertes, peuvent être réappropriées par un système qui intégreraient par là même, au cœur du processus capitaliste, les formes de résistance, les espoirs ou les alternatives développés par les individus porteurs de ces récits.

L'outil principal développé par l'amateur de *microfaits* est la recherche de sources. S'emparer d'un *microfait*, c'est aller enquêter sur son contexte et trouver les sources qui le rendent existant et potentiellement résistant ou alternatif à un récit du pouvoir.

Une fois ces sources trouvées, il nous faut pouvoir les rendre visibles. Pour se faire, nous avons à disposition les outils de communications. Mais que ce soit par le biais de sites Internet, de dépliants, de livrets, ou de parole vivante, l'essentiel est de donner à voir non seulement les *microfaits* mais aussi leurs sources afin de mettre à jour un processus de recherche et de susciter et confronter différentes versions.

Nous voulons penser l'histoire comme une matière vivante et sujette à variations multiples et prouver que les interprétations influencent les événements et leurs déroulements.

Attachons-nous une minute à ce que Michel Porret<sup>2</sup> nomme *l'histoire problème*; c'est-à-dire parvenir à mettre en problématique les sources. *Ce qui compte, c'est de parvenir à poser un problème pour comprendre un sujet d'actualité*<sup>3</sup> et non de trouver les sources et d'y poser une interprétation. Faire cela c'est aussi refuser une domination, et c'est donner la parole

directement à la source.

La remise en question des systèmes de représentations développée notamment par les artistes féministes dans les années 1970 a permis de repenser le médium. Il ne s'agit plus de penser le médium comme un outils neutre au service d'un discours mais prenant au contraire un rôle discursif. Participant alors au politique, il fait partie du système de domination écrasant l'individu. Cette remise en question des systèmes de représentation visuel, textuel ou encore auditif, refuse la convention et permet de donner la parole à une minorité silencieuse. Cette prise de parole au sein même de la production artistique rejette la domination d'un système.

Avec le *microfait*, il s'agit de s'affranchir des récits que nous connaissons pour aller chercher ceux que nous avons perdu l'habitude d'entendre, ou que nous ne connaissons pas.

## Exemple

### Microfait n°1<sup>4</sup>

*C'était en 1902. Mon arrière grand-mère avait 6 ans. En 1882, la loi Ferry, promulguée par l'état français, rend l'école primaire obligatoire pour tous les enfants de six à treize ans. Mon arrière grand-mère vivant dans une petite commune du sud Finistère (Scäer), parle comme une majeure partie de la population dans la région, sa langue natale, le breton.*

*Dès les premiers jours d'école, les professeurs obligent tous les enfants à parler français. Les cours sont dispensés en français, les enfants se doivent de ne parler que le français, et ce, même entre eux durant les récréations. La méthode Carré (méthode visant l'apprentissage d'une langue par son immersion complète) est appliquée à la lettre.*

*Afin de favoriser un apprentissage rapide, la délation est encouragée entre les enfants, et les punitions plus humiliantes les unes que les autres se succèdent. Le meilleur moyen pour un enfant de se débarrasser de ses oreilles d'âne, chapeau, étiquette, sabot, ou autre pancarte est de dénoncer un autre enfant. Les punis sont priés de rester debout devant tout le monde ou au fond de la classe.*

*La langue maternelle de ces élèves a été stigmatisée comme étant celle du paysan, du manque d'éducation, du plouc, qu'il fallait absolument faire disparaître. Cette intégration forcée par la langue avait pour but de créer une France unie, avec la constitution d'un état (et donc d'une langue commune pour tous). Il est évident qu'une seule et même langue est aussi plus facile pour diriger des hommes en temps de guerre. Les langues régionales ont été écrasées, (aussi bien le breton, que le basque, que le corse) afin d'assurer l'existence d'une nation.*

*Mon arrière grand-mère n'a plus jamais voulu parler une autre langue que le français une fois l'école terminée. Il lui arrivait cependant de parler breton avec les «anciens» qui ne comprenaient que cette langue, ou lorsqu'elle jurait et ne voulait pas que ses enfants (ou petits enfants) comprennent. Mais elle n'a jamais voulu apprendre à parler breton à ma grand-mère, ne voulant pas que ses enfants apprennent une "vieille langue inutile" pour laquelle elle avait tant souffert.*

Je propose ce *microfait* comme exemple car il est en relation directe avec mon identité. Mais au delà de cette relation, ce *microfait* met en évidence l'écrasement d'identités régionales afin d'établir une nation. Soit un pan de l'histoire existant mais qui n'est pas particulièrement valorisé par les divers ouvrages historiques.

Il ne s'agit pas de faire une critique de l'histoire, ou même de la création de la France, mais de mettre en évidence la relation entre un contexte précis et un contexte global. De montrer comment ce *microfait*, de premier abord anecdotique, peut nous renseigner sur l'écrasement de minorités linguistiques, sur la constitution d'un État nation ainsi que sur le contexte des années 1900. Cet exemple montre aussi comment le pouvoir est répercuté dans la société et peut toucher les individus dans la constitution de leur propre identité.

Je m'interrogeais aussi depuis quelques temps (sans pour autant trouver de réponses) sur l'utilité des écoles Diwan. La première de ces écoles créée en 1977 à Ploudalmézeau (Finistère) propose l'apprentissage du breton par immersion. Ainsi tous les cours sont dispensés en breton, du matin au soir, utilisant cette même méthode Carré. On verra bien évidemment le paradoxe à cela. Même s'il ne s'agit pas aujourd'hui de faire de ces élèves des bretons convaincus, mais plutôt d'introduire l'apprentissage des langues à l'école comme primordiale (ils apprennent d'abord le breton, puis le français, puis l'anglais en primaire), l'utilisation de cette méthode peut laisser perplexe.

## Hypothèses

Les théories postmodernes développées dans les années 1970 mettent en lumière la perte de confiance des Occidentaux en leurs institutions. Développé par Jean François Lyotard, la notion de «fin des grands récits» est la fin des croyances dans tout ce qui structurait la société, à savoir, la religion, la science, l'histoire...ainsi que dans ses buts. La science promettait à l'homme une émancipation grâce au progrès; l'histoire et la religion annonçaient quant à elles un temps linéaire tourné vers le bonheur et le paradis. Auschwitz et Hiroshima ont déclenché un scepticisme vis à vis de ces récits annoncés, laissant place au doute et ont questionné le processus de narration de l'histoire en mettant en cause la notion d'une seule et unique réalité face au passé.

*L'historiographie (c'est-à-dire «histoire» et «écriture») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe – et quasi l'oxymoron – de la mise en relation de deux termes antinomiques: le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire comme si elle les articulait.<sup>5</sup>*

Il s'agit d'essayer de penser l'histoire, non plus comme un gros bloc logique, précis et unitaire, mais comme un ensemble de récits s'organisant dans un processus narratif. Penser le présent historiquement, c'est ne pas oublier les récits du passé, ne pas oublier ce que l'on nous a appris et surtout ce que nous n'avons pas pu apprendre.

Il nous faut donc pouvoir remettre en question, peut-être par le *microfait*, les récits dans lesquels nous sommes.

Qu'on les nomme *microfaits*, microrécits, épiphanies, ou encore micrologies, ce ne sont pas des récits dominants, mais des fêlures, des craquements qui ont le pouvoir de donner une autre version, une alternative, de mettre à jour un autre fragment de réalité, aussi petit soit-il, que celui que nous connaissons.

Ils sont peut-être l'alternative des masses, ou la parole des minorités pourtant majoritaires, ils ont le pouvoir de donner une nouvelle voie, de réinterroger des figures que nous connaissons sous un autre angle de vue. Ils sont un agencement de petites luttes locales qui ont pour but de contester, de remettre en cause l'organisation du pouvoir dans lequel ils se trouvent.

## Typologies

Il est difficile d'établir une définition exacte et précise du *microfait* tant les typologies des récits collectés sont différentes. Un *microfait* peut se révéler être un souvenir appartenant à une mémoire individuelle, une mémoire perdue ou enfouie, il peut être une découverte, une parole minoritaire, une alternative, une résistance ou encore une voie de fuite. Si ce caractère multiple peut être une difficulté pour révéler ces récits, c'est aussi lui qui en offre les différents potentiels.

Le travail du *microfait* consiste donc à essayer de mettre en place un protocole du doute. Ces faits oubliés, non dits, car apparemment sans importance, peuvent et doivent exprimer beaucoup, non seulement du contexte dans lesquels ils se trouvent mais aussi des sociétés. Le remaniement des formes et des savoirs qui peut être opéré par le biais de l'art forme un mode de pensée non linéaire.

Si l'on devait trouver un but à cette recherche, on pourrait dire qu'elle emprunte et parfois détourne les méthodes des historiens afin de construire une problématisation des procédures et de questionner indirectement les liens entre communauté artistique et communauté scientifique. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Les phrases surlignées en caractères gras sont des essais de définition du *microfait*.

<sup>2</sup> Entretien avec Michel Porret, *Aux sources de l'histoire*, publié dans la revue Campus de l'université de Genève, n°97, Janvier/Mars 2010, page 12.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>4</sup> Ce *microfait* est extrait d'une collecte présentée dans un livret en annexe.

<sup>5</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Editions Gallimard, Paris 2007, p. 11.

---

## Biographie

Bénédicte Le Pimpec est née en 1986 à Quimper (France). Après avoir obtenu son DNSEP (Diplôme national d'expression plastique) à l'École supérieure d'art de Brest sur les questions de récits et de fictions, elle s'installe à Genève pour suivre le Programme Master de recherche CCC.

Co-fondatrice de Monstrare en 2007, structure de production et de diffusion, elle est impliquée dans les différents projets de l'association. En 2009, elle organise *Space Between*, exposition s'attachant aux relations entre les pièces produites et leurs archives, au centre d'art Bastille à Grenoble. Depuis 2010, Bénédicte collabore avec l'association Piano Nobile à Genève, avec qui elle monte divers projets (notamment en mai/juin 2011 l'exposition *Reworks*, d'Alexis Guillier sur la question de l'histoire et de la collection). Elle participera en juin 2011 au projet *Chronique*, organisé à Duplex (Genève) axé sur les questions de méthodologie et de processus de production chez les artistes.

Rédactrice free lance pour la Tribune de Genève, elle prend part à de nombreux projets d'éditions et rédige plusieurs notules pour des catalogues d'exposition.



# MODUS VIVENDI

*Elene Naveriani (Master of Arts en arts visuels HES-SO)*

## Prologue

- Would you tell me, please, which way I ought to go from here?
- That depends a good deal on where you want to get to.
- I don't much care where.
- Then it doesn't much matter which way you go.
- ....so long as I get somewhere.
- Oh, you're sure to do that, if only you walk long enough.

Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*

The work you are about to read or just leaf through is the experience of my life, my memories, it is about the history I went through, how I remember all these things, how I put my experiences, my memories in today's context and how I see myself as a part of the world. I will go back to my past to analyze my present. As Bertold Brecht puts it, "humans are a product, a product of history, a changeable product..." and I am wondering: am I a product that went through changes and was shaped and formed with the help of these changes and experiences?

Some time ago I started to think how important it is to be aware of my everyday life, to reflect upon ways of living, and how these ways could be different. After some observation I understood that this was one of the most important things in my life. I realized that the being that I am needed to be better understood and analyzed. And so I began to live in this way, which I find quite tiring and exhausting, but necessary and important.

My life became my practice, my practice became my life and everything I was coming across was part of my observation and research. For me, in the past as well as now, it is important to practice and to fit theory into my life, this process of adjustment of abstract knowledge and practice always was very important to me, and everything what was going on in "outer space", by which I mean a space in which I wasn't necessarily present but which I was part of nonetheless. And so I became more attentive, careful and aware of my actions and behavior, and not just mine – an important part of this observation was to be mindful not just of my existence but also towards other human beings, the environment and in short everything what was supplying and completing my everyday existence, the existence that I was questioning in my observation. And I was questioning it because I was coming across too much injustice, inequality, dishonesty, disrespect in this everyday life which we live, which passes by without any realization of what is happening.

I was used to things changing around me, in the world at large as well as in my everyday life. In 1991 Georgia became independent, 1997 was the first time I was confronted with the death of a family member, 2000 signaled the new millennium and I passed my exams and entered the academy, 2003 saw the rose revolution and second change of regime, 2005

we established our art group and in 2008 I came to Geneva. I would like to make a comparison and draw a parallel between the three most important parts of my life. In order to make these clear I have decided to divide my essay into three parts: the three biggest changes in my life and three different kinds of collaboration, experiences, living with people. These three big alterations are linked with people I was living and working with, so three changes, three different communities, three different kinds of collaboration, three different challenges and different kinds of problems, life experiences, new questions, confusions, disappointments. My distant past, my past and present. My family, my art group and my artificial family, the community I share something with, the apartment in which I live in Geneva.

Even though I've lived through a lot of historical changes and I've also experienced some in my personal life, the questions remains – in what ways did these tiny changes reflect on the universe which is made up of human beings? Were they noticeable and if so, how did society accept and experience them? As Walter Benjamin once said – to have an experience is to give form to something, and I wonder what is the form of the experience of change?

## Chapter 1

*And how else do we hook our hike to find that pint of porter place?  
And how else do we hook our hike to find that pint porter place?  
Whence. Quick lunch by our left, wheel, to where. Long Livius Lane, mid Mezzofanti Mall, diagonalising Lavatery Square, up Tycho Brache Crescent, shoulderin Berkeley Alley, querifixing Gainsborough Carfax, under Guido d'Arezzo's gedeway, by New Livius Lane till where we whiled while we whithered. Old Vico Roundpoint.*

James Joyce, *Finnegans Wake*

You would need to have lived in Dublin for a long time in order to really understand what James Joyce is describing here. For an Irish person it is clearly and obviously funny, but to a stranger it remains obscure and mysterious. So, I never lived in Dublin.

1991, March 17, Georgia became the fourth Soviet republic, after the three Baltic states (Lithuania, February 9, 1991; Latvia and Estonia, March 3, 1991) to organize the referendum on the issue of independence. The only question of the referendum asked: "Do you support the restoration of the independence of Georgia in accordance with the Act of declaration of independence of Georgia of May 26, 1918?" The official results showed nearly 99 per cent in favor with a 90.5 per cent voter turnout. Due to the ongoing ethnic discord, the polls were largely boycotted by the non-Georgia population of Abkhazia and South Ossetia, four days after the final results were announced, the Georgian Supreme Council unani-

mously passed the declaration of independence on the second anniversary of the 9 April 1989, the day when an anti-soviet demonstration was dispersed by the Soviet Army, resulting in 20 deaths and hundreds of injuries, day also known as Tbilisi Massacre, Tbilisi tragedy.

This day was a turning-point, which kind of divided my family into two. Generation went through the event with different expectations. My conscious social life, with and next to my family, has just started in the time when their mode of living changed.

This was the time when I was 4 years old, so obviously I do not remember much, but I do remember the changes to my lifestyle – the way I dressed, the food I was eating, the interior of my house, my parent's attitude towards every tiny thing in the house and outside, the children I played with... it was so difficult to understand what were the reasons for all of these great changes around me. And I started to become aware of this ongoing process of change and I started to think what the reason was for all of this, for what was happening around me. Why was I hungry and why did my family have to stand in a queue at the shops to get one loaf of bread?

*I was exactly 10 years old, the weather was great on the 9th of April, I remember I was already wearing short socks which meant that spring was already there, this was really something to remember. The demonstrations were the most important topic of conversation in every family around me.*

*It was the first time that I saw my aunt with a cigarette and with tears in her eyes, she was crying, smoking the cigarette in front of the children which was not allowed in our house, so I felt that something bad was happening and I was very shocked.*

*The amazing thing was that the children felt the same. We all gathered in the street, with little posters with the proclamations on them and we went to the demonstrations as well.*

*The night of April 8th at midnight my family left me and my sleeping brother who was 4 years old and went to the demonstration. All of a sudden I heard children calling me from the yard and telling me that they were going to start a hunger strike. I left the window open to be able to hear my brother in case he woke up and went down to join the rest of the children. We took out old mattresses from our houses and lay down on them holding our posters which read "To the independence of Georgia!", "The children of Kereselidze street are with you" and "We are going to win!". We made a promise that we were going to go on hunger strike for the duration of the demonstrations.*

*This was the watershed of my generation, the pre and post events of April 9th made us grow up faster, made us old. We had an old photo album which we turned into a diary and in it we wrote texts about Georgia such as: "why I love my motherland" and "how beautiful our monastery in Varzia is"... Instead of writing about love, boys and all those things that are common and usual for a child of 10 we were writing about our homeland, patriotism, nation and so on.*

*But when I look back I cannot imagine another scenario, this day was inevitable. At that time, with the condition the country was in, the people who were in power, no other scenario could have taken place. But maybe even on a night like April 9 it was possible to be more careful and avoid having victims but this ultimately depended on the leaders. It was so easy to manipulate people, the*

*crowd was furious and ecstatic and while the leaders could have told people to be careful of provocation, could have told them to move to another place and that the Russian troops were entering the city, instead they told people that to go back home was equal to betraying the homeland and people were naive and all too ready to become heroes, and so it was easy to manipulate them.*

*I remember that about a year after that I was looking at a book about the events of April 9 and the months leading up to it when there was total disorder, there were pictures of people who died during the massacre, and I was going over and over the pictures to see the faces of the dead people, strangely I wanted to feel all these things again and looking at pictures of crippled girls, of young dead heroes gave me satisfaction.*

Tamar Babuadze, journalist

As I mentioned above I don't have a lot of memories on this time to explain my opinion clearly. I know that I had feelings and intuitions that made me want to understand the situation. I understood that I was happy to be living with my family, I was upset about seeing my parents so stressed just to get us our daily bread, I was confused because I didn't understand why it was happening and I was sad because I felt that we didn't deserve this, and I knew that no one deserved to go through all this. I decided to ask my family members to share their memories and thoughts about that time.

*...I remember all of us in our house, mother, father, four sisters, four nephews, three brothers-in-law, the whole gang! There was only one way to keep warm, a firewood stove which stood in my room and I remember that on the one hand it really bothered me that I didn't have a private space – now I laugh about it but I was a 20-year-old girl who wanted to have a normal life and her own room. Now I understand that in a big family it is difficult to find a private corner for everybody, especially when the house isn't so big.*

*Another thing we did was 'steal' electricity from the Coca-Cola factory. This was the only place in the city that had electricity, and our house was opposite. So later on those little boys were so smart and skillful that they managed to establish an electrical connection between our house and the factory. You can imagine how hard it was for us to see your brother trot away holding electrical cables, it was dangerous and risky I don't know how we allowed them to do it, but we did, and even if we had forbidden your brother from doing it, he would have gone ahead anyway. And on the other hand of course it was great to have electricity and even watch TV together sometimes. This was a period of danger and trust. So, we had dawn and night falls, dinners, drinks, together. There were no quarrels or arguments, we would pass quiet, cheerful evenings together...*

Eka Kuprava, politologue, aunt

*Living together requires: people who are mentally prepared to do so, who are intellectually equal, being able to take each others needs and interests into account, not being selfish. There are some examples of people who live together in a very small space and don't have any conflicts, but in this case everyone has to have their own function, which generally serves everyone.*

*From my experience what I missed most during this period*

*when our family lived together was having my own room, my own space, a space to live and to think, to make decisions, to cry and to laugh – in short express myself when I didn't want to be seen by the others. There needs to be one will and general agreement of principles to live together. Particularly in my family my mother was someone who sacrificed her interests and will for her husband. She never asked for her own will to be taken into consideration. She was a brilliant woman who loved her family – of course I disagree with the way she did it but I couldn't change anything. My father was the one who was "profiting" from her obedience, but not in a bad way, just in so far that it was a patriarchal family and it was run according to the norms of a long-established culture and religion. My parents loved each other and they accepted one another for what they were. We were brought up in a way that to care about others and to give a helping hand was a normal, which later was extremely useful and crucial to survival.*

Dali Kuprava, teacher, journalist, mother

That was the end of the first important period of my life and after this many things changed. I started to live in a different way, without the people I used to live with and with new people. Each individual left something inside me. It is always difficult to lose something or someone, as one of the member of General Idea once said about one of the members passing away: «Learning again the limits of my nervous system, how to function without my extended body, no longer three heads, twelve limbs.» But this was the time and the people that affected and formed my initial personality, it is an experience that I came to value afterwards, which I realized and understood, and it is because of this that this essay is being written.

## Chapter 2

*Over the past 10 years, we've come to resemble a large, crazy, but caring dysfunctional family. We argue, shout, whine, complain, change our minds and continually threaten to quit if we don't get our way. We work the phone lines between meetings to understand our differing positions. We rarely vote and proceed by consensus most of the time. Some drop out of the group, but eventually most of us come back, after days, months and sometimes years. The Christmas parties and reunions are terrific. We care a lot about each other, even if we don't see things the same way. Everyone has a poster she really hates and a poster she really loves. We agree that we can disagree. Maybe that's democracy.*

Alice Neel, Guerrilla Girls

From my early childhood it became clear that if someone had a "talent" to draw he or she was a future artist and I belonged to this circle – I was drawing and it meant that I was a future artist.

In 2003 I entered the Academy and began an "artistic routine" which continued for two years.

After two years of studying I met people with whom I started to work. It is important to point out that when our group was formed the rose revolution had already taken place, there was a new political power in the county, a young presi-

dent full of brilliant promises and the most important change of regime in thirteen years. Our gathering was a causative one, maybe unconsciously at the beginning but definitely causal.

I had the feeling and intuition that these were people that I would like to spend time with and to discuss about art and share my ideas. We were quite a lot of people, not just five of us, and we wanted to be active and to react to the facts and injustice which was going on inside the Academy and not just there.

*At the time that we were working as LOTT we did not fully realize the real meaning of working as a collective but instinctively we felt that it was important and we experienced the advantages through our activities. In our case the political timing was very important and defined our attitude towards the group. The country in which we were working was Georgia, a post-soviet country that had inherited the corrupt soviet mentality. The Academy where we studied and formed LOTT was run by the official artists from the soviet regime. Even at that time though we already had quite a lot of information about current artistic movements from different countries through the Internet and all that knowledge did not fit in with the strict rules under which the Academy was running through the professors. The necessity to rebel against the established order was born through our generation's experience and the need to put aside our individual artistic egos and face these issues as a group. The situation at the time pushed us to established the group because that way it was less probable that we would be considered as crazy individuals and as a group we would be able to find the power to go beyond individualism and find common ground and fight for the goals we had established.*

*Another important reason that kept us together was the lack of a healthy critical situation around us in Georgia. In order to be able to form ourselves as artists for the future we needed to create an environment where we could argue with each other in a constructive way and develop our ideas out of those discussions.*

Gio Gago, artist, member of the group LOTT

*...In the future I will continue working collectively with people. I think it is something that makes my ideas stronger and more powerful.*

Melano Sokhadze, artist, member of the group LOTT

We still work together, but as I mentioned it is inescapable and it is better to be aware from the beginning that a group, a collective, a community is not perfect and once you come across problems the end has come. But without realization and analysis of why the group disintegrated the same mistake could easily be repeated in future collaborations.

In any case, the project in the existing context and situation was completed and our work appreciated. Thanks to our persistent demands the Academy's administration opened a new "multimedia studio" studio which lives on following our graduation. The second change came as a result of our diploma work which we undertook as a group. Up until then students were evaluated on their individual work. Our performance "wet circle" aimed to provoke, to underline reality and to set

an important precedent – one work, five people, five diplomas. After a long struggle we received our graduation papers and most importantly achieved a change in the evaluation system: students are now allowed to create a collective work and receive individual diplomas.

### Chapter 3

*It's good to have someone who really understands you. For instance, here, as you said, if anyone is hungry, we share our food. I mean, the money in my pocket is also my friend's money. When I came out of the army I was unemployed for eight months. When I went out with my friends, out driving to the sea or something, when we were spending money not a penny came out of my pocket. In the end this money in this pocket was mine and money in my pocket was his.*

#### KUBA project

Geneva, a new school, new people, discovering differences and a new system, feeling that I was behind in terms of education, a time full of personal as well as more general challenges.

This was a time when my state of mind was turned upside down and day by day I felt that my way of thinking was being transformed by each moment, each second that passed. Psychologically as well as visually I came across many difficulties.

Perception about things that I knew faded away slowly but surely, everything was so far away and different to what I was used to.

As a student I had to live in a shared apartment with others. My first house shared ended in total disaster and after a year I left and moved into another house.

A new apartment with new people – an accidental gathering and a big possibility that everything could go wrong as well as right. It's a fifty-fifty chance you take when you start living with people that you don't know.

My earlier, my previous experience in the house I lived in had been terrible – a big mess, lots of distrust and no respect for one another. I had no wish to go back home because of the mess that reigned in the house, and furthermore the material mess was omnipresent and distracted from the hate, falseness, selfishness and total superficiality of the people around me. It is difficult to recognize that time as a great experience but ultimately it was as I will now try with all my strength not to repeat the same experience and commit the same errors as before.

I thought it would be a test for me to try and understand people that I didn't know at all. In the first part of this essay I talk about my family, the people that I didn't choose, with whom I was born and I grew up with; in a way I had no choice but to spend time with them. The second part is about the people in my group, people that I chose to work with according to my free will, like-minded people with mutual interests and goals, and importantly, people with whom I shared an occupation. We had also shared similar life experiences, we had lived through the same times, we had a shared cultural and national background which connected us, albeit with a number of differences. In this new group we didn't have anything in common as such, other than the need for shelter, a

place to live. I need to move and so I did. Three people, three different occupations, nations, perceptions, needs and minds. A neuroscientist, a socio-economist, a sociologist and me, a so-called "artist". Starting with diversity is important for fostering it. Everyone is unique and of course it is possible that there is more divergence of personality, skills, and experience between two people of the same background than between individuals from different demographic areas. When people from different backgrounds learn to understand and respect each other's perspectives, and complement each other despite their differences, that is a revolution in action.

I would like to re-emphasize my interest in this type of group living, what is essential about it and what I have to take into consideration for next time. I believe that a small group of thoughtful, committed people can change the world, and this is what I plan to explore. If the four of us can do it then why not another four people and so on and so forth. Whether it was just a fortunate coincidence or whether we worked on it I don't know, the answer is of no importance. For all kinds of groups and organizations the approach to communication and decision-making determines whether you will succeed or fail. It also determines whether community and friendships will form. There are fun, easy and powerful techniques that can be used in everything from small groups to large projects and organizations. Some of these techniques need to be experienced, while others can learn independently.

### Epilogue

Every little action counts to an extent and even tiny and apparently non-important actions take on an importance and none of them can be solved until everyone recognizes the other's needs and everyone individually feels supported by the others. The success of any collective project depends on everyone being willing to become involved.

In LOTT there was something big connecting us – a dissatisfaction with the system. Dissatisfaction and a feeling of disgust about what was going on around us and each of us felt that we needed to make an effort to end it and we all individually had a common interest – to change ourselves and this was a good opportunity to change the world which was for everybody. If we managed to continue living and learning together in this way there was hope that if we could understand four different people perfectly there was a chance to understand a lot more people and build an ideal community and then spread the pattern if it worked out. It is important to keep the lines of communication open and not to be insensitive. It is important to remember not to carry anyone else's load when it comes to communication, any more that someone else's responsibility, and also not to be difficult to approach which would make others avoid you. None of us are perfect, and recognizing that, being comfortable with it, is radical but positive. Every good thing we achieve is achieved because we are willing to engage in projects that are imperfect – and to forgive ourselves and our relationships for that imperfection. The perfect "anything" is nonexistent.

I know it sounds pathetic, but life is pathetic, and so I am still here with them, and I am going to be here for a while, let's see what happens... ¶

---

## Biography

I wonder if I come from a working or a middle class family. It's so difficult to define my social background, because of the big turning point in 1991—a turning-point that divided my family life into two periods, before 1991 and afterwards. Georgia started to be totally different in the 90s, and the way that my parents are shaped and formed by that division still puzzles me.

Even though, I was 6 years old when the Soviet Union collapsed, I've seen and felt (maybe somewhat unconsciously) a big change in both the general conditions of life, as well as my family's life. My family quickly learned how to behave as a usual working class family. For me getting into school and afterwards into university was always considered an attainable goal. I grew up with a conviction that education is important to survive and to get somewhere in your life. At the same time, I was surprised to see all the members of my family barely surviving with their expensive and precious educations. They had to catch every possible opportunity that they came across just to survive. Every type of work was valuable as long as it brought in a little money to feed us and keep our house heated.

I'm mentioning all of this, because I am more and more convinced that it is much better to develop an instinct of self-preservation through everyday life and experiences, than through an academic education.

Even though I finished my high school with this sceptical attitude, in 2002 I decided to study at Tbilisi State Academy of Art.

I spent 4 years in the Academy, where I met people with whom I was working and learning how to live. We established an art group which led to an abundance of fruitful and enriching experiences. After the graduation in 2006, I decided to leave the country I used to live in. Two years after, including many complications, I finally received a visa from the Swiss embassy. Now, I'm a student in the Geneva University of Art and Design and I continue to live and learn.

## STORY IN PRACTICE

Agata Nowak (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

In 1991, the year when Douglas Coupland published his first novel *Generation X: Tales for the Accelerated Culture* I was seven years old and having my own generational experience (or as I like to think – experiencing a stage of psychological development announced by the observed moral crisis or a fictional hero) during the screening of Steven Spielberg’s “Hook” in the local cinema. Contrary to the western kids, in the beginning of 90s in Poland, we weren’t exactly prepared for this kind of flashy, colorful Hollywood entertainment. I was under such impression that I cried my way back to the cinema the very next day and I have got a copy of a “Hook” book with screen shots and the whole story, written on the ground of the original script [sic]. I don’t really remember the first 6 years of my life in the sad, gray, communist Poland under the Chernobyl cloud, but I definitely remember Hook...

Captain James Cook: *You know you’re not really Peter Pan, don’t you? This is only a dream. When you wake up, you’ll just be Peter Banning—a cold, selfish man who drinks too much, is obsessed with success, and runs and hides from his wife and children!*

Peter Banning (Robin Williams), an adult version of the legendary Peter Pan, gets married, settles down, has a family and forgets completely about his magical childhood. He becomes a successful professional and a stressed, boring, self-absorbed Yuppie with the decorative family on a desk picture. One day, after a certain number of supernatural experiences, he rediscovers his past life, feels a freedom to dream and to fly again. He regresses to the child that he used to be, forgetting all about his adult responsibilities. And most of all, he abandons, this time literally, his children. Fortunately, after the confrontation with the real antihero, his long time enemy, Captain Hook (fantastic Dustin Hoffman in that role), he fights his own weaknesses, understands the lesson in all this, realizes “what is important in life” and becomes a loving Super Dad.

It is not a place for presenting in detail my second big cinema epiphany in the year 2000, during Ridley Scott’s *Gladiator*, but let’s just say that my first popcorn in the multiplex cinema and Dolby Surround system made an effect, so by 2003, when I started Psychology at the Silesian University, I had already seen this movie 20 times. During our studies we didn’t get a lot of opportunities to be imaginative and creative, but I really worked hard on those few occasions when we got a small chance to do something differently than in the textbook. Among presenting fragments of “morally challenging” movies, like Monty Python’s *Life of Brian*, performing a lecture on media and advertisement, using adaptation of Vonnegut’s *Breakfast for Champions* as a key example, I also wrote a pretty funny paper on *Gladiator* as an illustration of psychology of crowd mechanisms, analyzing certain scenes and dialogues through the prisms of Gustave Le Bon’s theories and through samples of life absurdities.

The beating heart of Rome is not the marble of the Senate, it’s the sand of the Colosseum. He will bring them death and they will love him for it.

I never did it before, but this time, instead of focusing on my own life path to illustrate my research, I will use those two examples.

Peter Banning—even if his proselytism and chosen life path as an American dad is a bit cheesy—is an important case study. Instead of the first obvious layer of a story, we should take into consideration the process behind it. Why did he change? Why consciously, knowing all the disadvantages of adulthood, did he decide to grow up again?

My theory is that he got a unique chance, a chance to confront his past. He was also given some time to analyze his own behavior, through a large number of experiences; completely disconnected from the corporate world that he knew so well. He defeated his demons with the help of some old friends and thanks to that created the opportunity to reunite with the loved ones. Unfortunately, (Fortunately?) this was all possible thanks to the time stretching attributes of Neverland.

Twenty years later in the real world we don’t have this comfort. The famous Generation Y, pioneer of J.J. Arnett’s *Emerging Adulthood* doesn’t really have the time to think about its choices. There is a lot being said about the phenomenon of indecisiveness and prolonged transition to adulthood among people of my age, but it is perceived as a new, completely natural stage of development (considering the global circumstances). The truth is though, that developmental dilemmas of Millennial Generation do not have the conditions to be solved. Our minds are occupied with thinking about the life that is about to come, the one that is *always* ahead of us, obviously a happy one, because we are *the chosen ones* and we were born to become Someone. All of Us. That is the goal, that is our myth, but somehow it hardly ever comes along. We need to do something in the meantime though, so we follow the rules, we learn, we work for free, we get more and more skills, and we observe that whatever we do, the future is exactly as uncertain as it was before. We feel anxious regarding the possibility of making a choice to grow up, so we stay this way as long as possible, looking for financial comfort and constant entertainment. Funny thing... we believe these are our choices, but in fact we require constant guidance, that system gladly provides and clever people exploit. We pay for everything, starting from fashion advisors, inspirational speakers who “succeeded”, through “How to...” guidebooks, consulting etc., to more serious, private coaching, professional trainers and psychotherapists. Sadly, we are still the crowd of Colosseum—even if we scream out loud what we want, the last words belongs to the thumb of the Emperor, and he does not play fair... and we never really scream, do we?

In my master thesis on the *Emerging Adulthood* phenomenon at the University, I proved that young people are becoming significantly more anxious when it comes to career decision making, and that it varies due to different market expectations. That is how I graduated for the first time. In 2009, the year when Douglas Coupland published his most recent novel *Generation A*, I entered CCC Programme. During 2 years of

research I enlarged my field of interest and have tried to analyze the possible solutions of breaking from this vicious circle of unnecessary guidance.

Fed up with theory and longing for some real time storytelling, I started to create my own legends, based on personal experiences, memories and observations. I also started to draw. I never did it before on such a scale, but the fact of being in an art school, with the lack of any artistic skill myself, bothered me. I have found pleasure in doing it and now I cannot stop. It reduces my own anxiety too.

From this process the idea emerged. The idea that you can have a foretaste in the following pages... ¶

---

## Biography

Born in 1984. Polish. Master of Psychology. Her research focuses on her own generation, emotional and decisional struggles, sense of morality, pop culture, net culture and issues of storytelling. Her chosen art domain—illustrations, comics, graphic design.

Other occupations and experiences: social work and voluntary support (among others: AA Center “Krokus” in Gliwice. Center of Social Initiatives in Gliwice, Music Association “Rhythm”, Film Club and Association “Wrota”/Film Festival “Drzwi”, Emmaus Communauté Lescar in France), journalism and project managing (international business magazines in Cracow), freelance (journalist, columnist and designer), collaboration in a number of art projects and cultural events.

# RESCUE

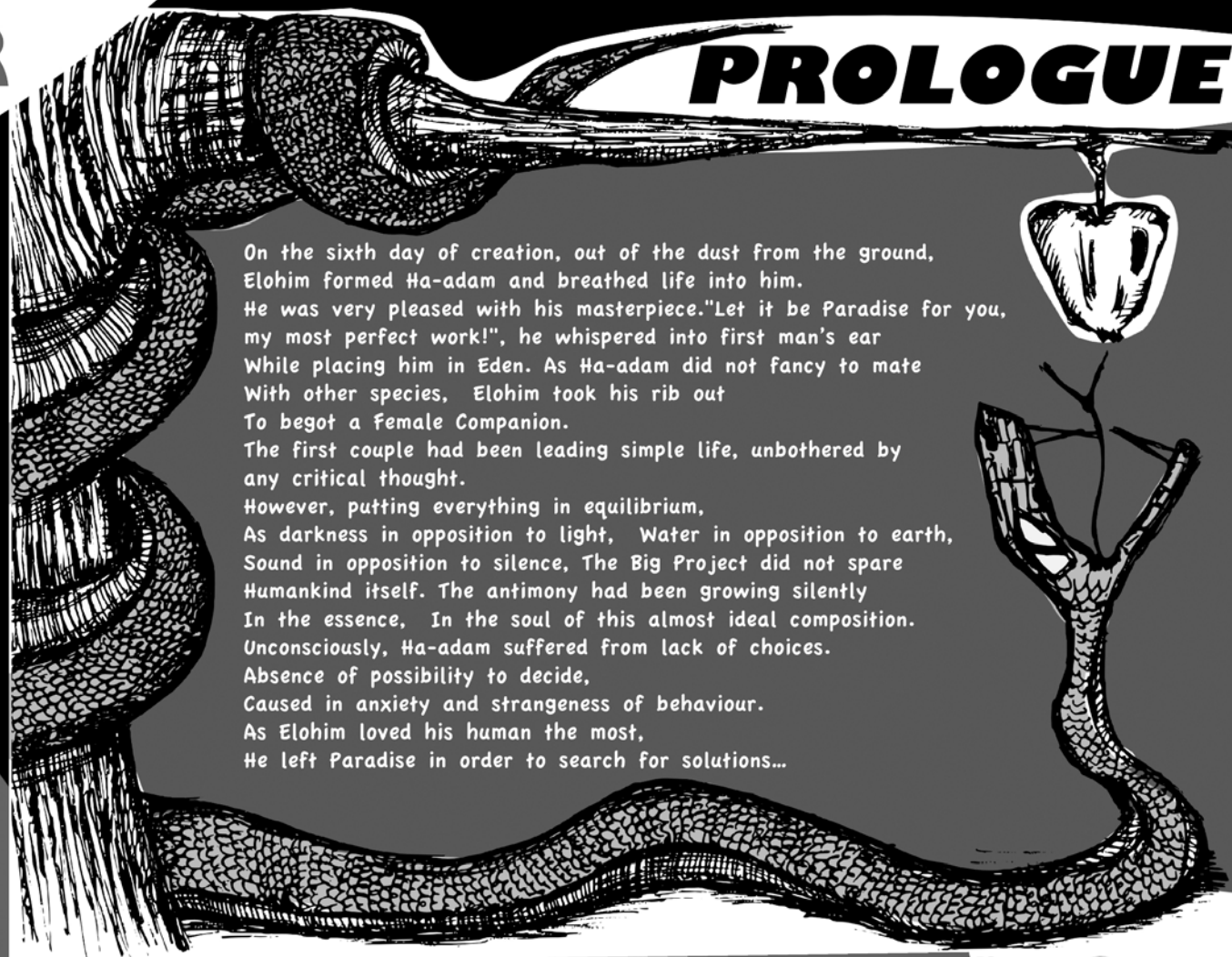
# AGATA NOWAK



# FOR

# PROLOGUE

# THE P A T H M A T H E N T I C



On the sixth day of creation, out of the dust from the ground, Elohim formed Ha-adam and breathed life into him. He was very pleased with his masterpiece. "Let it be Paradise for you, my most perfect work!", he whispered into first man's ear While placing him in Eden. As Ha-adam did not fancy to mate With other species, Elohim took his rib out To begot a female Companion. The first couple had been leading simple life, unbothered by any critical thought. However, putting everything in equilibrium, As darkness in opposition to light, Water in opposition to earth, Sound in opposition to silence, The Big Project did not spare Humankind itself. The antimony had been growing silently In the essence, In the soul of this almost ideal composition. Unconsciously, Ha-adam suffered from lack of choices. Absence of possibility to decide, Caused in anxiety and strangeness of behaviour. As Elohim loved his human the most, He left Paradise in order to search for solutions...



While searching for answers, Elohim turned to his Antithesis, Pure evil and Cunning, Thus only The Great Contradiction Could understand Misery of Broken Human.

The Evil intrigued With this unexpected trouble, proposed Elohim a deal...

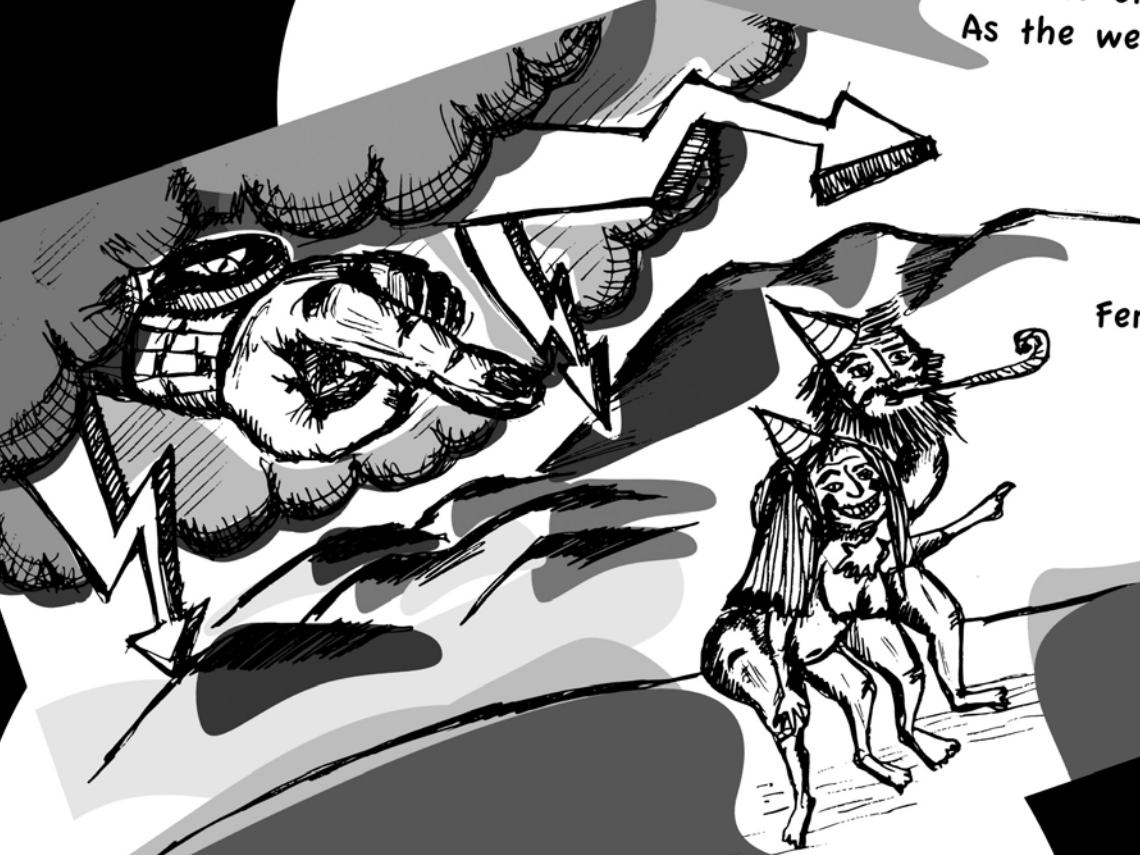


"I will provide answers for every desire Humankind generates.  
I will make it joyful again. In return, you Elohim,  
You Will give it back Its Free Will. You can supply it With instructions  
And show Preferable directions, But you cannot Interfere!"



The Creator did not hesitate,  
As the well being of his beloved  
Has been the priority.

Thesis and Antithesis  
watched together  
Ha-adam and  
Female Companion eating  
The Symbolic fruit  
from The Tree of  
Good and Evil.



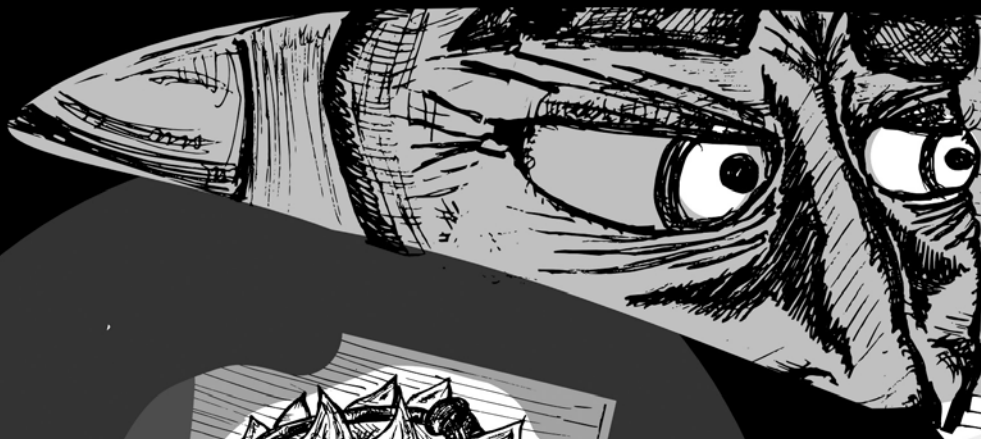
The Evil convinced Elohim that The Punishment  
is a good thing. That, it is how it has to be done.

From this moment on,  
Almost powerless Elohim,  
Could only observe  
And suffer, while watching  
All the wrong choices  
Humankind has been making,  
All the bad decisions,  
All the Cruel actions,  
It has been conducting.

It brought him a sense of  
Enormous Guilt.  
It felt as, he had created,  
A faulty and cruel species.

Being Pure Goodness  
And Sincerity,  
Ergo, being a little bit naive,  
He did not realize  
He got tricked

Until...





*"Do not feel guilty Elohim..."*

The Evil laughed, sarcastically.

*"This is not your creation,  
Anymore.  
This is not my anticreation, either.  
Look, they do it to themselves..."*

*... And the day will come  
When The Last Man raise in glory,  
To finish, what you, so naively started.  
He'd be the Omen foretelling  
The Definite Perdition.*

*This time I am almost certain,  
That I proved you wrong,  
In your silly utopian conviction  
That kindness and free will  
Can exist in harmony"*

Deal is a deal...

The Powerless Good And The Satisfied Evil  
Have been watching The History ever since...



# **THE BEGINNING**

# THE BEGINNING OF THE END, IS IT?

Having control over our own lives with the ability to make decisions is a pretty great distinction. There are no better and more valuable lessons, than our own choices. Sometimes they lead us to victories and triumphs, other times to failures and mistakes.

Even if we believe in destiny, luck, God, coincidences etc. we do choose, and those choices constitute a story.

A story that we could share, learn from, use for spreading knowledge and experience, recreate, reactivate, transform, give a new meaning, use to inspire and to be inspired...

As a representative of contemporary Generation of young people, who constantly struggle with indecisiveness and anxiety and hold back from growing up, I wonder if we ever be proud of our stories. Or in the worst scenario... if we ever be ashamed of not having any valuable one?

What do we need to awake and stop following "good advices", tips, guides and an imposed life style?

**Now...  
ZIGGY FINITO...  
Fictional character, Antihero,  
Apocalyptic punishment,  
or pretty realistic, shady individual,  
representative of blinded livestock, is he?  
Can it be, that this miserable,  
young fellow, dipped in conflicted  
global influences is indeed a social mirror?  
Is he a victim of our times  
and a bad foretaste  
of generations to come?**

*Well, in fact he is supposed to be a caricature of morally challenged, lost in indecisiveness Emerging Adults.*

As a fictional construct, he is also aspiring to be a full time representation and a ironical critique of certain

Personal Mythology. Thus, the story is partially based on personal experiences, which signifies for a person what cultural events historically stand for the whole societies.



*It is said that individuals are defining their values, moral system and standing point due to their myths, created during their childhood. Knowing certain myth gives a clue to the authentic value or belief. Personal Myths are considered as adaptation patterns to the incomprehensible external world. A big trauma could appear though, when it comes to transform from adolescence to the adulthood. The whole mythological world is being shaken during that stage, and individual can experience a deep sense of anxiety, isolation and loneliness. It is a moment of going from dependency into the responsibility.*

**Myth, no myth, Ziggy IS PATHETIC ... and potentially heading towards Nietzsche last man, pretty disgusting individual, tired of life, unable to dream, without a concrete moral spine, seeking only for comfort and security.**

**Nothing great is possible for him and one of the predictions is that such creature will be a personalization of growing nihilism and a response on Gods death.**

**Let Us see is Ziggy can be rescued...**

**TO BE CONTINUED...**

## IT'S NOT JUST A GAME!

### Implications socio-culturelles et pratiques artistiques sur le métaverse de Second Life

Francesco Russo aka Nora Furlough (Master of Arts en arts visuels HES-SO)

*Les communautés virtuelles vont bouleverser les notions de voisinage, substituant de plus en plus les «voisinages» symboliques et virtuels aux voisinages géographiques, réels, basés sur la proximité physique.*

Philippe Quéau, *Le Virtuel – Virtus et Vertigo*, Editions Champ Vallon, Paris 1993

La véritable révolution et le développement des communautés virtuelles débutent avec l'entrée du web 2.0<sup>1</sup> dans nos vies. A partir des années 1990, les MMORPG (multiplayer online role-playing game)<sup>2</sup> commencent à être diffusés notablement sur le net. Ces mondes virtuels en trois dimensions viennent de s'installer en ligne pour offrir à des milliers d'utilisateurs des niveaux d'interactions impossibles avec les systèmes habituels de communication comme les *chats* ou les forums de discussion.

La mise en forme d'un imaginaire partageable, la possibilité d'interaction physique avec d'autres personnes au travers de la projection virtuelle de soi en avatar, impliquent de nouvelles perspectives pour le net: l'impact de cette évolution devient incroyablement stimulant pour le développement du phénomène de diffusion des communautés on-line.

Second Life<sup>3</sup> est lancé en 2003. Sa création est accompagnée d'un énorme phénomène médiatique: quotidiens, magazines et télévisions le décrivent comme l'une des innovations les plus révolutionnaires du 21<sup>ème</sup> siècle et comme phénomène de masse influençant remarquablement la sphère sociale et économique de notre société.

Il semblait que le monde virtuel de Second Life pouvait changer le cours de notre histoire en donnant à chacun une «deuxième» possibilité de réinventer sa propre vie en recommençant à zéro. Ce genre de perspective a attiré l'attention non seulement d'un public généraliste mais aussi d'un grand nombre d'entreprises, de multinationales et de différents types d'institutions existant en *real life*, qui ont vu dans ces nouveaux terrains d'investissement le gros business des années 2000. Petit à petit, Second Life se transforme en une véritable reproduction du monde, y compris par la présence d'activités commerciales, d'universités et de clubs de différents genres.

Second Life deviendra le réceptacle d'une multitude de projets participatifs et de collaborations – le domaine de l'architecture voit la naissance de nombreux collectifs – un lieu de mise en scène de formes post-modernes des manifestations publiques<sup>4</sup>, ainsi qu'un cas d'étude pour les débats autour des problématiques liées à la censure et aux limites de la liberté d'expression.

C'est à partir d'un article intitulé «Is Anyone Still Using Second Life Today?» paru sur le forum de l'IDC<sup>5</sup> (Institute of Distributed Creativity), que j'ai mûri le désir d'approfondir mes connaissances dans ce domaine et d'utiliser Second Life comme terrain d'approfondissement de mes recherches.

Dans un essai, Simon Biggs, artiste des médias électro-

niques<sup>6</sup> basé à Londres, résume Second Life de cette manière:

*...SL is a space not only amenable to conventional research but also to practice based work. Creative artists are active producing artworks that not only exist in or are accessed through SL but exploit the social and virtual characteristics of SL, situating it as much as a medium as subject ...*<sup>7</sup>

Dans ma recherche – focalisée depuis le début sur les phénomènes médiatiques court-circuitant les instances traditionnelles de diffusion de la culture, des territoires économiques et des pratiques artistiques comme celles sur Internet – Second Life devient l'outil pour faire converger la théorie vers l'expérience. Pour ma part, cet univers virtuel est approché en tant que nouvelle voix culturelle et que résultat d'un système dominant qui participe, depuis des années, au discours public sur le changement de la sphère sociale.

L'engagement pratique à travers Second Life a tout d'abord inclus l'expérience des mécanismes de séduction offerts par une plateforme de simulation du monde. En d'autres mots, la possibilité que nous donnent ces plateformes de matérialiser nos fantasmes et désirs en les partageant dans des «espaces» publics en dehors des restrictions de la société. Dans un article, le philosophe contemporain Slavoj Žižek développe la question ainsi:

*... And, perhaps, along the same lines, cyberspace, with its capacity to externalize our innermost fantasies in all their inconsistency, opens up to artistic practice a unique possibility to stage, to «act out,» the fantasmatic support of our existence, up to the fundamental «sado-masochistic» fantasy that can never be subjectivized. We are thus invited to risk the most radical experience imaginable: the encounter with the Other Scene that stages the foreclosed hard core of the subject's Being. Far from enslaving us to these fantasies and thus turning us into desubjectivized blind puppets, it enables us to treat them in a playful way and thus to adopt towards them a minimum of distance – in short, to achieve what Lacan calls «la traversée du fantasme», «going-through, traversing the fantasy ...»<sup>8</sup>*

A partir du moment où on décide de se *loger*, sur Second Life, on est déjà face à une série de choix impliquant un *acte performatif* qui matérialise un aspect de notre sphère intime: la création de notre avatar.

A quel genre s'identifier? Dans quelle mesure détailler notre identité? Est-ce que c'est mieux de ressembler à soi-même ou mieux d'apparaître plus beau? Et si on décide d'apparaître laid? Pour quelle raison on le ferait? Est-ce que c'est mieux de garder une seule identité ou bien d'en changer continuellement?

Toutes ces questions sont à la base des processus sociaux des mondes virtuels. Ces environnements s'appuient avant tout sur l'image et l'apparence. Il faut donc se créer des conditions pour avoir des interactions. Dans ma recherche, ceci a impliqué un investissement dans le temps car vivre une *deuxième vie* signifiait aussi repartir à zéro: le premier impact était assez décourageant sur Second Life, son interface était com-



plexe à gérer en raison des possibilités infinies d'interactions à envisager.

Nora Furlough est mon avatar sur Second Life. J'ai décidé de me projeter dans un corps féminin sans jamais révéler ma véritable identité aux habitants de Second Life. Etre dans un corps féminin m'a permis de faire l'expérience d'un univers que je connais très peu et de me sentir plus libre d'agir.

L'exploration de l'univers sexuel a été l'un des points d'intérêt de cette première partie de mon engagement virtuel. Je ne suis jamais allé à la recherche de lieux explicitement dédiés aux rencontres sexuelles car ce genre d'endroit est interdit aux utilisateurs dépourvus de carte de crédit (à cause des limites de la censure suite à des scandales qui ont créé des polémiques).<sup>9</sup> Les territoires de Second Life sont divisés en trois catégories : Adultes (payant), General (tolérants envers les contenus sexuels et violents, accès libre) and Moderate (interdiction absolue de contenus sexuels et violents, accès libre).

Mes premières *actions performatives* se sont concentrées sur la collecte de matériels de recherche concernant les codes sociaux sur lesquels sont basés les mondes virtuels. En pratique, je fréquentais des lieux publics (galeries d'art, clubs, universités) complètement nue en attendant des réactions de la part du public. Mon intention était de susciter des débats autour de la censure par rapport à un environnement fondé sur l'image et l'apparence. Il m'est arrivé donc d'être bannie (accès interdit à certains groupes et lieux), d'être draguée et, parfois, de récolter des opinions concernant la nudité dans l'espace public.

L'un des endroits où ma « performance » n'a jamais suscité des réactions de ce genre est Odyssey (Moderate Land).<sup>10</sup> C'est encore une fois grâce à la lecture du forum de l'IDC que je suis arrivé à connaître cette plateforme. Odyssey est l'un des exemples de communautés créés avec l'intention de faciliter de nouvelles collaborations de nature différente (dans ce cas là, pour l'expérimentation des pratiques artistiques et performatives).

L'organisation est structurée en forme de collectifs de

travail où différentes disciplines et champs d'intérêt se supportent l'un l'autre pour la mise en forme de projets expérimentaux. Odyssey est un territoire qui a été longtemps subventionné par d'autres institutions (à partir de février 2011, il est supporté par les membres de la communauté), ce qui a permis aux artistes de collaborer sans esprit de compétition durant des années.

Les dernières périodes de mes recherches j'ai assuré une présence permanente et assidue dans ce territoire. J'ai interviewé différents membres du groupe, documenté photographiquement mes visites en territoire virtuel et j'ai été sélectionné pour la participation à la première expérience de résidence virtuelle à Odyssey : *Loft 2010*.

Parallèlement à mes fréquentations au sein de la communauté, j'ai commencé à réfléchir aux possibilités que j'avais d'envisager des collaborations avec Odyssey qui dépassaient les limites territoriales des réalités virtuelles et à celles de prolonger le cyber espace dans la vie réelle. Au fond, mes recherches, ont toujours été orientées sur l'idée d'une influence naturelle entre les mondes virtuels et notre monde physique.

J'ai essayé d'atteindre cet objectif au travers des moyens artistiques en organisant un événement dans un espace d'art qui voyait la collaboration et l'échange entre certains artistes de la communauté de Odyssey et des performeurs « en chair et en os ».

### Zeitgeist – L'esprit du moment<sup>11</sup>

L'événement consistait en deux jours non-stop de performances et un jour de table ronde. Il a eu lieu durant le mois de novembre 2010 à la galerie MURO à Genève.

L'idée sur laquelle il s'est construit était celle d'inviter des artistes et des chercheurs à travailler sur des thématiques liées au concept de *grey zone*, des espaces et des situations hybrides et en train de se définir.

## Des zones grises

- Idéalement représentées par les territoires à la limite entre espaces immatériels et matériels;
- Idéalement identifiées par des pratiques hybrides, situées entre les différentes formes du performatif;
- Idéalement perçues en syntonie avec le moment historique actuel, celui d'une génération en équilibre instable, entre celle qui la précède et l'incertitude de celle qui suivra.

*Zeitgeist*—*L'esprit du moment* a représenté pour moi une sorte de test sur l'efficacité réelle des mondes virtuels et leur capacité à fonctionner dans le quotidien. Les artistes participants travaillaient en effet sur une base de données pouvant être exprimées à travers différents moyens de transmission. J'ai essayé de faire une connexion entre les artistes œuvrant *en virtuel* et les autres. Il était extrêmement important pour moi d'intégrer et de connecter tous les travaux performatifs au même niveau et de ne pas créer une distance entre les différents canaux de transmission du message artistique.

Durant *Zeitgeist*—*L'esprit du Moment*, les performances se déroulaient toutes en parallèle: les avatars visitant la plateforme d'Odyssey, pouvaient assister à des performances virtuelles *en live* et interagir et regarder parallèlement, à travers un écran cinéma installé sur la plateforme d'Odyssey les performances qui se déroulaient dans l'espace de la galerie MURO. Vice et versa, le public de la galerie MURO pouvait assister *en live* aux performances dans l'espace de la galerie, et interagir avec la communauté et les performeurs de Odyssey à travers une connexion supporté par une projection de deux mètres sur trois sur le mur de la galerie.

Je ne suis pas sûr que le public ait réussi à percevoir cette double vision de l'événement ni que quelqu'un, parmi les visiteurs, ait changé d'avis sur Second Life en tant que moyen de transmission. Le projet a été pour moi une étape de recherche qui prenait en considération certains modèles utiles à la transmission de messages (artistiques ou d'une autre nature) et participant aux évolutions sociales de notre contemporanéité.

Dans les pages de mon Extended Essay sont rapportés des exemples d'interventions performatives réalisées durant *Zeitgeist*—*L'esprit du moment*, des extraits de la documentation des pèlerinages virtuels de Nora, ainsi que quelques dialogues avec des sources et des textes qui ont été fondamentaux pour le développement de la base théorique de cet essai. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Le Web 2.0 ou My.Internet est représenté par les sites et les applications web qui donnent la possibilité aux utilisateurs de gérer leur contenu directement

<sup>2</sup> <http://en.wikipedia.org/> multiplayer online role-playing game (MMORPG) is a genre of computer role-playing games in which a very large number of players interact with one another within a virtual game world.

<sup>3</sup> [www.secondlife.com](http://www.secondlife.com)

<sup>4</sup> A ce propos, il est intéressant de relever le phénomène médiatique qui a vu les employés de la société IBM impliqués dans plusieurs journées des manifestations virtuelles sur Second Life à partir du 15 octobre 2007

<sup>5</sup> Institute for Distributed Creativity. <http://distributedcreativity.org>. The research of the Institute for Distributed Creativity (IDC) focuses on collaboration in media art, technology, and theory with an emphasis on social contexts. The IDC is an international network with a participatory and flexible institutional structure that combines advanced creative production, research, events, and documentation. While the IDC makes appropriate use of emerging low-cost and free social software (ie. peer-to-peer technologies, blogs and mailing lists) it balances these activities with regular face-to-face meetings.

<sup>6</sup> [www.littlepig.org.uk](http://www.littlepig.org.uk)

<sup>7</sup> Simon Biggs, Second Life: how may it augment our first (learning) life?

A review of the current and potential use of Second Life in creative arts education, [http://www.littlepig.org.uk/texts/SL\\_report.pdf](http://www.littlepig.org.uk/texts/SL_report.pdf)

<sup>8</sup> Slavoj Zizek, *The Cyberspace Real*, [www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the.cyberspace-real/](http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the.cyberspace-real/)

<sup>9</sup> A partir de mars 2009, Second Life a été structuré de façon à ce que tous les territoires à contenu violent ou explicitement sexuel ne soient accessibles qu'au travers du paiement par carte de crédit pour éviter aux mineurs de moins de 18 ans d'y accéder.

<sup>10</sup> [Odysseyart.ning.com](http://Odysseyart.ning.com)

<sup>11</sup> [Zeitgeistperformances.tumblr.com](http://Zeitgeistperformances.tumblr.com), un événement organisé en collaboration avec Andrea Marioni.

---

## Biographie

Francesco Russo est né en 1980 en Italie.

Il étudie la publicité et la communication à l'Institut Pantheon Multimedia, Rome; l'histoire de l'art contemporain à l'Université La Sapienza, Rome et à l'Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis.

En 2009, il vient à Genève pour continuer son parcours de formation dans le Programme Master de recherche CCC (Critical Curatorial Cybermedia) à la Haute école d'art et de design—Genève.

Ces dernières années, il a collaboré avec différentes manifestations et des espaces culturels tels que le Festival dei due Mondi à Spoleto, une manifestation culturelle internationale dans le champs de la musique, de la danse et des arts visuels; 1:1Projects à Rome, un espace à but non lucratif, archive et plateforme multidisciplinaire pour la diffusion, la promotion et la production de projets de jeunes artistes dans le domaine de l'art contemporain.

Actuellement, il travaille pour ART for the World (Genève/Milan), une organisation non gouvernementale affiliée au Département de l'Information Publique des Nations Unies dédiée à la promotion des principes des Droits de l'Homme par les moyens de l'art et de la culture.

Expositions (sélection):

*Le Pastel est la couleur de la défaite*, Espace Broom Social Club, Genève 2011

*Zeitgeist*—*L'esprit du moment*, Galerie MURO, Genève 2010

*It is not me, it is you*, Galerie 291 est, Rome 2009

New Arrivals!, 1:1Projects, Rome 2009

Studi d'armonia, Accademia dello Scompiglio, Lucca 2009

## L'INFINI SATURÉ

### Artistes et ambianceurs dans le nouveau contexte urbain

Tilo Steireif (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

«L'infini saturé», c'est la façon dont Michel Guet définit l'espace public lorsqu'il est occupé par l'artiste. Le nombre croissant d'artistes signifierait à la fois vitalité et mort de la ville, foisonnement et homogénéisation irrémédiable de sa population.

La ville aride, c'est d'abord les artisans qui laissent leur place aux ateliers d'artistes. Puis, la réduction des espaces de production en ville suit le mouvement de la tertiarisation de l'économie. La tertiarisation touche désormais l'éducation et l'artiste lui-même. Le temps des grands travaux est fini et pourtant la ville produit tout. Elle est le cœur de l'économie de marché. Parmi cette production incessante, cet infini saturé, le rôle de l'artiste se profile entre médiateur, esthète, indicateur économique de la vie d'un quartier et de sa richesse. C'est aussi parce que l'espace vide se restreint et que le temps de la friche se raccourcit que l'artiste voit sa «mission» changer. Il participe à l'esthétisation de la ville, et c'est en quelque sorte la dernière phase de l'administration de l'espace urbain. L'artiste s'adapte aussi à son environnement et aux enjeux culturels de la ville. Il est à la fois utile et nocif, et apparaît comme un nouvel indicateur économique, comme en témoignent les derniers rapports de l'OMC et de l'UNCAD<sup>1</sup>. Ainsi, l'industrie culturelle de la ville est complétée voire remplacée par l'industrie créatrice.

L'ambianceur urbain (représenté par l'urbaniste, l'architecte, le paysagiste et l'artiste) agirait comme fossoyeur et comme esthéticien. Il contribue à vendre la ville au grand capital. Sa rue, son quartier prennent l'allure d'une maison bourgeoise. En relisant Walter Benjamin lorsqu'il décrit le salon bourgeois de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, on constate que sa vision se reporte désormais sur la ville: «Habiter sans laisser de trace. Pénètre-t-on dans une pièce bourgeoise des années quatre-vingt, malgré toute la douceur de vivre qui en émane peut-être, l'impression la plus forte est que «ici tu n'as rien à chercher». Ici tu n'as rien à chercher – car ici il n'y a pas un coin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace: sur les moulures par les

colifichets, sur les fauteuils rembourrés par des napperons avec un monogramme, devant les vitres de la fenêtre par les images transparentes et devant la cheminée par un pare-feu. Un joli mot de Brecht nous aide à fuir d'ici; très loin d'ici. «Efface tes traces!»<sup>2</sup> Benjamin nous fait comprendre que l'identité d'un lieu, à force d'être trop déterminée, se meurt.

Dans les années 1960, les situationnistes s'interrogeaient sur la ville agressive, déshumanisée par la démocratisation de la motorisation et représentaient l'avant-garde des idées sur la ville même dans le champ de l'architecture, en subjectivant les perceptions pour échapper au radicalisme utilitariste et fonctionnaire. La promenade subjective (la psychogéographie de Guy Debord) s'opposait à l'aménagement des flux du trafic tandis que les architectes Yona Freedman et Constant Nieuwenhuis (lui-même situationniste, concepteur de *New Babylon*) faisaient des propositions contre le logement industriel indifférencié. C'est contre ce radicalisme d'Etat favorisant l'urbanisme comme découpage du territoire, vu d'en haut, que se battaient également les anarchistes, parmi lesquels un des architectes les plus marquants: Giancarlo de Carlo. Dans les années 1970, il concevait une architecture participative qui ne proposait pas de révolution formelle mais méthodologique. Sa façon de lire l'espace (le *Reading*) et sa capacité à construire en collaboration avec les usagers et les habitants était d'avant-garde dans les années 1960. Cette manière de faire devrait s'imposer comme une référence pour nos villes saturées et fermées, ceci en partant du principe que l'Etat et les habitants privilégient un urbanisme non aliéné, non hégémonique (voir les réalisations de De Carlo sur Mazzorbo, Terni et le plan directeur de Rimini).

Alain Bourdin pense que désormais la ville est devenue autoréférente:

*L'idée de durabilité est remise en question par la métropolisation ou la concurrence entre les villes à vocation internationale (...) la dynamique interne de la ville (qui) est en quête de nouveauté: le territoire se refermant, la ville devient un appartement<sup>3</sup>.*



La bulle pirate, 1970, fabriquée par Marcel Lachat. L'illustration est tirée des articles de journaux de l'époque tels qu'ils apparaissent dans le film de Donada (2010). Lachat, qui s'est inspiré d'un modèle de l'architecte Chanéac, fut aussi assistant auprès de l'architecte biennois Pascal Häusermann.



Les projets modulaires des architectes Chanéac, Häusermann et Constant proposaient des modèles qui devaient préserver la possibilité de penser l'habitat et la ville autrement. Même si leurs projets sont restés expérimentaux, on perçoit une démarche plutôt artistique qu'architecturale.

A Genève cette attitude utopique a été utilisée comme un moyen de protester, de faire valoir son droit au logement. C'est l'histoire de Marcel Lachat, ex-assistant de l'architecte visionnaire biennois Pascal Häusermann, qui, s'inspirant d'un modèle de l'architecte Chanéac décida d'agrandir son studio dans une barre HLM genevoise (cf. le film de Julien Donada, *La Bulle pirate*<sup>4</sup>). A la naissance de leur fille, Marcel Lachat et sa compagne voulurent vivre décentement dans un deux pièces. Après une démarche auprès de l'office du logement, aucune solution ne fut trouvée. Lachat mesura la fenêtre de sa chambre/salon et fabriqua une bulle en polymère donnant sur l'extérieur qui devait devenir la chambre de sa fille (ill. 1-2). Sa bulle pirate fit la une des journaux et des centaines de flâneurs vinrent admirer son travail. Lui-même ne considéra pas sa bulle comme une démarche artistique.

Ma question s'inscrit dans ce champ. Quelles actions artistiques peuvent nous rendre attentifs aux particularités de la ville contemporaine, de sa marchandisation, une ville qui semble devoir être d'avant-garde qui a remplacé l'artiste dans son auto-détermination (Alain Bourdin).

Derrière l'aménagement et le partage des espaces urbains, la ville est le premier ambassadeur de la globalisation. La vente des quartiers à des fonds d'investissement, précède leur uniformisation et finit par déresponsabiliser les usagers et habitants. L'artiste décomplexé, arrogant, provocateur, ouvert à la compétitivité servirait à la reconquête des villes en faillite grâce à sa capacité de sanctifier des espaces urbains abandonnés en quelque chose de romantique. L'artiste contribuerait ainsi à plusieurs niveaux comme *ambianceur* rendant à la ville sa patine, sa convivialité d'avant la déshumanisation des trente glorieuses.

La métropolisation, c'est l'espoir de créer plus de richesse. John Gordon pour l'Unesco analyse l'importance de la culture pour l'économie de la ville et développe des critères pour le «creative city network» où Edinbourg devient la métropole de la littérature, Séville et Bologne les métropoles dominantes pour la musique et Popayan pour la gastronomie. Dans l'organisation interne de la ville, des nouveaux lieux de production de l'économie créative (du web designer au céramiste, en passant par les bureaux d'architectes) se superposent à l'industrie culturelle nommée: «espace de culture, de loisir de masse et manifestation de la grande culture» par l'UNESCO<sup>5</sup>.

La question de la recherche en art prend donc place dans un contexte urbain de plus en plus homogène. Il s'agit donc de trouver des moyens de résister à une instrumentalisation de la pratique artistique tout en étant immergé dans la vie de la ville non visible, non vendable, dont on ne fait pas l'histoire. Lorsque les artistes interviennent dans l'espace public, ils ne participent souvent qu'à la constitution d'un infini saturé et ils ont trop souvent tendance à réduire la participation à un concept (Hirschhorn; l'esthétique relationnelle). De même

que pour les coopératives, les nouvelles formes de participation dans l'espace à construire sont celles d'une classe économique forte.

Ma recherche explore dès lors les méthodes participatives de l'espace construit. A travers une série d'actions dans l'espace public réalisées ces dernières années, j'ai tenté de mettre en perspective la nécessité de travailler sur et dans la ville pas uniquement comme dans un atelier à ciel ouvert, à la façon des situationnistes mais en cherchant à intégrer directement le citoyen et les associations, pour mettre l'artiste à contribution dans la ville à construire, celle qui engage une utopie venue des habitants, des architectes, des artistes et de tout les acteurs opposés à la vente de la ville au libre marché?

Jesko Fezer et Mathias Heyden proposent dans leur article *L'ambivalence de la participation et l'urbanisme situationnel*<sup>6</sup> une théorie intéressante remise à l'ordre du jour à partir de l'œuvre de Gramsci: l'urbanisme situationnel. D'abord, il signifie une forme de collaboration avec l'ensemble des acteurs en présence, économiques, sociaux et culturels. Dans *Talking to Architects*, Colin Ward<sup>7</sup> évoque les besoins réciproques entre le monde politique et le monde artistique.

L'espace urbain pour favoriser une diversité artistique doit concevoir des espaces tangibles «non attribués» dans la durée. Il permet dès lors en proposant une zone tampon de penser la ville autrement, et à partir de là de penser le changement et une autre société. D'autre part, pour assurer la bonne gouvernance d'une ville, l'espace politique doit être le lieu de la participation avant la planification et dans la planification.

On constate donc qu'il y a un paradoxe, que la réappropriation de l'espace public par ses usagers est un acte de résistance en même temps qu'il est encouragé par l'Etat qui se défait de ses responsabilités. Aussi, la démarche participative permet de mieux comprendre l'environnement construit. Ici intervient la question de la médiation dans la pratique artistique. Au-delà d'une démarche esthétique ou relationnelle, la pratique artistique peut contribuer à un questionnement sur la transformation de la ville par ses habitants, elle devrait dès lors être un laboratoire d'expériences libertaires. L'approche critique vécue au quotidien dans la ville existe partout, notamment là où foisonnent les controverses, les luttes contre de nouvelles constructions, les réaménagements, etc. Les associations, maisons de quartier et espaces alternatifs sont au centre de ces débats. Avoir une démarche artistique critique implique de participer à la vie de son quartier et aux décisions quant à l'environnement construit. Cela exige donc d'être suffisamment informé sur ses droits et sur les actions communautaires existantes. Refaire l'histoire des associations d'habitants, comprendre que leur naissance est issue à Genève des mouvements des jeunesses libertaires, permet de voir que les habitants se sont organisés pour l'amélioration de la qualité de vie dans les années 1970 et 1980.

A Genève, dans le quartier de la Jonction, Ivar Petterson a fait partie des premiers squatters de la ville, comme l'actuel maire de Genève Rémy Pagan. Ce sont les mouvements de squatters à tendance anarchiste qui ont créé les associations d'habitants de quartier (*la Fédération des associations de quar-*



Flon-Ville, montage photo, T.S.2010

tier), les premiers lieux d'information comme le *CRAC* (*Centre de Recherche et d'Action Communautaire*) et le *CAR* (*Coordination Accueil Renseignement*) et des lieux de débats et de rencontre proposant des repas de quartier ou encore produisant une revue *Information contact*,<sup>8</sup> qui renseignait l'habitant sur les principes de l'autogestion et de la participation dans la ville.

Contrairement aux associations qui mènent une lutte pour la planification commune ou partagée avec les habitants, Jesko Fezer et Mathias Heyden se méfient de *l'urbanisme situationnel hégémonique* où les responsabilités en matière de planification sont données à ceux qui veulent bien s'en charger car ils ont des intérêts économiques pour le faire. Et c'est parmi « *la clientèle attractive du point de vue culturel et économique* » que la ville trouve un allié. Ce milieu est chargé de persuader les usagers et habitants que son intérêt est celui de tous.

En 2008, j'ai conduit une recherche sur le quartier du Flon à Lausanne. Le but de la recherche intitulée *Petites noblesses le long du Flon, 1899-2009: artistes plasticien-nes prostitué-e-s et politique culturelle de la ville*, était à la fois de montrer que la gentrification ainsi que la pratique de soutien à la culture de la ville contribuaient toutes deux à effacer l'existence du milieu artistique lausannois. En effet, si le réaménagement du Flon a effacé les actions qui s'étaient tissées entre les commerçants et les artistes il a su rendre le Flon « convivial » en captant les initiatives réalisées bénévolement par les anciens habitants et usagers du quartiers, alors que les artisans et artistes ont été remplacés par les gros bras de l'industrie du commerce, coordonnés par le propriétaire foncier. Aussi, les démarches participatives furent un levier pour crédibiliser « l'humanisme » du propriétaire. Dans un extrait d'interviews, deux des premiers usagers du Flon s'exprimaient sur le lieu encore occupé par les artistes, à propos du propriétaire des lieux et à sa volonté pseudo-participative de tenir compte des habitants. Claudio Galiz-

zio: « L'arrivée de Paul Rambert a effectivement été décisive. Au début, il fraternisait avec l'AIVF (Association des intérêts de la vallée du Flon) en disant qu'il désirait maintenir une partie des activités antérieures. Que des promesses! »<sup>9</sup> Dans un autre article, du même Claudio Galizio *Le nouveau Flon à travers Claudio Galizio*: « Sans famille à charge je serais déjà parti! Ce quartier n'a plus d'âme (...) Pourquoi ne pas faire des lofts à 4000 balles, il n'y a pas de problèmes tant qu'on construit également des studios pour étudiants, s'emballe le bistrotier. Le Flon est fait pour la mixité ! On nous avait promis que le caractère culturel serait gardé. Mais tous les locaux ont été transformés en bureaux! »<sup>10</sup>

Ce fut sous l'impulsion du nouveau PDG Paul Rambert que se développa l'idée de « Flon-ville ». Pour éviter toute obstruction, il séduisit les habitants, artisans et artistes en acceptant leur proposition d'une démarche participative et obtint la confiance de l'AIVF. Son objectif: un plan d'affectation partiel du site accepté par la population qui lui autoriserait un développement et une mise en valeur de l'ensemble du site comme quartier commercial. Commence alors le nettoyage. Les bâtiments et dépôts les plus récents et les plus bruts sont démolis, les locataires changent avec l'assainissement du quartier. Le PDG démarre une discussion avec l'association de quartier jusqu'à ce que la participation de cette dernière lui devienne superflue. Le bilan est maigre pour les uns (les usagers, les habitants, les artistes); réussi pour les autres: les politiques, les urbanistes, les grandes entreprises comme la Fnac, Migros, Coop, Denner, la Raiffeisen et Europlex. On découvre aujourd'hui un espace urbain « assaini par le capital », une alchimie efficace de concentration de supermarchés, industries du cinéma au centre ville et dans les sous-sols, des bureaux administratifs et commerciaux, bref des grandes surfaces le jour et des boîtes de nuits branchées la nuit. Cette vision de la ville réglementée par la grosse consommation 24 heures sur 24 est



Les *ambianceurs*, T.S., 2010

devenue un modèle pour bon nombre d'experts, notamment le nouvel architecte cantonal de Genève, Francesco della Casa.

C'est ainsi qu'une parcelle entière échappe à jamais à la ville et à ses habitants. Cette entreprise s'inscrit dans la métropolisation volontaire des villes suisses. Le nouveau propriétaire MOBIMO (un fond d'investissement immobilier) privilégie l'artifice, les signes gestaltiens mélangés au Feng shui urbain et à l'analyse comportementaliste. Cette ambiance « anime » un sentiment de sécurité et d'espace public partagé... alors qu'il s'agit d'un espace privé surveillé par la plus grande concentration de caméras de surveillance de la ville. On constate au Flon un je-ne-sais-quoi de cool, dans une atmosphère ultra surveillée. Plusieurs de mes amis et connaissances aiment cette atmosphère. L'habillage extérieur est réussi puisqu'ils me parlent « d'ambiance sympa » ! L'esprit est technologico-ludique et les façades vitrées (des murs imperméables) invitent à circuler. C'est une architecture d'intérieur appliquée à l'extérieur, elle met le privé à l'extérieur tout en s'accaparant l'espace public. Elle s'est faite dans un contexte de décoration à ciel ouvert. Marshall Mc Luhan (*The medium is the message*) définissait les médias Cool (à faible définition) et ceux Hot, à forte définition. Les messages cool sont incomplets, doivent parfois être reconstruits. C'est un message construit à partir des sollicitations multiples qui nous donne une impression. Nous baignons dans une ambiance sans perception tranchée. Le media *cool* demande moins de maîtrise des codes et la distance critique y est plus difficile. A l'inverse, le message visuel *hot* est plus contrasté, il nous impose une posture tantôt positive ou négative<sup>11</sup>.

*Le message visuel facilite la construction d'une distance critique: on sait quel message on reçoit et on peut formuler des jugements sur ce message*» (Alain Bourdin)

Les *ambianceurs* façonnent nos comportements non seulement à l'échelle de l'objet, mais à celui de la ville. Leur rôle, c'est de nous faire oublier qu'il y a des rapports de force et des inégalités, qu'il y a des traitements privilégiés, que les fonds d'investissement spéculatifs nuisent aux habitants des villes.

L'art participatif ne peut donc pas être une forme purement thérapeutique et n'est pas destinée à être muséifiée. La participation en art doit justement révéler les enjeux cachés, produire des méthodologies alternatives et critiques permet-



tant de visualiser ce qui se passe et encourager le développement individualisé ou communautaire d'esthétiques parmi les usagers et habitants d'un lieu. ¶

## Notes

<sup>1</sup> Michel Guet, *L'infini saturé, espace publics, pouvoir, artistes*, Ed. atelier de création libertaire, Lyon 2008.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Images de pensée*, éd. Christian Bourgeois, Paris 1998. Publié la première fois en 1929 dans la *Neue Schweizer Rundschau*. L'extrait de Brecht est issu du refrain du premier poème: «Extraits d'un manuel pour habitants des villes». Ces poèmes évitent toute allusion à la ville, et se focalisent sur la personne qui vit la ville.

<sup>3</sup> Alain Bourdin, *Du bon usage de la ville*, Ed. Descartes & Cie, Paris 2009.

<sup>4</sup> Julien Donada, *La bulle pirate*, Film documentaire, TS production 2010.

<sup>5</sup> John C. Gordon and Helen Beilby-Orrin, *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*, Organisation for Economic Co-operation and Development, OECD 2007, voir aussi l'étude de l'UNCAD de 2008, «Creative economy, The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-Making United, Geneva». Et le rapport de l'OMC du 3 juin 2010, « Expert Working Group on Maximising the Potential of Cultural and Creative Industries ».

<sup>6</sup> Jesko Fezer et Mathias Heyden, «L'ambivalence de la participation et l'urbanisme situationnel», *Multitudes* n°31, Paris 2008.

<sup>7</sup> Colin Ward, *Talking to Architects*, Freedom Press, London 1996.

<sup>8</sup> Ivar Pettersson, *Information Contact*, n°1, décembre 1972.

<sup>9</sup> J.-C. Peplet, *Une victoire à courte vue*, L'Hebdo Magazine, 15 septembre 1994.

<sup>10</sup> Marshall Mc Luhan, *The medium is the message, an inventory of effects*, Penguin, London 1971.

---

## Biographie

Tilo Steireif (1969) est père de 3 enfants, il vit et travaille à Lausanne.

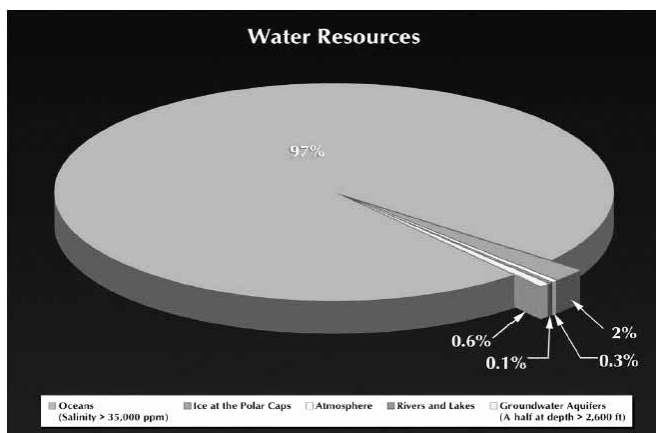
Diplômé de l'ECAL en arts plastiques (1998), il a obtenu un diplôme d'études postgrades CCC de la Head-Genève en 2009 et un brevet SPES en 1999. Il a été enseignant en arts visuels (1997-2008) et est professeur en arts visuels à la Haute école pédagogique de Lausanne depuis 2004. Il a donné des workshops à la ZhdK et à la Head-Genève. Curateur et cofondateur de l'espace d'art contemporain Standard-deluxe à Lausanne (depuis 2006), il a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives depuis 2003, et collabore à la revue d'art contemporain en ligne Daté.es. En 1998, il a reçu le prix Charles Rambert.

## I QUIT PLAYING CHESS IN ORDER TO BECOME AN ARTIST

Melano Sokhadze (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

The main concern driving my research is to investigate the artists' function and its importance in society. I am going back to the questions: what is the use value of art in class society? Can art participate/intervene in the social reality, and if so, how? As an artist, I will ask myself how should art operate in a capitalist system? Do we have the information we need to become artists, or are we just instruments of the economy? It is a pity that most art productions today do not seem to contribute to a change. Instead, the many artefacts produced tend merely to function as commodities.

I am convinced that artists have a responsibility to use their creativity to address current problems. This sense of responsibility has led me to the global politics of water in order to analyse how social relations impact people and common goods. I began researching how the benefits of natural resources are shared (or not) and how the actions of corporations impact this sharing. This led me to focus on water management.



Scheme of the Water Resources

### Key questions

Who owns water? Should one have to own it? What rights have corporations to buy water systems? Should it be treated as a commodity in the free open market? Should corporations have the right to use water needed by others, especially water needed by thirsty countries, suffering from water scarcity?

According to my interest in social domination in the capitalism system I find it important to analyse and research this subject that is one of the important conditions of life—water. This is the life component that is vitally important for existence. Without it there will not be any civilization. I focus on water in order to be more precise and concrete in analysing how capitalism works. I want to ask the questions: what does it mean to be at the bottom of the pyramid of class society? What does it mean to be used for other's benefit?

I found out that the dominant powers are claiming these resources as their own, that water, this crucial life component is not shared at all, and that the future will be extremely dusty for the nations at the bottom of this system. Through the politics of water I will analyze the limit between the powerful and powerless in the structures of our political, economical and social life. Important factors are the division between

“loser” and “winner” countries, between poor and rich. What does it mean to be powerful or weak, and what does it mean to be used for another's benefit?

As water is a most important value for life, I think that everybody can agree, that everyone must and should have access to it. It is a common good to be shared and not just to be denied or withheld from those who need it (all of us). My research will show how this life component became profitable for the corporations and through my findings I will draw the map of these problems.

# VIOLENTINE'S DAY

WHAT IS THE PRICE OF LOVE?  
COMBIEN COÛTE L'AMOUR?

To research and investigate this problem through artistic means I developed the collaborative project *Violentine's Day*. As an artist I will use small actions to reach people at the level of every daily life decisions, in order to link transparency about the system with common desire: to inform people, to try to build communication and participation.



Installation view, exhibition *Violentine's Day*, Kugler, 2011

## Fresh Cut

These words are commonly used in the flower business to advertise the freshness of the flowers being sold. In order to maximize freshness and efficiency company's cut flowers in the early morning outside of the country (mainly in factories located in developing countries) and deliver them in the evening to the flower shops.

The work is made out of roses from Africa.

This work shows how workers are being oppressed for private profits. It shows the gap between the powerful and the powerless.

Flowers are beautiful and have a special quality and value. People like flowers, using them to decorate their houses creating a nice ambiance in their homes. Flowers are also given to the beloved ones as an expression of feelings. It is a kind of emotional object of desire. When we give them to the one we want for the Valentine's Day we are saying that we have a deep love in our heart for that person. There is an important question to ask: can roses have the same pure symbolic value of saying "I Love You" after we know where and how they reach our hands?

Violentine's Day project is a multidisciplinary artistic research that results in the creation of an exhibition. It debates important issues of our daily life activities. The goal is to raise awareness about how our everyday lifestyles are tied into the global economy. Using the means of art to investigate the reality behind Valentine's Day, this project tries to make clear how consumption habits in the Global North can have destructive impacts on people and ecologies in other parts of the world. Following the roses sold in Europe back to Kenya, where they are grown, helps us to see how even small consumer decisions can strongly impact the lives of others.

Any theory needs action to achieve its aim. We have lots of social problems at all levels of life. We built hierarchical society, in which there are gaping inequalities, the powerful nations dominating the weaker ones. We ourselves reproduce this system, where money and property are more important than human life, where we are ruining nature, abusing and dominating it. All theory needs to be translated into reality and the value of art is in this translation. Artists can raise questions about ongoing changes, question if we are on the right path. To do art is a big responsibility; it has the possibility of raising awareness in society.

What will be the objective of the art in this century? Will it merely be worshipping the system, making it stronger, or will it struggle against all the disasters that result from this existing system. Another question: for whom are we making art? For the intellectual part of society, for the ruling class, or do we have to think about an art that will be for every one, include workers and poor people. It has to be simplified in order to reach the goal.

These topics will help us to think about the importance of doing art and how art can help to change the rules of this class society. How can I, as an individual, respond to those issues? How art can participate or intervene in social reality? What



Installation view, exhibition *Violentine's Day*, Kugler, 2011

kind of art practices can make artists more conscious of social problems and issues?

When first I arrived at the idea to build the project *Violentine's Day*, I did not imagine that it could be possible to make such a collaborative project. I first had the idea to make a small event and while working on it I decided to talk with different people as much as possible about my idea. I had discussions with lots of people: friends, artists, my room-mates or my classmates.

*In any society, the artist has a responsibility. His effectiveness is certainly limited and a painter or writer cannot change the world. But they can keep an essential margin of non-conformity alive. Thanks to them the powerful can never affirm that everyone agrees with his or her acts. That small difference is important.*

Luis Buñuel, *Theories of modern art. A source book by artists and critics*

*The poets mission is not to report but to struggle; not to play the spectator but to intervene actively.*

Walter Benjamin, *The author as producer*

*What do you think an artist is? An imbecile who has only his eyes if he is a painter, or his ears if he is a musician, or a lyre at every level of his heart if he is a poet, or, if he is merely a boxer, only his muscle? On the contrary, he is at the same time a political being, constantly alert to the heartrending, burning, or happy events in the world, holding himself in their likeness.*

Pablo Picasso, *Theories of modern art. "A source book by artists and critics"*

At the stage I have reached now, the most important thing to me is to find out how the things I am interested in are related. It is absolutely obvious to me that art is determined by the social context. It responds to events, clarifies trends and foresees future possibilities. These powers make one of the important activities in society.

Art itself is a tool that can be used to open new possibilities. That is why it should address something precisely, in order to open an "object" for new possibilities. Otherwise, if we view artworks as independent from everything, without a clear message addressed to a specific situation, then the potentials of art are lost in confusion. Art must do more than just call attention to itself.

I am interested in the political and economic organization of society and how art functions in this context. What are the

aims of art and responsibilities and what happens to art under this order? How does this system dominate art and what kind of opportunity does it have within it?

It is obvious that the economic order (market) and political system are collaborating in order to spread around and dictate to the whole world their own main value (private property) as an eternal and untouchable value and ultimate stage of humankind. Those two orders are the main grounds of the existing system and most influential of course. One of the important motors of this system is “new territories” to conquer and subordinate to the market. The goal of the market is to penetrate everywhere possible, to leave no spaces without appropriating them and to absorb all resources out of those places. That is why the market has penetrated everywhere and exerts pressure and influence on everything that happens.

That is why I would like to make deeper my knowledge about these topics, and to get to know the various theories and accounts of the existing system. These give me more possibilities to learn myself as an artist in this context, to decide what position I should take in the current situation. That is why my works are always connected with those subjects; those are the subjects that are dangerous to work on. You must sometimes control your emotional side in order not to deviate to the subjective point, which mostly makes an end result very pathetic and loses the main content of the work.

I also think that it would be better if ownership and property of the artwork itself were reduced maximally to the zero level. According to the conventions of the existing market, people refuse to take responsibility for actions or objects that do not belong to them, even if they like and agree with them. Shared responsibility is refused and individualism, backed by the liberal market, takes over. Competition is considered as natural drives. In capitalism, everybody in society competes; all are competitors to each other instead of allies. To me, there is a time when art must take an action; the substance of the artwork should enable people to take part. The message should speak to general, common problems and to the happiness that concerns everybody.

And one more comment: working as a collective with others is nothing more than being ready to overcome permanently your corrupted individualism and to seek the power in yourself to be able to find common ground with other people. It is an existential need of human beings to see themselves in a collective action and take their responsibilities in it. ¶

---

## Biography

Melano Sokhadze is a visual artist, born in Georgia in 1981. She holds a MA from Georgia Fine Art Academy and she is currently finishing the Research-Based Master Programme CCC Critical Curatorial Cybermedia in Geneva. In her art projects she explores issues around the politics of labour relations and environmental issues linked to global economy and contemporary capitalism. She works individually and in parallel she aims to collaborations with other artists and social groups. Her interest in group collaborations is bound with a theoretical research on collective actions and art interventions. Her first curatorial work was the exhibition *Violentine's Day* (14<sup>th</sup> of February 2011) where she worked with artists and other cultural practitioners on the flower market (in Kenya and elsewhere) and its socio-economic implications. She organises exhibitions and she has participated in several group shows. She lives and works in Geneva.

## TANTE GENEVIEVE

### Ou les pérégrinations modernes d'une promeneuse parfois solitaire dans les contrées du gender, du post gender et de la pratique artistique performative

Laurence Wagner (*Master of Arts en arts visuels HES-SO*)

- Bonjour Laurence.

- Bonjour!

- Dis, voilà deux ans que tu études au Master de recherche CCC, peux-tu m'expliquer en quoi ont consisté ces années d'études et de recherche, qu'est-ce que tu y a entrepris? Quel fut ton cheminement?

- Ouh, vaste question! Je vais essayer d'y répondre de mon mieux et si tu m'y autorises, j'aimerais utiliser la métaphore de la promenade en guise d'introduction. En effet, durant ces deux ans d'études, il me semble avoir effectué une forme de périple, un parcours... Au début de cette formation, je partais en voyage sans vraiment connaître les lieux où j'avais décidé de me rendre, j'étais juste attirée par certains territoires tels que celui du féminisme, des études genre et de la pratique de la performance. J'avais envie de m'y arrêter un certain moment, de les visiter, et pourquoi pas d'essayer d'y apprendre un peu la langue...

Il m'a fallu un moment pour définir l'objectif de mon voyage, et aujourd'hui je pense pouvoir être en mesure de dire que ce qui a été ma principale motivation est lié à la question de la représentation du réel et des problématiques soulevées par cet enjeu dans une perspective de genre.

- Peux-tu développer un peu?

- Oui, je veux dire par là que je m'intéresse à la façon dont la « médiation » du concept de différence est activée chez mes contemporains. Comme c'est un sujet très vaste, j'ai décidé de me concentrer spécifiquement sur l'actualisation de la « différence » sexuelle et sa médiation dans des pratiques artistiques contemporaines.

Dans l'histoire de l'art contemporain, les artistes ayant traité de ces questions sont majoritairement issues ou apparentées au mouvement féministe. Par conséquent malgré des figures de pionnières telles que Claude Cahun ou Louise Bourgeois, la pratique artistique féministe est relativement jeune et voit le jour dans les années 60 et 70. Il va sans dire que si un tel mouvement se met en place, c'est avant tout une question de nécessité. La majorité des démarches s'ancrent comme des prises de positions politiques et militantes à l'égard des multiples discriminations dont les femmes payent le prix fort. Il est temps d'agir et de se réapproprié un espace de liberté ne serait-ce que dans le champ de l'art.

- Cela signifie se réapproprié son corps, son indépendance et sa représentation?

- Oui, beaucoup de démarches vont dans ce sens. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner *The Feminist Art Program* et la *Womanhouse* qui voient le jour en 1971 en Californie sous l'impulsion des artistes américaines Judy Chicago et Miriam Schapiro. C'est une initiative pédagogique qui vise

à expérimenter une pratique du féminisme en art dans un espace exempt de toute « domination masculine », dans le sens bourdieusien du terme. Le programme réunissait uniquement des femmes et réfléchissait en termes de prise de conscience collective (*counsciousness rising group*) par rapport à la condition du sujet genré dans un espace et dans un temps donné. Les recherches menées à la *Womanhouse* auront un grand impact sur la manière de concevoir l'apprentissage comme un jeu plutôt qu'un travail ainsi que l'éducation comme un processus collectif et responsable qui transcende la tradition du rapport unilatéral; maître-élève.

- Oui, à ce propos j'ai entendu récemment que certaines méthodes utilisées par les féministes avaient eu un impact sur la manière d'enseigner d'un John Cage ou d'un Allan Kaprow. Je pense aussi à Paolo Freire, dans les expériences qu'il a menées avec les enfants illettrés, et qui partageait avec les féministes (et Platon!), l'idée que c'est par l'éducation que la prise de conscience et la lutte contre l'oppression deviennent possibles.

- Bien. Je souhaiterais maintenant comprendre comment tu t'es approprié le sujet? j'entends quelle a été ton approche? est-ce que tu as abordé le sujet de manière historique? sociologique? artistique? politique?...?

- Hé bien je pense que j'ai abordé le sujet de toutes ces manières différentes. En effet, afin de me documenter sur la question, je suis notamment allée puiser des références dans les multiples disciplines que tu évoques. Dans un premier temps, j'ai commencé par lire rdes textes d'historiennes de l'art comme Griselda Pollock ou Lydia Nochlin ainsi que des catalogues d'exposition comme *It's time for action (There's no Option)*. *About Feminism*<sup>1</sup> et *FémininMasculin, Le sexe de l'art*<sup>2</sup> qui sont des expositions qui traitent des thématiques *gender* ou féministes. Je précise peut-être ici que je suis issue d'une première formation en histoire de l'art et que je m'étais déjà intéressée par le passé à des pratiques qui activaient une création féministe.

Dans un deuxième temps, je me suis penchée sur les textes de théoriciennes du genre et de la pensée *queer* que sont Butler, Harraway, de Lauretis et Sedgwick. Elles aussi dans leurs écrits convoquent une myriade de disciplines comme la linguistique, le cinéma, les sciences, la biologie, la littérature comparée,... La lecture de leurs textes m'a permis de penser le genre au-delà de la simple distinction binaire homme/femme et m'a ouvert des champs de réflexion sur les enjeux de la représentation en matière de genre. Puis, tout en gardant près de moi les nouveaux savoirs acquis, je me suis penchée sur les auteurs issus des *postcolonial studies* tels que Gayatri Spivak et Frantz Fanon. Avec eux, j'ai été sensibilisée au concept de race, à la question de la différenciation raciale, mais j'ai aussi pris conscience de l'eurocentrisme de mes références.

À ces lectures, sont venues s'ajouter d'autres et inutile de toutes les mentionner ici car c'est pour cela que l'on écrit des bibliographies. Mais pour tout de même répondre à ta question



qui me semblait interroger ma manière de procéder dans la recherche, je dirais que la phase de lecture et d'enrichissement des savoirs y est essentielle. À ce propos, j'ai eu la chance de pouvoir me rendre à l'Université de Lyon II pour y écouter une conférence de Judith Butler ainsi qu'à l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense pour assister à un colloque intitulé; «Identités, Image et Représentation: Genres et Cultures», ces deux expériences ont été fondamentales, j'en parle plus en détail dans ma Master Thesis. Puis, post *learning and reading time*, il y a la phase de retransmission qui se traduit par une tentative de partage ou de passage à l'action.

- Dans ton cas comment cela c'est-il manifesté?

- Principalement par la création de performances (*Onglerie, Jane roule en chevrolet rouge, This is not a love song, Peacock Studio,...*), mais aussi par une performance-conférence dans le cadre du *Work in Progress* en études genre des Hes-So (*Gorilla dans sa brume*), par un cours donné dans un module consacré aux rapports sociaux de sexes (EESP, Lausanne) ainsi que par l'écriture d'une nouvelle *Aoutat*. Toutes ces créations sont des mises en agencement de mes lectures et des réflexions engendrées par ma recherche.

Je pense aussi que ce qui est important dans ce processus d'investigation réside dans l'itinéraire parcouru et dans l'idée de se déterritorialiser par la recherche.

- Qu'entends-tu exactement par déterritorialisation de la recherche?

- Je fais là référence à Deleuze et à la façon dont il conçoit ce concept. Ce que je comprends de la déterritorialisation implique une idée de déplacement par la pensée. Un mouvement dans l'espace temps des savoirs. En m'immergeant dans ma recherche, j'ai sollicité un potentiel de savoir que je ne maîtrisais pas auparavant.

- Qu'est-ce que cela implique?

- Je pense que cela implique une flexibilité dans le mode de réflexion par rapport à l'objet d'étude. Qui plus est, comme la recherche est entreprise dans une perspective artistique, elle m'autorise à ouvrir un espace de subjectivité que ne me permettait pas le contexte académique dans lequel j'étais précédemment immergée.

- Soit en somme, le contexte que tu choisis te donne un espace de possibles?

- Oui j'ai cette impression. N'est-ce pas en ce sens que nous parlons de pratique artistique située?

- Probablement...car c'est en étant pleinement conscient de notre statut au sein d'un contexte donné que nous sommes en mesure d'agir de manière adéquate.

- Laurence, avant d'entrer plus dans l'architecture de ta Master Thesis, je souhaiterais que tu m'expliques son titre: *Tante Geneviève*?

- Oui bien sûr, rassures-toi, aucune de mes tantes ne s'appelle



*Guerilla Girls, Conscience of the Art World, L.W., 2011*

Geneviève. En intitulant mon travail de la sorte je faisais référence au texte du metteur en scène français Olivier Py; *Illusions Comiques* (2006). En effet, dans *Illusions Comiques*, il y a un personnage particulièrement intéressant au niveau du genre qui est celui de Tante Geneviève.

Tante Geneviève est un personnage femme joué par un acteur homme Michel Fau qui interprète également son propre rôle. Jusque-là tu me suis?

- Je crois oui...

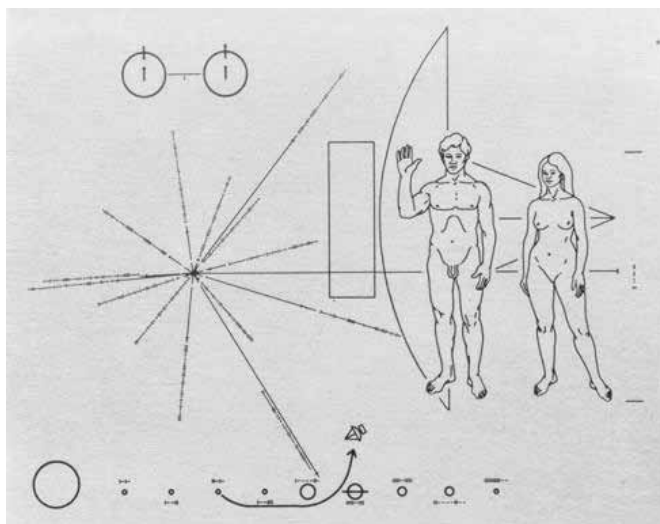
- Bien, au niveau de la construction du genre et de sa réitération comme force de production, le personnage de Tante Geneviève retient toute mon attention. Dans le texte on peut d'ailleurs lire la citation suivante qui illustre en quelque sorte mon propos; «Rien d'authentique, elle a appris à jouer tante Geneviève en regardant sa mère qui elle-même l'a appris au cinéma avec Michèle Morgan (...) même son intimité la plus intime elle la joue faux (...) ainsi il n'y a pas de vérité, pas de sincérité, pas d'identité, il n'y a que du jeu».<sup>3</sup>

- Cela sous-tend l'idée avancée par Butler qu'en matière d'identité genrée il y a éternelle copie sans qu'il n'y ait jamais eu d'original?

- En quelque sorte oui. Le sociologue français Eric Fassin, souligne à ce sujet l'importance de la représentation comme production de la réalité.

- C'est-à-dire?

- C'est-à-dire que la représentation n'est pas un simple reflet



La plaque de Pioneer 10, 1972

de la réalité bien au contraire, la représentation devient la réalité. C'est un rapport de contagion. En représentant je ne me contente pas de placer un miroir sur un état du monde, je prends position face à lui et cette mise à distance permet une réappropriation du réel qui par l'exercice de réception devient le réel.

Le problème réside dans les représentations « erronée » de la réalité...

- Qu'est-ce que tu veux dire par là ?

- Je veux dire que l'on ne peut pas distinguer la représentation d'une mise en agencement d'idéologies. Si ces agencements sont motivés par l'appât du pouvoir et du gain, les représentations qui en découlent peuvent avoir des conséquences négatives sur le réel. Permetts-moi de me référer ici à Platon et au Livre VII de *La République*, lorsqu'il utilise l'image de la caverne. Rappelle-toi les prisonniers enchaînés au fond de la caverne... Les pauvres ignorants perçoivent le réel par l'intermédiaire des ombres du vrai monde qui sont projetées sur la surface de la caverne qui leur fait face. Par conséquent pour eux ; « le vrai n'est absolument rien d'autre que les ombres des objets fabriqués »,<sup>4</sup> ils considèrent comme vrai une illusion, un simulacre du vrai.

- Mmmhun... et par rapport au genre et la question de la différenciation sexuelle qu'est-ce que cela implique ?

- Cela implique que si comme les prisonniers enchaînés au fond de la caverne, nous prenons pour valables certaines formes de représentations de la féminité et de la masculinité, nous nous accrochons à une forme d'existence non aboutie puisque à l'image de l'ombre, elle est superficielle et ne se contente pas de retranscrire la complexité du monde. Craig Owens dans son article *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*<sup>5</sup> soulève différents problèmes mis en exergue dans la performance *Americans on the Move*,<sup>6</sup> de l'artiste américaine Laurie Anderson. Tous ces problèmes découlent d'un exemple de représentation ; il s'agit du diagramme qui figure sur la sonde *Pioneer 10*. En effet, sur celle-ci, se trouve une plaque qui illustre de façon schématique un homme et une femme. L'homme fait un signe de la main alors que la femme reste les bras tendus le long du corps. En opérant à un pareil choix de

médiation des genres, les responsables concèdent ainsi plus de signifiant à une des deux entités humaines représentées. Elles attribuent un rôle actif à l'homme et essentialisent la femme dans une posture passive. Quoi de plus emblématique que cet exemple pour illustrer la question des valeurs inhérentes aux représentations ?

- Cela ne pose-t-il pas la question de notre rapport à la production ? J'entends en tant que « producteurs » de représentations... ?

- Oui forcément, en tant qu'artistes nous produisons des représentations mais il ne faut pas oublier que nous ne sommes pas les seuls à en enfanter.

Les médias de masse, la publicité, les institutions politiques, etc., sont par exemple d'importants producteurs de représentations et ils disposent de moyens de diffusions bien plus importants que ceux qui sont dans les mains de l'artiste.

- D'accord il y a des échelles différentes et des volontés variables dans une représentation engendrée par un publiciste ou dans celle engendrée par un artiste. Mais au sein de la production artistique, n'y a-t-il pas justement un désir de créer des représentations qui mettent en doute le réel et interrogent sa validité ?

- Oui ! c'est justement ce point-là qui m'a intéressée dans la pratique artistique féministe ; c'était cette volonté de se sortir d'un engrenage de représentations aliénantes et réductrices en matière de genre ou de normes identitaires. Je pense à des artistes comme VALIE EXPORT, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Tanja Ostojic et bien d'autres encore qui par leurs performances, leurs photographies, leurs chorégraphies ont questionné la validité et l'inadéquation du reflet.

Je parle ici du féminisme mais nous pourrions aussi évoquer dans cette ordre d'idée bien d'autres courants artistiques. Je pense aux peintres abstraits tels que Kandinsky, Malevitch ou encore Magritte et sa pipe qui avaient aussi conscience de la vanité peut-être sisyphienne qui réside dans le geste de réduction du réel à une forme représentation. La conscience de la « perte » engendrée par le transfert.

- Alors si la pratique artistique questionne ce que Zizek à la suite de Lacan a appelé le « Symbolique », la possibilité d'une pratique de subjectivation par la création naît dans cet écart avec le « Réel » ?

- C'est possible...

- Mmmh... penses-tu que nous avons besoin de représentations pour pouvoir être en mesure d'intégrer le réel ? Pourquoi est-ce que de manière ontologique nous devons nous référer à une image physique ou mentale des éléments qui constituent notre essence ? Pourquoi est-ce que cela passe par la visualisation ? Pourquoi se définir en terme d'image ? Est-ce que l'on existe que si l'on est représenté ?

- Oui cette médiation du réel par l'image est un point qui m'intéresse particulièrement mais je ne suis pas en mesure de pouvoir répondre à toutes tes questions, je suis en permanente recherche moi aussi.

- D'accord, c'est ton droit il me semble... J'aimerais juste à présent que tu me dises pour finir notre entretien, deux mots de la structure de ta Master Thesis ?

- Oui sans problème. *Tante Geneviève* est construit en cinq parties principales.

Les deux premières sont une introduction et un mapping de la recherche dans lesquelles je pose les bases du travail et je délimite les territoires. La troisième partie, est construite sur le même mode que notre conversation. Ce sont des théories fictions dans lesquelles je développe des dialogues imaginaires sous formes d'interviews, de conversations téléphoniques ou par skype avec Judith Butler, Donna Harraway, Gayatri Spivak ou encore tiens-toi bien, le sous-commandant Marcos.

La quatrième partie est une réflexion sur les figures d'autorité du féminisme et la question de l'identification. On y trouve toute une série de mails échangés avec mes amies à propos de possibles modèles identitaires ainsi que quelques portraits de femmes qui constituent ma généalogie. Dans la dernière partie, je mentionne les mises en pratiques que je t'ai évoquées précédemment.

- Je vois que nous arrivons au terme de l'espace de l'acte de recherche qui nous est alloués pour exprimer nos pensées,...

- Alors tais-toi...

-....

---

## Biographie

Laurence Wagner est une artiste performeuse et théoricienne née en 1984. Après des études d'histoire de l'art, de littérature française et de cinéma à l'Université de Lausanne, elle entre à la Head-Genève au sein du Programme Master de recherche CCC. Elle y développe une réflexion sur les pratiques féministes performatives ainsi que sur le concept de représentation et de médiation du réel. Sa pratique artistique explore principalement les champs de la performance, de l'écriture, des espaces sonores et du dessin.

## Notes

1 *It's time for action (There's no Option). About Feminism*, Migros Museum für Gegenwartkunst Zürich, JRP Ringier, Zürich 2007.

2 *FémininMasculin, Le sexe de l'art*, Centre Pompidou, Gallimard / Electa, Paris 1995.

3 Olivier Py, *Illusions comiques*, Le Théâtre d'Actes Sud Papiers, 2006.

4 Platon, *La République*, GF Flammarion, Paris 2002, p.359.

5 Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernisms», in *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.

6 The Kitchen Center for Video, Music and Dance in New York, avril 1979.

### HOMEBREW ART: LEARNING BY DOING WITH CREATIVE TOOLS

Valerio Belloni

This research on Design-Based Learning starts with an investigation on the relationships between this specific learning process and contemporary art, or contemporary aesthetics. I first concentrated on the theoretical aspects, studying the constructivism epistemology and the constructionist situated learning theory in order to better understand how the learner constructs mental models to understand the world around him and I tried to analyze it in many different contexts.

For an historical contextualization I explored the world of the Arts & Crafts Movement of the late 19th century in two different ways: through the texts of the movement two greatest theorists, John Ruskin and William Morris, and through a practical experience of learning the process of some traditional hand skills through activities like crochet or wood printing.

For a contemporary art contextualization I deep focused on the Do It Yourself movement, through its many aspects, the Makers Fairs, the Low Brow art movement and the independent personal design factories. In all these examples I found

a common point: they are based on creative systems that share the same learning modalities.

To better analyze these creative systems I propose a descriptive model centred on some common factors that can be used to understand the potential of a system and to conceive better systems for the Design-Based Learning.

#### Biography

I was born in 1978, in Italy, grew up playing with electronics, computers, and a lot of musical instruments. I always believed that the wall between science and art is an illusion, and both are tools to play, learn and improve our lives through creativity. I graduated in the University of Perugia in the department of Science and Technology of Artistic Production which is part of the Science of Education Faculty. I am now studying in the Critical Cross-cultural Cybermedia Research-Based Master Programme at the Geneva University of Art and Design.

---

### MUD, SPACE & SPIRIT

Fanny Benichou

*It is the 'allotriion', the too-absorbing hobby, the other path that holds the promise of another vista, and that in the course of more serious endeavours, carries one's thought elsewhere.*

Rodney Graham

At the cornerstone of my journey stands a bakelite salt-and-pepper shaker, a replica of the Trylon and Perisphere buildings, hallmarks of the 1939 New York World Fair. "The World of Tomorrow" was to be seasoned with the visions of propaganda theorist Edward Bernays who once advocated a "shift from a needs- to a desires - culture".

And yet, the initial postulate of my defter scenario is that it is mobilised by "force désirante" thanks to the impulse of Deleuzian "intercesseurs". Maybe I also knead my bread under Spinoza's conatus?

During my CCChaucerian-like pilgrimage, I meet with my intertwined references. They are housed by the members of a cryptic triangle. Inventors Richard Buckminster Fuller, Frederick Kiesler and Raymond Roussel display their tricks

in ephemeralization, correalism and "procédé". Rodney Graham's annexation completes the circle.

In the garden of delights graze shapes of ideas and corresponding machines. They evolve as mercurian golems whose fragile verb can be annihilated by severing the head letter, from emeth (life) to meth (death). The *mise en abyme* in the research process.

#### Biography

Born in 1978, Fanny Benichou has a MA in History of Art and a BA in English Literature (University of Geneva, 2005). Prior to joining the CCC Programme, she has gained skills and experience in the art domain, through professional immersion in diverse structures (institutional, independent, commercial), and from direct or indirect engagements (research, curatorship, writing, DTP, exhibition-strolling, job seeking, meetings, translations, installations). She is a co-founding member of the SHBLT association with Andrea Lapzeson (2010). She is a self-taught soap-maker.

---

### DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION EN «ABYME»

Hélène Bigot

Hélène Bigot s'intéresse à la «représentation de la représentation». Elle cherche à rendre visibles certaines significations

implicites du langage médiatique. Pas tant pour démontrer qu'elles nous sont familières, mais pour en rendre, cristallisée,

une expérience intense d'étrangeté. Parfois installations, parfois collages, parfois récits ou objets filmiques, on y déambule, sens et souvenirs en éveil en compagnie d'un protagoniste/filigrane de la recherche.

L'esthétique et le ton, proches de ceux de la bande dessinée, sont décalés, peignant par exemple un Robin trop jeune et délaissé qui n'a plus qu'une moitié d'uniforme. Elle trouve ses objets là où réside l'universel, leur donnant par la projection lumineuse l'extension de courtes histoires.

Ces assemblages proposent une lecture d'un monde à la fois factice et fascinant dans lequel les éléments fictionnels, trans-

portés, se superposent aux lieux réels selon le principe très actuel de réalité augmentée.

### Biographie

Hélène Bigot (née en 1984) est française. Elle a vécu et étudié dans quelques villes d'Europe, au Canada et en Suisse. Après avoir acquis une formation d'artiste plasticienne, elle s'est tournée vers la recherche en art contemporain. Ses travaux déclinent des réflexions à propos du monde réel et de ses représentations.

## VANISHED INTO THIN AIR ? Formes de vies temporairement escamotées

Laure Stern-Geissbühler

Cette recherche, qui prendra la forme d'un essai filmique, tente de nommer / investiguer une zone actuelle où se passe la destruction, l'extinction, l'escamotage de formes de vies<sup>1</sup>.

Ces formes de vies sont tant des espèces (graines, génotypes), que des organisations sociales, des qualités de vie, des pratiques, des visions de la vie humaine, des projets, comme, par exemple, l'humanisation de celle-ci.

Une telle recherche contribuerait à relever des formes de vie capables d'agencer (écrire), de mettre en œuvre des séquences de vie désirable, capables de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence.

À l'instar des lucioles,<sup>2</sup> qui par intermittence émettent leurs lueurs, les fragments saisis / restitués déploient leur «force diagonale»<sup>3</sup>, précipitent quelques fulgurances.

Ce n'est pas un simple présent, mais quelque chose qui surgit d'une sorte d'organisation de sédimentation très profonde du temps, — une persistance. Une posture, un mode de faire qui agit par un déplacement du regard vers le lumineux, plutôt que vers les pleins feux, une mise en mouvement de la matière (image et pensée) qui procède par une attention<sup>4</sup> portée aux marges, aux interstices.

### Notes

1 La «vie nue» (zôê) désignait chez les Grecs «le simple fait de vivre», commun à tous les êtres vivants, et distincte de la «vie qualifiée» (bios) qui indiquait «la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou un groupe». Dans ses ouvrages *Homo Sacer* et *Moyens sans fins*, Giorgio Agamben ouvre une réflexion sur le paradigme zôê/bios, pour interroger la «politisation de la vie nue» qui est devenu l'ordinaire du pouvoir. Avec le terme «forme-de-vie», Agamben définit: «une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue. Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il en va de la vie même. Que signifie cette expression? Elle définit une vie - la vie humaine - dans laquelle les modes, les actes et les processus singuliers du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances. Tout comportement et toute forme du vivre humain ne sont jamais prescrits par une vocation biologique spécifique, ni assignés par une nécessité quelconque, mais bien qu'habituels, répétés et socialement obligatoires, ils conser-

vent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, ils mettent toujours en jeu le vivre même.»

<sup>2</sup> On tente de suivre la leçon de Walter Benjamin, pour qui déclin n'est pas disparition. Il faut «organiser le pessimisme», disait Benjamin. Et les images – pour peu qu'elles soient rigoureusement et modestement pensées, pensées par exemple comme *images-lucioles* – ouvrent l'espace pour une telle résistance. Dans le bouddhisme, la vie humaine serait l'éclat d'une luciole dans la nuit, petite forme d'apparition provisoire.

<sup>3</sup> À propos de ce mode d'agir dans le monde, Georges Didi-Huberman, lecteur attentif de Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin et Aby Warburg (et.al.) a publié un ouvrage intitulé *Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, Paris 2009.

<sup>4</sup> L'attention serait la « prière naturelle de l'âme », selon Malebranche. Si «intelliger» le monde par un regard d'attention aimant, – intériorisation amoureuse du réel – est à notre époque considéré comme une incongruité, voire un signe de manque d'esprit critique, je tente l'expérience, *malgré tout*. L'attention serait une première lecture, prière de l'âme, acte de présence au souffle vital, aux possibles, intime acquiescement pour pénétrer le monde des formes du vivant et y déceler de subtiles correspondances. Un accès tout à la fois conscient, critique et émerveillé.

### Biographie

Laure Stern-Geissbühler réalise des films, investit différents territoires audio visuels, développe une écriture cinématographique qui s'inscrit dans un champ critique. Ses études de cinéma (HEAD Genève), de critique des médias & histoire de la propagande (FU Berlin), de philosophie et de littérature (Université de Genève), l'incitent à forger des outils de pensée et d'action par les moyens de l'art. Elle travaille dans l'industrie du film et des médias en Suisse, en Allemagne et aux USA.

### Filmographie

*Mère Licht*, 2010

*Galilée, carnet de notes d'un opéra*, 2006

*Un village intergalactique*, 2005

*Des mines et des arbres*, 2003

*NYC, Bienvenue dans le monde civilisé*, 2002

## THE INSTITUTION OF LOST FORM

*Damian Jurt*

This research project attempts to activate the intersection between imaginary architecture – an imaginary architecture that can articulate itself as an architectural construct, spatial display or virtual platform – and utopian institutions. Since the dematerialization of the art object in the 1960s, institutions have had to adapt to the constantly changing conditions of art production. Fictive institutions became part of curatorial and artistic strategies and interdisciplinary ways of art production redefined the role of the artist.

If we understand the world as an overlapping system of spaces, movements and thoughts, in which every possible artistic form seems to exist, how can we imagine an institution capable of responding to the demands of plurality in contemporary art production?

Part of the project is to examine how imaginary architecture, serving as a medium to visualize utopian institutions, can be understood. In this sense, this research project posits itself as a

testing ground, re-interpreting, re-constructing and imitating existing architecture and institutions and, thus, proposing an alternative form of an institutional act.

### Biography

Damian Jurt, who lives in Geneva and Basel, studied at the Geneva University of Art and Design and at the School of Visual Arts in New York. He also completed the postgraduate program MAS Curating at the Zurich University of Art. Since 2008 he is a research assistant at the Art Institute of the Basel Academy of Art and Design. In 2009, as artistic director of the *City Gallery (Loge)* in Bern, Damian Jurt focused on contextual exhibition formats that show how social and political tension can be interpreted within the arts. At the core of his intentions are social and political issues which he questions through his conceptual works.

[www.jurt.tk](http://www.jurt.tk)

---

## THE POLITICS OF SHARING, HEALING AND REAPPROPRIATING OUR BODIES, EMOTIONS AND SPACES

*Orfeo Aurora Lili*

What weakens and breaks a person's integrity and what circumstances, situations can heal and reinforce it? If learning is a way of empowering oneself and a group of people, how can this be done and how can this experience be shared?

Starting from a deliberately subjective approach, my aim is to observe how learning by doing helps me feel less alienated and more autonomous within this capitalist society where the body and affect are marginalized from the urban spaces, the working sphere, and even education.

What do we know about how this society works? Its institutions? About ourselves? Our bodies? What we eat? And how our emotions work?

How can we explicit the power relations structuring spaces, bodies, speech, presence, and affect? And what does violence consist in and how can it be transformed? These questions can also be applied to the sphere of biopolitics and our presumptions about what makes us ill or better, beyond a mechanistic view. Practices such as therapeutically simulations or theatrical methods as those conceived by Augusto Boal, Alexandro Jodorowsky or Roberto Freire open up ways to overcome

trauma and blockages in a collective and symbolical way.

Learning to learn, but not alone and not just survive, but to thrive together.

### Biography

*One was born betwixt the clans*

*In times where lines are drawn to rule*

*That pure and sane are not to mix*

*These myths are here to make us fool*

*Two to show that tween the rows*

*Are those who sow what grief has known*

*Head to toe the sorrow we mourn*

*But still we have the space to grow*

*Thine was once the land of foe*

*Yet here we stand at these thresholds*

*Then the dance of love begins*

*That makes us thrive so forth we sing*

---

## COMMENT ARRÊTER D'AVOIR PEUR ? HOW TO STOP BEING AFRAID ?

*Yaëlle Maïm*

Comment arrêter d'avoir peur ? How to stop being afraid ?

Le Bureau des Affaires Administratives ouvre ses portes le même jour que la sortie de *Rien d'Important*, un récit d'aventure dysfonctionnant produit lors d'une situation sociale particulière. Le roman graphique est entièrement disponible à l'adresse <http://yaelmaim.net/rien-dimportant>. Vous pouvez

l'imprimer librement. Alors que la réalité et les fantasmes s'entremêlent, les conditions économiques de la formation de l'auteure sont sondées afin de rendre visible les absurdités du système d'intégration.

La première adresse du Bureau comporte le nom d'une personne: [yaelmaim.net](http://yaelmaim.net) <<http://yaelmaim.net>>. Afin de répondre

à la volonté de remettre en question la notion d'auteur-e et de valoriser le travail collectif, un nouveau lieu digital indépendant du blog personnel est créé. L'enjeu est d'inviter les autres à découper, copier, modifier le travail personnel afin de lâcher l'emprise orgueilleuse exercée sur les productions. J'imagine un mouvement virtuel précis: tout le contenu distribué sur [yaelmaim.net](http://yaelmaim.net) <<http://yaelmaim.net>> est ouvert aux participant-es du Bureau qui choisissent ce qu'ils/elles veulent pour le transformer et l'offrir à leur tour sur [administrattractiv.org](http://administrattractiv.org) <<http://administrattractiv.org>>.

L'Organe est un espace collaboratif, où des micro actions gravitent autour des problématiques Queer: déconstruction de la notion du corps et de l'identité, refus des oppositions binaires de genre, tissage de nouvelles formes érotiques et pornographiques, accent porté sur la fluidité et l'expérience vécue, la pratique DIY et le partage des ressources. Les efforts déployés vont dans le sens d'une critique du bio-capitalisme et offrent des alternatives au contrôle des affects.

---

## EN VIES DE FEMMES

*Joanna Osbert*

Ma recherche se centre sur des questionnements liés aux féminismes et aux identités de genre. La démarche d'investigation choisie réfère à mon médium de prédilection: la vidéo.

Les croisées entre mes cadrages théoriques et les problématiques que soulève l'utilisation de ce moyen artistique constituent pour moi une riche source de réflexion et de création.

Cette recherche se concrétisera à travers la réalisation d'un «essai vidéo» long métrage. Ce dernier se basera sur les images captées lors d'entretiens semi-directifs, filmés lors de différentes étapes d'un tour du monde.

Ce projet vidéographique s'appuie sur la question suivante: Qu'en est-il de l'état des lieux de la vie des femmes autour du

### Biography

Born in 1983 in Zara, Croatia. Currently working between Paris and Pringy, a village near Gruyère.

*Start with an introductory sentence that defines your essential activity.*

You entered the University of St. Gallen as a spy in 2001. Your mission was to explode the neoliberal school from the inside. Unfortunately you failed.

*Describe the plan for your career path.*

After recovering from 4 years of depression and cupcake addiction, you became a sex counsellor, community activist, diversity awareness educator and co-founder of the Knitting Porn Festival.

*Remember, do not waste words in the biography.*

Today you are a devoted queerdo to the Administrattractive Organ.

monde dans les années 2010? De cette interrogation découle une double hypothèse: le degré d'avancement de la cause féminine se module en fonction de la localisation géographique et du contexte socio-économique en jeu. Il se tisse cependant une sorte de communauté, de réseau, d'énergie sans frontières qui rassemblent ces femmes dans la lutte, quelle qu'elle soit.

### Biographie

Originaire de France, je suis venue à Genève dans le but de suivre un cursus artistique, en me spécialisant dans la pratique vidéographique. Après l'obtention d'un Bachelor en arts visuels à la Haute école d'art et de design – Genève (Arts/Média), j'ai entrepris d'entrer au Programme Master de recherche CCC Critical Crosscultural Cybermédia de cette même école, afin de préparer mon projet de documentaire long-métrage portant sur des thématiques féministes et queer.

---

## « RÉALISE TON POTENTIEL, SOIS CRÉATIF ET VENDS-TOI: PARCE QUE TU LE VAUX BIEN ! »

*Sabine Rosset*

La recherche propose d'analyser l'évolution de la critique artiste à sa récente et formidable récupération par le capitalisme. Comment le discours artistique, la posture et les valeurs qu'il préconise, est-il devenu le modèle de communication des entreprises? Comment en retour, les pratiques et les méthodes établies du système capitaliste ont-elles été adoptées par une certaine catégorie d'artistes, ayant la côté élevée sur le marché de l'art? Comment cette interférence a-t-elle été possible? Et que dit-elle sur notre société actuelle. Cette étude propose de retracer ce mariage atypique par la recherche de ses traces dans les discours sociaux; celui des entreprises culturelles et

des cultures d'entreprises, celui de l'entrepreneur et de l'artiste, et dégager à travers la bulle d'information entourant la masse indistincte, la racine d'une injonction naissante: « Réalise ton potentiel, sois créatif et vends-toi: parce que tu le vaux bien ! »

### Biographie

Titulaire d'une licence en sociologie de l'Université de Genève, Sabine Rosset poursuit actuellement des études doctorales à l'Université de St. Gallen, dans la section de recherche « Organisations et Culture » et dont la thématique de thèse porte sur l'analyse des relations entre l'art et l'économie.

## “(WHY IS HE HERE?) WHY ARE YOU HERE?”

### Perception et construction de l'identité

Patricia Semmler

Mon travail de recherche porte sur la perception, car cette faculté est celle par laquelle nous appréhendons le monde qui nous entoure, ce que nous appelons réalité. Le rapport à la réalité et à la subjectivité de la perception de celle-ci est important pour moi dans une démarche artiste car je comprends l'art comme étant une représentation d'une forme de réalité. L'assimilation de la réalité comme d'une chose relative et la compréhension des moyens qui nous font percevoir cette réalité deviennent donc essentiels afin de développer une vue d'ensemble qui permet d'être mieux à même d'appréhender cette réalité de manière multiple. La réalité pourrait être appréhendée de manière multiple à partir du moment où l'on prend connaissance et conscience des moyens auxquels la réalité est relative. La perception est en effet – par le fait que les humains ont des caractères physiologiques communs – une faculté qui nous est commune. Nous sommes tous dotés de mêmes sens: vue, ouïe, goût, toucher, odorat. Ces fonctions nous permettent d'appréhender le monde et par leur biais nous construisons notre personnalité et donc la société dans laquelle nous vivons.

Ce qui m'intéresse dans la pratique c'est que la perception est manipulable et modifiable. Ainsi, comme elle est basée sur la mémoire, les sollicitations de la perception qui ne correspondent pas aux sollicitations habituelles ou admises provoquent des sentiments, des réflexions (cf. Freud «l'inquiétante étrangeté»). Puisque ce sont des événements perçus comme inha-

bituels notre esprit doit les apprivoiser et les assimiler. Ma recherche passe en ce moment par les champs de la philosophie, la sémantique, la biologie, l'histoire et la théorie de l'art.

#### Biographie

Née en 1986 à Genève, mère originaire de Hong Kong, père originaire d'Allemagne. Étudie l'art au collège. Commence des études aux Beaux-Arts de Genève. Puis diplômée de l'École Polytechnique de Lausanne en architecture. Continue des études à la Haute école d'art et de design de Genève dans le cadre du Programme Master de recherche CCC afin de développer un travail sur la perception comme faculté d'appréhension de la réalité et ses implications sur la pratique et la lecture de l'art. En parallèle à ses études en CCC elle fait un stage dans un bureau d'architecte dans lequel elle collabore à la conception de projets pour des concours et à des réalisations.

Projets en cours et achevés :

Collaboration au projet «Network of Alternative Pedagogy» dans le cadre du CCC, 2011

Mise en place de l'exposition Carte Blanche au Forum d'architecture de Lausanne dans le cadre de Group8 architecte, 2011

Participation au Best of Architecture de l'EPFL, 2010

Publication High Density Studio, EPFL, 2010

Mémoire de sociologie, «L'habitat temporaire en Suisse», 2010

---

## FROM ONES SELVES TO THE COMMON

Anja Spindler

*Human capacity is the real capital of society.*

Joseph Beuys

The foundation to this research lies in my strong *belief in the changeability* of things, starting from *myself*. This belief is directly linked to my *desire to learn* and *to grow* in order to understand the complexities that (*our?*) *this world is made of*.

My initial interest for this research explains itself by both, personal *experiences* with a certain institutionalized, capitalist value judgment and functioning of society within it that I question, as well as *encounters* with *people* that have encouraged me in my *otherness of thinking and perceiving the world*.

The research consists of different layers that overlap and connect. It looks at economic and socio-political realities, considering historical facts and philosophical concepts linked to the idea of *living together (and sharing)*. The investigation is divided into a theoretical and a physical part. It explores the city as a metaphorical space, in order to analyse the realities, woven in with my perception and imagination.

I am interested in art as a tool for mediation between these realities and imagination. This is why part of my research in-

vestigates on diverse forms of artistic interventions and their social dimension, by analyzing their role to negotiate social and political space in the public sphere and their capacity to elaborate new forms of *producing the common*.

#### Biography

Anja Spindler was born in 1971 in Wiesbaden, Germany. She first studied Hotel Management, which allowed her to travel and work across the world for ten years. In 1999 she settled in Paris, where she decided to engage in studying cultural management. Since her change of career she has been working at the ICA (Institute of Contemporary Arts) in London, founded Sonic Capitals an association for the mediation of diverse art and sound-art projects in Paris and organized a Festival for experimental and contemporary music of the same name. In between she has worked for several Festivals and artistic organizations (in London, Paris and Geneva) mostly in Press, Communication and Public relations. Since last year she has taken up the activities of her association and engages in collaborative and context oriented projects in Geneva.



Les actes de recherche sont accompagnés de travaux pratiques situés, réalisés dans les médias de la reproduction technique (photographie, vidéo-essai, vidéo documentaire, site internet, DVD, édition papier, etc.) qui seront présentés lors des soutenances de diplôme et des évaluations de fin d'année.

Valérie Anex: *Et moi? Et moi? Et moi?*

Alejandra Ballón: *Le sens du bateau rouge*

Daniel Barney: *Imagining the Middle East*

Nadia Bonjour: *Une école dans mon quartier...*

Maëlle Cornut: *Fabriques en tout genre*

Hannah Entwisle: *Poetic Pragmatism and Social Practice within a Creative Democracy*

Vana Kostayola: *National Identities in Times of Crisis. National Anarchism and Over-Identification Art*

Bénédicte Le Pimpec: *Les microfaits. A la recherche du récit perdu*

Elene Naveriani: *Modus Vivendi*

Agata Nowak: *Story in Practice and Rescue for the Pathetic Man*

Francesco Russo: *It's not Just a Game! Implications socio-culturelles et pratiques artistiques sur le métaverse de Second Life*

Tilo Steireif: *L'infini saturé. Artistes et ambiançeurs dans le nouveau contexte urbain*

Melano Sokhadze: *I Quit Playing Chess in Order to Become an Artist*

Laurence Wagner: *Tante Geneviève*

Valerio Belloni: *Homebrew Art: Learning by doing with creative tools*

Fanny Benichou: *Mud, Space & Spirit*

Hélène Bigot: *Dispositifs de présentation en « abyme »*

Laure Stern-Geissbühler: *Vanished into Thin Air? Formes de vies temporairement escamotées*

Damian Jurt: *The Institution of Lost Form*

Orfeo Aurora Lili: *The politics of sharing, healing and reappropriating our bodies, emotions and spaces*

Yaël Maïm: *Comment arrêter d'avoir peur? How to stop being afraid?*

Joanna Osbert: *En vies de femmes*

Sabine Rosset: *« Réalise ton potentiel, sois créatif et vends-toi: parce que tu le vaux bien! »*

Patricia Semmler: *(Why is he here?) Why are you here? Perception et construction de l'identité*

Anja Spindler: *From ones selves to the common*

Actes de recherche 2011

Programme Master de recherche CCC – critical curatorial cybermedia

Haute école d'art et de design – Genève

Parution en mai 2011, tirage: 200 exemplaires, imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève

Professeure coordinatrice: Catherine Quéloz

Edition et réalisation: Aurélien Gamboni, assistant éditeur

Maquette: Jérôme Massard



**Programme Master de recherche CCC critical curatorial cybermedia**

Research-Based Master Programme CCC critical curatorial cybermedia  
T 0041 22 388 58 81 / 2 rue du Général-Dufour / CH 1204 Genève / Suisse  
ccc@hesge.ch – <http://head.hesge.ch/ccc>

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

15 bd James-Fazy / CH 1201 Genève / Suisse  
T 0041 22 388 51 00 / F 0041 22 388 51 59 / [info.head@hesge.ch](mailto:info.head@hesge.ch) / [www.hesge.ch/head](http://www.hesge.ch/head)