A/R

N° 02

2019

Babak Afrassiabi & Nasrin Tabatabai, Henri Bony & Léa Mosconi, Christine Meisner, Anne Penders, T.A.L.O.S., Vermeir & Heiremans

Agence, Jan Baetens, Éric Baudelaire, Lilia Mestre

5 Jan Baetens
Chercher pour écrire

15 Éric Baudelaire
Les pneus crevés du fleuriste

33 Vermeir & Heiremans
A Modest Proposal (in a Black Box)

43 Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy,
Lionel Maes & Antoine Wang
T.A.L.O.S.

51 Babak Afrassiabi & Nasrin Tabatabai
Breath Sounds

61 Anne Penders
Écrire : outil de pensée et œuvre en soi

71 Christine Meisner
Unschärfe im Möglichen/Unsharpness
in a Possible

81 Henri Bony & Léa Mosconi
Esthétique du sublime, de sidération
et de fin des temps

89 Agence
Assemblée A/R

97 Lilia Mestre
ScoreScapes

113 English Version

A/R

2019

A/R

2019

CONTRIBUTEURS

BABAK AFRASSIABI & NASRIN TABATABAI
ont collaboré depuis 2004 à divers projets et à la publication du magazine bilingue *Pages* (farsi et anglais). Leur travail cherche à interroger l'espace indécidable entre l'art et ses conditions historiques, et notamment la question récurrente du lieu des archives pour définir la jointure entre politique, histoire et pratique artistique. L'œuvre des artistes a été présenté internationalement dans plusieurs expositions personnelles et collectives. Afrassiabi et Tabatabai ont été professeurs à la Jan Van Eyck Academie, Maastricht (2008–13), et à l'ERG, Bruxelles (2015–). Ils travaillent en Iran, aux Pays-Bas et en Belgique.
www.pagesmagazine.net

AGENCE
est une initiative internationale fondée en 1992 par Kobe Matthys et installée à Bruxelles. Agence constitue une « liste de choses » qui conteste la rupture radicale entre les classifications de nature et culture. Cette liste de choses provient principalement de cas et controverses juridiques impliquant la propriété intellectuelle (droits d'auteur, brevets, marques déposées, etc.) à travers le monde. Agence convoque ces choses au travers d'« assemblées » variables qui combinent expositions, performances participatives, publications, etc. Dans l'ensemble, toutes les assemblées explorent les conséquences de l'appareil de la propriété intellectuelle en vue d'une écologie des pratiques artistiques et de leurs différents modes d'existence.

JAN BAETENS (1957)
est professeur d'études culturelles à la KU Leuven, où il s'intéresse particulièrement aux rapports entre texte et image dans les genres dits mineurs. Publications récentes : *À voix haute. Poésie et lecture publique* (Les Impressions Nouvelles, 2016) et, avec Clémentine Mélois, *Le Roman-photo* (Le Lombard, 2018). Il est aussi l'auteur d'une quinzaine de volumes de poésie, dont récemment *La Lecture. Sur un tableau de Fantin-Latour* (Les Impressions Nouvelles, 2017).

ÉRIC BAUDELAIRE (1973)
a développé, après une formation en sociologie, une pratique artistique intégrant photographie, imprimé et vidéo, souvent portée sur la recherche sociale et historique, ce qu'il considère comme une extension de son travail antérieur en sciences politiques. Depuis 2010, il s'est consacré à la réalisation de films. Ses longs-métrages, notamment *Also Known As Jihadi* (2017), *Letters to Max* (2014) et *The Ugly One* (2013), ont largement circulé dans les festivals de cinéma. Baudelaire intègre ses films dans de plus larges projets d'exposition qui comprennent performances, programmes publics et projections, comme *APRÈS* au Centre Pompidou de Paris.

HENRI BONY & LÉA MOSCONI
questionnent l'influence de l'anthropocène sur la manière dont on appréhende, habite et conçoit l'architecture et le territoire. Ils ont fondé l'Atelier Bony-Mosconi en 2015. Ils ont notamment réalisé l'installation *Dessiner le monstre moderne* (FRAC Centre) et conçu les expositions *Villes potentielles, architecture et anthropocène* et *Architecture et imaginaire* (toutes les deux à Paris). Léa Mosconi est Maîtresse de Conférences associée à l'ENSAPVS (Paris) et enseigne à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Henri Bony est enseignant à l'ENSAPM (Paris).

CHRISTINE MEISNER (1970)
vit et travaille actuellement à Bruxelles et Berlin. Ces dix dernières années, elle a développé une œuvre qui entrelace vidéo, dessin, écriture et musique. Ses projets prennent pour point de départ une recherche détaillée sur les histoires de l'expansion coloniale et idéologique. La lutte pour les droits humains et les dimensions de violence non résolues au cœur de ces processus sont des sujets qui sous-tendent ses œuvres. Expositions récentes : Stevenson Gallery (Cape Town) ; Taipei Biennial. Ses vidéos ont été projetées au Berlin Documentary Forum, International Film Festival (Rotterdam), etc. Entre 2003 et 2010, Meisner a enseigné à l'Université Technique de Vienne. Elle est actuellement professeure de Dessin Conceptuel à l'ERG (Bruxelles).

LILIA MESTRE (1968)
est une artiste-performeuse et chercheuse installée à Bruxelles, travaillant principalement en collaboration avec d'autres artistes. Elle s'intéresse à la pratique artistique comme outil de médiation entre plusieurs domaines de l'existence sémiotique. Ses médiums principaux sont la danse et la chorégraphie. Mestre travaille avec des assemblages, partitions et installations inter-subjectives en tant qu'artiste, commissaire, dramaturge et professeure. Elle a été co-fondatrice des Bains Connective Art Laboratory. Depuis 2008, elle a été conseillère, animatrice d'atelier et commissaire de programme associée à a.pass (études avancées en performance et scénographie) où elle a développé une recherche sur les partitions comme outils pédagogiques intitulée *ScoreScapes*. Elle est actuellement coordinatrice artistique et co-commissaire d'a.pass.

ANNE PENDERS (1968)
est auteure, artiste et historienne de l'art. Elle triture le texte, l'image, le son, l'archive. Quel que soit le médium, elle appelle ça « écrire ». Poétique et politique, son travail polymorphe interroge la notion même de « position » dans un monde troublé : il exhume, pointe du doigt, donne à voir. Après de nombreuses années consacrées à une certaine idée de la Chine, elle travaille actuellement sur, autour, à partir de la Grèce. En témoignent deux ouvrages récemment publiés, *kalà* et *afto*, et un film expérimental en devenir. Elle vit à Bruxelles (et à Athènes autant qu'elle peut).
www.annependers.net

T.A.L.O.S.
est une agence fondée en 2018 par Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy, Lionel Maes et Antoine Wang. Elle a pour mission d'étudier les formes, dispositifs, cadres normatifs et prescriptifs, et supports médiatiques qui construisent le monde de la sécurité dans le contexte post-attentats de Paris (2015) et Bruxelles (2016). Le travail de l'agence consiste à collecter, indexer et agencer des documents produits par différents réseaux d'acteurs de la sécurisation de l'espace public.

VERMEIR & HEIREMANS
est un duo d'artistes installé à Bruxelles. Dans leur pratique, ils définissent leur propre maison comme une œuvre d'art, en l'utilisant comme un dispositif de cadrage pour se concentrer sur la financiarisation grandissante des arts, de l'espace urbain et de la vie quotidienne. Les artistes ont recours à des outils financiers, des références historiques et le langage cinématographique pour réfléchir au rôle de l'art dans la production (et la possible distribution) de la valeur dans les domaines artistiques et extra-artistiques contemporains. Vermeir & Heiremans ont présenté leur travail dans des lieux comme la Biennale d'Istanbul, Manifesta, Arnolfini (Bristol), Argos (Bruxelles), etc. Les artistes sont membres de Jubilee, une plateforme pour la recherche et la production artistique, qu'ils ont cofondée en 2012. www.jubilee-art.org

CONTRIBUTORS

BABAK AFRASSIABI & NASRIN TABATABAI
have collaborated, since 2004, on various projects and the publication of the bilingual magazine *Pages* (Farsi and English). Their work seeks to articulate the undecidable space between art and its historical conditions, including the recurring question of the place of the archive in defining the juncture between politics, history, and the practice of art. The artists' work has been presented internationally in various solo and group exhibitions. They have been tutors at the Jan Van Eyck Academie, Maastricht (2008–13), and ERG, Brussels (2015–). They work in Iran, the Netherlands and Belgium.

AGENCY
is an international initiative founded in 1992 by Kobe Matthys and based in Brussels. Agency constitutes a "list of things" that resist the radical split between the classifications of nature and culture. This list of things is mostly derived from juridical cases and controversies involving intellectual property (copyrights, patents, trade marks, etc.) around the world. Agency calls these "things" forth via varying "assemblies" which combines exhibitions, participatory performances, publications, etc. As a whole, all assemblies explore the consequences of the apparatus of intellectual property for an ecology of art practices and their different modes of existence.

JAN BAETENS (1957)
is professor of cultural studies at the University of Leuven, where he mainly works on word and image studies in so-called minor genres. Recent books are: *À voix haute. Poésie et lecture publique* (Les Impressions Nouvelles, 2016) and, co-authored with Clémentine Mélois, *Le Roman-photo* (Le Lombard, 2018). He is also the author of some fifteen collections of poetry, among which the recent volume *La Lecture. Sur un tableau de Fantin-Latour* (Les Impressions Nouvelles, 2017).

ÉRIC BAUDELAIRE (1973)
developed, after training as a social scientist, an artistic practice incorporating photography, printmaking and video, often focused on social and historical research, which he sees as an extension of his earlier work in political science. Since 2010, he has devoted himself to film making. His feature films, notably *Also Known As Jihadi* (2017), *Letters to Max* (2014), and *The Ugly One* (2013), have circulated widely in film festivals. Baudelaire integrates his films into broad exhibition projects, which include performances, public programs and screenings, such as *APRÈS* at the Centre Pompidou, Paris.

HENRI BONY & LÉA MOSCONI
are questioning the effect of Anthropocene on our way of understanding, living and designing the architecture and the territory. They have started the Bony-Mosconi studio in 2015. They created the installation *Drawing the modern monster* (FRAC Centre) and curated the exhibitions *Potential cities, Architecture and anthropocene* and *Architecture and the imaginary* (both in Paris). Léa Mosconi is an associated lecturer in the ENSAPVS (Paris) and teaches at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. Henri Bony is a teacher at the ENSAPM, (Paris).

CHRISTINE MEISNER (1970)
currently lives and works in Brussels and Berlin. Over the last decade, she has developed a body of work that intertwines video, drawing, writing and music. Her projects depart from in-depth research into the histories of colonial and ideological expansion. The strive for human rights and the unresolved dimensions of violence within that processes are topics underlying her works. Recent exhibitions: Stevenson Gallery (Cape Town); Taipei Biennial. Her videos were screened at the Berlin Documentary Forum, International Film Festival (Rotterdam), etc. Meisner has taught from 2003 to 2010 at the Technical University of Vienna, and currently holds a professorship of Conceptual Drawing at ERG (Brussels).

LILIA MESTRE (1968)
is a performing artist and researcher based in Brussels working mainly in collaboration with other artists. She is interested in art practice as a medial tool between several domains of semiotical existence. Her main medium is dance and choreography. Mestre works with assemblages, scores and inter-subjective set ups as an artist, curator, dramaturge and teacher. She was co-founder of Bains Connective Art Laboratory. Since 2008 she has been mentor, workshop facilitator and associated program curator at a.pass (advanced performance and scenography studies) where she has been developing a research on scores as pedagogical tool titled *ScoreScapes*. She's currently a.pass artistic coordinator and co-curator.

ANNE PENDERS (1968)
is an author, artist, and historian of art. She fiddles with text, image, sound, archive. Whatever the medium, she calls that « writing ». Poetic and political, her polymorphous work addresses the very notion of « position » in a troubled world: it unearths, points out, allows to see. After spending numbers of years working on a certain idea of China, she currently works on, around, from Greece, as evidenced by two books recently published, *kalà* and *afto*, and an experimental movie in-the-making. She lives in Brussels (and Athens as much as possible).
www.annependers.net

T.A.L.O.S.
is an agency founded in 2018 by Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy, Lionel Maes and Antoine Wang. Its objective is to study forms, apparatus, normative and prescriptive frameworks and media content which build the world of security in the context following the terror attacks of Paris (2015) and Brussels (2016). The work of the agency is to collect, index and agence documents produced by various networks of actors involved in the public space security.

VERMEIR & HEIREMANS
is a Brussels-based artist duo. In their practice, they define their own house as an art work, using it as a framing device to focus on the growing financialisation of the arts, the urban space and daily life. The artists employ financial tools, historical references and cinematic language to reflect on art's role in the production (and possible distribution) of value in today's artistic and non-artistic realms. Vermeir & Heiremans presented their work in the Istanbul Biennial, Manifesta, Arnolfini (Bristol), Argos (Brussels), etc. The artists are members of Jubilee, a platform for artistic research and production, which they co-founded in 2012. www.jubilee-art.org

Ce second numéro de la revue A/R poursuit sa mission de diffusion des recherches en art soutenues par le Ministère de la recherche de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ces recherches ont été sélectionnées par un comité international et ont bénéficié d'un soutien financier permettant que le travail soit réalisé. L'aide publique a pour corollaire de restituer quelque chose de ces recherches à la sphère publique qui les a permises. C'est ce que les auteurs font ici : rendre compte de leurs recherches dans leur dimension processuelle. Ce volume comprend également des contributions d'autres chercheurs dont les problématiques entrent en résonance avec ces comptes rendus, y apportant une situation contextuelle, une dimension critique, un écho, ou un prolongement.

Cette revue clôt le second appel à projet qui est également le dernier dans la version initiale de la procédure de soutien initiée par A/R.

Les pouvoirs publics, souhaitant pérenniser leur soutien à cette forme de recherche, ont pris un décret instituant le Fonds de la Recherche en Art (le FRArt) au sein du Fonds de la Recherche Scientifique. À partir de 2019, les appels à projets seront émis par le FRS-FNRS, A/R poursuivant pour sa part sa mission de diffusion et de dissémination des recherches via sa plateforme informatique et la présente revue.

Que le soutien à la recherche en art soit situé à présent au sein d'une institution qui a pour mission de développer la recherche scientifique fondamentale est stimulant et constitue un enjeu. Cet accueil signifie que les artistes-chercheurs, à l'instar des scientifiques-chercheurs, produisent eux aussi des savoirs. Mais ces savoirs singuliers demandent un traitement particulier : il importe de trouver la manière de favoriser leur mise à disposition de tous dans la construction d'une société du savoir partagé.

Jan Baetens

Chercher pour écrire

Quelques notes en vue de l'élaboration d'un modèle théorique en faveur de la recherche en écriture

Tout le monde se souvient de la lettre de Picasso sur l'art, en 1926, où il s'exclame : « On me prend d'habitude pour un chercheur. Je ne cherche pas, je trouve. » Formule célèbre, longtemps adulée car flattant l'idée conventionnelle du génie qui invente et crée sans relâche, quelles que soient les circonstances, mais aussi formule devenue problématique, maintenant que les rapports entre art et « recherche » font l'objet de plus d'un débat.

Les questions que soulève la phrase de Picasso se posent également dans le domaine de l'écriture, plus exactement de l'écriture littéraire, fictionnelle ou non, pure, c'est-à-dire exclusivement verbale, ou hybride, c'est-à-dire articulée à d'autres médias (toutes ces distinctions, on s'en doute un peu, s'avèrent aujourd'hui fort relatives). Or, autant le champ littéraire est en général riche en théories et discours méthodologiques de tout ordre, autant son retard en matière de théorie sur l'écriture comme « recherche » est flagrant. Comme le fait remarquer Corina Caduff, la pensée de l'écriture comme recherche expérimentale, sur le modèle de ce qui se passe en d'autres domaines artistiques, n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements :

> À ses débuts dans les années 1990, le discours sur la recherche artistique s'est focalisé sur le secteur qui l'avait vu naître : les arts visuels. Récemment, toutefois, un nombre croissant d'études pertinentes en la matière sont apparues dans les domaines du design, du théâtre et du cinéma – sans oublier les publications sur la musique et la danse. […] Dans ce qui suit, on abordera un domaine qui, pour autant que je sache, attend toujours qu'on s'y penche dans les débats sur la recherche artistique : la littérature.[1]

Datant de 2009, ce constat n'a guère perdu de son actualité, à une différence près : une prise de conscience s'est effectuée, si bien qu'aujourd'hui le manque de réflexion sur écriture et/comme recherche se fait cruellement sentir – notamment du côté des nouveaux programmes académiques en création littéraire, quand bien même il importe de souligner d'emblée que l'institution universitaire n'est pas seule garante de la recherche, un rôle capital étant dévolu aussi aux nombreuses structures publiques ou privées qui combinent fonction de programmation et fonction de soutien à la création et/ou à la recherche[2]. La littérature moderne, depuis au moins un siècle et demi, s'est résolument rangée sous la bannière de l'innovation à tout prix, voire de l'expérience la plus radicale qui soit – qu'il suffise de penser au credo de Pound, « make it new », ou aux babélismes joyciens de *Finnegans Wake* –, à tel point qu'histoire littéraire et histoire des avant-gardes tendent à se superposer[3]. Cependant, le discours théorique sur la recherche en écriture et l'écriture comme recherche demeure extrêmement pauvre. Les mille et une expériences qui continuent à représenter ce qu'est la « bonne » littérature sont décrites et décortiquées parfois jusqu'au quart de lettre, mais le concept même de recherche en écriture reste très flou.

Les raisons de cette lacune sont multiples. Elles s'expliquent tout d'abord par l'éclipse, entamée par l'effondrement de la rhétorique classique au dix-neuvième siècle, de tout enseignement de création dans les filières académiques : à l'université, on étudie la littérature sans qu'on apprenne à écrire soi-même ; la création littéraire, trop singulière pour pouvoir s'enseigner, dit-on, ne sort pas de la boîte noire de l'écrivain, si elle n'est pas abandonnée, et partant dévalorisée, à des formations soit plus récréatives, souvent proches du monde peu recommandable du « développement personnel », soit carrément professionnelles, comme les cours en écriture scénaristique.

Le clivage entre étude théorique de la littérature et pratique des ateliers d'écriture n'est pourtant pas seul en cause. Une autre raison, trop évidente sans doute pour qu'on y regarde de plus près, tient au cloisonnement disciplinaire du monde de l'art. Dans les écoles d'art, la recherche occupe certes le centre de nombreux programmes, mais comme on n'y enseigne que très peu la pratique de la littérature, les efforts considérables faits du côté des arts visuels n'ont pas encore bénéficié au champ de l'écriture. En effet, la quasi-absence de la pratique littéraire ne facilite pas l'apparition d'une réflexion spécifique sur l'écriture comme recherche. Telle qu'on est actuellement en train de la concevoir et de l'implémenter à divers niveaux, la recherche ne devrait pas être une étiquette plus moderne (et plus sérieuse ?) collée sur la pratique, mais une autre manière de penser et d'effectuer une certaine pratique. Or, si la pratique fait elle-même figure de parent pauvre – ce qui est sûrement le cas de la pratique littéraire dans le domaine des arts, exception faite des programmes en « creative writing », hélas souvent rattachés aux seules facs de lettres –, il est normal que la théorie de la pratique en tant que recherche en écriture ait parfois du mal à s'imposer comme une forme de recherche qui soit autre chose que la seule pratique du texte littéraire.

Toutefois, sur chacun de ces points, le monde et les mentalités changent vite. D'un côté, l'écriture est en train de gagner sa place dans la recherche artistique[4] : elle ne se limite plus à quelque enseignement de l'histoire littéraire, dans une forme (très) affaiblie de ce qui se fait d'habitude à l'université, mais aborde de plain-pied les défis de l'écriture littéraire, dimension longtemps négligée par l'institution universitaire. De l'autre, l'université n'a plus peur de s'ouvrir aux métiers de l'écriture, y compris ceux de l'écriture de fiction. De cette double évolution, les effets sur la « création », pratique et théorie confondues, ne peuvent qu'être positifs. Petit à petit, la recherche en écriture devient un enjeu fondamental – et surtout un enjeu qui dépasse la seule introduction de la pratique littéraire dans les arts visuels.

Mais pour produire une véritable percée, il faut un pas de plus, qu'on ne peut faire qu'en se penchant de nouveau sur la notion même de « recherche ». Chercher, en effet, n'est pas ce geste un peu servile et moutonnier que brocardait Picasso – pour lui, ceux qui cherchent sont ceux qui tentent d'appliquer une recette et par là même s'interdisent de trouver quoi que ce soit d'intéressant. La recherche qui se veut autre chose que la simple mise à exécution d'un désir de création, implique une série d'étapes et de procédures qu'on pourrait, en simplifiant un peu, résumer comme suit :

1) la sélection d'un champ et d'un cadre théorique dans lequel on souhaite travailler ;
2) la formulation d'une hypothèse ou question de recherche, définie en fonction d'une étude de l'état de la question (car il faut, d'une part, éviter de refaire ce qui existe déjà et, d'autre part, démontrer que la réponse fournie contribuera à faire avancer l'état de la question) ;
3) le choix de la méthodologie la plus appropriée (au singulier ou au pluriel) ;
4) l'établissement d'un calendrier, tant pour les phases du projet que pour la publication des résultats finaux ;
5) la production d'une réponse ou d'une série de réponses à la question de recherche initiale ;
6) la soumission de cette réponse et des résultats de la recherche à un groupe de pairs, puis, le cas échéant, à un public plus large.

Un tel modèle est évidemment en partie théorique. La première phase, par exemple, n'est jamais absolument première, puisqu'en pratique on doit déjà se trouver dans tel ou tel champ avant de pouvoir lancer une recherche en bonne et due forme (s'il est toujours possible de *recommencer* à zéro, il est impensable de *partir* de zéro : la recherche *ex nihilo* est une contradiction dans les termes). Beaucoup d'autres éléments sont largement fonction du domaine d'activité. La notion de « résultat », par exemple,

varie radicalement selon le champ, tout comme le rapport entre « pair » et « public plus large » est loin d'être le même partout. En physique théorique, on ne s'adresse en principe qu'à ses pairs, alors qu'en littérature l'avis du public et de toutes sortes d'intermédiaires compte autant sinon plus que l'appréciation des collègues (on devine aisément pourquoi).

Or, le caractère relativement abstrait et un peu mécanique du modèle décrit n'empêche nullement qu'on en trouve de beaux exemples dans le domaine de l'écriture littéraire. Voyons par exemple comment illustrer le schéma général à l'aide d'un cas concret, l'« ouvroir de littérature potentielle », dit Oulipo. Créée en 1960 par deux auteurs de formation scientifique, Raymond Queneau et François Le Lionnais, cette communauté littéraire s'est toujours pensée autour d'un programme qui mérite réellement le nom de « recherche »[5]. Reprenons ici les six phases ou facettes distinguées ci-dessus :

1) La sélection d'un champ et d'un cadre théorique : c'est la littérature, plus spécifiquement le domaine des techniques d'écriture. En fait, et de nouveau en simplifiant pas mal, on pourrait dire qu'il s'agit d'une tentative d'ajouter de nouvelles cases au tableau des figures, un peu dans l'esprit des scientifiques essayant de compléter le tableau de Mendeleïev. Plus tard, les travaux de l'Oulipo se sont étendus à d'autres formes d'art, comme la peinture ou la bande dessinée, ce qui démontre le caractère scientifique de la démarche, largement détachée de l'objet concret auquel elle s'applique.
2) La formulation d'une hypothèse ou question de recherche, définie en fonction d'une étude de l'état de la question : le groupe part de l'observation que le credo de la littérature moderne, qui s'appuie sur les notions de génie et d'inspiration, a cessé d'être producteur et qu'il est temps de se tourner vers d'autres formes d'écriture, elles capables d'aider à écrire quand l'auteur se trouve en panne d'inspiration.
3) Le choix de la méthodologie la plus appropriée : l'Oulipo fait le choix de l'écriture à contrainte, c'est-à-dire de toute forme d'écriture basée sur l'application rigoureuse de règles librement choisies. Pareille méthode est à la fois gage de productivité et d'innovation : d'une part, la contrainte fait écrire (ce que l'inspiration échoue à faire) ; d'autre part, elle produit des textes auxquels l'auteur n'aurait jamais pensé sans l'adjuvant des règles (ce que le régime de l'inspiration est également incapable de faire, tellement inspiration rime souvent avec stéréotype et lieu commun).
4) L'établissement d'un calendrier, tant pour les phases du projet que pour la publication des résultats : l'écriture oulipienne est réglée par un dispositif social très prégnant, en l'occurrence les séances d'écriture et de réécriture collectives (et joyeusement arrosées).
5) La production d'une réponse à la question de recherche initiale : ici, l'Oulipo fait une distinction assez nette entre deux types de résultats, d'un statut radicalement différent. Pour commencer, il s'agit toujours de trouver une contrainte proprement dite, produit impératif de l'opération et pas aussi facile à obtenir qu'on ne le pense, toute contrainte n'étant pas forcément intéressante – songeons par exemple au lipogramme en W : écrire un texte sans utiliser la lettre W est d'une part peu original et d'autre part beaucoup trop facile. En second lieu, il y a aussi l'invitation à illustrer cette contrainte à l'aide d'un texte utilisant cette contrainte – et si possible prenant la contrainte comme son propre thème, comme le fait Georges Perec dans *La Disparition*, le grand lipogramme en E où l'interdiction d'utiliser la lettre E se traduit par la disparition, en fait la mise à mort, de « eux » (les parents de l'auteur, victimes de la Shoah)[6].
6) La soumission de cette réponse et des résultats de la recherche à certaines formes d'évaluation par des tiers, spécialistes d'abord, généralistes ensuite (ou les deux en même temps). L'Oulipo prévoit ainsi une phase de critique interne, avec une prime certaine donnée à l'originalité mais aussi à la difficulté de réalisation de la contrainte même (une « bonne » contrainte est une règle à la fois inédite et difficile d'exécution). Dans un premier temps, cette illustration pratique de la contrainte n'avait qu'une importance relative, l'essentiel du travail portant sur la description de nouvelles contraintes ou la redécouverte de contraintes oubliées. Mais comme peu à peu la question de l'illustration gagnait en importance (le succès inattendu de *La Disparition* représente à coup sûr un tournant décisif dans l'histoire du groupe), les travaux oulipiens ont accédé à une diffusion plus large, qui aujourd'hui l'emporte largement sur le protocole originel.

C'est exactement dans cet esprit de l'écriture à contrainte comme forme de recherche que j'ai moi-même essayé de mener à bien un projet dans le cadre du programme de résidence organisé par l'association (SIC) dans le programme *off* de la Biennale de Venise en 2013[7]. Reprenons le schéma :

1) Détermination d'un champ singulier : la poésie, au sens conventionnel du terme.
2) Formulation d'une question de recherche : le constat que tout a été dit sur Venise et qu'il faut donc prendre l'impossibilité d'avoir un regard neuf sur la ville comme thème de l'écriture.
3) Choix d'une méthode : le programme de (SIC) impliquant une résidence à estafette, avec quinze artistes se relayant dans le même lieu au cours de la Biennale, il m'a paru nécessaire d'articuler mon écriture au travail des collègues et partant d'écrire sur eux, plus particulièrement sur leur manière de travailler et si possible aussi dans leur style (la question biographique m'intéressait peu), à chaque fois à travers le prisme de la difficulté ou de l'impossibilité de dire ou de vivre Venise.
4) Respect du calendrier : à l'exception de l'obligation de publier en ligne quelques photos pendant le séjour sur place, à la manière d'un journal visuel collectif, le protocole prévoyait une dissociation entre écriture et publication, contrainte un peu molle mais parfaitement défendable dans le cas de l'écriture, où le premier jet n'est que rarement le bon.
5) Production d'un résultat : dès le début, j'avais conçu une création en trois volets (un cycle de poèmes, un commentaire, un texte tout autre, destiné à être retravaillé de manière autonome).
6) Procédures d'évaluation : le projet a été discuté avec (SIC) avant mon départ pour Venise ; quant aux textes, ils ont été diffusés en cercles concentriques, avec à chaque fois un public différent : publication sur le site temporaire du projet, accessible à tout internaute ; intégration au livre-catalogue visant essentiellement les pairs[8] ; enfin reprise et variation dans un volume pour le public général[9] (s'agissant de poésie, il serait présomptueux de parler de « grand public »).

Mais suffit-il de suivre aussi complètement, aussi rigoureusement que possible un tel programme pour transformer un geste créateur, parfois jugé spontané ou incontrôlable, en recherche ? La réponse à cette question est tout sauf évidente. On objectera d'abord qu'une telle démarche embarrasse ce qui reste l'alpha et l'oméga de toute création artistique : la *liberté* (il convient pourtant de rappeler qu'en science la notion de liberté a un sens très précis : est libre la science qui choisit ses propres questions de recherche, non la science qui, dans le joyeux esprit de Thélème, « fait ce qu'elle veut »). D'autres voix insisteront sur le fait que le programme décrit plus haut fait l'impasse sur au moins un élément clé, indispensable à toute forme de recherche institutionnalisée : le budget. Or, les discussions récentes sur la recherche artistique sont toutes liées

à des problématiques institutionnelles – la réforme de l'enseignement artistique, mais aussi l'évolution du marché de l'art, qui *pourrait* désormais reconnaître, c'est-à-dire commencer à financer, la recherche comme nouveau type de création – un peu sur le modèle du financement de l'art conceptuel. En pratique, toutefois, on est loin d'une telle ouverture, pour des raisons faciles à comprendre : comment acheter/vendre une recherche qui n'aboutit pas nécessairement à un résultat « fini » ?

La question du budget – et pour le dire plus crûment : du *devis* – ne vient du reste pas seule. En effet, l'aval de l'institution qui finance dépend aussi de la manière dont le projet, soit les six étapes susmentionnées, se voit présenté dans une demande très standardisée, souvent préconstruite jusque dans ses plus petits détails. Rédiger une bonne demande est un exercice intellectuel et rhétorique de haute voltige, qui mérite d'être abordé comme une contrainte supplémentaire. Ou si on préfère : une chose est de concevoir un projet de recherche, autre chose est de le décrire en respectant les normes et les attentes d'un comité d'évaluation. Le volet administratif d'une recherche – avant, pendant, après – est tout sauf négligeable, et qui dit institution, dit bureaucratie (oserait-on préciser toutefois que ces règles parfois un rien kafkaïennes peuvent également s'avérer salutaires, dans la mesure où elles forcent le chercheur à mieux construire son projet ?).

Ici encore, le détour par l'Oulipo rend de bons services. La recherche implique en effet un certain nombre d'éléments de base, dont l'articulation peut très bien se penser sur le mode de l'écriture à contraintes. D'abord, il faut un programme : en l'occurrence, quelle est la contrainte qu'on accepte de se donner librement ? Ensuite, il faut aussi un résultat, car comme le disait Picasso, l'essentiel reste bien de trouver ; dans le cas de l'écriture à contraintes, l'auteur s'engage à enrichir soit le tableau des figures, soit le corpus des textes illustrant les procédés, soit encore les deux. Enfin, il faut savoir comment passer du programme à l'exécution, de manière à obtenir un résultat qui justifie la confiance et l'argent investis dans le projet.

On l'imagine sans peine : ce dernier point est capital, mais délicat, pour ne pas dire ardu, comme le prouvent les multiples questions que l'Oulipo a rencontrées au cours de sa longue histoire et que l'implémentation récente de l'écriture comme pratique de recherche artistique retrouve à sa façon.

Le premier de ces problèmes est *quantitatif* et tient à l'écart inévitable entre contrainte (comme règle) et production à contrainte (comme produit achevé). Celle-là ne régit en général qu'un nombre limité de paramètres, celui-ci est obligé de maîtriser la totalité des aspects de l'écrit subséquent. Une contrainte peut concerner un élément très technique, par exemple le choix de ne jamais utiliser de substantifs masculins, mais une telle règle ne permet pas vraiment de mettre en place toutes les unités de la fiction (entre parenthèses : l'écrit documentaire ne poserait pas moins de problèmes). On n'est guère avancé en posant d'emblée que le résultat de l'application de cette contrainte doit avoir un thème genré ou féministe : cela ne ferait que déplacer le problème. Bref, dès qu'un projet se met vraiment à exécution, le danger de sa dilution dans une création plus vaste et plus complexe est tout à fait réel.

Un second problème est *qualitatif* et touche à la différence de nature entre contrainte et texte à contrainte, entre règle abstraite et illustration matérielle. Ce décalage conduit parfois à une perte de lisibilité. Il arrive en effet que le produit final ne garde aucune trace du programme de départ. En soi, cette perte n'a rien de grave : après tout, il devrait suffire que la contrainte génère un texte de qualité, point à la ligne. Mais du point de vue méthodologique, les choses sont moins claires. L'effacement ou la disparition de la contrainte peuvent en effet faire croire que le texte a pu s'écrire sans l'aide de la règle initiale, ce qui compromet un des piliers fondamentaux de la recherche au sens fort du terme. On comprend dès lors que plusieurs Oulipiens, Jacques Roubaud en tête, ont toujours insisté sur le besoin de maintenir les contraintes présentes et lisibles d'un bout à l'autre du processus. D'autres, comme Raymond Queneau, étaient d'un avis légèrement différent : une fois bâtie la maison du texte, le bon auteur devait avoir le courage d'enlever l'échafaudage[10].

Un troisième problème, *stylistique* si l'on veut, concerne le respect de la contrainte au cours de sa transformation matérielle en texte à contrainte. Peut-on s'autoriser des dérogations ? A-t-on le droit de changer de contrainte en cours de route ? Est-ce qu'il est permis de tromper le lecteur, par exemple en lui faisant croire qu'on utilise des contraintes alors qu'en réalité on suit de tout autres stratégies d'écriture ? Ces positions ont toutes leurs partisans et leurs adversaires, selon la priorité qu'on donne ou bien à la recherche ou bien à la trouvaille (mais il va sans dire que des esthétiques subjectives jouent également un rôle). Ainsi on accepte ou rejette le clinamen (l'exception à la règle, de préférence l'exception librement construite, non passivement subie quand il s'avère qu'il est trop compliqué d'appliquer la contrainte sélectionnée), la sérendipité (il est des auteurs qui adorent se laisser distraire ou dévier), les contraintes Canada Dry (qui ont l'air d'être des contraintes mais qui en fait n'en sont pas), et ainsi de suite.

La question fondamentale reste pourtant celle du résultat (on ne se débarrasse pas de Picasso de sitôt !). Est-ce que la recherche doit vraiment aboutir à quelque chose, et si oui à quoi ? Comme on l'a vu, l'écriture à contraintes n'apporte guère de réponse unique ou simple à ce genre d'interrogations. L'Oulipo n'impose pas d'office le prolongement de la contrainte par la production d'un texte à contrainte et on y fait une distinction très nette entre les moyens et les fins, les premiers pouvant très bien faire l'objet d'une recherche à eux tout seuls.

Ce qui rend la question du produit ou du résultat tellement urgente n'est pas tant la manière dont se pense la recherche que sa récente institutionnalisation – pour l'instant encore limitée à la création des doctorats dits artistiques, qui permettent aux candidats d'inscrire la recherche artistique au sein de l'enseignement supérieur – et les conséquences financières – elles aussi encore très limitées, quand bien même des organismes comme le FNRS ou certaines universités ont commencé à donner des bourses – d'une telle évolution. En effet, la reconnaissance de la recherche comme partie intégrante des pratiques artistiques se traduit à tous les niveaux par de nouvelles obligations de résultat. Certes, il existe des zones franches où l'on accepte la recherche « pure », c'est-à-dire sans résultat tangible, mais elles sont rares et leur existence ne dispense nullement de s'interroger sur les enjeux et, très souvent, les revers d'une obligation de résultat dont le poids se fait sentir toujours davantage.

Il en va ici de la recherche comme des résidences d'artistes, qui ont elles aussi basculé violemment du régime du mécénat (ah, l'heureuse époque où un Rilke pouvait passer d'un château et d'une princesse à l'autre) au régime contractuel (à toute résidence, son cahier des charges, de plus en plus pinailleur). L'analyse de terrain menée par Gilles Bonnet dans le cadre plus large d'une étude sur l'impact de la révolution digitale sur le travail de l'écrivain, peut ainsi laisser songeur : les résidences, qu'il n'est pas faux de prendre comme une nouvelle classe de contraintes, sont fréquemment de cruelles parodies et de la recherche et de l'écriture, tellement tout y est mal formulé et partant mal exécuté, au grand chagrin de toutes les parties concernées[11]. La comparaison serait cruelle entre l'amateurisme de certaines institutions sincèrement au service de la création au sens noble, presque encore romantique du terme, et le professionnalisme impitoyable de certaines industries culturelles actives dans le domaine du livre et de l'écriture. Une fois de plus, le modèle de l'écriture à contraintes aide à éclaircir une tension qui n'a peut-être pas lieu d'être : la liberté absolue de la création artistique n'est souvent qu'un

cadeau empoisonné ; les nombreuses obligations qui vont de pair avec le travail commercial ne sont pas toujours celles qui tuent la créativité.

Provocation, je le sais bien, mais tout préjugé en la matière me paraît fondamentalement déplacé. La multiplication des programmes de recherche en écriture est en effet inéluctable et pour tout dire vraiment souhaitable, mais elle ne va pas sans écueils. J'en vois essentiellement cinq.

Poésie et littérature expérimentale en tête, l'écriture contemporaine est en train de subir de multiples métamorphoses. Elle passe d'une forme purement écrite, imprimée, lue en silence, à des formes hybrides, polymodales (mélangeant mots, sons, images), souvent liés à des modes de présentation qui excèdent le livre (performance, exposition, vidéo, par exemple). Pour la recherche en écriture, cet élargissement ouvre de vraies opportunités, mais à trop rapidement sauter de la page à l'écran (ou du livre à la performance), on court un risque de *dilution textuelle*. Tout comme le passage à l'interdisciplinarité suppose pour commencer une excellente formation dans une ou plusieurs disciplines autonomes, la transition de l'écrit à l'écriture « néo-littéraire »[12] ou « hors-livre »[13] ne doit pas faire l'économie d'une réflexion sur le texte tel qu'en lui-même.

Un deuxième péril, propre à n'importe quel projet de recherche, est celui de l'*instrumentalisation*. L'impératif du résultat, puis la nécessité de faire servir le produit de la recherche, bref l'appel à montrer à la fin quelque chose de monnayable – c'est bien cela que désigne le terme d'*impact* – peuvent rogner la marge de manœuvre de l'artiste et diminuer, voire empêcher la véritable prise de risque et partant la possibilité de l'échec, inhérentes l'une et l'autre à toute recherche digne de ce nom. Pour parer de manière efficace au problème de l'instrumentalisation et partant du refus de la prise de risque, il ne suffit pas que la recherche proclame son droit à l'erreur. Encore et surtout faut-il que ce droit à l'erreur puisse être resitué dans le contexte plus large d'une approche « trial and error » (essais et erreurs). À cet égard, la recherche en écriture peut apprendre de la manière dont se gère l'échec en d'autres domaines (un bon exemple serait la sociologie de la technologie, qui a beaucoup travaillé sur le principe de « form follows failure »[14]).

Troisièmement, la recherche en écriture doit aussi se méfier de la tentation du *didactisme*. Le résultat de certaines créations peut s'écrouler sous le poids d'un discours d'escorte – danger ici d'autant plus redoutable que l'œuvre même est faite de mots et peut donc aisément prendre en charge son propre commentaire. Autoreprésentation (de l'œuvre par elle-même) et démarche autoréflexive (de l'artiste sur son travail) sont des armes à double tranchant. D'une part, il est difficile d'imaginer une recherche qui soit dénuée de cette dimension (l'ère de la spontanéité ou de l'improvisation est loin derrière nous). D'autre part, la surprésence d'une parole auto-explicative est vite ressentie comme agaçante, si elle n'est pas le symptôme d'une défaillance interne de l'œuvre (seules les créations imparfaites ou ratées, dira-t-on, ont besoin de monter sur les épaules d'un discours d'accompagnement). La pression institutionnelle, aujourd'hui très bruyante, de doubler chaque création par son propre métadiscours, voire de limiter l'œuvre à son concept, accroît sûrement le danger d'un « tout-didactique ».

En quatrième lieu, la recherche en écriture devrait s'interroger non moins sur une des plus grandes mutations de la culture digitale, à savoir la *contestation des structures d'évaluation traditionnelles*. Cette contestation prend deux formes. Tout d'abord, en régime numérique tout et n'importe quoi devient publiable – et se publie en effet. C'est dire que le rôle des médiateurs – en premier lieu les éditeurs, qui à la fois excluent et soutiennent, qui rejettent les mauvais manuscrits et promeuvent les bons (les notions de « mauvais » et de « bon » étant bien entendu fonction des goûts et du flair de celles et de ceux qui jugent) – est en train de s'effriter par les effets conjoints de l'auto-publication (où l'on se passe des éditeurs) et des grands monopoles du Net (qui cherchent à s'y substituer). À cela s'ajoute que le filtrage supplémentaire par les lecteurs spécialisés – critiques, libraires, enseignants, bibliothécaires, dont les avis peuvent soit confirmer soit contester le premier filtrage fait par l'institution éditoriale – est lui aussi en train d'être évincé par de nouvelles formes d'attribution de valeur, essentiellement par les médias sociaux, c'est-à-dire par les algorithmes de connexion et de promotion qui les dirigent en sous-main[15]. L'évaluation par les pairs, indispensable à toute vraie recherche, se trouve ici, sinon compromise, du moins fortement défiée. Dans le cas d'une forme d'art qui, de par sa nature même, vise de multiples publics – la littérature, grâce au livre, était devenue et reste un objet très démocratique –, l'ébranlement des structures d'évaluation connues devrait faire l'objet d'une réflexion de fond. Pour la recherche en écriture, la révolution numérique est d'autant plus périlleuse qu'en bien des cas les institutions de recherche accusent ici un certain retard, dont les effets ne sont pas nécessairement négatifs car ils préservent en bonne partie la liberté et la marge de manœuvre des pairs : dans les écoles d'art, le prestige des évaluateurs traditionnels (les pairs) est encore relativement intact, ce qui n'est plus le cas dans la société dans son ensemble (qui s'arroge de plus en plus le droit de juger à l'instar des spécialistes). Dit autrement : pour ce qui est de la liberté intrinsèque de la recherche et de la question de la prise de risque, la recherche en écriture telle qu'on commence à la développer dans les écoles d'art se trouve dans une position privilégiée par rapport à l'écriture littéraire en général, où le poids du marchand et du marketing se fait sentir toujours davantage. Il serait évidemment tout à fait regrettable que la recherche en écriture doive renoncer à cette liberté-là.

Cinquièmement, enfin, les transformations de la culture digitale ont bouleversé aussi les rapports séculaires entre *auteurs* et *lecteurs*. Ces derniers se considèrent aujourd'hui comme coauteurs des textes. Ils s'approprient les œuvres, non plus au sens strictement cognitif de l'interprétation personnelle donnée au texte au moment de la lecture et après, mais au sens très matériel du terme : les lecteurs annotent (et leurs annotations s'intègrent au texte qui progresse en réseau collectif), ils vont même jusqu'à le changer (voire à l'enlever aux auteurs originaux, comme dans les écritures de type *sampling* ou *remix*). Face à ces changements, la recherche doit développer de nouvelles stratégies d'écriture-lecture, comme brillamment illustrées par un Kenneth Goldsmith dans sa triple activité d'auteur, de théoricien et de pédagogue, qui part toujours du principe qu'écrire à l'ère numérique est devenu « autre chose »[16]. Faute d'avoir une politique en la matière qui tienne compte du brouillage des frontières entre artiste et public, la recherche en écriture pourrait être accusée d'omission coupable. Non parce qu'il importe de sauver coûte que coûte la position traditionnelle de l'artiste avec majuscule – il serait du reste très naïf de craindre que la culture numérique puisse évacuer la fonction d'auteur –, mais parce qu'il s'ouvre là une dimension nouvelle et que les temps modernes appellent la recherche à sortir dans la rue.

S'il est possible de tirer quelques conclusions de ce qui précède, la plus grande prudence doit évidemment rester de mise. La pratique de la recherche en écriture tout comme les discours critiques et théoriques qui doivent l'accompagner en sont encore à leurs premiers pas. Dans les pages qui précèdent on a essayé de décrire une manière de protocole « idéal » qui pourrait servir, sinon de modèle du moins de pierre de touche aux différentes propositions qui sont en train de voir le jour. Ce modèle a l'avantage d'être clair – enfin, on l'espère – et de faciliter le débat autour des meilleures façons de concevoir, d'élaborer, d'évaluer, de réaliser et de rendre public un tel projet. Ces défauts, toutefois, ne sont pas négligeables : beaucoup dépendent du contexte institutionnel dans lequel – plus exactement : en fonction duquel – un projet émerge et ce contexte

est toujours un peu *ad hoc* (il suffit par exemple de passer la frontière pour s'en rendre compte). De plus, le schéma présenté ci-dessus ne donne aucune réponse satisfaisante aux multiples écueils qui peuvent se dresser tout au long de la recherche, dès la première formulation de l'idée à la défense et illustration d'un produit final (ou provisoirement final) auprès d'un certain nombre de publics et de communautés. Le présent article s'est permis d'accorder autant d'attention à ces difficultés qu'au protocole un rien théorique, non dans le but de déconstruire (déjà !) ce qui commence seulement à se mettre en place, mais afin d'apporter quelques jalons supplémentaires à un effort d'encadrement théorique et méthodologique dont la recherche en écriture ne peut que bénéficier.

1. Corina Caduff, « Literature and Artistic Research », dans Corina Caduff et al. (dir.), *Art and Artistic Research*, Zurich, Scheidegger & Spies, 2009, p. 98.
2. Jan Baetens, « Writing cannot tell everything », dans Corina Caduff (dir.), *Artistic Research and Literature (Fiction)*, Paderborn/Leiden, Fink Verlag/Brill, 2018, pp. 13-22.
3. Pour une critique de cette réduction, voir William Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2008 ; MDRN (coll.), *Modern Times, Literary Change*, Louvain, Peeters, 2013.
4. Pascal Mougin (éd.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.
5. Pour l'histoire du groupe, voir Camille Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000). Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Champion, 2017.
6. Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.
7. Jan Baetens, « La Belgique à Venise », dans Eleonora Sovrani et Yoann Van Parys (coord.), *Biennale de Venise 2013*, Bruxelles, (SIC), 2014, 22 p., hors pagination générale.
8. *Ibidem.*
9. Jan Baetens, *Ce Monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
10. Pour une discussion de cette opposition, voir Benoît Peeters, « Échafaudages », dans *Cahiers Georges Perec 1*, « Colloque de Cerisy 1984 », Paris, P.O.L., 1985, pp. 178-192.
11. Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017, pp. 173-213.
12. Magali Nachtergael, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? », dans Elisa Brico (éd.), *Le Bal des arts*, Macerata, Quodlibet, 2015. Disponible sur https://books.openedition.org/quodlibet/506 (consulté le 23 juillet 2018).
13. Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
14. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes et Trevor J. Pinch (dir.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge (MA), MIT Press, 1987.
15. Benoît Epron et Marcello Vitali-Rosati, *L'Édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2018, pp. 73-91.
16. Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture*, traduit de l'anglais par François Bon, Paris, Jean Boîte éditions, 2018 ; Kenneth Goldsmith, *The Ideal lecture (In Memory of David Antin),* Gand, Het Balanseer, 2018.

Éric Baudelaire

Les pneus crevés du fleuriste

Recherches en cours pour l'écriture d'un film

Le soir du 15 mars 1978, un vendeur de fleurs, Spiriticchio, rangea sa camionnette Ford Transit et rentra à son domicile via Brunetti, dans le centre de Rome. Le lendemain matin, au moment de se rendre au travail, il trouva les quatre pneus de son camion de fleurs crevés. Alors qu'il parcourait la ville à la recherche de pneus de rechange, inquiet que sa cargaison de fleurs ne fane, Spiriticchio entendit la nouvelle à la radio : Aldo Moro, l'ancien Premier ministre italien et président du parti démocrate chrétien, avait été enlevé par les Brigades rouges. Les cinq membres de l'escorte de police avaient été abattus. L'attaque eut lieu à l'angle de la via Fani et de la via Stresa, l'intersection précise où Spiriticchio vendait ses fleurs chaque matin. S'il avait été à l'heure ce matin-là, il aurait été pris entre deux feux et probablement tué.

Seize ans plus tard, depuis la prison où il purgait une peine pour avoir dirigé l'opération et exécuté Aldo Moro, Mario Moretti a révélé avoir ordonné de crever les pneus de Spiriticchio la nuit avant l'enlèvement. La tâche a probablement été confiée à Bruno Seghetti, qui a dû suivre le camion de fleurs de la via Fani à la via Brunetti, et attendre que les rues soient vides avant d'entailler les pneus. Au petit matin, Seghetti a rejoint les autres membres de la colonne romaine des Brigades rouges au coin de la via Fani et de la via Stresa. Quand le cortège de Moro est passé, l'assaut a commencé et les balles ont survolé l'emplacement où Spiriticchio aurait dû se trouver pour vendre ses fleurs.

Depuis que j'ai lu l'entretien de Moretti en prison, je repense au contraste entre deux facettes de l'affaire Moro : d'une part, l'attention portée par les Brigades rouges à la vie d'un homme, Spiriticchio, le vendeur de fleurs, et de l'autre, la froide certitude avec laquelle ils ont condamné Moro, ses cinq gardes du corps, et plus tard, des magistrats, des avocats, des journalistes et même les familles de Brigadistes « repentis ».

Je voulais savoir comment Spiriticchio se souvenait de ce matin où ses pneus ont été crevés. Mais Spiriticchio est décédé en 2012 et je n'ai pas pu lui demander. J'ai donc engagé un détective privé pour savoir ce qu'il pouvait m'apprendre sur Spiriticchio et ce matin du 16 mars 1978.

É. B.

fig. 01 En page d'ouverture à la présente contribution : Aldo Moro monte dans la voiture bleue, escorté d'Oreste Leonardi. Image issue du dossier « La Trappola di via Fani » [L'embuscade de la Via Fani], publié dans *Oggi*, le 31 mai 2010, pp. 55-63.

RAPPORT D'ENQUÊTE

L'auteur, Sergio Cagliostro, titulaire d'un permis d'investigation, a reçu mandat d'Éric Baudelaire en sa qualité d'artiste et de réalisateur de documentaires historiques.

La mission prévoit d'effectuer un travail d'investigation ayant pour but de collecter les informations concernant les faits et circonstances ayant trait au rôle de Spiriticchio dans le cadre de l'événement historique lié à l'affaire Moro.

confidentiel

Lentini, 19/03/2018

Titulaire du permis d'investigation

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

1. PRÉAMBULE

Antonio SPIRITICCHIO, né à Rome le 26/10/1926 est mort à Rome le 16/11/2012. Il s'est marié le 29/09/1959 à Sefro (MC - Province de Macerata) à TAPANELLI Teresa, née le 20/03/1938 à Sefro (MC). Leur fils Giuliano est né à Rome le 19/02/1969[1].

À cette époque, la mise à jour des registres de l'état civil n'est pas toujours respectée, y compris en raison de carences normatives.

SPIRITICCHIO et TAPANELLI ont été résidents au 55 via Guglielmo Umbertini, à Rome, jusqu'en 1981. Pendant cette période, TAPANELLI a travaillé en tant que gardienne d'un immeuble situé au 42 via Angelo Brunetti. En 1981, ils s'installent au 88 via Cesare Masini à Rome où ils restent jusqu'en 1999, et à partir de 2005 ils retournent au 55 via Giuglielmo Umbertini, toujours à Rome.
Pendant les dernières années de sa vie, SPIRITICCHIO a vécu dans la ville de Guidonia Montecella (Province de Rome), peut-être chez un parent, peut-être pour des raisons de santé. Il n'a pas été possible de récupérer d'autres informations.

Antonio SPIRITICCHIO commence son activité ambulante de fleuriste, très probablement sans avoir d'autorisation officielle. En effet la première trace inscrite sur le registre du commerce date du 21/12/1979 et porte l'objet social suivant :
« VENTE AMBULANTE DE PLANTES ET DE FLEURS, VIA STRESA, A L'ANGLE

[1] https://www.facebook.com/giuliano.spiriticchio?1st=100007421982486%3A100002998058244%3A1521620277

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

DE LA VIA MARIO FANI » (voir annexe). Lors des déclarations de SPIRITICCHIO à la suite du massacre, il raconte qu'il vend des fleurs depuis environ deux ans à via Fani (la durée précise n'est pas établie puisqu'il a probablement exercé son activité de vendeur ambulant de manière illégale).
Ce matin-là il se trouvait via Brunetti quand il se rend compte que ses pneus sont crevés. Après les avoir réparés avec l'aide d'un ami dépanneur, il se rend à via Fani. C'est pendant le trajet qu'il a appris la nouvelle et établi immédiatement le lien avec l'événement (voir annexe).
Le journaliste Giuseppe Marrazzo a été l'une des rares personnes à avoir interrogé SPIRITICCHIO. Juste après le massacre il a été interrogé par la police. Au cours de l'interview il déclare vendre des fleurs à l'angle de via Fani et de via Stresa depuis un an environ[2].

L'épouse TAPANELLI Teresa, déclare aujourd'hui habiter à Sefro (MC), au 5 via Della Noce. Le fils, Giuliano, après avoir hérité de l'activité de son père dont il s'occupe jusqu'en 1993, est aujourd'hui chauffeur de taxi à Rome, et habite au 46 via Degli Angeli, toujours à Rome.

Les entretiens et les recherches menées auprès des personnes proches de SPIRITICCHIO, ou de celles qui ont eu connaissance des évènements de via Fani n'ont pas été empreintes de coopération. La trop grande pression médiatique et judiciaire est sûrement la cause de tant de réserve.

[2] https://books.google.it/books?id=nFKcDQAAQBAJ&pg=PT95&lpg=PT95&dq=spiriticchio+mai+interrogato&source=bl&ots=GuU0LogV8c&sig=WzUrxdlZHtUlEjfFgvRqg6QQgK4&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiB7v3xgv3ZAhUGPxQKHWbdBGoQ6AEILTAB#v=onepage&q=spiriticchio%20mai%interrogato&f=false

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

2. ACTIVITÉ

Afin d'atteindre les objectifs, les activités décrites dans le paragraphe suivant ont été mises en place.

La première étape a consisté en la recherche documentaire dans le registre de l'état civil de la commune de Rome. Le registre a permis de prendre connaissance de la mise à jour des informations concernant le sujet de l'enquête.

La seconde étape a permis de retrouver les membres de la famille, comme l'épouse Teresa et le fils Giuliano, et de se rendre sur les lieux des adresses déclarées dans les registres.

Il n'a pas été possible de retrouver la trace de l'épouse Teresa. Le fils Giuliano a été contacté à son adresse indiquée à l'état civil. Mais il nous a fait savoir, par l'intermédiaire de son ami Stefano, qui est également son colocataire, qu'il ne souhaitait pas être interrogé, ni faire de déclaration parce qu'il n'était pas intéressé.

La troisième étape a permis de visiter les lieux dans lesquels a vécu ou a travaillé SPIRITICCHIO. Malheureusement, au cours des années, de nombreuses personnes et journalistes ont posé des questions et cherché des informations. L'affaire Moro qui plus est, demeure parmi les cas italiens non résolus, ce qui peut expliquer que de nombreuses personnes interviewées n'ont pas souhaité faire de déclaration. De nombreuses personnes ayant connu SPIRITICCHIO ou habité dans les mêmes immeubles que ce dernier sont aujourd'hui décédées.

La dernière étape a consisté de recherches de sources ouvertes et la rédaction du rapport final.

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

3. RECHERCHE

Les recherches ont permis de mettre en évidence ce qui suit :

L'épouse TAPANELLI exerçait la profession de gardienne en 1978 dans une copropriété au 42 via Angelo Brunetti, à Rome. Chaque soir SPIRITICCHIO garait son fourgon Ford Transit immatriculé « Roma R62867 » à proximité du numéro 42 de la via Brunetti.

D'après le livre LA VARIANTE MORO, écrit par Elena INVERNIZZI, ainsi que comme mentionné dans les actes judiciaires sous scellés, on apprend que les pneus du fourgon ont été déchirés avec un pic à glace au coucher du soleil et non au milieu de la nuit comme on l'a toujours imaginé. Ce détail est très important pour savoir s'il existe des témoins,de l'événement, ce qui n'a jamais été entrepris.

SPIRITICCHIO fait sa première déclaration le 16 mars 1978. Il est de nouveau interrogé le 27 mars 1978 dans les locaux de la DIGOS [Division des enquêtes générales et des opérations spéciales] de la préfecture de Rome. L'an mille neuf-cent-soixante-dix-huit, le vingt-sept du mois de mars, à 12h50, dans les locaux de la DIGOS de la préfecture de Rome. — *Devant nous, le soussigné officier de P.J. Carlo de Stefano, commissaire en chef de la police d'état, est présent M. SPIRITICCHIO Antonio, déjà identifié dans d'autres documents, qui pendant l'interrogatoire répond : comme déjà déclaré dans ce bureau le 16 mars dernier, ce matin-là je suis sorti de chez moi peu après 6h30, pour me rendre, comme d'habitude, au marché aux fleurs pour m'approvisionner. À peine me suis-je approché de mon fourgon Fort Transit, immatriculé Rome R62867 dont je suis titulaire, que je me suis rendu compte que les quatre roues étaient à terre : en*

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

m'approchant j'ai constaté que sur chacun des pneus il y avait une déchirure d'une longueur d'environ 20 cm sur la partie supérieure. Initialement, j'ai pensé à un geste de vandalisme ; puis je me suis rappelé avoir eu une fois un différend avec une personne pour une question de place de parking ; j'ai ensuite pensé à l'acte d'un voyou, ou motivé par des rivalités de travail. Quoi qu'il en soit, puisqu'il restait dans le fourgon des fleurs de la veille et ne voulant pas les perdre, je me suis immédiatement débrouillé pour aller faire changer les pneus et aller au travail. Je me rappelle que pendant que je regardais mes pneus crevés un prêtre qui habitait via Brunetti, près de chez moi, est passé et j'ai commenté l'incident avec lui. Je ne sais pas comment ce prêtre s'appelle ; je sais seulement qu'il fait partie d'un ordre soi-disant de prêtres français. J'ai d'abord pris la roue de secours avec laquelle j'ai changé la roue arrière gauche. Ensuite j'ai pris le bus de l'ATAC, la ligne 2, pour me rendre chez un réparateur de pneus que je connais, un certain Mario CRUPACCIOLI, qui possède un dépôt de pneus sur via Tor di Quinto, mais je ne connais pas le numéro. Une fois arrivé à cet endroit et ayant informé Crepaccioli de ce qui m'était arrivé, il m'a donné un pneu, avec la jante d'un autre client et c'est accompagné par lui en voiture que je suis retourné via Brunetti où nous avons remplacé une deuxième roue et enlevé les deux restantes pour les ramener au dépôt de via Tor di Quinto et remplacer les pneus. Une fois cette deuxième opération faite, et après avoir récupéré les deux autres roues, j'ai été raccompagné au pied de chez moi, via Brunetti, par un ami de Crepaccioli, du nom de « Roscio ». Pendant le trajet, alors que j'arrivais via Brunetti, j'ai appris ce qui s'était passé via Mario Fani, et j'ai tout de suite fait le lien entre les deux choses (voir annexe).

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

De l'analyse des documents il est apparu que SPIRITICCHIO avait une autorisation de vendeur ambulant pour vendre des fleurs à via Fani, même si d'après les documents consultés, on ne trouve aucun document, si ce n'est son numéro d'identification TVA de 1979, un an après. C'est peut-être la pression déclenchée par l'affaire Moro qui l'a contraint de se mettre en règle ?

Le 10 juin 2015, la commission parlementaire sur le cas Moro interroge Giuliano SPIRITICCHIO, puisque le père est mort. Voici l'extrait :
Puisque la voiture de Bonanni était garée à l'endroit où d'habitude était garé le fourgon du fleuriste Spiriticchio, l'affaire du fourgon a été approfondie, comme chacune sait. Le 16 mars le fourgon de revente de fleurs d'Antonio Spiriticchio n'avait pu rejoindre le lieu de travail parce que les roues avaient été endommagées. Dans les différents procès-verbaux la position du fourgon n'a pas été précisée. Une copie de la licence de commerce ambulant de 1978 pour la vente de fleurs et de plantes a été jointe aux actes, mais elle comporte seulement l'indication "via Stresa à l'angle de la via Fani". Giuliano Spiriticchio a été appelé, et a expliqué que, même s'il n'existait pas de lieu réservé à la vente de fleurs, son père se plaçait toujours sur la via Fani où se trouve aujourd'hui la plaque commémorant les militaires tués. C'est seulement après le 16 mars qu'il se déplaça en face du bar Olivetti. Giuliano Spiriticchio a précisé qu'il était nécessaire de garer le fourgon à proximité, même si les étals de fleurs étaient installés à l'extérieur, parce qu'en plus d'avoir ses outils de travail, le fourgon était aussi utilisé comme point d'appui où il pouvait s'asseoir, et que si "l'endroit habituel" (je l'appelle ainsi) était occupé, circonstance qui pouvait survenir, et qui lui était arrivée ainsi qu'à son père, puisqu'ils se rendaient sur les lieux très tôt le matin, le fourgon était garé de l'autre côté, et à peine se libérait

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

l'emplacement habituel que le fourgon était déplacé à nouveau pour être repositionné à cet endroit.

À la lecture des actes est apparue une circonstance particulière, elle aussi déjà connue : le 28 janvier 1978 la plaque d'immatriculation du fourgon de Spiriticchio a été photographiée, au même moment qu'une autre plaque d'immatriculation. La requête de contrôles sur ces plaques a été faite au nom d'un avocat stagiaire qui avait l'habitude de ce genre de procédure. À l'époque ces contrôles ont été accomplis. Dans la réalité, cette demande auprès du Registre Public Automobiliste n'a pas été faite par cet avocat stagiaire et, en l'état, la personne qui a matériellement fait la demande n'a pas été identifiée. À cette même occasion, il avait été demandé de rechercher le propriétaire de la plaque d'immatriculation d'un autre véhicule. À cet égard, toutefois, l'enquête est toujours en cours.

Les recherches n'ont pas fait que regarder aux aspects historiques mais ont pris en considération le présent, avec des visites et des entretiens.[3]

Il est très difficile d'interroger des personnes proches de SPIRITICCHIO et de l'affaire Moro. Au fil des ans, beaucoup de gens ont entendu à différents titres ces individus et beaucoup sont aujourd'hui intimidés, parce qu'ils ont peur d'être plongés au milieu d'une histoire où s'entremêlent espions, l'état et la criminalité.

---

3 http://documenti.camera.it/leg17/resoconti/commissioni/stenografici/html/68/audiz2/audizione/2015/06/10/indice_stenografico.0038.html

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

Vendredi 2 mars 2018

Plusieurs habitants de la via Fani ont été interrogés. Un homme de 70 ans environs, qui se souvient de ces jours-là, et précise habiter dans le quartier, dit très bien se souvenir du climat de l'époque. Il a suivi l'affaire Moro, a entendu parler et a lu au sujet de SPIRITICCHIO, mais il ne le connaît pas personnellement. Il déclare ne pas être convaincu par la version officielle de l'histoire. L'homme raconte que chaque matin SPIRITICCHIO occupait cette intersection pour y vendre des fleurs. Il fréquentait aussi le bar Olivetti, situé en face de l'endroit depuis lequel il vendait des fleurs. Ce bar est connu pour être fréquenté par des personnes peu recommandables, avec des antécédents judiciaires, et ce fait a été reconnu par la Commission Parlementaire. SPIRITICCHIO fréquentait ce bar. L'homme pense qu'il y aurait rencontré des personnes qui l'auraient invité à ne pas monter son stand sur la via Fani ce matin-là. Le bar Olivetti est un élément étrange qui n'a pas été suffisamment approfondi au cours de l'enquête.

D'après les recherches effectuées, le bar Olivetti, qui était géré sous forme de société par actions, était apparemment fermé le jour du massacre. Plusieurs enquêtes, dont certaines précédant le massacre de via Fani, ont reconnu que le dirigeant du bar, Tullio Olivetti, était impliqué dans divers trafics, et notamment le trafic d'armes.

Un homme de 60 ans, qui dit s'appeler Giovanni Pesce, raconte beaucoup de détails sur l'affaire. Il dit avoir entendu le jour des faits le chaos créé par la fusillade, mais dit ne rien avoir vu. Cependant il décrit les particularités des voitures à l'arrêt, et donc de celles qui étaient stationnées. Il soutient qu'il suffisait d'observer les taches d'huile et de carburant par terre sous les voitures, ce qui indique si les voitures étaient utilisées

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

ou pas d'habitude. En outre il dit que l'élément SPIRITICCHIO n'était pas fondamental, puisque quand celui-ci ne trouvait pas à se garer d'un côté, il trouvait de la place pour son fourgon Transit au-delà du croisement, et cet événement se répétait souvent.

La plupart des témoignages récoltés via Fani n'ont pas fourni d'éléments utiles, puisque la plupart des gens ne se rappellent pas, ou ne souhaitent pas parler de l'événement.
Beaucoup d'entre eux se souviennent de l'étal de SPIRITICCHIO.

L'enquête se poursuit par le biais des visites des autres adresses trouvées dans les registres d'état civil, dans lesquels se trouvent toutes les données énoncées dans le préambule. Giuliano SPIRITICCHIO, le fils, vit aujourd'hui au 46 via Degli Angeli, à Rome. Il est chauffeur de taxi, comme constaté d'après les recherches effectuées sur le réseau social Facebook.

Dimanche 4 mars 2018

13h

Profitant de l'heure du déjeuner, nous nous rendons à l'adresse du fils Giuliano. À l'interphone, un homme, qui se présente sous le nom de Stefano, nous confirme que la maison est celle de Giuliano SPIRITICCHIO, et nous fait entrer. Il nous dit que Giuliano est dans les Marches pour le week-end. Il nous confirme qu'Antonio est mort, et nous dit que depuis plusieurs années, diverses personnes, y compris des agents de police, ont tenté de contacter Giuliano, mais que celui-ci n'est pas intéressé et qu'il a toujours pris ses distances.

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

Mercredi 7 mars 2018

Midi

Sont interrogées quelques personnes via Brunetti, mais aucun des résidents de l'immeuble n'est disponible. La plupart disent habiter les lieux depuis peu, être locataires ou que les anciens propriétaires sont décédés.

17h

Nous retournons 46 via Deglia Angeli à Rome, chez Giuliano. Un homme nous répond à l'interphone et nous fait savoir qu'ils ne sont pas disposés à répondre à nos questions.

Conclusions

En analysant toutes les données collectées, de manière objective, sont apparus quelques éléments marquant.
Les points soulevés sont de natures différentes.

Premier point : aucun membre de la famille et aucune personne ayant parlé avec SPIRITICCHIO n'ont voulu commenter l'affaire de la via Fani.

Deuxième point : au sujet de l'implication, non confirmée, du bar Olivetti. Lieu connu de SPIRITICCHIO, et dont il a déclaré être un client régulier.

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

Troisième point : concerne le numéro d'identification TVA de SPIRITICCHIO, lequel, d'après les recherches effectuées est apparu dans les registres des entreprises en 1979 et non en 1976 comme l'a déclaré à plusieurs reprises SPIRITICCHIO.

L'épouse Teresa a probablement déménagé à Sefro (MC) le 27/10/2016, pour pouvoir bénéficier des fonds publics d'aide alloués aux personnes sinistrées par le tremblement de terre. Sefro a été frappé par un tremblement de terre entre la fin du mois d'août et le début du mois de septembre 2016.
De nombreux romains originaires de cette région frappée par le tremblement de terre ont changé de résidence pour s'établir dans les communes concernées et ainsi bénéficier du fonds d'aide.

confidentiel

NOTE
En vertu du décret législatif n. 196 daté du 30.06.2003, les informations contenues dans le présent document ne peuvent être utilisées que par le client, qui en demeure légalement responsable.

Senato della Repubblica — 477 — *Camera dei Deputati*

LEGISLATURA VIII — DISEGNI DI LEGGE E RELAZIONI - DOCUMENTI

MODULARIO I. P. S. 251

MOD. A bis (Serv. Anagrafico)

493

Questura di Roma

D.I.G.O.S.

L'anno millenovecentosettantotto, addì ventisette del mese di marzo, alle ore 12,50, nei locali della D.I.G.O.S. della Questura di Roma.- -

Dinanzi a noi sottoscritto ufficiale di P.G. Carlo De Stefano, commissario capo di P.S. é presente il sig. SPIRTICCHIO Antonio, già generalizzato in altri atti, il quale interrogato risponde:- - - - - - - - -

Come già dichiarato in questi uffici ~~che~~ il 16 marzo scorso, quella mattina uscii di casa poco dopo le 6,30, per recarmi, come di consueto, al mercato dei fiori per rifornirmi. Appena mi sono avvicinato al mio furgone Ford Transit- targato Roma R62867 ed a me intestato- mi sono subito accorto che tutte e quattro le ruote erano per terra: avvicinatomi ho constatato che le quattro gomme presentavano uno squarcio della lunghezza di circa 20 cm. nella parte superiore. Preciso che le gomme sono senza camera d'aria. Inizialmente ho pensato ad un gesto vandalico; poi mi sono ricordato che una volta avevo avuto un diverbio con una persona per motivi di parcheggio; poi ho pensato ad un gesto teppistico ~~di ra~~ per rivalità di lavoro. Ad ogni modo, essendovi nel furgone ancora dei fiori avanzati dal giorno precedente, e non volendo perderli mi sono subito dato da fare per cambiare le gomme ed andare al lavoro. Ricordo che mentre guardavo le gomme squarciate é passato un prete che abita in via Brunetti, vicino a me, con il quale ho commentato l'accaduto. Non so come si chiama questo prete; so soltanto che fa parte di un ordine cosidetto dei preti francesi. Per prima cosa ho preso la ruota di scorta e l'ho cambiata con quella posteriore sinistra. Poi ho preso il mezzo dell'ATAC, il 2, per recarmi da un gommista mio conoscente, tale Mario CREPACCIOLI che ha un deposito di gomme in via Tor di Quinto, sconosco il numero. Giunto in questo posto e reso edotto il Crepaccioli di quanto mi ero accaduto, costui mi dato un'altra gomma, con il cerchione di un altro cliente e, accompagnato con la sua macchina, sono tornato in via Brunetti dove abbiamo sostituito una seconda ruota ed abbiamo tolto le rimanenti due per riportarle al deposito di via Tor di Quinto per sostituire le gomme. Fatta questa seconda operazione e riavute le altre due ruote, sono stato riaccompagnato sotto la mia abitazione, in via Brunetti, da un amico del Crepaccioli, a nome "Roscio". Durante il tragitto, ~~ho~~ appena giunto in via Brunetti ho saputo di quanto era avvenuto in via Mario Fani ed ho subito ricollegato le due cose. Una volta sostituite le quattro gomme mi sono portato col mio furgone in via Mario Fani, dove sono stato invitato dalla Polizia a recarmi in Questura per essere interrogato. -

A.D.R.- Appena mi sono accorto del danno subito al furgone, poiché, come ho già detto, avevo fretta di recarmi al lavoro per evitare l'ulteriore deperimento dei fiori che erano a bordo del furgone, non ho pensato di chiamare il "113", né di fare una denuncia, ripromettendomi di farla eventualmente in seguito.- - - - - - - - - -

fig. 02 Extrait de la déclaration d'Antonio Spiriticchio, entendu à la préfecture de Rome, Division des enquêtes générales et opérations spéciales (DIGOS), le 27 mars 1978.

Vermeir & Heiremans

A Modest Proposal
(in a Black Box)

Interroger l'art dans ses relations à l'immobilier, la financiarisation et la gouvernance constitue l'une des préoccupations principales du duo Vermeir & Heiremans. *Art House Index (AHI-)* (2015) proposait déjà d'observer leur situation d'artistes au moyen d'un index financier mesurant la valeur économique et symbolique de leur maison, conçue comme une œuvre à part entière du seul fait de sa désignation, au moyen des références fournies par les flux des marchés de l'immobilier et de l'art et par l'économie de l'attention.
Leur projet de recherche porte cette fois sur les possibilités de reconversion d'un certain nombre d'outils financiers développés à destination des actifs dans l'art contemporain. Il s'agit pour Vermeir & Heiremans de développer un modèle à même d'aider les administrateurs de musée à maximiser un retour sur investissement avec leurs collections publiques et/ou l'immobilier muséal. *A Modest Proposal (in a Black Box)* s'oppose à la dynamique actuelle qui régit cette niche des marchés financiers. Étant donné qu'aucune de ces constructions financières ne semble prête à inclure d'autres parties que les investisseurs, les artistes considèrent qu'il est urgent d'examiner de nouveaux produits financiers intégrateurs, c'est-à-dire qui profitent directement à l'artiste/producteur et pas seulement à l'investisseur/rentier.
Après avoir formulé leurs intuitions sur le sujet, Vermeir & Heiremans ont commencé à enquêter, notamment avec la collaboration d'experts en la matière, sur la direction que devrait prendre un modèle financier plus « équitable ». Les questions de taxation et de gouvernance suscitent en effet des débats : le retour sur investissement pour les collections d'art public ou l'immobilier muséal publique devrait-il être réinvesti dans les institutions au profit de l'art et de ses producteurs, conformément aux missions d'un musée ? Ou l'attribution de ces ressources devrait-elle faire l'objet d'un débat parlementaire ?
La première mise en application de ce modèle a vu le jour à l'occasion d'une invitation à la Pump House Gallery de Londres à l'automne 2018. Par sa localisation dans Battersea Park, au cœur d'une zone de développement immobilier, le centre d'art offrait un contexte privilégié pour explorer l'impact de la financiarisation sur la ville et la gouvernance. Outre le modèle financier lui-même, placé dans une clé USB, elle même enfermée dans une structure réticulaire métallique en lévitation imprimée en 3D (appelée *Black Box*), et des films déployant les enjeux de la proposition, l'exposition présentait aussi une série de documents d'archives révélant un récit historique parallèle. La galerie fonctionnait ainsi comme une étude de cas pour mesurer l'impact potentiel de la proposition de recherche, celle-ci étant appelée à d'autres déclinaisons à l'avenir.

L'entretien qui suit a été réalisé à Bruxelles le 16 octobre 2018.

(A/R)
(V.&H.)

(A/R) Quels sont les éléments qui vous ont amené à développer ce projet de recherche ?

(V.&H.) On pourrait dire que notre dernier film, *Masquerade* (2015), le troisième volet d'une trilogie, a constitué un déclencheur important. Le développement et la production de cet ambitieux projet nous ont demandé non seulement beaucoup de temps et d'énergie (l'achèvement de cette dernière partie nous a pris trois ans), mais aussi de ressources. Nous avions envie d'investir plus de temps sur la recherche, et de voir comment développer de nouvelles formes, de nouvelles manières de « traduire » visuellement notre recherche, notre engagement sur le terrain et notre intérêt dans les dynamiques entre art, immobilier et économie/finance. À ce moment-là, nous voulions en fait engager plus loin le dialogue avec des personnes du monde de la finance, et même commencer une collaboration avec eux, parce qu'il y a bien sûr une limite à l'apprentissage par les livres et les rapports officiels.

(A/R) Est-ce que vous caractériseriez vos œuvres précédentes comme de la « recherche artistique » ?

(V.&H.) Tout dépend de la manière dont on définit la recherche artistique. Pour nous, il y a plusieurs couches dans ce que nous appelons la recherche. Nous nous informons sur un certain sujet que nous ne connaissions pas avant, et ceci peut se faire à travers des lectures mais aussi des entretiens ou d'autres travaux de terrain. Donc il y a cette connaissance, et puis il y a la traduction de cette connaissance dans ce que nous pourrions appeler notre pratique en tant qu'artiste. Comment ces deux champs se nourrissent-ils mutuellement ? Une large partie de notre travail se fonde sur une période de recherche et de développement assez longue. Au moins deux ou trois ans avant de commencer effectivement à produire. Cependant, nous avons appris à intégrer des moments publics intermédiaires, sans lesquels le processus peut devenir très étouffant.

(A/R) Vous travaillez souvent avec des personnes qui n'appartiennent pas au monde de l'art…

(V.&H.) Dans le cas d'*Art House Index* (2015)[1], nous avons travaillé avec plusieurs personnes du monde de la finance. À un certain moment, nous avons été en contact avec un responsable de gestion d'actifs dans le secteur artistique. Ses réflexions et commentaires lors d'un atelier que nous avons organisé avec lui étaient très inspirants. Nous voulions continuer à ce niveau. Le travail est passé par différentes phases, mais certaines choses ne se sont tout simplement pas matérialisées. Pour *A Modest Proposal* (*AMP*), la collaboration avec des personnes de la finance s'est aussi avérée très difficile, parce qu'ils n'ont pas beaucoup de temps. On pourrait dire que la seule chose qui nous a manqué, c'est un *business plan*…

(A/R) D'où vient le titre ?

(V.&H.) Le titre renvoie à un essai de Jonathan Swift, *A Modest Proposal* [*Modeste Proposition*] (1729), dans lequel il suggère que les Irlandais appauvris atténuent leurs problèmes économiques en vendant leurs enfants comme nourriture pour les riches dames et gentlemans. À l'époque, il était en vogue de formuler toutes sortes de solutions simples et outrancières comme remèdes universels à toutes sortes de problèmes bien réels. Swift s'en prenait en particulier aux projets visant à résoudre les questions de travail et de population, qui ne marchaient pas du tout. *A Modest Proposal* est une œuvre satirique sur cela. Nous avons toujours considéré l'humour comme très important dans notre travail…

(A/R) Quelle est l'occasion qui vous a permis de matérialiser la recherche ?

(V.&H.) L'invitation de la Pump House Gallery à Londres[2] nous a permis de rentrer dans une recherche spécifique au site. Nous avions déjà le plan général du projet, et nous avons pu alors commencer à réfléchir à la manière dont ces formes de financiarisation que nous étudions étaient appliquées dans ce contexte particulier. Nous étions vraiment excités à l'idée de faire ça. D'abord, il s'agit de Londres, la ville de la finance. Mais cette zone spécifique où est située la Pump House Gallery, c'est-à-dire Battersea Park, est aussi très intéressante. Elle est proche de la centrale électrique de Battersea, un bâtiment iconique longtemps abandonné jusqu'à ce qu'il soit racheté par un consortium malais en 2012. Celui-ci a proposé de développer l'entièreté de la zone, Apple y installant ses bureaux londoniens, et Frank Gehry et Foster & Partners concevant de luxueux appartements aux alentours. Le site est désormais désigné comme une « zone de développement immobilier ». Des outils financiers ont été mis en place pour rendre possible le redéploiement. Toute la situation constituait vraiment un excellent contexte pour travailler sur la financiarisation et les questions de gouvernance. Nous pouvions enquêter sur ce que font les autorités locale et nationale pour attirer tous ces investissements de l'étranger (les Investissements Directs Étrangers), et ce que sont les effets de ces politiques sur les gens en ville. À Londres, nous avons constaté que les valeurs immobilières augmentent parfois à un point tel que, dans certaines zones, de nombreux citoyens faisant des métiers vitaux dans les domaines de la santé, de l'éducation, etc. ne pouvaient plus se permettre d'y vivre. Ces outils financiers représentent également de nombreux risques. Ils fonctionnent souvent bien dans un marché immobilier en croissance, mais quand celle-ci disparaît, ils créent des risques, et en particulier pour les gens qui vivent dans la zone de Battersea et à Londres[3].

(A/R) Donc l'invitation a donné forme à la fois au projet et à sa présentation pour le dossier remis en vue de l'appel à projets d'A/R ?

(V.&H.) Les contours du projet étaient là avant l'invitation. Nous avions déjà prévu que *AMP* devienne un projet à long terme qui se matérialiserait dans différents espaces et contextes. Nous étions déjà en train de partager les grandes lignes du projet avec un certain nombre de personnes, avant d'entamer une démarche spécifique à un site. Après la Pump House Gallery, dans laquelle nous nous sommes concentrés sur la financiarisation de l'immobilier, nous allons continuer de travailler dans d'autres lieux sur la financiarisation de la valeur symbolique et de la valeur des collections muséales.

(A/R) En effet, à l'origine, vous présentiez votre projet *AMP* en divisant la recherche en quatre champs d'investigation : les collections muséales et l'immobilier comme actifs ; la valeur symbolique muséale comme actif ; les enjeux de gouvernance, en relation avec la finance et l'immobilier ; l'éthique des musées. Avez-vous mis de côté certains éléments en faveur d'autres, afin de vous adapter au contexte de la première invitation ?

(V.&H.) *AMP* vise à capitaliser sur les profits réalisés sur des actifs publics au bénéfice de la communauté artistique, ce qui est d'une certaine manière problématique, bien sûr, c'est pourquoi nous suggérerions que cette redistribution des profits soit soumise à un débat politique. Mais nous avons vu que dans la zone de développement immobilier autour de la centrale électrique de Battersea, ces mécanismes étaient en fait déjà appliqués à travers des outils financiers spécifiques, dans ce cas-ci à travers ce qu'on appelle le *Tax Increment Financing* (TIF). Ce procédé financier innovant a été mis en place pour financer et réaliser l'extension du métro londonien dans cette zone afin de permettre une plus grande accessibilité. Le procédé du TIF

fig. 02

fig. 01-02 En page d'ouverture au présent entretien et ci-dessus : *A Modest Proposal (in a Black Box)*, vue d'exposition, Pump House Gallery, Londres, 2018. Crédit photo : Eoin Carey.

consiste à s'emparer des taxes foncières des entreprises locales prélevées dans la zone pour payer les coûts initiaux de construction, sur une période de vingt-cinq ans. Ce qui veut dire que les niveaux des taxes commerciales sont gelés et que chaque augmentation de la recette fiscale au-delà de ce niveau est destinée à assurer le capital initial fourni par les investisseurs internationaux. Cela a des implications plus larges. Pour pouvoir compter sur la finance internationale, les autorités londoniennes doivent garantir à long terme des taux de rendements aux investisseurs internationaux et utiliser le développement urbain comme garantie. Bien sûr, cela ne marchera que si le bon nombre et le bon type de commerces s'y installent et que le bon nombre et le bon type de personnes consomment, travaillent et vivent dans la zone. Même si le futur ne peut pas être garanti, les autorités londoniennes doivent assurer le flux de revenus que son tissu urbain va générer. Ce qui conduit les autorités à diminuer la provision de logements abordables et sociaux afin de créer une valeur plus élevée. À travers la UK Infrastructure Guarantee, chaque risque associé à la couverture de la dette est réparti sur la collectivité des contribuables, dans la mesure où le Ministère des Finances doit combler les trous. En plus, une nouvelle législation est établie pour placer ce plan hors de portée politique pendant les vingt-cinq prochaines années[4].

(A/R) Comment avez-vous conçu la restitution publique de votre recherche ?

(V.&H.) Nous avons compris progressivement qu'il y aurait trois niveaux en termes de restitution : d'abord, une performance pour le conseil d'administration de l'organisation. Notre choix de faire cela à destination d'un groupe d'administrateurs était justifié par leur position juridique, qui en fait le corps à même de pouvoir décider de l'application ou non de notre modèle financier. Cette performance devait générer le contenu de l'exposition, laquelle serait suivie d'un moment réflexif sous la forme d'un colloque. Malheureusement, la performance n'a jamais pu avoir lieu…

(A/R) Pourquoi ?

(V.&H.) La galerie ne constitue en réalité qu'une petite partie d'une organisation à but non-lucratif qui fournit un travail de sous-traitance pour le Conseil de Wandsworth, l'administration locale qui possède le bâtiment de la galerie. Trois cents personnes travaillent pour cette association sans but lucratif, en s'occupant du parc, des sports et loisirs, du cimetière, des événements, et de la galerie. La galerie n'a pas de conseil d'administration distinct. Pour nous, cela ne représentait aucun obstacle, mais nous n'avons même pas pu faire la performance pour le conseil d'administration de l'association, ni pour le Conseil de Wandsworth. En fait, toute la proposition s'est trouvée bloquée, même le titre était remis en question ! En Angleterre, la référence à Swift peut devenir une affaire de classes aux yeux de certaines personnes. Nous avons donc organisé une réunion avec le directeur et le commissaire d'exposition, et nous avons discuté de la situation. On nous a dit que l'organisation à but non-lucratif devait à nouveau répondre à un appel d'offres pour le travail sous-traité, et que notre proposition n'aurait pas nécessairement une influence positive sur cette offre… Évidemment nous ne voulions pas que trois cents personnes perdent leur emploi. Donc nous avons essayé de négocier une solution, mais après quelques mois, il est devenu clair qu'elle ne fonctionnerait pas non plus. Finalement, nous avons annoncé au commissaire que nous avions décidé de réaliser la performance devant une caméra. Nous filmerions chez nous en utilisant notre maison, définie dans notre pratique comme œuvre d'art[5], en tant que « dispositif de cadrage » : d'une part en remplaçant, durant la postproduction du film, la vue sur Bruxelles depuis notre appartement par le paysage urbain de Londres, et d'autre part en utilisant la maison comme une sorte de personnage dans le film participant activement à la création (mais potentiellement aussi à la destruction) de la valeur symbolique et économique.

(A/R) Ainsi, vous avez dû adapter vos outils d'investigation au contexte.

(V.&H.) La confrontation au réel est toujours intéressante. Dans ce cas, nous avons été confrontés à plusieurs défis ou difficultés, mais grâce à la bourse de recherche d'A/R, nous avons vraiment pu trouver le temps et les ressources pour faire face à ces enjeux et expérimenter. Nous avons pu nous adapter aux réalités que nous traversions. Bien sûr, il y a toujours la possibilité d'échouer, mais au moins nous avions le temps de les affronter et de chercher des solutions. À la fin, c'est très gratifiant d'avoir un « bel échec » comme résultat d'une période de deux ans d'expérimentation et de recherche !

(A/R) Dans votre exposition à la Pump House Gallery, vous avez décidé de présenter des documents issus d'archives locales. D'où vous est venue cette idée ?

(V.&H.) Nous avons décidé de créer un parallèle historique avec les énormes changements qui se matérialisent en ce moment même dans la zone Battersea/Nine Elms. Nous avons travaillé dans deux fonds d'archives, et fouillé les origines de Battersea Park, qui suscitèrent, comme c'est le cas aujourd'hui, un moment spéculatif à l'époque victorienne, depuis les années 1830 jusqu'à la crise du bâtiment déclenchée par la Panique monétaire de 1866, également appelée le Vendredi Noir. Au début des années 1800, c'était une zone rurale avec des champs et jardins communs fournissant Londres en légumes. Dès qu'il fut décidé que Battersea Fields deviendrait un parc, la spéculation immobilière démarra. Les gens furent dépossédés par l'État, et par conséquent beaucoup tirèrent avantage de la situation, en essayant de profiter de la transition soudaine d'une valeur d'usage du terrain en valeur d'échange, d'une situation agricole à une situation urbaine. Dans l'exposition, nous présentons quatre portfolios au sujet du développement du parc. Chacun aborde un thème différent. L'un porte sur la proposition originelle pour le parc, une proposition qui espérait attirer les nantis, en créant des villas dans le parc qui pourraient financer sa construction et son entretien. Un autre portfolio aborde la question des biens communaux. Les droits communaux ont dû être annulés pour créer le parc, c'est-à-dire que les gens ne pouvaient plus utiliser les terres pour récolter du bois de chauffage ou pour le pâturage, par exemple. Les citoyens de Battersea ont protesté contre cela, mais ils n'ont reçu qu'une petite somme d'argent en compensation. Un troisième portfolio s'intéresse à la réalisation du parc. Les procédures pour acheter le terrain furent très lentes, du fait des revendications des propriétaires et de la forte spéculation. Le quatrième portfolio rassemble spécifiquement les documents montrant la spéculation sur le projet de Battersea Park ainsi que les revendications excessivement gonflées des propriétaires terriens. Le gouvernement a dû aussi émettre des certificats, dans la mesure où ils n'avaient pas assez de fonds pour acheter l'entièreté des terres. L'ambition originelle de construire des villas dans le parc pour attirer les riches a dû être abandonnée, à cause de la présence de voisins soi-disant indésirables, comme le chemin de fer, les usines et les quartiers pauvres. La Panique monétaire de 1866 est aussi intervenue. Elle a causé la chute de nombreuses maisons financières à Londres et un krach du marché immobilier et de l'industrie du bâtiment.

(A/R) Est-ce que travailler avec des archives représente quelque chose de neuf pour vous ?

(V.&H.) Oui, ça l'a été, bien que nous ayons toujours été intéressés par la documentation historique. D'habitude, dans nos films, nous utilisons certaines références historiques, souvent littéraires, mais dans ce cas-ci, il était possible de faire beaucoup plus. Comme nous l'avons dit, nous avons décidé de

développer deux récits parallèles, et de ne pas inclure ce récit historique dans le film. C'était aussi la première fois que nous exposions des documents. Nous avons été assez heureux du résultat, donc nous pensons présenter, dans chaque institution artistique où sera montré *AMP*, une excursion dans la documentation historique liée au développement local de processus financiers innovants. Pour donner un exemple, lorsque nous irons à De Appel à Amsterdam en 2020, nous examinerons le premier marché boursier du monde, pour lequel nous avons trouvé un guide d'utilisation[6], ou la bulle financière des années 1720.

(A/R) Techniquement parlant, où avez-vous trouvé la documentation ?

(V.&H.) Nous avons fait nos recherches dans les archives locales de Wandsworth et dans les London Metropolitan Archives. Mais la première chose que nous avons trouvée était en ligne : une thèse de doctorat sur les développements et cycles immobiliers à Battersea durant l'époque victorienne[7]. Une étude extraordinairement détaillée, avec des références aux fonds d'archives d'où le chercheur avait exhumé sa documentation. Donc le défi a été pour nous de savoir quels documents choisir et de trouver une mise au point. Finalement, la transition depuis la valeur d'usage des terres à celle d'échange, le *frottement* entre intérêts communs et privés, et la spéculation entourant le projet de parc qui coïncida avec l'urbanisation soudaine et spectaculaire de la zone à l'ère victorienne, tout cela est devenu notre récit.

(A/R) Outre les films et documents historiques, est-ce qu'il y a d'autres éléments dans l'exposition ?

(V.&H.) Le titre du projet est vite devenu *A Modest Proposal* suivi des parenthèses *(in a Black Box)*. Dans la finance, une « boîte noire » représente une stratégie ou un modèle d'investissement complexe, avec un ordinateur utilisant des formules compliquées pour réaliser un profit, formules que l'investisseur n'a pas besoin de comprendre. Nous avons développé différentes idées pour faire de cette boîte noire un objet et, à un moment, nous avons choisi l'impression 3D métallique. L'idée était de produire un objet fermé, comme un coffre-fort sans clé. Dans la boîte, nous voulions inclure une clé USB contenant le modèle financier. Le processus de production technique pour imprimer la boîte semblait très simple, mais finalement les calculs nécessaires se sont avérés très compliqués. Le projet est devenu un véritable défi pour la société. Ils ont même dû appeler les ingénieurs qui construisent les imprimantes 3D pour ajuster le processus.

(A/R) Une fois encore, vous avez rencontré une difficulté qui a finalement apporté une dimension supplémentaire à votre recherche.

(V.&H.) Exactement. À la fin, nous avons accepté la quatrième version imprimée, mais la boîte n'a toujours pas de plafond. Elle consiste en un maillage complexe et serré, une sorte d'« échafaudage » censé soutenir le plafond de la boîte. La boîte est une sorte d'abstraction du bâtiment de la galerie. Ayant découvert que la finance peut facilement dématérialiser l'immobilier et rendre accessibles aux investisseurs du monde entier les valeurs volatiles des bâtiments, nous avons commencé à imaginer l'environnement construit de Battersea comme flottant doucement dans les airs. Nous avons finalement développé cette idée pour qu'elle devienne le mode de présentation final de *Black Box,* un objet en lévitation dans une vitrine. C'est captivant, les gens sont totalement fascinés !

Si un centre d'art ou un musée public voulait accéder au modèle financier dans la clé USB, il devrait acheter la *Black Box* et, ensuite, la détruire. Acheter l'objet et appliquer le modèle déclencherait une distribution équitable de cette valeur parmi les créateurs de celle-ci, la communauté artistique plus large. En réalité, le contrat, que nous avons développé avec un conseiller juridique, et qui est aussi visible dans l'exposition, nous obligerait à réaliser une performance pour le comité d'administration de l'institution acquéreuse. C'est la performance que nous voulions faire à l'origine pour le comité de la Pump House Gallery, mais qui n'a pas pu avoir lieu. Au cours de la performance, nous expliquerions le modèle financier, qui activerait le capital dormant dans les collections d'art public et les bâtiments du musée public, et créerait un marché pour les investisseurs. Les institutions d'art pourraient alors utiliser le nouveau capital liquide pour acheter de nouvelles œuvres ou financer de nouvelles extensions, ou même peut-être rétribuer les artistes invités ! Mais ce dernier aspect, nous ne le laisserions pas à la bonne volonté des directeurs de musée. Nous distribuerions plutôt la valeur excédentaire à travers un « dividende automatisé » circulant directement dans la communauté artistique plus large.

(A/R) Des sons d'orgue remplissent l'espace d'exposition comme un environnement sonore. Et vous avez également utilisé l'orgue dans le film. Pourquoi avoir décidé de recourir à cet instrument ?

(V.&H.) L'environnement sonore pour l'exposition et la bande-son du film ont été produits en collaboration avec Justin Bennett, sur la base d'enregistrements de l'organiste Cindy Castillo. Nous avons organisé une journée avec eux deux à l'église de la Chapelle à Bruxelles, qui dispose d'un orgue mobile. Lors de précédentes conversations avec des organistes, ceux-ci nous ont dit que l'orgue était en quelque sorte un instrument très « capitaliste ». Avant d'avoir un moteur, c'était des sans-abri réunis qui en activaient les soufflets avec leurs mains et leurs pieds. Cela nous a fait penser à la métaphore de « faire des affaires dans le vent », souvent utilisée dans les gravures satiriques pendant l'explosion de la bulle financière des années 1720 aux Pays-Bas. Quoi qu'il en soit, nous voulions connaître un peu mieux le jeu d'orgue expérimental contemporain et travailler sur ce projet avec Cindy nous a rendu encore plus curieux…

(A/R) Un colloque a constitué une partie tout aussi importante du projet *AMP*[8]. Quelle forme a-t-il prise et qui était invité ?

(V.&H.) Le programme du colloque s'est concentré sur la relation entre art et finance, et le rôle des musées et collections publiques de nos jours. En plus de cela, il a porté sur l'influence de la financiarisation sur les processus urbains et la vie quotidienne. La dernière question que le colloque entendait poser était de savoir si la finance peut être un outil utile pour créer une société plus équitable, une question posée depuis le champ d'expertise spécifique aux intervenants : géographie urbaine, art, finance et droit.

Nous avons invité six intervenants et un modérateur. Nous avons débuté avec une courte présentation d'*AMP* et présenté le concept de base du modèle financier. Luke Mason, philosophe et spécialiste du droit, a donné des détails concernant le changement historique de signification donnée au concept d'« équité » dans le domaine juridique, de l'équité comme principe de justice à l'équité comme intérêt dans le capital. Annelore Hofman, géographe financière, a parlé de la centrale électrique de Battersea et des instruments financiers mobilisés dans la zone de développement immobilier qui l'entoure. Victoria Ivanova, chercheuse dans le domaine des arts et de la finance, a examiné le champ de l'art contemporain comme un cadre idéal pour les projets réformistes, et en particulier en relation avec l'avenir des sociétés dont les finances sont organisées par la technologie. Caroline Knowles, une sociologue, a discuté des infrastructures du Londres ploutocratique et de ses effets sur la ville et ses citoyens. Louis Moreno, professeur de culture visuelle, a fouillé dans les influences de la finance sur la ville et suggéré

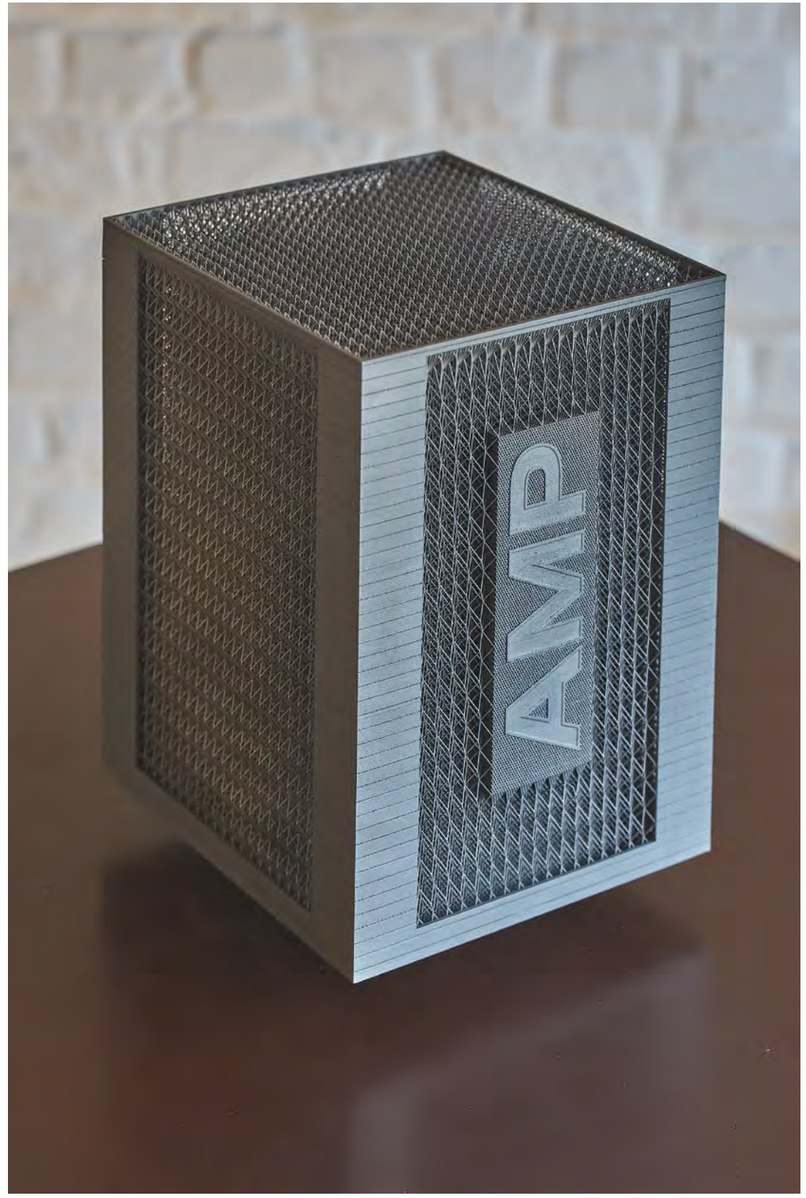
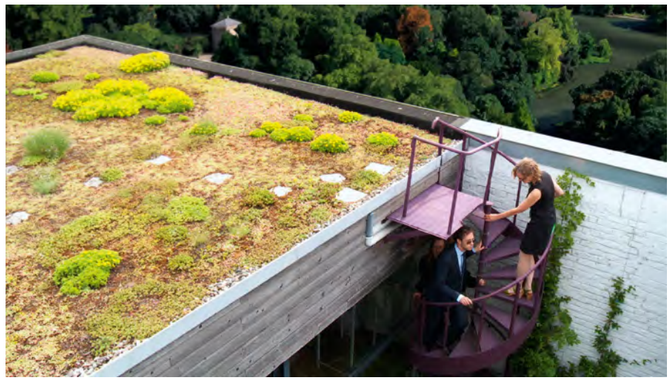
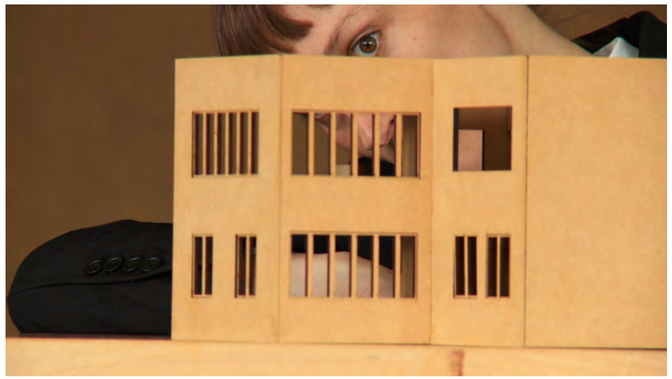


fig. 03

fig. 03 *Black Box*, 2018, impression 3D, titane (15 x 17 x 21 cm). Crédit photo : Piet Janssens.





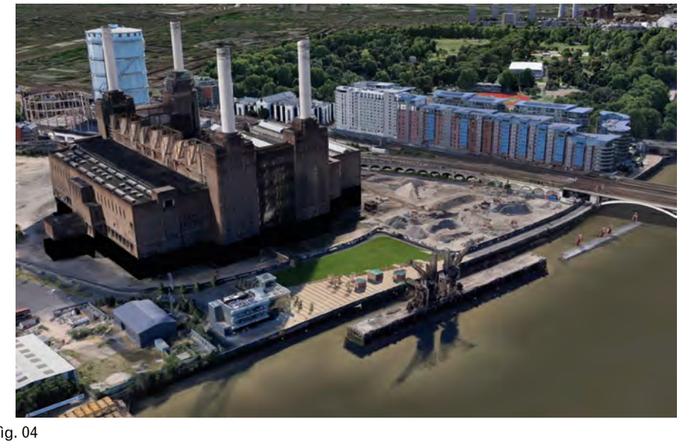


fig. 04

fig. 04 *A Modest proposal (in a Black Box)*, 2018, vidéo HD (28'), arrêts sur image. Avec l'aimable autorisation de Vermeir & Heiremans.

que nous étions dans une nouvelle « ère de plantation ». Emily Rosamond, artiste et écrivaine, a présenté l'« esthétique capitaliste de surveillance », une pratique de financiarisation des données en ligne des utilisateurs, dans laquelle l'analyse et l'intervention sur le comportement deviennent directement profitables. Le colloque était modéré par Andrea Phillips, qui écrit sur la construction économique et sociale de la valeur publique dans l'art contemporain.

(A/R) Après l'exposition et le colloque, la troisième restitution publique de votre recherche tient dans une publication. Est-ce en bonne voie ?

(V.&H.) Oui. Nous sommes en train de préparer un livre d'artiste, qui doit être présenté au finissage de l'exposition à Londres. Il sera composé du script de notre vidéo dans laquelle nous détaillons *AMP*, avec un certain nombre de dessins qui permettent de visualiser la proposition. Tous les intervenants du colloque vont aussi contribuer avec un court article. Entre ceux-ci, nous allons insérer une sélection de documents historiques, recréant le récit parallèle autour de la proposition et de la création de Battersea Park.

(A/R) Diriez-vous que l'exposition, le colloque et la publication sont les « résultats » de votre recherche ou est-ce que vous trouvez ce terme inadéquat ? S'il est inadéquat, comment désigneriez-vous cela ?

(V.&H.) Ce n'est pas un « résultat » [result], c'est plutôt une « issue » [outcome] qui peut devenir le commencent d'un nouveau processus. En ce sens, c'est un résultat intermédiaire ou temporaire, non une conclusion. La recherche ouvre tellement de nouvelles idées, il y a tellement de personnes que l'on rencontre au cours du processus…

(A/R) Ce qui est intéressant dans votre projet, c'est que vous avez présenté votre recherche comme la définition d'un modèle (financier). Et un modèle, c'est typiquement ce qu'on pourrait désigner comme un « résultat » concret dans une recherche scientifique. Mais l'enjeu de votre recherche semble précisément de problématiser le modèle…

(V.&H.) Oui, exactement. C'est pourquoi le soi-disant « résultat » crée une nouvelle situation dont il faut s'occuper. Nous avons l'impression de n'en être qu'au commencement. C'est seulement l'établissement du problème. Nous espérons donner quelques conférences et organiser des ateliers sur cette première version du travail. En tout cas, nous allons continuer à travailler sur les futurs développements de la proposition avec le projet à De Appel qui ouvrira en janvier 2020. Il y aura une troisième exposition à venir à l'été 2020 à Plymouth[9].

(A/R) Vous faites partie de Jubilee. De quel type d'organisation s'agit-il ? À quel besoin répond-elle ?

(V.&H.) Jubilee a d'abord été fondée à travers un dialogue entre artistes et travailleurs culturels à Bruxelles en 2012. L'inspiration mutuelle des travaux de chacun a mené au développement d'une plateforme qui fournit un soutien continu pour le travail de six artistes : Justin Bennett, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Jasper Rigole et Vermeir & Heiremans. Outre les problèmes, nous partageons aussi les connaissances, aptitudes et, dans une certaine mesure, les ressources pour la production de notre travail. Grâce à des subsides structurels limités, nous avons des bureaux avec trois personnes travaillant à temps partiel depuis 2017. Dès le début, les artistes de Jubilee partagent un intérêt pour les conditions de la production artistique, et ceci a eu pour résultat plusieurs projets de recherche en commun impliquant des collaborations avec des artistes, commissaires d'exposition, chercheurs universitaires, conseillers juridiques et institutions (artistiques). Dans ce domaine d'activité, Jubilee a lancé l'année dernière *Caveat*, une recherche artistique prenant pour point de départ le travail d'un certain nombre d'artistes qui utilisent le droit ou l'économie comme matière première de leur pratique. L'équipe de recherche travaille étroitement avec eux et différentes institutions hôtes, donc c'est vraiment une approche inductive, pourrait-on dire. *Caveat* a également un objectif pratique, une sorte de boîte à outils, destinée à créer une plus grande émancipation pour les artistes et travailleurs de l'art, et une conscience partagée des conditions de production, à la fois avec ces derniers et les institutions artistiques. Nous accordons aussi une grande importance au fait d'aller à la rencontre de jeunes artistes, via des programmes pédagogiques. Nous espérons que ces formes de pratiques seront à même de peser un peu sur les politiques culturelles et institutionnelles. Bien sûr, la recherche *Caveat* et notre expérience avec Jubilee influencent directement notre pratique artistique. On pourrait dire qu'ils se façonnent mutuellement. Avec *AMP*, nous ne pouvons pas vraiment dire que l'objectif est d'influencer directement les politiques culturelles, mais en testant des idées osées, nous pourrions provoquer le débat. Dans notre pratique, nous montrons que nous faisons partie intégrante de la circulation du capital, dans un sens économique et en particulier symbolique. Essayer de politiser la pratique de l'artiste et de la faire intervenir dans la réalité quotidienne, cela nous semble une des nécessités urgentes.

1. *Art House Index* examine la manière de « financiariser » la « maison comme œuvre d'art », comment la rendre « liquide » sans la vendre. *Art House Index* (*AHI–*) est un index financier expérimental qui mesure la valeur économique et symbolique de la « maison comme oeuvre d'art », y compris le capital culturel et les autres valeurs symboliques accumulées par le duo d'artistes Vermeir & Heiremans. ahi2.in-residence.be/chart2.php
2. L'exposition publique inaugurale de *A Modest Proposal (in a Black Box)* s'est tenue à la Pump House Gallery (Londres) du 2 octobre au 16 décembre 2018.
3. L'achat de la centrale électrique de Battersea, la plus grande transaction immobilière au Royaume-Uni (1,6 milliards de livres), est menacé depuis que le nouveau leader de la coalition gouvernementale malaise nouvellement élu a annoncé en juin 2018 qu'il voulait enquêter sur des investissements « suspects » réalisés par l'administration précédente. Voir www.theguardian.com/business/2018/jun/11/malaysia-to-investigate-battersea-power-station-property-deal-anwar-ibrahim (consulté le 9 novembre 2018).
   En juillet 2018, Najib Razak, le précédent premier ministre malais, a été arrêté pour son rôle présumé dans le scandale 1MDB, dans lequel des milliards ont été détournés d'un fonds gouvernemental et dépensés en yachts, bijoux, œuvres d'art et biens immobiliers à travers le monde. Même le film de Martin Scorcese, *Le Loup de Wall Street*, a été financé par l'argent détourné du fonds 1MDB. Voir www.theguardian.com/world/2018/jul/03/former-malaysian-leader-najib-arrested-in-45bn-graft-probe (consulté le 9 novembre 2018).
4. Inspiré par Francesco Findeisen, « Financing urban infrastructure in London after the financial crisis », dans Mike Raco (éd.), *Britain for sale? Perspectives on the costs and benefits of foreign ownership*, The Smith Institute, Londres, 2016.
5. Les artistes ne considèrent pas leur maison comme une œuvre d'art au sens classique, comme une sculpture ou une installation. Le public n'a même pas accès à la maison en tant que telle. Les artistes créent plutôt ce qu'ils ont appelé des « extensions médiées » : traductions de leur maison en différents médiums, une action qui élargit en quelque sorte leur habitat/atelier pour en faire un site discursif. http://www.in-residence.be/pages/info
6. Joseph de la Vega, *Confusion of Confusions*, 1688.
7. Keith Alan Bailey, *The Metamorphosis of Battersea. 1800-1914: a building history*, thèse de doctorat, The Open University, 1995.
8. Le colloque autour de *A Modest Proposal* s'est tenu au Royal College of Arts de Londres le 27 octobre 2018.
9. The Atlantic Project, Plymouth, UK (à confirmer).

Pierre-Philippe Duchâtelet,
Deborah Levy, Lionel Maes
& Antoine Wang

T.A.L.O.S.

T.A.L.O.S. est un projet de recherche lancé en 2018 par Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy, Lionel Maes et Antoine Wang. Il consiste en la création d'une agence nommée T.A.L.O.S., chargée d'accompagner la pérennisation et la transformation des formes contemporaines de sécurisation des espaces publics : dispositifs architecturaux, barrières, portiques et sas de sécurité, tentes, blockstops, bornes antibélier, etc.

La problématique de la sécurisation des espaces publics n'est pas neuve, mais l'actualité récente témoigne de la prolifération des formes répondant au nouveau type de menace incarné par le terrorisme contemporain.

Ces formes encore émergentes sont amenées à se pérenniser tout en se transformant sous l'effet de nouvelles politiques, à travers des lois et des normes auxquelles s'adapteront les modes de conception, de fabrication et de distribution.

En s'insérant dans l'intervalle de temps entre l'émergence des formes et leur pérennisation, l'agence s'est donné pour mission de préfigurer ce que seront ces changements. Quelles sont ces formes ? Quelles sont leurs matérialités ? D'où proviennent-elles ? Comment sont-elles conçues et produites ? Comment sont-elles utilisées ? En interrogeant ainsi ces formes, T.A.L.O.S. vise à enquêter sur leurs cadres prescriptifs, leurs processus de fabrication, leur traitement médiatique et leur performativité.

T.A.L.O.S. se donne également pour mission de communiquer en toute transparence sur un sujet pour le moins opaque en ouvrant les archives qu'elle produit à l'attention des pouvoirs publics, du secteur marchand et de la société civile. Entre recherche documentaire, projet artistique et pratique curatoriale, interpellant le champ de l'architecture autant que celui du design, T.A.L.O.S. se veut aussi une exploration réflexive et performative des ressorts de la fiction administrative.

Au début de l'année 2018, T.A.L.O.S. est d'abord partie à la recherche de ces formes de sécurisation, par des repérages en ville ou en ligne ou par des rencontres avec des acteurs du milieu. Le projet, initialement structuré autour de trois pôles conçus comme trois modes de recherche (l'inventaire, le débat, l'atlas), s'est progressivement délesté de cette première structure à mesure qu'il intégrait en son centre une base de données, chargée d'accueillir la matière récoltée.

C'est à partir de cette base de données, par la définition de sa structure, de ce qui fait document et de ce qui fait lien, qu'un travail s'est amorcé, permettant différentes mises en espace. En 2019, le travail de l'agence sera rendu accessible via une interface web ; il sera également présenté au public à travers une exposition dans l'espace de la galerie Putsch de l'ERG.

L'entretien qui suit a été réalisé à Bruxelles le 24 octobre 2018.

Art / Recherche	(A/R)
Pierre-Philippe Duchâtelet	(P.-P.D.)
Deborah Levy	(D.L.)
Lionel Maes	(L.M.)
Antoine Wang	(A.W.)

(A/R) Qu'est-ce qui vous a conduit à vous réunir et à élaborer ensemble ce projet de recherche ?

(A.W.) Initialement, le projet T.A.L.O.S. a été imaginé pour un dossier de candidature au pavillon belge de la Biennale d'architecture de Venise en 2017. Le projet était plus simple et la dimension architecturale plus importante. Ce qu'on proposait alors, c'était un « fac-similé » d'agence dans lequel le visiteur pouvait se balader et consulter une série de documents et d'objets témoignant d'une recherche en cours. Il s'agissait d'une installation spatiale, et on avait l'impression qu'il fallait aussi développer la dimension graphique du projet, notamment pour explorer l'identité qu'une telle agence pourrait avoir. Le projet est né d'une volonté de travailler dans nos structures respectives avec une portée critique.

(A/R) Quelles sont ces structures ?

(A.W.) Deborah Levy et moi faisons partie d'Orthodoxe, un collectif fondé en 2011 avec quatre autres personnes et actif dans le champ culturel de l'architecture. On l'a créé pour prolonger le cadre réflexif qu'on avait développé dans nos études et pour continuer à travailler sur les dimensions historique, théorique et critique de l'architecture.

(L.M.) Pierre-Philippe Duchâtelet et moi avons fondé en 2009 l'atelier de design graphique La Villa Hermosa. Notre pratique a fort évolué depuis le début de notre collaboration. On est passé de projets de commande vers un travail plus critique sur le design. Un travail qui permettrait de poser des problématiques liées au design, aux relations entre les différents acteurs impliqués dans un projet de design plutôt que de proposer des solutions.

(A/R) Qu'est devenue cette candidature ?

(A.W.) Le dossier est passé dans la deuxième phase de sélection, mais n'a pas été retenu. On s'est donc réuni ensuite pour savoir ce qu'on allait faire de ce projet, parce qu'il était clair depuis le début qu'on voulait le continuer. Pierre-Philippe et Lionel ont alors suggéré qu'on dépose un dossier de candidature pour l'appel à projets d'A/R.

(A/R) Le projet de Venise comportait déjà cette réflexion sur les dispositifs de sécurisation de l'espace public ?

(D.L.) Oui, c'est le point départ. La proposition a vu le jour parce que nous étions interpellés par les dispositifs de sécurité déployés pour sécuriser l'espace public qui ne font l'objet d'aucune discussion, planification ou norme. Au départ on ne faisait que le supposer mais on a pu le vérifier par la suite. Dans le contexte de la Biennale, l'agence fictionnelle nous a paru la meilleure manière d'interroger ces problématiques.

(A.W.) Au départ, T.A.L.O.S. était vraiment conçu comme un organe de régulation. Si on doit faire une comparaison, aujourd'hui, les pompiers ont énormément d'influence et d'autorité sur la manière dont sont conçus les projets d'architecture (voies d'évacuation, choix de matériaux, etc.). On peut facilement imaginer qu'à terme les bâtiments publics seront soumis aux mêmes contraintes avec la question de la sécurisation. L'idée était donc de poser la question avant qu'elle soit imposée, d'interpeller les architectes sur leur rôle par rapport à la sécurité et l'importance qu'elle va prendre dans leur pratique. Cette idée est maintenant en arrière-fond du projet.

(D.L.) L'idée était de postuler une situation future pour faire réagir la communauté des architectes sur ces questions. Ce qui est très particulier, c'est que cette situation future existe déjà à l'étranger (en particulier aux USA, en Angleterre et en Israël), mais sous des formes différentes de ce qu'elle pourrait être en Belgique.

(A.W.) On s'est beaucoup intéressé à l'Angleterre, parce que c'est la situation qui nous paraissait la plus proche. Les problématiques sont plus appropriables. Par exemple, il y a là-bas une série de publications produites par le RIBA (l'Ordre des architectes local) pour expliquer comment sécuriser, quelles sont les bonnes pratiques, etc. Tout un travail est fait dans ce sens-là, depuis longtemps.

(D.L.) En Angleterre, les « services proposés » par la première version de T.A.L.O.S. sont déjà pris en charge par un certain nombre d'organismes.

(A.W.) En France aussi, certains projets doivent être avalisés par une commission avec des gens issus de la police, de l'armée, etc. Il n'y a pas encore de structure clairement identifiable, mais ils sont en train de mettre en place quelque chose. En Belgique, on imagine que le BPS (Bruxelles Prévention & Sécurité) va avoir ce rôle.

(P.-P.D.) Je voulais ajouter quelque chose à propos de l'origine du projet. Quand on se réunissait pour réaliser ce dossier de candidature à la Biennale, on s'intéressait à la façon dont les dispositifs de sécurité sont gérés par différents acteurs (institutionnels, politiques, privés), mais il y avait aussi cette multiplication d'artefacts dans l'espace public qui posait des questions de mémoire. Bruxelles venait de vivre des attentats, et une série de choses s'étaient transformées. Ce qui nous apparaissait, c'est que ces objets participaient à la fois d'une reconfiguration de l'espace public autour de la question de la sécurité, mais fonctionnaient aussi de façon ambivalente et étrange, puisqu'ils rappelaient l'événement des attentats. En plus de ça, notre attention avait été retenue par ce côté contingent et bricolé des premières interventions dans le métro. Par exemple, la STIB avait, dans un premier temps, scellé ses poubelles en inox. Un gestionnaire technique du métro m'a expliqué que ces poubelles au design particulier avaient été dessinées par un certain M. Thomas et fabriquées par la firme « Alexandre » en relation avec les architectes Maxime Brunfaut et Jean Petit. Ces poubelles ont été retirées puis détruites, avant l'installation des poubelles dites Vigipirate. On voulait intégrer ce type d'événements à la réflexion. À partir de cette étrangeté, il y avait une possibilité de spéculation. Ces objets, que sont-ils ? que font-ils faire ? comment agissent-ils ?

(A/R) Est-ce que la perspective de soumettre un projet à A/R, désormais centré sur la recherche, vous a amené à reformuler la proposition avec à l'horizon un objet et des méthodologies différentes ?

(L.M.) Ça nous a permis de passer d'un mode qu'on connaît bien, celui du projet (avec un commanditaire et une structure à laquelle on répond pratiquement), à une dynamique où les débouchés objectifs ne sont pas fixés à l'avance. C'est très différent de notre pratique habituelle de designer ou d'architecte. Cette fois-ci, on s'est plutôt concentrés sur les méthodologies permettant d'interroger les objets qui nous intéressent, sans pour autant projeter quelque chose, ce qui permet de prendre du recul par rapport à nos pratiques.

(A.W.) Dès qu'on a commencé à réfléchir à la candidature pour A/R, les questions qu'on se posait ont fait un bond. C'est là qu'on a commencé à questionner l'objet matériel en tant que tel et qu'on s'est défini plus précisément.

(D.L.) Le statut de la fiction a constamment évolué. Au départ, T.A.L.O.S. était une agence gouvernementale. Très vite, c'est devenu quelque chose de plus indistinct et intéressant.

(A/R) Si on compare votre présentation pour l'appel à projets et votre rapport intermédiaire, on constate que la question de l'indéfinition de l'agence est devenue centrale. Quel est l'intérêt de cette indéfinition, sachant que par ailleurs vous vous adonnez encore, dans le rapport intermédiaire, au plaisir de la simulation, en empruntant le discours autant que le langage visuel et spatial de ce type d'institution ?

(P.-P.D.) À mon sens, dans notre démarche, il y a eu, à certains moments donnés, l'idée d'avancer masqué, en questionnant la figure de l'imposteur et en subvertissant des identités. Il nous est arrivé dans certains contextes de parodier, d'imiter, de raconter des histoires, de jouer un jeu. Puis le projet s'est peu à peu transformé. Il me semble, qu'aujourd'hui, la fiction nous intéresse pour d'autres raisons, pour ce qu'elle permet d'ouvrir comme possibilités de fabrication. Je perçois T.A.L.O.S. tout d'abord comme le lieu où nous nous rencontrons pour nous mettre au travail, mais aussi comme un espace d'agencements particuliers de gestes, de corps, de choses, d'images et de significations. C'est pour moi une idée beaucoup plus ouverte, qui ne peut plus uniquement se satisfaire d'un jeu entre apparence, imitation et réalité. Ce n'est pas comme si nous mettions en place un décor et des personnages pour imiter certaines attitudes. Nous nous posons la question de nos propres façons d'agir sur une scène que nous nous sommes créée. Si nous n'avons plus de modèle clair à imiter alors les questions se reformulent autrement : qu'est-ce que je fais en ma qualité d'agent de T.A.L.O.S. avec toute cette accumulation d'objets, ces chaises dites « de bureau », ces décrets, ces coupures de presse, ces magazines « security », ces photographies, ces interviews, etc. ? Quels types de choses je produis ? Je ne sais pas si ça répond à la question.

(A/R) De fait, quand on simule ou parodie, le modèle doit justement être reconnaissable, identifiable. Il y a là, sinon une contradiction, du moins un jeu qu'il serait intéressant d'éclaircir.

(D.L.) À la base, notre définition de la fiction était clairement la simulation, voire le mensonge dans le cas où cette simulation était rendue publique. Mais très vite, T.A.L.O.S. est devenu une fiction au sens de la fabrication d'un univers fait de choses a priori disparates : des questions théoriques, des ouvrages de loi, des choses vues et entendues dans la presse, etc. T.A.L.O.S. devenait un outil intéressant pour faire tenir toutes ces choses ensemble. Enfin, nous avons voulu T.A.L.O.S. comme une fiction pour se placer sur le terrain de ce que nous considérons tout autant comme une fiction : le monde de la sécurité.

(P.-P.D.) La fiction nous permet aussi de mener la recherche, c'est-à-dire de rencontrer certaines personnes en adoptant certains rôles. Et cela sans véritablement mentir : T.A.L.O.S. existe, nous sommes agents de T.A.L.O.S., nous sommes architectes et designers. Ces masques nous permettent de rentrer en contact et de discuter ou obtenir des informations.

(A/R) Comment ça se passe, concrètement ?

(P.-P.D.) Par exemple, on a rencontré deux personnes, une liée à la police et l'autre au secteur marchand. On les a approchées et interviewées en tant qu'agents de T.A.L.O.S., agence d'étude de la sécurisation de l'espace public.

(A/R) Ça a fait illusion ?

(P.-P.D.) Je pense que oui. Quand on est sorti des bâtiments de la Police où on a présenté des schémas de travail sur la manière dont les différents acteurs du milieu se coordonnent pour sécuriser l'espace public, notre interlocuteur y a trouvé beaucoup d'intérêt. Et ça m'a fort perturbé ! Je me suis demandé ce qu'on était en train de faire… Tout fonctionnait très bien !

(D.L.) Ce qui est particulier, c'est qu'on ne s'est pas fait « passer pour ». Il savait qu'on était designers, qu'on recevait un financement d'A/R, mais il n'a jamais posé plus de questions. On est resté dans l'indéfinition. De toute façon, si on faisait la somme des définitions de T.A.L.O.S. qu'on a donné aux personnes rencontrées…

(A.W.) L'idée de l'indéfinition vient aussi de la prise de conscience que T.A.L.O.S. risquait autrement de devenir une contrainte, et non plus un outil. Le projet de Venise consistait à réifier l'agence et produire un arsenal à la fois documentaire et identitaire, mais de plus en plus notre recherche a porté sur la manière dont T.A.L.O.S. en tant que fiction pouvait permettre de développer une recherche.

(L.M.) On a eu une première expérience au STCX (Security & Counter Terror Expo) de Londres, où Deborah et moi sommes allés. À ce moment-là, on était dans ce questionnement sur notre fiction. On est parti là-bas sans savoir précisément comment on allait se présenter, même si nous nous étions préparés au salon en établissant une liste de mots propres au domaine de la sécurité, en ayant un logo, des cartes de visite, un site web. Nous n'avions pas forcément de réponses claires à apporter aux questions liées aux modes d'action de T.A.L.O.S., à son histoire et à l'origine de ses financements. On s'est rendu compte, en rencontrant les personnes sur place, qu'on changeait d'identité à mesure qu'on rencontrait des personnes, sans jamais mentir. Chaque fois, notre interlocuteur s'attachait à une partie de la définition qu'on lui donnait pour l'intégrer à sa propre fiction. Quelqu'un du secteur marchand nous suspectait d'abord d'espionnage industriel, il cherchait à savoir d'où vient l'argent de l'agence. Dans un deuxième temps, il voyait l'opportunité de vulgariser et diffuser leur travail auprès des étudiants en architecture et design.

(D.L.) On s'est aperçu qu'il était plus simple d'être designer ou architecte qu'artiste. C'est plus inoffensif.

(A.W.) Plus identifiable. La définition qu'ils ont de l'architecte ou du designer, même si elle ne correspond pas exactement à la nôtre, nous permet d'avoir une discussion.

(D.L.) Je pense qu'un élément de réponse tient aussi dans le mot « agence ». Ça peut être tout à la fois : une agence gouvernementale, une agence d'architecture, etc. Il y a aussi cette idée d'agencement, qui est peut-être la définition la plus exacte de ce qu'est la fiction T.A.L.O.S., c'est-à-dire cette capacité à agencer des choses qu'on trouve et traverse.

(P.-P.D.) Cette indéfinition est aussi liée à la manière dont les agences publiques peuvent être perçues. Souvent, ce sont des entités qui agissent entre le secteur marchand et les institutions politiques. Elles peuvent être très influentes, et parfois assez opaques. On ne sait pas très bien comment elles fonctionnent, peu de monde le sait, donc il n'y a pas de canevas préconçu auquel nous devons correspondre.

(A/R) D'un côté, votre activité semble correspondre à celle d'un « observatoire », c'est-à-dire une sorte de laboratoire de recherche sociologique indépendant d'un contexte académique. De ce point de vue, votre « objet de recherche » serait clairement défini. Mais d'un autre côté, vous élaborez soigneusement une fiction et travaillez sur l'identité visuelle et spatiale de l'agence. On peut donc avoir l'impression que votre objet de recherche est moins les formes de sécurisation de l'espace public que, par un travail de mise en abyme, la recherche sur les formes de sécurisation de l'espace public elle-même.

(A.W.) J'ai l'impression que c'est ça. Parfois, les formes de sécurisation de l'espace public sont un prétexte pour travailler sur l'agence.

(D.L.) Je ne sais pas s'il y en a un qui est premier. On peut faire les deux, non ?

(P.-P.D.) L'autonomie des champs disciplinaires académiques, avec ses territoires, ses méthodologies, ses protocoles de véridiction, est en question depuis le début de nos discussions. Qu'est-ce qu'on fait de cette histoire de recherche ? Par exemple, on a parlé de design. Est-ce que c'est une recherche en art qui porte sur le design ? Ou une recherche de designer sur une question esthétique ? C'est compliqué d'éclaircir tout ça.

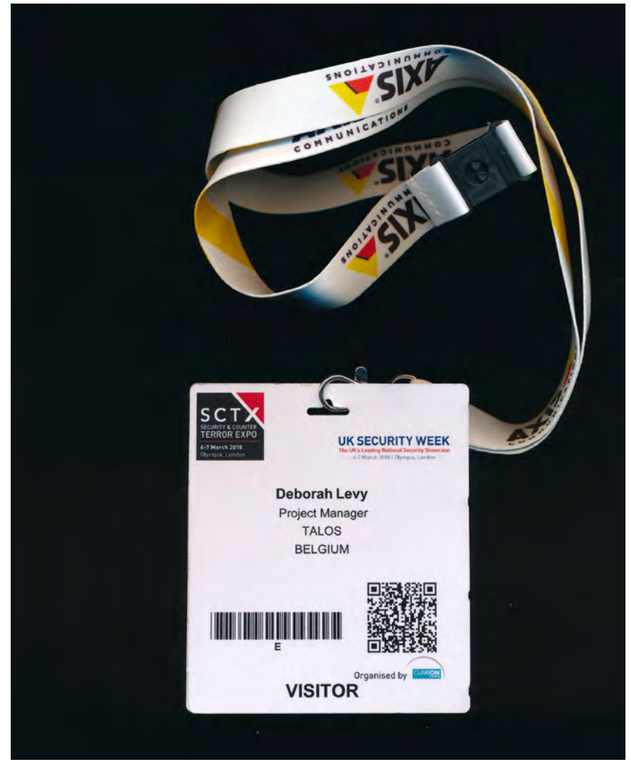


fig. 02-03

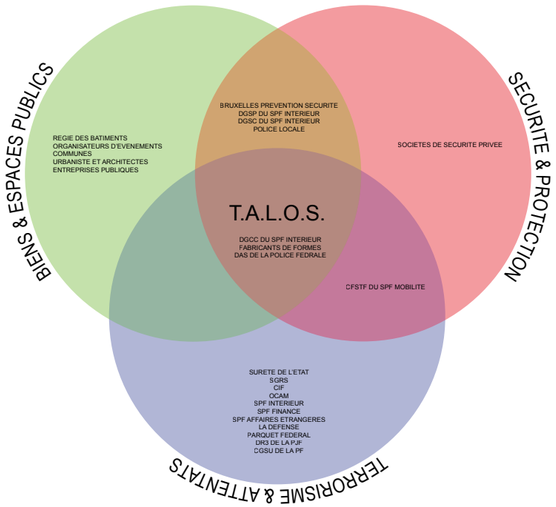


fig. 04

fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : Paris, 2018. Crédit photo : T.A.L.O.S.
fig. 02-03 Security & Counter Terror Expo, Londres, 2018. Crédit photo : T.A.L.O.S.
fig. 04 Champs d'action de T.A.L.O.S.

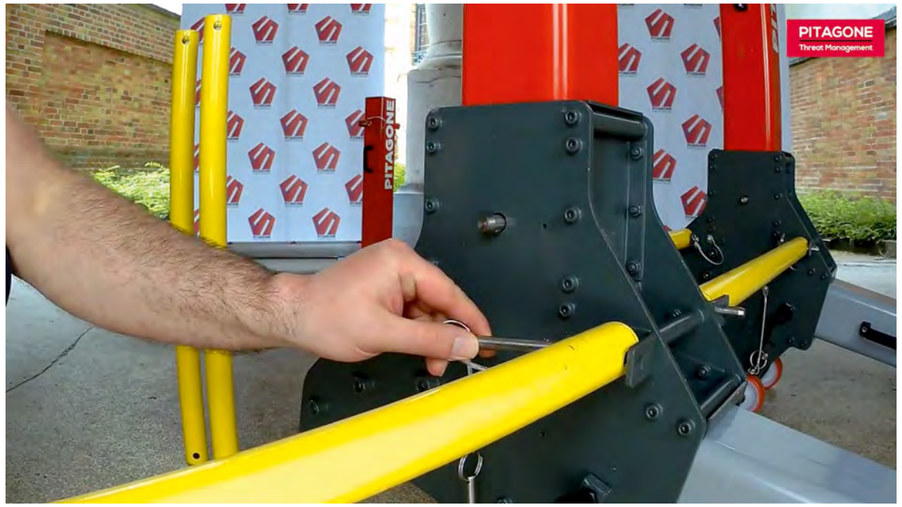


fig. 05

fig. 05 *Tarmac Rubicube/Modular barrier pitagone F-11*, arrêts sur image d'un diptyque video, tableau blanc effaçable double face, video-projecteur, haut-parleur, 2018.

(D.L.) On aurait pu mener ce projet sans créer T.A.L.O.S. Comme artiste, ou comme scientifique, peu importe, on aurait alors investigué, étudié, représenté le monde de la sécurité sans y appartenir. La création de l'agence était une manière d'affirmer notre intention de quitter cette position de surplomb. En fin de compte, on n'est pas moins experts que les acteurs du monde de la sécurité, notre expertise passe seulement par d'autres médiums. La fiction correspond donc à une remise en question de la division du travail et du savoir.

(A.W.) Depuis le début, il y avait la volonté de vraiment produire une agence, et pas seulement une représentation. L'idée est de pouvoir réellement agir, d'avoir un impact dans le domaine de la sécurité. Avec T.A.L.O.S. on peut être pris au sérieux par les organismes culturels, les institutions politiques, les sociétés privées, etc. Pour donner un exemple, un des fabricants rencontrés nous a parlé de la dimension « non-anxiogène » de son dispositif. Ce qui n'est pas du tout vérifié. On peut imaginer que T.A.L.O.S. pourrait établir un verdict pour savoir si c'est anxiogène ou pas, non pas à partir de statistiques mais d'un travail artistique sur la question.

(A/R) Quelles sont les méthodologies spécifiques développées pour mener cette recherche ?

(D.L.) Les méthodologies ont d'abord découlé de la nécessité de travailler à quatre et donc notamment de partager nos ressources. Très vite est arrivé un outil qui nous a permis de rassembler tout ce qu'on récoltait : une base de données.

(L.M.) Il s'agit d'une base de données en réseau. Ça a fort évolué : les premières fois qu'on s'est réunis, on voulait développer toute une série de méthodologies par « pôles », avec des connexions entre eux. Chacun de ces pôles travaillait pendant un certain temps à la production de « traces » qui pouvaient servir à d'autres. C'était une structure assez complexe, qui a été complètement modifiée ensuite, par la pratique. La seule chose qui est restée, c'est la base de données réunissant toutes les traces récoltées, les essais, les expériences, etc. Mais même la base de données a évolué dans le temps. Au final, l'idée est que chaque élément puisse être relié, au moment de l'encodage, à n'importe quel élément de sa liste ou d'une autre.

(A.W.) On peut aussi créer des programmes qui font ces liens, pour des raisons très différentes. Par exemple, demander toutes les images d'une liste ou celles qui répondent à une certaine information. On peut également créer nous-mêmes un fil entre des éléments de différentes catégories, comme pour un travail de curation.

(L.M.) Ce sont des requêtes qui peuvent prendre des formes très différentes. La différence essentielle avec une base de données relationnelle, c'est que dans celle-ci on considère que les relations entre les différents types d'éléments sont prédéterminées. Ici, on peut connecter n'importe quoi avec n'importe quoi. Ça veut dire aussi que la procédure d'encodage modifie à chaque fois la structure de la base de données.

(D.L.) Tout ce qu'on produit est encodé, sans distinction avec ce qui est récolté.

(P.-P.D.) Après cette première année de travail, il me semble que la méthode est plus ouverte et moins claire qu'au début… Au départ l'ensemble de nos pratiques était structuré par des phases d'observation et d'enregistrement, on définissait ensuite des pôles liés à des activités et des méthodes et on définissait l'échange de connaissances, la discussion et la prise de décision. En évoluant, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de moins déterminé. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est de voir émerger des choses par le « faire », à travers un travail qui cherche à s'autonomiser.

(A/R) Dans la récolte de ces données, quelles ont été les pratiques ?

(P.-P.D.) Nos pratiques diffèrent en fonction de chaque objet. Lorsqu'on a rencontré des acteurs du monde de la sécurité, on a travaillé avec l'interview. Pour sonder la presse, on a créé des outils d'analyse spécifiques. Pour explorer le monde des fabricants, on a collecté du matériel promotionnel et analysé la façon dont il définit une identité, des valeurs…

(D.L.) Ce qui est à la base du projet, mais qui est finalement resté périphérique, c'est l'action de se balader dans la ville.

(A.W.) On est revenu de cette balade avec un sentiment un peu mitigé sur ce qu'il était possible de faire.

(P.-P.D.) En même temps ça a permis de changer notre façon de percevoir la ville et nos déplacements.

(D.L.) Mais à part quelques photographies, ça n'a pas donné lieu à beaucoup de production.

(A.W.) Il y a eu une évolution, depuis les objets et leur matérialité vers ce qui les entoure : les enjeux économiques, le contexte politique, etc. Tout est parti du bloc de béton, que nous avons d'abord observé dans nos trajets quotidiens et ensuite lors d'un arpentage planifié. Mais ce point de vue a vite montré ses limites. Bien que la centralité du dispositif antibélier reste un postulat de départ important, une grande partie du travail ne pouvait pas avoir lieu face à l'objet.

(D.L.) On dispose quand même d'un catalogue quasi exhaustif de tous les dispositifs de sécurisation. Ce qui est fascinant aussi, c'est qu'autour de ceux qui produisent et vendent ces dispositifs, il y a des organismes qui font des certifications, d'autres qui font des formations. Il y a même des certifications de formation. Une surenchère de services se crée autour des objets. Mais rapidement, ces objets et ces services sont surtout devenus les manifestations de processus qu'on a commencé à déplier et qui nous intéressaient davantage…

(P.-P.D.) Un « objet » dont on n'a pas parlé, c'est le corpus théorique, les lectures qui touchent à différentes questions comme la sécurité, la fiction, l'agentivité des objets, la performativité du langage, l'anthropologie de l'art. La question qui se pose maintenant, c'est comment repréciser ce corpus pour continuer à travailler.

(A/R) Quelles ont été les références capitales ?

(P.-P.D.) Je crois qu'elles étaient différentes pour chacun de nous. Pour moi, c'est l'article de Langdon Winner, « Do Artifacts Have Politics ? » (1980).

(D.L.) Nous avons effectivement mobilisé cet article dans nos discussions. Mais, d'après moi, il ne s'agit pas d'une « référence capitale ». Pour la simple raison que nous ne l'avons pas tous lu. Plus généralement, si nous avons constitué un corpus théorique partagé, il s'agit avant tout d'un corpus portant sur l'angle d'approche de notre sujet plutôt que sur le sujet lui-même. Ce corpus méthodologique reflète nos parcours respectifs qui convergent sans doute sur ce champ de « Sciences and techology studies » dont le texte de Winner est issu.

(A.W.) Sur la question de la sécurité, on avait une base personnelle qui a été partagée au début, mais dans nos recherches on a plutôt essayé de partir des objets et de la documentation qui les concernait. La théorie qui existe déjà sur ces questions est très orientée et ne nous permettait pas d'avancer. Il y a par exemple un livre de Robert Moses, un urbaniste américain des années 1960, qui explique comment la ville devrait être mise en place pour être sécuritaire.

(P.-P.D.) Il y a aussi tout ce qui commence avec Foucault et la question du dispositif. Mais ce sont des réflexions qui partent de positions de surplomb. On cherche un autre point de vue pour entrer dans la question.

(A.W.) On a abordé ces termes en sachant qu'on ne serait jamais spécialistes de ces sujets. Ce n'était pas ce qui nous

intéresse. Depuis le début, il y avait l'acceptation que ces sujets seraient abordés de manière intuitive et empirique.

(A/R) On sent aussi chez vous une approche phénoménologique, où ce qui importe c'est la présence de l'objet avant son intellection.

(P.-P.D.) Tout à fait. On essaye de penser la relation à ces choses. Avec le bloc de béton antibélier, on a choisi l'objet « le plus stupide ». Il nous fallait des choses bizarres dans leur mode de présence, qui impliquent un rapport au corps particulier et ne sont pas encore surchargées de théorie.

(A.W.) C'est pourquoi on a évacué les questions de surveillance informatique, les caméras de sécurité, etc.

(P.-P.D.) Beaucoup de choses ont été écrites sur les caméras de surveillance et les réseaux informatiques, mais très peu sur les dispositifs antibélier. Qui ne sont pas très efficaces, beaucoup de monde le sait, mais qui sont omniprésents.

(D.L.) Ceci étant dit, je crois que notre approche est tout sauf phénoménologique. Bien que tout parte des objets, ceux-ci ne sont pas pour nous seulement le support d'une expérience vécue, mais la matérialisation de processus, le vecteur de pratiques, et surtout, des agents à part entière.

(A/R) Pour finir, parlons de la restitution publique des « résultats » de ce projet (exposition, publication, conférence ou colloque, etc.). Comment avez-vous communiqué votre recherche ou que prévoyez-vous à l'avenir ?

(A.W.) La chose la plus concrète, c'est une exposition à la galerie Putsch dans la deuxième quinzaine de mars 2019. On va y faire une installation, qui sera la première présentation publique. On est en train d'y réfléchir. D'une part il y aura la base de données, et d'autre part un catalogue d'objets. Ce seront des objets de médiation, des objets trouvés et d'autres créés. Par exemple une projection de deux vidéos simultanées, des montages d'objets et documents récoltés. L'idée serait de mettre ces objets en relation dans l'espace. Ce qui est encore de la recherche.

(P.-P.D.) On travaille sur des agencements de différentes choses liées à la collecte et qui impliquent un rapport à la production.

(A.W.) L'idée est de développer ensuite ce catalogue d'objets et de pouvoir s'en servir comme base pour produire d'autres installations. C'est encore en développement.

(A/R) Dans le rapport intermédiaire, vous disiez également qu'un site internet serait lancé dans le courant du mois d'octobre 2018.

(D.L.) Le site sera lancé en aval de l'évènement à la galerie Putsch. Compte tenu de la dimension de recherche et d'expérimentation de cette installation, ça n'aurait pas beaucoup de sens de figer un site internet en amont.

(L.M.) En fait, il y a presque une contradiction entre l'établissement d'un catalogue d'objets donnés et la manière dont on expérimente maintenant la mise en relation d'objets, en mettant côte à côte deux objets de la base de données. L'idée de catalogue nous limite dans notre manière de travailler. C'est pour ça que le site internet, qui devait être le catalogue, a été repoussé à plus tard. Il faut qu'on règle ça.

(A/R) Une publication en vue ?

(P.-P.D.) On est assez flou, du fait de ce moment « exposition ». On se concentre sur une manière de clôturer un moment de la recherche, et on utilise cette occasion à la galerie Putsch à la fois pour témoigner de ce qu'on a fait, mais aussi comme possibilité de mettre en place des hypothèses de travail pour continuer à travailler. C'est un moment qui va déterminer la suite du projet. On avait pensé qu'on pourrait assez vite mettre en place un site internet, une publication, un certain nombre d'objets témoins de ce qu'on a fait, mais je crois qu'en passant dans une phase de production dissociée de la recherche, on ne peut plus fonctionner de la même façon. La question de la fiction est encore en jeu.

(L.M.) Il faut aussi faire attention de ne pas trop penser en termes de projet. C'est pour ça qu'on est flou à cet endroit-ci. On aurait tendance à penser à l'exposition en projetant la matérialité, les intentions, le public, etc. Alors que ce qui est important, ce n'est pas de présenter les résultats de la recherche, mais de la continuer autrement. Du coup on ne sait plus tout à fait décrire ce à quoi ça va ressembler.

(A.W.) Cette question du résultat nous a beaucoup posé question. En tant que designers, on fonctionne sur le mode de la commande, à laquelle on doit répondre en produisant quelque chose. Ce qui nous intéressait ici, c'était de ne pas devoir produire mais de chercher le plus loin possible. En septembre, en réfléchissant aux deux derniers mois du financement A/R, on a fait le choix stratégique de ne pas trop penser en termes de « résultats » et de poursuivre nos pistes.

(P.-P.D.) On cherche aussi très concrètement des sources de financement pour la suite.

(A/R) Pensez-vous tout de même que la question du « résultat » reste nécessaire dans le processus même de la recherche ?

(A.W.) Il y a une question éthique. On doit se demander à quoi sert ce qu'on fait. Ça ne peut pas seulement être pour le plaisir égoïste. Il faut provoquer les occasions de diffuser nos « découvertes ».

(P.-P.D.) C'est important d'avoir des moments pour matérialiser et ponctuer une recherche. Mais aussi pour permettre à quelqu'un d'autre de s'en emparer.

(A/R) Un autre mode de partage, c'est la pédagogie.

(D.L.) On a eu deux occasions pour cela : un workshop à la Faculté d'Architecture La Cambre-Horta qui a duré une semaine, puis une intervention à l'Université Saint-Louis en « méthodologie de recherche ». Pour le premier, on a proposé aux étudiants de travailler sur les dispositifs antibélier avec des types d'infographie spécifiquement utilisés dans le monde de l'entreprise. À Saint-Louis, on a présenté notre travail dans le détail et sans en lisser les aspérités.

(P.-P.D.) Je pense aussi que le projet qu'a permis le financement d'A/R nous influence dans nos parcours pédagogiques individuels à l'ERG, la Cambre, à la Faculté d'Architecture de Liège, etc. Tout ça influence notre manière d'enseigner. Dans ce cas, c'est difficile d'isoler des résultats mais ils sont là et ils sont nombreux.

Babak Afrassiabi & Nasrin Tabatabai

Breath Sounds

Breath Sounds est un projet expérimental visant à concevoir un poumon numérique. Babak Afrassiabi et Nasrin Tabatabai envisagent la création d'une installation qui développe en temps réel le processus de distribution de la fumée d'opium et l'intensification de son dépôt dans les poumons, jusqu'à la déformation graduelle des voies respiratoires et finalement les bruits de respiration anormaux qui en émanent. Revêtant une dimension scientifique complexe, ce projet a été développé avec l'aide de plusieurs scientifiques. Les caractéristiques de la fumée d'opium ont été étudiées dans un laboratoire de l'université de Groningen (Pays-Bas) ; la simulation de l'expansion de la fumée d'opium dans les poumons et les bruits de respiration en résultant a fait l'objet d'expériences à l'université de Southampton (Royaume-Uni) ; la dernière étape portant sur le matériel informatique qui permet de connecter et d'opérer simultanément les différents modèles de simulation est en développement à l'université d'Anvers. Le projet mobilise ainsi plusieurs domaines d'expertise technique comme l'ingénierie acoustique biomédicale ou encore la pathologie numérique, une technologie médicale qui fait appel à l'ingénierie des données, les algorithmes, l'apprentissage automatique et l'informatique biomédicale pour produire des diagnostics et des prédictions. L'un des usages de la pathologie numérique consiste à simuler avec précision l'état du patient afin d'en prédire le développement.
Mais la recherche des deux artistes s'arc-boute aussi sur une réflexion historique concernant la relation des organes humains à la technologie et à l'économie. Substance à l'origine destinée à être mangée, l'opium a connu au XIXe siècle une mutation dans son mode de consommation, passant de l'ingestion à l'inhalation. Cette transformation a non seulement facilité la marchandisation de l'opium, mais aussi l'assimilation capitaliste de l'organe respiratoire. Ce processus d'appropriation marchande des organes humains, dont les développements se font de plus en plus visibles dans l'économie cybernétique du XXIe siècle, est au cœur du travail d'Afrassiabi et Tabatabai. Ils entendent, à travers leur recherche, « proposer un modèle de négociation (sinon de résistance) » à ce phénomène.

L'entretien qui suit a été réalisé à Bruxelles le 5 novembre 2018.

Art / Recherche (A/R)
Babak Afrassiabi (B.A.)
Nasrin Tabatabai (N.T.)

(A/R) Quelles sont les origines du projet ?
(N.T.) L'idée de travailler sur l'opium est née il y a un an ou deux, quand nous avons commencé à créer des archives basées sur des textes de fiction iraniens allant du début du XXe siècle jusqu'à nos jours (*Inhale*, 2016). Les archives consistent en plus de vingt-cinq descriptions extraites de ces fictions, dans lesquelles sont dépeints des moments où l'opium est fumé par divers personnages. Dans la mesure où les archives couvrent quasiment un siècle de littérature, chaque description reflète aussi de façon implicite un moment différent dans l'histoire sociale et littéraire de l'Iran. Ce qui nous intéressait, c'est la manière dont l'opium, en tant que substance, condense cette histoire.
Nous étions aussi intéressés par la relation que l'opium entretient au commerce et au capitalisme. Avant l'expansion du commerce, l'opium était principalement mangé. Le fait de fumer l'opium ne s'est propagé au cours du XIXe siècle que grâce aux marchands, ce qui a accru la dépendance à l'opium dans la région, et particulièrement en Chine. En réalité, le fait de fumer n'a pas seulement facilité la marchandisation de l'opium mais, plus important, il a intégré le poumon en tant qu'organe humain dans le réseau commercial.
(A/R) *Inhale* a-t-il été conçu spécialement pour la Biennale de Taïpei de 2016, étant donné la relation historique de la région avec le commerce de l'opium et les Guerres de l'Opium ?
(B.A.) *Inhale* a été présenté pour la première fois à la Biennale de Taïpei, et bien sûr c'était excitant de la montrer dans ce contexte, mais l'œuvre en elle-même ne faisait pas directement référence à l'histoire de l'opium dans la région. Évidemment, les gens qui l'ont vue à Taïpei ont fait l'association, et nous avons eu des échanges intéressants, en particulier avec la personne qui a traduit les textes en chinois. Les pays qui ont fait l'expérience directe du commerce de l'opium et qui ont été (certains le sont encore) intégrés géographiquement à sa production et son commerce ont une relation à cette substance différente de celle de l'Europe. Ici, l'opium a été en grande partie considéré comme une substance exotique. Les réflexions artistiques sur l'opium des XIXe et début du XXe siècle étaient le fruit d'expériences plus individualistes. Notamment du fait de l'influence d'une approche orientaliste, l'opium était à l'époque supposé déclencher une sorte d'expérience « primordiale » ou offrir un accès à l'« inconscient ». Dans la plupart des pays qui partagent une histoire avec son commerce, comme en Chine, l'opium est directement associé au colonialisme et à l'impérialisme. Dans la littérature perse, plutôt que de refléter le témoignage individuel de l'auteur ou des personnages, le fait de fumer s'inscrit dans des conditions sociales et économiques, comme si la fumée d'opium était un témoin silencieux.
(A/R) Ainsi, le projet *Breath Sounds* constitue un développement direct de *Inhale.*
(N.T.) Dans *Inhale,* les archives des fictions de l'opium étaient accompagnées d'une série d'animations qui étaient en partie développées grâce à la technologie numérique de dynamique des fluides. Cette technique, adoptée aujourd'hui en médecine, utilise des algorithmes pour concevoir une représentation prédictive des états pathologiques dans les organes humains. Les animations produisent les mouvements et sédimentations des aérosols de la fumée d'opium à l'intérieur d'une paire de poumons.
Breath Sounds approfondit ce traçage de la fumée d'opium dans un poumon en adoptant la technologie de prédiction algorithmique. Ici, la fumée en elle-même est devenue une sorte de sous-texte pour le projet, créant des bruits de respiration pathologiques. Les algorithmes conçus pour le projet simulent le processus et les effets de la fumée d'opium sur le poumon, et génèrent les bruits de respiration tandis que ces effets augmentent.
(A/R) Concrètement, comment votre recherche a-t-elle commencé ?
(B.A.) Ce que nous avons cherché au début du projet, c'était d'éventuelles recherches scientifiques existantes au sujet des effets de l'opium sur le poumon. Nous nous sommes rendu compte que très rares étaient les scientifiques à avoir travaillé sur le sujet, et quasiment aucun d'une université européenne. Nous avons trouvé un article qui nous a été assez utile, à propos d'une étude faite dans les années 1970 à Singapour[1].
Pour le reste, nous avons dû produire les informations de base dont nous avions besoin pour développer le projet. Nous avons réuni certaines informations sur le terrain, par exemple en interrogeant des toxicomanes sur leur consommation moyenne d'opium et le nombre d'inhalations par jour. Ensuite, nous avons commencé à récolter des données plus détaillées en approchant une université du nord des Pays-Bas, puis en apportant une pipe et de l'opium dans leur laboratoire pour calculer les caractéristiques des aérosols de fumée. La pipe était connectée à un inhalateur, une machine pourvue d'un appareil photo à laser qui photographie les aérosols passant devant la lentille.
(A/R) Ensuite, qu'avez-vous fait avec ces données ?
(B.A.) Nous avons commencé à collaborer avec la professeure Anna Barney, qui est une spécialiste en ingénierie acoustique biométrique. Les données que nous avions produites au sujet de l'opium ont constitué une base pour développer les codes qui simulent l'inhalation de fumée d'opium et ses effets dans les poumons, processus qui commence par l'expansion de la fumée jusqu'au dépôt de poussière de carbone dans les voies respiratoires. À partir de là, la simulation, qui forme une sorte de poumon numérique « vivant », utilise un principe de probabilités pour calculer l'effet de la fumée d'opium sur les bruits de respiration et génère ensuite les bruits de craquements et de sifflements qui augmentent en même temps que la fumée d'opium. C'est un poumon automatisé qui effectue ce processus en temps réel. Tant qu'il continue de fumer de l'opium, le dépôt de poussière de carbone augmente, et il en résulte l'obstruction des voies respiratoires et la déformation des bruits de respiration comme symptôme.
Dans une perspective médicale, un symptôme est souvent considéré exclusivement comme un point de départ, un signe qui mène à l'identification d'une maladie. Dans notre cas, ce processus est inversé. L'algorithme crée le symptôme comme point d'arrivée. En ce sens, les bruits de respiration sont dépourvus de toute valeur interprétative (ou diagnostique, dans ce cas). Ils sont irréductibles à toute intégration ou appropriation analytique. Comme pour *Inhale*, ce qui nous intéressait, c'est de retracer les manifestations matérielles de la fumée d'opium comme entité autonome. Pour revenir à ce que disait Nasrin sur la relation entretenue par la fumée d'opium avec le capitalisme et le colonialisme, l'intégration du poumon drogué au réseau commercial capitaliste du XIXe siècle n'est pas sans lien avec la manière dont opère aujourd'hui le capitalisme numérique en s'appropriant et en organisant nos corps. Avec *Breath Sounds,* nous aimons penser les bruits de respiration par l'opium comme ce qui va au-delà du mécanisme de cette appropriation.
(A/R) Avant vos recherches sur l'opium, vous avez réalisé un projet sur le pétrole (*Seep*, 2012). Pourriez-vous nous en parler ? Et quelles associations voyez-vous entre ces deux substances ?
(N.T.) *Seep* est une installation constituée de vidéos, objets, impressions et travaux textuels. Elle réunit deux archives du XXe siècle liées à l'expérience de la modernité en Iran. L'une fait partie des archives de British Petroleum qui documentent

fig. 02

les opérations de la société depuis ses débuts dans le sud-ouest de l'Iran, en 1908, jusqu'à la nationalisation de l'industrie pétrolière en 1951. L'autre représente la collection d'art moderne occidental acquis par le Musée d'Art Contemporain de Téhéran. La collection comprend des œuvres qui vont de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1970. À l'époque, elle était considérée comme la plus grande collection d'art moderne occidental en dehors de l'Occident. Suite à la révolution islamique de 1979, la collection a été soustraite à la vue du public pendant vingt ans. Dans *Seep*, nous associons ces deux archives à des moments spécifiques de leurs histoires respectives, par exemple quand elles ont été toutes les deux suspendues en raison des transitions politiques en Iran. Nos points de départ dans l'installation se trouvent dans le dernier film produit par la société BP en Iran en 1951, intitulé *Persian Story,* et dans la construction du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, inauguré en 1978. L'installation essaye de lire une archive à travers l'autre et, bien sûr, la substance commune est ici le pétrole, qui est identifié à travers divers objets dans l'installation comme une substance brute qui tout à la fois permet et déstabilise l'archivage. À ce propos, c'est à cela que se réfère le titre *Seep* [infiltration].

(B.A.) Une des vidéos de l'installation consiste en une adaptation abstraite d'une lettre écrite par le réalisateur auquel fut commandé le film *Persian Story*, qui est quasiment une lettre de plainte auprès de BP. La production du film a rencontré de nombreuses difficultés, en partie à cause des conditions climatiques, du paysage rude et des troubles politiques qui ont entouré l'industrie pétrolière à l'époque. Un terme qu'il utilise à plusieurs reprises dans sa lettre pour décrire l'impossibilité à produire est « unfilmability » [infilmabilité]. À un moment, il se plaint de l'infilmabilité des infiltrations naturelles de pétrole, parce qu'elles sont trop reculées et trop sombres pour être prises en Technicolor. C'est sans doute cet aspect insondable du pétrole comme substance qui échappe à toute appropriation et qui nous est toujours extérieure, qui peut être commun avec l'opium. La référence à cette extériorité dans *Breath Sounds* tient dans le bruit de respiration déformé qui devient de plus en plus inhumain, à mesure que les voies respiratoires deviennent obstruées et que commencent à dominer les craquements et les sifflements.

(A/R) Dans la mesure où ce projet se fonde sur l'histoire et ses conditions socio-économiques, avez-vous eu recours à une documentation historique particulière, par exemple des archives, comme vous l'avez fait dans vos travaux précédents ?

(N.T.) Dans le projet *Inhale,* nous avons construit des archives sur la base d'une littérature existante, des fictions issues de la littérature perse moderne. Dans *Seep*, nous avons travaillé avec des documents extraits des archives de British Petroleum, et certains sont devenus le point de départ du projet. Mais dans *Breath Sounds*, nous n'avons pas eu recours à des archives historiques comme précédemment, peut-être parce que nous travaillions cette fois directement sur la substance. La différence entre *Breath Sounds* et les projets précédents dans lesquels nous utilisions des archives ou nous référions à leurs conditions politiques ou historiques, c'est que nous étions attirés cette fois par l'idée de produire une œuvre qui non seulement reproduise les effets et propriétés matérielles de ces conditions elles-mêmes, mais aussi y réagisse.

(B.A.) Je pense que le fait de se concentrer sur les propriétés matérielles est particulièrement intéressant pour nous quand il s'agit d'utiliser cette nouvelle technologie algorithmique pour produire l'œuvre. C'est une technologie qui est elle-même conditionnée par son usage capitaliste. Pensons aux algorithmes de probabilité utilisés en finance pour prédire les flux de capitaux, ou à la manière dont nous adaptons de plus en plus nos fonctions organiques ou cognitives aux mécanismes capitalistes de diverses technologies, ou dont nous substituons volontairement ou non ces opérations aux nôtres. En même temps, cette dépendance technologique a rendu plus floues les frontières entre consommation et travail. Nous sommes tous conscients de la manière dont la consommation est devenue comparable au travail de production de données analysables pour leur valeur économique. Comme je l'ai dit précédemment, dans *Breath Sounds*, nous visons une inversion de cette relation à la technologie, dans laquelle les probabilités algorithmiques produisent un supplément (craquements et sifflements) irréductible à cette économie analytique.

(A/R) Pour *Breath Sounds*, vous avez établi plusieurs collaborations avec des scientifiques. Était-ce nouveau pour vous ? Comment cela s'est-il passé ?

(N.T.) Oui, c'était nouveau, non seulement pour nous mais aussi pour les scientifiques. Comme nous l'avons dit, aucune ou très peu d'études ont été menées précédemment sur l'opium et ses effets sur le poumon, ce qui a rendu la recherche plus passionnante encore. La chose la plus importante a consisté à trouver les scientifiques qui pourraient être aussi intéressés que nous par le sujet et qui voudraient collaborer et consacrer du temps à des expériences. En ce sens, je pense que nous avons eu la chance de trouver les bonnes personnes.

(B.A.) Cela a vraiment pris du temps de trouver les bons collaborateurs, surtout parce qu'il était clair que nous entrions dans un processus imprévisible. Nous avons demandé à nos collaborateurs de produire des bruits de respiration pathologiques, dont personne d'entre nous ne savait quoi attendre.

(A/R) Avez-vous rencontré des difficultés particulières au cours de votre recherche ?

(B.A.) Pas de difficultés majeures. La partie difficile, c'est quand nous avons dû penser aux choix techniques et à ce qu'ils signifieraient conceptuellement pour l'œuvre. En fait, certains des choix qui ont été faits pouvaient être considérés comme redondants du point de vue de la recherche scientifique, mais ils furent cruciaux d'un point de vue conceptuel. Parce que nous ne nous contentions pas seulement d'utiliser la technologie, mais de questionner ses propriétés.

(A/R) Votre projet s'accorde de près aux processus et modèles de la recherche scientifique. Par quels aspects de votre recherche diriez-vous qu'elle prend une autre direction ? Où situeriez-vous ici la distinction entre recherche scientifique et artistique ?

(N.T.) Je pense que le processus artistique commence par les premières idées, dans notre cas au sujet de la relation entre opium et technologie. Ces premières idées définissaient déjà la manière dont nous allions aborder les différents problèmes techniques et scientifiques. Donc, depuis le début, les deux modes de recherche se sont étroitement entrelacés. Mais finalement, c'est l'objet d'art qui intègre certains aspects des technologies employées en science. La recherche est avant tout artistique, également du fait qu'elle contient toujours un certain degré de recul critique à l'égard de son sujet, ce qui la distingue d'une recherche scientifique pure. Quand la forme et la structure de la présentation deviennent plus claires, quelque chose se manifeste aussi dans l'objet final. Plus concrètement, par exemple, la façon dont la fumée d'opium passe à travers différents ordinateurs est essentielle, non seulement pour produire et entendre les bruits de respiration, mais aussi comme clé pour comprendre tous les aspects du projet. Au bout du compte, je pense que la distinction avec la recherche scientifique pure commence à se manifester d'elle-même dans ces aspects esthétiques et structurels.

fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : Inhalateur Helos mesurant les aérosols d'opium, Université de Groningen, Pays-Bas, 2018. Crédit photo : Nasrin Tabatabai et Babak Afrassiabi.

fig. 02 *Inhale*, vue d'installation, dans *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Biennale de Taipei, 2016, Taiwan.

(A/R) Donc vous avez eu suffisamment de marge de manœuvre pour décider la nature élémentaire du son ?

(N.T.) Pour générer des sons par ordinateur, il faut établir certains paramètres et certaines règles. Et, comme je l'ai dit, ces règles définissent dans une certaine mesure la nature du résultat final. Nous avons essayé différents paramètres, qui ont donné lieu à des sons légèrement différents, parmi lesquels nous avons choisi ceux que nous préférions. Cela a principalement impliqué l'importance et la qualité des craquements et sifflements, et la stratification des bruits de respiration.

(B.A.) Une autre décision structurelle que nous avons prise tient dans la division du poumon en trois sections : les voies respiratoires supérieures, moyennes et inférieures. En réalité, chaque section du poumon produit une fréquence de bruit de respiration différente lorsqu'on l'écoute au stéthoscope, et cela nous donne des possibilités de travail intéressantes. Donc maintenant il y aura trois fréquences différentes émanant simultanément du poumon numérique, ce qui donne lieu à une polyphonie de bruits de respiration changeante à mesure que la simulation évolue dans le temps. Nous considérons cela comme une sorte d'appareil de composition automatisé.

(N.T.) La durée de la respiration correspond toujours à la durée de l'exposition. Les sons produits correspondant à une période de temps, autrement dit le nombre de respirations donne une indication du temps passé à fumer, qui augmente tout au long de l'exposition. Et quand l'œuvre se déplace dans un autre lieu d'exposition, elle commence là où elle s'était arrêtée dans le précédent. Nous avons pensé cette continuité depuis le début. C'est important qu'elle dépasse la continuité de l'exposition.

(A/R) Le bruit continue d'« empirer » ?

(N.T.) Oui, cela empire.

(B.A.) Cela devient plus intense. Plus il y a d'opium fumé, plus il y a de dépôt de carbone ; plus il vieillit, plus on entend les craquements et sifflements.

A/R Jusqu'à la mort ?

(N.T.) Ça dépend. Nous avons eu une discussion à propos de cela précisément. Et nous pensons qu'en fait, le poumon ne devrait pas mourir. Parce qu'il devrait être considéré comme quelque chose qui dépasse l'humain, la naissance et la mort.

(B.A.) Oui. La durée de vie du poumon ne devrait pas être réaliste comme celle d'un organe humain, même si la vie et la respiration sont physiologiquement et symboliquement liés. Le temps de ce poumon numérique ne suit pas le temps horloger mais les cycles de respiration. Ce qui est calculé, c'est le nombre de cycles respiratoires, qui continuent sans fin. L'installation sonore commencera quand le poumon aura déjà fumé une certaine quantité d'opium et aura été affecté dans une certaine mesure. Chacun des modules informatiques calculant ce processus aura une sorte d'interface affichant la probabilité des différents effets à partir du nombre de cycles respiratoires, la quantité du dépôt de poussière de carbone à tout moment donné, la probabilité des craquements, etc. D'une certaine manière, c'est le travail du poumon fumant l'opium décomposé en différentes étapes. La dernière étape, bien sûr, ce sont les bruits de respiration.

(A/R) À côté de l'installation sonore et des données, y aura-t-il d'autres sortes d'éléments visuels ou textuels ?

(B.A.) Nous sommes encore en train de travailler sur les autres éléments qui pourraient accompagner cela. La phase actuelle du projet consistait plutôt à se concentrer sur les paramètres qui génèrent ces bruits de respiration. La phase suivante consistera à réfléchir à leur présentation. Plus nous avons travaillé sur le projet, plus il était clair pour nous que le son était central pour le projet et qu'il contenait tout le travail.

(A/R) Envisagez-vous déjà une exposition ?

(N.T.) Nous avons été très attentifs à ne rien prévoir avant d'obtenir certains résultats. C'est un projet très expérimental, donc nous ne savions même pas s'il serait réalisable ! En fait, une bonne chose concernant cette expérience de recherche, c'était précisément qu'elle n'était pas associée à une quelconque exposition. Nous avons passé beaucoup de temps à échanger avec nos collaborateurs, ou à tâtonner. Nous avons vraiment pu donner au projet le temps nécessaire, le laisser évoluer progressivement et avoir suffisamment d'espace pour expérimenter. Maintenant, peu à peu, nous voyons que cela va advenir, et nous pouvons commencer à penser à la phase suivante.

(A/R) Alors que beaucoup de projets de recherche artistique se concentrent principalement sur une question, sans nécessité d'y apporter une réponse finale, vous visez bien, quant à vous, un « résultat » ou un « but » concret et spécifique, qui est celui de concevoir un poumon numérique produisant des bruits de respiration. Acceptez-vous cette distinction ?

(N.T.) Eh bien, il faudrait définir la « question » et la « réponse » dans la recherche artistique. Dans la mesure où l'objectif repose dans l'objet d'art, le résultat de la recherche reste toujours ambivalent. Donc même si la recherche scientifique est impliquée, comme dans notre cas, au moment de présenter l'œuvre finale dans un espace d'exposition, elle est sujette à différentes interprétations. Elle change aussi à chacune de ses présentations. C'est pourquoi il est difficile de parler de résultats ou buts concrets et spécifiques.

(B.A.) Cela renvoie à une question plus large sur ce qu'est la « recherche artistique ». Nous parlons constamment de cela dans le monde de l'art institutionnel. Et plus nous en parlons, moins nous semblons savoir ce que c'est. Peut-être est-ce cela qui est important dans la recherche artistique : c'est une question ouverte. Elle est ouverte à la contingence. Ouverte à laisser celle-ci déterminer la direction que doit prendre la recherche. Donc finalement je pense que la recherche artistique consiste plus à démêler les conditions et paramètres de la pratique, et à savoir comment s'attaquer à son matériau. Il est juste de dire que la recherche ouvre les horizons quant à votre relation au matériau, dans la mesure où ce matériau retient votre attention plutôt que vous ne le comprenez ou l'interprétez. En ce qui concerne le contenu de ce projet, je peux dire que les bruits de respiration ne sont pas tant un objet de recherche, que ce qui échappe à toute valeur de recherche d'un point de vue purement scientifique.

(A/R) En ce sens, est-ce que vous considérez que vous avez toujours travaillé sous le label de recherche artistique ?

(B.A.) La recherche a toujours occupé une part importante de nos projets, comme dans *Seep* ou *Inhale*. Mais notre réflexion à son sujet a évolué. Alors qu'avec *Seep*, nous avons essayé de mettre les propriétés du pétrole au cœur du projet, il nous fallait quand même comprendre les archives et l'histoire qui contextualise ces propriétés. Avec *Breath Sounds*, nous essayons de nous éloigner du contexte et de nous rapprocher des manifestations matérielles de la fumée d'opium elle-même.

(A/R) Êtes-vous enseignants ? Et si c'est le cas, comment votre recherche influence-t-elle votre enseignement ?

(N.T.) Oui, nous enseignons depuis 2008. Nous discutons principalement des idées que formulent les étudiants pour développer leurs projets. Certains étudiants ont des pratiques fondées sur la recherche, comme on dit. Il y a toujours le danger de ne pas aller au-delà de la phase de recherche, ou de voir les matériaux de la recherche comme des œuvres d'art. Ce que nous essayons principalement de transmettre aux étudiants, c'est de penser à la recherche comme à une méthodologie de

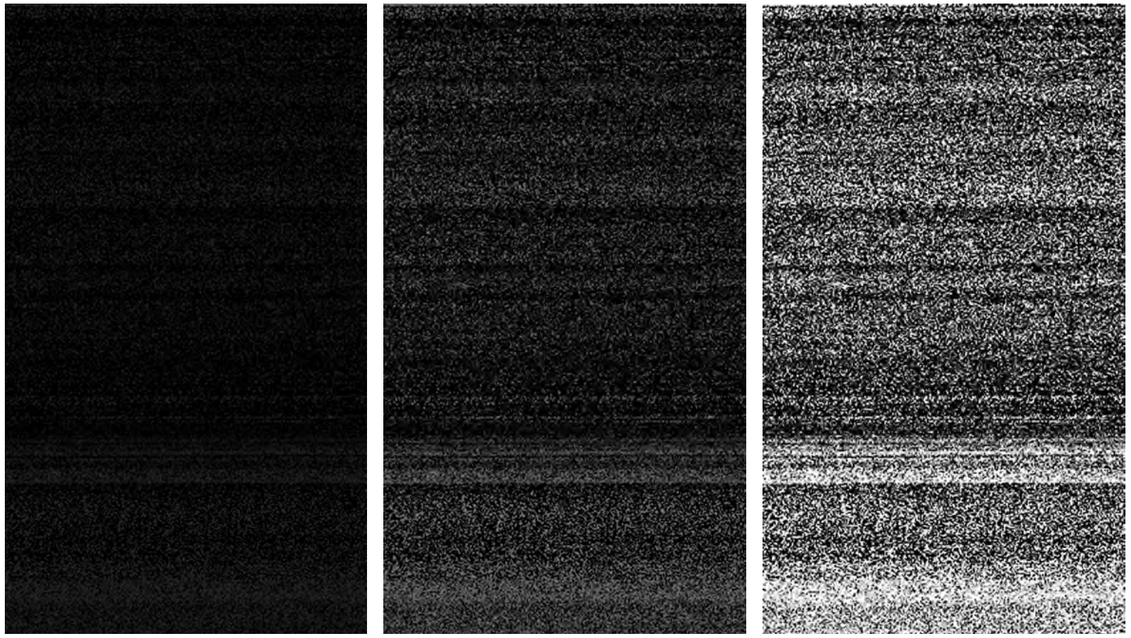


fig. 03-05

fig. 03-05 Inhalation d'opium algorithmique : 30, 85 et 285 inhalations. Arrêts sur image de la progression algorithmique du dépôt de fumée d'opium dans les voies respiratoires humaines. Crédit photo : Nasrin Tabatabai et Babak Afrassiabi.

fig. 06 Image extraite de « Maladie pulmonaire avec obstruction chronique chez un fumeur d'opium de Singapour », par J. L. Da Costa, E. P. C. Tock et H. K. Boey, dans *Thorax*, 1971, vol. 26, p. 565.

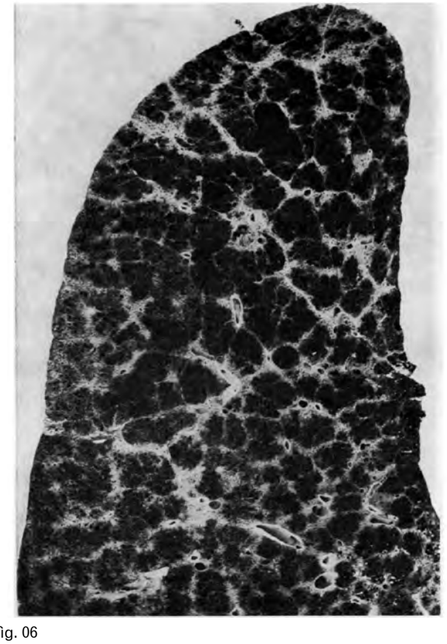


fig. 06

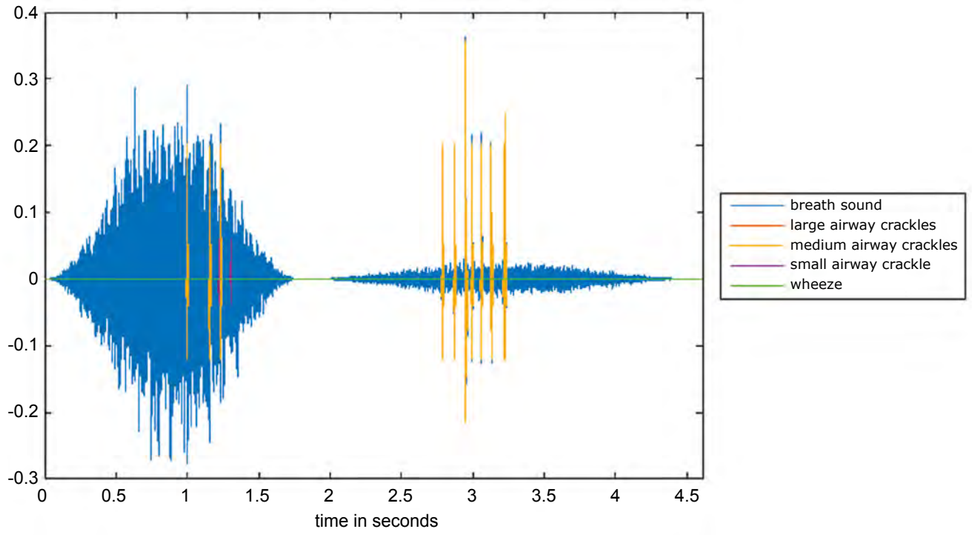


fig. 07

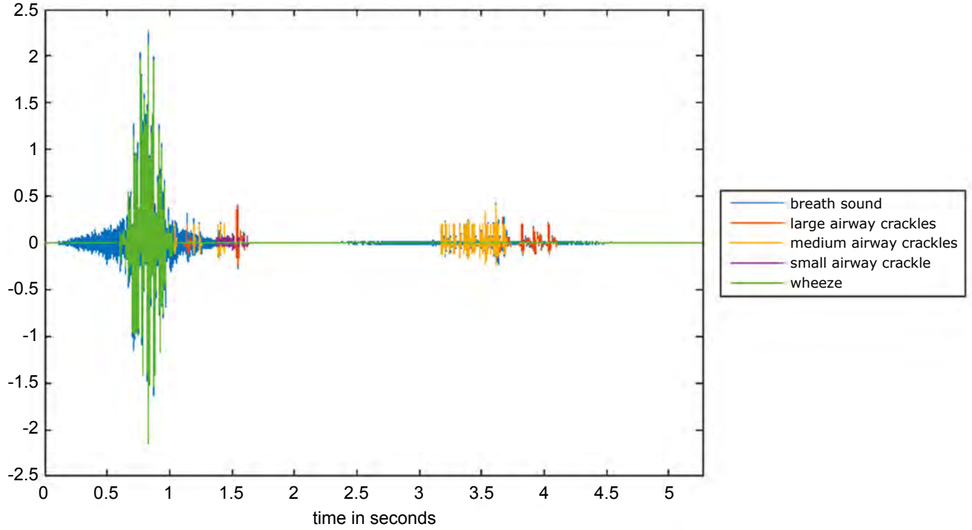


fig. 08

fig. 07-08 Probabilité de craquements et sifflements en un seul cycle respiratoire après dix ans, puis cent ans d'inhalation d'opium. Nasrin Tabatabai et Babak Afrassiabi, *Breath Sounds*, 2018.

pratique qui permette de définir son propre positionnement d'artiste. Il n'y a évidemment pas une méthodologie unique, dans la mesure où les positionnements artistiques sont différents. C'est une question que nous traitons nous-même en permanence, cette manière qu'a le processus de recherche d'évoluer et de définir la politique, l'éthique et même le contexte d'une œuvre. La méthodologie de recherche pose les critères pour tout cela.

(A/R) En plus de l'enseignement, allez-vous organiser une conférence, un débat, un colloque ? Comment envisagez-vous la relation entre recherche et diffusion de ses résultats avec le public ?

(N.T.) Le résultat de la recherche, du moins pour nous en tant qu'artistes, devrait être l'œuvre elle-même, laquelle devrait véhiculer, si elle est réussie, les intentions et l'approche de la recherche. C'est la meilleure manière dont nous puissions la communiquer au public. Mais bien sûr un débat ou une présentation du processus peut toujours accompagner le travail, ce qui peut toujours apporter d'autres perspectives. Je pense que toute recherche suggère ses propres modes de partage avec le public.

(B.A.) Je pense qu'il n'est intéressant de discuter d'une œuvre d'art que lorsqu'il s'agit d'une confrontation rétrospective avec l'œuvre, quand on peut effectivement la développer et la mener vers des territoires qu'elle n'avait pas abordés au départ. Mais pour cela, il faut s'être éloigné de l'œuvre, ce qui n'est pas toujours possible, en particulier lorsqu'on est mentalement en plein processus.

(A/R) Pourriez-vous nous dire ce qu'est le magazine *Pages* ? Et comment il sera associé au projet *Breath Sounds* ?

(N.T.) Le dixième numéro de *Pages* est conçu en parallèle à *Breath Sounds,* et il développe certaines des idées du projet. À l'origine, ce numéro devait traiter de l'écriture et des différentes formes de manifestation de l'écriture, en particulier à l'époque actuelle, où elle est étroitement mêlée à la technologie. Quand nous étions en train de travailler sur le projet *Inhale*, la relation entre écriture, technologie et opium (ou drogue) est devenue le sujet plus concret.

Dans le prochain numéro, il y aura un chapitre créé par des algorithmes, ce qui renvoie à une partie de la littérature sur l'opium que nous avons réunie. Ces textes sont très divers, allant de textes scientifiques jusqu'à la fiction, en passant par l'historiographie, etc. Il y aura aussi des contributions d'auteurs de Taïwan, d'Iran et d'autres lieux. En fait, il s'agira de notre premier numéro imprimé après le lancement de la plateforme en ligne *Pages*. Il sera produit numériquement à travers la plateforme et publié à la demande.

1. J. L. Da Costa, E. P. C. Tock et H. K. Boey, « Lung disease with chronic obstruction in opium smokers in Singapore : Clinical, electrocardiographic, radiological, functional, and pathological features », dans *Thorax,* 1971, n° 26, pp. 555-571.

Anne Penders

Écrire : outil de pensée
et œuvre en soi

Ce projet de recherche fut d'abord conçu selon deux axes : *afto* et *WASP*.
Avec le premier, Anne Penders entendait mener un travail plastique et littéraire dans le prolongement de *kalà*, livre écrit « sur, autour, à propos de la Grèce, sans y être jamais allée » : faire sortir le texte du livre, laisser d'autres s'en emparer, porter la recherche sur le territoire grec lui-même (dans tous les sens du terme). Dans le même mouvement, travailler l'écriture à partir de citations d'autres auteurs, arpenter un territoire poétique autant que géographique, y chercher « les images du texte » en super 8, en argentique. L'auteure s'est entourée d'une traductrice littéraire (Anastasia Chavatza), d'une dramaturge (Barbara Demaret) et de deux comédiennes (Justine Lequette et Christina Dendrinou). Une mise en voix polyphonique des textes (en français, grec, anglais) mêlée aux images et sons récoltés sur le terrain a été présentée en 2018 à l'Institut Français d'Athènes et à La Bellone à l'invitation des Midis de la Poésie à Bruxelles.
Le second axe s'est développé en parallèle : il est né d'une rencontre avec Solenn Patalano, biologiste française spécialiste des guêpes primitives travaillant actuellement en Grèce sur la mémoire des abeilles. Échanges, observations de terrain autant que lectures, donnent corps à une forme de conversation au long cours dans laquelle Anne Penders interroge les échos entre recherche artistique et recherche scientifique.
Outre les performances et les études de terrain, la recherche s'est aussi déclinée en une exposition d'images et de mots à l'Institut Français d'Athènes, une présentation hybride à l'ArBA-EsA ainsi qu'une publication risographique, *afto*, réalisée en collaboration avec la graphiste Lisa Boxus. Un film expérimental est en gestation. Personnelle mais profondément collaborative, la recherche d'Anne Penders se poursuivra en 2019 (au moins), continuant de sonder l'écart et les proximités entre les langues, les lieux et les êtres.

L'entretien qui suit a été réalisé à Bruxelles le 8 novembre 2018.

(A/R) (A.P.)

(A/R) Quels ont été les éléments déclencheurs qui vous ont amenée à élaborer cette proposition de recherche ?

(A.P.) À l'origine, il y a *kalà*. Un livre écrit sur, autour, à partir de la Grèce sans y être jamais allée. Plus j'écrivais, plus j'avais le désir, ou la nécessité, de me rendre sur place, de creuser ce territoire, de voir ce qui naîtrait de lui, dans une proximité tangible. J'avais déjà fait quelques séjours au moment où j'ai conçu le dossier pour A/R (les photos dans le livre *kalà* ont été prises en Grèce). C'est ce que j'ai senti sur place, les rencontres vécues avec les lieux et les gens, qui ont véritablement « déclenché » la recherche proprement dite. Le sentiment profond que quelque chose se jouait dans le langage lui-même autant qu'au cœur du territoire. Et la rencontre à Athènes d'une biologiste moléculaire (Solenn Patalano) qui utilisait les mêmes mots que moi pour parler d'autre chose.

(A/R) Le premier volet de votre projet de recherche, intitulé *afto*, consistait notamment à travailler sur *kalà* lui-même.

(A.P.) Ce n'était pas un projet « sur » *kalà*, mais un prolongement. Je l'ai appelé *afto*, qui veut dire « ça » en grec. Une affirmation, comme si je disais du territoire : « c'est ça », mais comme une forme de constat qui reste vague, quelque chose à chercher à partir de la terre elle-même en même temps que dans la langue grecque. Avec la Grèce, j'ai fait ce que je n'avais plus fait avec un pays à ce point-là depuis très longtemps, depuis ma thèse aux États-Unis (fin des années 90) ou mes longs séjours en Chine (début des années 2000), c'est-à-dire y aller plusieurs fois dans un laps de temps très court (presque dix fois en moins de trois ans !), y retourner et y retourner encore, le découvrir par fragments. Aujourd'hui, je me rends compte que cette accumulation de fragments fait écho au fait de comprendre la langue seulement par bribes, ce qui participe aussi de l'appréhension d'un lieu. Pour aller plus loin, il faut absolument que je prenne des cours !

(A/R) Dans votre dossier de candidature pour l'appel à projets d'A/R, vous définissiez deux axes de recherche : *afto* et *WASP*, le premier se voulant une « recherche méthodologique » et le second une « recherche appliquée ». Qu'entendiez-vous par là ? Et comment cette articulation a-t-elle évolué ?

(A.P.) Dans un dossier, on essaie toujours d'être le plus clair possible pour que les gens à qui on s'adresse comprennent notre mode de pensée. Or la manière dont je réfléchis est profondément rhizomique. Tout est lié, chaque mouvement naît d'un autre, chaque pensée en prolonge une autre, ce qui peut perdre le lecteur. Et puis, quand on dépose un dossier, en général, il vaut mieux nommer les choses. Pourtant, très vite après, je me suis dit que le nom *WASP* n'était finalement pas approprié, qu'il devrait changer. Je crois que si j'ai voulu au départ diviser le projet en deux axes, c'est qu'à ce moment-là je connaissais encore très peu Solenn. Je l'avais rencontrée quelques mois plus tôt. J'avais l'intuition que quelque chose du domaine de la recherche découlerait forcément de notre rencontre, mais je ne savais pas exactement quoi. Quand elle a accepté que je la suive dans ses propres recherches entomologiques, je ne savais pas du tout où ça allait me mener. Mais il y avait cette envie de me confronter à d'autres méthodes de travail, d'aller vers quelque chose de plus documentaire aussi, en prise avec le vivant. Donc dans le dossier, il y avait ce projet-là, avec en même temps la volonté de voir comment l'écriture sort du livre pour devenir autre chose, comment les mots des autres nourrissent tout le processus, comment l'image est un mot et inversement. Ceci dit, cette distinction n'est plus d'actualité. Ce que j'ai appelé *afto* englobe tout. « Afto », c'est « ça », et tout part de « ça ».

(A/R) La structuration de la recherche a donc pris assez vite une autre direction que celle prévue ?

(A.P.) Pas tant que ça. Quand j'ai écrit le rapport intermédiaire, je me suis rendu compte que dans le premier volet de la recherche, j'avais exactement réalisé ce que j'avais prévu en termes de calendrier, de méthodologie, d'articulation entre recherche livresque et recherche sur le terrain, d'interventions pédagogiques, etc. Je me suis dit que j'étais quand même sur la bonne voie ! Par contre, le travail sur l'acronyme « WASP » a disparu parce que je le trouvais artificiel. Le travail de Solenn appartient de facto à *afto* parce que c'est quelque chose que j'ai fait sur le terrain, et que « terrain » est un mot qu'elle fait plus qu'employer : elle le vit dans sa recherche, et c'est là que je l'ai accompagnée. C'est comme une déclinaison. Si *kalà* s'est prolongé en *afto*, *WASP* a muté. J'avais pensé un moment le nommer *les reines*… maintenant peut-être faut-il un titre qui reprendrait la notion d'archives…

(A/R) Comment s'est faite la rencontre avec Solenn ? Comment a-t-elle évolué et qu'en avez-vous retiré ?

(A.P.) J'ai rencontré Solenn au cours d'une action menée par des Belges en soutien à la Grèce et aux migrants. Ils couraient entre Lesbos et la Belgique. J'étais à Athènes le jour d'une course symbolique au stade panathénaïque. C'est là que nous nous sommes rencontrées. Ce n'est pas un hasard, les choses surgissent du territoire. Et déjà ce jour-là, on a parlé des guêpes, de la manière dont elles font société. De ce qui les différencie des abeilles, des recherches que Solenn voulait mener en Grèce, des cours intensifs de grec qu'elle suivait, etc. Par la suite, le financement de ma recherche a débuté avant celui de la sienne. Je l'ai accompagnée en février et au printemps sur des choses préalables à « son terrain », de l'ordre de la promenade, de la discussion, de l'échange. Enfin, en été, je l'ai retrouvée au Centre de Recherche sur l'abeille dans le nord de la Grèce. C'est seulement en étant sur le terrain qu'on peut véritablement se faire une idée de la réalité de l'autre. Solenn craignait que je m'ennuie à rester au milieu d'un champ à attendre et compter les abeilles pendant des heures. Or, dès le début, j'ai trouvé ça palpitant ! L'attente, l'observation. Et puis on s'attache à ces petites bêtes, on leur donne des noms. Avant que Solenn ne les tue, pour étudier leur cerveau… !

(A/R) Au départ, il y avait l'idée de travailler sur les motifs de la guêpe et de l'abeille, avec leurs résonances historiques, culturelles et politiques. Qu'est devenu cet aspect de la recherche ?

(A.P.) Au fond, les abeilles, les guêpes, leurs mondes fascinants, ne sont presque qu'un prétexte. Ce qui m'intéresse, ce sont les ressemblances et dissonances entre recherche scientifique et littéraire, le rapport au mot et au terrain, ce que Solenn et moi en faisons (chacune de notre côté et ensemble). Je suis aussi devenue assez prudente par rapport au sujet de l'abeille, très à la mode. Je n'ai pas envie de faire des démonstrations, ni quoi que ce soit de littéral. Encore moins de technologique. C'est avant tout une recherche sur les processus de pensée, sur les questionnements qu'ils génèrent, sur là où ils mènent les scientifiques, les artistes, sur là où l'on se rejoint (ou pas !). Ceci dit, le fait que Solenn étudie des insectes sociaux m'intéresse énormément, ça renvoie à des questions éthiques et politiques que je me pose tout le temps. Des questions philosophiques plus profondes aussi. Le vivant. Le commun. Il semblerait que les abeilles meurent moins en Grèce qu'autre part. Il semblerait que depuis toujours les apiculteurs changent souvent les ruches de place, peut-être est-ce une part de l'explication. En tout cas, ça renvoie à une idée qui me tient à cœur, qui traverse tout mon travail aussi je crois, à savoir que l'inertie tue et que le mouvement participe fondamentalement de la vie, voire la sauve.

(A/R) Cette partie de la recherche va-t-elle déboucher sur une publication ?

(A.P.) On ne sait pas encore ce qu'on va faire exactement, *a priori* un livre ensemble et si possible des « conférences » à deux voix. Pour le moment, on tire des fils à partir de nos conversations enregistrées, on souligne des mots et des phrases qui nous serviront de base, on s'envoie des textes et des images, en rebond aux expériences de terrain de cet été. Dans une recherche croisée comme celle-là, il faut une réciprocité. Je ne veux pas me servir d'elle. Solenn n'est pas un élément de ma recherche, un outil ou un pot de peinture ou que sais-je. Ni même une muse. Je ne vise pas uniquement une élucubration artistique à partir d'un travail scientifique. C'est d'une vraie relation intellectuelle en construction qu'il s'agit. Et pour moi, il faudrait idéalement que la forme hybride vers laquelle on tend soit quelque chose qui serve à la transmission de son travail, qui puisse être reçu par des gens qui s'intéressent à son champ de recherche comme à ceux intéressés par l'art et la littérature. Ça prendra sans doute encore un an ou deux au minimum.

(A/R) Au départ, *afto* était conçu comme un travail sur les « mots des autres », « à partir des mots et des images surgis d'un territoire », en lien avec un travail de traduction de vos propres mots en grec. Comment s'est déroulé ce travail, notamment le processus de traduction ?

(A.P.) Au début, la personne pressentie était Spyros Yannaras, traducteur et écrivain, rencontré à Athènes lors d'un de mes premiers séjours. Mais il n'a pas pu s'en occuper. Une poétesse grecque vivant à Bruxelles m'a recommandé Anastasia Chavatza, traductrice littéraire qui travaille aussi dans le cinéma. Je l'ai contactée et lui ai fait lire *kalà* pour voir si ça lui parlait. C'est un livre extrêmement difficile à traduire, comme tout ce que j'ai écrit d'ailleurs, étant donné que je travaille sur les double et triple sens des mots, sur les sonorités, les allitérations. Anastasia a lu le livre, on s'est rencontré d'abord à Athènes et ensuite à Paris. On a parlé pendant des heures. Tout de suite j'ai su que c'était la bonne personne. On s'est donc mis au travail et on a commencé les échanges. C'était fascinant. J'ai notamment appris qu'en grec la forme indéfinie (on) n'existe pas, ni l'utilisation de l'infinitif comme sujet, deux formes que j'emploie énormément. Ce que cela dit d'un peuple, qu'il n'ait pas de forme indéfinie, c'est encore autre chose… Il lui a fallu trouver des manières de transposer sans trahir le texte. Elle m'interrogeait sur le sens que je donnais à telle phrase, sur le mot grec à choisir quand il y en avait plusieurs possibles, elle me poussait dans des retranchements tels que j'avais l'impression de découvrir mon propre texte !
Pour la mise en voix, on a sélectionné des fragments de *kalà*, avec Anastasia et les comédiennes (Justine Lequette et Christina Dendrinou). Parce que l'idée première était de laisser les autres s'emparer du texte, de faire sortir le texte du livre, de travailler la langue de façon plastique, de lui donner corps. Traduire en vue d'une mise en voix, c'est un travail particulier. Par exemple, il y a cette phrase : « le chœur du chaos d'où on parle ». En français, la personne qui l'entend pensera sans doute « cœur ». Or, en grec, il existe un mot qui permet de rendre les deux, que cela soit « entendu ». La traduction donne un supplément de sens. À d'autres moments, c'est l'inverse. C'est passionnant. Pour préparer la mise en voix, on s'est vraiment interrogées sur la manière dont l'oralité pouvait transmettre la mise en page, la ponctuation, le jeu sur les homonymies. L'étape suivante sera sans doute de publier le projet. L'Institut français essaie de nous aider à trouver un éditeur.

(A/R) Les mots sortis du livre y reviendraient, comme pour boucler la boucle.

(A.P.) Oui, c'est une « chance collatérale » du projet. Avec Anastasia, on y pensait. Mais dans un premier temps, en choisissant les fragments, l'idée était de reconstituer une dramaturgie, une autre histoire, portée par des voix, à la fois en grec et en français, à destination d'un public grec et francophone.

(A/R) Ce travail de sélection et de traduction était en effet destiné à une représentation scénique. Quelle forme a-t-elle prise ?

(A.P.) Ce travail de décorticage d'un texte, je ne l'avais jamais fait. Au début, je me suis rendu compte que les comédiennes attendaient quelque chose de moi que je ne pouvais pas leur donner dans le langage qu'elles attendaient. Je n'avais jamais fait de direction d'acteurs, de mise en scène, de scénographie (autre que d'exposition). On a énormément discuté. J'ai beaucoup appris. Et j'ai compris qu'elles posaient les mêmes questions que la traductrice et Solenn : des questions d'interprétation. Un vertige ! C'était jubilatoire.
À un moment, vu le peu de temps de résidence de création dont nous disposions, j'ai pensé qu'il faudrait revoir nos prétentions et seulement travailler ce corps-texte, en mettant de côté le son, les images, etc. Mais les comédiennes ont insisté pour qu'on s'en tienne à l'idée de base : une mise en voix polyphonique, en ce compris les images et les sons. Que sans cela, on allait perdre une partie du projet, cette idée de déployer le texte dans l'espace, qu'il devienne un volume.

(A/R) Comment ces images sont-elles nées au cours de la recherche ?

(A.P.) Les images utilisées dans la performance ont été filmées en super 8, avant que je n'aie le projet d'une mise en voix. Le son est asynchrone. J'ai montré beaucoup de rushes aux comédiennes et à l'amie qui m'a soutenue dans le processus d'écriture dramaturgique, Barbara Demaret. On a fait des choix, liés au rythme, et aux échos entre texte et image. J'ai ensuite laissé Philippos Vardakas, réalisateur grec, se saisir de mes prémontages, pour qu'on puisse travailler ensemble des versions « scéniques ». C'est frappant de voir qu'il y a beaucoup d'animaux dans les images de la performance. Et que, parallèlement, le travail sur le territoire, que je voulais plus documentaire, même s'il garde toujours une forme assez intime, plus poétique, m'a menée tout naturellement à des choses que je trouvais trop absentes de mon travail, à savoir le geste, la présence humaine. Des mains. Je me rends compte que j'ai spontanément filmé ça. Les mains d'un sculpteur, celles de Solenn. Le vent. Ce qu'il fait au paysage. Tous ces gestes mêlés aux images de lieux traversés seront la trame d'un film à venir. Et puis, presque sans y penser, j'ai aussi recommencé à filmer en couleur, en vidéo.

(A/R) Ce travail sur la couleur et sur la figure, c'était envisagé au début de la recherche ?

(A.P.) Ce n'était pas anticipé ! C'est venu des repérages.

(A/R) Quelle place prend-il ?

(A.P.) Presque une place d'oracle ! Dans la performance, les images de deux pies, par exemple, correspondent à la présence des deux comédiennes, à leur mouvement, à la manière dont se pose leur voix. Il y a aussi un chat et un chien, qui sont arrivés comme une évidence. En travaillant avec la dramaturge et les comédiennes, on s'est rendu compte qu'il manquait des images, quelque chose de vivant, pour alléger le texte. Je n'ai rien filmé « pour la performance », tout était là, déjà. En repassant à travers les rushes, on a trouvé ces images qui correspondaient parfaitement : un chat filmé sur un terrain vague à Athènes, un chat blanc avec une queue noire et une espèce d'œil noir, comme un pirate, et qui tout à coup se retourne pour regarder la caméra. J'avais remarqué son œil inquisiteur quand je filmais, mais de le voir sur un écran énorme, dans une salle

fig. 02

fig. 01-02 En page d'ouverture au présent entretien et ci-dessus : Centre de Recherche sur l'abeille, Nea Moudania, Grèce, 2018. Recherches de terrain. Crédit photo : Anne Penders.

fig. 03

fig. 04

fig. 03 *notes de fin*, installation photographique, Institut Français d'Athènes, 2018. Crédit photo : Anne Penders.
fig. 04 *le verbe pouvoir*, installation textuelle, Institut Français d'Athènes, 2018. Crédit photo : Anne Penders.

de spectacle, c'est autre chose. C'est le chat qui regarde le public, on dirait qu'il répond à ce que dit la comédienne ! La découverte s'est faite comme par magie. Je pense que la magie fait partie de la recherche, même en science. Pour cela, il faut un terreau favorable, et il faut être prêt à la recevoir.
Filmer les mains et les animaux, c'est une manière d'approcher le vivant sans montrer le visage. Jusque-là, c'est comme si j'avais craint que montrer une personne soit anecdotique, de l'ordre du reportage, ou que ce soit impudique. Là, je vais chercher le mouvement et le laisser me porter, porter le film à venir. La couleur, c'est autre chose, je cherche encore.

(A/R) Est-ce que les représentations publiques à Athènes et à Bruxelles ont été différentes ?

(A.P.) Oui, la mise en voix a chaque fois été adaptée aux lieux. À Athènes, à l'Institut Français, on avait un auditorium très grand, très confortable, avec une très bonne sonorisation mais assez classique dans sa structure. Les films étaient montrés sur un grand écran. Les comédiennes n'ont pas « joué », elles ont « lu », tout en donnant au texte une résonance dans l'image et inversement. On a travaillé leur mouvement, leur rapport à la scène, les ombres portées de leur corps sur l'écran, mais ça restait assez frontal, vu la disposition du lieu. Je crois que cela a aussi influencé la discussion après, qui s'est beaucoup déroulée face au public, entre Mikael Hautchamp et nous, plus qu'avec le public. À Bruxelles, à La Bellone, on a au contraire dû travailler l'acoustique, le placement du public et des comédiennes en fonction de la réverbération sonore, de la proximité de l'écran et des spectateurs. On a créé quelque chose de plus englobant qui convient peut-être mieux au texte, à ce qu'il dit. On a aussi retravaillé les rythmes image-texte-son et les déplacements des comédiennes dans l'image. Je pense que cela a permis une plus grande proximité et amorcé une longue discussion avec le public après.

(A/R) Votre performance à l'Institut Français d'Athènes était accompagnée d'une exposition.

(A.P.) Oui, l'Institut Français m'avait offert une carte blanche qui comportait une soirée dans leur cycle « Mots en scène » et une exposition dans leur café. Dans un premier temps, j'ai failli refuser l'exposition, parce qu'elle devait se tenir dans ce café qui n'est pas vraiment fait pour cela, même s'ils accueillent beaucoup d'artistes. Ensuite j'ai décidé d'assumer les lieux, de réfléchir à partir de l'existant : une cafétéria, pas une galerie. J'ai utilisé les tables comme support des images, ou plutôt mes photographies sont devenues partie intégrante des tables en se faisant support de ce que les usagers du lieu y déposaient (un repas, un café, un ordinateur). J'ai trouvé de vieilles vitrines très belles dans leurs caves et je les ai remontées, pour y exposer des traces dessinées, un clin d'œil à ce qui d'habitude est rendu « précieux » par ce mode d'exposition (qui n'a rien à faire dans une cafétéria !). Parmi ces traces, quatre feuilles de papiers essuie-tout sur lesquelles s'alignent des barres noires qui forment des sortes de carrés et des points de couleur jaune et bleu, et sur certains des dates. C'est un mode de comptage des abeilles qui viennent de naître, identifiées par les chercheurs avec une couleur qui correspond au jour de naissance. Solenn m'a demandé pourquoi je les appelais « dessins » alors qu'elles n'étaient ni des dessins, ni de ma main. Cela m'a interpellée, encore une fois on en revenait au mot, à la manière de nommer les choses. Au statut de celui qui « crée » aussi. Ce qui est amusant, c'est que la seule personne qui contestait le statut d'auteur de cette pièce était aussi la seule à savoir ce que c'était (ce n'était pas explicite pour le public, si ce n'est qu'il y avait une indication de lieu à côté des feuilles : Centre de Recherche sur l'abeille, Néa Moudania). Quand on ne regarde que les feuilles et ce qui s'y trouve, cela peut être identifié comme un geste d'écriture ou de dessin, qui appartient potentiellement à mon champ de recherche. Mais Solenn a raison de dire que ce n'est pas du dessin et que je me suis juste approprié des traces ! Quand j'ai filmé leurs gestes, et demandé de pouvoir garder les feuilles, les chercheurs n'y comprenaient rien. Pour eux, ce n'était qu'une méthode de comptage et un papier à jeter ! Les autres dessins exposés, je les ai vraiment dessinés, sur papier-calque millimétré, mais sans tenir compte ni de l'échelle ni des repères de ces papiers, intitulés *de mémoire*. Ils sont censés dire quelque chose des lieux qui les nomment (Cythère, Tinos,…), or ils jouent sur ce qui est transformé par le souvenir ou rendu illisible (les feuilles étaient posées sur le fond brun des vitrines).

(A/R) L'exposition était aussi le lieu d'un travail sur les mots.

(A.P.) Tout à fait. À propos de ce qu'on voit peu mais qui est peut-être le plus important, il y avait aussi trois phrases directement écrites sur les vitres du café (en grec, en français et en anglais), avec des lettrages encollés mais dans un format et une disposition qui les donnaient plutôt à voir subrepticement qu'explicitement. À l'entrée, sur une vitre entre le sas et le café, en grec et en français selon que l'on sort ou l'on rentre : « le verbe pouvoir n'est aux ordres de personne ». Ces mots, si peu visibles et pourtant dans l'entrée, réversibles, qui les voit ? Et sur une fenêtre entre le café et le jardin, face à un vieux tableau en toile de jute intitulé simplement *notice board* sur lequel étaient punaisées deux cartes postales figurant à première vue des arrivées de ferries : « please, mind the gap ». Ce *notice board* occupe une place spéciale dans l'exposition, à proximité de cette phrase. Sa surface est parsemée de « trous » laissés par des images disparues, il ne reste que deux cartes postales d'arrivées de bateaux, à première vue assez « banales » et qui, même si l'on se rend compte que ce sont des réfugiés qui passent à côté des bateaux et pas des touristes, sont réellement devenues des images si banales qu'on n'y prête plus attention… Alors, la phrase « please mind the gap » prend potentiellement encore un autre sens que celui du dedans-dehors : faire attention à la marche, au trou, à ce qui nous sépare, qui peut être une transparence, comme la vitre entre la cafétéria et le jardin de l'Institut, comme les destins parallèles des enfants qui marchent dans la photo et ceux en uniformes d'école qui quittent l'Institut Français après une lecture de poésie. Ce qui fait de nous comme des autres, une transparence… Je crois que si je m'attache aujourd'hui au geste, c'est peut-être une tentative de sortir de cette transparence, rendre visible ce qui reste, ce qui est vivant. Encore une fois, c'est d'incarnation qu'il s'agit, d'où l'importance d'avoir travaillé avec des comédiennes, de rester en lien avec le travail de Solenn, de chercher des manières de donner à voir et entendre ce qui nous traverse… Ce qu'on a en commun, tous, avec les animaux aussi, le vivant.

(A/R) Comment s'est développé le projet d'édition ?

(A.P.) La publication est constituée d'images formées par superpositions de négatifs, avec çà et là quelques fragments de textes, en français et en grec, tirés de *kalà*. Des images et des fragments qui « ouvrent ». Tout au long de ma recherche, il y avait la présence de la tragédie, qui en Grèce appartient à l'histoire mais aussi à la situation contemporaine. Et cette noirceur, pour toutes sortes de raisons, ressortait dans mes images. J'ai voulu « éclaircir » les choses, au propre et au figuré, essayer de faire entrer la lumière où il me semble qu'elle manquait, alors même que c'est un pays de lumière ! Mais peut-être que tout ce sombre venait aussi d'un paysage intérieur… C'est sans doute une différence majeure entre la recherche scientifique et la recherche artistique : un scientifique ne peut pas laisser

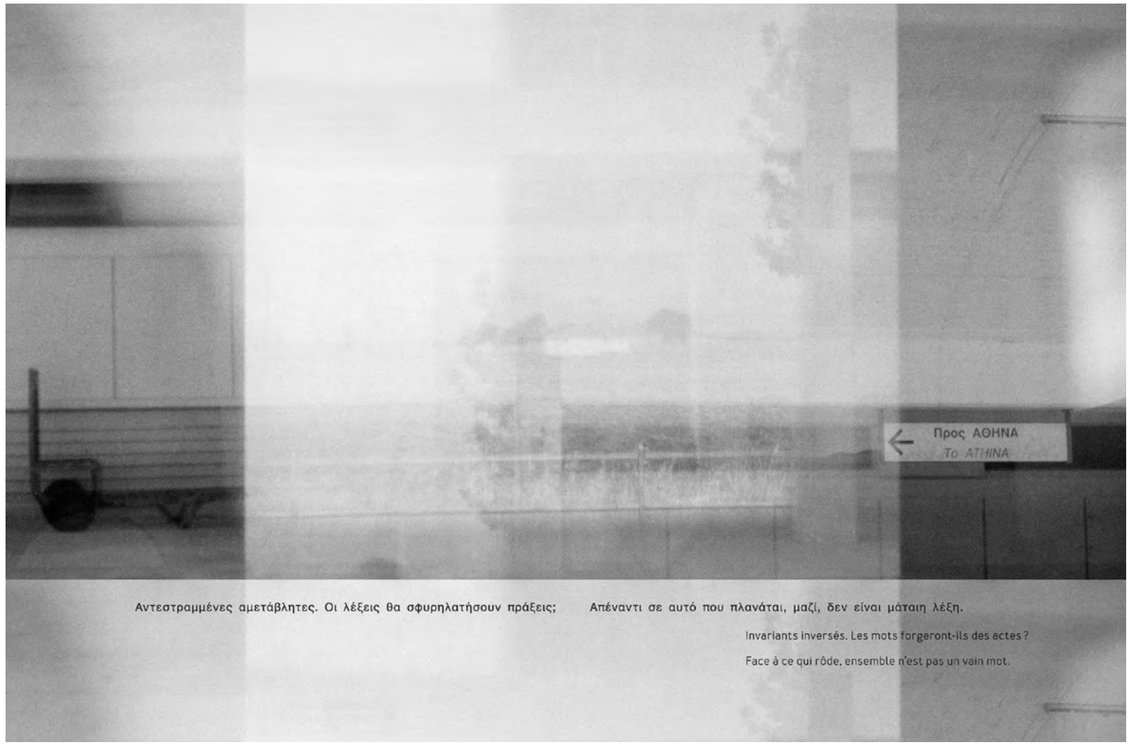


fig. 05

fig. 05 *to athens*, 2016, photographie argentique, extrait de *afto* (Bruxelles, Taraxacum, 2018).

de côté certaines choses, ça pourrait lui être reproché. Tandis que moi, je peux le faire, me dire qu'il faut modifier quelque chose dans ce qui pourtant existe déjà. Avec l'indéfectible complicité de Lisa Boxus, la graphiste avec qui je travaille depuis un CD et plusieurs livres, nous avons composé cette publication en superposant différents plans, en inventant des images comme par accident, en jouant sur ce qu'on voit ou pas, ce qu'on croit voir, sur ce que l'image dit de plus que ce qu'elle est. Cela fait partie du processus de recherche aussi et c'était une évidence que cela influencerait le choix du papier, de l'impression. Nous avons décidé de travailler en riso Chez Rosi, ce que je voulais faire depuis longtemps. Et puis, comme si notre processus de travail était pris à son propre piège, il s'est passé un « accident » assez curieux, quelque chose a « disparu » au moment de s'imprimer, et j'ai décidé de garder cette page blanche, de l'accepter comme telle, la prendre comme une proposition « d'autre chose ».

(A/R) L'exposition s'intitule *afto – mise à plat.* Pourquoi ce sous-titre ?

(A.P.) « Mise à plat », ce sont les choses en l'état, là où on en est. C'est une forme de constat. Cela renvoie aussi aux photographies posées à l'horizontale sur les tables du café. On en a parlé avec Anastasia et on a décidé de ne pas le traduire en grec, où il n'y a pas d'équivalent.

(A/R) Au-delà du travail de citation mené sur *afto,* est-ce que vous avez fait des lectures spécifiques, par exemple pour approcher l'éthologie des insectes ou la situation de la Grèce ?

(A.P.) Oui, bien sûr. Tant pour ce que je tente avec Solenn que pour ce que je nomme *afto*, j'ai lu énormément de littérature grecque (Melpo Axioti, Stratis Tsirkas, Titos Patrikios, Aris Alexandrou, Georges Séféris, etc.), des auteurs plus récents aussi comme Christos Ikonomou ou Christos Christopoulos, mais pas que grecs (Erri De Luca m'accompagne beaucoup ces temps-ci). De la philosophie aussi (Cornelius Castoriadis, Giorgio Agamben, Kostas Axelos, Miguel Benasayag, Kostas Papaioanou, etc.). Agamben parle de l'animalité et va chercher du côté de Heidegger, mais ça n'a pas vraiment répondu à mes questions. Je suis revenue à Rancière sur la question de la scène et du rapport au langage, mais je sens que je suis ailleurs. En même temps, je peux aussi bien lire Gunther Anders sur la question du nucléaire ou Starhawk sur l'obscur. Solenn m'a prêté des livres scientifiques « accessibles » (Jean-Claude Ameisen, Henri Laborit, Eva Jablonka, Marion J. Lamb, etc.), des articles. J'ai lu Vinciane Despret qui, avec humour, me ramenait à la question de la distance, du recul. J'ai des piles d'ouvrages à lire étalés partout chez moi ! Vous voyez, je ne parviens pas à sortir du livre, c'est un vice !

(A/R) Votre recherche vous a amenée à travailler avec une biologiste, une traductrice, des comédiennes, une graphiste, etc. Est-ce que cette dimension collective est neuve dans votre travail ? Quel sens a-t-elle pris ?

(A.P.) Puisqu'il était question de sortir du texte, de sortir le texte du livre, de faire de la langue un matériau, un lieu, un corps, la recherche a consisté dès le départ à aller vers l'autre. C'est un travail qui nécessite la présence d'autres voix, d'autres pensées. Le travail collectif crée une confrontation, une jubilation intellectuelle. Les rencontres ont donc été essentielles. Nous avons eu des conversations interminables, avec des questions, beaucoup de questions. Je suis sortie du terrier de l'artiste solitaire. Ça impliquait une « prise de risque » passionnante. Travailler avec une traductrice, des comédiennes, une dramaturge, une scientifique était totalement nouveau pour moi. Il me semble évident que cela ne s'arrêtera pas là. Reste à trouver les moyens de développer ce qui s'est ébauché. Si la dimension collective n'est peut-être pas intrinsèque au travail de recherche (on peut chercher tout seul dans son coin), elle est fondamentale à son déploiement !

(A/R) Avez-vous rencontré des difficultés particulières durant votre recherche ?

(A.P.) Pas pour la recherche proprement dite, mais il y a un hiatus dans la temporalité : entre le temps « financé » et le temps « nécessaire » au déroulement d'une recherche, entre l'année « du projet » et l'année « scolaire », en décalage total. Pour inscrire une recherche dans une école, en lien avec les projets des étudiants, là aussi, il faut s'inscrire dans une durée. Ce qui a manqué à la recherche, c'est l'échange pédagogique en cours de travail. C'est dommage.

(A/R) Vous enseignez ?

(A.P.) Pas pour le moment. Je l'ai fait à une période de ma vie, c'est quelque chose que j'aime beaucoup. J'aime accompagner le travail des autres. On apprend énormément. Au début de la recherche, en janvier 2018, j'ai été invitée à l'ArBA-EsA (Bruxelles) pour intervenir autour de la question de l'écriture dans un projet dit « plastique ». J'ai donné une conférence-performance sur le rapport texte/image et son articulation dans mon travail. Cela a donné lieu à des échanges très intéressants, et cela m'a permis de peaufiner mon approche, de rencontrer des étudiants qui m'ont ensuite invitée à suivre leur propre recherche. Deux mois plus tard, dans le cadre des journées sur la recherche, j'ai présenté mon projet de recherche en cours, ses intentions et ses balbutiements. Il était surtout question du terrain, du rapport au langage, de la relation avec une scientifique, etc. Là aussi, ça a donné lieu à des discussions. Il est prévu de faire un retour sur la recherche en janvier 2019 à l'ArBA-EsA, dans le cadre de leur semaine SHARE, qui cette année articulera un ensemble de réflexions autour du titre « terre habitable école habitable ». Évidemment, ce thème me parle. Cela me permettra de « boucler une boucle », d'inscrire les recherches que j'ai menées dans de possibles échos. J'ai envie de pouvoir partager l'expérience en tout cas. Idéalement montrer des traces des performances, des étapes de travail et un petit workshop. On verra ce qu'il est possible de mettre en place.

(A/R) La pédagogie est-elle indissociablement liée à la recherche ?

(A.P.) La recherche peut se mener en solitaire ou avec d'autres chercheurs. Mais elle est indissociable d'une forme de transmission, parce que je pense que c'est à ça qu'elle sert : créer des rebonds. Que ce soit la recherche scientifique ou artistique, même s'il y a un caractère jouissif pour le chercheur seul, selon moi la recherche est incomplète si elle n'est pas transmise d'une manière ou d'une autre, réinjectée dans le commun. Il faut qu'elle participe au commun, au vivant, même si ce n'est pas explicite. Le pédagogique relève de ça. C'est nécessaire à ma pratique. Pour transmettre des questions, pas pour présenter *ex cathedra* son travail ou exposer les résultats de la recherche. La recherche n'a pas besoin de résultat, elle a besoin d'un processus. Il peut y avoir des échecs au niveau des résultats, mais il n'y a pas d'échec de la recherche.

(A/R) Votre projet de recherche se distingue-t-il par nature de vos travaux précédents ou considérez-vous avoir toujours œuvré sous la catégorie de recherche ?

(A.P.) Il me semble que je n'ai probablement jamais fait que ça : chercher. Mais ce projet-ci m'a permis de développer des recherches croisées, de travailler en équipe, ce qui est très différent de tout ce que j'avais fait au préalable, c'est extrêmement enrichissant.

(A/R) Quelles sont les pistes de réflexion ou perspectives futures envisagées en termes d'exposition ou de publication ?

(A.P.) La recherche est encore en cours, les étapes s'enchevêtrent. Le suivi du travail de Solenn sur la mémoire des insectes (en particulier l'abeille) se poursuivra toute l'année 2019 (sur le terrain et dans un dialogue à distance), il a déjà donné lieu à une exposition de quelques artefacts et d'une vidéo en couleur (*archives NM*) et devrait mener à la publication d'un livre à la croisée de nos disciplines en 2019 ou 2020 avec le soutien de Mélanie Godin des éditions L'Arbre de Diane. L'exposition et publication *afto – mise à plat* devrait connaître quelques déclinaisons en Belgique et en Grèce en 2019 (Bruxelles, Andros,…) et la recherche filmique qui en découle pourrait se concrétiser dans un film expérimental à venir. L'Institut français pense qu'il faudrait faire « tourner » la performance et souhaite nous y aider. On verra ce qui s'ouvre.

1. *kalà*, Bruxelles, La Lettre volée, 2017.
2. *En chemin, le Land Art*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999.
3. *(s)no(w)borders* [2006], cd + livret photographique, Bruxelles, Sonoscaphe – Taraxacum, 2012 ; *ressac*, Bruxelles, auto-édition, 2012 ; *de Chine*, Bruxelles, La Lettre volée – Taraxacum, 2014 ; *kalà*, Bruxelles, La Lettre volée, 2017 ; *afto*, Bruxelles, Taraxacum, 2018.

Unschärfe im Möglichen/ Unsharpness in a Possible

Le projet de l'artiste allemande Christine Meisner est mû par l'observation de parallèles éloquents entre l'atmosphère politique et sociale de l'Europe d'avant-guerre et le développement actuel des discours populistes et d'extrême droite. Le point de départ de son enquête tient dans la consultation minutieuse et exhaustive des archives éditoriales de *Der Stürmer* (*La tempête*), journal violemment antisémite publié de 1923 à 1945, dans la ville de Nuremberg, par Julius Streicher, membre dirigeant du NSDAP. Le directeur de la publication prit très vite conscience du potentiel qu'il y avait à impliquer les lecteurs dans la fabrication de son journal et les incita, à travers des appels à contributions, à stigmatiser et dénoncer les concitoyens juifs au moyen de lettres, photographies et autres documents. L'artiste s'est dès lors plongée dans les dossiers d'édition de *Der Stürmer*, réunis dans un fonds spécifique des archives municipales de Nuremberg. Cette documentation qui démontre la collaboration active du peuple allemand au développement d'un sentiment de haine à l'égard des Juifs conduit à s'interroger sur la nature consciente ou non des choix éthiques posés par les citoyens qui s'abandonnent à de telles attitudes extrémistes et sur l'abandon des conventions légales et individuelles en matière d'humanité, hier et aujourd'hui. Saisie par l'actualité de cette idéologie nationaliste et raciste, Christine Meisner a ainsi doublé son étude archivistique par une enquête sur les formes contemporaines de ressentiment à l'égard d'un groupe, sur le développement des mouvements d'extrême droite et la propagation de leurs idées à travers les discours politiciens et les médias traditionnels et numériques. Sur la base de ces investigations dans l'histoire et dans l'actualité, l'artiste entend réfléchir à « la notion de *justesse* dans l'interaction entre propagande politique, loi humaine et sens éthique individuel ». Cette réflexion prendra notamment la forme d'une œuvre vidéo encore en développement, basée sur un texte de l'artiste et une musique réalisée en collaboration avec un compositeur, ainsi que d'une publication documentant le processus de recherche.

L'entretien qui suit a été réalisé par écrit au cours du mois de novembre 2018.

Art / Recherche (A/R)
Christine Meisner (C.M.)

Christine Meisner

(A/R) Quels sont les éléments qui vous ont amenée à développer ce projet de recherche ?

(C.M.) Cela a commencé très progressivement, différentes questions se réunissant pour finalement donner forme à mon projet actuel. En 2015, j'ai décidé que chaque fois que je me rendrais dans ma ville natale de Nuremberg, je visiterais à nouveau les sites liés à l'histoire du national-socialisme. Donc je suis d'abord allée à la Schwurgerichtssaal 600, la salle d'audience où s'est tenu le procès de Nuremberg après la guerre. J'ai visité tous les bâtiments fonctionnels créés par les Nazis dans la ville, comme la SS-Kaserne, la caserne destinée aux SS armés, ou le Reichsparteitagsgelände, les terrains où ont eu lieu les rassemblements du parti Nazi. C'est aujourd'hui un énorme parc où tout ce qui reste, ce sont d'anciennes structures et des ruines abandonnées, les vestiges de son étendue et de ses idées mégalomanes. Dans un bâtiment bien préservé, le Kongresshalle (salle du congrès) – le plus grand monument national-socialiste, dont l'architecture était à l'origine inspirée par le Colisée de Rome – se trouve le Centre de Documentation sur l'histoire du Nazisme en relation avec Nuremberg. J'y étais allée plusieurs fois, et j'y ai redécouvert le magazine de propagande antisémite *Der Stürmer*, publié de 1923 à 1945 dans cette ville par Julius Streicher. Je voulais en savoir plus sur les circonstances de publication du magazine, et pas à pas je me suis enfoncée dans cette histoire. Bien sûr, en tant qu'Allemande de ma génération, j'avais déjà une connaissance globale du national-socialisme – la manière dont il a émergé, dont il a gouverné et les crimes qu'il a commis, les personnes responsables – mais cette nouvelle recherche a mis en lumière des détails troublants quant à l'implication de citoyens ordinaires dans le système. Avant, je n'étais pas consciente de cette participation active, large et nationale, du peuple allemand, et c'est ce que les archives éditoriales du magazine *Der Stürmer* m'ont révélé.

Pendant la recherche, j'ai eu de plus en plus le sentiment que je n'étais pas en train de travailler sur le passé, mais sur le présent. Les manchettes, les articles, les caricatures du magazine – ce langage m'apparaît comme celui des appels racistes et populistes actuels venant de certains politiciens, certains médias, d'Internet ou de ce que l'on entend dans les rues d'Europe et des États-Unis. J'ai observé en particulier avec inquiétude les développements en Allemagne dans le sillage de la migration de 2015 : les réactions xénophobes de certaines parties de la société, les violentes attaques contre les individus et camps de réfugiés, les campagnes racistes pour les élections de 2017, et finalement l'entrée du parti d'extrême droite au Parlement. Une question est devenue un projet : qui a participé à la fabrication d'un magazine antisémite à l'époque – et pourquoi ? – et qui compose et élit ces nouveaux partis de la « Nouvelle Droite » ?

(A/R) Est-ce que cette enquête s'articule à une précédente recherche ? Ou est-elle différente par nature de vos travaux précédents ?

(C.M.) Cette manière de rechercher, d'approcher une œuvre, est inhérente à ma pratique artistique depuis ses débuts. Au cours d'une production artistique, j'ai toujours consacré beaucoup de temps à la recherche, parfois des années. La seule chose qui est différente cette fois, c'est qu'une bonne partie de la documentation que j'examine est écrite en allemand. Tous mes travaux précédents, qui traitaient des processus de colonisation en Afrique et en Amérique, se sont déroulés dans d'autres langues. La langue allemande me rend le travail très direct – c'est à la fois facile et difficile. La chance que j'ai d'être en Belgique me donne maintenant la possibilité de considérer l'histoire et les événements actuels en Allemagne avec distance. Je *voyage* en Allemagne *pour chercher*.

(A/R) Est-ce que vous avez fait appel à des ressources théoriques ?

(C.M.) L'historiographie construit constamment des interprétations renouvelées du passé. Beaucoup de théories qui ont changé à travers les siècles, les générations, les points de vue, les idéologies. Pendant ce temps, le processus d'élucidation de l'ère nazie dans sa totalité a constitué une histoire en elle-même. J'ose avancer que nulle autre histoire n'est plus documentée et n'a fait l'objet de plus d'écrits que le système national-socialisme. Personne ne peut sérieusement approcher ces documents personnels, ces lettres, ces photographies de dénonciation dans les archives de *Der Stürmer* sans prendre en considération l'historiographie volumineuse, l'histoire orale des témoins enregistrée, les expériences familiales rapportées et les tentatives des auteurs et philosophes de saisir ce qui s'est produit.

(A/R) Pourriez-vous expliquer ce que signifie « justesse » [justness] dans le contexte de votre recherche ?

(C.M.) Tandis que nous réalisons cet entretien, dans les jours qui environnent le 9 novembre 2018, jour de commémoration de la Reichspogromnacht, la Nuit de Cristal, rappelons-nous que ces journées du 7 au 13 novembre 1938 sont considérées comme un repère dans le déclin des principes qui furent les fondations modernes d'une action sociale éthique. Les événements ont profondément ébranlé la solidarité parmi les peuples.

Après des années d'agitation antisémite par le gouvernement – *Der Stürmer* joue là un rôle important –, les pogroms contre la population juive allemande ont commencé dans certaines villes. Les mesures violentes ont été menées par des SA et SS en civil pour faire croire que des « citoyens ordinaires » détruisaient les magasins, appartements et synagogues, et qu'il était « juste » de piller. Les opérations ont été présentées comme des « actions antijuives spontanées engendrées par la colère du peuple ». Plus tard – les raids se diffusèrent à travers tout le pays et les cadres réapparurent en uniforme –, les Juifs furent chassés de leurs maisons ou de leurs lieux de travail, avant d'être arrêtés et déportés, et nombre d'entre eux furent tués au cours de ces actions. Les témoins contemporains parlent de l'indifférence des citoyens allemands face à cette terreur. Bien sûr il y avait la peur d'être arrêtés s'ils aidaient un ami juif. Mais à ce moment-là, un grand nombre de citoyens prenait déjà volontiers part aux pogroms. Il n'était pas seulement question de regarder ailleurs et de ne pas intervenir ; des spectateurs affichaient leur encouragement et participaient activement aux actes violents. Il était juste et équitable d'aller dans les magasins et maisons de concitoyens juifs – quelques secondes après leur déportation – pour les spolier de leurs biens. Les résidents d'un même immeuble volaient ouvertement chez leurs voisins juifs, attendant seulement de le faire légalement.

Les années passées à s'habituer à la propagande nationale-socialiste, à semer les mensonges, la haine et la division ont préparé le terrain pour la violation des droits humains. Mais jusqu'à quel point le sens éthique individuel est-il corrompu par cela ? Les gens n'étaient pas forcés d'aller voler les effets personnels, de dénoncer ou d'envoyer des lettres de haine à l'éditeur de *Der Stürmer*. De nombreuses personnes ne l'ont pas fait, mais bien trop l'ont fait et ont contribué à l'abrogation de la justesse. La « justesse » dans sa relation au comportement humain, pas dans le sens de la « justice » du droit. La « justesse » comme accord entre des personnes, entre des voisins, sur ce qui est juste et vertueux dans l'interaction quotidienne. Je m'intéresse beaucoup aux circonstances, processus et conditions – politiques et sociales, mais aussi psychologiques, éthiques – qui doivent être réunies pour révéler un comportement injuste.

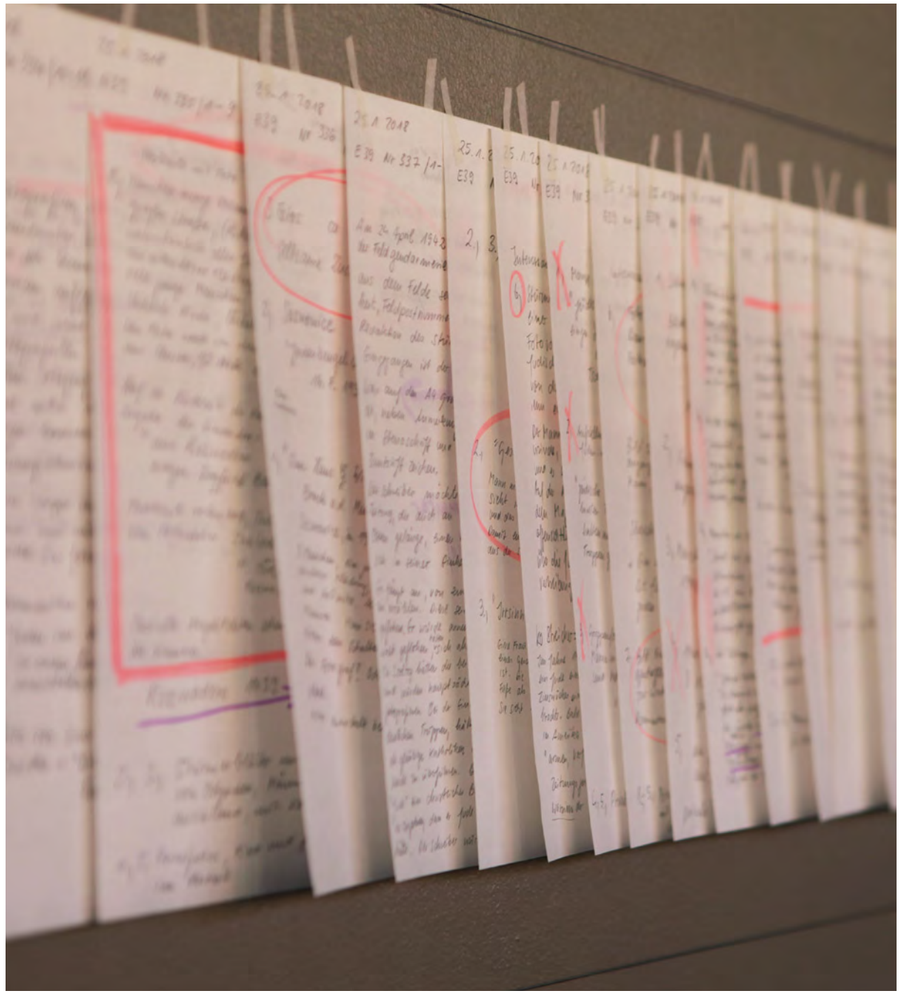


fig. 02

fig. 01-04 En page d'ouverture et tout au long de l'entretien : Christine Meisner, *Zettelordnung vom 21.11.2018*, vue d'atelier.

(A/R) Comment approchez-vous un tel sujet dans votre travail ?

(C.M.) La pratique du *Vergegenwärtigung* est cruciale dans mon œuvre. Ce terme allemand est difficilement traduisible. Le meilleur équivalent serait « rendre quelque chose présent ». En français, on parle de « présentification ». Cela ne réfère pas seulement à l'histoire – inspecter et disséquer le passé depuis les rives du présent. Cela signifie aussi imaginer comment les choses *deviennent*, comprendre *das Gewordensein* (l'être-devenu). Et de la même manière, c'est une tentative d'imprégner dans leur entièreté des processus en cours, d'observer le présent comme *ein Werden* (un devenir). Au fil des ans, j'ai développé cette pratique en organisant et réorganisant les choses à l'intérieur d'un long processus. Les historiographies, souvenirs, observations, géographies, fictions, techniques, notions s'entremêlent dans un ordre complexe, incompréhensible d'un point de vue extérieur. Il en découle une accumulation excessive de notes crayonnées sur des feuilles de papier très spécifiques. Les chemins de ma curiosité, l'obsession à comprendre la condition humaine et les différents sujets de mon investigation réclament chaque fois leur propre direction. C'est-à-dire, dans le cas de mon récent projet : pourquoi de larges pans de la société allemande (et leurs collaborateurs dans les territoires occupés) ont-ils volontairement et activement participés à un système inhumain d'extermination ? Pourquoi et quand est-ce que les gens voient et même retracent l'origine de l'autre comme un ennemi, comme cet « Autre inquiétant » ? Cette image de soi démesurée par l'avilissement de l'image de l'autre, cette exagération, cette présomption, comment peut-elle être activée ? Comment cette distorsion extrême et partiale de la réalité peut-elle advenir ? Est-ce que les citoyens succombent à la propagande, l'appel populiste, ou est-ce que ces instruments politiques sont des applications de la nature des gens ? Cette aporie de la question de la responsabilité constitue un des sujets principaux de mon projet.

(A/R) Pourriez-vous parler de la méthodologie que vous avez employée et les raisons pour lesquelles vous l'avez choisie ?

(C.M.) La « méthodologie » est un terme issu du contexte scientifique. Je ne peux pas associer mon travail à ce terme et au concept qu'il recouvre. Je ne pourrais même pas me référer à celui de « méthode » pour décrire mon travail artistique et la recherche qu'elle suppose. Mais votre question m'offre l'occasion de faire quelques commentaires au sujet de l'idée et de la pratique de la recherche artistique. J'ai étudié à l'Académie de Vienne dans les années 1990. À l'époque, la question d'un « art fondé sur la recherche » venait d'arriver en Europe continentale, en provenance de Goldsmiths, University of London, et elle faisait l'objet de débats approfondis à Vienne. En tant qu'étudiante, j'étais très intéressée par ce discours dans la mesure où il reflétait ma manière de travailler. Depuis lors, la question qui est débattue concerne la manière dont cette pratique artistique peut entrer dans le monde académique et se trouver évaluée et soutenue. Maintenant, si nous regardons les développements qu'a connus la notion de « recherche artistique » au cours des dernières années, nous pouvons observer deux tendances : l'une s'adapte aux structures et raisonnements scientifiques, toujours liée à des instituts universitaires qui offrent des programmes de recherche artistique, la plupart du temps accompagnée d'une évaluation savante (et non artistique) et le besoin d'une approche dialectique et de conclusions. Ces résultats sont très souvent difficiles à distinguer d'autres études scientifiques (études culturelles, études des médias, études postcoloniales, science expérimentale, etc.). En plus de cela, nous pouvons aussi trouver de plus en plus de textes de spécialistes qui expliquent ce qu'est ou devrait être la « recherche artistique » et qui entendent expliquer à l'artiste comment il ou elle devrait chercher « artistiquement ».

L'autre direction, qui est en fait la plus productive selon moi, ne peut pas être liée à une approche générale ou à une « nouvelle » sorte de pratique artistique : la recherche artistique, qui ne peut être comprise et pensée que dans le cadre de chaque œuvre d'art individuelle. En ce sens, chercher a toujours été un mode de travail naturel pour moi. Comme c'est le cas aussi pour beaucoup d'artistes et romanciers, réalisateurs, etc. Ce n'est jamais une recherche empirique qui mène à un aboutissement cohérent et intelligible. La recherche ne produit pas un « résultat » – l'œuvre finale n'est pas une étude de cas de la recherche. La manière dont ils fusionnent n'est pas identifiable.

Pour moi, tout soutien apporté spécifiquement à la recherche artistique devrait permettre à l'artiste de faire son travail et ne devrait pas le forcer à s'adapter à un système scientifique. C'est ce que j'apprécie dans la plateforme A/R, et c'est la raison pour laquelle je lui ai soumis mon projet. Elle donne la possibilité de déployer et réaliser une compréhension *artistique* de la recherche. On n'a pas à satisfaire les structures scientifiques et académiques pour justifier une manière de travailler qui inclut un processus de recherche plus long. Elle donne une liberté à des pratiques, formes et approches artistiques individuelles fondées sur la recherche. C'est tout à fait unique dans le paysage européen des institutions artistiques qui ont mis en place des programmes de recherche artistique ces dernières années. Je trouve qu'il est très important de repenser ces déterminations, qui rendent le travail artistique conforme à un « résultat évaluable ». Et je pense qu'A/R a trouvé une bonne manière de rendre possible la recherche artistique plutôt que de la forcer à entrer dans des structures académiques.

(A/R) Les archives municipales de Nuremberg constituent l'un de vos axes d'investigation principaux. Qu'ont-elles de spécifique en tant que fonds d'archive ?

(C.M.) Je travaille dans les archives municipales de Nuremberg sur le fonds des *Stürmer*-Archives, et plus précisément la section E39/I. Elle contient les dossiers d'édition du magazine. La plupart des éléments rangés dans ces dossiers ont été créés et envoyés par des citoyens allemands ordinaires. Le lectorat du journal de Streicher contribuait activement à l'écriture de la haine. À l'époque, éditer un magazine « politique » avec des non-professionnels – avec les contributions invérifiées des gens – représentait une approche nouvelle. Non seulement cela répercutait la propagande, mais cela représentait littéralement la « voix du peuple », l'opinion réelle de larges pans de la société. C'est la caractéristique spécifique de ces archives : avec ces nombreux documents privés, elles prouvent la collaboration du peuple allemand. Elles représentent leur antisémitisme et leur façon de profiter de l'aryanisation, de la déportation et de l'extinction des Juifs d'Europe. Des lettres, documents officiels, photos, passeports, certificats et petits objets comme des broches et des écussons étaient envoyés pour dénoncer. Les informations venaient du Reich tout entier et de ses territoires occupés, elles sont donc très diverses et sans cohérence. Elles comprennent tout, et en même temps rien pour donner une conclusion historique et scientifique structurée. Ce n'est pas une collection dont le contenu provient d'une institution avec une configuration précise. Le seul critère de l'équipe de *Der Stürmer* était de rassembler autant d'informations antisémites que possible pour publier la « preuve » de leur idéologie raciste. La plupart des contributions sont des rapports individuels et des photographies autoproduites, réalisées pour des motifs très personnels comme des querelles d'affaire, de la jalousie privée,

de l'envie sur fond de classes sociales, ou une conviction antisémite très profonde. Dans une très large mesure, des documents extraits de foyers juifs abandonnés étaient aussi envoyés.

(A/R) Êtes-vous habituée à travailler avec une telle documentation ? Si c'est le cas, comment l'avez-vous abordée cette fois ?

(C.M.) Oui, car j'ai travaillé dans et avec l'histoire pendant de nombreuses années. Examiner des documents d'archive a toujours fait partie de mes précédentes recherches. J'ai consulté des dossiers historiques pour récolter des informations de fond au sujet d'événements ou de personnes particuliers. Pour une de mes dernières vidéos, j'ai aussi filmé dans un fonds d'archives. Les archives comme lieux où l'histoire est accumulée, entreposée, catégorisée et ordonnée selon des hiérarchies m'ont toujours intéressée. Le travail est différent cette fois-ci, parce que j'ai d'abord cherché des exemplaires du magazine *Der Stürmer*, et ensuite j'ai découvert comment il était réalisé. Après avoir pris conscience de son contenu, les informations sont devenues le sujet principal de mon enquête. J'ai commencé à passer au crible les dossiers d'édition, un objet après l'autre, une lettre après l'autre, une photo après l'autre – recto et verso. Un processus de visionnage très intense a démarré.

(A/R) Est-ce que le « visionnage » était accompagné par un « enregistrement » ou toute autre sorte de « traitement matériel » ?

(C.M.) Les originaux ne peuvent pas être facilement enregistrés. Les *Stürmer*-Archives, étant donné leur contenu, leur provenance inconnue ou les dangers d'un mauvais usage, ne sont pas accessibles en ligne. Dès lors, pour chaque dossier que je voudrais sortir des archives municipales de Nuremberg, je dois faire une demande de numérisation afin de pouvoir travailler avec cela dans mon atelier à Bruxelles. C'est très cher et laborieux, étant donné le grand nombre de classeurs dans la section du fonds que j'étudie. Chaque classeur contient parfois près d'une centaine de dossiers, par exemple des photographies envoyées depuis une ville, ce qui représente des milliers d'éléments. J'ai passé plusieurs mois dans les archives et créé des milliers de feuilles avec des descriptions précises des documents et photographies, j'ai synthétisé des questions historiques spécifiques, j'ai noté mes réflexions et idées pour la vidéo, son script et sa bande-son. J'ai également fait une première sélection de ces documents que je voulais numériser afin de les approfondir de retour à Bruxelles. Dans mon atelier, j'ai installé des murs sur lequel j'ai mis en ordre ces papiers et copies. Ma pratique de travail est ainsi : j'ai toujours besoin de créer un paysage de morceaux de notes de recherche, à partir desquels je développe mes œuvres vidéos, dessins et textes. Même si je devrai retourner dans les archives afin de vérifier les originaux de certains dossiers et faire une sélection finale. C'est un bon endroit pour travailler. On y trouve le silence et la concentration, mais comme les salles sont inondées de lumière, ce n'est pas l'atmosphère étouffante habituelle des archives. De nombreux miroirs rendent possibles différentes vues, à l'intérieur et vers l'extérieur. Il s'agit d'un bâtiment brutaliste en béton apparent des années 1960. Cette architecture moderniste, ouverte, avec cette idée de visualisation, est devenue très importante pour moi quand je travaillais sur son contenu historique oppressant.

(A/R) Outre les archives, quels ont été les autres champs d'investigation ?

(C.M.) J'ai fait plusieurs sorties sur le terrain en allant à des meetings de campagne électorale, des manifestations et des lieux historiques ou actuels de rassemblement d'extrême droite à Dresde, Chemnitz, Nuremberg, Cottbus, Berlin, et dans la région de la Ruhr.

(A/R) Qu'est-ce que vous y avez vu ou entendu qui a attiré votre attention ? Quelle sorte d'information ou de documentation avez-vous récoltée ?

(C.M.) Dans une réponse précédente, j'ai parlé de ma pratique artistique de *Vergegenwärtigung*. Ces voyages aussi ont fonctionné précisément comme cela pour moi. Ils étaient très importants pour mon approche du sujet. Il me fallait rencontrer directement des gens qui peuvent être considérés comme des néonazis, des partisans d'extrême droite ou des adeptes du mouvement identitaire. C'était aussi une tentative d'observer ce qui motive le *Wutbuerger*, le « citoyen en colère », quand il descend dans la rue et manifeste son opposition et ses ressentiments. Cette agitation d'une partie de la société est vraiment très difficile et complexe à comprendre. Ce n'est pas quelque chose qui peut se contenter d'explications conventionnelles. Les gens protestent contre les étrangers dans des régions où il n'y a presque pas d'étrangers. Les incidents criminels entre individus deviennent des affaires d'État. De petits groupes de personnes dérangées s'approprient le visage d'une ville. C'est très différent de voir et d'interpréter ce phénomène de façon indirecte ou de voir réellement ce qui se produit dans les rues. Il y a une haine complètement irrationnelle qui gagne du terrain, un étrange esprit « révolutionnaire » et violent, qui est à côté de la plaque. Je dirais qu'il y a une nervosité envahissant la société un *Verstörung* (« désarroi », « désordre ») émotionnel qui résiste absolument à toute argumentation factuelle. Par exemple, la première chose importante que me disait toute personne à qui j'ai parlé, c'était « Je ne suis pas raciste, mais… ». Et généralement, ce qui suivait après le « mais », c'est une description parfaite de ce que veut dire penser racialement. Par ailleurs, ils ne veulent pas être appelés « néonazis », mais ils utilisent les symboles et le langage nazis. Ils se disent « préoccupés », « conservateurs », « patriotes », représentant la « Nouvelle Droite ». Certains groupes fantasment un « ethnopluralisme » plutôt qu'un multiculturalisme : ils veulent bien accepter une diversité d'ethnies dans le monde, mais chacun devrait rester dans son groupe ethnique et à sa place. Personne ne devrait se déplacer ou se mêler. Les gens qui ne font pas partie d'un soi-disant « endogroupe biologique » devraient être rapatriés, devraient faire l'objet d'une « remigration identitaire ». Un « échange de population » devrait avoir lieu. J'étais dans ces lieux pour récolter des observations, écouter, voir, sentir, réfléchir, noter, contempler. Après ces mois de recherche, je commence maintenant à écrire le script de mon travail vidéo. Il s'agira d'un texte fictionnel fondé sur mes investigations.

(A/R) Avez-vous rencontré des difficultés particulières pendant votre recherche ?

(C.M.) Plusieurs lettres et carnets des *Der Stürmer*-Archives n'étaient pas clairement lisibles. Donc j'ai dû engager un historien qui a l'expérience de lire les textes en Sütterlin et les écritures individuelles afin de déchiffrer ces manuscrits.

(A/R) Au regard de votre présentation initiale du projet, comment votre recherche a-t-elle évolué, tant d'un point de vue formel que conceptuel ?

(C.M.) Je ne peux pas dire que quelque chose a changé dans le projet et la conception que j'en ai. Mais le monde a changé, ou plutôt les choses sont devenues plus visibles. Quand je me suis décidé pour la première fois à travailler sur le contexte du magazine *Der Stürmer* – c'était en avril 2015, je m'en souviens très clairement –, je ne pouvais pas prévoir que cela deviendrait à ce point d'actualité. C'était au tout début de ce qui sera décrit historiquement comme la « Crise européenne des réfugiés de 2015 ». Ce qui est apparu à la surface, au cours de ces événements – les développements politiques et sociaux, la manière dont les politiciens les ont utilisés pour obtenir des voix,

fig. 03

fig. 04

la manière dont les citoyens y ont réagi, cette bulle de désarroi émotionnel, ce racisme déclaré –, cela n'était pas évident à l'époque. Quand j'ai commencé plus tard à passer en revue les *Der Stürmer*-Archives en 2017, certains documents étaient d'une telle actualité que j'avais le sentiment de recevoir les dernières informations. Ils auraient pu être issus de ces blogs qui résonnent sur Internet, alimentés chaque jour, chaque heure, chaque minute par des millions d'utilisateurs. Non pas écrits à l'encre au dos d'une photographie noir-et-blanc, mais tapés sur un clavier à destination d'un compte Twitter ou Facebook. Le langage est exactement le même, tout comme la haine, l'idéologie. Il n'y a rien de neuf à cela. Pendant que je consultais ces documents historiques, les nationalistes et partis d'extrême droite modifiaient les lois, déformaient la langue et semaient le racisme et la ségrégation. L'usage des mêmes formules et concepts d'ennemi que ceux des prédécesseurs du siècle dernier amène l'histoire à boucler la boucle et devenir neuve une fois encore.

(A/R) Le 25 octobre 2018, vous avez lancé « Racisms », une série d'événements pour « questionner les affirmations idéologiques récurrentes de la race », en commençant par deux discussions avec Christian Kravagna à l'ERG. Pourriez-vous expliquer quelle place tient cette série dans votre projet de recherche?

(C.M.) Il s'agit d'une série pour aborder des enjeux importants pour mon projet, et que je trouve aussi très pertinents à discuter aujourd'hui avec les étudiants ou un public. Les événements ne portent pas tant *sur* mon projet, qu'ils ne sont des échanges à partir de celui-ci. J'ai invité Christian Kravagna, historien de l'art, écrivain et professeur d'études postcoloniales à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, avec qui j'ai travaillé pendant de nombreuses années. C'est un spécialiste de l'histoire du transculturalisme, et il a donné deux conférences au sujet des premiers penseurs des années 1920 et 1930 qui ont développé une réflexion sur la manière de dépasser la notion de « race » et qui, par leur travail, ont fait preuve de résistance aux comportements racistes.

(A/R) Quelles ont été les pistes de réflexion sur le sujet?

(C.M.) Dans la mesure où j'ai travaillé pendant plus d'une décennie sur les questions d'esclavage, de colonialisme et de ségrégation, le racisme a bien sûr toujours été un sujet d'investigation dans mes travaux. Mon projet actuel me renvoie à l'histoire raciste de mon propre pays. De plus, l'augmentation et l'impact des mouvements nationalistes et d'extrême droite en Europe, aux USA et dans d'autres pays, comme au Brésil récemment, m'ont incitée à fouiller les concepts de « race » et de « racisme » du point de vue du présent. Et je me suis demandé à nouveau, à la lumière de ces événements récents: pendant combien de temps devrons-nous encore nous référer à la race? Quand avons-nous utilisé la première fois le mot « race » au sujet des humains, et pourquoi l'utilisons-nous encore? Pour quelles raisons l'avons-nous inventé? Et, s'il y a des races, pourquoi y a-t-il aussi des racistes? Est-ce que c'est un concept inventé ou une attitude, une « impulsion » humaine, qui a et fera toujours partie de nos constructions sociales et rencontres? Pourquoi est-il si facile à des politiciens populistes de jouer cette carte? En fait: pourquoi y a-t-il autant de racistes dans le monde? Hier et aujourd'hui? Pourrons-nous un jour dépasser les pensées et comportements racistes?

En juillet 2018, l'assemblée nationale française a décidé de retirer le mot race de la constitution. Jusqu'alors, il était écrit que la France « assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion ». À l'avenir, on trouvera « sans distinction de sexe, d'origine ou de religion ». Le Président Macron et ses représentants ont convenu que le terme de race est obsolète, dépassé.

(A/R) Qu'en est-il en Allemagne?

(C.M.) Nous avons eu également un débat quant à la désignation de la race dans notre constitution. L'article trois, alinéa trois déclare que « nul ne doit être discriminé ni privilégié en raison de son sexe, de son ascendance, de sa race, de sa langue, de sa patrie et de son origine, de sa croyance, de ses opinions religieuses ou politiques ». Les articles français et allemand ont tous les deux été écrits en 1946, après la Deuxième Guerre mondiale, et l'inclusion du terme de race dans la constitution tient aux expériences de l'Holocauste et des théories raciales des Nazis. Les nouvelles lois devaient se prémunir contre tout autre discrimination, exclusion ou extermination d'êtres humains du fait de leur race. De cette histoire particulière vient aussi le fait que, en particulier dans les discours académiques allemands et dans le langage courant, le terme « Rasse » est très difficile à utiliser. Presque tout allemand se sent mal à l'aise de parler, par exemple, de « menschliche Rasse » (race humaine). C'est un terme qui est évité, même banni. Ce qui est en contraste absolu avec les sphères anglophone et latino-américaine – dans le monde académique et l'usage courant – où « race » est un terme utilisé communément et son concept questionné, défini et redéfini sans cesse. En particulier, bien sûr, dans le discours postcolonial.

Le concept de race était et demeure un outil de pouvoir, de division et de répression. D'un autre côté, l'histoire nous montre que la présence ou non du mot « race » ou « égalité » dans la constitution n'affecte pas le comportement des politiciens et citoyens. Le meilleur exemple en est la phrase de la constitution américaine de 1776 qui stipule que « tous les hommes sont créés égaux; ils sont dotés par leur Créateur de certains droits inaliénables; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur ». Bien sûr, nous n'y trouvons pas le mot « race », mais les hommes qui ont écrit cette phrase étaient des propriétaires d'esclaves, et surtout Thomas Jefferson. La moitié du pays américain a réduit en esclavage des gens sous le prétexte racial que ces gens n'étaient pas égaux, car ils n'étaient pas des « hommes ». Chaque pays et société possèdent sa propre histoire avec les théories raciales. Même si, aujourd'hui, nous pouvons observer des mouvements d'extrême droite exploitant les concepts raciaux, semblables dans beaucoup de pays du monde. L'attitude a toujours existé – même avant que le terme « race » ne soit appliqué pour la première fois à des humains afin de les catégoriser et ségréguer, et ce au cours de la Reconquista espagnole du XVe siècle –, mais la question demeure: devra-t-elle toujours exister?

(A/R) À quels modes de diffusion réfléchissez-vous afin de partager votre recherche avec le public?

(C.M.) Comme je l'ai évoqué, j'ai mis en place une série d'échanges sur des sujets et termes qui sont pertinents pour ma recherche. Nous avons commencé à l'ERG avec la discussion sur la notion de « race ». Et d'autres sont à venir durant l'année 2019. Ces dix derniers mois, j'ai été en mesure d'établir une base complète sur laquelle je vais créer une œuvre vidéo, qui sera partagée avec le public sous la forme d'expositions et de projections. Cette production vidéo prendra au moins une année supplémentaire. Le processus de travail tout entier sera documenté dans une publication.

(A/R) Pourriez-vous nous dire ce que vous envisagez de montrer dans cette vidéo et cette publication?

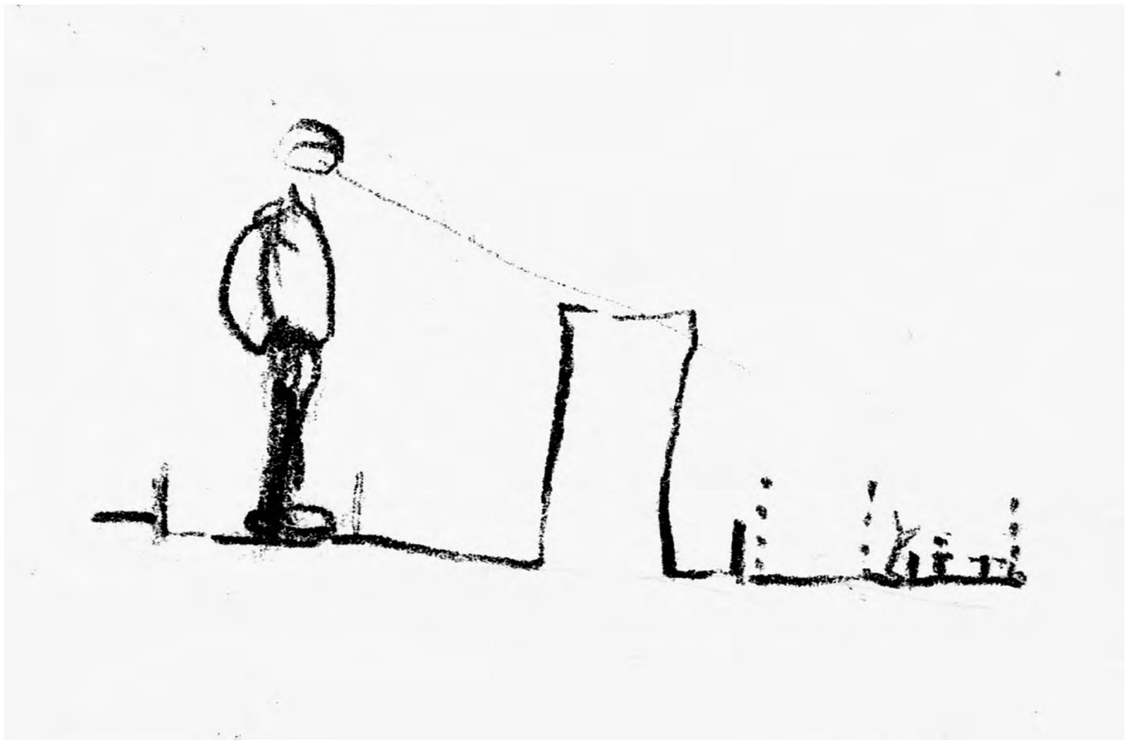
(C.M.) Je suis actuellement en train d'écrire le script de la vidéo sur la base de mes recherches. Le texte jouera un rôle important dans l'œuvre, comme une forme de narration fictionnelle.

Depuis quelques mois, je travaille avec un compositeur sur le concept d'une composition musicale. Contrairement à mes précédentes vidéos, dans lesquelles une musique historique spécifique formait le sujet de l'œuvre et se trouvait chargée de raconter le contenu de l'histoire, pour cette vidéo je vais retourner à l'idée de musique comme « bande-son » derrière une intrigue. Nous réfléchissons beaucoup au rôle que la musique peut jouer sur un tel sujet. La vidéo sera filmée dans un studio. La publication représentera la recherche et l'œuvre finale. Ce sera une pure documentation de ce processus. Il y aura une partie avec des textes, des notes et photographies de ma recherche, et aussi des images des *Stürmer*-Archives. L'autre partie documentera l'œuvre finale : des images du film, le script, peut-être des pages de la partie musicale et des vues d'installation. Comme je l'ai dit, j'en suis au début de la réalisation de l'œuvre. Pendant ce moment sensible du processus créatif, aucun artiste ne serait capable de dire ce qu'il envisage de montrer dans l'œuvre finale ni comment elle sera faite. Vous pouvez voir sur les photographies de mon atelier : je suis en train de traiter toute la masse énorme de documentation récoltée pendant ma recherche.

Henri Bony
& Léa Mosconi

Esthétique du sublime, de sidération et de fin des temps

Quels récits pour l'anthropocène ?



L'objectif de ce projet de recherche consiste à repérer « l'esthétique du sublime, de sidération et de fin des temps que construit la thèse de l'anthropocène ». Sous cette formule, Léa Mosconi et Henri Bony, inspirés par les réflexions de l'historien Jean-Baptiste Fressoz, désignent au sens large l'imaginaire collectif associé aux récits très divers qui témoignent, moins d'une préoccupation écologique que d'une fascination et d'un vertige conceptuel devant les conséquences de l'impact humain sur la biosphère. Articulée à un projet pédagogique dans le cadre du séminaire *Ce que fait l'anthropocène à l'architecture*, dirigé par Mosconi à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles, la recherche a visé, dans un premier temps, à solliciter les étudiants pour la récolte de documents visuels liés à cette esthétique. En ont résulté cinq tableaux de vingt-quatre images centrés sur une thématique afférente à l'anthropocène (« le survivalisme », « volontiers anthropocène », « la ruine », « la science-fiction », « la boussole »), autant de pièces composant un *atlas* de cette ère géologique.
Dans un second temps, les deux auteurs ont tiré de cette « matière exploratoire » les intuitions pour interroger à nouveau cette esthétique de l'anthropocène, cette fois à travers le médium du dessin. Leur investigation les a conduits du côté de la ménagerie du Jardin des plantes, à Paris, institution emblématique d'une domination moderne de la nature par l'homme, où ils ont effectué le relevé d'un mur et conçu une maquette. Ces productions, associées aux tableaux, feront l'objet d'une présentation au CIVA (Bruxelles), au cours de laquelle différents intervenants (architectes, penseurs, étudiants) seront amenés à réagir à cette production graphique et iconographique. C'est par cette recherche interdisciplinaire sur les limites de l'habitabilité et sur la place de l'homme à la surface d'une Terre épuisée que Bony et Mosconi entendent agir sur la pensée architecturale.

L'entretien qui suit a été réalisé par écrit au cours du mois de novembre 2018.

Art / Recherche (A/R)
Léa Mosconi (L.M.)
Henri Bony (H.B.)

(A/R) Quels ont été les éléments déclencheurs qui vous ont amenés à élaborer ce projet de recherche ?

(L.M.) Dans le séminaire de recherche *Anthropocène, quelles histoires ?* qui se tient à l'EHESS et que je suivais en tant qu'auditrice, l'historien de l'environnement Jean-Baptiste Fressoz avait fait une intervention dans laquelle il présentait les différents registres esthétiques qu'aurait pu mobiliser la thèse de l'anthropocène. Il concluait sa présentation en affirmant que cette thèse émergente avait choisi de se structurer autour du registre du « sublime », convoquant de fait le registre de la « sidération ». Nous avons beaucoup échangé, Henri et moi, autour de cet axiome, à savoir que l'anthropocène mobilise le sublime et la sidération, et des imaginaires portés par ces deux notions. Quand nous avons lu l'appel à projets d'A/R, nous avons voulu explorer, au travers d'une recherche en art et en architecture, ce que cette dimension réelle ou projetée de l'anthropocène fait à l'architecture, à la manière dont on l'appréhende, dont on la conçoit, dont on l'habite.

(H.B.) Nous avons fait nos études pendant la décennie 2000. Le milieu de l'architecture était alors très marqué par la notion de durable. L'écologie était pour nous un projet ennuyeux. Ce sont des cours de Jac Fol à l'ENSAPM (Paris) qui nous ont fait découvrir une histoire de la pensée sur l'environnement plus complexe et plus riche. C'est à ce moment que se forge l'idée que ce champ d'étude est à même d'amorcer une critique réelle et une construction esthétique.
En 2014, Léa avait commencé sa thèse depuis un an et ses recherches sur l'institutionnalisation du discours sur l'écologie l'ont amenée à s'intéresser à un évènement qui s'approchait : la COP 21. Nous sommes allés rencontrer les responsables des lieux d'exposition de l'architecture à Paris pour leur proposer de monter une exposition sur l'écologie en lien avec cet événement. De cette démarche est née *Villes potentielles, architecture et anthropocène*. Nous avons vécu ce moment comme une performance visant à tester et à montrer les ambitions, les croyances, les imaginaires de jeunes architectes parisiens liés au changement climatique.

(A/R) Pourriez vous décrire les enjeux initiaux de votre projet de recherche ainsi que le cadre théorique et pratique que vous lui avez donné ?

(L.M.) L'enjeu initial de la recherche était de traquer, dans les discours des architectes, dans les images mobilisées par le champ de l'architecture, dans les projets des architectes, dans notre manière de concevoir l'architecture, les traces de l'effroi et du sublime véhiculé par l'anthropocène. Nous ne savons pas si nous souscrivons à l'affirmation de Fressoz, nous n'étions pas certains de trouver ces traces. Nous avons construit un premier cadre de travail au sein du séminaire *Ce que fait l'anthropocène à l'architecture*, que je dirige à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles (ArBA-EsA). Les étudiants, sous notre direction, ont construit une série de tableaux à partir d'un corpus d'images pour interroger, par l'iconographie, des problématiques liées à l'esthétique que construit la thèse de l'anthropocène. À partir de cette matière, nous avons extrait les problématiques abordées avec les étudiants pour tenter de les utiliser dans un travail de recherche qui articule une enquête de terrain et un travail à l'atelier.

(H.B.) Notre enquête nous a menés vers un objet singulier : le mur de la rue Cuvier à Paris qui cache la ménagerie du Jardin des plantes. Avec Eva Garcia et Florian Lefebvre, qui travaillent avec nous à l'atelier, nous avons réalisé un relevé d'une portion de ce mur pour en faire la maquette. Construire un tel objet nous a permis d'émettre à l'égard de ces espaces un certain nombre de suppositions et d'en posséder une connaissance objective. La maquette a par ailleurs une grande qualité d'exposition. Lors de nos visites sur site, nous avons rencontré Mathias Rollot, architecte, chercheur à l'OCS, docteur en architecture, qui écrivait alors un texte sur la ménagerie intitulé « Le musée spéciste ». À partir de là nous avons mis en place des allers-retours entre le texte de Mathias et nos dessins.
Nous avons ensuite rencontré Augustin Rosenstiehl, architecte, fondateur de l'atelier SOA, commissaire de l'exposition *Capitale Agricole*, avec qui nous travaillons sur la représentation de la fin des temps, dans une continuité directe avec le format des tableaux réalisés par les étudiants de l'ArBA-EsA.

(A/R) En quoi le motif de la ménagerie entretient-il des liens avec l'imaginaire de l'anthropocène ?

(H.B.) Nous envisageons l'anthropocène comme une remise en question de la constitution moderne. Soit pour reprendre les termes de Bruno Latour et d'Ulrich Beck : progrès, rationalisation de la tradition, dissociation de l'homme et de son environnement, notamment par la science et la classification. La ménagerie du Jardin des plantes, créée en 1793, est le deuxième zoo le plus ancien au monde et sa mise en place est liée à la vocation du Muséum National d'Histoire Naturelle. Dirigé par Buffon entre 1729 et 1788, le Muséum est marqué par l'idéal des Lumières. C'est d'ailleurs Buffon qui écrivit en 1780 cette phrase rendue célèbre par l'apparition du terme « anthropocène » : « la face entière de la Terre porte aujourd'hui l'empreinte de la puissance de l'homme ».
Chargée de la mythologie d'un enfermement pour la science, la ménagerie sert en fait dans un premier temps à recueillir les animaux des forains qu'un décret vient d'interdire. Puis arrivent des animaux ramenés lors des guerres napoléoniennes. Finalement les acquisitions semblent viser à maintenir la compétitivité de la ménagerie face à l'apparition du zoo de Vincennes. La ménagerie est une institution qui a grandi sur le temps de la modernité. Les marques physiques de cette origine sont encore présentes dans les grilles en acier que les arbres ont enserré. Les chemins et les cages forment des intérieurs comme nous n'en faisons plus aujourd'hui.

(A/R) Pourriez-vous expliciter les liens entre sublime, sidération et fin des temps ?

(L.M.) Sur cette question, comme je l'évoquais, le travail de Jean-Baptiste Fressoz nous a beaucoup influencés. Dans la conférence intitulée *Anthropocène et modestie*, au colloque *Comment penser l'anthropocène* qui s'est tenu au Collège de France dans le cadre de la COP21 en novembre 2015, Jean-Baptiste Fressoz avançait que le récit de l'anthropocène est chargé d'une esthétique du sublime et de l'effroi. L'historien français rappelait que le sublime est une catégorie qui renvoie à la terreur et à la stupéfaction, et que cette esthétique est potentiellement dangereuse d'un point de vue politique. Pour lui, la démocratie ne s'inscrit pas dans la catégorie du sublime, qui accompagne plutôt les régimes totalitaires. Il souligne que le sublime et la terreur passent, avec la thèse de l'anthropocène, de la nature aux hommes et aux femmes, et des hommes et des femmes à la technique. En quelque sorte, la terreur qui peut accompagner la nature aurait été transférée à une humanité « colosse géologique » pour reprendre sa terminologie. Au cours du séminaire *Anthropocène, quelles histoires ?*, il rappelait que, dans son dernier livre articulé autour de la thèse de l'anthropocène, Bruno Latour évoque la figure de la déesse Gaïa, déesse qui porte une certaine violence et qui reviendrait se venger du traitement que les humains infligent à la terre. Fressoz introduit le texte « L'anthropocène et l'esthétique du sublime » publié dans le catalogue de l'exposition *Sublime, les tremblements du monde*, par cette citation du philosophe et politique irlandais Edmund Burke : « Nous jouissons à voir des choses que, bien

loin de les occasionner, nous voudrions sincèrement empêcher. Je ne pense pas qu'il existe un homme assez scélérat pour désirer que Londres fût renversée par un tremblement de terre. Mais supposons ce funeste accident arrive, quelle foule accourrait de toute part pour contempler ses ruines. » Cela illustre la fascination et la sidération que provoque le sublime sur les hommes et les femmes. Pour Fressoz, la thèse de l'anthropocène esthétise et sacralise la *seconde nature*, générée par le capitalisme, faite de chemin de fer, de centrales électriques, de routes, de marchandises et autres, et la rend commensurable à la *première nature*, constituée de volcan, de tectonique des plaques et autres, dont les deux derniers siècles nous auraient « inculqué une sainte terreur ». Plus que de proposer une nouvelle cosmicité en « réembrayant » les relations entre l'homme, la femme et leur milieu, la thèse de l'anthropocène, telle qu'elle est présentée dans les récits dominants, si l'on suit l'argument de Fressoz, rend absolu et inexorable le dualisme cartésien et le processus de « décosmisation » (Augustin Berque) engagé par la modernité.

(H.B.) Nous confronter à la ménagerie du Jardin des plantes était une manière de faire face à cette fascination suscitée par le sublime. Le visage de l'animal sauvage nous renvoie à ce qui est différent de nous et que l'on ne peut pas tout à fait comprendre. Dans la revue *Documents* créée par Georges Bataille en 1929, il est question de l'exposition des documents anthropologiques et de la nécessité de les arracher à une dimension artistique pour les garder de plain-pied avec le visiteur. Dans la ménagerie, pour reprendre l'expression de Georges Bataille, cette animalité est revêtue d'une « redingote mathématique » qui tend à donner à l'enfermement un aspect acceptable, validé par les instances scientifiques : « Statut dans la liste de l'UICN des espèces menacées : Données insuffisantes » (cartels présentant les animaux). De plus, les aménagements scénographiques, décors, mises en scène tendent à esthétiser la présence de l'animal, à le mettre à distance du réel.
Je positionnerais ici la sidération à deux niveaux : celle que l'on peut éprouver face au corps qui est différent de nous et celle que nous ressentons aujourd'hui face à l'enfermement d'animaux pour le loisir des humains. Notre recherche tend à retrouver un rapport éventuellement traumatique avec l'animal.

(A/R) Vous convoquez les notions d'« informe » (Georges Bataille), de « soulèvement » (Georges Didi-Huberman) et de « monstre moderne » (Bruno Latour). Qu'est-ce qui les relie ? Pourriez-vous également détailler les conditions de leur usage ?

(H.B.) Ces trois notions évoquent une résistance à la forme. Un passage du livre *Le Bleu du ciel* de Georges Bataille me semble bien évoquer ce que peut être l'informe. Le personnage rêve qu'il danse avec une poupée dont une jambe est cassée. Est-ce que l'architecte participe à ce moment de sortie de la poupée du champ des objets convenus ? Devons nous détruire l'architecture ? Lorsque dans les années 2000 a été imposée la notion de durable, il s'agissait de donner forme au milieu de l'architecture pour favoriser un mouvement positiviste. La notion d'informe nous accompagne pour tenir cette tentation à l'écart. Que faire de la ménagerie ? Poser notre regard sur cet objet nous a conduits à nous poser la question de notre engagement. La première réponse que nous apportons est d'en acquérir une connaissance objective. Nous nous sommes rendus dans la ménagerie pour réaliser le relevé du bâtiment qui accueille les crocodiles. Il s'agissait de passer sur notre terrain un temps long pour observer dans la pierre la nature des représentations qui sont en jeu dans la ménagerie.
Lorsque Georges Didi-Huberman emploie le terme « soulèvement », il nomme une figure de l'art. Ce que nous retenons de cette étude de Didi-Huberman, c'est la légèreté qui s'empare des sujets face à des causes fortes. Si notre action de prendre les mesures d'un bâtiment pour en comprendre le volume a quelque chose de dérisoire, elle nous permet de porter cet objet face à nos yeux.
Enfin, envisager l'avenir de ce lieu c'est aussi en comprendre les contours indéfinissables, l'étrange incursion du loisir dans un lieu de science, l'étrange incursion de l'animal dans une cage. Lorsque Bruno Latour évoque le « monstre moderne », c'est pour prendre conscience de cet héritage complexe et effrayant que nous avons le devoir d'accompagner.

(A/R) Avez-vous utilisé d'autres références théoriques ?

(L.M.) Dans les sciences humaines et sociales, pour comprendre le lien entre anthropocène et modernité, et l'implication esthétique de cette relation, nous avons aussi puisé dans le travail du géographe Augustin Berque. Dans la conférence qu'il donne à l'École normale supérieure en 2015, Augustin Berque situe le début de la modernité, qu'il nomme « paradigme occidental moderne classique » (POMC), au XVIIe siècle. Le POMC serait le résultat de deux événements, le dualisme cartésien et l'espace absolu de la cosmologie newtonienne ; les deux démarches seraient scellées l'une à l'autre par la mise à distance de l'être moderne à son milieu concret. La modernité, selon le géographe français, débuterait avec le *Discours de la méthode* de René Descartes, qui formule explicitement l'abstraction de l'homme pensant à son milieu : « je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle ». Toujours selon Berque, les théories cartésiennes et newtoniennes auraient construit les trois piliers de la modernité : le dualisme, l'espace absolu et l'abstraction de l'homme et de la femme hors de tout milieu. Tout horizon serait aboli par l'espace homogène, isotrope et infini de Newton, quand le dualisme cartésien engagerait une distinction absolue entre le sujet et l'objet. C'est ce qui conduirait, selon le géographe français, au remplacement de la mondanité, *l'être dans le monde* conceptualisé par Martin Heidegger, par l'universalité. Ce sont ces différentes conditions, poussées par la science moderne et rassemblées sous l'égide du POMC, qui conduiraient à l'occidentalisation du monde. Après avoir mis en lumière l'insoutenabilité en termes d'empreinte écologique de notre mode de vie, Berque avance que cette incapacité de l'être humain à articuler rationnellement dans une cosmicité responsables ses conduites et ses connaissances résulte de ces mêmes principes de la modernité. Selon lui, les sociétés traditionnelles s'articulent dans un *cosmos* éthique et en relation avec des représentations de la nature ; nous aurions perdu cette aptitude avec la modernité, en établissant une distinction absolue entre nous autres sujets moraux et les choses, objets moralement neutres. Il nomme ce phénomène d'acosmie moderne « décosmisation » en empruntant à Heidegger l'idée d'une « perte de monde ».
En questionnant la potentialité de l'anthropocène d'être finalement plutôt une acosmocène nous avons aussi, en nous appuyant sur les travaux d'Augustin Berque, tenté de questionner l'esthétique que cette acosmocène pouvait mobiliser.

(A/R) Ce projet de recherche se distingue-t-il par nature de vos travaux précédents ou considérez-vous avoir toujours œuvré sous la catégorie de recherche ?

(L.M.) Nous avons toujours tenté d'ancrer notre travail dans la recherche. Je suis chercheuse, docteure en architecture, et je tente toujours de mobiliser une approche et une méthodologie de recherche dans les projets que j'aborde. Par exemple, quand nous avons monté l'exposition *Villes potentielles, architecture et anthropocène*, notre ambition était de construire une recherche

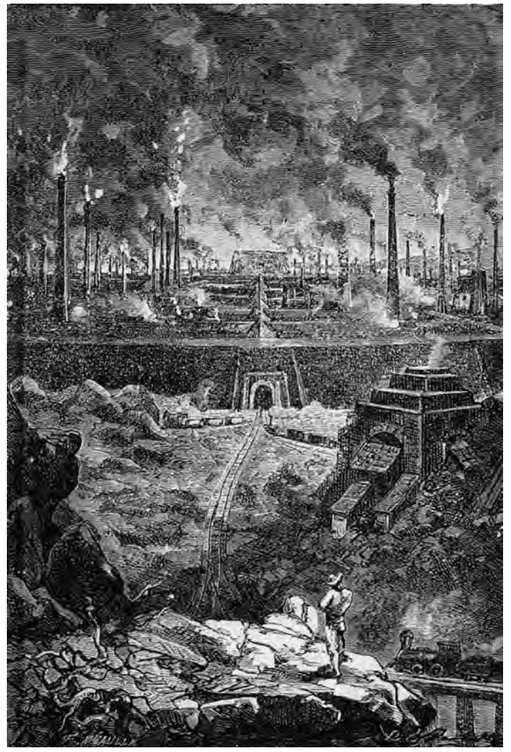


fig. 02

fig. 03

fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : *Un géant regarde depuis la rue Cuvier ce qui se passe dans la ménagerie*, 2018, Henri Bony.
fig. 02 Illustration du livre *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* de Jules Verne, 1879, par Léon Benett. Image sélectionnée par Ida Ferrand pour le tableau « Ruines industrielles ».
fig. 03 *Gargantua sur les tours de Notre-Dame* de Georges Rippart, fusain et gouache sur papier, vers 1890, Musée Rabelais, Seuilly. Image sélectionnée par Alexis Étienne pour le tableau « Volontiers anthropocène ».

fig. 04

fig. 04 Entretien avec Bruno Latour réalisé par Léa Mosconi et Henri Bony dans le cadre de la biennale d'architecture d'Orléans pour la série de performances « Dessiner le montre moderne », septembre 2017.

qui nous permette de comprendre l'imaginaire que mobilise l'anthropocène pour une génération d'architectes. Nous avons ainsi construit un dispositif qui nous a amenés à faire dessiner un ensemble de trente architectes, dont Encore Heureux, NP2F, Carlo Menon et Sophie Dars, Martiez-Barat Lafore, afin d'analyser dans leurs dessins leurs représentations de l'anthropocène.

(A/R) Avez-vous développé une méthodologie particulière adaptée aux besoins et à la temporalité de votre projet ?

(L.M.) Nous avons décidé de partitionner le temps de notre recherche en trois moments afin de répondre à la temporalité que proposait le cadre de cette recherche. Nous avons consacré un premier temps aux tableaux construits par les étudiants, leur construction et surtout leur analyse. Dans un deuxième temps, nous avons mené une recherche entre terrain et atelier pour confronter notre travail plastique aux recherches d'autres acteurs, que ces acteurs soient des personnes, des lieux, des concepts. Enfin, dans un troisième temps, nous travaillons actuellement à la mise en espace de la recherche et à la manière de lui donner corps. Les dix mois de la recherche, que nous avons étendue à un an en commençant un peu avant et en montant l'exposition un peu après, ont été pensés comme trois périodes poreuses qui produiraient chacune une partie des indices de l'enquête.

(A/R) En quoi consistait précisément la première phase iconographique du projet ? Au-delà de la référence à Aby Warburg, comment s'est opéré concrètement la collecte, la sélection et la mise en relation des éléments ?

LM La première étape du projet a été réalisée à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, dans le cadre de mon séminaire de master. Les étudiants ont chacun délimité une problématique de recherche en relation avec le thème du séminaire, *Ce que fait l'anthropocène à l'architecture*, et ont rassemblé, autour de leurs questionnements, un corpus de vingt-quatre images. Ces tableaux, qui réunissent des images issues de l'histoire de l'art, de l'histoire de l'architecture, de la culture populaire, de l'urbanisme, et même de la publicité, ont été pensés comme des puissances évocatrices nous permettant, par l'intelligence de leur choix et de leur agencement, de comprendre l'esthétique dominante que convoque l'anthropocène. Pendant trois mois, chaque semaine, les étudiants ont apporté individuellement trois images, qui, pour eux, participaient à porter une idée forte que véhiculait leur problématique. De manière hebdomadaire, nous engagions une discussion collective sur la valeur de chaque image en fonction de trois critères : capacité de l'image à porter la problématique du tableau, capacité de l'image à mobiliser l'imaginaire de la question posée, qualité plastique de l'image. Deux fois dans le semestre nous avons affiché toutes les images de chaque tableau pour ajouter un quatrième critère : capacité des images à articuler un imaginaire et un discours commun, critique et complexe. Ce quatrième critère a discriminé de nombreuses images présélectionnées. À la fin du semestre, les étudiants ont construit un affichage à partir de vingt-quatre images. Par exemple, le travail de Lola Martins et de Jean Casanova, qui ont choisi de consacrer leur tableau à l'esthétique architecturale du courant du survivalisme face à l'incertitude d'une période géologique en mouvement, nous renseigne sur le caractère eschatologique de l'anthropocène. La recherche menée par Ida Ferrand sur l'esthétique du sublime des éléments techniques d'une modernité industrielle nous apporte des éléments précieux pour comprendre comment ce registre se déploie dans une sorte de modernocène. Enfin, Alexis Étienne, avec son tableau *Volontiers Anthropocène*, nous interpelle quant à la sidération et l'effroi que provoque un anthropocène dominant et proliférant. Ces travaux sont un ancrage solide sur lequel se structure toute notre recherche.

(A/R) Quelle forme a pris votre travail graphique ? En quoi le dessin est il le médium approprié à votre recherche ?

(L.M.) Nous abordons l'acte de dessiner comme un acte de résistance. Le dessin propose une transcription du monde. C'est une vision critique du monde. Nous avons abordé l'anthropocène dans sa dimension politique en nous appuyant sur le travail de Jean-Baptiste Fressoz qui, avec Christophe Bonneuil, développe une analyse marxiste de la thèse de l'anthropocène. Comprendre l'esthétique sur laquelle cette thèse se construit c'est aussi saisir son caractère politique. L'anthropocène pourrait mobiliser le registre du pittoresque ou du beau ; elle mobilise, du moins d'après Fressoz, le sublime et la sidération ; or ce sont généralement les régimes totalitaires et dictatoriaux qui le font, du moins des régimes qui souhaitent porter avec vigueur et souvent rigueur une idéologie dominante et totale. La définition du sublime renvoie à « un sentiment de plaisir éprouvé au contact d'un objet informe ou de tout objet impliquant une idée de totalité » et celle de la sidération, à « l'influence subite exercée par un astre sur le comportement d'une personne, sur sa vie, sur sa santé »[1]. On peut alors cerner combien ces deux catégories, mises en tension, sont des ancrages solides sur lesquels les régimes totalitaires peuvent s'appuyer. Le fait que la thèse de l'anthropocène mobilise ces catégories nous renseigne aussi sur sa portée politique. Pour nous, architectes et chercheurs en architecture, comprendre l'esthétique de ce nouveau cadre théorique et physique est fondamental, et il nous semble que le dessin est le médium le plus adapté pour nous y confronter.

(H.B.) Notre recherche traite de l'imaginaire. Et le dessin, comme le texte, révèle certains traits, des répétitions, des figures récurrentes. Aussi, avec le dessin nous poursuivons une démarche qui nous a toujours accompagnés et qui fait partie de la méthodologie que nous mettons en place. Le dessin, qui porte une dimension plastique et politique, qui est un outil de projet et de propagande, nous semble être un vecteur particulièrement adapté aux ambitions de recherche que nous poursuivons.

En 2012, j'ai travaillé sur la notion de « neutre » et son lien avec le développement pavillonnaire. J'ai réalisé sur la ville nouvelle de Sénart, au sud de Paris, une série de trente-six gravures représentant des lieux. Ce dispositif m'a permis de mener une recherche sur les espaces générés par cet urbanisme tout en explorant les formes particulières engendrées par la reproduction mécanique. Cet entrecroisement entre recherche théorique et recherche plastique est une préoccupation prégnante dans notre travail.

(A/R) Votre projet originel consistait à choisir « dix personnalités du monde l'art et de l'architecture et de réaliser avec chacune d'entre elle un entretien vidéo en les faisant réagir sur l'un des dix tableaux ». Qu'est-il advenu de cette étape ?

(H.B.) Nous avons décidé d'interroger seulement Jean-Baptiste Fressoz dont le propos était structurant pour notre recherche. Cela nous a permis de mieux approfondir notre exploration plastique sur cette matière. Nous sommes en contact pour qu'il puisse venir présenter ses recherches au CIVA et peut-être établir une discussion sur le travail que nous avons mené en résonance avec elles.

(A/R) Quelle forme prendra l'exposition ?

(H.B.) L'exposition s'installera pour une nuit au CIVA à Bruxelles. Nous avons toujours travaillé sur la question de la temporalité de l'exposition. Il nous semble précieux de faire d'une exposition un moment de débat. La courte temporalité permet de réunir l'ensemble des participants, acteurs et visiteurs,

au sein du lieu de l'exposition. Notre première exposition s'intitulait *Architecture et imaginaire*. Elle s'est tenue en 2011 dans la galerie droite du Palais des études des Beaux-arts de Paris. Nous l'avons montée, d'abord pour des raisons logistiques, pour une durée de deux heures. Ce qui était d'abord une contrainte s'est avéré un cadre de monstration très riche. En effet, l'ensemble des acteurs de l'exposition, ceux qui la pensent, commissaires et artistes, ceux qui la commentent, critiques et journalistes, et ceux qui la visitent, étaient réunis dans cette manifestation dont le caractère éphémère permettait d'en affirmer l'intensité. Ensuite, nous avons monté l'exposition Ville*s potentielles, architecture et anthropocène*. Nous avons utilisé la Chapelle de la Maison de l'architecture comme espace d'exposition et de débat, durant trois journées. Dix-huit intervenants, chercheurs, artistes et architectes sont venus dans le lieu d'exposition débattre avec les visiteurs mais aussi avec la matière de l'exposition.
L'exposition au CIVA se tiendra ainsi sur une temporalité que nous avons pour l'instant limitée à 3 heures, au cours de laquelle nous souhaitons mettre en relation la matière que nous avons produite avec la parole d'intervenants invités et celle des visiteurs. Nous aimerions mettre en place un dispositif de restitution immédiat qui permette, à la fin de la rencontre, de produire un document qui porte les enjeux de ce travail. Il sera imparfait et inabouti, mais nous pensons qu'il contiendra, par son immédiateté et sa proximité avec la rencontre, une certaine fraîcheur.

(A/R) Quels sont les intervenants pressentis ?

(H.B.) Jean-Baptiste Fressoz, Mathias Rollot, Augustin Rosenstiehl, et deux jeunes architectes, Lina Jaïdi, Clément Masurier, auxquels s'ajoutent les six étudiants de l'ArBA-EsA qui ont travaillé sous notre direction, à savoir Ida Ferrand, Anouk Daguin, Alexis Étienne, Lola Martin, Jean Casanova et Mathias Greenhalgh.

(A/R) Avez-vous rencontré des difficultés particulières durant votre recherche ?

(L.M.) La recherche s'est réalisée avec une certaine fluidité. Certes, nous avons dû adapter notre mode opératoire en fonction de questions logistiques et par rapport à la pertinence et cohérence de la recherche. Ces aléas ont parfois généré quelques difficultés, mais ils nous ont aussi permis de nous saisir d'opportunités comme celle d'exposer au CIVA par exemple. Une des difficultés, peut-être, a été celle de la temporalité de la recherche. J'ai participé au programme de recherche Ignis Mutat Res pour le Ministère de la culture en France pour une recherche qui a duré presque trois ans. Ma thèse de doctorat a duré presque six ans. Construire un propos et une méthodologie sur un temps relativement court de dix mois est assez difficile.

(A/R) La dimension pédagogique du projet est essentielle. Comment concevez-vous les liens entre enseignement et recherche artistique ?

(L.M.) La dimension pédagogique est structurante dans ce projet. Questionner l'esthétique que mobilise l'anthropocène est en premier lieu la question que nous étudions dans le séminaire que j'ai monté à l'ArBA-EsA. Ce sont les questionnements, les doutes, les inquiétudes, les recherches, les hésitations des étudiants de l'Académie qui nous ont conduits vers cette recherche. C'est pour cela que la recherche part de la matière du séminaire. Ensuite, nous tentons avec l'exposition que nous montons au CIVA de poursuivre ce lien avec l'école. D'une part, en montrant les tableaux des étudiants, d'autre part en appuyant nos travaux et les échanges sur les questions qu'ils révèlent.

(H.B.) Je trouve le lien entre la recherche artistique et l'enseignement ambigu. Pour un architecte, le cadre de travail est assez clairement défini par le lien à un client et l'objectif de construction. Au cours de cette recherche, nous nous sommes placés dans des conditions de travail que nous établissions, ce qui est en quelque sorte se retrouver à la place de l'étudiant. Dans le dispositif que nous prévoyons pour l'exposition, les travaux des étudiants du séminaire prendront la même place que nos dessins sur le jardin des plantes ou que le texte de Mathias Rollot sur le musée spéciste. Cette mise en lumière des travaux produits dans les écoles nous semble indispensable.

(A/R) Cette recherche va-t-elle se poursuivre au-delà de sa première présentation publique ?

(L.M.) Nous échangeons avec le Pavillon de l'Arsenal pour présenter la matière de cette recherche dans le cadre d'une exposition dans ce lieu parisien. Par ailleurs, j'ai à nouveau cette année engagé dans mon séminaire de l'ArBA-EsA un travail iconographique sur l'esthétique de l'anthropocène : j'attends la fin du semestre pour analyser cette matière et réfléchir à la manière dont nous pouvons nous appuyer sur la recherche A/R et sur le nouveau séminaire pour poursuivre cette recherche. Nous devons aussi déterminer un cadre pour continuer cette recherche : est-ce une recherche que nous menons, seuls dans notre atelier ? Est-ce qu'une exposition en 2020 au Pavillon de l'Arsenal ou ailleurs nous permettrait de poursuivre ce travail ? Nous sommes en train d'y réfléchir.

(A/R) D'un point de vue personnel, quel bilan tirez-vous de cette expérience ?

(H.B.) Travailler sur cette recherche, dans le cadre d'A/R, avec un accompagnement et un encadrement bienveillant et enrichissant a été particulièrement précieux pour nous. Nous sommes des architectes et chercheurs français. La recherche A/R nous a permis d'échanger avec des milieux et des champs disciplinaires et de pensée auxquels nous ne sommes pas forcément confrontés. Cela nous a parfois mis dans une situation inconfortable, il est toujours plus aisé de rester dans son pays et dans son domaine. Finalement cela s'est avéré très riche.

1. Définitions issues du dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. www.cnrtl.fr

Chose 001108 (*The Parenthood Game*)

En mars 1972, Brian Burke, un anesthésiste et photographe amateur du New Hampshire, filma une rencontre inhabituelle entre une zébrelle et une lionne, au cours d'un safari dans la plaine du Serengeti en Tanzanie (Afrique). Le film enregistra la manière dont une lionne attaqua et tua un zébreau avant que la zébrelle ne revienne et attaque la lionne. Burke désigna le court-métrage en 8 mm comme *Serengeti Incident* [l'incident de Serengeti]. Après avoir tourné ce film, Burke lut dans le magazine *Natural History* un article de George Schaller affirmant que les zèbres ne protégeaient pas leurs petits contre les lions. Burke répondit par écrit au magazine et à l'auteur de l'article, leur raconta ce dont il avait été témoin et joignit une photographie. La lettre et la photographie de Burke furent publiées dans le numéro d'août/septembre 1972 de *Natural History*. Lequel fut lu par Bernhard Grzimek, professeur à l'université de Giessen (Allemagne). En septembre 1973, Grzimek écrivit à Burke et lui demanda de pouvoir utiliser le film pour le magazine *Das Tier* et un programme éducatif sur les animaux diffusé à la télévision publique allemande.

> *J'espère que vous ne voyez pas d'objection à ce que nous publiions une traduction allemande de votre lettre dans notre journal* Das Tier. *Nous aimerions aussi recevoir une copie de vos images et, au cas où vous en auriez fait plusieurs, des autres également. [...] Personnellement, j'aimerais utiliser le film qui a été fait de cet incident dans mes cours à l'université et dans un programme de télévision. Est-ce que ce film est encore disponible ? Est-ce qu'il a été réalisé en couleurs ? Serait-il possible d'en recevoir une copie à mes frais ?*

Burke répondit à la lettre de Grzimek.

> *C'est pour moi un grand honneur que vous souhaitiez traduire ma lettre* Incident in the Serengeti *dans* Das Tier. *Je vous en accorde naturellement la permission. [...] Les images et le film me reviendront sous peu, et dès que je les aurai reçus, je vous les enverrai. [...] Le film intéressant et les images sont en couleurs. Le film a été pris en pellicule Super 8 mm et en 18 images par seconde, par conséquent je ne suis pas tout à fait certain que le film soit adapté à une diffusion télévisée. Je laisse cela aux techniciens.*

Burke envoya son film et ses images à Grzimek. Grzimek réalisa une copie en 16 mm du film, utilisa la copie dans ses cours et à la télévision publique allemande et renvoya le film en 8 mm à Burke.

En novembre 1976, Colin Willock de Survival Anglia Limited, une entreprise anglaise spécialisée dans les documentaires, écrivit à Bernhard Grzimek à Giessen, lui posant des questions au sujet de la séquence qu'il possédait d'un zèbre attaquant une lionne. Grzimek fit parvenir le film, accompagné d'une lettre. La lettre précisait que le texte devait mentionner que ce plan avait été pris par Brian Burke, un photographe amateur. Il leur envoya aussi l'adresse de Burke. Le directeur de Survival Anglia remercia Grzimek pour le film et lui écrivit

qu'ils mentionneraient Burke au générique. En réponse, Grzimek écrivit qu'il avait payé Burke pour ses photographies mais pas pour le film, et qu'il avait l'impression que Burke était très heureux que son film soit utilisé à la télévision. Grzimek inclua l'adresse de Burke. En 1976, Survival Anglia décida d'utiliser le film de Burke dans son montage *The Parenthood Game* [Le jeu de parentalité] sans contacter Burke. NBC acheta par la suite *The Parenthood Game*. Le 27 janvier 1977, NBC diffusa *The Parenthood Game* aux États-Unis. Le 14 octobre 1977, quelqu'un de Survival Anglia écrivit à Burke en lui disant que son film avait été utilisé dans *The Parenthood Game*.

> *Nous avons une lettre du Pr. Grzimek nous disant que vous étiez heureux que votre film soit utilisé, mais sans mentionner un quelconque remboursement. Pourriez-vous me faire savoir quel paiement vous est dû, et je traiterai cela.*

Quand Burke reçut la lettre de Survival Anglia, il répondit que Grzimek avait l'autorisation de rendre public le film. Il affirma qu'il conservait le droit d'auteur du film et demanda un remboursement en accord avec les tarifs habituels.

En 1978, Burke n'ayant pas reçu de réponse de Survival Anglia, invoqua une atteinte à ses droits d'auteur sur le film. Le 11 décembre 1978 eut lieu le procès *Burke v. National Broadcasting Company* à la *United States District Court* du New Hampshire. Le juge Herbert Maletz déclara :

> *Pour en venir aux considérations juridiques, il va de soi que l'on bénéficie d'un droit d'auteur de common law absolu sur son œuvre là où l'on n'a pas cherché à obtenir un droit d'auteur fédéral statutaire. [...] Ce droit d'auteur de common law est un droit de propriété absolu qui s'étend aux émissions de télévision et films de cinéma et protège contre la copie, la publication, la vente, l'interprétation, l'enregistrement, etc. non autorisés.*[1]
>
> *Ce droit d'auteur de common law est maintenu au créateur jusqu'à ce qu'il autorise une publication générale, moment à partir duquel l'œuvre devient la propriété du grand public. [...] Dès lors, l'existence du droit d'auteur du Dr Burke repose sur le fait qu'il ait autorisé ou non une publication générale de son film avant sa télédiffusion par NBC le 27 janvier 1977.*
>
> *Qu'une « publication générale » ait eu lieu ou non ne dépend pas de l'intention réelle du créateur ; son intention n'importe pas. La question dépend plutôt de ce que le créateur a fait, c'est-à-dire s'il s'est séparé ou non volontairement de la propriété. [...] Contrairement à une publication générale, une publication limitée ne prive pas le détenteur de sa protection par la common law. [...] En fin de compte, le « mot "général" en ce qui concerne la publication [...] est de la plus grande importance. Il peut y avoir une publication limitée, qui est une communication de*

1. Nimmer, On Copyright, Vol. 1, s. 56, Et. seq. (1976).

> *l'œuvre à d'autres personnes dans des circonstances qui n'indiquent pas que l'œuvre soit destinée au public. Une publication générale témoigne d'une destination au public, de sorte que le droit d'auteur est perdu. »*[2]
>
> *C'est à cette lumière que nous abordons le cas présent. Sur la base de faits incontestés, il est clair que lorsque le Dr Burke donna volontairement le film au Professeur Grzimek en sachant qu'il serait copié et utilisé pour la télévision allemande, il autorisa une publication générale. Car, comme nous l'avons indiqué précédemment, le critère d'une publication générale s'applique dans ce pays ou dans tout pays étranger. Plus particulièrement, il semble évident que lorsque le Dr Burke envoya son film au Professeur Grzimek pour qu'il soit utilisé dans des cours et à la télévision allemande, il ne le réserva expressément ou implicitement ni à certaines personnes ni à certains buts. Plus précisément, dans la lettre du Dr Burke au Professeur Grzimek datée du 17 septembre 1973, il promit d'envoyer le film et ajouta simplement qu'il espérait que le film Super 8 mm qu'il avait utilisé conviendrait à un programme de télévision. Il est donc manifeste que le Dr Burke n'a posé aucune restriction quant aux personnes qui pourraient voir le film, ni exprimé aucune limitation quant aux buts dans lesquels il pouvait être montré. Pour résumer, le dossier établit que le Dr Burke n'a pas répondu aux deux volets du critère de « publication limitée », et par conséquent autorisa une publication générale. Non seulement le Dr Burke n'a pas réservé ou limité son autorisation, mais les termes de sa lettre du 17 septembre 1973 au Professeur Grzimek suggèrent qu'il était honoré que des naturalistes professionnels soient intéressés par son œuvre d'amateur. L'envoi par le Dr Burke de son film au Professeur Grzimek sans avertissement de droit d'auteur et sans la moindre restriction quant à son usage n'était pas une action témoignant d'un intérêt propriétal pour le film.*

La cour du district déclara que Burke avait perdu son droit d'auteur de common law en autorisant une publication générale de son film.

Burke fit appel de la décision. Le 17 mai 1979 eut lieu le procès *Burke v. National Broadcasting Company* à la *United States Court of Appeals*. Le juge Levin Campbell déclara :

> *En vertu de la common law, le créateur d'une œuvre littéraire ou artistique a le droit de la copier et d'en tirer profit, et peut la distribuer ou la montrer à une catégorie limitée de personnes pour un but limité, sans perdre ce droit. Le droit est maintenu jusqu'à ce que le créateur autorise une publication*

2. King v. Mister Maestro Inc., supra, 224 F. Supp. at 101.

« générale » de son œuvre ; l'œuvre passe alors dans le domaine public et, à moins que le créateur n'ait obtenu un droit d'auteur statutaire, n'importe qui peut la copier, distribuer ou vendre pour son propre profit.

La common law reconnaît trois manières de communiquer une œuvre au public : exposition ou représentation, publication limitée et publication générale. Parmi celles-ci, seule la publication générale entraîne une perte du droit d'auteur de common law par le créateur.

Une simple représentation ou exposition d'une œuvre n'entraîne, en vertu de la common law, aucune publication. Selon ce principe, un film n'est pas « publié » s'il est seulement montré, et le grand public n'est pas autorisé à en posséder – mais bien à en emprunter – des copies tangibles. [...] Une publication peut être constatée si les circonstances suggèrent que le public était libre de copier une œuvre exposée, mais une interdiction de copier peut être « tacitement comprise » ou sous-entendue.

Une publication générale a lieu lorsqu'une œuvre est rendue disponible aux personnes du grand public, sans égard pour qui ils sont ou ce qu'ils proposent d'en faire. [...] Une publication générale consiste en toute dissémination de l'œuvre elle-même parmi le public fondant à croire qu'elle a été destinée au public et rendue propriété commune.

Une publication générale peut être constatée lorsqu'une seule copie de l'œuvre est transmise à un membre du grand public, dans la mesure où la publication générale dépend du fait que l'auteur rende l'œuvre disponible à ceux qui sont intéressés, et non du nombre de personnes qui expriment de fait un intérêt. [...] Par la suite, un droit d'auteur ne peut être préservé qu'en respectant dans les délais la législation sur le droit d'auteur.

Une « publication limitée », par contraste, a lieu lorsque des copies tangibles de l'œuvre sont distribuées, mais à une catégorie limitée de personnes et pour un but limité. [...] La distinction entre publication « générale » et « limitée » est une distinction de degré, et dépend moins des intentions du créateur que de ses actions. [...] Dans les cas où une publication générale est constatée, le créateur a rendu son œuvre disponible d'une manière qui suggère que toute personne intéressée pourrait en avoir une copie. [...] Une simple publication limitée est constatée lorsque la portée et le but de la distribution n'ont pas laissé penser que le grand public était libre d'obtenir et d'utiliser l'œuvre.

Comme une représentation n'est pas en elle-même une publication, le fait que le Dr Burke savait que le film serait copié par le Dr Grzimek et utilisé dans ses cours et à la télévision n'était pas déterminant.

Une publication n'a pas eu lieu du simple fait que le film ait été montré au grand public. [...] La question décisive était de savoir si la remise par Burke du film lui-même au Dr Grzimek était, dans ces circonstances, une publication générale. Nous déclarons que ce n'est pas le cas. [...] Burke a envoyé le film au Dr Grzimek en réponse à la demande d'en avoir une copie pour l'utiliser personnellement dans ses cours et dans un programme de télévision. Le Dr Grzimek en a fait une copie, apparemment pour son propre usage, mais c'était dans les limites de la copie et de la distribution autorisées alors. Comme le savait le Dr Burke, le Dr Grzimek était professeur et présentait un programme éducatif sur une chaîne de télévision non-commerciale. Permettre que le film soit utilisé pour les buts sollicités ne constituait pas une autorisation globale à l'utiliser pour n'importe quel but, et encore moins de le remettre à un producteur commercial. Certes, le Dr Burke n'a pas explicitement indiqué dans sa lettre que le Dr Grzimek ne pouvait pas distribuer à d'autres des copies du film, ou l'utiliser pour d'autres buts, mais nous considérons que de telles limitations doivent raisonnablement être sous-entendues : le Dr Grzimek a émis la demande spécifique d'utiliser le film pour un but spécifique, et la réponse positive du Dr Burke ne peut pas être considérée comme ayant autorisé tout autre usage ou but. [...] Le fait que le Dr Burke ait été « honoré » par la demande du Dr Grzimek et l'ait volontiers acceptée semble dépendre de la stature de naturaliste du Dr Grzimek, et est cohérent avec sa conviction que le Dr Grzimek n'utiliserait le film que pour ses propres buts déclarés. [...] Le Dr Grzimek n'avait aucune raison de supposer qu'il était libre de distribuer à son gré des copies du film, ou d'autoriser son usage commercial. Nous déclarons que seule une publication « limitée » a eu lieu, et que le droit d'auteur de common law du Dr Burke n'a pas été perdu.

La cour a annulé le premier jugement et conclu que Burke, en rendant disponible une copie de son film à un professeur pour un usage dans des cours et en relation à un programme de télévision éducatif sur la télévision allemande n'avait pas fait une publication générale de son film et n'avait dès lors pas perdu son droit d'auteur.

chose 001108 (*The Parenthood Game*)

Lilia Mestre

ScoreScapes

Penser les partitions comme des outils pédagogiques

Lilia Mestre

ScoreScapes est une recherche que j'ai commencée dans le cadre d'a.pass (études avancées en performance et scénographie), en réponse à l'invitation de son ancienne directrice artistique, Elke Van Campenhout, à devenir co-commissaire du programme. a.pass est construit comme un système de commissariat tournant consistant en périodes de quatre mois que nous appelons des « blocs ».

Le fait qu'a.pass soit fondé sur des principes d'auto-éducation et de collaboration m'a motivée à construire des partitions et à poser des questions telles que : que signifient ces termes dans un contexte pédagogique et qu'impliquent-ils politiquement ? Comment créer un *dispositif* inclusif qui permette d'apprendre à travers les propositions de recherches des autres ? Comment traiter un contexte non-disciplinaire visant des relations transversales ?

Par « partition » j'entends un ensemble d'instructions qui peuvent être répétées pendant une période de temps prédéterminée. Ces instructions créent un système à travers lequel interagissent les participants. Il est important pour moi que les partitions puissent être modifiées et utilisées par n'importe qui. Depuis 2014, j'ai développé quatre versions de la pratique : *Writing Score*, *Perform Back Score*, *Bubble Score* et *Medium Score*. On trouvera plus d'informations au sujet de *ScoreScapes* et de ses différentes versions sur www.apass.be. Une publication est parue en conclusion de chaque version.

INSTRUCTIONS GÉNÉRALES

Réunissez-vous chaque semaine, le même jour et à la même heure, pendant une durée prédéterminée (quatre heures, par exemple). Réunissez-vous pendant une période prédéterminée (quatre mois, par exemple).

Apportez nourritures et boissons à partager.

Travaillez seulement avec les personnes présentes. Il n'est pas possible de participer à distance par e-mail ou d'autres moyens.

Il n'y a pas de public. Les participants à la partition constituent leur propre public.

S'il n'y a pas de travail à présenter, sautez la session. La partition permet aux participants de ne pas être présents ou de commencer à n'importe quel moment.

POUR COMMENCER

Le don

Lors de la première rencontre, chacun de nous présente en cinq minutes un échantillon de son travail. L'échantillon est communiqué en tant que performance, texte, objet et/ou exposé. Il révèle le contenu de la recherche et la forme à travers laquelle s'articule la recherche. Lorsque vous commencez plus tard dans le processus, suivez la même procédure : apportez un don.

Les questions

Après avoir assisté à la présentation de chacun (l'une après l'autre), nous déterminons (par le hasard) qui pose une question à qui. Par exemple, écrivez les noms des participants sur de petits bouts de papier, pliez-les et mettez-les dans un récipient. Chaque participant tire un nom. (D'autres modes de tirage au sort peuvent être utilisés.)

Les questions sont un outil pour se lancer dans la discursivité de la pratique et de la recherche artistique. Elles ont pour but de faire apparaître les enjeux, de montrer les implications et relations plus lointaines de la proposition. Elles constituent aussi des indicateurs du potentiel dialogique de chaque projet de recherche. Elles sont le moteur d'un processus de partage, de contamination, de contradiction, de pensée et de faire ensemble.

Les questions constituent un élément intrinsèque et important de la partition. Pensez-les, contextualisez-les, offrez-les.

Chaque participant a deux jours pour formuler une question et l'envoyer à la personne qui lui a été assignée. Les questions sont envoyées par e-mail.

Les réponses

Après avoir reçu votre question, vous aurez cinq jours pour développer une réponse. Vous présenterez votre réponse à la session suivante pendant une durée de cinq minutes. (Cinq minutes de matière semblent juste suffisantes pour permettre qu'entre 12 et 18 participants répondent à leur question.)

CONTINUUM

Partage d'échantillon + (deux jours) question + (cinq jours) partage de réponse + (deux jours) question + (cinq jours) partage de réponse + …

Le processus recommence chaque semaine jusqu'à la date finale préétablie.

Si la recherche artistique cherche activement des moyens de maintenir la viabilité de notre relation au monde, comment les partitions peuvent-elles servir d'intermédiaires dans cette quête ? Si la recherche artistique se lance dans des processus d'éveil aux relations phénoménologiques inaperçues avec notre environnement, comment constituons-nous des matériaux et pensées ? Quelle performativité est en jeu dans le partage de matériaux/pensées ? Quelle est la relation entre individualité et collectivité ? Comment cela a-t-il un impact sur nos pratiques individuelles et nos relations au collectif ? Si la recherche artistique est affaire de production de connaissance, et non de recherche en vue de produire une œuvre, comment pouvons-nous discuter via les questions et réponses inhérentes à nos pratiques ? Comment exprimons-nous l'urgence pour la vie, sa résilience, sa résistance au monde dans lequel nous vivons aujourd'hui ?

Mon approche veut témoigner des relations affectives pour comprendre le soi et le collectif à travers des actes de rassemblement et de présence. Le matériau de la partition tient dans les préoccupations des participants, et celles-ci peuvent s'exprimer sous toute forme telle que l'écriture, la performance, les formules scientifiques, les situations, les objets… C'est un système pour l'interaction, où diverses expériences esthétiques coexistent avec, complémentent, mettent au défi et inspirent la pensée et le faire. Il est considéré comme un *dispositif* de collaboration, tissant une pluralité de préoccupations qui se développent à partir des propositions des participants. Cela se fait en incitant les personnes à entrer en relation les unes avec les autres dans leurs divers modes d'être, leurs expériences, humeurs, sensibilités, préoccupations politiques et théories respectives. Amitié artificielle. Nous sommes venus ensemble. Nous sommes venus pour nous défaire.

J'ai réfléchi à la proposition selon laquelle la partition déploie des actes d'engagement, d'attention, de générosité et de soin. Elle s'engage dans la politique de la différence, en n'insistant pas sur le commun. De toute façon, le commun est la structure qui nous unit. Ces structures sont toujours déjà artificielles et toujours déjà des structures de pouvoir à remettre en question.

Cette approche considère le doute et la vulnérabilité comme des formes d'émancipation et comme des manières de rester situés dans la complexité de ce que nous sommes et de ce qui nous entoure. En devant être physiquement présent pour jouer la partition, on apporte la performativité inhérente au processus d'exposition dans la formation du collectif. Il n'est pas question de conclusions ou de déclarations, mais d'être proche des processus de faire-penser seul-ensemble. C'est une pratique.

Les matériaux éclectiques qui révèlent le contenu de la recherche deviennent un langage à travers lequel on peut converser. Nous commençons à parler en langues, pas un langage unifiant mais une pluralité de langages qui crée une tiercéité – qui provoque des interstices, suscite des questions, provoque la curiosité, les antagonismes, éveille le désir, la volonté de vivre, et fait de la critique un moteur d'échanges. En tant que tel, c'est un outil d'apprentissage par la pratique qui s'adresse à la discursivité de la pratique artistique en proposant un dialogue à travers différents formats esthétiques (pas seulement le langage).

ScoreScapes désire souligner l'importance de l'expérientiel. La proposition consiste à se plonger dans les conditions pour l'émergence d'une poétique à travers des contraintes de temps et des questions qui

peuvent sembler, à première vue, non légitimes. La poétique est utilisée ici comme un acte qui transforme notre perception, des situations qui invitent à une autre compréhension des « choses » et qui ouvrent des relations imprévues.

On se construit en se défaisant. La partition est schizophrène dans la mesure où elle requiert autant de contrôle que d'apport spontané, du fait de sa contrainte temporelle. Elle nous force à considérer deux fois les propositions, à envisager l'agencement de l'autre et, par là, des choses qui peuvent être en opposition totale à ce qui a été présenté – tout cela dans une période de temps assez courte. Elle nous invite à prendre des risques.

Le hasard provoque des interactions entre éléments et personnes qui ne se seraient peut-être pas produites autrement. Le hasard réclame le trouble, l'interaction énergique qui peut ouvrir certaines tendances. La partition est un outil de crise-sous-contrôle qui ouvre aussi à sa propre critique du fait de sa nature de système de gouvernance. Est-il possible de créer des structures qui n'encouragent pas l'hégémonie mais soutiennent plutôt la différence, les paradoxes, les antagonismes ?

À travers les questions et réponses hebdomadaires, qui démontent et reconstruisent les dons, un spectre de relationnalité passe au premier plan et crée des liens de cohérence avec d'autres champs. Des bras tendus vers des préoccupations qui seraient probablement restées inaperçues. Ce processus aide aussi à décrire quels systèmes de gouvernance sont en jeu dans la recherche de chacun des participants, en les regardant comme des structures opérationnelles. C'est une manière de rendre visible le système de relations qu'offre chaque proposition (don), de même que les usages du médium ou transmédium et ses relations au contenu. L'usage transversal des médiums crée la confrontation de plusieurs systèmes de gouvernance, impliquant des approches différentes pour comprendre les relations affectives. *Le problème (problématique) de la partition* se manifeste dans ces relations et la politique qu'elles proposent.

Mots-clés : amitié artificielle, agonisme, expérientiel, poétique, transdisciplinaire, politique

fig. 01 « Typology of Questions », affiche produite par a.pass, 2018. Design : Miriam Hempel.

Le texte qui suit, *Tectonic Friendship*, a été réalisé pendant *Medium Score* (quatrième version de *ScoreScapes*). C'est une compilation et un montage de réponses que j'ai données aux questions qui m'ont été posées au cours du Bloc 2017/II, tandis que je pratiquais la partition. Dans cette version, nous nous sommes concentrés sur le médium et sur ce que cela signifie aujourd'hui pour les arts. Le médium que j'utilisais était l'écriture et je voulais réfléchir à *ScoreScapes* en écrivant. Comment est-ce que j'écris quand j'écris sur ma pratique ? Comment est-ce que je peux mettre en question mon écriture dans le contexte de la recherche artistique ? Pourquoi dois-je écrire ?

Par ailleurs, nous avons produit une affiche avec une « Typologie de questions », passant en revue toutes sortes de questions ouvertes par la pratique de *Medium Score*.

TECTONIC FRIENDSHIP

Bleu : Fiction
Rouge : Fiction s'adressant au lecteur
Vert : Réponses que j'ai reçues au cours de la pratique de *Medium Score*
Rose : Questions que j'ai reçues au cours de la pratique de *Medium Score*
Noir : Citations de moi-même (publications antérieures) ou d'autres

1. Ils arrivent ici, venant de différents lieux et temps. Ils viennent avec des idées, des histoires, des sentiments, des relations et des trous. Ils ne savent pas où ils vont. Chacun d'eux sait quelle sorte de langage il utilisera pour communiquer avec chacun des autres. Ils ne savent pas comment ils seront compris. Ils ont un sac plein de friandises. Ils décident de passer du temps ensemble. Ils pensent que la poétique est une forme de connaissance et ils ressentent le besoin de mettre cette poétique en contact avec les autres. Ils se considèrent comme des véhicules et des récipients. Ils utilisent les processus de l'art pour exposer les *sensibles* comme des lignes directrices pour le futur. Ils veulent créer du potentiel pour l'imprévu. Jouer. Redistribuer les valeurs et créer des utopies. Mettre en mouvement les modèles qu'ils possèdent et les remettre en question. Ils sont ardents. Sérieux. Attentionnés. Critiques. Émancipés. Magnifiques. Difficiles. Ils sont jeunes et vieux. Humains et animaux. Choses et pensées. Mouvements et immobilités. Ensembles et séparés. D'ici et là. Ils se réunissent souvent. Ils font advenir des choses, à partir desquelles ils peuvent apprendre sur eux-mêmes et le monde qui les entoure. Ils récoltent des informations : coupures de journaux, odeurs, théories, équations de science dure, danses, fictions, faits historiques… Ils donnent la priorité aux modes de relation en tant que force politique. Ils se rencontrent pour comprendre comment entrer en relation, penser, et bouger. Ils sont obsédés par les détails. Ils sont négligents. Quelque chose d'eux reste insaisissable. Ils sont cohérents. Ils écoutent. Ils regardent. Ils sentent.

2. « Désindividuer la relation, c'est rapporter la théorie au vécu des humanités, dans leurs singularités. C'est revenir aux opacités, fécondes de toutes les exceptions, mues de tous les écarts, et qui vivent de s'impliquer non à des projets, mais à la densité réfléchie des existences. » É. Glissant

3. Imaginez que nous sommes des corps d'affect. Imaginez que nous réagissons, interagissons chaque seconde de notre existence avec l'existence de tout ce que nous rencontrons. Imaginez que nous sommes conscients d'une partie infinitésimale de cette interaction. Imaginez qu'il y a un univers d'exploration possible. Imaginez que nous aimons ça et que nous n'avons pas peur. Imaginez que cela excite du potentiel. Imaginez jouer.

4. Cette partition propose une forme de sociabilité. C'est un organisme artificiel cherchant sa propre survie, sa propre viabilité. C'est une entreprise pour articuler notre caractère artificiel par la recréation d'un environnement relationnel spatio-temporel. Où sommes-nous ? Dans un laboratoire, nous étudions la performativité inhérente au geste, au mot, à la ligne, à l'oeil, à l'esprit, aux tripes et ailleurs. Nous sommes dans une structure construite qui expose une écologie d'affects entre le système régnant, les acteurs et les spectateurs. Nous en faisons tous partie et nous contribuons tous d'une manière ou d'une autre à la viabilité de cet observatoire avec les connaissances accumulées jusqu'ici. En fin de compte, ce micropaysage en quête de ses frontières veut créer une interface de conscience du *sensible.*

5. « L'amitié est un aspect fondamental du soutien personnel, une condition pour faire des choses ensemble ; j'aimerais l'aborder comme un modèle de relation spécifique dans la question plus large quant à la manière dont nous vivons et travaillons ensemble – et de manière autonome – en vue d'un changement, comme une manière d'agir dans le monde. L'amitié, comme le soutien, est considérée ici comme une relation essentiellement politique, une relation d'allégeance et de responsabilité. Être ami suppose un engagement, une décision, et inclut tous les positionnements sous-entendus qu'entraîne toute activité dans la culture. Dans son rapport à ma pratique, l'amitié est, sous sa forme la plus pertinente, en relation à un processus de travail : comme une manière de travailler ensemble. Le fil de la pensée qui se tisse à travers le matériau suivant est dès lors celui de l'amitié comme forme de solidarité : les amis en action. » C. Condorelli

6. Une préoccupation centrale ici tient dans le développement de modes d'être ensemble avec nos expériences, humeurs et sensibilités individuelles. Tous les visiteurs de la pratique sont invités à observer et jouer. La partition manifeste la manière dont les chercheurs envisagent un laboratoire vie-art pour des pratiques multidisciplinaires et des présences multifocales. C'est une tentative de passer d'un d'art-à-regarder à un art-à-éprouver.

7. Imaginez que la vie se révèle à travers des courants sous-jacents. On se déplace dans l'espace seul-ensemble, comme dans un immeuble d'appartements, comme dans la forêt.

8. Et nous ne sommes pas seuls. La partition est un dispositif de contrôle, c'est un partenaire pervers. Elle dicte des manières de fonctionner, des modes de présence. C'est un autorégulateur, un auto-dictateur. Elle nous amène à être ici et maintenant dans un état de vigilance extrême. Plus la partition est stricte, plus elle détermine sa lecture et son interprétation, mais par conséquent provoque le trouble et la friction. Créer des frontières à briser et des paramètres à tester peut impliquer une forme de résistance. L'éternelle quête pour comprendre et l'éternelle impossibilité d'atteindre cette compréhension nous laissent avec la possibilité merveilleuse de l'expérimentation.

9. Imaginez que le devenir du sujet a lieu dans des expériences d'intériorisation et d'extériorisation du monde. Imaginez le sujet comme un agent de changement à travers lequel sa propre transformation sur le terrain collectif participe activement au collectif. Imaginez les arts comme une manifestation de cette transformation et cette transformation comme une forme d'engagement politique.

10. « Je ne propose pas une théorie politique car ce que je dis, en particulier sur l'amitié et l'hospitalité, sur ce qu'est l'amitié et sur ce qu'est l'hospitalité, excède, précisément, la connaissance. Dans sa forme extrême et la plus essentielle, cela concerne quelque chose qui ne peut devenir un théorème, c'est quelque chose qui doit simplement être connu, il y a certains types d'expérience, d'expérience politique en amitié et hospitalité qui ne peut pas être simplement l'objet d'une théorie. » J. Derrida

11. L'événement inattendu et imprévu est toujours une surprise. C'est un appel à prêter attention à l'aspect performatif de l'art, à la condition de son existence comme un événement expérientiel et éphémère. La partition en tant que machine poétique présente un paradoxe entre une extrême précision, d'une part, et l'imprévisibilité des événements qu'elle peut produire, d'autre part. Ce paradoxe formel permet l'émergence de préoccupations esthétiques et éthiques donnant lieu à l'imagination de mondes possibles. Les événements émergents ont une autonomie qui leur est propre parce qu'ils sont en relation à des conditions qui ne sont pas subjectives mais produisent des subjectivités. Quelque chose se produit en relation à une autre chose, puis une autre chose et encore une autre. La machine poétique possède aussi son agencement au-delà du visible, avec une sensibilité accrue à la présence qui va au-delà de la propriété.

12. Conceptuellement, j'appelle la partition un partenaire pervers. Je crée des règles pour comprendre ses limites. Je suis intéressée par le fait de créer un système de contraintes fondé sur l'amitié qui me fait faire et penser autour d'elles. C'est un outil de travail. Je considère la partition comme une proposition pour organiser le temps, l'espace et l'interprétation à travers une forme de réciprocité qui peut être répétée. Que se passe-t-il quand je pratique la pratique ? C'est clairement un système disciplinaire pour des personnes indisciplinées.

13. Imaginez que le maintenant est la condition du présent en présence et là où les choses se produisent. Il n'y a pas de temps après tout. En ce moment, nous sommes tous ici.

14. Je suis triste aujourd'hui. Je fais référence à la poétique comme expérience esthétique. La mise en forme pour traiter le monde. Je considère la poétique comme des propositions, des cadres qui ne sont ni conclusifs ni universaux pour interpréter ce que nous percevons. J'envisage la production artistique comme un traitement de connaissance, comme un phénomène qui nous rattache à la manière dont nous construisons des réalités potentielles. La complexité inhérente à ces expériences ouvre un espace pour entrer en relation avec ce que nous ne connaissons pas encore, pour créer des réseaux de connexions qui couvrent différents domaines. Ces expériences nous font sentir, penser et agir en tant qu'êtres critiques. Elles nous exposent à des forces qui nous permettent de devenir individuellement et collectivement des sujets. Elles orientent, positionnent et racontent des situations.

15. Ils sont revenus. Il fait chaud. C'est comme dans un rêve. Les gens traînent, seuls ou en groupes. Debout. À genoux. Endormis. En train de parler. Debout. Immobiles. Il y a des plantes, des oreillers en papier, des assiettes de couleur en Plexiglas, des stylos, des vélos, des restes de nourriture, des structures en bois, un échafaudage, une boule de disco, un long tube rouge, de la colle, des lampes, des cordes, des câbles électriques, des chariots, des tasses à café, un marteau, des chaussures, un micro-ondes, un tissu rouge, du plastique jaune, un miroir, du polystyrène, un pouf jaune, un cube fait de bâtons en bois, un rideau filandreux brillant, des plaques en bois, des mots, des fils de couleur, une scie électrique, des coussins de méditation et des matelas de yoga dissimulés, une imprimante, des ustensiles de cuisine, des sacs-poubelles. Tout est suspendu dans la chaleur. Ici et là, flottant. Il est presque l'heure.

16. Je suis d'accord avec toi quand tu dis qu'on devrait être à l'affût des parties négociables et non-négociables d'un système donné. Je ne voudrais pas jouer autrement.

17. Cette partition est une pratique, ce n'est pas une affaire ponctuelle. Ce n'est pas un endroit à visiter ; ce n'est pas intéressant de la regarder de l'extérieur. Ce qui est intéressant, c'est de la pratiquer et de voir, par le faire, où sont les limites qu'elle suscite. Remettre en question les limites de l'engagement critique, de la politesse, de l'autorité, de l'intérêt, de la contamination, de l'imitation, du sujet, du statut d'auteur, de la déconstruction, de l'esthétique, de la générosité, dans le cadre de ses limites. Mais à nouveau, les partitions sont malléables. Elles sont faites de paramètres qui peuvent être changés, effacés, ajoutés. Comme toute loi.

18. Ils auraient pu décider de rester muets, de fredonner en chœur ou d'avoir des entretiens en direct l'un avec l'autre pour déclencher les questions. Mais ils ont décidé d'écrire parce que c'est ce sur quoi ils travaillaient. Après la pratique de lecture des questions à voix haute, il n'y a plus rien d'établi. À l'exception peut-être de l'invitation à traîner et manger ensemble. Ils ont traîné pendant des heures dans des lieux divers. Ils étaient ensemble, seuls. Ils ont créé et démonté les sens et sentiments. Ils se sont enivrés.

19. De retour là où la machine peut être ajustée. Comment cela est-il fait ? Je ne sais pas. La seule manière de remettre en question est de poser des questions qui prennent le temps d'exprimer des transformations potentielles.

20. Nous sommes tous responsables à travers l'engagement à jouer le jeu, à travers la mise en question des médiums par des contraintes, à travers la formulation de possibilités et d'impossibilités en faisant et réalisant quelque chose. C'est comme presser un bouton. On peut déplier et mettre en question les paramètres de sa propre prévisibilité. Cela demande de la persévérance.

21. Je l'ai écrit. Je l'ai effacé. Je l'ai écrit. Je l'ai effacé. Je l'ai écrit. Je l'ai effacé. Je l'ai écrit. Je l'ai effacé. Je l'ai écrit. J'aime voir comment apporter d'autres domaines de ma vie dans l'expérience de la partition. Peut-être que ça deviendra un journal. La confession d'un ami proche. Le processus concerne le processus. Je ne sais pas encore. Pour le moment, je réponds à ta question avec beaucoup de voix autour de moi en essayant de comprendre qu'elle en est l'intention et comment je peux en tirer le meilleur.

22. « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » G. Agamben

23. Si c'est un dispositif ? Oui, selon la compréhension que j'en ai. J'applique ce terme dans le sens où c'est un système construit, interdépendant d'autres systèmes. C'est une structure créée pour répondre à l'environnement d'a.pass, à l'environnement de la production et du processus artistique comme point de départ. Alors je peux en parler comme d'un système qui propose de manifester ce qu'est la pensée critique, ce qu'est une partie du tout, ce qu'est l'investigation de l'œuvre d'art, la discursivité, l'environnement intersubjectif et le statut d'auteur.

24. « Au début, je pensais que tu écrivais des lettres. Une correspondance épistolaire. Tu commences par « Cher V. » et mon imagination commence à affluer dans un genre spécifique. J'apprécie vraiment le mélange entre le personnel et le manifeste… Ou un courrier du lecteur, comme si tu possédais un magazine. Oui, j'étincelle et j'ai aimé ça. C'est amusant parce que cette manière d'écrire me convient, comme si ta présentation était une invitation à correspondre. Facile de prendre le temps de sélectionner mon but mais pas facile de choisir mes mots. Ou juste d'exprimer la réaction optimale. J'ai lu le document Google depuis le début et j'ai découvert que ce n'était pas une lettre adressée. Mais j'aime me sentir comme un élément dérobé de ta performance. Dérobé et suffisamment proche pour me sentir privilégié dans une correspondance continue. Je suis jaloux du lien que tu as créé avec V. Pas d'une manière amoureuse mais dans le sens d'une affinité intellectuelle. » Z. Méïté

25. J'aime l'idée du *courrier du lecteur*. Déjà aux limites du public et du privé. Comment imaginez-vous les écrivains ? Où sont-ils assis quand ils écrivent ? À quelle heure écrivent-ils ? Quelles sont leurs opinions ? Sont-ils seuls ? À qui s'adressent-ils ? Ils s'adressent au lecteur. Vous. Êtes-vous déjà là ? Une intimité individuelle a lieu. Curiosité et investissement dans l'autre. Cet engagement commence par le fait d'être artificiel et finit suffisamment proche, au bord de l'intime. J'ai commencé à écrire par à-coups parce que je dînais. Il faisait calme et j'entendais seulement le son de mes dents mâchant.

26. « Le fait que tu n'aies pas pu finir la lecture de ta lettre en cinq minutes me frustre. Même si je sais qu'il est possible de lire ton texte après la présentation (ce qui est une occasion géniale pour combler mes lacunes en anglais), j'ai encore la sensation d'être malmenée par la viabilité de ce médium et sa disposition à éviter ou tromper la durée… peut-être les règles. Considères-tu cela comme une manière de révéler la limite du dispositif de la partition comme médium ?

    Le contexte de la viabilité de ton médium est structuré par l'ordinateur et en particulier Google Drive, qui est un collaborateur important de *Medium Score*. Je me demande en quoi cela change quelque chose à la production et la réception de ta performance. Pour ma réception, je peux dire que j'utilise le même ordinateur pour correspondre avec d'autres personnes dans un contexte singulier, écrire des notes, organiser ma vie quotidienne, regarder des films, répondre en vitesse à certains mails, recevoir des informations, nouvelles, pokes, likes, etc. Maintenant j'écris à l'extérieur. Grâce à mon PC portable. » Z. Méïté

27. L'inachèvement, le pas entièrement fait, l'attente de l'accomplissement de la réponse, la durée de cinq minutes, l'absence de celui qui répond sont toutes des conditions pour le non-accomplissement des attentes que suscite la partition. Ce sont les conditions pour faire des tentatives à propos de quelque chose. Ce sont des provocations. Les règles sont des provocations. L'entière compréhension de n'importe quelle relation qui est là avec les règles sera toujours celle d'une insatisfaction, même si on la fait correctement, quoi que cela puisse vouloir dire. Ces conditions artificielles sont une manière de révéler les frontières, les espaces liminaires, les manières de fonctionner, mais peut-être plus encore, ce sont des outils pour persévérer en établissant des relations avec des demi-étrangers. Dépasser ses propres frontières du point de vue de l'engagement avec l'autre.

28. « La partition contient le contexte commun ; l'ordinateur, le contexte personnel. Quelle est la relation entre la performance semi-publique dans un temps imparti et la performance individuelle dans le cadre de Google Drive ? Est-il possible de remettre en question Google Drive (ta source de viabilité) à travers ce que tu conçois comme ton médium (texte performatif, correspondance) ? » Z. Méïté

29. Cher lecteur, qu'est-ce qui se produit quand on sait que tout le monde lit les questions ? Que cette relation apparemment intime est en réalité publique ? Qu'est-ce qui se produit quand vous restez avec la « performance » d'un autre pendant quelques jours et avec la question d'un autre pendant d'autres jours ? Cette relation entre toi et un autre ne concerne pas seulement toi et l'autre mais aussi les autres. Comme un don sans retour. Peut-être que cette partition est une histoire d'amour publique.

30. Cela correspond à Google.

31. J'écris. Je m'arrête. Je vérifie le sens d'un mot. L'orthographe. Cherche des textes. Suis distraite. Me concentre à nouveau. Ma capacité à écrire est inscrite dans l'outil technologique que j'emploie. Me fait penser à ce que produirait une partition analogique. Et si nous utilisions des lettres manuscrites et les envoyions par la poste plutôt que d'utiliser des e-mails et Google Drive ? Du papier plutôt que des écrans ? À quoi ressemblerait l'écriture manuscrite ? Ce serait un projet magnifique, je pense. Mais où est-ce que nous réunirions le commun ? À quelle fréquence devons-nous être en présence de l'autre ?

32. Devrions-nous essayer Framasoft ? Les interfaces de partage et de communication à travers des appareils portables sont inhérentes à nos manières de traiter l'information, nos manières de penser.

33. Ils ont continué à se réunir. Ils ont changé l'heure de la réunion pour être plus éveillés. Leurs yeux brillaient. Ils se sont répartis eux-mêmes autour de la table, lentement. Il y avait de la musique. Il y avait quelques bananes et une boîte de dattes. Ils ont commencé tard. Ils ont toujours fait ainsi. Ils se sont adaptés au nouvel horaire. Quelqu'un a fermé la porte. Soudain ils sont restés silencieux ; l'air autour d'eux était épais. Il faisait chaud, très chaud. On aurait dit qu'ils devaient retenir leur souffle pendant un moment. Ou plutôt respirer lentement, comme à travers une paille. Un va-et-vient continu d'air. Atténuer le rythme, retrouver la paix. Ils étaient des lézards. Attentifs, alertes, ouvrant leurs pores autant que possible. Suspendus, comme la nature. Et puis les bonnes nouvelles sont arrivées et ils se sont relâchés. Ils se sont regardés dans les yeux. Ils étaient amoureux.

34. Je pense que nous devenons amis par la collaboration. Il y a un accord à s'engager mutuellement dans le travail de l'autre, à soutenir, à être honnête, loyal, compréhensif, à consentir, à trahir, à excuser, à laisser aller… l'amitié. Parfois je pense qu'il s'agit de pratiquer la vie en termes de pratique de relations et contenus. Pratiquer le fait d'être seul, ensemble. Cohabiter.

35. Se pose la question du public que nous sommes l'un pour l'autre. L'observation des relations mutuelles que nous avons et la manière dont elles se répandent dans le groupe, comment sont-elles perçues en dehors des combinaisons intimes hebdomadaires ? Est-ce cela, alors, la communauté, la collectivité ? Ou la famille ? Une famille construite.

36. « Par le fait que les publics produisent du sens, non pas simplement à travers les subjectivités qu'ils projettent sur les œuvres d'art dont ils achèvent les circuits de sens, mais qu'ils produisent du sens par des relations mutuelles et par la temporalité de l'événement de l'exposition ou du spectacle. » I. Rogoff

37. Je pense à l'espace de l'utopie et sa relation aux tripes. Un large espace d'indétermination. Un espace protégé par la croyance et par l'action. Auto-alimenté et fragile. Je continue de penser aux yeux de softball que S. a apporté dans sa présentation – pas en tant que choses auxquelles il faut accorder de l'attention. C'est ici, n'y accordez pas d'attention. Que sont ces choses auxquelles nous n'accordons pas d'attention ? Et quelle est l'installation qui rend ça possible ? Comment ouvrons-nous le spectre de relationnalité ?

38. « L'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. Il est le non-réductible, qui est la plus vivace des garanties de participation et de confluence. » É. Glissant

39. Mais nous ne sommes pas des amis. Nous nous sommes mis d'accord pour être amis et peut-être que de cette manière nous pouvons construire des mondes possibles. Et en ce sens, oui, c'est comme les contrats d'E. À travers ça, nous partageons la responsabilité de nourrir ou non le contrat, d'enquêter sur ses conditions et résultats. La partition est un projet de recherche autant que l'amitié est un projet de recherche. Une fois que l'amitié cesse d'être un projet de recherche, qu'est-ce que cela devient ? Est-ce toujours de l'amitié ? Nous pouvons devenir amis ou pas, ce n'est pas l'objet de la partition.

40. « Parler de collectivités, c'est dénaturaliser la communauté, en escamoter les multiples racines essentielles du lieu, de la race et des structures de parenté qui ont pendant si longtemps constitué la colle qui les a tenus ensemble. De la même manière, parler de mutualités c'est penser à rebrousse-poil les mobilisations idéologiques qui sont fondées sur la poursuite d'une fin, d'une conclusion, d'une résolution. Remplacer cet impératif idéologique avec les processus en cours de participations discrètes qui fluctuent à un niveau à peine conscient. » I. Rogoff

41. Ils étaient aveugles pendant un certain moment. Ils étaient volontaires. J'ai gardé les yeux ouverts, sans respecter ce qui était suggéré. J'ai vu les doigts des gens enfoncés dans les objets comme s'ils étaient à la recherche de connexion. Une sorte d'érotisme sans sexe. Cherchant la substance, rien de plus que la substance. Une idée moderniste. J'écrirai là-dessus. Au sujet de la tentative d'érotiser le monde. La connaissance était empirique et ne pouvait pas être prouvée. Ils entretiennent et pratiquent la capacité à rester connecté sans but. Ils ont suivi. Ils sont devenus. Ils ont fait taire quelque chose. Mais quoi ? L'ici et maintenant est devenu intense. Le temps étendu au-delà des cadres.

42. Imaginez que les personnes sont assises autour d'une table. Une grande table. Imaginez qu'elles ont une tâche et sont d'accord de la poursuivre. Imaginez la confiance. Imaginez que deux d'entre elles sont au sommet et au milieu de la table. L'une est calme et l'autre la caresse. Imaginez que la proposition consiste à dessiner les figures centrales les yeux fermés. Imaginez qu'elles peuvent ouvrir les yeux plusieurs fois, mais seulement pour une seconde.

Addenda

Cette image provient d'une performance que j'ai réalisée dans un environnement privé en utilisant les règles du point 42 du texte *Tectonic Friendship*. J'ai demandé à la commissaire de l'événement, Jeanne Coppens, de me soigner. J'ai utilisé son toucher pour danser. Les membres du public dessinaient ce qu'ils voyaient les yeux fermés. Ils ouvraient leurs yeux plusieurs fois très brièvement, comme s'ils prenaient des images.

This second issue of A/R magazine carries on with the mission to promote research in art supported by the Ministry of Research of The Federation Brussels-Wallonia. These research proposals were selected by an international committee and were funded to help bring their work to fruition. The corollary of this publicly funded grant is that something of this research be shared in return with the public sphere that enabled it. The authors here hope to do just that: account for their research from within the research process itself. This volume also includes contributions from other researchers whose questions and concerns resonate with these accounts, providing context, critique, echoes or extensions.

This issue concludes with the second call for projects, which will also be the final one of this kind in terms of the support procedure as initiated by A/R. In their desire to determine a more sustainable support for this kind of research in the future, the public authorities have passed a decree instituting a fund for research in art, the Fonds de la Recherche en Art (FRArt) within the fund for scientific research, the Fonds de la Recherche Scientifique. From 2019 onward, calls for projects will be released by FRS-FNRS, with A/R pursuing its mission to promote and disseminate this research via its online platform and this magazine.

It is stimulating to see that from now on, the support of research in art will be situated within an institution whose mission is to develop fundamental scientific research, and this raises its own host of questions. By welcoming this mission, it means that artist-researchers, like researchers in the sciences, also produce forms of knowledge. But these unique forms require a special kind of treatment: it is imperative that we continue to find ways of making them available to everyone, so that we may build a society of shared knowledge.

Jan Baetens

Searching to write. Some notes in favor of developing a theoretical model for research in writing

Everyone can recall Picasso's letter on art in 1926 where, upon being taken for a searching artist, he claims: "I do not seek. I find." A famous quote that has long been admired for flattering the conventional notion that a genius is one who relentlessly invents and creates, no matter what the circumstances. But the quote proves problematic now, in an age when the relationship between art and "research" is at the heart of a great many debate.

The questions raised by Picasso's words also arise in the field of writing, more precisely in literary writing, be it fiction or not, pure, that is, exclusively verbal or hybrid, that is to say, in conjunction with other media (as you might suspect, all these distinctions are quite relative today). And yet, rich as the literary field generally is with all manner of theory and methodological discourse, it is also flagrantly behind in terms of theory of writing as "research". As Corina Caduff points out, thinking of writing as experimental research, based on the model of what is happening in other artistic fields, is only just in its infancy:

> In its beginnings in the 1990s the artistic research discourse centered mainly on the visual arts from which it arose. In recent years, however, an increasing number of relevant studies have appeared from the fields of design, theater, and film—joined increasingly by music and dance […]. In what follows, a field will be discussed that, to the best of my knowledge, has yet to be raised in the debates about artistic research: literature.[1]

Though made in 2009, this statement remains pertinent as ever, aside from one small detail: today we are aware, and so the lack of reflection on writing and/as research is cruelly felt — especially amongst the new academic programs in creative writing, although it is important to stress that the university institution is not the sole guarantor of research, a crucial role to which numerous public and private structures that serve as event programmers and support for creation and/or research are also dedicated[2]. Over the past century and a half, modern literature has steadfastly marched under the banner of innovation at any price, or even set up in the camp of most-radical-experimentation — think of Pound's credo "make it new" or the Joycean babbling of *Finnegan's Wake* — to such an extent that the history of literature tends to overlap with that of the avant-garde[3]. And yet theoretical discourse on research in writing and writing as research remains extremely poor. The thousand and one experiments that continue to represent what is considered "good" literature have been described and scrutinized sometimes down to the letter, but the very concept of research in writing itself remains vague.

There are multiple reasons for this discrepancy. To start with, it can be explained by the eclipse, starting with the deterioration of classical rhetoric in the 19th century, of all creative teaching in academic learning: at university you study literature without actually learning to write. Literary creation is too singular to be learned, they say, it may never leave the writer's black box, or it is entirely left to abandon and devalued for either more recreational training courses like the unsavory world of "personal development", or for outright career-oriented professional trades such as courses in screenwriting.

The rift between literary theory and practical application in writing workshops, however, is not the only cause. Another reason, so evident that we tend not to examine it more closely, has to do with the discipline being partitioned off from the art world. Research does indeed have a place at the heart of many art school curricula, but as these schools offer little in the way of teaching the practice of literature, the considerable efforts made on behalf of the visual arts have yet to truly benefit the field of writing. Indeed, the near absence of any literary practice whatsoever makes it difficult to bring up a reflection process specific to writing as research. In our current way of conceiving and implementing said reflection on various levels, research should not just be a more modern (and more serious?) label that we stick onto practice, but another way of conceiving and carrying out a specific practice. However, if practice itself is already perceived as a bad parent — which is certainly the case of literary practice in the visual arts context, with the exception of "creative writing" programs which are, alas, often relegated solely to the social sciences or humanities departments — it is normal that the theory of practice in terms of research in writing would have such a hard time imposing itself as a form of research that might amount to something more than the simple textual practice of literature.

On each of these points, however, the world and mentalities are rapidly changing. On the one hand, writing is winning its place amongst the ranks of artistic research[4]: it is not just limited to teaching the history of literature, in a (very) weakened form of what is usually done at university, but fully addresses the challenges of literary writing, a dimension long neglected by the university institution. On the other hand, universities are no longer afraid of opening up to a variety of writing professions, including fiction writing. The effects of this two-fold evolution in "creation", combining both practice and theory, can only be positive. Little by little, research in writing is becoming a fundamental concern — and above all, one that goes deeper than simply introducing the practice of literature to the visual arts.

But to produce a real breakthrough we must go one step further, which means re-examining the very notion of "research". To search, indeed, is not that servile gesture or herd-mentality effect that Picasso sneered at — for him, those who search are trying to apply a recipe, and thereby denying themselves the possibility of finding anything of real interest. Research that is meant to be more than simply executing a creative desire involves a series of steps and procedures that we could, by simplifying somewhat, summarize as follows:

1) Selecting a field and theoretical context in which to work;
2) Formulating a hypothesis or research question, defined according to a study on the state of that question (because on the one hand, one should avoid repeating what has already been done, and on the other hand, demonstrate that the response provided will help to advance the state of the question);
3) Choosing the most appropriate methodology (or methodologies);
4) Establishing a timeline, both for the phases of the project and publishing the final results;
5) Producing a response or a series of responses to the initial research question;
6) Submitting this response and the results of the research to a group of peers, or, if applicable, to a wider public.

This model is obviously theoretical in part. The first phase, for example, is never the absolute first, since in practice one might already be in this or that field before being able to conduct any formalized research (it is always possible to *restart* from zero, however it is impossible to *start* from zero: research *ex nihilo* is a contradiction in terms). Many other elements are largely a function of the field of activity. The notion of "result", for example, varies radically depending on the field, just as the relationship between "peer" and "wider public" is far from being the same everywhere. In theoretical physics, almost everything is destined for peers in the field, while in literature, the public opinion and all kinds of other intermediary parties count as much as, if not more than, what colleagues have to say (it is easy to guess why).

Despite the relatively abstract and somewhat mechanical nature of the model described above, it is possible to find some beautiful examples in the field of literature. We can, for example, illustrate this general scheme by examining a concrete case, that of "*ouvroir de littérature potentielle*", also known as Oulipo. Created in 1960 by two authors with scientific backgrounds, Raymond Queneau and François Le Lionnais, this literary community has always considered itself as following a plan that truly deserves to be called "research"[5]. Let's look again at the six phases or facets described previously:

1) Selecting a field and a theoretical context: This would be literature, or more specifically, the field of writing techniques. In fact, and again we are simplifying quite a bit, you could say that Oulipo was an attempt to add new cells to a spreadsheet, a bit in the spirit of scientists trying to complete Mendeleiev's periodic table. Later, Oulipo branched out to other art forms like painting or comics, demonstrating the scientific nature of the process, which was for most part detached from the concrete object to which it applied.
2) Formulating a hypothesis or research question, defined according to a study on the state of that question: The group's starting point was an observation of how the credo behind modern literature, which rested on notions of genius and inspiration, had stopped being productive, and it was time to turn to other forms of writing, ones that would help an author continue writing even without inspiration.
3) Choosing the most appropriate methodology: Oulipo chooses to write using constraints, that is, any kind of writing based on the rigorous application of rules that are freely determined. This kind of method guarantees both productivity and innovation: on one hand, a constraint can make you write (which inspiration can fail to do), on the other, it produces texts that the author never would have imagined without the adjuvant of the rules (which the inspirational regime is also incapable of doing, since inspiration usually rhymes with stereotype and the commonplace).
4) Establishing a timeline for the project phases and to publish results: Oulipian writing is regulated by a very significant social framework that involves sessions for collective writing and re-writing (usually accompanied by copious amounts of drink).
5) Producing a response to the initial research question: Here, Oulipo makes a fairly clear distinction between two types of results, each with a radically different status. To begin with, they always try to determine a real constraint, an imperative product of the operation that is not necessarily as easy to obtain as one thinks, since not every constraint is interesting — let's recall, for example, the lipogram in W: to write a text without using the letter W is, on the one hand, not very original, and on the other, actually quite easy to execute. Then, there is an invitation to illustrate the constraint with the help of a text that employs it — and, if possible, that addresses the constraint as a subject matter, as Georges Perec did in *La Disparition*[6], an epic lipogram in E where the banished letter translates into a disappearance, a kind of death, of the French homonym for the letter "E", "eux" (which corresponds to the English "them", in this case Perec's parents, who were victims of the Holocaust).
6) Submitting the response and research results to certain kinds of evaluation by third parties, first specialists, then generalists (or both at once). Oulipo has its own internal critique in place, with a prize for originality but also for the difficulty level of the constraint itself (a "good" constraint is a rule that is both unprecedented and hard to execute). Initially it was only relatively important to find a practical illustration of the constraint, since the core of the work related to describing new constraints or re-discovering ones that had been forgotten. But little by little the question of illustration has started to gain importance (the unexpected success of *La Disparition* marks a definite turning point in the group's history), as Oulipian works today have such widespread distribution that this far outweighs the original protocol.

It was precisely in this spirit of constraint-based writing as a form of research that I tried to carry out my own project in the framework of a residency program organized by the association (SIC) for the *off* program of the Venice Biennale in 2013[7]. Let's take a look at the scheme again:

1) Determine a singular field: Poetry, in the conventional sense of the term.
2) Formulate a research question: The observation that everything has been said about Venice and therefore to confront the impossibility of having a new view of the city, as a theme for writing.
3) Choose a method: As the (SIC) program involved a residency where fifteen artists relay one another in the same location throughout duration of the Biennale, it seemed important that my writing respond to the work of other colleagues, starting with writing about them, more specifically about their working methods and, when possible, in their style (I was not very interested in biography), each time through the prism of how difficult or impossible it would be to explain or experience Venice.
4) Respect a timeline: Aside from being asked to publish a few photos online during my time in residency, much like a collective visual diary, the protocol called for a dissociation between writing and publishing, a constraint that may be a bit weak but is perfectly defendable as far as writing is concerned, since the first draft is rarely the right one.
5) Produce a result: From the very start, I conceived a three-part creation (a cycle of poems, a commentary, an entirely different text, meant to be re-worked autonomously).
6) Evaluation procedure: The project was discussed with (SIC) before my departure to Venice; as for the texts, they were published in concentric circles, each time for a different readership: published on the project's temporary website, accessible to anyone on the Web; integrated to the catalogue-book which was essentially targeted to peers[8]; and finally, a re-published version in a volume for the general public[9] (seen as it was poetry, it would be presumptuous to talk about the "mainstream public").

But is that really all it takes: follow a program as completely and rigorously as possible in order to transform a creative act, at times considered spontaneous or uncontrollable, into research? The answer to this question is anything but obvious. One might initially object to a process of this kind because it impinges upon what continues to be considered today as the alpha and omega of all artistic creation: *freedom* (it's worth reminding that the notion of freedom has a very precise meaning in the sciences: a free science is one that chooses its own research questions, not a science that, in the joyous spirit of Thelema, does "what thou wilt"). Others might insist that the program described above overlooks one essential element that is the key to any form of institutionalized research: the budget. However, recent discussions about artistic research are all related to institutional

problems and issues—reforming artistic education, but also evolutions in the art market which *could* eventually recognize, that is, begin to finance, research as a new kind of creation—a bit like the funding model for conceptual art. In practice, however, we are still far from that level of openness, for reasons that are easy to understand: how do we buy/sell research that does not necessarily culminate in a "finished" result?

The funding question—or to put it plainly: the *budget*—does not follow on its own. Indeed, the financing institution's endorsement depends on how the project, that is to say the aforementioned six steps, is presented in a rather standardized application procedure that is often predetermined down to the smallest detail. Writing a good application requires intellectual and rhetorical acrobatics of the highest order that merit being approached as an additional constraint all on their own. Or if you prefer: it is one thing to design a research proposal, and another thing altogether to describe it in accordance with the standards and expectations of a selection committee. The administrative component to research—before, during and after—is everything but negligible, and where there's an institution, there's bureaucracy (dare we even suggest that these somewhat Kafkaesque rules sometimes even prove to be advantageous, insofar as they force the researcher to better build their project?).

Once again, a detour via Oulipo does us a great service. Research indeed implies a certain number of basic elements that could very well be articulated through the writing-with-constraints mode of thinking. First, you need a plan: in this case, what constraint do we freely agree to apply? Then, you need a result, because as Picasso said, the essential thing is still to find something; in the case of writing with constraints, the author commits to enriching either the flowchart or the body of texts that illustrate the processes, or perhaps even both. Finally, you have to go from plan to execution, in such as way as to obtain a result that justifies the trust and money invested in the project.

As you can easily imagine, that last point is important but delicate, if not to say arduous, as proven by the many questions that Oulipo encountered throughout the long course of its history, and that the implementation of writing as an artistic research practice is starting to uncover in its own way.

The first of these problems is *quantitative* and due to the inevitable gap between the constraint in itself (a rule) and what is produced under its auspices (the finished product). The former usually only governs a limited set of parameters, while the latter is obliged to control every aspect of the resulting writings. A constraint might consist of a very technical element, for example choosing to never use any masculine nouns[10], but such a rule will not enable you to establish all the units of a fiction (on a side note: documentary writing would present no fewer problems either). And we would find little progress in determining from the start that the result of applying said constraint must raise issues related to gender and feminism: this would only shift the problem. In brief, as soon as a project is truly being executed, the danger of it diluting into a more vast and complex creation is completely and utterly real.

The second problem is *qualitative* and touches on the difference in nature between a constraint and a text written from constraints, between an abstract rule and material illustration. This discrepancy sometimes leads to poor readability. It might indeed happen that the final product retains no trace of the initial plan. This loss is not serious in and of itself: after all, it should suffice that the constraint generates a high-quality text, period. But from a methodological point of view, things are less clear. The constraint's erasure or disappearance might give the impression that the text could just as well be written without it, compromising one of the fundamental pillars of research in the strongest sense of the word. For this reason many Oulipians, Jacques Roubaud comes to mind, always insisted that constraints be maintained and readable from one end of the process to the other. Others, like Raymond Queneau, held a slightly different opinion: once the house of the text has been built, a good author should have the courage to remove the scaffolding[11].

A third problem, which we could call *stylistic* if we want, has to do with respecting the constraint as it transforms materially into a text-by-constraint. Can we allow exceptions? Can the constraint change once the writing is underway? Can we trick the reader, for example by making him believe that we are using constraints when in fact we are following a whole other host of writing strategies? There are supporters and opponents for each one of these positions, depending on whether one prioritizes research or discovery (but it goes without saying that personal aesthetics also play a role). And so we accept or reject clinamen (the exception to the rule, preferably a free inclination that is not passively suffered when it proves too complicated to apply the selected constraint), serendipity (there are authors who adore being distracted or taking detours), Canada Dry constraints (which seem to be constraints but actually are not) and so on.

The fundamental question, however, is still the result (we cannot dismiss Picasso so quickly!). Does research really need to result in something, and if so, what? As we have seen, constraint-based writing does not guarantee a unique or simple answer to these kinds of questions. Oulipo does not automatically require that a constraint be prolonged in the production of a text written under it, and they make a clear distinction between means and ends, the former being possible topics of research in their own right.

What makes the question of product or result so urgent is not so much how we think about research rather than its recent institutionalization—which is for now limited to the creation of what are known as artistic doctorates that allow candidates to integrate artistic research within a higher education program—and the ensuing financial consequences—which are still rather limited, despite some organisms like the FNRS[12] or certain universities that offer scholarships. Indeed, recognizing research as an integral part of any kind of artistic practice translates at all levels into new obligations to produce a result. Of course, there are still clear-cut zones that accept "pure" research, that is, without any tangible result, but they are rare and the fact that they exist is no reason to stop questioning the deeper issues, and quite often the pitfalls, behind this imperative to produce results whose weight can be felt more and more.

This goes for both research and artistic residencies, which have shifted violently from the regime of philanthropy (ah, that happy time when a Rilke could travel from castle to castle, princess to princess) to the regime of contracted work (to every residency there are budget restrictions, now with more and more quibbling over every last cent). The fieldwork analysis conducted by Gilles Bonnet in his larger study on how the digital revolution has influenced the work of writers leaves one pensive: residencies, which it would not be false to consider the new class of constraints, are frequently cruel parodies of both research and writing, given how poorly formulated and executed they all are, to the great chagrin of all parties involved[13]. It would be cruel to compare the amateurism of certain institutions that are sincerely dedicated to creation in the noblest, nowadays practically romantic sense of the term, and the merciless professionalism of certain cultural industries active in the books and writing sectors. Once again, the writing-by-constraint model helps to elucidate a tension that may not seem to be one at first: absolute freedom in artistic creation is often more a curse than a blessing; the many obligations that come with commercial work are not always the ones that kill creativity.

It is a provocation, I know, but any prejudice in the matter seems to me fundamentally misplaced. The multiplication of research programs in writing is indeed unavoidable and, to be frank, actually desirable. But it does not come without a few snags. I see five essential ones.

Contemporary writing, headed by poetry and experimental literature, is in the process of undergoing multiple metamorphoses. It is transitioning from a form that is purely written, printed, and read in silence to more hybrid, polymodal (combining words, sounds, images) forms often connected with presentation modes that go beyond the book (performance, exhibition, video, for example). This expansion opens real opportunities for research in writing, but by jumping too quickly from page to screen (or from book to performance), we run the risk of *textual dilution*. Just as the transition to interdisciplinarity assumes, to start with, an excellent education in one or several autonomous disciplines, the transition from the written to "neoliterary"[14] or "non-book"[15] writing should not be at the expense of thinking about text in and of itself.

A second peril, which can befall any research project, is *instrumentalization*. The imperative of producing a result, and the necessity for it to serve the product of the research, in short, the call for there to be something marketable in the end—that is what the term *impact* designates, is it not?—can chew at the artist's maneuvering space and impede or even outright prevent any real risk-taking and possibility of failure, both of which are inherent to any research deserving of that name. In order to deal with the problem of instrumentalization and the ensuing refusal to take risks, it is not enough to proclaim that research has a right to make mistakes. More broadly, and most importantly, the right to error must be resituated in the larger context of a *trial and error* approach. In this regard, research in writing can learn from how failures are managed in other fields (a good example would be the sociology of technology, which has worked a lot on the principle of "form follows failure"[16]).

Thirdly, research in writing should also avoid the temptation of didacticism. The result of some creations can crumble beneath the weight of its accompanying discourse—a danger that is even more formidable when the work itself is made of words and can therefore easily integrate its own commentary. Self-representation (by the work on its own behalf) and self-reflexive processes (by the artist on his work) are double-edged swords. For one, it is difficult to imagine any research being stripped of this dimension (the era of spontaneity or improvisation is far behind us). For another, the over-presence of an auto-explicative voice is quickly perceived as irritating, if not as the symptom of the work's internal dysfunction (only imperfect or failed creations, some say, need to be shouldered by additional discourse). Today's rather noisy institutional pressure to magnify every creation through its own meta-discourse, or sometimes even limit it to its concept, will surely increase the danger of becoming "overly didactic".

Fourthly, research in writing should also seek to examine one of the greatest changes in digital culture, namely *contesting traditional structures of evaluation*. This contestation takes two forms. First, in the digital regime, everything and anything can be published—and is published. The role of mediators—first editors, who both exclude and support, who reject bad manuscripts and promote good ones (the notions of "bad" and "good" depending, of course, on the tastes and flair of those who judge)—is in the process of breaking down by the combined effects of self-publishing (that foregoes publishers altogether) and the big monopolies of the Net (who seek to substitute them). Add to this another filter, that of specialized readership—critics, booksellers, educators, librarians whose opinions can either confirm or oppose the first filter made by the editorial institution—who are also dissected by new modes of value attribution, essentially via social media, that is, through network and promotional algorithms that underhandedly direct it all[17]. Peer-based evaluation, essential to any real research, herein finds itself, if not compromised, at least strongly challenged. For an art form that by its very nature targets multiple audiences—thanks to the book, literature became and remains a very democratic object—, this friction with pre-established evaluation structures should be questioned to the core. For research in writing, the digital revolution is even more perilous because many research institutions are massively behind the times, the effects of which are not necessarily negative, since they preserve a certain amount of freedom and maneuvering space for peers: in art schools, the prestige of traditional evaluators (peers) is still relatively intact, which is no longer the case for society in general, where the weight of advertising and marketing can be felt more and more. It would certainly be unfortunate if research in writing would have to renounce that freedom.

Fifthly, and last of all, the transformations by digital culture have also completely shaken up the secular relationships between *authors* and *readers*. The latter consider themselves today as co-authors of the texts they read. They appropriate the works, not in the strictly cognitive sense of making a personal interpretation of the text in the moment it is read and afterward, but in the very material sense of the term: readers annotate (and their annotations are integrated to the text as it progresses through a collective network), they even go as far as to change the text (or even usurp them from the original authors, like in *sampling* or *remix* styles of writing). Faced by these changes, research must develop new strategies of writing-reading, as brilliantly illustrated by one Kenneth Goldsmith in his triple activity as an author, theorist and pedagogue, who always starts from the principle that writing in the digital age has become "something else"[18]. As there is no official policy in the matter to address these blurred lines between artist and audience, research in writing could be accused of guilty omission. Not because it must protect the traditional position of the Artist no matter what the cost—it would be naive to fear that digital culture could rid us of the function of the author—, but because it opens onto a new dimension and for this modern call for research to come down into the streets.

If it were possible to arrive at several conclusions about what has been discussed here, we should nonetheless proceed with caution. The practice of research in writing, much like the critical and theoretical discourse that must accompany it, is still in its early phases. In these few pages we have tried to describe an "ideal" protocol that could serve, if not as a model, at least as a touchstone for different proposals that are currently beginning to see the light. The advantage of this model is its clarity—at least, we hope—and that it facilitates debate on how to best conceive, develop, evaluate, execute and render public such a project. Its weaknesses, however, are not negligible: a lot depends on the institutional context in which—or more exactly: according to which?—a project emerges, and this context is always a bit *ad hoc* (to experience this personally, just try crossing the border once, for example). Plus, the scheme presented above does not provide a satisfying response to the many pitfalls that can arise during research, starting from the very first formulation of an idea to its defense and illustration in a final product (or provisionally final) before a certain number of audiences and communities. This article gave itself permission to grant as much attention to these difficulties as to the ever-so-slightly theoretical protocol, not in the aim of deconstructing (already!) what is only just starting to be put into place, but in order to set up a few extra pillars in support of posing a theoretical and methodological framework from which research in writing could only benefit.

1. Corina Caduff, “Literature and Artistic Research”, in Corina Caduff et al. (eds.), *Art and Artistic Research*, Zurich, Scheidegger & Spies, 2009, p. 98.
2. Jan Baetens, “Writing cannot tell everything”, in Corina Caduff (ed.), *Artistic Research and Literature (Fiction)*, Paderborn/Leiden, Fink Verlag/Brill, 2018, pp. 13-22.
3. For a critique of this reduction, see William Marx (ed.), *Les Arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2008; MDRN (coll.), *Modern Times, Literary Change*, Louvain, Peeters, 2013.
4. Pascal Mougin (ed.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.
5. For a history of the group (in French), see Camille Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000). Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Champion, 2017.
6. Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969. Translated to English as *A Void* by Gilbert Adair.
7. Jan Baetens, “La Belgique à Venise” (*Belgium in Venice*), in Eleonora Sovrani and Yoann Van Parys (coord.), *Biennale de Venise 2013*, Brussels, (SIC), 2014, 22 p., out of regular pagination.
8. *Ibidem.*
9. Jan Baetens, *Ce Monde*, Brussels, Les Impressions Nouvelles, 2015.
10. Translator's note: This refers of course to the French language, where nouns are gendered.
11. For a discussion on this opposition, see Benoît Peeters, “Échafaudages”, in *Cahiers Georges Perec 1*, “Colloque de Cerisy 1984”, Paris, P.O.L, 1985, pp. 178-192.
12. National Belgian Science Foundation (francophone section).
13. Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017, pp. 173-213.
14. Magali Nachtergael, “Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ?”, in Elisa Brico (ed.), *Le Bal des arts*, Macerata, Quodlibet, 2015. Available at https://books.openedition.org/quodlibet/506 (accessed July 23, 2018).
15. Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer and Alain Vaillant (eds.), *La Poésie délivrée*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
16. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes and Trevor J. Pinch (eds.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge (MA), MIT Press, 1987.
17. Benoît Epron and Marcello Vitali-Rosati, *L'Édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2018, pp. 73-91.
18. Kenneth Goldsmith, *Uncreative writing. Managing Language in the Digital Age*, New York City, Columbia University Press, 2011; Kenneth Goldsmith, *The Ideal lecture (In Memory of David Antin)*, Gand, Het Balanseer, 2018.

Éric Baudelaire

The florist's slashed tires. Ongoing research for the writing of a film

On the evening of 15 March 1978, a flower vendor named Spiriticchio packed up his Ford Transit truck and drove to his home on via Brunetti, in central Rome. The next morning, about to set off to work, he found all four tires of his flower-truck slashed. As he raced around town to find four spare tires before his truckload of flowers wilted, Spiriticchio heard the news on the radio: Aldo Moro, the former Italian prime minister and president of the Christian Democratic party, had been kidnapped by the Red Brigades. All five members of Moro's police escort had been shot dead. The attack took place on the corner of via Fani and via Stresa, the precise intersection where Spiriticchio sold his flowers every morning. Had he been there on time that morning, he would have been caught in the crossfire and likely killed.

Sixteen years later, Mario Moretti, who led the Red Brigades operation, and later held Moro captive and eventually executed him, revealed in a prison interview that he had ordered the slashing of Spiriticchio's tires the night before the kidnapping. The task was probably given to Bruno Seghetti, who must have followed the flower truck from via Fani to via Brunetti, waited until the streets were empty, and slashed the tires. Early the next morning, Seghetti joined other members of the Roman column of the Italian Red Brigades at the corner of via Fani and via Stresa. When Moro's motorcade passed, the assault began, and the bullets flew across the intersection where Spiriticchio should have been selling his flowers.

Since I read Moretti's prison interview, I have thought about the contrast between two aspects of the Moro affair: on the one hand, the attention the Red Brigades paid to the life of one man, Spiriticchio the flower vendor, and on the other, the cold certainty with which they condemned Moro, his five bodyguards, and later, magistrates, lawyers, journalists, and even the families of “repentant” Red Brigade members.

I wanted to know how Spiriticchio remembered that morning when his tires were slashed. But Spiriticchio died in 2012, and I have not been able to ask him. So I hired a private investigator to find out what he could about Spiriticchio, and the morning of 16 March 1978.

É.B.

INVESTIGATION REPORT

I, Sergio Cagliostro, licensed investigator, received a mandate from Eric Baudelaire in his capacity as artist and historical filmmaker.

The mission entails carrying out all appropriate investigative services with the purpose of collecting information concerning facts and incidents related to the historical event that was Spiriticchio's role in the Moro affair.

Lentini, 19/03/2018
License holder

NOTE: In accordance with legislative decree n. 196 dated 30.06.2003, the information contained in the present document may be used solely by the client who remains liable for all legal intents and purposes.

1. PREFACE

Antonio SPIRITICCHIO, born in Rome on 26/10/1926, died in Rome on 16/11/2012. He was married on 29/09/1959 in Sefro (MC – province of Macerata) to TAPANELLI Teresa, born 20/03/1938 in Sefro (MC). Their son Giuliano was born on 19/02/1969 in Rome[1].

In those days updates to the civil records registry were usually not kept, in part due to a lack of regulations.

SPIRITICCHIO and TAPANELLI resided at n. 55 via Guglielmo Umbertini in Rome until 1981. At this time TAPANELLI worked as the concierge of an apartment building located at n. 42 via Angelo Brunetti. In 1981 they moved to n. 88 via Cesare Masini in Rome and stayed until 1999; as of 2005 they returned to n. 55 via Guglielmo Umbertini, also in Rome.

During the last years of his life, SPIRITICCHIO lived in Guidonia Montecelio (Rome), perhaps in the house of a relative, perhaps because of health reasons. We were not able to gather further information.

Antonio SPIRITICCHIO most likely began his flower vending business without proper registration documents. In fact its first mention in the business register is on 27/12/1979 with the following type of activity listed: “STREET VENDING OF PLANTS AND CUT FLOWERS ON VIA STRESA, CORNER OF VIA MARIO FANI” (see attached).

In SPIRITICCHIO's statement following the massacre, he says that he had been selling flowers on via Fani for about two years (the exact time was never specified given he was most likely running the business unlawfully).

That morning he was on via Brunetti when he realized his tires were flat. After repairing them with the help of a tire specialist friend, he headed to via Fani. On route he learned of the news and straight away made the connection with the incident (see attached).

The journalist Giuseppe Marrazzo was one of the few who interviewed SPIRITICCHIO. In the interview [SPIRITICCHIO] stated he had been selling flowers for approximately a year at the corner of via Fani and via Stresa and that immediately after the massacre he was interrogated by the police[2].

His wife TAPANELLI Teresa states that today she lives in Sefro (MC), at n. 5 via Della Noce. His son Giuliano, after inheriting his father's business that he ran until 1993, is currently a taxi driver in Rome, and resides at n. 46 via Degli Angeli, also in Rome.

The inquiries, especially the interviews with people close to SPIRITICCHIO or who had knowledge of the events on via Fani, were not cooperative with our investigation. The intense pressure from the media and legal authorities is most likely the reason for this reserve.

2. ACTIVITY

In order to achieve our objectives, we performed several activities, described as follows:

The first step involved searching the documents in the civil records of the city of Rome. The civil registry provided us with updated information concerning the subject of the investigation.

The second step involved tracking down the family members, such as the wife Teresa and son Giuliano, and, subsequently, visiting the addresses detailed in the registry.

We were not able to track down the wife, Teresa. We located the son Giuliano at his address. But he let it be known, via his friend and housemate Stefano, that he did not want to be interviewed or make a statement because he was not interested.

The third step involved inspecting the places where SPIRITICCHIO lived or worked. Unfortunately, at the time of our investigation, many journalists and various people made inquiries and sought information. In addition, this affair remains one of Italy's unsolved cases and for this reason as well, the numerous people who were interviewed were unwilling to give any statements.

Many people who knew SPIRITICCHIO or lived in the same places as he did are no longer living.

The last step involved researching open sources and writing the final report.

3. RESEARCH

The research allowed us to confirm the following information:

His wife TAPANELLI worked in 1978 as the concierge of an apartment building situated at n. 42 via Angelo Brunetti in Rome. Every evening Antonio SPIRITICCHIO parked his Ford Transit van with license plate "Roma R62867" in the vicinity of house number 42 on via Brunetti.

According to the book LA VARIANTE MORO written by Elena INVERNIZZI, as stated in the sealed legal proceedings, the van's tires were slashed with a pick at sundown and not in the middle of the night, as had always been thought. This detail is key to finding out if anyone had witnessed the event, which has never been done.

SPIRITICCHIO gave his first statement on 16 March 1978. He was interrogated a second time on 27 March 1978, in the D.I.G.O.S. [special operations division] at the police headquarters in Rome. On March twenty-seventh of the year nineteen-seventy-eight, at 1250 hours, on the premises of D.I.G.O.S. at the police headquarters in Rome: Before me, judicial police officer Carlo De Stefano, chief commissioner, appeared Mr. SPIRTICCHIO Antonio, previously identified in other documents, who upon questioning responded: As already stated in these offices last 16 March, that morning I left my house shortly after 6:30, to head, as usual, to the flower market to replenish my supplies. As soon as I approached my Ford Transit van — licensed under my name with plates Roma R62867 — I noticed right away that all four tires were flat: as I got closer I discovered that the four tires appeared to have a gash of approximately 20 cm on the upper part. At first I thought it was an act of vandalism; then I remembered that once I had had a dispute with someone over a parking matter; then I thought of a hooligan act or work rivalry. In any case, since there were still flowers left in the van from the previous day, and not wanting to lose them, I immediately made efforts to change the tires and go to work. I remember that as I was looking at the gashed tires, a priest walked by who lives on via Brunetti, near to where I live, with whom I discussed the incident. I don't know the name of this priest; I just know that he belongs to an order of so-called French priests. The first thing I did was to take the spare tire and replace the back-left tire. Then, using ATAC [public] transport, line 2, I made my way to a tire specialist I know, named Mario CRUPACCIOLI, who has a tire depot on via Tor di Quinto; I don't know what number. Having arrived at the place and informed Crepaccioli of what had happened to me, he gave me another tire with another client's rims and accompanied me back to via Brunetti where we changed a second tire and took off the remaining two in order to take them back to the depot on via Tor di Quinto and exchange the tires. Once we finished this second operation, with the other two tires in hand, I was driven to my apartment building, on via Brunetti, by a friend of Crepaccioli's named «Roscio». In the car ride, as soon as we turned on to via Brunetti, I learned about what had happened on via Mario Fani, and I immediately connected the two things. (See attached.)

From an analysis of documents it appears that SPIRITICCHIO had a street vendor permit to sell flowers on via Fani, even though, based on the obtained documents, there is no official document apart from the VAT identification number established in 1979, a year later. Perhaps, due to the intense media scrutiny resulting from the Moro affair, he had felt it necessary to put his affairs in order?

On 10 June 2015 the parliamentary committee inquiring into the Moro case heard Giuliano SPIRITICCHIO in the place of his father who was deceased. What follows is an excerpt [from the report]:

Since Bonanni's car was parked in the spot where the van of the florist Spiriticchio usually parked, the issue with the van was looked into further, as I believe is common knowledge. On 16 March Antonio Spiriticchio's flower vending van was not able to reach its place of business because the wheels had been damaged. In the various reports, the location of the van was not specified. A copy of the street vending license from 1978 for the sale of plants and cut flowers was obtained. On the license there appears only the mention "corner of via Stresa and via Fani". Giuliano Spiriticchio was therefore questioned; he explained that, even though a reserved place had never been assigned for the selling of flowers, his father had always set up shop on via Fani, at the spot where the plaque commemorating the fallen soldiers is located today. Only after 16 March did he move to a spot in front of the Olivetti bar. Giuliano Spiriticchio pointed out that even though the flowers were placed outside, it was necessary to have the van nearby because, besides containing all his work tools, the van was also a resting place where one could sit, and that, since he usually arrived very early in the morning, if his "usual spot" (my word choice) was occupied — a possible occurrence that happened to him and I imagine to his father as well — he would park the van on the other side, and as soon as that spot was freed the van could then reassume [the usual] position.

Upon viewing the documents, a particular detail stands out and is worth noting: on 28 January 1978, a title search was carried out on the license plate of Spiriticchio's van and, at the same time, on another license plate. The request for the title search was made using the name of a trainee lawyer who usually carried out these requests. In those days, such verifications were dealt with [in this manner]. In fact, the But in fact the request to the PRA [public register of motor vehicles] was not made by this trainee lawyer, so the authorities never found out the identity of the person who actually made the request. On that occasion a title search was also run on another vehicle's license plate. Investigations are still under way regarding the matter, however.

Besides looking at the historical aspect, focus was also directed on the present day, with surveys of premises and interviews[3].

It was very difficult to interview people close to SPIRITICCHIO and to the Moro affair. At the time, these people were questioned for various reasons, and many people today remain apprehensive because they are afraid of being caught up in this story involving spies, the state, and criminality.

Friday 2 March 2018

On via Fani we interview various residents. A gentleman of about 70 years who remembers those days states he lives in the area; claims to remember the atmosphere in those days very well. He also followed the Moro affair and has heard and read about SPIRITICCHIO, but he did not know him personally and, most importantly, he has his doubts.

SPIRITICCHIO, says the man, occupied that crossing point every morning to sell his flowers. He also frequented the Olivetti bar, located across from his flower vending spot. This bar was known to be a meeting place for disreputable people with criminal records, as confirmed by the parliamentary committee. SPIRITICCHIO frequented the bar, and the man believes this is where he encountered the people who urged him not to set up shop on via Fani that morning.

The Olivetti bar remains a strange element in the case, which the various investigations have not looked into sufficiently.

According to our research, the Olivetti bar was a joint stock company, and was apparently closed on the day of the massacre. Various inquiries, some of them previous to the massacre on via Fani, revealed that the owner of the bar, Tullio Olivetti, was a key player in various trafficking rings, especially of weapons.

A man of about 60 who calls himself Giovanni Pesce provides many details regarding the incident. He says that on that day he heard the noise from the shootings but saw nothing. He describes specific details regarding the stopped cars, including those that were parked. He maintains that one needed only to observe the oil and gas stains on the ground to determine whether the parked cars were regularly used or not. Furthermore, he says that SPIRITICCHIO was not a crucial element in the case because when he did not find a parking spot on that stretch, he would park his Transit van somewhere beyond the crossing, and this happened often.

Many of the testimonies we collected on via Fani did not provide useful information, seeing as so many people did not remember or did not want to talk.

Many of them, however, remembered SPIRITICCHIO's flower stand.
We pursued the investigation with visits to the addresses found in the civil records registry, confirming all the information set out in the preface of this report.

Today, Giuliano SPIRITICCHIO, the son, lives at n. 46 via Degli Angeli in Rome. He is a taxi driver, as determined from searches carried out on the social network Facebook.

Sunday 04 March 2018

13:00 hours
Taking advantage of lunchtime, we visit the address of the son Giuliano. A man on the intercom introduces himself as Stefano; he confirms that this is Giuliano SPIRITICCHIO's home and invites us in. He tells us that Giuliano is temporarily in the Marche region, for the weekend. He confirms that the father Antonio is dead and that many people, including from law enforcement, have tried to contact him for many years but that Giuliano is not interested and has always kept a distance.

Wednesday 07 March 2018

12:00 hours
We interview a few people on via Brunetti, but no one from the apartment building is available. Most of them say they are new residents, that they rent, or that in any case the owners are no longer there.

17:00 hours
We return to n. 46 via Degli Angeli in Rome, to Giuliano's. A man answers the intercom and lets us know that no one is available for an interview.

Conclusions

After an objective analysis of the collected data, a few details emerge that are worth noting. The details are varied.

First point: none of the relatives, and no one who had interviewed SPIRITICCHIO, wanted to go into further detail regarding the matter on via Fania.

Second point: regarding the involvement, still unconfirmed, of the Olivetti bar. The place was known to SPIRITICCHIO, who stated that he frequented it.

Third point: regarding SPIRITICCHIO's VAT identification number, we discovered from our research that it was present in the business register as of 1979 and not 1976, as stated several times by SPIRITICCHIO.

His wife Teresa most likely transferred her residence to Sefro (MC) on 27/10/2016 to benefit from the public funds allocated to earthquake victims. Sefro was hit by the earthquake that occurred between the end of August and September 2016.

Many Romans who originally came from the zones hit by the earthquake moved their official residence to the villages concerned in order to take advantage of the relief funds.

1. https://www.facebook.com/giuliano.spiriticchio?lst=100007421982486%3A100002998058244%3A1521620277
2. https://books.google.it/books?id=nFKcDQAAQBAJ&pg=PT95&lpg=PT95&dq=spiriticchio+mai+interrogato&source=bl&ots=GuU0LogV8c&sig=WzUrxdlZHtUlEjfFgvRqg6QQgK4&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiB7v3xgv3ZAhUGPxQKHWbdBGoQ6AEILTAB#v=onepage&q=spiriticchio%20mai%20interrogato&f=false
3. http://documenti.camera.it/leg17/resoconti/commissioni/stenografici/html/68/audiz2/audizione/2015/06/10/indice_stenografico.0038.html

CAPTIONS

fig. 01 Opening page:
Aldo Moro getting into the blue car, escorted by Oreste Leonardi. Image from "La Trappola di via Fani", published in *Oggi*, May 31, 2010, pp. 55-63.

fig. 02 Excerpt from Antonio Spiriticchio's statement, interviewed at Rome police headquarters, General Investigations and Special Operations Division (DIGOS), March 27, 1978.

Vermeir & Heiremans

A Modest Proposal (in a Black Box)

Examining art as it relates to real estate, financialisation and governance is one of the main preoccupations for artist duo Vermeir & Heiremans. With *Art House Index (AHI-)* in 2015, they began this undertaking by studying their own context as artists, designing a financial index to assess the economic and symbolic value of their home, which in their practice they defined as an artwork, using as a general reference the flows of the real estate and art markets and the economy of attention.
This time around, their research is concerned with the possibilities for repurposing a number of financial tools currently being developed for assets in contemporary art. Vermeir & Heiremans aim to develop a model that can assist museum administrators in maximizing their return on investment for their public collections and/or museum real estate. *A Modest Proposal (in a Black Box)* controverts the current dynamics governing this financial market niche. Given how none of these financial constructions seem inclusive to parties other than investors, the artists sense an urgency in examining new integrative financial products, that is, ones that directly benefit the artist/producer and not only the investor/annuitant. After formulating their intuitions on this subject, Vermeir & Heiremans began to collaborate with experts in the domain on investigating the possible directions for a more "equitable" financial model. The question of taxation and governance inevitably sparks debate: should the return on investment for public art collections or public museum real estate be reinvested in the institutions for the benefit of art and its producers, in line with the museum's mission? Or should the attribution of these resources be up for parliamentary debate? The model was first implemented on the occasion of an invitation from the Pump House Gallery in London, autumn 2018. The art center, located in Battersea Park and within a real estate development zone provided an ideal context to explore the impact of financialisation on the city and on governing. Aside from the financial model itself, which was uploaded on a USB stick that was itself enclosed within a levitating 3D-printed metal lattice structure (the so-called *Black Box*), and films exploring the stakes of the proposal, the exhibition also displayed a series of archival documents revealing a historical parallel narrative. In this sense, the gallery acted as a case study to measure the potential impact of the research proposal, which will see other iterations in the future.

The following interview was conducted in Brussels on October 16, 2018.

(A/R) What are the elements that triggered you to develop this research project?
(V.&H.) Our last film, *Masquerade (2015)*, the third piece of a trilogy, was an important trigger you could say. The development and production of this ambitious project had been very consuming, not only in time and energy (this last part took us three years to finish), but also in terms of resources. We wished we could invest more time on research and figuring out if we could come up with new forms, new ways that would visually "translate" our research, our engagement in the field and our interest in the dynamics between art, real estate and economics/finance. At that point we actually wanted to engage more with people from the world of finance, even start a collaboration with them, because there is of course a limit to learning from white papers and books.
(A/R) Would you also characterise your previous work as "artistic research"?
(V.&H.) It all depends on how you define artistic research. For us there are different layers in what we call research. We learn about a certain topic that we were not familiar with before, and this can happen through reading but also through interviews or other fieldwork. So there is this knowledge and then there is the translation of this knowledge into what we could call our practice as an artist. How do both fields feed into one another? Most of our work is based on a fairly long period of research and development. At least two or three years before we actually start producing. We did learn though to incorporate intermediate public moments, without which the process can become very suffocating.
(A/R) You often work with people outside of the art field...
(V.&H.) In the case of *Art House Index (2015)*[1], we worked with a number of people from the world of finance. At a certain point we were in touch with an asset manager active in the art industry. His reflections and comments in a workshop that we organised with him were very inspiring. We wanted to continue on that level. The work went through several stages, but some things just didn't materialise. For *A Modest Proposal* (*AMP*), the collaboration with people from finance proved also very difficult because they don't have much time. You could say the only thing that we missed was a business plan…
(A/R) Where does the title come from?
(V.&H.) The title refers to an essay by Jonathan Swift, *A Modest Proposal (1729),* in which he suggests that the impoverished Irish might ease their economic troubles by selling their children as food for rich gentlemen and ladies. At the time it was en vogue to formulate all kinds of outrageous and simple cure-all solutions to different kinds of real problems. Swift especially targeted projects that were proposed to solve labor and population issues, which didn't work at all. A Modest Proposal is a satirical piece on that. We've always found humor very important in our work...
(A/R) What is the occasion that allowed you to materialise the research?
(V.&H.) The invitation from Pump House Gallery in London[2] allowed us to go into site-specific research. We had the general layout of the project, and now we could start to think how these forms of financialisation that we were looking into were implemented in this particular context. We were really excited about this. In the first place, it is London, the city of finance. But this specific area where Pump House Gallery is located, Battersea Park, is also quite interesting. It is close to the Battersea Power Station, an iconic building that was derelict for a long time, until 2012, when it was bought by a Malaysian consortium. They proposed to develop the whole area, with Apple installing its London offices in the Power Station itself, and Frank Gehry and Foster and Partners designing the surrounding luxury apartments. The site is now designated as an "opportunity area". Financial tools have been put in place to make the re-development possible. The whole situation was really an excellent context to work on financialisation and on governing issues. We could investigate what local and national governments are doing to attract all these investments from abroad, (Foreign Direct Investments), and what the effects of these policies are on the people in the city. In London we saw that real estate values sometimes rise so much that in some areas many citizens doing vital jobs in health care, education and so on can no longer afford to live there. There are also lots of risks concerning these financial tools. Often they work well in a growing real estate market, but when growth disappears, they create risks, especially for the people living in the Battersea area and London[3].
(A/R) So the invitation gave shape both to the project and its presentation for the application to A/R call for projects?
(V.&H.) The project outline was there before the invitation. We already planned for *AMP* to become a long-term project that would materialise in different spaces and contexts. We were already sharing the general outline of the project with a number of people, before actually going into site-specifics. After Pump House Gallery, in which we focused on the financialisation of real estate, we will continue working on the financialisation of symbolic value and museum collection value in other venues.
(A/R) Indeed, at the beginning, you presented your project *AMP* by dividing the research into four fields of investigation: the museum's collections and real estate as an asset; the museum's goodwill as an asset; governing issues in relation to finance and real estate; the ethics of museums. Did you put aside some elements in favor of others, in order to adapt to the context of the first invitation?
(V.&H.) *AMP* aims to capitalise on profits that are made on public assets for the benefit of the art community, which in a way is problematic of course, since we would suggest submitting the redistribution of these profits to political debate. But we saw that in the opportunity area around Battersea Power Station, these mechanisms were actually already playing out in reality through specific financial tools, in this case through what is called Tax Increment Financing (TIF). This innovative financial scheme has been put into place to finance and realise the extension of the London Underground into that area to create greater accessibility. The TIF scheme captures local business rates that are levied within the area to repay the upfront construction costs, over a period of 25 years. This means that the commercial tax levels are frozen and every increment in tax revenues beyond this level is promised to service upfront capital provided by international investors. This has wider implications. To fall back on international finance, London authorities have to guarantee rates of return to international investors over time, and use urban development as collateral. This of course will only work if the right number and the right kind of businesses move in and the right kind and numbers of people consume, work and live in the area. Even if the future cannot be guaranteed, the London authorities must guarantee the revenue stream its urban fabric will generate. This means that authorities feel obliged to diminish the affordable and social housing provision to create higher value. Through the UK Infrastructure Guarantee every risk that is associated with servicing the debt is allocated to the collective taxpayer, since the Treasury has to fill the gaps. On top of that, new legislation is issued to take the scheme out of political reach for the next 25 years[4].
(A/R) How did you plan a public output for your research?
(V.&H.) Gradually we understood that there would be three levels in terms of output: first, a performance for the board of directors of the organisation. Our choice to do it for a board of trustees was guided by their judicial position which makes the board the body who can decide on implementing our financial model or not. This performance would generate the content of the exhibition, which would be followed by a reflexive moment in the form of a symposium. Unfortunately the performance could never take place…
(A/R) Why is that?
(V.&H.) The gallery is actually only a small part of a not-for-profit organisation that performs outsourced labor for the Wandsworth council, the local government that owns the gallery building. Three hundred people work for the charity, taking care of the park, sport and leisure, the graveyard, events, and the gallery. The gallery doesn't have a separate board of directors. For us that was no hindrance, but we were not even allowed to do a performance for the charity's board, nor for the Wandsworth council. Actually the whole proposal was blocked, even the title was questioned! In England, the Swift reference can become a class issue for some people. So we set up a meeting with the director and the curator and we discussed the situation. We were told that the non-profit needed to put in a new bid for the outsourced work and that our proposal would not necessarily influence the bid in a positive way… Of course we didn't want three hundred people to loose their job. So we tried to negotiate a solution, but after a couple of months it became clear that wouldn't work either. In the end we let the curator know that we had decided to perform in front of a camera. We would film at home and use our house, which in our practice we have defined as an artwork[5], as a "framing device": on the one hand by exchanging our apartment's views on Brussels for London's cityscapes during the film's post-production, and on the other hand by using the house as a kind of character in the film, actively participating in the creation (but possibly also the destruction) of symbolic and economic value.
(A/R) So you had to adapt the tools of investigation to the context.
(V.&H.) The confrontation with reality is always interesting. In this case, we encountered several challenges or difficulties, but thanks to the A/R research grant we could really find the time and the resources to actually face these issues and experiment. We could adapt to the realities we were going through. Of course there's always a possibility to fail, but at least we had the time to go through it and look for solutions. In the end it is very rewarding to have a "beautiful failure" as the outcome of a two year period of experiment and research!
A/R In your exhibition at Pump House Gallery you decided to display documents from local archives. How did this idea come about?
(V.&H.) We decided to create a historical parallel with the enormous changes that are materialising at this very moment in the Battersea/Nine Elms area. We worked in two local archives, and dug up the origins of Battersea Park, which created, as is the case today, a speculative moment in Victorian times, from the 1830s until the building crisis that was triggered by the Monetary Panic in 1866, also referred to as Black Friday. In the early 1800s, it was a rural area with common fields and gardens supplying London with vegetables. The moment it was decided that Battersea Fields would become a park, land speculation started. People would be disowned by the state and as a consequence many took advantage of the situation, trying to profit from the sudden transition from use value of the land to exchange value, from an agricultural to an urban situation. In the exhibition we present four portfolios about the development of the park. Each portfolio addresses a different theme. One addresses the original proposal for the park, a proposal which hoped to attract the wealthy, by creating villas within the park that could pay for its construction and maintenance. Another portfolio addresses the commons. Common rights had to be extinguished to create the park, meaning that people could no longer use the land for gathering firewood or grazing for example. Battersea's citizens protested against this but they received only a small sum of money as compensation. The third portfolio looks into the realisation of the park. Proceedings to buy the land were very slow, due to landowner claims and heavy speculation. The fourth portfolio assembles specifically the documents showing the speculation on the Battersea Park scheme, like the highly inflated land owner claims. The government also had to issue certificates, since they did not have enough funds to buy the land outright. The initial hope to build villas in the park to attract the rich had to be abandoned because of the encroachment of so-called undesirable neighbours, like railways, factories and slums. Also the Monetary Panic of

1866 got in the way. It caused the collapse of many financial houses in London and a crash in the housing market and building industry.

(A/R) Is working with the archives something new to you?

(V.&H.) Yes, it was new, although we were always interested in historical material. Usually in our films we use some historical references, often in literature, but in this case it was possible to do much more. As we said, we decided to develop two parallel narratives, and to not include this historical narrative in the film. It was also the first time that we were displaying documents. We were rather pleased with the outcome, so we're considering, for every art institution where we show *AMP*, presenting an excursion into the historical material related to a local development of innovative financial processes. To give an example, when we go to De Appel in Amsterdam in 2020, we'll be looking into the first stock market in the world, for which we found an operating manual[6], or the financial bubble of the 1720s.

(A/R) Technically speaking, where did you get the material?

(V.&H.) We looked into the local archive in Wandsworth and in the London Metropolitan Archives. But the first thing we found was online: a PhD thesis on building developments and building cycles in Battersea in the Victorian period[7]. An amazingly detailed study, with some references to archive collections in which the researcher had dug up his material. So the challenging part for us was which documents to choose, and finding a focus. Eventually, the transition from use value to exchange value of land, the *frottement* between common and private interests, and the speculation surrounding the proposed park, which coincided with the sudden and dramatic urbanisation of the area in Victorian times, became our story.

(A/R) Besides the films and the historical documents, are there other elements in the exhibition?

(V.&H.) The title of the project soon became A Modest Proposal and then between brackets (in a Black Box). In finance a "black box" stands for a complex investment model or strategy, involving a computer using complicated formulas to achieve returns, which the investor does not need to understand. We developed different ideas to create this black box as an object, and at a certain point we decided for 3D metal printing. The idea was to produce a sealed object, like a safe-deposit box without a key. In the box we wanted to enclose a USB stick which contained the financial model.
The technical production process to print the box seemed very simple but in the end the calculations necessary proved to be very complicated. The project became a real challenge for the company. They even had to bring in the engineers that constructed the 3D printer to fine-tune the process.

(A/R) Once again, you faced a difficulty that eventually brought another dimension into your research.

(V.&H.) Exactly. In the end we accepted the fourth print version, but the box still has no top. It consists of an intricate, tight mesh, a kind of "scaffolding", that was to support the top of the box. The box is a kind of abstraction of the gallery building. When we found that finance can easily dematerialise real estate, making the volatile values of buildings accessible for investors worldwide, we started imagining the built environment of Battersea as gently floating in the air. In the end we developed this idea to become the final presentation display for Black Box, an object levitating in a vitrine. It's a mesmerising sight, people are totally fascinated by it.
When a public art space or public museum would want to access the financial model they would have to buy the Black Box and subsequently destroy it. Buying the object and implementing the model would set in motion an equitable distribution of value among the creators of that value, the wider art community.
In fact, the contract, which we developed with a legal consultant, also on view in the exhibition, would oblige us to do a performance for the board of the purchasing institution. That is the performance we originally intended to do for the board of Pump House Gallery, but which could not take place. During the performance we would explain the financial model, which would activate the sleeping capital in public art collections and public museum buildings, and create a market for investors. Art institutions can use the new liquid capital to buy new work or build new extensions, or perhaps even pay the invited artists a fee! The latter, however, we will not leave to the goodwill of museum directors. We would rather distribute surplus value through an "automated dividend" flowing directly to the wider art community.

(A/R) Organ sounds fill the whole exhibition space as a soundscape. And you also used organ sound in the film. Why did you decide to use this instrument?

(V.&H.) The soundscapes for the exhibition and film were produced in collaboration with Justin Bennett, based on recordings of the organ player Cindy Castillo. We organised a day with the two of them at Kapellekerk in Brussels, which has a mobile organ. In previous conversations with organ players, they told us that the organ was, in a way, a very "capitalist" instrument. Before it had an engine, homeless people were assembled to pump the organ bellows with their hands or feet. It made us think about the "trading in wind" metaphor, often used in satirical prints during the burst of the financial bubble in the 1720s in Holland. Anyway we wanted to know more about contemporary experimental organ playing, and working on this project with Cindy has made us even more curious...

(A/R) A symposium[8] was an equally important part of your project *AMP*. What was the form of the symposium and who was invited?

(V.&H.) The symposium program focused on the relationship between art and finance, and the contemporary role of public museums and collections. Next to that it also addressed the influence of financialisation on urban processes and daily life. The ultimate question the symposium wanted to address was whether finance can be a useful tool to create a more equitable society, a question that was addressed starting from the specific fields of expertise of the invited speakers: urban geography, art, finance and law.
We invited six speakers and a moderator. We started first, with a short presentation of *AMP* and introducing the basic concept of the financial model. Luke Mason, a philosopher and legal scholar, elaborated on the historical shift in the meaning of the concept of equity within law, from equity as a principle of fairness, to equity as a stake in capital. Annelore Hofman, a financial geographer, spoke about Battersea Power Station and the financial instruments used within the opportunity area surrounding it. Victoria Ivanova, a researcher on arts and finance, considered the contemporary art field as an ideal setting for reformist projects, especially in relation to the future of technologically organised financialised societies. Caroline Knowles, a sociologist, spoke about the infrastructures of plutocratic London and the effects this has on the city and its citizens. Louis Moreno, a lecturer in visual culture studies, delved into the influence of finance on the city and suggests we are in a new "plantation age". Emily Rosamond, an artist and writer, introduced "surveillance capitalist aesthetics", a practice that financialises a user's online data, in which analysing and intervening in behavior becomes directly profitable.
The symposium was moderated by Andrea Phillips, who writes on the economic and social construction of public value within contemporary art.

(A/R) After the exhibition and the symposium, the third public sharing of your research is a publication. Is it on track?

(V.&H.) Yes it is. We're preparing an artist publication, to be presented at the closure of the exhibition in London. It will consist of our video script in which we elaborate on *AMP*, including a number of graphic layouts that visualize the proposal. All the speakers of the symposium will also contribute with a short essay. In between the essays, we'll insert a selection of the historical material, recreating the parallel narrative around the proposal and creation of Battersea Park.

(A/R) Would you say that the exhibition, the symposium and the publication are the "results" of your research or do you find this term inadequate? If it's inadequate, how would you name it?

(V.&H.) It's not a "result", it's more an "outcome" that can become the beginning of a new process. In that way it is an intermediate or temporary result, not a conclusion. The research opens up so many new ideas, there are so many people that we met in the process...

(A/R) What is interesting in your project is that you presented your research as defining a (financial) model. And a model is typically what would be called a concrete "result" in scientific research. But the whole point of your research seems precisely to problematise the model.

(V.&H.) Yes, exactly. That's why the so-called "result" is a new situation that we have to deal with. We feel we are just at the beginning. It's only the establishment of the problem. We hope to give some lectures and organise workshops on this first version of the work. In any case we'll continue working on the further development of the proposal with the project at De Appel opening in January 2020. There is a third show coming up in the summer of 2020 in Plymouth[9].

(A/R) You are part of Jubilee. What kind of organisation is this? To what need does it respond?

(V.&H.) Jubilee was first established as a dialogue among artists and cultural workers in 2012 in Brussels. Being inspired by and inspiring each other's work led to the development of a platform that provides continuous support for the work of six artists — Justin Bennett, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Jasper Rigole, and Vermeir & Heiremans. Apart from the problems, we also share knowledge, skills and to a certain extent resources for the production of our work. Thanks to limited structural subsidies, we have a back-office with three people working part-time since 2017. From the beginning, Jubilee artists have a shared interest in the conditions of artistic production, and this has resulted in a number of common research projects involving collaborations with artists, curators, academic researchers, legal experts and (art) institutions. In that line of activities last year Jubilee started *Caveat*, an artistic research starting from the work of a number of artists who use law or economics as the source material of their practice. The research team works closely with them and the different hosting institutions, so it is very much a bottom-up approach you could say. *Caveat* has also a practical focus, a kind of toolbox, that intends to generate greater empowerment for artists and art workers, and a shared awareness on the conditions of production both with artists, art workers and art institutions. Reaching out to young artists, through educational programs, we also highly value in this context. We hope with these forms of practices to be able to weigh a bit on cultural and institutional policies.
Of course *Caveat* research and our experience with Jubilee directly influences our artistic practice. You could say they inform one an other. With *AMP* we can't really say that the objective is to influence cultural policies directly, but by testing out bold ideas we might bring about discussion. In our practice we show that we're part and parcel of the circulation of capital, in an economic and especially in a symbolic sense. Trying to politicise the artist's practice and make it work into today's reality, to us that seems to be one of the urgent questions.

1. *Art House Index* investigates how to "financialise" the "house as art work", how to make it "liquid" without having to sell the house. *Art House Index* (*AHI*–) is an experimental financial index that measures the economic and symbolic value of the "house as art work", including the cultural capital and other symbolic values the artists duo Vermeir & Heiremans accrue. ahi2.in-residence.be/chart2.php
2. The Initial Public Exhibition of *A Modest Proposal (in a Black Box)* took place in Pump House Gallery (London), from October 2 to December 16, 2018.
3. The purchase of Battersea Power Station, the biggest property deal in the UK (£1.6 billion), is under threat after Mahathir Mohamad, the leader of Malaysia's newly elected governing coalition, announced in June 2018 that he wanted to investigate "dubious" investments made by the previous administration. See www.theguardian.com/business/2018/jun/11/malaysia-to-investigate-battersea-power-station-property-deal-anwar-ibrahim (accessed November 9, 2018).
In July 2018, Najib Razak, the former Malaysian prime minister, was arrested for his alleged role in the 1MDB scandal, in which billions were embezzled from a government fund, money that was spend on yachts, jewelery, art and property around the world. Even Martin Scorcese's film, *The Wolf of Wall Street* was funded with embezzled money from the 1MDB Fund. www.theguardian.com/world/2018/jul/03/former-malaysian-leader-najib-arrested-in-45bn-graft-probe (accessed November 9, 2018).
4. Inspired by Francesco Findeisen, "Financing urban infrastructure in London after the financial crisis", in Mike Raco (ed.), *Britain for sale? Perspectives on the costs and benefits of foreign ownership*, The Smith Institute, London, 2016.
5. The artists don't consider their home an art work in the classical sense, like a sculpture or an installation. The public does not even have access to the physical house. Instead the artists create what they have named "mediated extensions": translations of their home to different media, an action which sort of enlarges their habitat/studio, turning it into a discursive site. http://www.in-residence.be/pages/info
6. Joseph de la Vega, *Confusion of Confusions*, 1688.
7. Keith Alan Bailey, *The Metamorphosis of Battersea. 1800-1914: a building history*, PhD thesis, The Open University, 1995.
8. *A Modest Proposal* (Symposium) took place at RCA, London, on October 27, 2018.
9. The Atlantic Project, Plymouth, UK (TBC).

CAPTIONS

fig. 01 Interview opening page: *A Modest Proposal (in a Black Box)*, exhibition view Pump House Gallery, London, 2018. Photo credit: Eoin Carey.
fig. 02 *A Modest Proposal (in a Black Box)*, exhibition view Pump House Gallery, London, 2018. Photo: Eoin Carey.
fig. 03 *Black Box*, 2018, 3D print, titanium (15 x 17 x 21 cm). Photo credit: Piet Janssens.
fig. 04 *A Modest proposal (in a Black Box)*, 2018, HD video (28'), video still. Courtesy Vermeir & Heiremans.

Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy, Lionel Maes & Antoine Wang

T.A.L.O.S.

T.A.L.O.S. is a research project launched in 2018 by Pierre-Philippe Duchâtelet, Deborah Levy, Lionel Maes and Antoine Wang. It consists of a specially-created agency called T.A.L.O.S. tasked with overseeing how contemporary forms of securing public spaces become permanent or are transformed: architectural elements, blockades, security gates and entrances, tents, block-stops, anti-ram barriers, etc.
The issue of securing public space is not new, but recent events have elicited a proliferation of forms in response to a new kind of danger embodied by contemporary terrorism. These emerging forms become permanent over time while also being transformed by the effects of new policies, through laws and norms that require adaptations in design, manufacturing and distribution methods.
By inserting itself into the time interval between the emergence and the stabilization of a form, the agency's mission is to prefigure what these changes might be. What are these forms? What materials do they require? Where do they come from? How are they designed and produced? How are they used? By examining these forms in this way, T.A.L.O.S. can question the frameworks that prescribe them, their manufacturing process, their representation in the media, and their performativity.
T.A.L.O.S. also strives to communicate with utmost transparency on a topic that remains opaque, to say the least, by opening its archives to the scrutiny of public authorities, the commercial market and civil society. Spanning documentary research, artistic project and curatorial practice, straddling the fields of architecture and design, T.A.L.O.S. intends to be a reflexive and performative exploration of the potentials of administrative fiction.
In early 2018, T.A.L.O.S. first went searching for these forms of security, scouting the city or online, or by meeting people from the field. The project, initially structured along three poles conceived as three modes of research (inventory, debate, atlas), was progressively diverted away from this first structure and channelled into a database that could accommodate all of the gathered materials. This database then became the starting point, by defining its structure, what constitutes a document, and what makes a link, for working on different spatializations. In 2019, the agency's work will be accessible through a Web interface; it will also be presented to the public in an exhibition at the Putsch gallery of ERG.

The following interview was conducted in Brussels on October 24, 2018.

(A/R) What led you to meet and develop this research project together?
(A.W.) The T.A.L.O.S. project was initially conceived for a call for propositions by the Belgian pavilion at the Venice Biennale for Architecture in 2017. The project was simpler then and the architectural aspect played a greater part. We proposed a kind of "facsimile" of an agency in which the visitor could wander around and consult a series of documents and objects about a research in progress. It was a spatial installation, and we felt that we should also develop the project's graphic dimension, notably to explore the identity that an agency of this kind might have. The project came from a desire to work in our respective structures with a critical scope.
(A/R) What structures are those?
(A.W.) Deborah Levy and I are part of Orthodoxe, a collective founded in 2011 with four other people and active in the cultural field of architecture. We created the collective to extend the reflective framework we had developed during our studies and to keep working on the historical, theoretical and critical dimensions of architecture.
(L.M.) Pierre-Philippe Duchâtelet and I founded the graphic design studio Villa Hermosa in 2009. Our practice has changed a lot since we started our collaboration. We went from commissioned projects to working more critically on design. Work that would allows us to examine the major concerns in design and the relationships between different actors involved in a design project, rather than offering solutions.
(A/R) And what was the outcome of the call?
(A.W.) Our application made it to the second round, but it wasn't selected. So we got together afterwards to decide what we wanted to do with it, since it was clear from the beginning that we wanted to keep on going.
Pierre-Philippe and Lionel then suggested that we send the proposal to the call by A/R.
(A/R) Did the project for Venice already involve this reflection on security measures in public space?
(D.L.) Yes, that was the starting point. The proposal came into being because of our interest in the security measures set up to secure the public space, yet which are never the result of discussion, planning or standards. At first this was just an assumption we made, but then we were able to verify our ideas. In the context of the Biennale, we thought the best way to investigate these issues would be through a fictional agency.
(A.W.) At first, T.A.L.O.S. was really designed as a regulatory organ. If we have to make a comparison, today firefighters have a lot of influence and authority over how architectural projects are designed (evacuation pathways, building materials, etc.). We can easily imagine that, in the long run, public buildings will be subjected to the same restrictions due to security reasons. The idea was therefore to raise this question before it becomes an obligation, to call on architects to think about their role with regards to security and the ever-increasing part it will play in their practice. This idea is now in the background.
(D.L.) The idea was to posit a future situation in order to make the architecture community react to these questions. What is rather particular is that this future situation already exists in other countries (notably the US, England and Israel), but in a different form than what might be in Belgium.
(A.W.) We were very interested in England because their situation most closely resembles ours. Their issues are ones we can more easily appropriate. For example, they have a series of publications produced by the RIBA (global professional body of Architects) to explain how to make things secure, what are the right practices, etc. A lot of work has been done to this end, and for a long time now.
(D.L.) In England the "services offered" by the first version of T.A.L.O.S. have already been taken over by several organisms.
(A.W.) In France too, some projects have to be approved by a commission with people from the police, army etc. There isn't a clearly identifiable structure for it yet, but they are in the middle of putting something into place. In Belgium, probably the BPS (Brussels Prevention & Security) would take on this role.
(P.-P.D.) I would like to add something about this project's origins. When we met to put together this application for the Biennale,

Art / Recherche (A/R)
Pierre-Philippe Duchâtelet (P.-P.D.)
Deborah Levy (D.L.)
Lionel Maes (L.M.)
Antoine Wang (A.W.)

we were interested in how security measures are managed by different (institutional, political, private) actors, but there was also the multiplication of artefacts in public space that made us wonder about memory. Brussels had just experienced terrorist attacks and a series of changes had been made. We noticed that these objects contributed to reconfiguring public space to be more in line with security concerns while also functioning in such an ambivalent and strange way since they were reminders of the attacks. In addition to this, our attention was also drawn to the makeshift aspect of the first interventions in the metro. For example, at first the STIB (Brussels metro company) sealed off their stainless steel trashcans. A technical manager for the metro explained to me that these trashcans had a particular design and were conceived by a certain M. Thomas and made by the company "Alexandre", which was related to the architects Maxime Brunfaut and Jean Petit. These trashcans were removed and then destroyed, prior to installing the so-called "Vigipirate" trashcans. We wanted to integrate this kind of event into our thought process. With this strangeness as our starting point, it was possible to speculate. What are these objects? What do they make us do? How do they affect us?
(A/R) Did the possibility of submitting a project to A/R, which is focused on research, lead you to reorient the proposal along a different horizon of goals and methodologies?
(L.M.) It enabled us to go from a mode we knew well, "project-mode" (with a client and a structure that we can respond to on a practical level), to a dynamic where the objective outlets are not fixed in advance. It's very different from our usual practice as designers or architects. This time, we were more focused on methodologies for examining the objects we are interested in, without necessarily projecting something. This means we could take a step back from our own practices.
(A.W.) Once we started thinking about the A/R proposal, the questions we were asking ourselves took a major leap. That's when we begun to question the material object in and of itself, and that we started to define ourselves more precisely.
(D.L.) The status of the fiction was constantly changing. At first, T.A.L.O.S. was a governmental agency. It quickly turned into something more indistinct and interesting.
(A/R) If we compare your presentation in the call for projects to your interim report, we see how central the question of an undefined agency has become. Why this indefiniteness, knowing that you still enjoy, at least in the report, if not elsewhere, making efforts to simulate, borrowing not only the visual and spatial discourse but also the language of an agency institution?
(P.-P.D.) I find that at certain moments, our process encompasses the idea of advancing covertly through re-examining the figure of the impostor and subverting identities. In some contexts we were even obliged to parody, imitate, tell stories, play a game. Then the project changed a little. It seems to me today that fiction interests us for other reasons, for the possibilities it opens up to fabricate. I see T.A.L.O.S. first and foremost as a place where we meet in order to get down to work, but also as a space where specific gestures, bodies, things, images and meanings operate together. For me the idea is much broader and we can no longer content ourselves by playing with appearance, imitation and reality. But it's not as if we were setting up scenery and characters to imitate certain attitudes. We try to see why we act a certain way within a scenario that we have created for ourselves. And if there is no clear model to imitate, then we have to reformulate the questions: What am I doing in my role as a T.A.L.O.S. agent with this accumulation of objects, these so-called "office" chairs, these decrees, these press clippings, these "security" magazines, these photos, these interviews, etc.? What kinds of things am I making? I don't know if that answers your question.
(A/R) Actually, when we simulate or parody, the model has to be recognizable, it has to be something we can identify. There is a kind of contradiction there, or if not that, at least a kind of game that is worth elucidating.
(D.L.) Initially, our definition of fiction was clearly simulation, or even lies, for instance when the simulation was made public. But very quickly, T.A.L.O.S. became a fiction in the sense of fabricating a universe made up of things that are *a priori* disparate: theoretical questions, works of law, things seen and heard in the press, etc. T.A.L.O.S. became an interesting tool to help contain all these things. In the end, we wanted T.A.L.O.S. to be a fiction so it could position itself on a terrain that we also consider to be a fiction: the world of security.
(P.-P.D.) Fiction is what allows us to conduct the research, that is, to meet certain people by adopting certain roles. And we can do that without truly lying: T.A.L.O.S. exists, we are T.A.L.O.S. agents, we are architects and designers. These masks allow us to make contact and discuss with others or obtain information.
(A/R) How does it work, in concrete terms?
(P.-P.D.) For example, we met with two people, one connected to the police and another from the commercial sector. We approached and interviewed them as T.A.L.O.S. agents, an agency that studies security in public space.
(A/R) The illusion worked?
(P.-P.D.) I think yes. When we left the police building after giving a chart-presentation on the different ways in which various actors from the sector coordinate to secure public space, the person we were talking to was very interested. And I found that rather unsettling! I wondered what we thought we were doing… It was all working too well!
(D.L.) What is particular is that we don't try to "pretend". He knew we were designers and that we had funding from A/R, but he never asked more questions. We remained in this undefined state. In any case, if we added together all the definitions of T.A.L.O.S. that we've provided for the people we've met…
(A.W.) The idea of indefiniteness also comes from acknowledging that T.A.L.O.S. might otherwise become restrictive and no longer be a tool. The Venice project consisted in reifying the agency and producing an arsenal that was both documentary and identitary, but our research increasingly addressed how T.A.L.O.S. as a fiction might enable the development of research.
(L.M.) Our first experience was at STCX (Security & Counter Terror Expo) in London, which Deborah and I attended. At that time, we were still questioning our fiction. We went there without really knowing how to present ourselves, even though we had prepared for the expo by establishing a list of words pertinent to the field of security and by designing a logo, business cards and a website. We didn't necessarily have any clear answers to provide for questions related to T.A.L.O.S. and its modes of action, history and the origins of its funding. We realized, once we were there and meeting people, that we were changing our identity with every new person we met, without ever lying. Every time we spoke to someone, they would be interested in one part of the definition we provided, so that they could integrate it to their own fiction. Someone from the commercial sector at first suspected us of industrial espionage; he was trying to find out where the agency's money came from. Then, at a later point, they saw an opportunity to popularize and disseminate their work amongst architecture and design students.
(D.L.) It dawned on us that it was easier to be a designer or an architect than an artist. It's more harmless.
(A.W.) More identifiable. The definition they have of an architect or designer, even if it doesn't exactly correspond to ours, allows us to enter the discussion.
(D.L.) I think that one element of their response is also contained in the word "agency". An agency can be anything: a governmental agency, and architectural organization, etc. There's also this idea of *agencement* (organization and arrangement), which is perhaps the more accurate definition of the fiction behind T.A.L.O.S., which is this ability to organize and arrange the things and experiences we come across.
(P.-P.D.) This indefiniteness is also related to how public agencies might be perceived. They are often entities that operate between

the commercial sector and political institutions. They can be very influential, and sometimes rather opaque. We don't really know how they function; very few people understand them, so there is no preconceived notion that we must adhere to.

(A/R) On the one hand, your activity seems to correspond to an "observatory", that is, a kind of sociological research laboratory independent of an academic context. From this standpoint, your "object of research" would be clearly defined. But on the other hand, you are carefully elaborating a fiction and working on the visual and spatial identity of the agency. So one might get the impression that the object of your research is less the actual security measures in public space than, through this object-within-an-object, researching different forms of securing the public space.

(A.W.) I get the impression that it can be understood that way. Sometimes the forms of securing public space are reasons to work on the agency.

(D.L.) I don't know if one comes before the other. Can't we do both at once?

(P-P.D.) The autonomy of academic disciplines, with their fields, methodologies, verification protocols, has been under scrutiny since we started talking. What do we do with this history of research? For example, we talked about design. Is this a research in art that examines design? Or a designer's research on an aesthetic question? It is complicated to clear these things up.

(D.L.) We could have done this project without creating T.A.L.O.S. As artists, or scientists, it doesn't matter, we would have investigated, studied and represented the world of security without belonging to it. Creating the agency was a way to reinforce our intention to get out from underneath this overhanging position. In the end, we are no less experts than the people from the security world, it's just that our expertise goes through other mediums. In this way, fiction corresponds to re-examining the division of work and knowledge.

(A.W.) Since the start there was a desire to produce a real agency, not just the representation of one. The idea was to really be able to act, to have an impact in the security sector. With T.A.L.O.S., cultural organisms, political institutions, private companies, etc. can take us seriously. For example, one of the manufacturers we met talked to us about the "non-anxiety-inducing" aspect of his apparatus. Which is not at all verified. We could imagine that T.A.L.O.S. might verify whether or not it truly does not induce anxiety, not by analyzing statistics but by conducting artistic work on that question.

A/R What are the specific methodologies you developed to conduct this research?

(D.L.) The methodologies flowed out of our need to work as four people, together, and notably from our need to share resources. We quickly found a tool that allowed us to gather everything we were collecting: a database.

(L.M.) It's a network-database. It has really come a long way: the first times we met, we wanted to develop an entire series of methodologies based on "poles", each one connected to the other. Each pole would work for a certain amount on time on producing "traces" that could be of use to others. It was a rather complex structure that was completely modified by practice. The only thing that remained was the database collecting all of the traces, tests, experiments, etc. But even the database has evolved over time. In the end, the idea is that every element can be connected, as it is being entered, to any other element in that list or another.

(A.W.) We can also write programs that make links, for a variety of reasons. For example, to ask for all the images in one list or for those responding to specific information. We can also draw a line ourselves through elements in different categories, like for curatorial work.

(L.M.) These searches can take a wide variety of forms. The essential difference with a relational database is that the latter considers relations between different types of elements as predetermined. Here we can connect anything to anything. That also means that every time you enter data, it changes the database structure.

(D.L.) Everything is encoded, without distinguishing between what is collected and what is produced.

(P-P.D.) After this first year of work, it seems to me that the method is more open and less clear than at the start… Initially our practices were globally structured by phases of observation and recording, then we defined the poles related to the activities and the methods and we defined an exchange of information, discussion and decision-making. As we evolve, I get the impression that things are less defined. What interests us now is to see how things emerge from "doing", through a kind of work that is finding its own autonomy.

A/R What practices were involved in gathering these data?

(P-P.D.) Our practices differ according to each object. When we met with people from the world of security, we worked with the interview. To probe the press, we created specific analytic tools. To explore the world of manufacturers, we collected promotional material and analyzed how they define an identity, values…

(D.L.) What started as the base of the project but which finally ended up on the periphery, was the action of walking through the city.

(A.W.) We returned from this walk with somewhat lukewarm feelings about what it might be possible to do.

(P-P.D.) At the same time, it enabled us to change our way of perceiving the city and how we move through it.

(D.L.) But aside from some photographs, it didn't really lead to any production.

(A.W.) There was an evolution, moving from the objects and their materiality to what surrounds them: economic issues, the political context, etc. It all started in a concrete block we had noticed during our daily commutes, and which we then observed again by organizing a survey. But this viewpoint quickly revealed its limits. Although the centrality of the anti-ramming measures remains an important initial premise, a good part of the work could not actually take place in front of the object itself.

(D.L.) We nevertheless possess a quasi-exhaustive catalogue of all the security measures. What is equally fascinating is how those who produce and sell these apparatuses are surrounded by organisms that certify and others that provide training. There are even training certifications. Surrounding these objects you will find services upon services. But these objects and services quickly became manifestations of processes that we have started to unfold and that interest us more and more…

(P-P.D.) One "object" that we haven't brought up is the theoretical corpus; readings that touch upon different questions like security, fiction, the agency of objects, the performativity of language and the anthropology of art. The question that needs to be asked now is how to re-specify this corpus so we can keep working.

(A/R) What have been your major references?

(P-P.D.) I think they have been different for each of us. For me it was the article "Do Artifacts Have Politics?" (1980) by Langdon Winner.

(D.L.) It's true, we did mobilize that article in our discussions. But for me it is not a "major reference". Due to the simple fact that not all of us have read it. In general, if we have a shared theoretical corpus, it is mainly one that relates to an angle of approach for our subject rather than the subject itself. This methodological corpus reflects our respective backgrounds, which certainly converge in the field of "sciences and technology studies", the field from which the Winner article emerges.

(A.W.) With regards to security, each had their own personal basis, which we shared at first, but in our research we tried to concentrate mainly on objects and the documentation concerned with them. The theory surrounding these questions is already quite pointed and was not helping us advance. For instance a book by Robert Moses, an American urbanist in the 1960s, that explains how the city should be set up in order for it to be secure.

(P-P.D.) There is also everything that starts with Foucault and the question of the apparatus. But these reflections take a stance "from above". We are looking for another point of view from which to enter the question.

(A.W.) We approached these terms knowing we would never be specialists on the subject. That's not what interested us. Since the start, we all accepted that these subjects would be approached in an intuitive and empirical way.

(A/R) There is also a phenomenological sense in your approach, where the most important thing is for an object to be present before its intellection.

(P-P.D.) Exactly. We try to think about the relationship to these things. With the concrete barriers, we chose "the most stupid" object. Their mode of presence required bizarre things of us, things involving a specific relationship to the body that is not yet completely overrun by theory.

(A.W.) Which is why we left out the questions of digital surveillance, security cameras, etc.

(P-P.D.) A lot has been written about surveillance cameras and information networks, but little has been written about anti-ramming apparatuses. Which are not very efficient, everybody knows, but still they are omnipresent.

(D.L.) This said, I think that our approach is everything but phenomenological. Although it all starts in the objects, for us, these are not just a support for lived experience, but also materializations of processes, vectors for practices and above all, agents all in their own right.

(A/R) To conclude, let's talk about the public presentation of the project's "results" (exhibition, publication, conference or colloquium, etc.). How did you communicate about your research or what do you have planned in the future?

(A.W.) The most concrete thing is an exhibition at the Putsch gallery in the second half of March 2019. We will set up an installation there, which will be the first public presentation. We're in the process of thinking about it. On the one hand there is the database, and on the other, the catalogue of objects. They will be mediating objects, found objects and others that are made. For example a simultaneous projection of two videos, a montage of objects and documents we gathered. The idea would be to have these objects relate in space. Which involves even more research.

(P-P.D.) We are working on how to arrange different things that relate to collecting, and which involve a relationship to production.

(A.W.) The idea is to then develop the object catalogue and be able to use it as a basis for producing other installations. It's still in development.

(A/R) In your interim report, you also mentioned there would be a website launched in the course of October 2018.

(D.L.) The site will be launched following the event at Putsch gallery. Considering the extent of the research and experimentation with this installation, it doesn't make sense to fix the Internet site prior to this.

(L.M.) Actually, there is almost a contradiction between establishing a catalogue of given objects and how we now experience these objects' relatedness, by placing two objects side by side in a database. The idea of the catalogue limits us in our work method. That's why the website, which was supposed to be the catalogue, has been pushed to a later date. We need to settle this.

(A/R) Any publication in sight?

(P-P.D.) It is still vague for us, mainly because of the "exhibition" moment. We have to focus on how to close one moment in the research, and we're using this opportunity at Putsch gallery to both observe what we have done and also as a possibility to establish work hypotheses to keep on working. It is a moment that will determine how the project continues. We thought it would be fast to set up a website, a publication, a certain number of objects that testify to what we have done, but I think that by passing into this dissociated phase of production in the research, we can no longer operate the same way. The question of fiction is still at play.

(L.M.) We also have to be careful not to think too much in terms of a project. That is why we're still vague about it right now. Our tendency would be to think the exhibition by projecting the materiality, the intentions, the public, etc. Yet what is important is not that we present the research results, but to keep going on with the research in a different way. And so we don't really know how to describe what it will look like.

(A.W.) The question of results made us think a lot. As designers, we operate "to order", and we answer by making something. Here we were interested not in having to make but in searching as far as possible. In September, while reflecting on the last two months of A/R funding, we made a strategic choice not to think too much in terms of "results" and to stay on our tracks.

(P-P.D.) We are also very concretely looking for sources of financing for the future.

(A/R) Do you nevertheless think that the question of a "result" is a necessary part of the research process?

(A.W.) There is an ethical side to it. We have to ask what the use is for what we do. It cannot just be for pure, egotistical pleasure. You have to create the occasion to communicate about your "discoveries".

(P-P.D.) It's important to have moments that materialize and punctuate the research. But also so that someone else can get a hold on it.

A/R Another mode of sharing would be pedagogy.

(D.L.) We had two occasions for that: a workshop in the architecture department of La Cambre-Horta that lasted a week, and then an intervention about "research methodology" at Saint-Louis University. For the first, we proposed that students work on anti-ramming apparatuses with the kinds of infographics specifically used in the private sector. At Saint-Louis, we gave a detailed presentation of our work without glossing over the rough patches.

(P-P.D.) I also think that the project that enables this A/R funding influences us in our individual teaching careers at ERG, la Cambre and the Architecture Department at Liège, etc. All of that influences our way of teaching. In this case, it's hard to isolate the results, but they are there, and they are many.

CAPTIONS

fig. 01 Interview opening page: Paris, 2018. Photo credit: T.A.L.O.S.
fig. 02-03 Security & Counter Terror Expo, London, 2018. Photo credit: T.A.L.O.S.
fig. 04 T.A.L.O.S. agency's spheres of operations.
fig. 05 *Tarmac Rubicube/Modular barrier pitagone F-11*, stills of a video diptych, double-sided whiteboard, beamer, speaker, 2018.

Babak Afrassiabi & Nasrin Tabatabai

Breath Sounds

Breath Sounds is an experimental project aimed at designing a digital lung. Babak Afrassiabi and Nasrin Tabatabai conceive an installation that develops, in real time, the distribution process of opium smoke and its intensified deposit in the lungs, leading to the gradual deformation of airways and finally, the abnormal breath sounds emanating from them. As there are complex scientific facets to the work, it is being carried out with the assistance of several researchers. The characteristics of opium smoke were studied in a university laboratory in Groningen (Netherlands); the simulation of opium smoke expanding in the lungs and the resulting breath sounds were the object of experiments at the University of Southampton (United Kingdom); the final phase related to IT and computing that enables simultaneous connectivity and interoperability amongst different simulation models is in development at the University of Antwerp. The project therefore mobilizes several fields of technical expertise such as biomedical acoustic engineering or computational pathology, a medical technology that draws on data engineering, algorithms, automated learning and biomedical information systems to produce diagnostics and predictions. One application of computational pathology is precisely to simulate a patient's state in order to predict how it will develop. But the research by these two artists also comes up against historical reflections on how human organs relate to technology and the economy. Opium, a substance originally intended to be eaten, saw a major transformation in its consumption in the 19th century, going from ingestion to inhalation. A transformation that not only facilitated its commodification, but also aided in the capitalist assimilation of respiratory organs. This process of commercial appropriation of human organs, whose developments are increasingly visible in the cybernetic economy of the 21st century, is at the heart of Afrassiabi and Tabatabai's work. Through this research, they intend to propose a model for "negotiating (if not resisting)" this phenomenon.

The following interview was conducted in Brussels on November 5, 2018.

Art / Recherche (A/R)
Babak Afrassiabi (B.A.)
Nasrin Tabatabai (N.T.)

(A/R) What are the origins of the project?
(N.T.) The idea of working with opium began one or two years ago when we started creating an archive based on Iranian fiction from the early 20th century to the present (*Inhale*, 2016). The archive consists of over twenty-five written descriptions of single passages from these fictions that depict moments of opium smoking by different characters. While the archives span almost a century of literature, each description also implicitly reflects a different moment within the social and literary history of Iran. What interested us was how opium as a substance condenses this history. We were also interested in the relationship of opium to trade and capitalism. Before the expansion of trade, opium was mostly eaten. Opium smoking only spread during the 19th century thanks to traders, which boosted the dependency on opium in the region, particularly in China. In fact, smoking not only facilitated the commodification of opium, but more importantly, integrated the lung as a human organ into the network of trade.
(A/R) Was *Inhale* specially conceived for the 2016 Taipei Biennial due to the region's historical relationship to opium trade and the Opium Wars?
(B.A.) *Inhale* was first presented at the Taipei Biennial, and of course it was exciting to show it in that context, but the work itself didn't make any direct reference to the history of opium in the region. Obviously the people who saw it in Taipei made the connections and we had interesting exchanges, especially with the person who translated the texts into Chinese. Countries that directly experienced the effects of the opium trade and were (some still are) geographically integrated to the production and trade of opium share a different relationship to the substance than Europe. In Europe, opium was for a great part taken as an exotic substance. 19th century or early 20th century artistic reflections on opium were informed by more individualistic experiences of it. In part due to the influence of the orientalist approach at the time, opium was supposed to trigger a kind of "primordial" experience or an access to the "unconscious". In most countries that have a history in opium trade like China, opium is directly connected to colonialism and empire. In Persian literature, more than reflecting the individual account of the author or the characters, smoking is situated within social and economical conditions, as if the opium smoke were a silent witness.
(A/R) So the *Breath Sounds* project is a direct development of *Inhale.*
(N.T.) In *Inhale,* the archive of opium fictions was accompanied by a series of animations that were partly developed using computational fluid dynamic technology. This is a technology now adopted in medicine, which uses algorithms to develop a predictive representation of pathological conditions in the human organs. The animations perform the movements and sedimentations of opium smoke aerosols inside a pair of lungs. *Breath Sounds* focuses further on this tracing of opium smoke inside a lung by adopting algorithmic prediction technology. Here smoke itself became a kind of subtext for the project, instigating the pathological sounds of breath. The algorithms written for the project simulate the process and the effects of opium smoke on the lung, and generates the breath sounds as these effects increase.
(A/R) In concrete terms, how did your research start?
(B.A.) What we were looking for at the beginning of the project was any existing scientific research about the effects of opium on the lung. What we realized is that almost no scientist in any university in Europe, and very few worldwide, has ever worked on the topic. One article we found, which was quite helpful, was a study made in the 1970s in Singapore[1]. For the rest, we had to produce the basic information we needed for developing the project. We gathered some of the information in the field, like asking opium addicts about the average use of opium and the number of smoke inhalations per day. Then we started to collect more detailed data by approaching a university in northern Holland, by bringing an opium pipe and some opium to their laboratory to calculate the characteristics of the smoke aerosols. The pipe was connected to an inhaler, a machine with a laser camera that photographs the aerosols passing in front of the lens.
(A/R) Then what did you do with these data?
(B.A.) We then began to collaborate with professor Anna Barney who is an expert in biometric acoustic engineering. The data we had produced about opium was the basis for developing the codes that simulate opium smoke inhalation and its effects inside the lungs, which is a process that begins with the expansion of the smoke all the way

to the depositing of carbon dust inside the airways. From there the simulation, which is a sort of "living" digital lung, uses a probability principle to calculate the effect of the opium smoke on the breath sound and then generate the sound of crackles and wheezes which increase in number with the amount of smoked opium. It's an automated lung that performs this process in real time. As it continues to smoke the opium, the carbon dust deposit increases, resulting in obstructed airways and deformed breath sounds as a symptom.
From the perspective of medicine, a symptom is often only seen as a departure point, a sign that leads to identifying an illness. In our case, this process is inverted. The algorithm generates the symptom as a point of arrival. In this sense, the breath sounds lack any interpretive (or in this case diagnostic) value. They are irreducible to any analytic integration or appropriation. Like *Inhale*, we were interested in tracing the material manifestations of the opium smoke as an autonomous entity.
To go back to the relationship of smoking opium to capitalism and colonialism as explained by Nasrin, the 19th century integration of the addicted lung into the capitalist network of trade is not unrelated to the way digital capitalism operates by appropriating and organizing our bodies today. In *Breath Sounds,* we like to think of the opium breath sound as what moves beyond the mechanism of this appropriation.
(A/R) Before researching opium, you made a project focused on oil (*Seep*, 2012). Could you tell us about that project? And what are the connections that you see between these two substances?
(N.T.) *Seep* is an installation made of videos, objects, prints and text-based works. It brings together two 20th century archives related to the experience of modernity in Iran. One is part of the archive of British Petroleum that documents the company's operations from its beginnings in southwest Iran in 1908 to the nationalization of the oil industry in 1951. The other is a collection of Western modern art acquired by the Tehran Museum of Contemporary Art. The collection includes works from the late 19th century to the end of the 1970s. At the time this was considered to be the largest Western modern art collection outside the West. Following the Islamic revolution in 1979, the collection was withdrawn from public display for twenty years. In *Seep* we connect these two archives at specific moments in their respective histories, i.e. when they both became suspended due to political transitions in Iran. Our points of departure in the installation are BP's final company film produced in Iran in 1951, called *Persian Story,* and the construction of the Tehran Museum of Contemporary Art, inaugurated in 1978. The installation attempts to read one archive through the other and, of course, the connecting substance here is oil itself, which is identified through different objects in the installation as a raw substance that both enables and undermines archiving. That is what the title *Seep* refers to, by the way.
(B.A.) One of the videos in the installation is an abstract dramatization of a letter written by the director commissioned to make the *Persian Story* film, which is practically a letter of complaint to the BP. The production of the film faced many difficulties due in part to weather conditions, the harsh landscape and the political turmoil surrounding the oil industry at the time. A term that he repeatedly uses in his letter to describe the impossibility of the production is "unfilmability". In one instance he complains about the unfilmability of the natural oil seepages, because they are too remote and too dark to be captured in Technicolor. It is perhaps this unfathomable side of oil as a substance that slips through any appropriation and that is always exterior to us which can be shared with opium. The reference to this exteriority in *Breath Sounds* is the digitally deformed sound of the breath that becomes increasingly inhuman as the airways get blocked and crackles and wheezes start to take over.
(A/R) Since this project is based on history and socio-economical conditions, did you draw on specific historical material, for example archives, like you did in your previous works?
(N.T.) In the *Inhale* project we built an archive based on existing literature, fictions from modern Persian literary works. In *Seep*, we worked with materials from the archives of British Petroleum and some of it became the starting point of the project. But in the *Breath Sounds*, we didn't draw on historical archives like we did before, perhaps because this time we were working directly on the substance. The difference between *Breath Sounds* and the previous projects where we used archives or referenced their political or historical condition, is that this time we were keen on producing a work that not only enacts the material effects and properties of this condition itself but also reacts to it.
(B.A.) I think the focus on the material properties is particularly interesting for us when using this new algorithmic technology to produce the work. This is a technology that is itself conditioned by its capitalist use. Think of probability algorithms used in finance to predict the flow of capital or how we increasingly adapt our organic or cognitive functions to the capitalist mechanisms of various technologies, or willingly or unwillingly substitute these operations for ours. At the same time this technological dependency has blurred the boundaries between consumption and labor. We are all aware of how consumption has become akin to the labor of producing data that is analyzable as economic value. As I said earlier, in *Breath Sounds*, we try to reverse this relationship to technology, where the algorithmic probabilities produce a surplus (crackles and wheezes) that is irreducible to this analytic economy.
(A/R) For *Breath Sounds*, you established several collaborations with scientists. Was it new to you? How did it go?
(N.T.) Yes, it was new not only to us but also to the scientists. Because, as we said, no or very few studies have been previously done on opium and its effects on the lung, which made the research more exciting. The most important thing was to find scientists who could be equally interested in the subject and willing to collaborate and make time for experimenting. In that sense I think we were lucky to find the right people.
(B.A.) It really took some time to find the right collaborators, especially since it was clear that we were entering an unforeseeable process. We were asking our collaborators to produce pathological breath sounds from which neither of us knew what to expect.
(A/R) Did you face any special difficulties during your research?
(B.A.) No major difficulties. The difficult part was when we had to think about technical choices and what they would mean for the work conceptually. In fact some of the choices that were made could be seen as redundant from the point of view of scientific research, but were crucial from the conceptual point of view. Because we were not only using the technology but also addressing its properties.
(A/R) Your project fits closely with the processes and patterns of scientific research. Which aspects of your research would you say it takes it down another path? Where would you locate the distinction between scientific and artistic research here?
(N.T.) I think the artistic process starts with the first ideas, in this case about the relationship between opium and technology. These early ideas already defined how we would approach the different technical and scientific problems. So from the start the two modes of research become very intertwined. But in the end it is the art object that is integrating some aspects of the technologies used in science. The research is primarily artistic, also because it always carries a certain level of critical position towards its subject that distinguishes it from pure scientific research. When the form and structure of the presentation become more clear, something also becomes manifest in the final object. More concretely, for example, the way the opium smoke is carried through different computers is crucial not only for how the breath sounds will be produced and heard, but also as keys to understanding all aspects of the project. I think that ultimately the distinction with purely scientific

research begins to show itself in these aesthetic and structural features.

(A/R) So you had enough maneuvering space to decide the basic nature of the sound?

(N.T.) For sounds to be generated by the computer, you have to set up certain parameters and rules. And as I said, these rules define to a certain degree the nature of the final outcome. We had tried different parameters, which resulted in slightly different sounds, from which we chose the ones we preferred. This mostly involved the weight and quality of the crackles and the wheezes, and the layering of breath sounds.

(B.A.) Another structural decision we made was to divide the lung into three sections: the upper, middle and lower airways. In reality each section of the lung produces a different frequency of breath sound when listened to through a stethoscope, and this gives us interesting possibilities to work with. So now there will be three different frequencies emanating simultaneously from the digital lung, which results in a changing polyphony of breath sounds as the simulation evolves in time. We think of it as a sort of automated compositional device.

(N.T.) The duration of the breathing is always the duration of the exhibition. The sounds produced follow a time span, in other words the number of breaths give an indication of smoking time, which builds up throughout the exhibition. And when the work moves to another venue, it starts where it ended in the previous one. This continuity was something we thought about from the start. It is important that it surpass the continuity of the exhibition.

(A/R) The sounds keep getting "worse"?

(N.T.) Yes, it gets worse.

(B.A.) It gets more intense. The more opium is smoked, the more carbon deposit you have; the more it ages, the more you hear crackles and wheezes.

(A/R) Until death?

(N.T.) It depends. We had a discussion about this exactly. And we don't think the lung should actually die. Because it should be seen as something beyond human, beyond birth and death.

(B.A.) Yes. The life span of the lung shouldn't be realistic like a human organ, even if life and breath are physiologically and symbolically linked. The time of this digital lung does not follow clock time but breath cycles. What is calculated is the number of breath cycles, which continue endlessly. The sound installation will begin when the lung has already smoked a certain amount of opium and been affected to a certain degree. Each of the computer modules calculating this process will have a kind of interface displaying the probability of the different effects from the number of breath cycles, the amount of carbon dust deposit at any given stage, the probability of crackles, etc. This is, in a way, the labor of the opium-smoking lung broken down into different stages. The last stage, of course, are the breath sounds.

(A/R) Apart from the sound installation and the data, will there be some other kinds of visual or textual elements?

(B.A.) We're still working on other elements that could accompany it. The current phase of the project was more about focusing on the parameters that generate these breath sounds. The next phase will be thinking about its presentation. The more we continued working on the project, the clearer it became that sound is central to the project and carries all the work.

(A/R) Are you already planning an exhibition?

(N.T.) We were very careful not to plan anything before seeing some results. It is a very experimental project, so we didn't even know if it was going to be possible!
In fact the good thing about this research experience was precisely that it was not connected to any exhibition. There was a lot of time spent exchanging with our collaborators, and on trial and error. We could really give the project the necessary time, let it evolve gradually and have enough space for experimenting. Now, gradually, we see that it's going to happen, and we can start thinking about the next phase.

(A/R) While many artistic research projects mostly focus on a question, without the necessity of giving it a final answer, in your case you do aim at a concrete and specific "result" or "goal", which is to conceive a digital lung that produces breath sounds. Do you agree on this distinction?

(N.T.) Well, we need to define the "question" and the "answer" in artistic research. Since the aim is an art object, the outcome of the research remains always ambivalent. So even if scientific research is involved, like in our case, when you present the final work in an exhibition space, it will be subject to different interpretations. The work will also change during each presentation. That's why it is hard to speak of concrete and specific results or goals.

(B.A.) This relates to a bigger question of what is "artistic research". We constantly talk about this in the institutional art world. And the more we talk about it, the less we seem to know what it is. Maybe this is what is important about artistic research: it's an open-end question. It is open to contingency. Open to letting it determine the direction of the research. So I think in the end artistic research is more about unwinding the conditions and parameters of practice and how you engage your material. It's true to say that the research here is expanding the horizon of your relation to material, in the way that this material engages you, rather than you understanding or interpreting it. With regard to the content of this project, I can say that the breath sound is not so much an object of research, but what escapes having any research value from a purely scientific view.

(A/R) In that sense, do you consider that you have always worked under the category of artistic research?

(B.A.) Research has always been an important part of our projects, like in *Seep* or *Inhale*. But our thinking of it has evolved. While with *Seep*, we tried to make the material properties of oil central to the project, we still had to understand the archive and the history that contextualize these properties. With *Breath Sounds* we try to move away from the context and closer to the material manifestations of opium smoke itself.

(A/R) Are you teachers? And if so, how does your research influence your teaching?

(N.T.) Yes, we have been teaching since 2008. We mostly discuss the students' ideas to develop their projects. Some of the students have so-called research based practices. There is always the danger of not moving beyond the research phase, or to see the research materials as artworks. What we mostly try to put across to the students is to think of research as a methodology of practice that defines one's position as an artist. There is obviously no one single methodology since artistic positions are different. This is a question that we constantly deal with ourselves, how the research process evolves to define the politics, ethics and even the context of a work. The research methodology sets the criteria for all of this.

(A/R) Besides teaching, will you organize a lecture, a discussion, a symposium? How do you consider the relationship between research and sharing its outcome with the public?

(N.T.) The outcome of the research, at least for us as artists, should be the work itself, which if it's successful, should convey the purpose and the approach of the research. This is the best way we can communicate it to the public. But of course a discussion or presentation of the process can always accompany the work, which could always add other perspectives. I think any research suggests its own way of sharing with the public.

(B.A.) I think it is only interesting to discuss an artwork when it is a retroactive engagement with the work, when you can actually expand on it and move it to territories it didn't touch upon initially. But for that you need to have moved away from the work, which is not always possible, especially when you are mentally in the middle of the process.

(A/R) Could you tell us what is *Pages* magazine? And how it's going to be connected to the *Breath Sounds* project?

(N.T.) The 10th issue of *Pages* is being developed parallel to *Breath Sounds* and is expanding on some of the ideas of the project. Initially this issue was going to be about writing and the different forms in which writing manifests itself, especially in the present age where it is closely intertwined with technology. While we were working on the *Inhale* project, the relationship between writing, technology and opium (or drugs) became the more concrete topic. In the next issue, there will be a chapter generated by algorithms, which relate to some of the literature on opium we have been collecting. These texts are very diverse, from science texts to fiction and historiography, etc. There will also be contributions by authors from Taiwan, Iran and other places. Actually, this will be our first print issue after the launch of the *Pages* online platform. It will be produced digitally through the platform and published on demand.

1. J. L. Da Costa, E. P. C. Tock and H. K. Boey, "Lung disease with chronic obstruction in opium smokers in Singapore: Clinical, electrocardiographic, radiological, functional, and pathological features", in *Thorax*, 1971, n° 26, pp. 555-571.

CAPTIONS

fig. 01 Interview opening page: Helos inhaler measuring opium aerosols, University of Groningen, the Netherlands, 2018. Photo credit: Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi.

fig. 02 *Inhale*, Installation view, *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei Biennial, 2016, Taiwan.

fig. 03-05 Algorithmic opium inhalation: 30, 85, 285 inhalations. Snapshot of the algorithmic progression of opium smoke deposition inside the human airways. Photo credit: Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi.

fig. 06 Image from "Lung disease with chronic obstruction in opium smokers in Singapore", by J. L. Da Costa, E. P. C. Tock, and H. K. Boey, in *Thorax*, 1971, vol. 26, p. 565.

fig. 07 The probability of crackles and wheezes in a single breath cycle after 10 years of opium smoke. Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi, *Breath Sounds*, 2018.

Anne Penders

Writing: A thinking tool and artwork of its own

This research project was first conceived along two axes: *afto* and *WASP*. With the first, Anne Penders intended to extend *kalà* —a book written “about, around and out of Greece, without ever having been there”— into a fine-arts and literary project: to make the text step out of the book, to let others use it, and to focus the research on the Greek territory itself. And at the same time, to work on writing based on quotations by other authors, stride a territory (poetically as much as geographically, searching for “the images of the text”, captured on Super 8, using film stock. The author brought a literary translator (Anastasia Chavatza), a dramaturge (Barbara Demaret) and two actresses (Justine Lequette and Christina Dendrinou) into the fold. A polyphonic vocal adaptation of the texts (in French, Greek, English) combined with images and sounds collected from field recordings was presented in 2018 at the Institut français in Athens and at La Bellone in Brussels as part of the Midis de la Poésie program.

The second research axis developed in parallel: coming about from an encounter with Solenn Patalano, a French biologist specialized in primitive wasps currently working in Greece on honeybee memory. Exchanges, field observations and even conferences give form to a conversation wherein Anne Penders questions how artistic and scientific research echo one another.

Aside from the performances and field studies, the research also led to an exhibition of images and words at the Institut français in Athens, a hybrid presentation at the Royal Academy of Fine Arts of Brussels, and the risographic publication *afto*, created in collaboration with illustrator Lisa Boxus.

An experimental film is currently in the works. Anne Penders will be continuing this deeply personal and collaborative research in 2019 (at the very least), exploring the distance and proximity between languages, places and beings.

The following interview was conducted in Brussels on November 8, 2018.

(A/R) What elements triggered you to develop this research proposal?

(A.P.) It all started with *kalà.* A book written about, around, and out of Greece, without ever having been there. The more I wrote, the more I wanted, or needed, to go there myself, to delve deeper into this territory, to see what might come out of such tangible proximity. By the time I had written the application for A/R, I had already made several visits (the photos in the book *kalà* were taken in Greece). The things that I experienced there and the encounters with places and people are what truly “triggered” the actual research. The deep sense that something was at play both in the language itself and at the heart of the land. And meeting a molecular biologist in Athens (Solenn Patalano) who was using the same words as me to talk about something entirely different.

(A/R) The first part of your research project, entitled *afto*, consisted notably in working on *kalà* itself.

(A.P.) It wasn’t a project “about” *kalà*, but an extension of it. I called it *afto*, which means “this” in Greek. An affirmation, as if I were saying “it’s this” about the territory, but in a kind of statement that remains vague, searching for something from within the land itself and the Greek language at the same time. With Greece, I did something with a country that I hadn’t done to that extent for a long time, since my PhD. in the US (in the late 90s) or my long trips to China (in the early 2000s), which was to visit a country several times within a very short period (almost ten times in less than three years!), to go back there over and over, to discover it by fragments. I realize today that this accumulation of fragments echoes what it’s like to only understand the language in snippets, which influences how you understand a place. If I want to go further, I will definitely have to take some classes!

(A/R) In your application to the A/R call for projects, you defined two research axes: *afto* and *WASP*, the first intended as “methodological research” and the second as “applied research”. What do you mean by that? And how has this articulation evolved?

(A.P.) You always try to be as clear as possible in an application so that the people reading it understand your way of thinking. However, the way I think is profoundly rhizomatic. Everything is linked, every movement comes from another, every thought is an extension of another, and the reader can get lost. Plus, when you send in an application, it’s generally better to spell things out. But very soon after, I thought the name *WASP* didn’t really fit and that I should change it. I think that my initial desire to divide the project into two axes came from the fact that, at that time, I still didn’t know Solenn very well. I had met her just a few months earlier. I had the intuition that something research-related would naturally flow from our encounter, but I didn’t exactly know what. When she accepted that I accompany her on her own entomological research, I had no clue where it would lead me. But there was this desire to be confronted with other work methods, to head toward something more documentary too, something in touch with the living. So in my application, there was the project, as well as an intention to see how writing steps out of the book to become something else, to see how other people’s words nourish the entire process, how an image can be a word and vice-versa. That said, this distinction is no longer relevant. What I called *afto* encompasses it all. “afto” is “this”, and everything starts with “this”.

(A/R) So rather quickly the restructuration of the research went in another direction than was initially anticipated?

(A.P.) Not that much. While writing the mid-term report, I realized, that in the first part of the research, I had done exactly what I’d intended in terms of timeline, methodology and the articulation between book-based research and fieldwork, pedagogical interventions, etc. I said to myself that I was still on the right track! However, the work on the acronym “WASP” disappeared because I found it artificial. Solenn’s work belonged de facto to *afto* because it was part of my fieldwork, and the “field” is a word she not only uses, but that she lives in her research, and that is where I accompanied her. It’s like a declination. If *kalà* grew into *afto*, *WASP* mutated. At one point I thought of re-naming it *les reines…* (“the queens”), but now maybe it needs a title that recalls the notion of archives…

(A/R) How did this encounter with Solenn come about? How has it evolved and what have you gathered from it?

(A.P.) I met Solenn during a Belgian solidarity action with Greece and migrants. They were organizing a run between Lesbos and Belgium. I was in Athens on the day of a symbolic run in the Panathenaic stadium. That’s where we met. It’s no coincidence; things emerge from the territory. And already on that day we talked about wasps and how they build their society. We discussed what differentiates them from bees, the research Solenn wanted to conduct in Greece, the intensive Greek language courses she was following, etc. Afterwards, the funding for my research came in before hers did. I accompanied her in February and in the spring on the prerequisites for “her field”, such as walks, discussions, exchanges. Finally, in the summer, I met up with her at the Bee Research Center in the north of Greece. It is only when you get out into the field that you truly get an idea of another person’s reality. Solenn was afraid I would get bored standing in the middle of a field, waiting, counting bees for hours on end. However from the very start, I found it thrilling! The anticipation, the observation. And then you start to grow attached to these small creatures, you give them names. Before Solemn kills them to study their brains, that is!

(A/R) At first there was the idea of working on the themes of the wasp and the honeybee, and their historical, cultural and political resonance. What happened to this aspect of the research?

(A.P.) In the end the bees, the wasps and their fascinating worlds might just be a pretext. What I’m interested in are the resemblances and dissonances between scientific and literary research, the relationship to the word and to the field, what Solenn and I are doing with them (alone and together). I also grew quite careful about the topic of honeybees, which is very fashionable right now. I don’t want to demonstrate anything or be too literal. Certainly not technological. This research is first and foremost about the process of thinking, the questions it generates, where it leads scientists, artists, where it brings us to meet (or not!). That said, the fact that Solenn studies social insects interests me enormously, it resonates with ethical and political questions that I ask myself all the time. And more profound philosophical questions as well. The living. The common. It seems that honeybees are dying less in Greece than elsewhere. It seems that beekeepers have always frequently moved their hives, maybe that is part of an explanation. In any case, it also refers to an idea that I cherish, an undercurrent through all of my work I think, which is that inertia kills and movement fundamentally contributes to life, perhaps even saves it.

(A/R) Will this part of the research result in a publication?

(A.P.) We don’t know yet exactly what we’ll do; *a priori* a book together and if possible, some joint “conferences”. For the moment, we’re following leads from our recorded conversations, highlighting words and phrases that will make a good base for us, sending each other texts and images to ricochet off the experiences in the field this summer. In this crossover kind of research, there must be reciprocity. I do not want to make use of her. Solenn is not an element of my research, a tool or a jar of paint or who knows what. Nor is she a muse. I am not just following some artistic fancy based on scientific work. It’s about building a real intellectual relationship. And for me, the hybrid form that we are aiming for should ideally be something that also serves the transmission of her work, that can be received by people interested in her field of research just as much as those interested in art and literature. We will certainly need at least another year or two.

(A/R) *afto* was initially conceived as a work about “other people’s words”, “based on words and images emerging from a territory” connected to a translation done of your own words into Greek. How did this work unfold, especially the translation process?

(A.P.) The first person that I considered was Spyros Yannaras, a translator and writer that I met in Athens during one of my first trips there. But he was not able to take the project. A Greek poet living in Brussels recommended Anastasia Chavatza, a literary translator who also works in film. I contacted her and asked her to read *kalà* to see if it spoke to her. It is an extremely difficult book to translate, like all my work actually, since I play on the double and triple meaning of words, on sound and alliteration. Anastasia read the book, and we first met in Athens and then in Paris. We talked for hours. I immediately knew she was the right person. So we set to work and began a back-and-forth. It was fascinating. In particular, I learned that in Greek the indefinite form (“on” in French) does not exist, nor may one use an infinitive as a subject, two forms that I use quite a lot. What that says about a people, that there is no indefinite form, is another thing altogether… She had to find ways of transposing without betraying the text. She asked me about the meaning that I gave to specific phrases, about the Greek word she should choose when several were possible, she pushed me so much in my entrenchments that I had the impression I was discovering my own text all over again!

To set the text to voice, we selected fragments from *kalà* with Anastasia and the actresses (Justine Lequette and Christina Dendrinou). The principal idea was to let others play freely with the text, to make it come out of the book, to work with language as a physical material, to give it a body. The work of translating a text to be said aloud is rather particular. For example, there’s the phrase “le choeur du chaos d’où on parle” (“the choir of chaos from where we speak”). In French, the person who hears the first word will certainly think “coeur” (“heart”, which in French is a homonym for “choir”). In Greek, however, there is a word that can account for both, so that this is “heard”. Translation offers additional meaning. At other moments, it’s the opposite. It’s fascinating. To prepare the text for the voice, we really asked ourselves how orality might convey a sense of layout, punctuation, and play on homonyms. The next step would certainly be to publish the project. The Institut français is trying to help us find a publisher.

(A/R) The words leave the book and then return, as if completing a cycle.

(A.P.) Yes, it is a “collateral coincidence” in the project. Anastasia and I had thought of it. But at first, while selecting the fragments, the idea was to recreate a dramaturgy, another story, carried by the voices both in Greek and French, intended for a Greek and French speaking audience.

(A/R) The work of selecting and translating was in fact intended for a stage presentation. What form did it take?

(A.P.) This work of dissecting a text is something I’d never done. At first I realized that the actresses expected something of me that I could not provide in the language they knew. I had never directed actors, nor adapted anything for the stage or done scenography (other than for an exhibition). We talked, a lot. I learned, a lot. And I realized that they were asking me the same questions as the translator and Solenn: questions related to interpretation. It was complete vertigo! And jubilant. At one moment, considering how little residency time we had for the creation, I thought we would need to revise our aspirations and only work on this body-text, putting aside the sound, images etc. But the actresses insisted that we keep to the initial idea: a polyphony of voices with images and sound. That without this, we would lose an aspect of the project, the idea of unfolding the text in space so it can become a volume.

(A/R) How were these images born during the research?

(A.P.) The images used in the performance were filmed in Super 8, before I developed the project of a voice setting. The sound is asynchronous. I showed a lot of rushes to the actresses and to the friend that helped me in the dramaturgical writing process, Barbara Demaret. We made choices connected to rhythm and the back-and-forth between text and image. I then let Philippos Vardakas, a Greek director, use my pre-edits so that we could work together on the “stage” versions. It is striking to see how many animals there are in the performance images. And that, parallel to this, the work on the territory, which I wanted to be more documentary, even if it still retains a rather intimate, more poetic form, naturally led me to things that I found were too absent from my work, that is, gesture, the human presence. Hands. I realized that I had spontaneously filmed them. The hands of a sculptor, Solenn’s hands.

The wind. What it does to the landscape. All of these gestures tangled together with images of travelled-through places will be the thread weaving through a future film. And then, almost without thinking, I also started to film in color, in video.

(A/R) This work on color and the figure, was this something you envisioned when you first started the research?

(A.P.) No, it was not anticipated at all! It came from the location spotting.

(A/R) And what is its place?

(A.P.) It's practically an oracle! The image of two magpies in the performance, for example, correspond to the presence of the two actresses, their movement, how their voices resound. There is also a cat and a dog that joined in as if it was evident. While working with the dramaturge and the actresses, we realized that there were images missing, something lively, to make the text lighter. I didn't film anything "for the performance", it was all there already. While looking over the rushes again, we found some images that fit perfectly: a cat in an empty lot in Athens, a white cat with a black tail and a kind of black eye, like a pirate, who suddenly turns around to look directly at the camera. I noticed his inquisitive eye while I was filming, but to see it on a giant screen in a theatre is something else. The cat is looking at the audience, as if he were responding to something the actress said! The discoveries were made as if by magic. I think that magic is part of research, even in science. For that, you need the right soil, and to be ready to receive it.

Filming hands and animals is a way to get close to the living without showing a face. I've always felt as if I were afraid that showing a person might appear either anecdotal, like a news segment, or that it would just be indecent. Here, I go and look for movement and let it carry me away, carry off the film to come. Color is something else, I'm still searching.

(A/R) Were the public presentations in Athens and Brussels different?

(A.P.) Yes, the voice settings were adapted to each place. In Athens, at the Institut français, we were in a large auditorium, quite comfortable, with very good acoustics but a rather classic structure. The films were projected onto a big screen. The actresses didn't "act", they "read", while letting the text resonate in the image, and vice-versa. We worked on their movement, their relationship to the stage, the shadows cast by their bodies onto the screen, but it remained rather frontal due to how the place was set up. I think this also influenced the discussion Afterwards, which happened for the most part facing the public and more between Mikael Hautchamp and us than with the audience. In Brussels at La Bellone, we had to do the contrary and work on the acoustics, how the audience and actresses would be placed depending on the echo of the sound, proximity to the screen and to the spectators. We created something more encompassing that is maybe better suited to the text, to what it says. We also re-worked the image-text rhythms and the actresses' movements in the image. I think this enabled more closeness and a longer conversation with the audience Afterwards.

(A/R) Your performance at the Institut français in Athens was accompanied by an exhibition.

(A.P.) Yes, the Institut français offered me a *carte blanche*, free reign over an evening program in their cycle Mots en scène [Words on stage], and an exhibition in their café. At first I almost said no to the exhibition, because it was going to be in the café, which isn't really made for that, even if it does host a lot of artists. But then I decided to accept the place for what it was, to conceive things based on what was there: a cafeteria, not a gallery. I used the tables as stands for the images—or rather my photographs were integrated to the tables by becoming supports for whatever the people who used them placed there (a meal, a coffee, a computer). I found some very beautiful old display cases in their basement and brought them up to exhibit the drawings, a kind of wink and a nod at how this way of exhibiting things usually makes things "precious" (and which has nothing to do with a cafeteria!). The traces on display included four sheets of paper towel with black bars that line up to form some squares and dots in yellow or blue, with dates written on some of them. It is a method for counting newborn bees, identified by researchers with a color corresponding to the day of birth. Solenn asked me why I called them "drawings" when they were neither drawn, nor by my hand. This made me stop and think: once again we were coming back to the word, to how we name things. And to the status of the one who "creates", too. What's funny is that the only person that opposed the status of author in this piece was also the only one who knew what it was (it wasn't explicit for the public, aside from an indication along the side of the sheet: Center for Bee Research, Nea Moudania). When you only look at the sheets and what's on them, you might identify it as an attempt at writing or drawing, which potentially belongs to my field of research. But Solenn is right to say that it isn't a drawing and that I simply appropriated the traces! When I filmed their gestures, and asked if I could keep the sheets, the researchers didn't understand anything. For them, it was just a counting method and paper to be thrown away! The other exhibited drawings were ones I really did draw, on millimeter tracing paper, but without taking scale or orientation for the paper into account, entitled *from memory*. They are meant to speak of the places they're named after (Cythera, Tinos…), to play on what is transformed or rendered illegible by memory (the sheets were placed along the brown background of the display cases).

(A/R) The exhibition was also a place to work on words.

(A.P.) Absolutely. With regard to things that we hardly see but which are maybe the most important, there were also three phrases written directly onto the café windows (in Greek, French and English), using letter stickers but in a format and layout that made them subliminally rather than explicitly visible. In the entryway, on a window between the double doors and the café, in Greek and in French depending on whether you were coming or leaving: "the verb *pouvoir**[1] is under nobody's orders". These words, just barely visible and yet in the entrance, reversible, who sees them? And on a window between the café and the garden, facing an old canvas board simply labelled *notice board* to which are pinned two postcards showing, at first glance, the arrival of ferries: "please mind the gap". This notice board occupies a special place in the exhibition, located so close to this phrase. Its surface is riddled with "holes" from missing images, all that is left are these two postcards of boats arriving, which at first appear rather "ordinary" and, even once you realize that those are refugees passing next to the boats and not tourists, the images have become so banal that we don't even pay attention… And so the phrase "please mind the gap" potentially takes on different meaning than just inside-outside: be careful of the step, the gap, what divides us, it could be something transparent, like the window between the cafeteria and the garden of the Institute, like the parallel destinies of children walking in the photo and those in school uniforms leaving the Institut français after a poetry reading. A transparency that makes us just like the other… I think that if I'm attached to gesture today, it's maybe an attempt to leave this transparency, to give a visibility to what is left, what is alive. Again, it's about embodiment, which is why it was important to work with actresses, to stay connected to Solenn's work, to find ways of getting us to see or hear the things that pass through us… What we all have in common, with animals too, the living.

(A/R) How did the publication project emerge?

(A.P.) The publication consists of images created by superimposed negatives, with some text fragments here and there, in French and in Greek, taken from *kalà*. Images and fragments that "open". Tragedy was present throughout my research, it's a part of Greek history but also of the contemporary Greek context. And for various reasons, this darkness came through in my images. I wanted to "lighten" things, literally and figuratively, try to make light come in wherever it seemed to me to be missing, even though it's a country full of light! But maybe all that gloom also came from an inner landscape… This is undoubtedly a major difference between scientific research and artistic research: a scientist cannot leave certain things to the wayside, he could be held accountable. Whereas I can: I can decide to change something in

what already exists. With the unwavering complicity of Lisa Boxus, a graphic designer with whom I've worked on a CD and several books[2], we composed this publication by superimposing different shots, inventing images as if by accident, playing on what can be seen or not, what you believe you see, on how the image says more than what it actually is. This is part of the research process too and it was clear that it would influence our choice of paper and print quality. We decided to work in risograph at Chez Rosi studio, which was something I'd wanted to do for a long time. And then, as if our work process got caught in its own trap, we had a strange "accident", something "disappeared" just as we were about to print it, and I decided to keep this blank page and accept it as such, to take it as a proposition of "something else".

(A/R) The exhibition is called *afto – mise à plat* (*"under review/flattened"*). Why the subtitle?

(A.P.) "Under review", things in their current state, where we are now. It's a kind of statement. It also refers to the photographs, which are flattened horizontally on the café tables. I talked about it with Anastasia and we decided not to translate it to Greek, where there is no equivalent (nor in English really).

(A/R) Aside from the quotation work in *afto*, did you do any specific readings, for example to address insect ethology or the situation in Greece?

(A.P.) Yes, of course. For what I'm trying with Solenn and for what I call *afto*, I read enormous quantities of Greek literature (Melpo Axioti, Stratis Tsirkas, Titos Patrikios, Aris Alexandrou, George Seferis, etc.), and more recent authors too like Christos Ikonomou or Christos Christopoulos, but not just Greeks (Erri De Luca has been at my side quite a bit recently). And also philosophy (Cornelius Castoriadis, Giorgio Agamben, Kostas Axelos, Miguel Benasayag, Kostas Papaioanou, etc.). Agamben speaks about animality and goes looking for it in Heidegger, but that didn't really answer my questions. I came back to Rancière to question the stage in relationship to language, but I sense that I'm on a different track. At the same time, I could just as equally read Gunther Anders on the nuclear question or Starhawk on the obscure. Solenn lent me some "accessible" scientific books (Jean-Claude Ameisen, Henri Laborit, Eva Jablonka, Marion J. Lamb, etc.) and articles. I read Vinciane Despret who, with humor, brought me back to the question of distance, of taking a step back. I have piles and piles of books to read spread out all over my place! You see, I can't get away from books, it's a vice!

(A/R) Your research led you to work with a biologist, a translator, actresses, a graphic designer, etc. Is this collective dimension new to your work? What did it mean for you?

(A.P.) Since the idea was to leave the text, to get the text out of the book, to make language a material, a place, a body, since the very beginning the research consisted in going toward the other. It's a kind of work that requires the presence of other voices, other thoughts. Working collectively creates a confrontation, an intellectual exhilaration. So it was essential to meet with others. We had unending conversations, with questions, many questions. I could escape from the burrow of a solitary artist. It involved a fascinating level of "risk-taking". Working with a translator, actresses, a dramaturge, a scientist, was completely new for me. It seems natural to me that it won't end here. Now it's about finding the way to develop what we've begun. If the collective dimension isn't necessarily intrinsic to research work (it is possible to do research alone in your corner), it is definitely fundamental to "unfolding" it!

(A/R) Did you encounter any particular difficulties during your research?

(A.P.) Not for the research part in the strictest sense, but there was a hiatus in time: between the time that was "financed" and the "required" time to carry out research, between the "project year" and the "academic year", nothing was aligned. In order to develop research within a school, one that connects to the students' projects, there too, you have to integrate it over the long term. What the research lacked was pedagogical exchange while the work was in progress. That's a pity.

(A/R) Do you teach?

(A.P.) Not at the moment. I did for a period in my life, it's something I really enjoy. I like to nurture the work of others. You learn so much. When I first started the research, in January 2018, I was invited to the Royal Academy of Fine Arts in Brussels to give a talk on writing in a so-called fine art project. I delivered a lecture-performance on the text/image relationship and how this is expressed in my work. This gave rise to very interesting discussions, and enabled me to refine my approach and meet students who then invited me to follow their own research. Two months later, as part of the "research days", I presented my research project in progress, its intentions and first stages. It was first and foremost a question of the ground, the relationship to language, relating to a scientist, etc. There too, many discussions emerged. I plan to return to the Royal Academy with the research in January 2019 as part of their SHARE week, which brings together various reflections under the title *terre habitable école habitable* ("livable earth livable school"). Obviously this is a topic that speaks to me. I will be able to "complete the cycle", integrate the research I've conducted in possible echoes. I would like to share the experience in any case. Ideally show traces of the performances, the different phases and a little workshop. We'll see what's possible to organize.

(A/R) Is teaching inseparably connected to research?

(A.P.) Research can be conducted alone or with other researchers. But it cannot be separated from a form of transmission, because I think that's what it is used for: to enable feedbacking. Whether it be scientific or artistic research, even if the researcher derives a kind of pleasure from the research itself, for me it is incomplete if it isn't transmitted in one way or another, re-injected into the commons. It must contribute to the commons, to the living, even if it isn't explicit. Pedagogy is part of that. It is necessary to my practice. As a way to communicate the questions, not just to present the work *ex cathedra* or display the research results. Research does not require results, but it does require a process. There can be failure when it comes to results, but there is no failure in research itself.

(A/R) Does the nature of this research project set itself apart from your previous work or do you consider yourself as having always worked under the banner of research?

(A.P.) It seems to me that I've only ever done this: research. But this particular project allowed me to develop intersecting lines of research, to work in a team, which is very different from what I did previously, it's extremely enriching.

(A/R) What are the lines of reflection or future ideas in mind in terms of exhibiting or publishing?

(A.P.) The research is still ongoing, the phases criss-cross into one another. The follow-up on Solenn's work on insect memory (particularly in bees) will continue throughout 2019 (out in the field and via a long-distance dialogue), it already gave rise to an exhibition of several artefacts and a color video (*archives NM*) and it should lead to a book published at the intersection of our disciplines in 2019 or 2020, with the support of Mélanie Godin from the publishing house L'Arbre de Diane. The exhibition and publication *afto – mise à plat* should see a few iterations in Belgium and Greece in 2019 (Brussels, Andros,…) and the filmic research that came from it might get channelled into an experimental film later down the line. The Institut français thinks the performance should tour and wants to help out for that. We'll see what opens up.

1. In French, *pouvoir* means both the verb "able to" (as in "have the power to") and the noun "power".
2. *(s)no(w)borders* [2006], cd + photo booklet, Brussels, Sonoscaphe – Taraxacum, 2012; *Ressac*, Brussels, self-published, 2012; *de chine*, Brussels, La Lettre volée – Taraxacum, 2014; *kalà*, Brussels, La Lettre volée, 2017; *afto*, Brussels, Taraxacum, 2018.

CAPTIONS

fig. 01-02 Bee Research Center, Nea Moudania, Greece, 2018. Fieldwork. Photo credit: Anne Penders.
fig. 03 *notes de fin*, photographic installation, Institut Français in Athens, 2018. Photo credit: Anne Penders.
fig. 04 *le verbe pouvoir*, text installation, Institut Français in Athens, 2018. Photo credit: Anne Penders.
fig. 05 *to athens*, 2016, film photography, excerpt from *afto* (Brussels, Taraxacum, 2018).

Christine Meisner

Unschärfe im Möglichen/Unsharpness in a Possible

The project by German artist Christine Meisner is driven by the observation of compelling parallels between the political and social atmosphere of pre-WWII Europe and the increasing nationalist and right-wing discourse developing today. Her investigation begins by meticulously and thoroughly combing through the editorial archives of *Der Stürmer*, a violently anti-Semitic newspaper published from 1923 to 1945 in the city of Nuremberg by Julius Streicher, a leading member of the NSDAP. Streicher rapidly sensed the potential of involving readers in producing content for his newspaper and incited them, through calls for contributions, to stigmatize and denounce their Jewish co-citizens by sending in letters, photographs and other documents. From there, the artist immersed herself in the editorial files of *Der Stürmer*, which constitute a special collection in the Nuremberg public archives. The documentation attests to the active collaboration of German citizens in developing hatred for Jews, leading Meisner to question the conscious nature of the ethical choices made by citizens who give themselves over to extremist attitudes, and the abandonment of legal and individual accords of humanness, in the past and today. Seized by the contemporary relevance of this nationalist and racist ideology, Christine Meisner multiplied her archival study into an investigation of contemporary forms of group-focused resentments and the development of far right movements and the propagation of their ideas through political speeches and both traditional and online media.
Based on these insights into history and current events, the artist reflects on "the notion of justness in the interplay between political propaganda, human law and individual ethical sense". This reflection will notably take the shape of a video work still in progress, based on a text by the artist and music created in collaboration with a composer, as well as a publication documenting the research process.

The following interview was conducted in writing during November 2018.

(A/R) What are the elements that triggered you to develop this research project?
(C.M.) It started very gradually when different issues came together to finally give form to my current project. In 2015, I decided that whenever I'd travel to my native city Nuremberg, I would revisit sites related to the history of National Socialism. So, I went first to Schwurgerichtssaal 600, the courtroom where the Nuremberg trials took place after the war. I visited all the functional buildings created by the Nazis in the city, like the SS-Kaserne, the barracks for the armed SS, or the Reichsparteitagsgelände, the grounds where the Nazi party rallies took place. It is now a huge park where all that is left are former structures and abandoned ruins, reminders of its megalomaniac extent and ideas. Located in one well-preserved building, the Kongresshalle (Congress hall) —the biggest national socialist monument, whose architecture was originally inspired by the Colosseum of Rome—is the comprehensive Documentation Center about the Nazi history related to Nuremberg. I was there several times and rediscovered the anti-Semitic propaganda magazine *Der Stürmer*, which was published from 1923 to 1945 in this city by Julius Streicher. I wanted to know more about the circumstances of the magazine's publishing, and step by step I went deeper into this history. Of course, as a German of my generation, I already had comprehensive knowledge about National Socialism—how it emerged, how it ruled and what crimes it committed, the persons responsible—but this new search brought disquieting details to light regarding the involvement of ordinary citizens in the system. Before, I was not aware of this large and nationwide active participation of the German people, which is what the editorial archive of the magazine *Der Stürmer* revealed to me.
During the research I felt more and more that I was not working on the past but on the present. The headlines, the articles, the caricatures of the magazine—this language reads to me like current populist and racist appeals from some politicians, some media, out of the Internet or what we hear in the streets of Europe and the US. I especially observed with concern the developments in Germany in the wake of the migration in 2015: the xenophobic reactions of parts of society, the violent attacks against refugee camps and individuals, the racist campaigns for the elections in 2017, and finally the right-wing extremist party's entry into the parliament. A question became a project: Who participated in making an anti-Semitic magazine back then—and why?—and who today is making and electing these "New Right" parties?
(A/R) Does this investigation articulate with a previous research? Or is it quite different in nature from your previous work?
(C.M.) This way of researching, of approaching a work, is inherent to my artistic practice from its very beginnings. I always spend a long time for research, up to years, in the course of an art production. The only thing that is different this time, is that most of the material I am looking into is written in German. All my former works, which dealt with colonizing processes in Africa and the Americas, took place in other languages. The German language makes the work very direct to me—this is easy and difficult at the same time. The chance to be in Belgium now gives me the possibility to look at history and at current events in Germany from a distance. I *travel* to Germany *to research.*
(A/R) Did you draw on any theoretical resources?
(C.M.) Historiography constructs constantly renewed interpretations of the past. A lot of theories that changed through the centuries, through generations, through points of view, through ideologies. In the meantime, the comprehensive process of clarifying the Nazi era constituted a history in itself. I dare say that of no other history is more documented and written about than of the rule of National Socialism. Nobody can seriously approach these personal documents, these letters, these denunciating photographs of *Der Stürmer* archive without considering the voluminous historiography, the recorded oral history of the witnesses, the recounted family experiences and the attempts of authors and philosophers to comprehend what has happened.
(A/R) Could you explain what "justness" means in the context of your research?
(C.M.) As we are conducting this interview in the days around November 9, 2018, at the commemoration of the Reichspogromnacht, the Night of Broken Glass, let us bring to mind that those days of November 7 to 13, 1938 are considered a marker for the decline in principles that were the modern-age foundations for ethical social action. The events profoundly undermined the solidarity amongst people.

After years of governmental anti-Semitic agitation—*Der Stürmer* plays an important role here—the pogroms against the Jewish German population first started in some cities. The violent measures were carried out by plainclothes SA and SS in order to feign that "ordinary citizens" destroy shops, apartments and synagogues and that it is "right" to plunder. The operations were presented as "spontaneous anti-Jewish actions out of the people's anger". Later on—the raids spread nationwide and executives appeared in uniform again—Jewish people were walked away from their houses or places of work in order to be arrested and deported, and many were killed during these actions. Contemporary witnesses speak about the indifference of German citizens facing this terror. Of course, there was the fear of being caught if they helped a Jewish friend. But by then, already a large number of German citizens were keen to take part in the pogroms. It was not only looking away and not interfering, there were onlookers who showed affirmation and who actively participated in the violent acts. It was just and equitable to go into shops and homes of fellow Jewish citizens—just seconds after their displacement—to despoil their belongings. Residents of the same building openly stole from their Jewish neighbors, just waiting for the chance to do it legally.
The years of habituating to national socialist propaganda, sowing lies, hate and division, provided ground to violate human rights. But how far is the individual ethical sense corrupted by it? People did not have to go and steal personal belongings, did not have to denunciate, or to send letters of hate to the editor of *Der Stürmer*. Many people did not, but too many did and contributed to the abrogation of justness. "Justness" as related to human behavior, not in the sense of the "justice" of law. "Justness" as an agreement between people, between neighbors, of what is just, righteous in daily interaction. I am very interested in what circumstances, processes or conditions—politically and socially but also psychologically, ethically—have to come together to lay bare unjust behavior.
(A/R) How do you approach such a subject in your work?
(C.M.) Crucial to my work is the practice of *Vergegenwärtigung*. This German word can hardly be translated into English. The best equivalent would be "to bring something into present". In French one says "présentification". It refers not only to history—to inspect, dissect the past from the shores of the now. It also means to imagine how things *became*, to understand *das Gewordensein* (the having-become). And in the same way it is an attempt to pervade ongoing processes in their entirety, to observe the present as *ein Werden* (a becoming). Over the course of years, I have developed this practice by organizing and re-organizing things within a long process. Historiographies, memories, observations, geographies, fictions, techniques, notions are intertwined in a complex order, incomprehensible from the external view. An excessive accumulation of pencil notes on very specific paper sheets emerge. The paths of my curiosity, the obsession to understand the human condition and the different subjects of my investigations claim their individual directions every time anew. This means, in the case of my recent project: why have large parts of German society (and collaborators in the occupied territories) voluntary and actively participated in an inhuman system of extinction? Why and when do people see, even trace, the other as an enemy, as the "disturbing Other"? This exorbitant self-perception by degrading the image of the other, this *exaggeration*, this *presumptuousness*—how can it be activated? How does this biased and extreme distortion of reality come into being? Do citizens succumb to propaganda, the populist appeal, or are those political instruments implementations of the peoples' nature? This aporia of the question of responsibility is one of the main subjects of my project.
(A/R) Could you talk about the methodology you used and the reasons why you chose it?
(C.M.) "Methodology" is a term from the scientific context. I cannot connect my work to this term and the concept behind it. I even wouldn't refer to "method" when it comes to describing my artistic work and the research involved. But your question gives me the opportunity to make some comments about the idea and practice of artistic research. I studied at the Academy in Vienna in the nineties. At that time, the question of "research-based art" just arrived in Continental Europe from Goldsmiths University of London and was first profoundly discussed in Vienna. As a student I was very interested in that discourse as it reflected my way of working. Since then, it is debated and questioned whether and how this art practice can enter the academic world and how it can be evaluated and supported. If we now look into the developments over the past years of the notion "artistic research", we can observe two tendencies: one is adapting to scientific structures and reasoning, always related to institutes in universities that offer artistic research programs, mostly accompanied by scholarly (and not artistic) evaluation and the need for dialectical approach and conclusions. These outcomes are very often hardly distinguishable from any kind of scientific studies (like cultural studies, media studies, postcolonial studies, experimental science, etc.). Beside that we also can find more and more texts from scholars who explain what "artistic research" is or should be and who want to tell the artist how s/he should research "artistically".
The other direction, which in my view is actually the more productive, is one that cannot be related to a general approach or to a "new" kind of art practice: the artistic research, which only can be understood and reflected in the framework of each individual art work. In that sense, researching was always a natural way of working for me. Like it is for many artists and novelists, directors, etc., too. It is never an empirical research that leads to a coherent and comprehensible output. The research doesn't produce a "result"—the final artwork is not a case-study of the research. How they merge is not traceable.
For me, any support specifically for artistic research should enable the artist to do her/his work and should not force the artist to adapt to a scientific construct. This is what I appreciate about the A/R platform, and the reason why I addressed my project there. It gives the possibility to unfold and realize the *artistic* understanding of research. One doesn't have to fulfil scientific, academic structures to justify a way of working, which includes a longer process of research. It gives the freedom to individual artistic practices, forms and approaches, which are based on research. This is very unique in the European landscape of art institutions that have installed artistic research programs within the last years.
I find it very important to rethink those determinations, which makes artistic working conform to an "evaluable result". And I think A/R has found a good way to make artistic research possible instead of forcing it into academic structures.
(A/R) One of your major axes of inquiry is the municipal archive in Nuremberg. How is it specific as an archive collection?
(C.M.) I am working at the municipal archive in Nuremberg on the collection of the *Stürmer*-Archive, precisely with the section E39/I. It contains the editorial files of the magazine. Most of the items stored in these files were created and sent by ordinary German citizens. The readership of Streicher's newspaper actively contributed to the writing of hate. Back then it was a new approach to edit a "political" magazine with nonprofessionals—out of people's unverified contributions. It was not only reverberating propaganda but literally representing the "people's voice", the actual opinion of large parts of society. This is the specific character of this archive: with its large number of private documents it proves the collaboration of the German people. It represents their anti-Semitism and their capitalizing on Aryanization, deportation and the extinction of European Jews. Letters, official documents, photos, passports, certificates, little objects like pins and patches were sent to denunciate. The items came from all over the Reich and its occupied territories, therefore they are very diverse and incoherent. There is everything in it, and in the same time nothing to make a structured historical and scientific conclusion. It is not a collection

whose content comes from an institution with a specified configuration. The only parameter of the staff of *Der Stürmer* was to gather as much as anti-Semitic material as possible to publish "evidence" of their racist ideology. Most of the contributions are individual accounts and self-produced photographs, made out of very personal motivations like business feuds, private jealousy, class enviousness or a deep-rooted anti-Semitic conviction. To a considerable extent, documents taken from abandoned Jewish homes were also sent.

(A/R) Are you used to working with such material? If so, how did you approach it this time?

(C.M.) Yes, as I've been working in and with history for many years. Looking over archived documents was always part of my previous researches. I have consulted historic files to get background information about special events or a particular person. For one of my last video works I also filmed in an archive. Archives as places where history is accumulated, stored, categorized and ordered in hierarchies always interested me. The work is different this time, because I was first looking for issues of the magazine *Der Stürmer* and then I discovered how it was made. After I realized its content, the material became the main subject of my investigation. I started to sift through the editorial files object by object, letter by letter, photo by photo—front and back side. A very intense viewing process started.

(A/R) Was this "viewing" accompanied by "recording" or any other kind of "material processing"?

(C.M.) The originals cannot easily be recorded. The *Stürmer*-Archive, due to its content, unsolved provenience and the danger of misuse, is not accessible online. Therefore, for every file I want to take outside the municipal archive in Nuremberg, I have to make a request for digitalization to be able to work with it in my studio in Brussels. This is very laborious and expensive, considering the large number of folders in the part of the collection that I am researching. Every folder contains sometimes up to one hundred single files, for example photographs sent from one city, which makes thousands of single items. I spent several months in the archive and created thousands of paper sheets with precise descriptions of the documents and photographs, summarized specific historical questions, wrote my reflections and ideas for the video, its script and its soundtrack. Also, I made a first selection of those documents I wanted to get digitalized in order to go deeper into them back in Brussels. In my studio, I installed walls on which I order and reorder these papers and copies. This is my working practice: I always need to create a landscape of pieces of paper notes of my research, out of which I develop my video works, drawings and texts. Though I will have to go back to the archive in order to review the originals of some files and to make a final selection. It is a good place to work. There is silence and concentration but as the rooms are flooded with light there is not the usual suffocating atmosphere of archives. A lot of glass makes different views possible, inside and to the outside. It is in a fair-faced concrete Brutalist building from the sixties. This modernist, open architecture with its idea of visualization became very important for me while working on its oppressive historical contents.

(A/R) Apart from the archives, what were the other fields of investigation?

(C.M.) I made several field trips to election campaign rallies, to demonstrations and historical and contemporary places of right-wing extremist meetings in Dresden, Chemnitz, Nuremberg, Cottbus, Berlin, the Ruhr area.

(A/R) What did you see or hear there that attracted your attention? What kind of information or material did you collect?

(C.M.) In my previous answer I was talking about my art practice of *Vergegenwärtigung*. These travels also functioned exactly in this way for me. They were very important for my approach to this subject. It was necessary to have first-hand encounters with people who can be considered as neo-Nazi, extreme right followers or devotees of the Identitarian movement. It was also an attempt to observe what motivates the *Wutbuerger*, the "furious citizen", to go into the streets and demonstrate their opposition and their resentments. This agitation of one part of society is really very difficult and complex to understand. It is not something that goes easily with conventional explanations. People are protesting against foreigners in areas where there are hardly any foreigners. Incidents of crime between individuals become state affairs. Small troubled groups of people are dominating the face of a city. It is a big difference if one reads and views this phenomenon medially or if one actually sees it happen in the streets. There is a complete irrational hate gaining ground, a strange "revolutionary" and violent spirit, which is missing the mark. I would say that there is a nervousness pervading society, an emotional *Verstörung* ("consternation", "disorder") that is completely resistant to any factual argumentation. For example, the first important thing that anybody I talked to would say was "I am not a racist, but…". And what usually followed after the "but" was a perfect description of what it means to think racially. Also, they don't want to be called "neo-Nazis", but they use Nazi symbols and language. They are talking about being "concerned", "conservative", "patriotic", being the "New Right". Some groups are fantasizing about an "Ethnopluralism" instead of multiculturalism: they do want to accept diverse ethnicities in the world, but everybody should stay in his/her ethnic group and on his/her place. Nobody should move or intermix. People who are not part of a so-called "biological In-group" should be repatriated, should be part of an "Identitarian Remigration". A "population exchange" should take place.

I was at these places to collect observations, to hear, to see, to sense, to reflect, to note, to contemplate. After these months of research, I am now starting to write the script for my video work. This will be a fictional text based on my investigations.

(A/R) Did you face any special difficulties during your research?

(C.M.) Several of the letters and notebooks of the *Stürmer*-Archive are not clearly legible. So I needed to engage a historian that is experienced in reading the old Sütterlin script and individual handwriting to decipher the manuscripts.

(A/R) Looking back on your initial presentation for the project, how did your research change, from both a formal point of view and a conceptual one?

(C.M.) I cannot say something changed within the project and my conception of it. But the world changed, or rather things became visible. When I first had the interest to work on the context of the magazine *Der Stürmer*—that was in April 2015, I remember very clearly—I couldn't foresee how topical this could become. That was at the very beginning of what historically will be described as the "European refugee crisis of 2015". What came to the surface in the course of these events—political and social developments, how politicians used them to get votes, how citizens reacted to it, this bubble of emotional consternation, this open racism—was not obvious at that time. When I later started to go through the *Stürmer*-Archive in 2017, some of the documents were so topical that I had the feeling I was getting the latest news. It could have been out of those blogs resonating on the Internet, fed daily, hourly, every minute by millions of users. Not handwritten with ink on the backside of a black-and-white photography but typed on the keyboard into a Twitter or Facebook account. The language is exactly the same, as well as the hatred, the ideology. There is nothing new to it. While viewing those historical documents, nationalist and right-wing parties gain political and intellectual ground, changing the laws, deforming the language and sowing racism and segregation. The use of the exact same wording and concepts of enemies as the predecessors of the last century makes history come full circle to be new here again.

(A/R) On October 25, 2018 you launched "Racisms", a series of events "to question recurring ideological affirmations of the racial", starting with two talks with Christian Kravagna at ERG. Could you explain what part this series plays in your research project?

(C.M.) This is a series to broach the issues of importance to my project, which I also find very relevant to discuss today with the students or with an audience. The events are not so much *about* my project but to exchange some thoughts *out of* it. I invited Christian Kravagna, art historian, writer and Professor for Postcolonial Studies at the Academy of Fine Arts in Vienna, with whom I've been working for many years. He is an expert in the history of Transculturalism and gave two lectures about early thinkers of the twenties and thirties who developed new concepts of how the notion of "race" could be overcome and who, with their work, demonstrated resistance to racist behavior.

(A/R) What were the lines of enquiry on the topic?

(C.M.) Since I've been working more than a decade now on issues of enslavement, colonialism and segregation, of course racism was always a subject of investigation in my works. My current project now brings me back to the racist history of my own country. Also, the increase and impact of present nationalist and right-wing movements in Europe, in the US and other countries, like most recently in Brazil, made me look into the concepts of "race" and "racism" from a present point of view. And I was asking myself once again in light of those recent events: For how long do we have to refer to race? When did we first and why do we still use the term "race" for humans? For what reason have we invented it? And, if there is race, why are there racists too? Is it a made-up concept or an attitude, a human "impulse", which always was and always will be part of our social constructions and encounters? Why is it so easy for populist politicians to play this card? In fact: why are there so many racists in the world? Then and now? Could we ever overcome racist thinking and behavior?

In July 2018, the French national assembly decided to remove the word race from their constitution. So far it was written that France "guarantees to all its citizens equality before the law, regardless of origin, race or religion". In the future we will read "regardless of gender, origin or religion." President Macron and his representatives agreed that the term race is obsolete, outdated.

(A/R) What about Germany?

(C.M.) We also had a discussion about the designation of race in our constitution. Article 3/paragraph 3 says: "No one may be discriminated against or favored on account of his or her gender, descent, race, language, homeland and origin, faith, religious or political views." Both French and German articles were written in 1946, after the Second World War, and including the term race in the constitution was due to the experiences of the Holocaust and the race theories of the Nazis. The new law wanted to prevent another discrimination, exclusion or extermination of humans justified with race. It is also due to that particular history, that especially in German academic discourses and also in the everyday language the term "Rasse" (race) is very difficult to use. Almost every German feels uncomfortable to speak for instance about the "menschliche Rasse" (human race). It is a term that is avoided, even banned. This is in complete contrast to the Anglophone and the Latin American sphere—the academic world and on a daily basis—where "race" is a term commonly used and its concept constantly questioned, defined and redefined. Especially, of course, in the post-colonial discourse.

The concept of race was and is always a tool of power, of division and repression. On the other side, history tells us that whether the word "race" or "equality" is in or out of the constitution doesn't affect the behavior of politicians and citizens. The best example is the phrase in the 1776 American Constitution that says, "that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness". Of course, here we cannot find the word "race", but the men who wrote this phrase were slaveholders, most of all Thomas Jefferson. Half of the American country enslaved people on the race-based justification that these people were not equal, because they were not "men". Every country and society has its own history with theories of race. Though today, we can observe similar right-wing movements that exploit racial concepts in many countries all over the world. The attitude was always there—even before the term race was first used for humans in order to categorize and to segregate them in the 15th century during the Reconquista in Spain—and the question is, must it always be there?

(A/R) What modes of diffusion did you consider in order to share your research with the public?

(C.M.) As mentioned before, I have installed a series of exchanges about subjects and terms, which are relevant to my research. We started at ERG with the discussion of the notion of "race". And there are others to come in the course of 2019.

In the last ten months I was able to establish a comprehensive base on which grounds I will create a video work, which will be shared with the public in the form of art exhibitions and screenings. This video production will take at least another year. The entire process of my work will be documented in a publication.

(A/R) Could you tell us what you are aiming to show in this video work and this publication?

(C.M.) Based on my research, I am right now writing the script of the video. The text will play an important role in the work, as a form of a fictional narration. Since a few months, I have been working with a composer on the concept for a music composition. Contrary to my former videos, where a specific historic music was the subject of the work and took on the role of narrating the entire content of the story, for this video I will return to the idea of music as a "soundtrack" beside a storyline. We are very much thinking about the role that music can play within such a subject. The video will be filmed in a studio.

The publication will represent the research and the final artwork. It will be a pure documentation of this process. There will be one part with texts, notes and photos from my research and also images out of the *Stürmer*-Archive. The other part will document the final artwork: video stills, the script, maybe pages of the music score and installation views.

As mentioned before, I am in the beginning of realizing the artwork. At this sensitive moment in the creative process no artist would be able to tell you what s/he aims to show in the final work and how exactly it will be done. You can see from the photographs of my studio: I am now processing the entire, huge body of material I have collected during my research.

CAPTIONS

fig. 01-04 Christine Meisner, *Zettelordnung vom 21.11.2018*, studio view.

Henri Bony
& Léa Mosconi

Aesthetic of the sublime, astonishment and the end of times. What narratives for the Anthropocene?

The objective of this research project is to locate the "aesthetic of the sublime, of astonishment and of the end of times as constructed by the thesis of the Anthropocene". Pursuing this idea, Léa Mosconi and Henri Bony, inspired by the reflections of historian Jean-Baptiste Fressoz, designate in broad strokes the collective imagination associated with diverse narratives, attending less to ecological concerns than to a conceptual fascination and vertigo before the consequences of our human impact on the biosphere. Articulated in a pedagogical project as part of the seminar *Ce que fait l'anthropocène à l'architecture* [*What the Anthropocene does to architecture*], directed by Mosconi at the Royal Academy of Fine Arts of Brussels, the project first began by involving students in gathering visual documents related to this aesthetic. This resulted in five tableaux of twenty-four images constructed around a theme deriving from the Anthropocene ("survivalism", "voluntarily Anthropocene", "ruin", "science fiction", "the compass"), all potential pieces for an *atlas* of this geological era.
There was then a second research period for the two authors to extract intuitions from this "exploratory material" and re-question this aesthetic of the Anthropocene, this time through the medium of drawing. Their investigation led them to the menagerie of the Jardin des plantes, a botanical garden in Paris and an institution emblematic of modern man's domination over nature. There they conducted an architectural survey of the wall and created a model. These productions, in connection with the student tableaux, will be part of a presentation at CIVA (Brussels) during which various invited guests (architects, thinkers, students) are encouraged to react to this graphic and iconographic production. Through this interdisciplinary research on the limits of habitability and man's place on Earth's depleted surface, Bony and Mosconi intend to act on architectural thinking.

The following interview was conducted in writing during November 2018.

Art / Recherche (A/R)
Henri Bony (H.B.)
Léa Mosconi (L.M.)

(A/R) What elements triggered you to develop this research process?
(L.M.) In a research seminar called *Anthropocène, quelles histoires?* [*The Anthropocene: What (hi)stories?*] held at EHESS that I attended as a listener, environmental historian Jean-Baptiste Fressoz presented the different aesthetic dimensions potentially put into motion through the thesis of the Anthropocene. He concluded by stating that this emerging theory has chosen to structure itself around the "sublime", which actually evokes "astonishment". Henri and I had many discussions about this axiom, namely that the Anthropocene draws on the sublime and on astonishment, and about the imaginations that these two notions call forth. When we saw the A/R call for projects, we wanted to explore, via research in art and architecture, what this real or projected dimension of the Anthropocene does to architecture, to how we understand, conceive and inhabit it.
(H.B.) We were students in the first decade of 2000. Back then the architecture world was still heavily influenced by the notion of sustainability. For us, ecology was boring. But Jac Fol's classes at ENSAPM (Paris) made us discover a more complex and rich history of environmental thinking. That was when it became clear that this field of study could offer real critique and an aesthetic construction.
In 2014, Léa was already one year into her thesis on the institutionalization of ecological discourse and her research led her to an upcoming event: COP 21. We met with the directors of spaces in Paris for exhibiting architecture to propose we set up an exhibition on ecology in relation to this event.
This process led to *Villes potentielles, architecture et anthropocène* [*Potential cities: architecture and the Anthropocene*]. This moment, for us, was a performance aimed at testing and showing the intentions, beliefs and imaginations of young Parisian architects in relation to climate change.
(A/R) Could you describe the initial concerns of your research and the theoretical and practical frameworks you set up for it?
(L.M.) Initially the research was about tracking the traces of terror and the sublime circulating due to the Anthropocene in statements made by architects, images used in the field of architecture, architectural projects, and our way of conceiving architecture. We don't know if we subscribe to Fressoz' statements, we weren't sure we would find these traces. We constructed a first framework during the seminar *What the Anthropocene does to architecture* that I held at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels (ArBA-EsA). We guided students to create a series of tableaux out of a bank images in order to question, through this iconography, the aesthetics-related constructs put forth by the thesis of the Anthropocene. Starting with this material, we extracted the issues brought up by students to integrate them into a research that would interweave field surveys and studio work.
(H.B.) Our investigation led us to one object in particular: the wall along rue Cuvier in Paris that hides the menagerie of the Jardin des Plantes (botanical garden). With Eva Garcia and Florian Lefebvre, who work with us in the studio, we did an architectural survey of the wall to help us build a model. Building this object enabled us to put forth certain assumptions about these spaces and gain some objective knowledge. The model is also a very nice exhibition piece.
During our site visits, we met Mathias Rollot, architect, researcher at OCS and doctor of architecture, who was then writing a text about the zoo entitled *Le musée spéciste* [*the speciesist museum*]. From there, we established some back-and-forths between Mathias' texts and our drawings.
We then met Augustin Rosenstiehl, architect, founder of SOA studio, curator of the *Capitale Agricole* exhibition, with whom we worked on representing the end of time, in direct continuity with the tableaux created by the students at ArBA-EsA.
(A/R) How does the theme of the menagerie tie in with the imagination of the Anthropocene?
(H.B.) We envision the Anthropocene as a way of questioning our modern constitution. That is, to use Bruno Latour and Ulrich Beck's terms: progress, the rationalization of tradition, the dissociation of man from his environment, particularly through science and classification. The menagerie of the Jardin des Plantes, created in 1793, is the second oldest zoo in the world and its establishment is tied to the vocation of the National Museum of Natural History. Directed by Buffon from 1729 to 1788, the Museum is marked by Enlightenment-era ideals. Actually, a phrase written by Buffon in 1780 has become famous ever since the term "Anthropocene"

appeared: "the entire face of the earth today bears the imprint of man's power." Imbued with the mythology that imprisonment is necessary for science, the menagerie actually serves, at first, to take in animals from recently outlawed carnivals. Then there are the animals brought back from the Napoleonic wars. Finally, the menagerie continues its acquisitions, it seems, to compete with the new opening of a zoo in Vincennes. The menagerie is an institution that grew in step with modernity. The physical traces of its origin story are still present in the steel gates now enveloped by trees. The footpaths and cages create inner spaces the likes of which we no longer see today.
(A/R) Could you explain some more about how the sublime, astonishment and the end of times are related?
(L.M.) As I mentioned before, Jean-Baptiste Fressoz' work is a major influence in this regard. In his lecture *Anthropocène et la modestie* [*The Anthropocene and modesty*] for the *Comment penser l'anthropocène* symposium held at Collège de France during COP21 in November 2015, Jean-Baptiste Fressoz argued that the Anthropocene narrative is loaded with an aesthetic of the sublime and terror. The French historian reminds us that the sublime is a category that draws from terror and amazement, potentially dangerous from a political point of view. For him, democracy does not fall under the category of the sublime, which rather suits totalitarian regimes. He emphasizes how, in the thesis of the Anthropocene, the sublime and terror pass from nature to men and women, and from men and women to technology. In a way, the terror that comes with nature has been transferred to a "geologically colossal" humanity, to use his terminology. During the seminar *Anthropocène, quelles histoires*?, he emphasized how Bruno Latour brings up the figure of the Goddess Gaia in his recent book on the thesis of the Anthropocene; a goddess with a certain violence who will return to avenge how humans have treated the Earth.
In his introduction to the text "L'anthropocène et l'esthétique du sublime" published in the exhibition catalogue *Sublime, les tremblements du monde*, Fressoz quotes Irish philosopher and politician Edmund Burke: "We delight in seeing things, which so far from doing, our heartiest wishes would be to see redressed. I believe no man is so strangely wicked as to desire to see London destroyed by a conflagration or an earthquake. But suppose such a fatal accident to have happened, what numbers from all parts would crowd to behold the ruins." This illustrates the fascination and astonishment that the sublime provokes in men and women. For Fressoz, the thesis of the Anthropocene aestheticizes and renders sacred a *second nature* generated by capitalism consisting of railroads, power stations, roads, merchandise and other things, rendering it commensurable with *first nature*, consisting of volcano, tectonic plates and so on, before which the past two centuries have "instilled a holy terror" in us. Rather than propose a new cosmicity to "re-engage" the relationships between man, woman and their environment, the Anthropocene as described in the dominant narratives, if we follow Fressoz' argument, renders the Cartesian dualism and the "decosmisation" (Augustin Berque) process initiated by modernity both absolute and inevitable.
(H.B.) Confronting ourselves with the menagerie was a way to come face to face with this fascination aroused by the sublime. The face of a wild animal reminds us of what is different from us, what we cannot completely understand. In the magazine *Documents* created by Georges Bataille in 1929, there's this idea of presenting anthropological documents and the necessity of tearing them away from the artistic dimension so they can be on equal footing with the visitor. At the zoo, this animality is, to use an expression from Georges Bataille, dressed up in a "mathematical frock" that lends an acceptable quality to imprisonment, validated by scientific statements: "Status in the IUCN threatened species list: Data Deficient" (info-card presenting the animals). In addition, the decorative elements, sets and props for staging tend to aestheticize the animal's presence, separating it from the real.
In this regard I would place astonishment on two levels: one we feel when faced with a body that is different from our own, and one we feel today when faced with animal imprisonment for human entertainment.
Our research tends to find a potentially traumatic relationship with the animal.
(A/R) You mentioned the notions of "formless" (Georges Bataille), "uprising" (Georges Didi-Huberman) and "modern monster" (Bruno Latour). What connects them? Could you also give more detail about the contexts in which these terms are used?
(H.B.) These three notions evoke a resistance to form. There is a passage in Georges Bataille's *Blue of Noon* that for me really conjures this idea of the formless. The character dreams he's dancing with a doll that has a broken leg. Should an architect contribute to removing this doll from the field of conventional objects? Should we destroy architecture?
When sustainability began to impose itself in the 2000s, it was about shaping the architectural milieu in favor of a positivist movement. The formless assists us in keeping this temptation at bay.
What should be done about the menagerie? By looking at this object we were driven to question our own commitment. The first response we propose is to acquire objective knowledge. We went to the zoo to make a survey of the crocodile house. We spent a good, long while there observing what the stone could tell us about the kind of representations at stake in the menagerie.
When Georges Didi-Huberman uses the term "uprising", he names a figure of art. What we retain from Didi-Huberman's study is the lightness that takes over us when facing strong causes. Though it may seem ridiculous for us to take a building's measurements in order to understand its volume, this is what allows us to put this object before our eyes. Ultimately, envisioning this place's future is to also understand its indefinable contours, the strange incursion of entertainment onto a place of science, the strange incursion of the animal into a cage. When Bruno Latour speaks of the "modern monster", it's to make us aware of this complex and terrifying heritage to which we are beholden.
(A/R) Did you use any other theoretical references?
(L.M.) In social and human sciences, to understand the relationship between the Anthropocene and modernity, and the aesthetic consequence of this relationship, we also looked into the work of geographer Augustin Berque. In a talk held at École normale supérieure in 2015, Augustin Berque situates the beginning of modernity, which he calls a "classical modern Western paradigm" (CMWP), in the 17th century. The CMWP is the result of two events: Cartesian dualism and absolute space in Newtonian cosmology. The two processes join in the distance they put between modern beings and their concrete environments. According to the French geographer, modernity began with René Descartes' *Discourse on the Method*, which explicitly describes the abstraction of thinking man from his environment: "I thence concluded that I was a substance whose whole essence or nature consists only in thinking, and which, that it may exist, has need of no place, nor is dependent on any material thing." For Berque, the Cartesian and Newtonian theories built the three pillars of modernity: dualism, absolute space and abstracting man and woman from any and all environment. The homogenous, isotrope and infinite space of Newton abolishes all horizons, whereas Cartesian dualism implies an absolute distinction between subject and object. Berque maintains that this leads to substituting worldly life, *being-in-the-world* as conceptualized by Martin Heidegger, with universality. These different conditions, advanced by modern science and collected under the auspices of CMWP, have led to the Westernization of the world. After highlighting the unsustainability in terms of the ecological footprint left by our way of life, Berque argues that the human inability to articulate their behavior and knowledge rationally and through a responsible cosmicity stems from these very principles of modernity.
For him, traditional societies are articulated in an ethical *cosmos* in relation to representations of nature; modernity, this establishment

of an absolute distinction between we moral subjects and things, objects that are morally neutral, has caused us to lose this aptitude. He calls this phenomenon of modern *acosmie* ("acosmia") the "decosmicizing", borrowing from Heidegger's notion of being "deprived of worldhood" (*Entweltlichung*).
By questioning the Anthropocene's potential to actually be an Acosmocene, we have also, drawing on these works by Augustin Berque, attempted to examine the aesthetics that this acosmocene might set into motion.

(A/R) Does the nature of this research distinguish it from your previous works or do you consider yourself as having always worked under the banner of research?

(L.M.) We have always tried to anchor our work in research. I am a researcher, with a doctorate in architecture, and in all my projects I try to mobilize a research-based approach and methodology. For example, when we organized the *Villes potentielles, architecture et anthropocène* exhibition, we wanted to structure the research so we could understand what kind of imagination is spurred by the Anthropocene in an entire generation of architects. So we designed a situation wherein we asked thirty architects, including Encore Heureux, NP2F, Carlo Menon and Sophie Dars, Martiez-Barat Lafore, to make drawings that we would analyze for signs of the Anthropocene.

(A/R) Did you develop a specific methodology adapted to the needs and timeline of your project?

(L.M.) We decided to divide our research time into three moments in response to the temporality proposed by the research framework. We dedicated a first part to the student tableaux, creating them and above all, analyzing them. The second moment was for us to conduct research both in the field and in the studio so our visual, material work might be confronted with research by other actors, be they people, places, concepts. Finally, the third moment is our current work on how the research takes space and shape. The ten research months, which we extended to one year by starting a little bit earlier and organizing an exhibition shortly after, were conceived as three porous periods that would each produce their own clues for our investigation.

(A/R) Of what exactly did the first, iconographic phase of the project consist? Aside from the reference to Aby Warburg, how did the gathering, selection and relating of the elements play out in concrete terms?

(L.M.) The first step was done at the Royal Academy of Fine-Arts of Brussels as part of my seminar for Master's students. Each student outlined a research topic related to the seminar theme, "*What the Anthropocene does to architecture*", and collected a bank of twenty-four images relating to their questions and ideas. These "tableaux", which bring together images from art history, history of architecture, popular culture, urbanism and even advertising, were considered evocative forces allowing us, through the intelligence of their choices and their potential inter-relationships, to understand the dominant aesthetic raised by the Anthropocene.
Once a week for three months, each student brought in three images that, for them, conveyed an strong idea or aspect of their issue. We engaged in a weekly collective discussion about each image's value based on three criteria: the image's ability to convey an issue at stake in the tableau, the image's capacity to stoke the imagination surrounding their question, and the visual or material quality of the image. At two moments during the semester, we posted all the images from every tableau to re-examine them according to a fourth criterion: the images' capacity to articulate a common, critical and complex imagination and discourse. This fourth criterion was a discriminating factor for many preselected images. At the end of the semester, the students found a way to integrate and display all twenty-four of these images.
Lola Martins and Jean Casanova, for example, chose to dedicate their tableau to the architectural aesthetic of the survivalist movement which has been rising in the uncertain wake of this evolving geological era, and their work tells us a lot about the eschatological nature of the Anthropocene. The research conducted by Ida Ferrand on the aesthetic of the sublime in the technological components of industrial modernity provides us with precious elements for understanding how this dimension unfolds in a sort of modernocene.
Finally, Alexis Étienne's tableau *Volontiers Anthropocène* is striking for its attention-grabbing astonishment and terror, elicited by the dominating and proliferating Anthropocene. These works offer solid foundations to structure the rest of our research.

(A/R) What form did your graphic work take? How is drawing the right medium for your research?

(L.M.) We see the act of drawing as an act of resistance. Drawing is way of transcribing the world. It offers a critical vision of the world. Our approach to the political aspect of the Anthropocene stems from the work by Jean-Baptiste Fressoz who, together with Christophe Bonneuil, developed a Marxist analysis of the thesis of the Anthropocene. To understand the underlying aesthetic of this thesis is to also grasp its political nature. The Anthropocene could mobilize the dimensions of the picturesque or the beautiful; it certainly mobilizes, at least according to Fressoz, the sublime and astonishment; however this generally happens in totalitarian regimes or dictatorships, that is, in regimes that vigorously—and frequently—push for a dominating and all-encompassing ideology. The definition of the sublime recalls a "the pleasure experienced when encountering an immeasurable or formless object or any object involving a sense of totality" and the definition of astonishment, "the sudden influence exerted by a star on a person's behavior, life, and health"[1]. We can see, then, how these two categories, held in this tension, become solid and reliable anchors for totalitarian regimes. The fact that the thesis of the Anthropocene mobilizes these categories also informs us about its political reach. For us architects and researchers in architecture, understanding the aesthetics of this new theoretical and physical framework is fundamental, and it seems to us that drawing is the most appropriate medium to help us tackle this.

(H.B.) Our research deals with the imagination. And drawing, like writing, reveals certain features, repetitions, and recurring figures. Also, drawing allows us to maintain a process that has always been a part of us and of the methodology we are establishing. Drawing, which has a fine arts as well as a political aspect, is a tool for projects and propaganda, so we see it as a particularly relevant vector for our research ambitions.
In 2012, I worked on the notion of "neutral" and its relationship to suburban development. In the new town of Sénart, south of Paris, I created a series of thirty-six engravings representing places. This device enabled me to research the spaces generated by this urbanism while exploring the particular forms generated by mechanical reproduction. This crossover of theoretical and material research is a significant concern in our work.

(A/R) In your original project you proposed to select "ten big names from the art and architecture worlds and conduct a video interview with each of them wherein you would ask them to react to one of the ten tableaux". What happened to this step?

(H.B.) We decided to only interview Jean-Baptiste Fressoz whose observations were structuring factors in our research. This allowed us to deepen our artistic exploration of this material. We are in touch with him to come present his research at CIVA and maybe start a conversation about the work that we have done in resonance with his.

(A/R) What will be the form of the exhibition?

(H.B.) We will set up the exhibition for one night at CIVA in Brussels. We have always worked on the question of temporality when it comes to exhibitions. For us, this is a precious chance to turn an exhibition into a moment for debate. The short time frame means we can gather all of the participants, actors and visitors in one place, in the exhibition.
Our first exhibition was called *Architecture et imaginaire* [*Architecture and Imagination*]. It was held in 2011 in the right-side wing of the Palais des études at the fine arts school of Paris. For logistic reasons, we could only set it up for a duration of two hours. What started as a restriction turned out to be a very rich presentation framework. Actually, everyone involved in the exhibition, those who conceived it; the curators and artists, those who comment on it; critics and journalists, and those who visit it, came together for this event, which was even more intense due to its ephemeral nature. We then made the exhibition *Villes potentielles, architectures et anthropocène* [*Potential cities, architectures and the Anthropocene*]. We turned the chapel at la Maison de l'architecture ["House of Architecture"] into a three-day exhibition and debate space. Eighteen speakers, researchers, artists and architects came there to debate with visitors but also to dialogue with the exhibition's content.
The exhibition at CIVA will also be limited in time, for now we plan to make it 3 hours, during which we hope to create links between our material and the things that our invited speakers and the visitors say. We would like the context to enable immediate feedback so at the end of the meeting, we can produce a document that conveys what is at stake in this work. It will be imperfect and unfinished, but we believe that this immediacy and proximity to the meeting itself might give it a kind of freshness.

(A/R) Which speakers would you like to invite?

(H.B.) Jean-Baptiste Fressoz, Mathias Rollot, Augustin Rosenstiehl, and two young architects, Lina Jaïdi, Clément Masurier, to whom we would add the six students from the Royal Academy of Fine-Arts in Brussels that worked under our guidance, that is: Ida Ferrand, Anouk Daguin, Alexis Étienne, Lola Martin, Jean Casanova and Mathias Greenhalgh.

(A/R) Did you encounter any special difficulties during your research?

(L.M.) The research was rather fluid. Of course we had to adapt our operating mode for logistical reasons or depending on the relevance and coherence of the research. These digressions sometimes generated some difficulties, but they also helped us to seize more opportunities, like the CIA exhibition for example. Perhaps one of the difficulties was the time frame for the research. I was in the research program Ignis Mutat Res by the Ministry of Culture in France for a research project that lasted almost three years. My doctoral thesis nearly took six years. To build a proposal and a methodology over a relatively short period of ten months is rather difficult.

(A/R) The pedagogical aspect of the project is essential. How do you see the relationships between teaching and artistic research?

(L.M.) The pedagogical aspect brings structure to the project. This question of the aesthetic put into motion by the Anthropocene was first and foremost something we studied in the seminar I organized at ArBA-EsA. The students' questions, doubts, concerns, research, and hesitations at the Academy are what drove us toward this research. This is why the research carries on with material from where the seminar left off. With the CIVA exhibition, we will try to pursue this link with school. On the one hand by showing the student tableaux, and on the other by investing in the work and the exchanges related to the questions they reveal.

(H.B.) I find the relationship between artistic research and teaching ambiguous. For architects, the scope of a job is rather clearly defined by the relationship to the client and the building objectives. As this research went on, we placed ourselves under working conditions that were of our own making, which is a bit like being a student again. In what we have planned for the exhibition, the student's seminar works will be granted equal space as our drawings from the Jardin des plantes or Mathias Rollot's text on the speciesist museum. For us it is very important to highlight the work made in the schools.

(A/R) Will this research continue after this first public presentation?

(L.M.) We are in talks with Pavillon de l'Arsenal, which is located in Paris, to present this research subject in an exhibition there. I have also spent part of my ArBA-EsA seminar this year on the iconographic investigation of the aesthetic of the Anthropocene: I'm waiting for the end of the semester so I can analyze the material and think about how we can use the A/R research and this new seminar to pursue this research. We also have to determine a framework for continuing this research: will we conduct it ourselves, alone in our studio? Will one exhibition in 2020 at Pavillon de l'Arsenal or elsewhere enable us to pursue this work? We're still thinking about it.

(A/R) From a personal point of view, what conclusions have you come to from this experience?

(H.B.) Working on this research in the framework of A/R, with such generous guidance and support, has been particularly precious for us. We are French architects and researchers. The A/R research allowed us to encounter places, disciplines and fields of thinking that we would not necessarily have confronted otherwise. This sometimes put us in an uncomfortable situation; it is always easier to stay in your own country and your own field. In the end, it proved to be very enriching.

1. Translated from the French definition provided by the Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. www.cnrtl.fr

CAPTIONS

fig. 01 Interview opening page: *Un géant regarde depuis la rue Cuvier ce qui se passe dans la ménagerie*, 2018, Henri Bony.
fig. 02 Illustration from Jules Verne's *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, 1879, by Léon Benett. Image selected by Ida Ferrand for the tableau "Ruines industrielles".
fig. 03 Georges Rippart, *Gargantua sur les tours de Notre-Dame*, charcoal drawing and gouache on paper, ca. 1890, Musée Rabelais, Seuilly. Image selected by Alexis Étienne for the tableau "Volontiers anthropocène".
fig. 04 Interview with Bruno Latour by Léa Mosconi and Henri Bony in the context of Orléans Biennale of Architecture as part of the performance series "Dessiner le montre moderne", September 2017.

THING 001108
(THE PARENTHOOD GAME)

In March 1972 Brian Burke, a New Hampshire anaesthesiologist and amateur photographer, captured on film an unusual encounter between a zebra mare and a lioness while on a safari on the Serengeti Plain of Tanzania, Africa. The film recorded how a lioness attacked and kills a zebra foal and then the zebra mare returned and attacked the lioness. The 8 mm short film was referred by Burke as the *Serengeti Incident*. After this film was shot, Burke read in *Natural History* magazine an article by George Schaller stating that zebras do not protect their young against lions. In response, Burke wrote to the magazine and the writer of the article, telling them what he had witnessed and enclosing a photograph. Burke's letter and photograph were published in the August/September 1972 issue of *Natural History*. It was read by Bernhard Grzimek, a professor of the University of Giessen, Germany. In September 1973 Grzimek wrote to Burke and asked him to use the film for the magazine *Das Tier* and an educational program about animals broadcast on German public television.

> *I hope that you have no objection that we print a German translation of your letter in our journal* Das Tier. *We also would like to get a copy of your pictures and, in case you have done several, of the other ones too. [...] I personally would like to use the film which was done of this incident in my lectures at the university and in a television programme. Is this film still available? Was it done in colour? Would it be possible to get a copy of it on my expenses?*

Burke replied Grzimek's letter.

> *It is for me a great honour that you wish to translate my letter* Incident in the Serengeti *into* Das Tier. *Naturally, I give you permission. [...] The pictures and the film will be returned to me shortly, and as soon as I receive them I shall send them to you. [...] The interesting film and the pictures are in colour. The film was taken with Super 8 mm film and 18 frames per second, therefore*
>
> *I am not quite certain if the film is feasible for television-broadcasting. This I will leave to the technicians.*

Burke sent his film and pictures to Grzimek. Grzimek made a 16 mm copy of the movie. Grzimek used the 16 mm copy of the film in his lectures and on public television in Germany and returned to Burke the 8 mm film.

In November 1976 Colin Willock of Survival Anglia Limited, a British company specialized in documentaries, wrote to Bernhard Grzimek in Giessen, asking about the footage he had of a zebra attacking a lioness. Grzimek forwarded the film with a cover letter in which he said, that the text has to mention that this shot was taken by an amateur photographer, Brian Burke. He also send them Burke's address. The director of Survival Anglia thanked Grzimek for the film and wrote, they will credit Burke. In response, Grzimek wrote that he had paid Burke for some still photographs but not for the movie film, and that he had the impression that Burke was quite happy that his film was used in television. Grzimek included Burke's address in the letter. In 1976 Survival Anglia proceeded to use Burke's film in its edit *The Parenthood Game*, without contacting Burke. NBC thereafter bought *The Parenthood Game*. On January 27, 1977, NBC broadcasted *The Parenthood Game* in the US. On February 14, 1977, someone from Survival Anglia wrote to Burke telling him that his film had been used in *The Parenthood Game*.

> *We have a letter from Prof. Grzimek telling us you are happy for your film to be used, but not mentioning any reimbursement. Could you please let me know what payment is due to you, and I will process this.*

When Burke received the letter by Survival Anglia he replied that Grzimek had permission to release the film, asserted that he retained the copyright in the film, and requested reimbursement according to usual rates.

In 1978 when Burke didn't receive an answer from Survival Anglia, he claimed infringement of copyright in the film. On December 11, 1978, the court case *Burke v. National Broadcasting Company* took place at United States District Court of New Hampshire. Judge Herbert Maletz held:

> *Turning to the legal considerations, it is basic that one is entitled to an absolute common-law copyright in his work where he has not sought a federal statutory copyright. [...] This common-law copyright is an absolute property right which extends to television broadcasts and motion picture films and protects against unauthorized copying, publishing, vending, performing, recording, etc.*[1]
>
> *This common-law copyright remains with the creator until he permits a general publication, at which point the work becomes the property of the general public. [...] Thus, the existence of Dr. Burke's copyright hinges on whether or not he permitted a general publication of his film to occur prior to its January 27, 1977, telecast by NBC.*
>
> *Whether or not a "general publication" occurred does not depend on the actual intention of the creator; his intention is irrelevant. Rather, the question depends on what the creator did, i. e., whether or not he voluntarily parted with the property. [...] In contrast to a general publication, a limited publication does not divest the holder of his common-law protection. [...] What this comes down to is that the "word 'general' with respect to publication [...] is of greatest significance. There can be a limited publication, which is a communication of the work to others under circumstances showing no dedication of the work to the public. A general publication is one which shows a dedication to the public so as to lose copyright."*[2]
>
> *It is against this background that we turn to the present case. Based on the undisputed facts, it is clear that when Dr. Burke voluntarily gave Professor Grzimek the film knowing it would be copied and used on German television, he allowed a general publication to occur. For, as previously indicated, the test of a general publication applies in this or any foreign country. More particularly, it seems evident that when Dr. Burke sent Professor Grzimek his film to be used in classroom lectures and on German television, he did not expressly or impliedly restrict it either as to persons or purposes. Specifically, in Dr. Burke's letter to Professor Grzimek dated September 17, 1973, he promised to send the film and merely added that he hoped the Super 8 mm film he had used would be suitable for a television program. It is thus apparent that Dr. Burke placed no restrictions on the persons who could view the film, nor did he express any limitations upon the purposes for which it could be shown. In short, the record establishes that Dr. Burke has failed to satisfy both parts of the "limited publication" test, and hence permitted a general publication to occur. Not only did Dr. Burke fail to restrict or limit his authorization, the language of his letter of September 17, 1973, to Professor Grzimek suggests that he was honored that professional naturalists were interested in his amateur work. Dr. Burke's submission of his film to Professor Grzimek without copyright notice and without any restrictions as to use was not an action evidencing a proprietary interest in the film.*

The district court held that Burke had forfeited his common law copyright by allowing a general publication of his film to occur.

Burke appealed the decision. On May 17, 1979, the court case *Burke v. National Broadcasting Company* took place at the United States Court of Appeals. Judge Levin Campbell held:

> *At common law the creator of a literary or artistic work has the right to copy and profit from it, and can distribute or show it to a limited class of persons for a limited purpose without losing that right. The right continues until the creator allows a "general" publication of his work to occur; the work then passes into the public domain and, unless the creator has obtained a statutory copyright, anyone can copy, distribute or sell it for his own benefit.*
>
> *The common law recognizes three ways of exposing a work to the public: exhibition or performance, limited publication, and general publication. Of these, only general publication results in loss of the common law copyright by the creator.*
>
> *Mere performance or exhibition of a work results, at common law, in no publication at all. Under this principle, a film is not "published" if it merely is shown but the general public is not permitted to own—as opposed to borrow—tangible copies of it. [...] Publication may be found if the circumstances suggest that the public was free to copy a work on exhibit, but a prohibition against copying can be "tacitly understood" or implied.*
>
> *A general publication occurs when a work is made available to members of the public at large without regard to who they are or what they propose to do with it. [...] A general publication is such dissemination of the work itself among the public as justifies the belief that it has been dedicated to the public and rendered common property. A general publication can be found where only one copy of the work passes to a member of the general public, as general publication depends on the author making the work available to those interested, and not on the number of people who actually express an interest. [...] Thereafter, a copyright can be preserved only by timely compliance with the copyright statute.*
>
> *A "limited publication", by contrast, occurs when tangible copies of the work are distributed, but to a limited class of persons and for a limited purpose. [...] The distinction between "general" and "limited" publication is one of degree, and depends less on the creator's intentions than on his actions. [...] In cases where general publication has been found, the creator had made his work available in a manner that suggested that any interested person could have a copy. [...] Mere limited publication has been found where the range and purpose of distribution did not suggest that the general public was free to obtain and use the work.*
>
> *As performance in itself is not publication, the fact that Dr. Burke knew the film would be copied by Dr. Grzimek and used in his lecture or on television was not determinative. Publication did not occur merely because the film was shown to the general public. [...] The decisive issue was whether Burke's release of the film itself to Dr. Grzimek was, under the circumstances, a general publication. We find that it was not. [...] Burke sent the film to Dr. Grzimek in response to a request to have a copy to use personally in lectures and on a television program. Dr. Grzimek made a copy, apparently for his own use, but this was the extent of the copying and distribution authorized at that time. As Dr. Burke knew, Dr. Grzimek was a professor and hosted an educational program on non-commercial television. Allowing the film to be used for the purposes requested was not a blanket authorization to use it for any purpose, much less to release it to a commercial producer. True, Dr. Burke did not state explicitly in his letter that Dr. Grzimek could not distribute copies of the film to others, or use it for other purposes, but we think such limitations are reasonably to be implied: Dr. Grzimek made a specific request to use the film for a specific purpose, and Dr. Burke's affirmative response cannot be thought to have authorized any further use or other purpose. [...] That Dr. Burke was "honored" by Dr. Grzimek's request and readily agreed to it seems a function of Dr. Grzimek's stature as a naturalist, and is consistent with believing Dr. Grzimek would use the film only for his own stated purposes. [...] Dr. Grzimek had no reason to suppose that he was free to distribute copies of the film at will, or to license its commercial use. We find that only a "limited" publication occurred, and that Dr. Burke's common law copyright was not lost.*

The court reversed the first judgement and concluded that Burke, by making a copy of his film available to a professor for use in lectures and in connection with an educational television program on German television had not made a general publication of his film and thus had not lost his copyright.

1. Nimmer, *On Copyright*, Vol. 1, s 56, Et seq. (1976)
2. King v. Mister Maestro, Inc., supra, 224 F. Supp. at 101

Lilia Mestre

ScoreScapes. Thinking scores as pedagogical tools

ScoreScapes is a research I started in the context of a.pass (advanced performance and scenography studies) in response to an invitation from its former director Elke Van Campenhout to become a co-curator of the program. a.pass is constructed as a rotating curatorial system consisting of four-month periods that we call "blocks".

The fact that a.pass is based on principles of self-education and collaboration motivated me to build scores and ask questions such as: What do these terms mean and what do they engage with politically? How to create an inclusive *dispositif* that enables learning through each other's research proposals? How to deal with an un-disciplinary context that aims for transversal relations?
By "score" I mean a set of instructions that can be repeated for a predetermined period of time. These instructions create a system through which participants interact. It is important for me that the scores can be modified and used by anyone. Since 2014, I have developed four iterations of the practice: *Writing Score, Perform Back Score, Bubble Score* and *Medium Score*. More information about *ScoreScapes* and the different iterations can be found at www.apass.be.
A publication was released to mark the conclusion of each iteration.

GENERAL INSTRUCTIONS

Meet every week on the same day and at the same time for a predetermined amount of time (e.g. four hours). Meet for a predetermined period (e.g. four months).

Bring food and drinks to share.

Work only with the people present. It is not possible to participate remotely by email or other means.

There is no public. The participants of the score are their own audience.

If there is no work to present, skip a session. The score allows participants to skip or to start at any point.

TO START

The gift
Upon first meeting, each of us presents a five-minute sample of our work. The sample is communicated as performance, text, object and/or dissertation. It manifests the content of the research and the form through which the research is articulated. When starting at a later point in the process, follow the same procedure: bring a gift.

The questions
After we attend to each other's presentations (one after the other), we assign (by chance) who asks a question to whom. For example, write the participants' names on small pieces of paper, fold them and put them in a container. Each participant picks a name. (Other chance procedures can be used.)

The questions are a tool to engage in the discursiveness of artistic practice and research. They aim to make the stakes appear, to show the implications and further relations of the proposition. They are indicators of the dialogical potential of each research project. They are the motor of a process of sharing, contaminating, contradicting, thinking and making together.
The questions are an intrinsic and important component of the score. Think them, contextualise them, offer them.
Each participant has two days to formulate a question and send it to the person to whom s/he is assigned. Questions are sent by email.

The responses
After receiving your question, you will have five days to develop an answer. You will present your response in the following session within a five-minute time frame. (Five minutes of material seems to be just enough to make it possible for between 12 and 18 participants to respond to their question.)

CONTINUUM

Sharing sample + (two days) question + (five days) sharing response + (two days) question + (five days) sharing response + …

The process restarts every week until the pre-established end-date.

SCORESCAPES: THOUGHTS

If artistic research actively searches for ways to maintain the viability of our relationship with the world, how can scores mediate this search? If artistic research engages in processes of awakening unseen phenomenological relations with our surroundings, how do we then compose materials and thoughts? What is the performativity at stake in the sharing of materials/thoughts? What is the relationship between individuality and collectivity? How does this impact our individual practices and relationships to the collective? If artistic research is about knowledge-production and not about researching to make a work, how can we talk through the questions and responses that are inherent to our practices? How do we articulate the urgency for life, its resilience, its resistance to the world we live in today?

My approach wants to bear witness to affective relationships for understanding the self and the collective through acts of gathering and attending. The material of the score is the participant's concerns and this can be expressed in any form such as writing, performance, scientific formulas, situations, objects… It is a system for interaction, where varied aesthetic experiences coexist, complement, challenge and inspire thinking-doing. It is seen as a *dispositif* of collaboration, weaving a plurality of concerns that expand from the participants' proposals. This is done by setting people up to relate directly to one another in their varied modes of being, their respective backgrounds, moods, sensibilities, political concerns and theories. Artificial friendship.
We came as one. We came to be undone.

I've been considering the proposition that the score plays out acts of engagement, attention, generosity and care. It engages in the politics of difference by not emphasising the common Regardless, the common is the structure that binds us and such structures are always already artificial and always already a power-structure to question.

This approach takes doubt and vulnerability as forms of empowerment and as ways to remain situated in the complexity of what we are and what surrounds us. By having to be physically present to play the score, one brings along the performativity inherent to the process of exposure in the formation of the collective.

It is not about conclusions or statements but about being close to processes of doing-thinking alone-together. It is a practice.

The eclectic materials that expose the content of the researches become a language through which one can converse. We start speaking in tongues, not a unifying language but a plurality of languages that create third-ness—that provoke interstices, raise questions, provoke curiosity, antagonisms, launch desire, the will to live, and see criticism as a means for brainstorming. As such, it is a learning-through-practice tool that addresses the discursiveness of art practice by proposing dialogue through different aesthetic formats (not just language).

ScoreScapes wishes to underline the importance of the experiential. The proposal is to plunge into the conditions for the emergence of poetics through time-constraints and through questions that might seem, at first view, non legitimate. Poetics are used here as acts that transform our perception, situations that invite another understanding of "things" and that open up unforeseen relations.

One is made through being undone. The score is schizophrenic in that it asks as much for control as for spontaneous input, due to its time pressure. It forces one to look twice at the propositions, to consider the agency of the other and therefore things which might be in total opposition to what has been presented—all in rather a short period. It invites us to take risks.

Chance provokes interactions between elements and people that might not have happened otherwise. Chance calls for trouble, for forceful interaction that might crack open certain tendencies. The score is a crisis-under-control tool that also opens to its own critique because of it being a system of governance.
Is it possible to create structures that don't support hegemony but rather sustain difference, paradoxes, antagonisms?

Through the weekly questions and answers, which dismantle and rebuild the gifts, a spectrum of relationality comes to the fore and creates links of different consistencies with other fields. Arms reaching out to concerns that would have likely remained unseen. This process also helps delineate what systems of governance are at stake in each of the participants' research, by looking at them as operational structures. It is a way to make visible the system of relations each proposition (gift) offers, as well as the uses of medium or trans-medium and its relation to content. The transversal use of media causes the confrontation between several systems of governance, inducing different approaches into the understanding of affective relations. *The problem (problematics) of score* manifests itself in these relations and the politics they propose.

Key words: artificial friendship, agonism, experimental, poetics, transdisciplinary, politics.

The following text, *Tectonic Friendship*, was made through the *Medium Score* (fourth iteration of *ScoreScapes*). It's a compilation and an edit of answers I gave to the questions I received during the Block 2017/II, while practicing the score. In this iteration, we concentrated on medium and what it means in the arts today. The medium I used was writing and I wanted to reflect on the *ScoreScapes* through practicing writing about it. How do I write when I write about my practice? How can I challenge my writing in the context of artistic research? Why would I write? Additionally, we produced a poster with a "Typology of Questions", reviewing all kinds of questions launched from the practice of the *Medium Score*.

TECTONIC FRIENDSHIP

Blue: Fiction
Red: Fiction addressing the reader
Green: Replies I received in the *Medium Score* practice
Pink: Questions I received in the *Medium Score* practice
Black: Quotations of myself (previous publications) or of others

1. [*Blue*]
They arrive here, coming from different places and times. They come with ideas, stories, feelings, relations and holes. They don't know where they are going. Each of them knows what kind of language they will use to communicate with each other. They don't know how they will be understood. They have a bag full of goodies. They decide to spend some time together. They think poetics are a form of knowledge and they need to put these poetics in contact with others. They take themselves as vehicles and containers. They use art processes to expose *sensibles* as guidelines for the future. They want to create potential for the unforeseen. To play. To redistribute values and create utopias. To put into motion the models they have and challenge them. They are fervent. Serious. Caring. Critical. Emancipated. Beautiful. Difficult. They are young and old. Human and animal. Thing and thought. Movement and stillness. Together and apart. From here and there. They gather often. They make things happen from which they learn about themselves and the world around them. They collect information: newspaper clippings, smells, theories, hard science equations, dances, fictions, historical facts… They prioritise modes of relation as a political force. They meet to understand how to relate, think, and move. They are obsessed with detail. They are careless. Something about them is ungraspable. They are consistent. They listen. They look. They feel.

2. [*Black*]
"To disindividuate relation is to relate the theory to the lived experience of every form of humanity in its singularity. This means returning to the opacities, which produce every exception, are propelled by every divergence, and live through becoming involved not with projects but with the reflected density of existences."
E. Glissant

3. [*Red*]
Imagine we are bodies of affect. Imagine we react, interact every second of our existence with the existence of everything we encounter. Imagine we are aware of an infinitesimal part of that interaction. Imagine there is a universe of exploration possible. Imagine we like it and we are not afraid. Imagine this excites potential. Imagine play.

4. [*Black*]
This score proposes a form of sociability. It is an artificial organism seeking its own survival, its own sustainability. It is a venture to articulate our artificial nature through the recreation of a time-space relational environment. Where are we? In a laboratory set-up we study the performativity inherent in the gesture, the word, the line, the eye, the mind, the guts and anywhere else. We are in a constructed framework exhibiting an ecology of affects between the ruling system, the players and the viewers. We are all part of it and we all contribute in one way or another to the liveability of this observatory with the knowledge we have gathered so far. At the end, this micro-landscape searching for its borders wants to create an interface of awareness for the *sensible*.

5. [*Black*]
"Friendship is a fundamental aspect of personal support, a condition for doing things together; I'd like to address it as a specific model of relationship in the large question of how to live and work together – and autonomously – towards change, as a way to act in the world. Friendship, like support, is considered here as an essentially political relationship, one of allegiance and responsibility. Being a friend entails a commitment, a decision, and encompasses the implied positionings that any activity in culture entails. In relation to my practice, friendship is, at its most relevant, in relation to a labour process: as a way of working together. The line of thought that threads through the following material therefore, is that of friendship as a form of solidarity: friends in action." C. Condorelli

6. [*Black*]
A central concern here is the development of modes of being together with our individual backgrounds, moods and sensibilities. All visitors of the practice are invited to observe and play. The score manifests the way the researchers envisage a life-art laboratory for multidisciplinary practices and multifocal presences. It is an attempt to shift from an art-to-look-at to an art-to-experience.

7. [*Red*]
Imagine life transpires through undercurrents. One moves through space alone-together, like in an apartment building, like in the forest.

8. [*Black*]
And we are not alone. The score is a control device, it is a perverse partner. It dictates ways of functioning, modes of presence. It is a self-regulator, a self-dictator. It makes one be here and now in an extreme state of alertness. The stricter the score, the more it frames its reading and interpretation, but consequently provokes trouble and friction. Creating boundaries to break and parameters to test out can imply a form of resistance. The eternal quest to understand and the eternal impossibility of achieving this understanding leaves us with the wonderful possibility of experimentation.

9. [*Red*]
Imagine the becoming of the subject takes place in experiences of interiorisation and exteriorisation of the world. Imagine the subject as an agent of change through which its own transformation in the collective terrain participates actively in the collective. Imagine the arts as a manifestation of that transformation and that transformation as a form of political engagement.

10. [*Black*]
"I don't propose a political theory because what I'm saying, specifically on friendship and hospitality, on what friendship is and what hospitality is, exceeds, precisely, knowledge. In its extreme and more essential form it has to do with something which cannot become a theorem, it is something which simply has to be known, there is some type of experience, of political experience in friendship and hospitality which cannot be simply the object of a theory." J. Derrida

11. [*Black*]
The unexpected and unforeseen event is always a surprise. It's a call to pay attention to the performative aspect of art, to the condition of its existence as experiential and ephemeral event. The score as a poetic machine presents a paradox between extreme precision, on the one hand, and the unpredictability of the events it can produce, on the other. This formal paradox allows for the emergence of aesthetic and ethical concerns giving place to imagining possible worlds. The emerging events have an autonomy of their own because they are in relation to conditions that are not subjective but produce subjectivities. Something is happening in relation to another thing and another thing and another thing. The poetic machine also has its agency beyond the visible and in a heightened sense of presence beyond ownership.

12. [*Green*]
Conceptually I call the score a perverse partner. I create rules to understand its limits. I'm interested in creating a pressure system based on friendship that makes me do and think around it. It's a working tool. I'm seeing the score as a proposition to organise time, space and interpretation through a form of reciprocity that can be repeated. What happens when I practice the practice? It's definitely a disciplinary system for undisciplined people.

13. [*Red*]
Imagine the now is the condition of the present in presence and where things happen. There is no time after all. At this moment we are all here.

14. [*Green*]
I'm sad today. I'm referring to poetics as aesthetic experience. The bringing into form to process the world. I'm thinking poetics as propositions, as frames that are not conclusive or universal to interpret what we perceive. I'm positioning art-making as knowledge-processing, as phenomena that attach us to how we construct potential realities. The complexity inherent to these experiences opens space to relate to what we don't yet know, to create networks of connections that embrace different realms. These experiences make us feel, think and act as critical beings. They expose us to forces that enable us to become subjects individually and collectively. They orient, position and narrate situations.

15. [*Blue*]
They came along again. It's hot. It's like in a dream. People are hanging around alone or in groups. Standing. Kneeling. Sleeping. Talking. Standing. Standing still. There are plants, paper pillows, Plexiglas coloured plates, pens, bicycles, food leftovers, wooden structures, a scaffold, a disco ball, a long red tube, glue, lamps, strings, electric cables, trolleys, coffee cups, a hammer, shoes, a microwave, a red cloth, yellow plastic, a mirror, Styrofoam, a yellow beanbag, a cube made of wooden sticks, a stringy shiny curtain, wooden plates, words, coloured string, an electric saw, meditation pillows and hidden yoga mats, a printer, pots and pans, garbage bags. All is suspended in the heat. Here and there, floating. It's almost time.

16. [*Green*]
I agree with you when you say one should be on the lookout for the negotiable and non-negotiable parts of a given system. I wouldn't want to play otherwise.

17. [*Green*]
This score is a practice, it's not a one-time go. It's not a place to visit; it's not interesting to look at from the outside. What is interesting is to practice it and to see in the doing where the limits that it instigates are. To challenge the limits of critical engagement, politeness, authority, interest, contamination, mimicry, subject matter, authorship, deconstruction, aesthetics, generosity, in the frame of its limits. But again, scores are mouldable. They are made of parameters that can be changed, erased, added. Like any law.

18. [*Blue*]
They could have decided to stay mute, to make a humming choir or to have live interviews with one another to unleash the questions. But they decided to write because that's what they were working on. After the practice of reading the questions out loud, there is nothing settled any longer. Except maybe the invitation to hang out and eat together. They hung out for hours in diverse places. They were together, alone. They created and dismantled senses and feelings. They got drunk.

19. [*Green*]
Back to the place where the machine can be tweaked. How is this done? I don't know. The only way to question is to ask questions that take the time to vocalise potential transformations.

20. [*Green*]
We are all responsible through the engagement to play the game, through the challenge of the mediums into restrictions, through the formulation of possibilities and impossibilities, by doing and realising something. It's like squeezing a pimple. One can unfold and challenge the parameters of one's own predictability. It needs persistence.

21. [*Green*]
I wrote it. I deleted it. I wrote it. I deleted it. I wrote it. I deleted it. I wrote it. I deleted it. I wrote it. I'm interested in seeing how I can bring other realms of my life to the experience of the score. Maybe it will become a diary. A dear friend's confession. The process is on the process. I don't know yet. For the moment I'm answering your question with a lot of voices around me trying to understand what the intention of it is and how I can take the best out of it.

22. [*Black*]
"What is an apparatus?" G. Agamben

23. [*Green*]
If it is an apparatus? Yes, in my understanding of it. I apply this term in the sense that it is a constructed system, interdependent with others systems. It is a structure created to respond to the environment of a.pass, to the environment of art production and artistic process as a starting point. Then I can speak about it as a system that proposes to manifest what criticality is, what is part of the whole, what is the inquiry of artwork, discursiveness, intersubjective environment and authorship.

24. [*Pink*]
"In the beginning I believed you were writing letters. An epistolary correspondence. You start with "Dear V" and my imagination starts flowing in a specific genre. I really appreciate the mix between the personal and the manifesto… Or a *courrier du lecteur*, as if you own a magazine. Yes, I get sparkled and I liked it. It's funny because I fit in this way of writing as if your presentation was an invitation to correspond. Easy to take time to select my purpose but not easy to choose my words. Or just to express the optimal reaction. I read from the beginning of the Google doc and discovered it is not an addressed letter. But I like to feel as a purloined element of your performance. Purloined and close enough to feel privilege in continued correspondence. I am jealous of the bound you create with V. Not in a lovers' way but in the sense of intellectual affinity." Z. Méïté

25. [*Green*]
I like the idea of the *courier du lecteur* (letter to the editor). Already on the limits of the public and the private. How do you imagine writers? Where do they sit when they are writing? At what time do they write? What is their view? Are they alone? Who are they addressing? They are addressing the reader. You. Are you already here? An individual togetherness takes place. Curiosity and investment in the other. This engagement starts by being artificial but ends up close enough, on the edge of the intimate. I started writing in spurts because I was having dinner. It was calm and I was just hearing the sound of my teeth chewing.

26. [*Pink*]
"The fact you could not finish the reading of your letter in five minutes frustrates me. Even if I know the possibility to read your text after the presentation (which is a great opportunity to fill my English gap), I still have the sensation to be abused by the sustainability of this medium and its agency to avoid or cheat the time frame… maybe the rules. Do you consider it as a way to reveal the limit of the medium score apparatus?
The context of the sustainability of your medium is structured by computer and particularly Google Drive, which is an important collaborator of the *Medium Score*. I wonder how it changes something in the production and the reception of your performance. For my reception, I can say that I use the same computer to correspond with other people in singular context, to write notes, to organise my daily life, to watch movies, to answer in a hurry to certain mails, to get information, news, pokes, likes, etc. Now I am writing outside. Thanks to my portable PC."
Z. Méïté

27. [*Green*]
The incompleteness, the not completely done, the expectation of the fulfilment of the answer, the five-minute time frame, the absence of the replier, are all conditions for the non-fulfilment of the expectations the score promises. They are the conditions to make attempts about something. They are provocations. Rules are provocations. The complete understanding of the whatever-relation that is there with the rules will always be one of dissatisfaction, even if one does it right, whatever that means. These artificial conditions are a way to reveal borders, liminal spaces, ways of functioning, but maybe more so they are tools to persevere in establishing relations with semi-strangers. To go over the borders of oneself in terms of engagement with the other.

28. [*Pink*]
"The score contains common context; the computer, personal context. What is the relation between time-framed performance in semi-public and Google Drive-framed performance in individuality?
Is it possible to question/challenge Google Drive (your source of sustainability) through what you design as your medium (performative text, correspondence)?"
Z. Méïté

29. [*Green*]
Dear reader, what happens when one knows that everyone reads the questions? That this seemingly intimate relation is actually public? What happens when you stay with the "performance" of another during some days and with the question of another for others? This relation between you and another is not just for you and the other but also for others. Like a gift without return. Maybe this score is a public love affair.

30. [*Green*]
It fits Google.

31. [*Green*]
I write. I stop. I check the meaning of a word. The spelling. Look for texts. Get distracted. Focus again. My capacity for writing is embedded in the technologic tool I'm using. Makes me think about what an analogue score would do. What if we used letter writing and sent them by post instead of using email and Google Drive? Paper instead of screens? What would handwriting look like? It would be a beautiful project, I think. But where would we gather the common? How often do we need to be in each other's presence?

32. [*Green*]
Shall we try Framasoft? Interfaces of share-ability and communication through portable devices are inherent to our ways of processing information, our ways of thinking.

33. [*Blue*]
They continued meeting. They changed the hour of the meeting so they could be more awake. Their eyes were shiny. They arranged themselves around the tables slowly. Music was playing. There were some bananas and a box of dates. They started late. They always did. They were adjusting to the new schedule. Someone closed the door. They were suddenly quiet; the air was thick around them. It was hot, very hot. It seemed they had to hold their breath for a while. Or rather breathe slowly like through a straw.
A continuous in and out of air. Fading pace, finding peace. They were lizards. Attentive, alert, opening their pores as much as they could. On hold like nature. And then the good news arrived and they relaxed. They looked into each other eyes. They were in love.

34. [*Green*]
I think we are becoming friends through collaboration. There is an agreement to engage in each other's work, to support, to be honest, to be loyal, to be understanding, to consent, to betray, to excuse, to let go... friendship. Sometimes I think it is about practicing life in terms of practicing relations and contents. Practicing being alone, together. Cohabiting.

35. [*Green*]
There is the question of the audience that we are to each other. The observation of the relations that we are having with each other and how they spill into the group, how are they perceived outside of the intimate weekly combinations? Is this, then, community, collectivity? Or family? A constructed family.

36. [*Black*]
"On the fact that audiences produce meaning not simply through the subjectivities they project on artworks whose circuits of meanings they complete, but they produce meaning through relations with one another and through the temporality of the event of the exhibition or the display." I. Rogoff

37. [*Green*]
I'm thinking about the space of utopia and its relation to the guts. A large space of indeterminacy. A space that is protected by belief and by action. Auto-sustained and fragile. I keep thinking about the softball eyes that S. brought into his presentation—not as things to pay attention to. It's here, don't pay attention to it. What are those things we don't pay attention to? And what is the set-up that makes that possible? How do we open the spectrum of relationality?

38. [*Black*]
"The opaque is not the obscure, though it is possible for it to be so and be accepted as such. It is that which cannot be reduced, which is the most perennial guarantee of participation and continuance." E. Glissant

39. [*Black*]
But we are not friends. We agreed to be friends and maybe in that way we can construct possible worlds. And in this sense, yes, it is like E.'s contracts. Through this we share the responsibility of sustaining or not sustaining the contract, of investigating its conditions and outcomes. The score is a research project as much as friendship is a research project. Once friendship stops being a research project what does it become? Is it still friendship? We might become friends or not, that's not the focus of the score.

40. [*Black*]
"To speak of collectivities is to denaturise community, to argue it away from the numerous essential roots of place and race and kinship structures that have for so long been the glue that has held it together. Equally, to speak of mutualities is to think against the grain of ideological mobilisations that are grounded in the pursuit of an end, of a conclusion, of a resolution. To replace that ideological imperative with the ongoing processes of low-key participations that ebbs and flows at a barely conscious level." I. Rogoff

41. [*Blue*]
They were blind for a given amount of time. They volunteered. I kept my eyes opened not following what was suggested. I saw people's fingers embedded in objects as if they were searching for connection. A form of eroticism without sex. Seeking substance, nothing more than substance. A modernist idea. I will write about this. About the attempt to eroticise the world. The knowledge was empirical and couldn't be proved. They sustain and practice the ability to stay connected without aim. They followed. They became. They silenced something. But what? The here and now became intense. Time extended beyond frames.

42. [*Red*]
Imagine they sit around a table. A large table. Imagine they have a task and they agree to pursue it. Imagine trust. Imagine two of them are on top and middle of the table. One is still and the other is caressing her. Imagine the proposition is to draw the centre figures with eyes closed. Imagine they can open their eyes several times but just for one second.

Addendum
This picture comes from a performance I did in a private environment using the rules of point 42 of the text *Tectonic Friendship*. I asked the curator of the event, Jeanne Coppens, to cure me. I used the input of her touch to dance. The audience drew what they saw with their eyes closed. They opened their eyes several times very briefly, as if they were taking a picture.

CAPTIONS

fig. 01 "Typology of Questions", poster produced by a.pass, 2018. Design: Miriam Hempel.

35. [*Green*]
There is the question of the audience that we are to each other. The observation of the relations that we are having with each other and how they spill into the group, how are they perceived outside of the intimate weekly combinations? Is this, then, community, collectivity? Or family? A constructed family.

36. [*Black*]
“On the fact that audiences produce meaning not simply through the subjectivities they project on artworks whose circuits of meanings they complete, but they produce meaning through relations with one another and through the temporality of the event of the exhibition or the display.” I. Rogoff

37. [*Green*]
I’m thinking about the space of utopia and its relation to the guts. A large space of indeterminacy. A space that is protected by belief and by action. Auto-sustained and fragile. I keep thinking about the softball eyes that S. brought into his presentation—not as things to pay attention to. It’s here, don’t pay attention to it. What are those things we don’t pay attention to? And what is the set-up that makes that possible? How do we open the spectrum of relationality?

38. [*Black*]
“The opaque is not the obscure, though it is possible for it to be so and be accepted as such. It is that which cannot be reduced, which is the most perennial guarantee of participation and continuance.” E. Glissant

39. [*Black*]
But we are not friends. We agreed to be friends and maybe in that way we can construct possible worlds. And in this sense, yes, it is like E.’s contracts. Through this we share the responsibility of sustaining or not sustaining the contract, of investigating its conditions and outcomes. The score is a research project as much as friendship is a research project. Once friendship stops being a research project what does it become? Is it still friendship? We might become friends or not, that’s not the focus of the score.

40. [*Black*]
“To speak of collectivities is to denaturise community, to argue it away from the numerous essential roots of place and race and kinship structures that have for so long been the glue that has held it together. Equally, to speak of mutualities is to think against the grain of ideological mobilisations that are grounded in the pursuit of an end, of a conclusion, of a resolution. To replace that ideological imperative with the ongoing processes of low-key participations that ebbs and flows at a barely conscious level.” I. Rogoff

41. [*Blue*]
They were blind for a given amount of time. They volunteered. I kept my eyes opened not following what was suggested. I saw people’s fingers embedded in objects as if they were searching for connection. A form of eroticism without sex. Seeking substance, nothing more than substance. A modernist idea. I will write about this. About the attempt to eroticise the world. The knowledge was empirical and couldn’t be proved. They sustain and practice the ability to stay connected without aim. They followed. They became. They silenced something. But what? The here and now became intense. Time extended beyond frames.

42. [*Red*]
Imagine they sit around a table. A large table. Imagine they have a task and they agree to pursue it. Imagine trust. Imagine two of them are on top and middle of the table. One is still and the other is caressing her. Imagine the proposition is to draw the centre figures with eyes closed. Imagine they can open their eyes several times but just for one second.

Addendum
This picture comes from a performance I did in a private environment using the rules of point 42 of the text *Tectonic Friendship*. I asked the curator of the event, Jeanne Coppens, to cure me. I used the input of her touch to dance. The audience drew what they saw with their eyes closed. They opened their eyes several times very briefly, as if they were taking a picture.

CAPTIONS

fig. 01 “Typology of Questions”, poster produced by a.pass, 2018. Design: Miriam Hempel.

Colophon

Éditeur responsable/Responsible publisher
Bruno Goosse

Directeur éditorial/Editorial manager
Olivier Mignon

Auteur (entretiens)/Author (interviews)
Olivier Mignon

Conception graphique/Graphic design
Studio Otamendi avec/with Esther Le Roy

Imprimeur/Printer
Drifosett Printing, Bruxelles (BE)

Traducteurs/Translators
Maya Dalinsky (fr–eng)
Entretiens de/Interviews of T.A.L.O.S., Bony-Mosconi, Anne Penders. Essai de/Essay of Jan Baetens.
Francesca Devalier (it–eng)
Contribution de/Contribution of Éric Baudelaire.
Hélène Maes (it–fr)
Contribution de/Contribution of Éric Baudelaire.
Olivier Mignon (eng–fr)
Entretiens de/Interviews of Vermeir & Heiremans, Babak Afrassiabi & Nasrin Tabatabai, Christine Meisner.
Contribution de/Contribution of Agence, Lilia Mestre.

Tous droits de reproduction, traduction et adaptation réservés pour tous pays.
All reproduction, translation and adaptation rights reserved.

A/R asbl
30 rue de Marcinelle, 6000 Charleroi (BE)
www.art-recherche.be

Achevé d’imprimer en mars 2019 en Belgique.
Imprint in March 2019 in Belgium.

ISSN 2593-5194

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles
With the support of the Federation Wallonia-Brussels

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

A/R asbl est une association constituée de toutes les Écoles supérieures des Arts en Fédération Wallonie-Bruxelles, ayant pour vocation le soutien et la diffusion de la recherche en art.

A/R asbl is an organization uniting the Higher Schools of Art of the Federation Wallonia-Brussels, and aiming to support and distribute artistic research.