

Florence Cheval & Loraine Furter,  
Tom de Cock & Gerrit Nulens,  
Désorceler la finance, Ferdinand  
Despy, Simon Hardouin, Justine  
Lequette & Eva Zingaro-Meyer,  
Adrien Lucca

Yto Barrada, T. J. Demos,  
Dora Garcia, Hwayeon Nam &  
Haeju Kim, Michael Schwab

- 5 Yto Barrada  
Untitled (North African Toys Series  
©Musée du Quai Branly, Paris)
- 15 Dora Garcia  
*Amor Rojo* : ébauche d'un script
- 29 Hwayeon Nam & Haeju Kim  
Larger than Life
- 53 Tom De Cock & Gerrit Nulens  
Hybridation des micro-percussions
- 61 Ferdinand Despy, Simon Hardouin,  
Justine Lequette & Eva Zingaro-Meyer  
Recherche Corsaire
- 69 Adrien Lucca  
La peinture dans la lumière
- 77 Désorceler la finance  
Interférences sorcières
- 85 Florence Cheval & Loraine Furter  
Intersections of Care
- 93 Michael Schwab  
Qu'est-ce que la recherche artistique ?
- 107 T. J. Demos  
Extinction Rebellions
- 117 English Version

A/R

2020



CONTRIBUTEURS & CONTRIBUTRICES

YTO BARRADA (1971)  
a étudié l’histoire et les sciences politiques à La Sorbonne et la photographie à l’International Center of Photography de New York. Son œuvre –comprenant photographies, films, sculptures, imprimés et installations– a commencé par une exploration de la situation singulière de Tanger, sa ville natale. Son œuvre a été exposée à la Tate Modern (Londres), au MoMA (New York), au Witte de With (Rotterdam), à la Biennale de Venise, etc. Barrada est également la fondatrice et directrice de la Cinémathèque de Tanger.

FLORENCE CHEVAL (1977)  
pratique l’écriture, ce qui inclut *écrire-avec*, *curater-avec*, *rechercher-avec*... Elle a suivi le Master en pratique curatoriale de l’Université de Rennes. Elle étudie actuellement dans l’« Invisible College » de la poétesse Ariana Reines. Depuis 2017, elle a développé Caveat avec la plateforme Jubilee, un projet de recherche sur l’écologie des pratiques artistiques.

TOM DE COCK (1982)  
est docteur en Arts (VUB et CRB). Il est lauréat du prix Horlait Dapsens (2007). Outre son engagement en tant que percussionniste solo dans l’Orchestre Philharmonique de Bruxelles, il a travaillé en *freelance* avec l’Ensemble Modern, MusikFabrik, etc. Il est membre permanent des ensembles Ictus, Nadar et Triatu, et il est actuellement professeur associé de percussion au Conservatoire Royal de Liège.

T. J. DEMOS (1966)  
est professeur au département d’Histoire de l’art et de Culture visuelle, ainsi que directeur du Center for Creative Ecologies, à l’Université de Californie, Santa Cruz. Il a notamment publié *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (2017), *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (2016), *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013), etc.

DÉSORCELER LA FINANCE (2017)  
est un laboratoire sauvagement de recherches expérimentales composé d’artistes, d’activistes, chercheuses et chercheurs, et potentiellement de toute personne déterminée à nous dés-envoûter de la finance, à nous libérer de la torpeur qui nous saisit lorsqu’il faut penser son rôle dans la société, sur le logement, la santé, la production agricole ou l’écologie.

FERDINAND DESPY (1994)  
s’est formé à l’ESACT. Il crée avec Nora Dolmans la Compagnie Irato et *Ab Ovo à partir de l’œuf*, leur premier spectacle. Se réappropriant l’Histoire par les moyens du théâtre devient leur ligne directrice. Il joue également dans plusieurs mises en scène et anime des ateliers.

LORAIN FURTER (1988)  
est une graphiste basée à Bruxelles, spécialisée dans l’édition hybride (publications papier et numériques) et les projets féministes intersectionnels. Depuis 2017, elle développe le projet de recherche *Speaking Volumes—art, activism and feminist publishing*, qui a pris la forme d’un doctorat à ARIA/Sint-Lucas Antwerpen en septembre 2019.

DORA GARCIA (1965)  
vit et travaille à Barcelone et Oslo. Elle enseigne actuellement à l’Académie Nationale des Arts d’Oslo (Norvège) et au Fresnoy (France). Elle a représenté l’Espagne à la Biennale de Venise en 2011, et elle a participé à la dOCUMENTA (13) et d’autres événements internationaux tels que Skulptur Projekte Münster en 2007, la Biennale de Sydney en 2008 et la Biennale de Sao Paulo en 2010.

SIMON HARDOUIN (1989)  
s’est formé à l’ESACT. En 2017, il initie son premier projet *Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m’est étranger*, qui traite de la guerre d’Algérie et de la colonisation. Depuis, il creuse sa nécessité à travailler sur des problématiques fortes mêlant documentaire et fiction.

HAEJU KIM (1980)  
est une commissaire d’exposition installée à Séoul, occupant actuellement le poste de directrice adjointe de l’Art Sonje Center. Intéressée par la manière dont les mouvements sont générés dans différentes formes artistiques, elle entend mettre en lumière, à travers textes et expositions, des scènes combinant mots et images pour traiter du corps, du temps et de la mémoire.

JUSTINE LEQUETTE (1985)  
s’est formée à l’ESACT. Elle crée *J’abandonne une partie de moi que j’adapte*, qui travaille sur une frontière floue entre théâtre documentaire et fiction, politique et poétique, et dirige avec Rémi Faure le Group NABLA. Dans son travail, elle tente d’explorer les diverses formes que peut prendre la dimension collective dans la création.

ADRIEN LUCCA (1983)  
développe depuis 2009 une pratique artistique autour de la géométrie, la couleur, la lumière, la physique et la perception. Il a notamment exposé plusieurs projets monumentaux dans l’espace public tels que *Soleil de minuit* (2017, Montréal), *Microkosmos* (2018, Bruxelles), *Dentelles de lumière* (2018, Rome), etc. Il est professeur à l’École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre et à l’École de Recherche Graphique, toutes deux situées à Bruxelles.

HWAYEON NAM (1979)  
vit et travaille à Séoul. Outre sa dernière exposition, *Mind Stream* (2020), à l’Art Sonje Center, l’œuvre de Nam a bénéficié d’expositions individuelles telles que *Abdominal Routes* (Kunsthal Aarhus, 2019), *Imjingawa* (Audio Visual Pavilion, 2017) et *Time Mechanics* (Arko Art Center, 2015). Elle a récemment présenté sa performance *Curious Child* (2020) au Musée national d’Art Moderne et Contemporain de Séoul.

GERRIT NULENS (1972)  
a étudié avec Robert Van Sice au Conservatoire de Rotterdam. Il est lauréat du prix Kranichsteiner (Darmstadt). Membre permanent d’Ictus, il a notamment collaboré avec les ensembles Champ d’Action, Spectra, l’Orchestre Philharmonia de Londres. Il dirige la maison d’édition PME, spécialisée en musique contemporaine et portée sur le répertoire pour percussion.

MICHAEL SCHWAB (1966)  
est un artiste et chercheur en art installé à Londres. Après un master en philosophie et un doctorat en photographie, Schwab a développé la notion d’« exposition » qui associe liberté artistique et pensée critique universitaire au service de ce qu’on a appelé le « tournant pratique de la théorie contemporaine ». Il a été le fondateur et rédacteur en chef du *Journal for Artistic Research (JAR)*.

EVA ZINGARO-MEYER (1993)  
s’est formée à l’ESACT. Au théâtre, elle joue pour Solange Oswald, Mathias Simons, Isabelle Gyselinx, Birsén Gulsü, Frédérique Lecomte et pour les frères Dardenne au cinéma. Elle initie une recherche autour de Pier Paolo Pasolini et y explore la création collective.

CONTRIBUTORS

YTO BARRADA (1971)  
studied history and political science at the Sorbonne and photography in New York. Her work—including photography, film, sculpture, prints and installations,—began by exploring the peculiar situation of her hometown Tangier. Her work has been exhibited at Tate Modern (London), MoMA (New York), Witte de With (Rotterdam), the Venice Biennale, etc. Barrada is also the founding director of Cinémathèque de Tanger.

FLORENCE CHEVAL (1977)  
is a writer, which includes practices of *writing-with* but also *curating-with*, *researching-with*... She holds a Master in Curatorial practice from Université de Rennes (France). She is currently studying with poet Ariana Reines in her “Invisible College”. Since 2017, she developed Caveat, a research project on the ecology of artistic practice with platform Jubilee.

TOM DE COCK (1982)  
is Doctor of Arts (VUB and KCB). He received the Horlait Dapsens prize in 2007. Next to his position as percussion soloist at the Brussels Philharmonic orchestra, he has been working as a freelance musician with Ensemble Modern, MusikFabrik, etc. He is a fixed member of Ictus, Nadar, and Triatu. He is now working as the assistant percussion teacher at Conservatoire Royal de Liège.

T. J. DEMOS (1966)  
is a professor in the Department of the History of Art and Visual Culture and director of the Center for Creative Ecologies at the University of California, Santa Cruz. His books include *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (2017); *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (2016), *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013), etc.

UNBEWITCHING FINANCE (2017)  
is a wild laboratory for experimental research composed of artists, activists, researchers, and potentially anyone else determined to disenchant us from finance, to free us from the torpor that seizes us when we reflect on the impact of finance on society, housing, health, agricultural production, and the environment.

FERDINAND DESPY (1994)  
studied at ESACT. With Nora Dolmans, he founded Compagnie Irato and created their first performance: *Ab Ovo à partir de l’œuf* [“*Ab Ovo*, or, starting with the egg”]. Reappropriating history through theater has become their main guiding principle. He has also acted in a number of plays and conducted various workshops.

LORAIN FURTER (1988)  
is a graphic designer and researcher, specialized in hybrid publishing and intersectional feminism. Since 2017, she is working on a research project entitled *Speaking Volumes—art, activism and feminist publishing*, for which she recently got a PhD position in ARIA/Sint-Lucas Antwerp in September 2019.

DORA GARCIA (1965)  
lives and works in Barcelona and Oslo. She teaches currently at Oslo National Academy of the Arts, Norway and Le Fresnoy, France. She has represented Spain at the Venice Biennale in 2011, and she took part in dOCUMENTA (13) and other international events such as Münster Sculpture Projects in 2007, Sydney Biennale 2008 and Sao Paulo Biennale 2010.

SIMON HARDOUIN (1989)  
studied at ESACT. In 2017, he began his first project, titled *Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m’est étranger* [“I am a man, and nothing is foreign to me”], which deals with the war in Algeria and colonization. Since then he has explored his need to work on major problems by blending documentary and fiction.

HAEJU KIM (1980)  
is a curator based in Seoul, currently working as the deputy director of Art Sonje Center. Interested in the way movements are generated within diverse forms of arts, she is trying to reveal scenes that combine words and images about the body, time and memory through exhibitions and texts.

JUSTINE LEQUETTE (1985)  
studied at ESACT. She created *J’abandonne une partie de moi que j’adapte* [“I abandon a part of me that I am adapting”], which deals with the porous boundary between documentary theater and fiction, politics, and poetry. Together with Rémi Faure, she directs Group NABLA. Her work explores the various forms that the collective dimension can occupy in the creative process.

ADRIEN LUCCA (1983)  
began developing his artistic practice in 2009 around the notions of geometry, color, light, physics, and perception. He has notably exhibited several, large-scale projects in the public space, including *Soleil de minuit* (2017, Montreal), *Microkosmos* (2018, Brussels), and *Dentelles de lumière* (2018, Rome). He is a professor at the École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre and at the École de Recherche Graphique, both located in Brussels.

HWAYEON NAM (1979)  
lives and works in Seoul. Along with her most recent exhibition *Mind Stream* (2020) at Art Sonje Center, Nam’s solo exhibitions include *Abdominal Routes* (Kunsthal Aarhus, 2019), *Imjingawa* (Audio Visual Pavilion, 2017) and *Time Mechanics* (Arko Art Center, 2015). She recently introduced her performance piece *Curious Child* (2020) at National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul.

GERRIT NULENS (1972)  
studied with Robert Van Sice at the Rotterdam Conservatory. He is a laureate of the Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt). Besides being a regular member of Ictus, he worked with Champ d’Action, Spectra, and the London Philharmonia Orchestra. Under the label PME he is publishing contemporary music with an emphasis on music with/for percussion.

MICHAEL SCHWAB (1966)  
is a London-based artist and artistic researcher. With a degree in philosophy and a PhD in photography, Schwab has developed the notion of “exposition” that links artistic freedom with academic criticality in support of what has been called the “practice turn in contemporary theory”. He is the founding Editor-in-Chief of the Journal for Artistic Research (JAR).

EVA ZINGARO-MEYER (1993)  
studied at ESACT. On stage, she has been directed by Solange Oswald, Mathias Simons, Isabelle Gyselinx, Birsén Gulsü, and Frédérique Lecomte on stage, and by the Dardenne brothers on film. She is conducting research on Pier Paolo Pasolini, in which she is exploring the process of collective creation.



A/R

2020



Pour la troisième année consécutive, la revue A/R se propose de sonder les pratiques relevant du domaine toujours plus stimulant de la «recherche en art». Elle poursuit sa vocation en donnant la parole aux artistes dont les projets ont reçu le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles; elle le fait aussi par des invitations à des chercheurs et chercheuses, théoriciens et théoriciennes d'horizons plus lointains.

Mais cette persévérance dans la forme ne doit pas masquer deux bouleversements. Le premier, attendu et heureux, tient dans les nouvelles modalités du financement de la recherche artistique par les pouvoirs publics. Cette mission, auparavant confiée à l'asbl Art-Recherche et réalisée sous la forme d'appels à projets, est désormais assumée structurellement par le Fonds National de la Recherche Scientifique à travers un Fonds de la Recherche en Art. La revue opère ainsi comme une chambre d'écho des travaux menés sous la bannière du FRArt. Le cahier central de la revue leur est à nouveau dédié.

Le second événement, inédit et dramatique, tient évidemment dans le surgissement du coronavirus, son développement pandémique

et ses conséquences innombrables. Personne, parmi les artistes intervenant dans ces pages, n'a échappé à la série de peines et contraintes qui ont rythmé l'année; plusieurs ont témoigné de leurs prises de conscience et des remises en question imposées au cours de la recherche par cette épreuve; d'autres ont fait part de leurs solutions, adaptations, détours, manœuvres d'évitement.

Les contributions des chercheurs et chercheuses invitées n'abordent ni en direct ni en détail la situation sanitaire, psychologique et socio-économique de 2020. Elles sont le fruit d'entreprises artistiques et spéculatives antérieures à la crise actuelle. Cependant, par leur invitation à reconsidérer des figures enfouies de l'histoire ou à refonder les discours qui déterminent notre approche de certains enjeux sociaux et environnementaux, elles n'en témoignent pas moins d'un sentiment de nécessité et même d'urgence à agir qui fait précisément écho à nos inquiétudes immédiates.





Yto Barrada

Untitled  
(North African Toys Series  
©Musée du Quai Branly, Paris)

En 1935 et 1936, l'ethnographe française Thérèse Rivière (1901-1970) effectue plusieurs missions dans la région d'Aurès (Algérie) pour étudier les Chaouis, un peuple berbère. Elle rapportera des centaines d'objets et photographies, un film, des dessins, ainsi qu'une vingtaine de carnets de terrain. Elle retournera aussi à Paris avec une collection de jouets, que j'ai photographiée en 2014.

Dix ans après cette première mission, Thérèse Rivière, aujourd'hui considérée comme ayant été bipolaire, fut internée contre son gré dans des hôpitaux psychiatriques, où elle est restée pendant deux décennies, avant de mourir.

Jusqu'à une époque récente, l'œuvre de Rivière fut largement oubliée, éclipsée en partie par des chercheuses et chercheurs comme Germaine Tillion (également présente sur la mission de 1935) et le frère de Thérèse, Georges Henri Rivière, fondateur du Musée national des Arts et Traditions populaires.

Ces photographies ont été exposées comme une partie de l'installation *Unruly Objects (Suite for Thérèse Rivière)*, dans l'exposition de groupe des lauréats du Prix Marcel Duchamp 2016 au Centre Pompidou (Paris) en 2017.



















*Untitled (North African Toys Series © Musée du Quai Branly, Paris), 2014-2015.*  
Impression jet d'encre pigmentaire.  
30 cm x 30 cm.

Tous les objets ont été récoltés au cours des missions effectuées par Thérèse Rivière dans la région d'Aurès (Algérie) en 1935-1936.

- p. 7 Théière miniature, avant 1908.
- p. 8 Figurine en forme de tortue, début du XX<sup>e</sup> siècle.  
Figurine en forme de poule, début du XX<sup>e</sup> siècle.
- p. 9 Figurine en forme de coq, début du XX<sup>e</sup> siècle.  
Figurine en forme de perdrix, début du XX<sup>e</sup> siècle.
- p.10 Sarbacane miniature, avant 1934.  
Arc miniature, XX<sup>e</sup> siècle.
- p. 11 Moulin à vent cruciforme miniature, 1936.  
Moulin à vent miniature, 1936.
- p. 12 Moulin à vent miniature, avant 1936.  
Arc et flèche miniatures, avant 1936.
- p. 13 Fusil miniature, avant 1936.  
Cadre d'une porte miniature, 1936.

Dora Garcia

*Amor Rojo :*  
ébauche d'un script

*Amor Rojo* est un long-métrage dont la sortie est prévue en 2022. Deux courts-métrages ont été réalisés à titre d'étude préparatoire, *Love with Obstacles* (2020) et *If I could wish for something* (2021).

Le projet est né de l'invitation que Maria Lind, Michele Masucci, Joana Warsza et le CuratorLab de la Konstfack à Stockholm m'ont faite de les accompagner pendant une année sur l'étude des écrits d'Alexandra Kollontai. Cette collaboration a finalement donné lieu, en 2018, à l'inauguration de l'exposition *Red Love* à la Tensta Konsthall et à la publication du livre éponyme par Sternberg Press, auxquelles nous avons toutes contribué. Au terme de cette année, j'avais déjà pris conscience de l'impact étonnant que les textes de Kollontai ont eu dans le monde hispanophone, depuis la fin des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. Ses textes étaient présents lorsque le féminisme espagnol a commencé à peser politiquement, et que les femmes ont obtenu le droit de vote et tout le reste ; ils étaient présents dans les innombrables manifestations pour la liberté de l'autre côté de l'Atlantique (en Amérique du Sud) et du Pacifique. On peut dire qu'une fièvre d'« Amour Rouge » a emporté les populations féminines juste avant la Seconde Guerre mondiale, et qu'elle est revenue régulièrement à chacune des vagues féministes.

Et qu'en est-il aujourd'hui, à une époque où ces révoltes féministes constituent l'opposition la plus conséquente à la vague autoritaire qui déferle sur le monde ? L'attention portée sur le Mexique vient de la vitalité et du courage de ses différents courants féministes, et le fait que Kollontai ait été la première ambassadrice soviétique au Mexique en 1926 et 1927, opérant la connexion avec des noms tels que Tina Modotti, Vladimir Maïakovsky, Sergueï Eisenstein, Esperanza Velázquez Bringas, Concha Michel, etc.

*Amor Rojo* est l'histoire de la transmission d'une idée, par-delà un océan et un siècle : l'idée selon laquelle il n'y a pas de socialisme sans féminisme, et donc pas de révolution sans révolution sexuelle.



Introduction sous la forme d'une série d'images issues d'un temps révolu : photos personnelles de Kollontai, documents et objets tenus entre des mains.

## 1

## KOLLONTAI ET LA FEMME NOUVELLE : UN RÊVE PRESQUE RÉALISÉ

Nous plongeons dans des archives cinématographiques russes (RGAKFD) : d'anciens films soviétiques présentant l'idée de la femme nouvelle telle qu'elle était conçue par le premier gouvernement soviétique. Des femmes prêtes à occuper des postes à responsabilité. Toutes les femmes égales, sur l'ensemble du territoire de l'Union soviétique. Le Jenotdel (le département pour les femmes dans le gouvernement de l'URSS), tel qu'il fut conçu par les révolutionnaires d'Octobre comme A. Kollontai, Clara Zetkin, Nadezha Krupskaya, Inessa Armand (chacune d'elles apparaissant à l'image). Des congrès de femmes, des oratrices.

[Image de Kollontai au travail.]

Que reste-t-il de cet héritage, et comment est-il conservé, archivé, mis en ordre ? Qui reçoit cet héritage ?

La voix de Rina Ortiz traduisant directement en espagnol des lettres russes manuscrites, et présentant un choix de quatre lettres personnelles qui racontent le parcours de vie de Kollontai, au présent et de façon rétrospective. De sa présentation en espagnol, on passe à la voix d'une femme lisant la lettre en anglais.

1. Une lettre écrite en suédois, comme une sorte de note pour soi-même, datée de 1945, témoignant de la conception qu'avait Kollontai de sa vie comme d'une mission, de la manière dont elle aimerait qu'on se rappelle d'elle, se demandant qui s'en rappellera et ce qu'ils ou elles comprendront.
2. Une lettre plus officielle adressée à son exécuteur testamentaire, M. Maisky, dans laquelle elle réfléchit sur l'importance de son œuvre et affirme qu'à ses yeux, son activité la plus importante a été sa participation active à la révolution de 1917, en accomplissant les missions confiées par Lénine ; et deuxièmement, « mon travail pour l'émancipation des femmes et la lutte pour leur égalité, ce qui inclut la période de 1908 et traverse tel un fil rouge toute mon œuvre, y compris la période diplomatique ».
3. La lettre dramatique rédigée alors qu'elle comprend que sa grande histoire d'amour (son mariage avec Pavel Dybenko) est finie. La lettre est écrite au milieu de la nuit, Kollontai souffrant le martyre face à la trahison amoureuse commise par son bien-aimé. Nous sont montrées à bref intervalle les deux faces d'Alexandra Kollontai : la femme fière et instruite, au-dessus des sentiments bourgeois de l'amour possessif, et l'amante bouleversée, incapable de retenir ses larmes.
4. La série de lettres se conclut sur une quatrième, un morceau non moins dramatique de son journal dans lequel elle comprend que sa carrière politique est finie, et prend conscience du fait que des amies aussi proches que Clara Zetkin lui tournent le dos.

Dans son journal<sup>1</sup>, elle écrit :

Il est triste d'admettre que je ne reviendrai jamais à mon métier favori, parmi les femmes au travail. Je sais qu'à ma nouvelle destination ces liens si précieux pour moi seront rompus, les liens tissés avec les milliers de citoyennes soviétiques qui m'ont reçu avec tant d'enthousiasme : «Voilà notre Kollontai.» Je ne serai plus «notre Kollontai».

Une employée du Musée Central d'État de l'Histoire Contemporaine de Russie présente une robe noire d'Alexandra Kollontai, portée au cours de ses années passées en tant que diplomate. Nous est donné un aperçu du corps d'une femme d'un autre temps. Et tout de suite après une image du visage de Kollontai gravé dans la pierre, la sculpture funéraire d'une femme magnifique, attirante, déterminée.

## 2

### LE NOUVEL AVENIR, QUI N'A JAMAIS EU LIEU.

De la statue funéraire de Kollontai nous passons aux représentations de la féminité dans les bâtiments brutalistes russes construits à peu près dans les années 1970 et début 1980, à l'époque où se déroule la nouvelle de science-fiction de Kollontai, *Bientôt (ou dans 48 ans)*, écrite en 1922. L'histoire est lue en voix-off, tandis que nous observons ces architectures rétrofuturistes représentant une utopie jamais réalisée. Nous sommes dans les années 1970, mais l'image de la «femme» que donnent les statues intégrées aux bâtiments rétrofuturistes (dans un âge d'or de l'Union Soviétique, la première période Brejnev) est celle de la maternité, du soin porté aux enfants, de la fertilité. Qu'est-il arrivé aux femmes bien préparées pour assumer les responsabilités, les jeunes femmes téméraires et politiquement engagées aperçues dans les films d'archive muets ? Le rêve futuriste d'Alexandra est lu tandis que nous contemplons alternativement des images de ce rétrofuturisme architectural, d'athlètes féminines soviétiques, vigoureuses et bronzées, et des images de la répression stalinienne (Musée de la Maison sur le Quai).

L'abandon du rêve de la femme nouvelle de Kollontai est illustré par un article écrit en 1936 pour la *Pravda*, dans lequel Kollontai justifie la pénalisation de l'avortement (après qu'il ait été dépénalisé en 1920, pour la première fois au monde, grâce aux efforts du Jenotdel), étant donné que la protection de la maternité dans l'Union Soviétique de Joseph Staline était totale et qu'il n'y avait donc aucune raison d'avorter. Pourquoi «notre» Kollontai a-t-elle écrit cet article ? Comme si elle voulait que la postérité sache ce qu'elle pensait réellement de cela, elle a agrafé au brouillon de l'article une note manuscrite dans laquelle elle raconte en quelques phrases la joie d'avoir obtenu la dépénalisation de l'avortement avec la complicité de Lénine. La note se termine par la phrase : «C'était un plaisir d'être parmi les femmes».

Kollontai était extrêmement consciente de la transcendance de l'héritage. Elle était convaincue que la révolution était encore à venir ; elle voulait qu'on se rappelle d'elle comme ayant contribué à son avènement. Dans toute son œuvre, on trouve cette idée de «an die nachgeborene» [celles et ceux qui viendront après nous] (B. Brecht, 1934) – son œuvre est destinée à celles et ceux encore à naître.

[La notion d'«avenir» est déterminante dans le film.]

1. A. M. Kollontai, *Diplomaticheskie dnevniki* [Journaux diplomatiques], 1922-40, Moscou, 2001, p. 45. Traduit par Rina Ortiz.

MARCELA LAGARDE :

Le temps constitue une dimension déterminante dans l'alternative féministe. Les femmes requièrent la resignification du passé et la désactivation de ses événements mortifiants, la fin de la nostalgie ainsi que la fin de l'espoir idéalisé en l'avenir, afin de se situer nous-mêmes dans le présent : un temps unique et éphémère de développement et d'expérience. L'avenir et l'utopie ne sont plus le temps du non-lieu, du jamais plus, de l'ajournement rythmique de la satisfaction des besoins et de la réalisation de nos désirs.

[...]

Le verbe des femmes est « attendre » : leur essence sociale est d'attendre et leur attitude vitale dans cette attente est l'espoir.

[...]

L'attente place les femmes et les prisonniers dans une dimension future. Le présent est annulé et se fond dans ce qui va se passer.<sup>2</sup>

Le film est très conscient du paradoxe selon lequel le féminisme suppose la foi dans l'avenir (comme en matière d'amour – l'amour a toujours besoin d'espoir en l'avenir), alors qu'en même temps cette foi en l'avenir peut impliquer un manque d'action dans le présent : l'appel incessant à la « patience », à « attendre le bon moment », l'appel à différer sans cesse la révolution, qu'il soit adressé aux femmes ou à d'autres minorités. Le message venant de l'institution patriarcale est le suivant : calmez-vous, reprenez vos esprits, ne vous énervez pas, soyez raisonnables.



« Je ne me calmerai pas, enfoiré ! »  
T-shirt aperçu dans une manifestation féministe à Mexico.  
Crédit photo : Regina López.

À cause du stalinisme et du post-stalinisme, la femme nouvelle de Kollontai a régressé vers l'image séculaire de la femme-mère, nourricière, productrice de nouveaux corps ouvriers, expropriée de son propre corps, selon la définition de Franca Basaglia : « les femmes sont des êtres pour les autres ».

2. Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres* [Les captivités des femmes], Siglo XXI editores, Mexico, 2016, pp. 58, 555 et 1085.



Arrêts sur image de *Love with Obstacles* (2020).



Images des déesses aztèques Coatlicue (au-dessus)  
et Coyolxauhqui démembrée<sup>3</sup>.

Un grand saut dans la représentation féminine, depuis les figures féminines avenantes de Moscou vers les terrifiantes déités des musées anthropologiques mexicains.

La voix de Rina Ortiz, tandis qu'elle traduit les documents russes et la présentation quelque peu surréaliste de la « boule » (un cadeau offert par les ouvriers de la région mexicaine de Colima à Kollontai, une noix de coco gravée sur laquelle on peut lire : « à la camarade A. Kollontai de la part des ouvriers de Colima/les révolutionnaires vous aiment/les traîtres vous haïssent/la Russie vit dans les cœurs du Peuple du Mexico/Potemkine »), crée la transition vers le contenu mexicain du film, pour entrer dans un « maintenant » mythique.

3. Statue de Coatlicue exposée au Musée National d'Anthropologie de Mexico.  
Crédit photo : Rob Young.  
Coyolxauhqui. Crédit photo : Dennis Jarvis.





Arrêts sur images de *Love with Obstacles* (2020).

L'allusion faite sur la « boule » au film d'Eisenstein nous conduit aux images du *Cuirassé Potemkine*, un film qui fut présenté pour la première fois au Mexique et en Amérique grâce au programme de cinéma Sovietkino organisé par Kollontai lors de sa mission diplomatique mexicaine (Kollontai était l'ambassadrice soviétique au Mexique en 1926-1927).

Nous entendons la conversation entre Staline et Kollontai au sujet de cette mission diplomatique, telle que Kollontai la décrit dans son journal<sup>4</sup> :

STALINE

Quoi, vous ne voulez pas du tout aller au Mexique ?

KOLLONTAI

Bien sûr que non. Le Mexique est trop loin de Moscou. Partir si loin est difficile. Mais d'un autre côté, peut-être que la distance me fera du bien et me permettra de réfléchir de façon impartiale aux enjeux qui concernent le parti. Je ne partage certainement pas l'opinion favorable au blocage. Vous connaissez mes relations personnelles avec Zinoviev et Trotsky. Je soutiens entièrement la ligne générale et partage entièrement l'orientation que vous avez donnée à la direction de notre politique étrangère, comme je l'ai prouvé à travers ma mission en Norvège. Cependant, certaines questions de démocratie interne au parti me placent devant un dilemme.

4. Rina Ortiz (éd.), *Alexandra Kollontai en Mexico, Diario y otros documentos* [Alexandra Kollontai au Mexique. Journal et autres documents], Xalapa, Universidad veracruzana, 2012.



STALINE

Votre opinion relève de votre conscience partisane, et à ce sujet, personne n'essaiera de vous forcer. Mais comment voyez-vous les relations avec l'opposition ? Êtes-vous favorable aux factions ?

*Nous parlâmes franchement de ces épineuses questions pendant un long moment. J'indiquai que les factions existaient déjà et que si elles étaient liquidées de force, elles feraient surface à nouveau.*

STALINE

Non par force, mais par logique partisane et discipline. Si le parti veut préserver sa force, il ne peut et ne devrait pas tolérer de factions. De nos jours les discussions surchargent le parti. Nous n'accepterons pas le parlementarisme au sein du parti.

*Il mentionna une série de faits destinés à montrer que les masses ouvrières étaient strictement opposées à tout débat théorique, en considérant qu'il s'agissait de l'artifice des intellectuels. Les ouvriers déclarent certainement : « Pourquoi voudrions-nous des factions ? Nous ne voulons pas de différences, ce sont les leaders qui se disputent. »*

*Staline refusa fermement d'admettre ne fût-ce que l'idée de groupes au sein du parti et déclara que s'il les autorisait, de tels groupes dégénéreraient inévitablement pour former un second parti.*

STALINE

Notre force réside dans l'unité et il est temps d'en finir avec les discussions. Quiconque est en désaccord avec la ligne générale se trouve déjà *de facto* en dehors du parti. Les déviances de la gauche peuvent être utilisées par nos ennemis à l'étranger. Les positions du Komintern en matière de politique générale devraient être décidées lors de congrès et de réunions. Par la suite, les partis communistes de chaque parti devraient pouvoir déterminer eux-mêmes leur propre tactique selon les circonstances du pays. Moins de tutelle par le Comité exécutif de l'Internationale Communiste. Ils feront des erreurs – peu importe. Ils apprendront de leurs erreurs. Sans le sens des responsabilités, les leaders ne seront pas formés, ni les masses ouvrières, éduquées. Au Mexique, la situation est complexe et il est particulièrement facile de faire des erreurs. Soutenir de soi-disant insurrections révolutionnaires, alimentées et financées par les États-Unis, cela ne nous intéresse pas. Les manifestations et rebellions locales maintiennent l'anarchie au Mexique et sont commodes pour les impérialistes dans le pays. En tant que représentante de l'Union Soviétique, vous ne devez pas succomber à l'idée erronée de l'imminence d'une révolution, dont le Mexique est encore très loin. Votre mission en tant que ministre plénipotentiaire est de renforcer les relations normales et amicales entre l'URSS et le Mexique, et non d'être séduite par une quelconque aventure révolutionnaire. Vous devez étendre notre influence en comprenant les tâches qui incombent aux Mexicains, et contribuer au développement des relations commerciales et culturelles entre nous.

Notre conversation aborda les événements en Chine. Staline condamna avec violence et une logique implacable la position pernicieuse de Trotsky au sujet de notre politique à l'égard de la Chine.

STALINE

Notre mission en Chine consiste à aider les gens qui se battent pour leur indépendance contre la pression des impérialistes, à soutenir cette lutte sans les pousser dans des aventures irréalistes au regard de la situation politique actuelle. Prenez cela en compte. Cela renvoie aux pays semi-coloniaux. Y compris le Mexique. (*Se levant.*) Vous allez donc au Mexique. Demain nous demanderons l'approbation officielle.

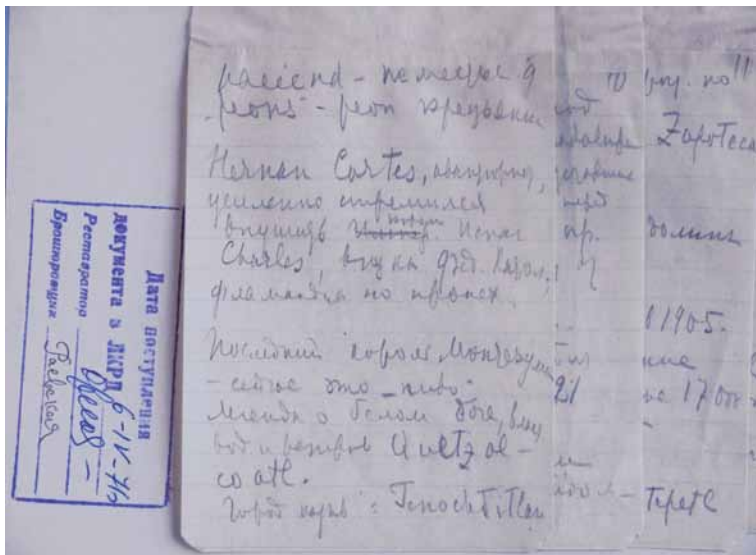
KOLLONTAI

En cas de difficultés, puis-je compter sur l'appui du Comité Central ?

STALINE

Vous pouvez m'écrire directement. Si nécessaire, nous vous soutiendrons.

À l'écran apparaissent les notes personnelles de Kollontai étudiant l'histoire du Mexique, sa cuisine et sa géographie. D'autres images : l'héritage de Kollontai tel qu'il apparaît dans le journal du Parti Communiste mexicain, *El Machete*, et des photographies prises par Tina Modotti (« Tinoschka » ainsi que l'appelait Kollontai) pour *El Machete*.



Notes personnelles d'Alexandra Kollontai, conservées dans les archives du RGASPI (Moscou), dossier 134.1.217.

Nous pénétrons ensuite dans les archives personnelles de Rina Ortiz, spécialiste de Kollontai, dans sa maison de la tropicale Coatepec, et dans les archives de Yan Maria Yaoyotl et Ana Victoria Jiménez, dans la ville de Mexico. Ce sont des archives très différentes de celles vues à Moscou. Ce sont des archives vivantes, partageant le même espace de vie que leurs collectionneuses, les documents rangés selon leur usage, des archives conçues comme pratique quotidienne. Des documents qui reconstruisent une histoire du féminisme au Mexique, où le nom de Kollontai apparaît ici et là, en tant que fondation d'un mouvement : Kollontai, « nuestra ancestra » – « notre ancêtre », selon les mots de Marcela Lagarde.



Les archives de Yan Maria Yaoyotl.

#### 4

### SI JE POUVAIS FAIRE UN VŒU

Il ne fait aucun doute que le système politique en vue duquel ont œuvré inlassablement Alexandra Kollontai, Inessa Armand, Clara Zetkin et Nadezha Krupskaya était une république féministe<sup>5</sup>, mais cette république ne devait pas voir le jour. Deux idées importantes doivent être transmises dans cette dernière partie du film : il n'y a pas de féminisme en dehors du socialisme, et il n'y a pas de révolution si la révolution sexuelle (égalité, soin, émancipation sexuelle) n'en occupe pas le cœur.

Pas de féminisme sans socialisme, et pas de révolution sans révolution sexuelle.

#### DORA KANOUSSE :

Le féminisme, une expression particulière du communisme après tout, consiste à lutter pour briser la première contradiction historique, la contradiction entre la femme et l'homme, et c'est la lutte pour restaurer la première relation authentique de l'homme avec lui-même, qui est la relation femme-homme.<sup>6</sup>

#### MARCELA LAGARDE :

Dans ces pages [Alexandra Kollontai, *La Femme nouvelle et la morale sexuelle*], elle dit même que le Socialisme ne peut être réalisé sans révolution sexuelle. Et comment réalise-t-on la liberté sexuelle ? À l'époque d'Alexandra Kollontai, en convertissant la maternité d'obligation en droit, de sorte que la maternité ne soit plus un devoir ni la « condition naturelle » des femmes.<sup>7</sup>

Devant ces évidences, la droite et l'hétéropatriarcat réagit avec violence. Avec une violence qu'ils justifient en décrivant la lutte des femmes comme violente, subversive, allant à l'encontre des valeurs traditionnelles, déstabilisatrice.

#### MARCELA LAGARDE :

La transformation des femmes est perçue, par la société et par l'individu mâle, comme une attaque terroriste. [...]

Ce que les hommes et les femmes craignent le plus, c'est ce qui est absolument proscrit par la culture patriarcale, à savoir la solidarité entre les femmes.<sup>8</sup>

5. Alla Mitrofanova, « Feminist is our national idea », dans *Red Love*, Berlin, Sternberg Press, 2020, pp. 117-129.
6. Dora Kanoussi, *El espacio histórico del feminismo* [L'espace historique du féminisme], commentaire au livre de Franca Basaglia, *Mujer, locura y sociedad* [Femme, folie et société], Mexico, Universidad Autónoma de Puebla, 1983, p. 77.
7. Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor* [Clés féministes pour la négociation amoureuse], Managua, Puntos de Encuentro, 2001, p. 63.
8. Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres* [Les captivités des femmes], Mexico, Siglo XXI Editores, 2014, pp. 34 et 694.

Le contraste saisissant entre les figures de femmes douces et maternelles des bâtiments brutalistes des années 1970 à Moscou et le corps démembré de la déesse aztèque Coyolxauhqui ou les crânes décharnés et la jupe de serpents entortillés de Coatlicue, cela nous introduit au contexte terrifiant dans lequel lutte le féminisme mexicain. Une situation de violence qui est difficile à imaginer, où les agressions sexuelles et les viols sont fréquents, la plupart infligés aux mineures, avec pour résultats des grossesses non désirées dans un pays où l'avortement sans danger n'est pas accessible à toutes, où les féminicides ne sont quasiment pas mentionnés dans les actualités, et où les corps maltraités disparaissent.

SAYAK VALENCIA :

... dans le *capitalisme gore*, ce processus [l'accumulation capitaliste des marchandises] est redirigé et la destruction du corps devient en lui-même le produit ou la marchandise ; la seule sorte d'accumulation possible désormais se réalise à travers le décompte des morts, dans la mesure où la mort est devenue le business le plus profitable qui soit.<sup>9</sup>

Cette explosion de violence sans limite signifie également qu'il n'existe aucun avenir, la notion d'espoir, l'activité de l'attente qui pourrait maintenir un activisme politique patient et ordonné a explosé. Et plus encore, l'État mexicain est l'hétéropatriarcat. D'après Carlos Monsiváis, le terme *macho* est la clé de voûte de la construction par l'État de l'identité mexicaine. Le *macho* archétypique, c'est le cacique, le chef, le caudillo, le président de la République.

Cette dernière partie du film aura une auteure multiple/collective. Nous nous associerons à de nombreuses activistes, photographes, cinéastes et artistes qui ont filmé de l'intérieur l'éruption de rage féminine et féministe au Mexique ces trois dernières années, sous la forme de manifestations, d'attaques contre les symboles de l'État tels que les monuments historiques et portraits des héros de la Patrie, d'inscriptions, de graffitis, de création de monuments nouveaux et éphémères, d'occupations et de confrontations avec les différentes branches de l'État.

Pour affirmer la diversité de cette résistance féministe latino-américaine, le thème qui accompagnera ces images collectives sera la reprise d'une chanson classique de Friedrich Hollaender datant de 1931, *Wenn ich mir was wünschen dürfte*<sup>10</sup> [Si je pouvais faire un vœu], adaptée, jouée et interprétée par la chanteuse trans La Bruja de Texcoco. La Bruja de Texcoco incarne plusieurs des fils narratifs que dessine le film. Mais les vieilles paroles de cette ancienne chanson de Weimar incarnent aussi une éternelle *sehnsucht* féminine, l'idée de se trouver jetée dans un monde violent sans la moindre possibilité de se voir offrir un combat équitable, un monde où le bonheur n'est pas une option, notamment parce que les femmes ont fait de cette tristesse leur foyer, leur lieu de résistance.

9. Sayak Valencia, *Gore Capitalism*, Semiotext(e)/MIT Press, South Pasadena, CA – Cambridge, MA, 2018, p. 20.



La Bruja de Texcoco, 2018. Crédit photo : Cecilia Villanueva.  
Avec l'aimable autorisation de La Bruja de Texcoco.

Man hat uns nicht gefragt,  
als wir noch kein Gesicht  
Ob wir leben wollten oder lieber nicht  
Jetzt gehe ich allein, durch eine große Stadt  
Und ich weiß nicht, ob sie mich lieb hat  
Ich schaue in die Stuben durch Tür  
und Fensterglas  
Und ich warte und ich warte auf etwas

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
K m ich in Verlegenheit  
Was ich mir denn wünschen sollte  
Eine schlimme oder gute Zeit

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
M chte ich etwas glücklich sein  
Denn wenn ich gar zu glücklich w r'  
H tt' ich Heimweh nach dem Traurigsein

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
K m ich in Verlegenheit  
Was ich mir denn wünschen sollte  
Eine schlimme oder gute Zeit

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
M chte ich etwas glücklich sein  
Denn wenn ich gar zu glücklich w r'  
H tt' ich Heimweh nach dem Traurigsein

No nos preguntaron  
Cuando a n no ten amos cara  
si quer amos vivir, o mejor no.  
Ahora voy andando sola por una gran ciudad  
Y no s  si esta ciudad me quiere.  
Me asomo dentro de las casas por las puertas,  
por las ventanas  
Y espero, espero algo.

Si pudiera pedir un deseo  
Me dar a un poco de vergüenza  
 Qu  cosa podr a desear para mí?  
Un tiempo malo, o un tiempo bueno

Si pudiera pedir un deseo  
Me gustaría ser un poco feliz  
Un poco, porque si fuera muy feliz  
Echar a mucho de menos la tristeza

Si pudiera pedir un deseo  
Me dar a un poco de vergüenza  
 Qu  cosa podr a desear para m ?  
Un tiempo malo, o un tiempo bueno

Si pudiera pedir un deseo  
Me gustaría ser un poco feliz  
Un poco, porque si fuera muy feliz  
Echaría mucho de menos la tristeza.

On ne nous a pas demandé,  
Quand nous n'avions pas encore de visage  
Si nous avions envie de vivre ou non  
Maintenant je marche seule à travers  
une grande ville,  
Et j'ignore si elle m'aime  
Je regarde dans les pièces par les portes  
et par les fenêtres  
Et j'attends, oui, j'attends quelque chose

Si je pouvais faire un souhait  
Je serais dans l'embarras  
Que devrais-je souhaiter,  
Un temps terrible ou un temps heureux

Si je pouvais faire un souhait  
Alors je voudrais juste être un peu heureuse  
Parce que si je l'étais trop  
J'aurais la nostalgie de la tristesse

Si je pouvais faire un souhait  
Je serais dans l'embarras  
Que devrais-je souhaiter,  
Un temps terrible ou un temps heureux

Si je pouvais faire un souhait  
Alors je voudrais juste être un peu heureuse  
Parce que si je l'étais trop  
J'aurais la nostalgie de la tristesse



Hwayeon Nam  
& Haeju Kim

Larger than Life



## 10 남화연

## 이태리의 정원

4.3 [Sat] 8pm / 4.4 [Sun] 7pm

국립극단 백성회장변호극장 [70분]

많은 하늘에 새겨 올면  
사람의 노래 부르면서  
산 넘고 물을 건너 남 오길 기다리는  
이태리 정원 아서와 주서요  
저녁 종소리 들려오면  
세레나델 부르면서  
사람을 속삭이라 남 오길 기다리는  
이태리 정원 아서와 주서요

[콜롬비아 레코드 조선지사 1936년]

아마도 기록용 필름, 몇 장의 사진, 짧은 설명, 편지들, 스케치, 무대 장치, 그리고 외상 정도가 있겠지요. 이것들이 우리가 모으고 보관하는 것들입니다. 사람에 따라서 많은 양의 자료가 남아 있기도 하고 아주 조금 남은 경우도 있습니다.

마리 비그만은 자신이 받은 모든 편지들을 없애버렸어요. 73년에 베를린에서 사망했지요. 반면에 비그만의 제자였던 퀴루키는 모든 것을 다 간직했어요. 그래서 아주 큰 아카이브를 가지고 있습니다.

무슨 이유인지 알 수 없지만 타티아나 그소브스키는 일부를 선택해서 없앴습니다. 발레스카 게르트 같은 경우는 남은 게 많이 없어요. 그렇지만 남은 것은 그를 기억하기에 충분합니다.

[Akademie der kunste archiv, 2012년]

## 10 Hwayeon Nam

## A Garden in Italy

4.3 [Tue] 8pm / 4.4 [Wed] 7pm

National Theater Company, Baik Chang Theater [70min]

There will be probably archive films, some photographs, short descriptions, letters, sketches, set pieces, and costumes. These are what we collect and keep. It depends on the person if there are a pile of materials or very little. Mary Wigman got rid of all the letters she received. She died in Berlin in 1973. One of her pupils Greta Palucca, on the other hand, kept everything. She has a huge archive of herself. For unknown reasons, Tatiana Gsovsky removed things selectively. And there is not much that Valteska Gert left; but it is sufficient to remember her.

[Akademie der kunste archiv, 2012]

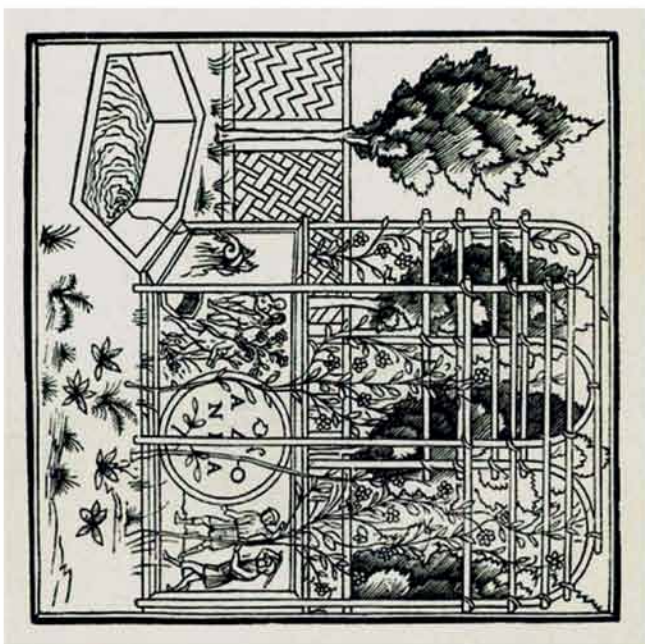


fig. 01

En page d'ouverture Hwayeon Nam, *Dancer from the Peninsula*, 2020, installation vidéo à écrans multiples. Vue d'installation du Pavillon coréen à la Biennale de Venise 2019. Photo credit: Kim Kyungho.

fig. 02



« Se préoccuper aujourd'hui de l'avenir ne consiste certainement pas à le programmer, mais à essayer de lui donner vie. »<sup>1</sup>

Récemment, j'ai reçu d'un musée d'art une invitation à lui soumettre une certaine œuvre pour acquisition. La proposition était intéressante dans la mesure où l'œuvre en question consistait en une performance et une série de travaux que j'avais présentés avec l'aide de la commissaire Haeju Kim dans ma dernière exposition, *Mind Stream*, à l'Art Sonje Center en 2020, affrontant un temps les péripéties de la Covid-19 avant de fermer. La performance, en tant qu'elle implique le corps de l'autre et l'expérience d'être ensemble, n'est-elle pas l'incarnation exacte de notre précarité actuelle et de l'avenir inquiétant qui nous attend après la pandémie ? J'ai commencé à m'occuper des vestiges de la danseuse Choi Seung-hee<sup>2</sup> et de son milieu dès *Garden in Italy* (une commande du Festival Bo:m en 2012), avant de poursuivre avec *Dancer from the Peninsula* (une commande et un commissariat de Hyunjin Kim pour le Pavillon coréen de la Biennale de Venise 2019), et *Mind Stream* (2015), qui porte le même nom que le titre de ma récente exposition solo. Des œuvres parentes qui attestent de mon intérêt constant sans pour autant constituer l'entièreté de mon œuvre.

En janvier 2012, lorsque je vivais à Berlin, je menais des recherches pour *Garden in Italy*, mon premier travail sur Choi Seung-hee, les traces de son œuvre et de sa vie. Le projet s'est révélé une pente glissante, tant il m'échappait et me conduisait dans des impasses. Il n'existait en Corée aucunes archives publiques ou accessibles au sujet de cette danseuse. Je n'avais d'autre choix que de me fier à une poignée de publications à son sujet. Entre-temps, j'ai visité les Archives des Arts Performatifs de l'Académie des Arts de Berlin, sans véritable plan. J'avais sans doute besoin alors de connaître les critères

1. Alice Jardine et Anne Menke, « Interview with Luce Irigaray », dans *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing and Politics in Post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 102.
2. « Choi Seung-hee (1911-1969) est née pendant la colonisation japonaise en Corée et voyagea au Japon à l'âge de 16 ans pour étudier auprès du danseur Baku Ishii. Elle étudia également la danse traditionnelle auprès de Seung-jun Han, un maître de la forme de danse "Seungmu". Après avoir présenté son premier récital de danse au Japon en 1934, elle allait continuer à se faire un nom à travers de nombreuses représentations aux États-Unis, en France, en Suisse et ailleurs. Tant sa danse que ses activités personnelles reflètent ses difficultés dans les conflits identitaires et historiques qu'elle a éprouvés en tant qu'artiste écartelée entre la Corée et le Japon, la tradition et la modernité, l'Est et l'Ouest. Elle a atteint une maîtrise de la danse traditionnelle coréenne et européenne, et elle est considérée comme ayant posé les fondations de la danse moderne coréenne, mais elle a aussi été critiquée pour sa collaboration avec le Japon, et ses activités menées en Corée du Nord, où elle avait déménagé avec son mari Ahn Mak après la libération de la Corée, l'ont amenée à être perçue comme une figure complexe et problématique. Il reste peu de traces de ses activités. » Extrait de Haeju Kim, « Where the Horizon and Meridian Intersect », *Hwayeon Nam: Mind Stream*, cat. expo., Art Sonje Center, 2020.

employés pour récolter les performances et arts performatifs. Qu'étais-je censée sélectionner et réorganiser sur ces terres désertées ? Et pourquoi ? Je me rappelle l'intérieur pâle du bâtiment, les boîtes noires, mon regard à travers les parois de verre à la recherche des gens examinant leurs matériaux, et la générosité inattendue que j'y ai trouvée.

« Il y aura probablement des films d'archive, quelques photographies, de courtes descriptions, des lettres, des esquisses, des éléments de décor et des costumes. Voilà ce que nous récoltons et conservons. Selon la personne, il y aura beaucoup de matière ou très peu. Mary Wigman s'est débarrassée de toutes les lettres qu'elle avait reçues. Elle est morte à Berlin en 1973. Quant à Palucca, une de ses étudiantes, elle a tout conservé. Elle possédait d'énormes archives sur elle-même. Pour des raisons inconnues, Tatiana Gsovsky a retiré des choses de façon sélective. Et Valeska Gert a laissé très peu de choses, mais suffisamment pour qu'on se rappelle d'elle. »<sup>3</sup>

De son côté, Choi Seung-hee est connue pour nous avoir laissé plus de deux cents danses. Pourtant, il était extrêmement difficile ou compliqué d'accéder à des enregistrements originaux de nombreuses œuvres – une documentation vidéo complète, par exemple. Ce qui m'a fréquemment conduit à la frustration. Les traces directes, y compris les notations d'œuvres individuelles, étaient quasiment impossibles à trouver. L'histoire complexe de Choi était écrasante – même si un changement d'état d'esprit allait ensuite venir –, et les stéréotypes, à domicile ou ailleurs, au sujet d'une femme nouvelle, une artiste pro-japonaise et une communiste ayant choisi la Corée du Nord après la fin de la Seconde Guerre mondiale étaient épuisants. Mais plus j'y pensais, plus grandissait ma curiosité pour l'œuvre.

Contrairement à Mary Wigman, il n'était pas dans l'intention de Choi d'effacer ses propres traces. Quand elle s'installa en Corée du Nord, elle publia un manuel – *La danse folklorique élémentaire de Joseon* – et prit une part active dans la promotion du style de danse qu'elle avait conçu. Mais elle ne s'est jamais vraiment intéressée à la documentation de ses œuvres, elle n'en a jamais senti le besoin immédiat. En effet, la situation désastreuse à l'époque a peu contribué à empêcher cette négligence. C'est ainsi que la plupart de ses œuvres sont conservées dans les souvenirs ou les enregistrements des autres, sujets à révisions, certains survivant, d'autres moins chanceux. Voilà tout ce que j'avais à ma disposition, tout ce qui restait pour travailler.

3. Entretien avec Stephan Dörschel, Archives des Arts Performatifs, Académie des Arts de Berlin, 17 janvier 2012.

Ramasser des fragments pour retracer les multiples chemins qui mènent à une absence s'apparente à construire volontairement un labyrinthe. Je pense avoir été surtout attirée par la technique architecturale ou par un mode de recherche que j'appellerais une *méthodologie chorégraphique*, un processus visant à recomposer présence, temps et espace.

Revenons à la proposition d'acquisition. Je n'avais d'autre choix que de penser à neuf tous les critères énumérés sur le document de proposition d'acquisition, et surtout, ce qu'implique une documentation de performance, les matériaux documentés et la conservation (l'acquisition et la distribution). Je suis d'accord avec l'idée que la performance existe au présent et soutient ce dernier par son caractère vivant. Mais ça ne justifie pas que l'on abandonne ce qui est et devrait être laissé de côté, ni ce qui a déjà disparu ; tout cela persiste comme le complément mémoriel de la performance, comme un excès de performance, et non un retour à celle-ci. Je veux néanmoins parler d'une vie de célébration et de commémoration de la performance, et des autres vies qui l'ont rejointe. Et cela comprend la vie de la performance.

6 septembre 2020

XXXXX,

XXXX XXXXX XXXXXXXX XXXX.

X XXXXX XXXXXXXX XXX XXX XXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXX XX.

Je voudrais ajouter: « la présentation de l'œuvre doit être faite selon les instructions de l'artiste ou de sa représentante quand l'artiste est décédée. Lorsque la représentante de l'artiste est décédée, la présentation doit se faire en accord avec la successeure désignée par la représentante. Les instructions de l'artiste doivent être suivies par les représentantes. Les représentantes doivent suivre les instructions de l'artiste aussi fidèlement que possible, bien qu'elles puissent rendre un jugement indépendant. »

XX XXXX XX XXX X XXXXX XXXXX XXXXXXXX XX XXX XX XXXXXXXX XXX XXX XXXXXXXX.

XXXXX.

Amicalement,  
Hwayeon Nam



fig. 03



fig. 04

fig. 03 Hwayeon Nam, *Ehera Noara*, 2020, performance (15'), interprétée par Ji Hey Chung.  
Crédit photo : Gim Ikhyun.

fig. 04 Photographie de presse montrant la danse *Ehera Noara* de Choi Seung-hee, date inconnue.  
Extrait de Yuzaburo Takashima, Chung Byung-Ho et al., *Seiki no Bijin Buyoka: Sai Shoki* [La Belle danseuse du siècle: Choi Seung-hee], Tokyo, MT Shuppan Co., 1994, pp. 178-179.

*Une lettre à mes amis*  
Choi Seung-hee

*Le fait que je doive parler de mon art n'est pas du tout quelque chose d'heureux pour une danseuse encore aussi incomplète que moi, et cela peut être une source de souffrance.*

*Mon insistance à parler de ma danse ne vise pas à imposer aux spectateurs une quelconque interprétation cachée de la créativité dans mon œuvre. Ce serait une chance si elle pouvait simplement leur servir à alimenter une critique légitime.*

*Mon répertoire comprend à la fois la danse occidentale et la danse coréenne, mais j'ai l'intention de m'abstenir autant que possible de parler de la danse étrangère. Je travaillerai pour compenser toutes les carences dans ma pratique de la danse qu'ont soulignées certains commentaires – l'absence d'une «tonalité fragile» ou la «morosité», ou les déficiences artistiques sur le plan de la technique détaillée. Si l'on considère le fait que le manque de «sentiment gracile» est le résultat inévitable du fait que je sois née avec une constitution plus forte que les autres, je vois ça comme l'une des plus grandes sources de tristesse pour moi en tant que danseuse.*

*En vérité, ma danse n'est pas du tout originale, et elle n'est peut-être rien de plus que l'imitation formelle de la danse occidentale.*

*Enrichir ma pratique de la danse ne signifie pas seulement arranger des formes diverses de danse. Cela signifie augmenter l'expressivité de ma danse et obtenir plus de profondeur et d'ampleur, n'est-ce pas ?*

*Ensuite, la raison pour laquelle j'intègre la danse coréenne dans mon répertoire, c'est en fin de compte pour la diffuser partout auprès des publics étrangers, pour qu'elle me suive de près en dépit de mes jambes boiteuses. Cependant, cette affaire n'est peut-être pas aussi simple que je l'imagine.*

*La réalité, c'est que la danse coréenne est au seuil de la mort. Elle est dépourvue du moindre signe qui mérite de la nommer «danse», au-delà de la préservation de la tradition par les danseuses kisaeng lors des fêtes arrosées et autres situations du genre, et dépourvue aussi de la moindre littérature.*

*Ma propre danse coréenne ne consiste qu'à utiliser le peu de matière qui reste en Corée, ou de créer de nouvelles choses à interpréter sur scène. Je ne pense pas que quiconque reconnaîtra une «indépendance» ou une «créativité» dans ma stylisation de la danse coréenne. Il se peut que mes méthodes de stylisation soient une imitation formelle de l'approche qu'ont les Argentins de la danse espagnole, ou de l'approche d'Uday Shankar vis-à-vis de la danse indienne. Mais ces deux méthodes sont probablement pour moi les expériences internationales les plus inestimables.*

*Incontestablement, ma danse dans le style coréen doit encore progresser sur le terrain de l'achèvement, mais mon objectif consiste d'abord à trouver et à extraire la couleur et le parfum orientaux dans la danse que je pratique. C'est là que se trouve l'objet secret de mon art, et je sais que c'est la voie à laquelle je dédierai ma vie.*

*La plupart des critiques à l'égard de ma danse orientale peuvent concerner les niveaux supérieurs d'interprétation – la question de savoir si ma danse est effectivement créative, ou si elle n'est que la simple restauration de quelque chose hérité de l'histoire. En fin de compte, je sens que je pourrais être capable de réduire un peu la distance entre la danse moderne et une version stylisée de la danse ethnique. C'est dans cet esprit que je voudrais maintenant partager quelques mots avant mes représentations dans des lieux comme Tokyo et le Kansai.*

*[...]*

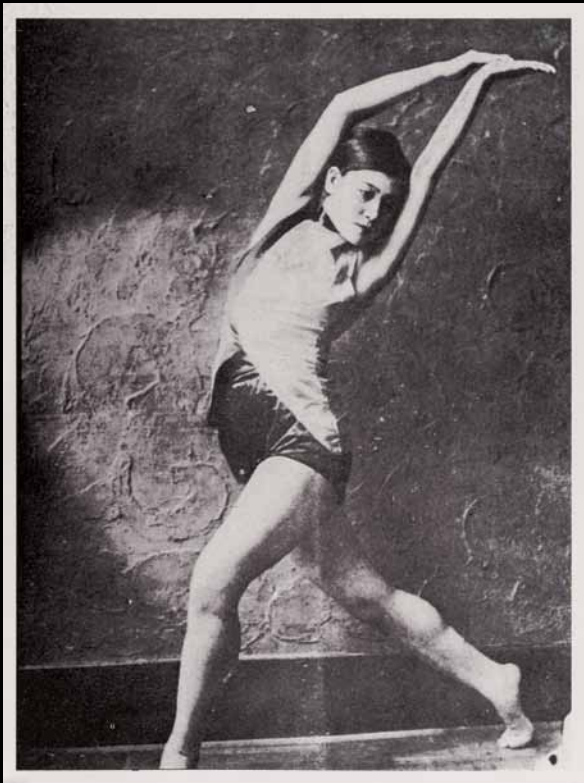


fig. 05



fig. 06





fig. 07

fig. 05 Sans titre, date inconnue. Extrait de Yuzaburo Takashima, Chung Byung-Ho *et al.*, *Seiki no Bijin Buyoka: Sai Shoki* [La Belle danseuse du siècle: Choi Seung-hee], Tokyo, MT Shuppan Co., 1994, p. 53.

fig. 06-07 Hwayeon Nam, *Serenade*, 2020. Vue d'installation à l'Art Sonje Center (Séoul).  
Crédit photo: Gim Ikhyun.

fig. 08 Hwayeon Nam, *Serenade*, 2020. Interprétation de Lyon Eun Kwon.



fig. 08



fig. 09



fig. 10

fig. 09 «Choi Seung-hee's Foremost Delight When Back in Her Town», *Mail Sinbo*, 27 octobre 1927.  
Vue d'installation à l'Art Sonje Center (Séoul).  
Crédit photo : Gim Ikhyun.

fig. 10 «Choi Seung-hee's Foremost Delight When Back in Her Town», *Mail Sinbo*, 27 octobre 1927.

*Je suis rentrée saine et sauve.  
Depuis l'Imperial Hotel Tokyo*

*Après mon départ du Japon en décembre de la douzième année de l'ère Showa [1937], j'ai d'abord voyagé aux États-Unis pour m'y produire. À partir de là, j'ai donné plusieurs représentations à Paris et ailleurs en Europe, voyageant notamment en Pologne, Belgique, Allemagne et Grande-Bretagne. C'est au milieu de tout cela que la guerre a été déclarée, provoquant en moi un grand désarroi. J'ai déjà traité de ce désarroi dans plusieurs lettres envoyées depuis l'Europe, et je n'en parlerai pas ici, mais cela m'a vraiment bouleversée.*

*Donc, en septembre de l'année dernière, je suis retournée en Amérique du Nord. Après en avoir visité différentes régions, ma dernière escale fut le Mexique. C'est un endroit où vivent de nombreux compatriotes, et j'ai vraiment pu sentir leur âme chaleureuse.*

*Il est vrai que la tournée mondiale a reçu un bon accueil. Non seulement les salles de spectacles étaient exceptionnelles, mais les managers de tous les pays étaient généralement de premier ordre, perspicaces et cultivés, et rien n'a pu contrarier mon humeur.*

*Les danses accueillies positivement étaient les orientales. Pour une raison inconnue, certains critiques n'étaient pas intéressés par la danse purement occidentale et m'ont conseillé de me concentrer sur la danse orientale, mettant ainsi en scène la culture, les couleurs et les parfums de l'Orient.*

*De ce fait, la plupart des trente pièces du répertoire étaient orientales. Il y avait en particulier quelques pièces où j'ai essayé de partager des classiques coréens. Ainsi, j'ai l'impression d'avoir découvert beaucoup de sentiments propres à l'Orient que je n'avais pas compris ou reconnus comme tels quand j'habitais dans mon pays. La norme veut que les danseurs et danseuses présentent la danse occidentale à leur retour d'une tournée en Europe ou en Amérique ; j'ai l'impression que dans mon cas l'inverse s'est produit, car c'est la danse orientale que j'ai importée. En tout cas, j'ai appris beaucoup de ces danses, sur bien des aspects.*

*Je m'arrêterai là. Je laisse le reste pour le jour où nous nous reverrons. Je suis encore si chamboulée que je n'ai même pas encore été capable de défaire mes valises. En attendant mon retour en Corée, veuillez adresser mes amitiés à tout le monde là-bas.*

*10 décembre*

*Pendant ce temps-là, l'interprète japonaise de danse ethnique Setsuko Mayuzumi témoignait de ceci après avoir vu « La nuit de Chilseok » :*

*« L'histoire de Chilseok provient d'une légende japonaise racontant comment une fée descendit du ciel la nuit du 7 juillet pour batifoler sur terre, avant de retourner au ciel. Pour cette danse, Choi Seung-hee s'habilla de blanc et apparut sur scène à pas silencieux mais rapides, un éventail à la main. Tandis que j'observais cela et notais la façon dont la musique symbolisait la Voie lactée s'écoulant dans le ciel, elle s'éleva et se mit à raconter l'histoire. Ensuite, elle se retourna en dessinant un cercle en silence. C'est un moment où le cœur de la fée apparut magnifique et plein de charme. Mais comme le cours de la musique changeait, les émotions passèrent à la tristesse des adieux, et Choi Seung-hee disparut calmement derrière la scène. C'était une danse si simple, et pourtant je pouvais sentir l'émotion de chaque mouvement. C'était une danse magnifique. »*

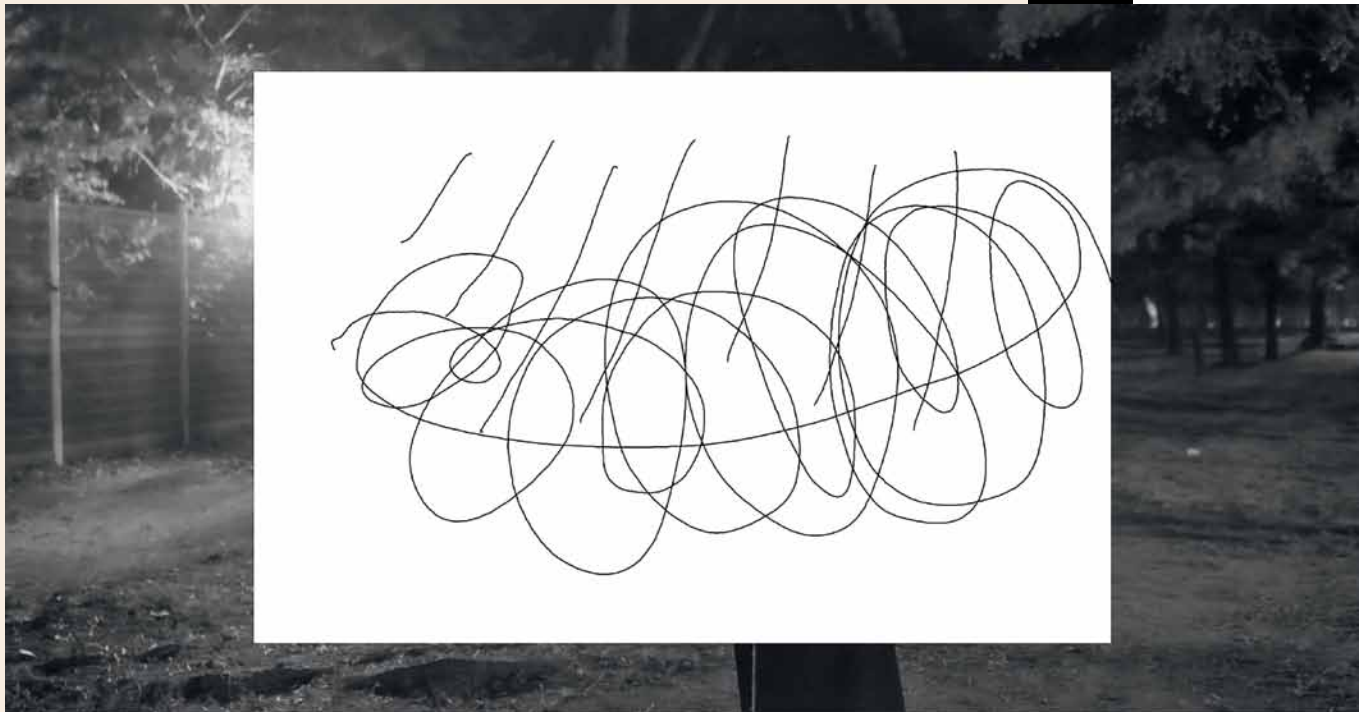


fig. 11

fig. 11

Hwayeon Nam, *Archive: The Night of Chilseok*, 2020, documentation de performance, (3'57''), arrêt sur image.

*Archive: The Night of Chilseok*

칠석의 밤: 아카이브

Ne recule pas. 역행하지 마시오.

Des points à l'horizon, 수평선 위의 점들,  
Rotation à 360 degrés, 360도 회전,  
Des cercles exposés simultanément, 동시에 존재하는 원,  
À la même vitesse, 등속으로,  
Corps moderne. 모던 바디.

Dans le sens des aiguilles d'une montre. 시계 방향.  
Marche normalement. 평소대로 걸을 것.

Prédiction, oubli, 예측, 망각,  
Sois patiente. 인내하라.

Changement de vitesse, 속도의 변화,  
Les grands pas d'Ehera Noara. 에헤라 노아라의 큰 걸음.

La lune traverse la constellation du Taureau à 21h11.  
미동부 표준시 오후 9시 11분까지 달이 황소자리를 횡단한다.

Sérénade, déformée. 기형적인, 세레나데.

Changement de vitesse, soudain. 변속, 돌연히.

L'axe s'étend. 확장하는 축.  
Ehera Noara appelant la section de la révolution de Ji-hye.  
에헤라 노아라 지혜의 회전 구간 콜링.

Mesure la distance. 거리를 가늠하라.

La force centripète est toujours orthogonale à la direction du mouvement instantané d'un objet.  
구심력은 물체의 순간의 운동 방향과 늘 직교한다.

Éclipse. 이클립스.

Ceci n'est pas pour le public. 이것은 청중을 위한 것이 아니다.

Continue de marcher. 계속 걷기.

Dimanche 24 novembre 2019.  
Aujourd'hui, Mars est opposé à Uranus, cher Bélier, et il est tentant d'agir rapidement.  
2019년 11월 24일, 일요일.  
오늘, 화성은 천왕성의 대척점에 있다. 양자리여, 시험은 빠르게 찾아올 것이다.





fig. 12

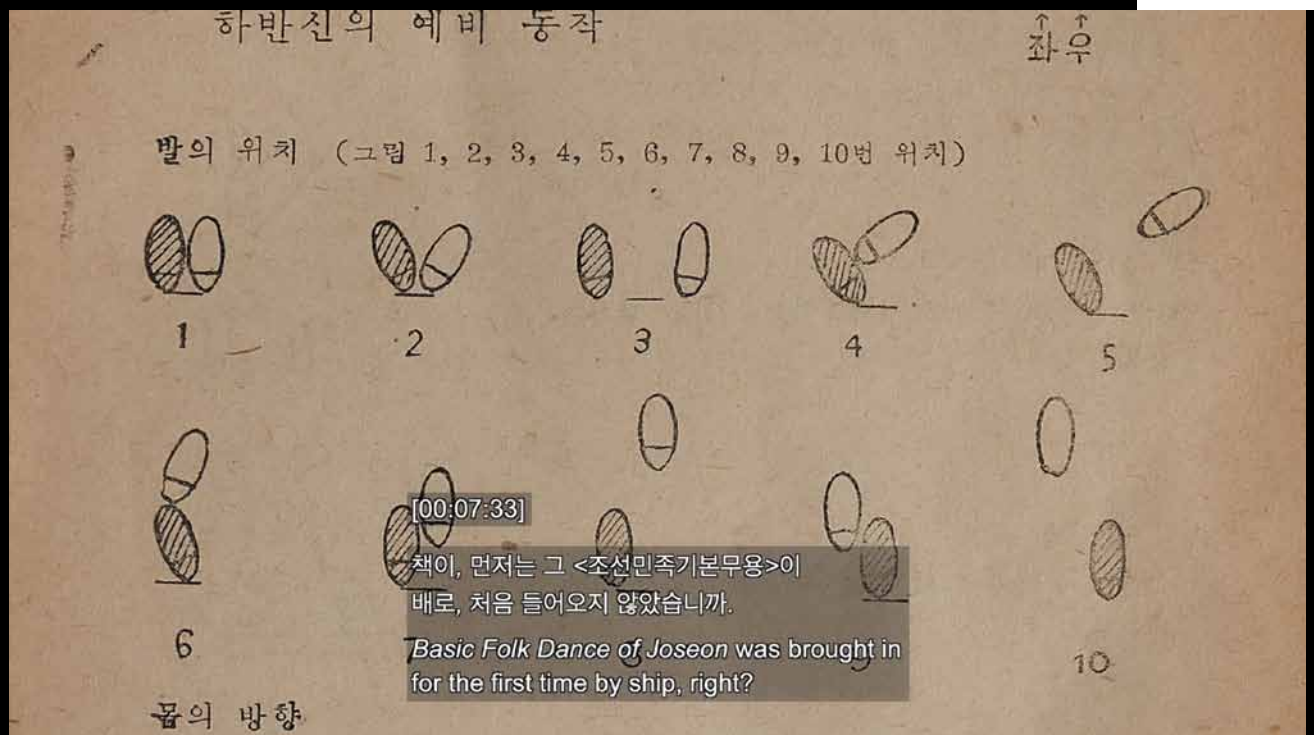


fig. 14

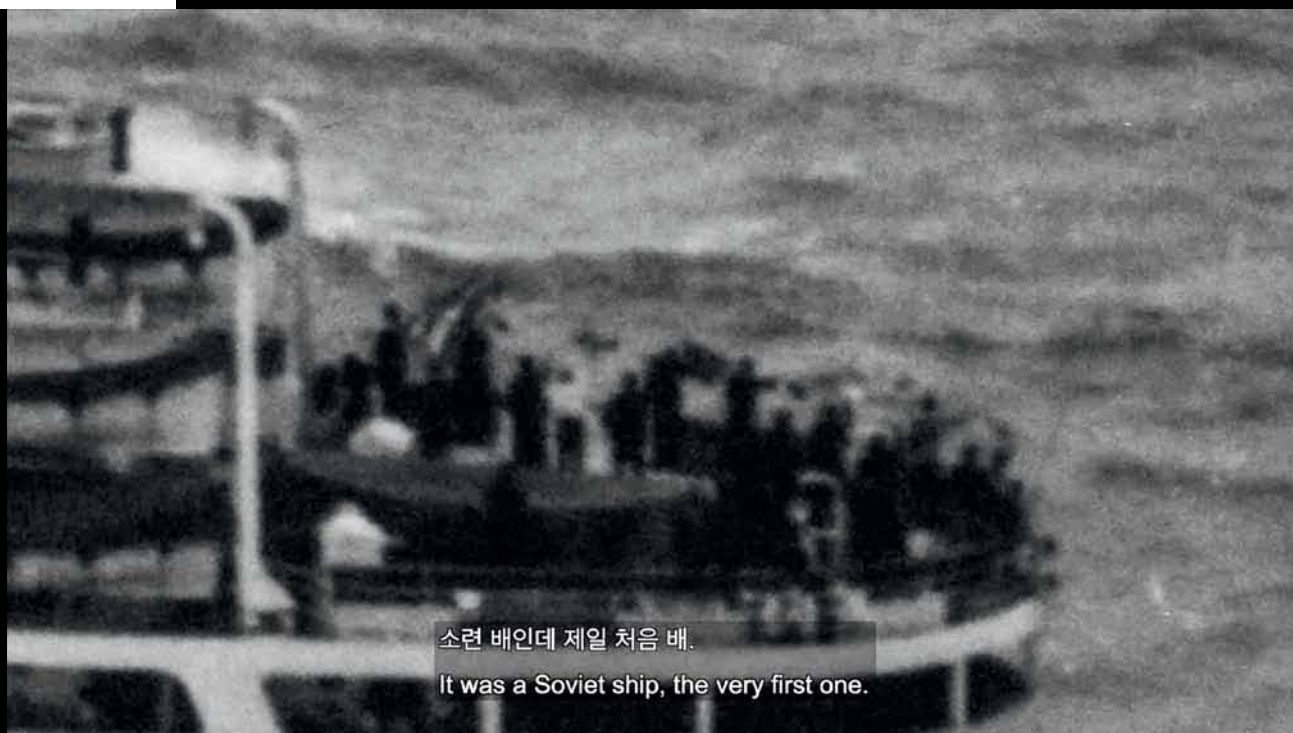


fig. 13

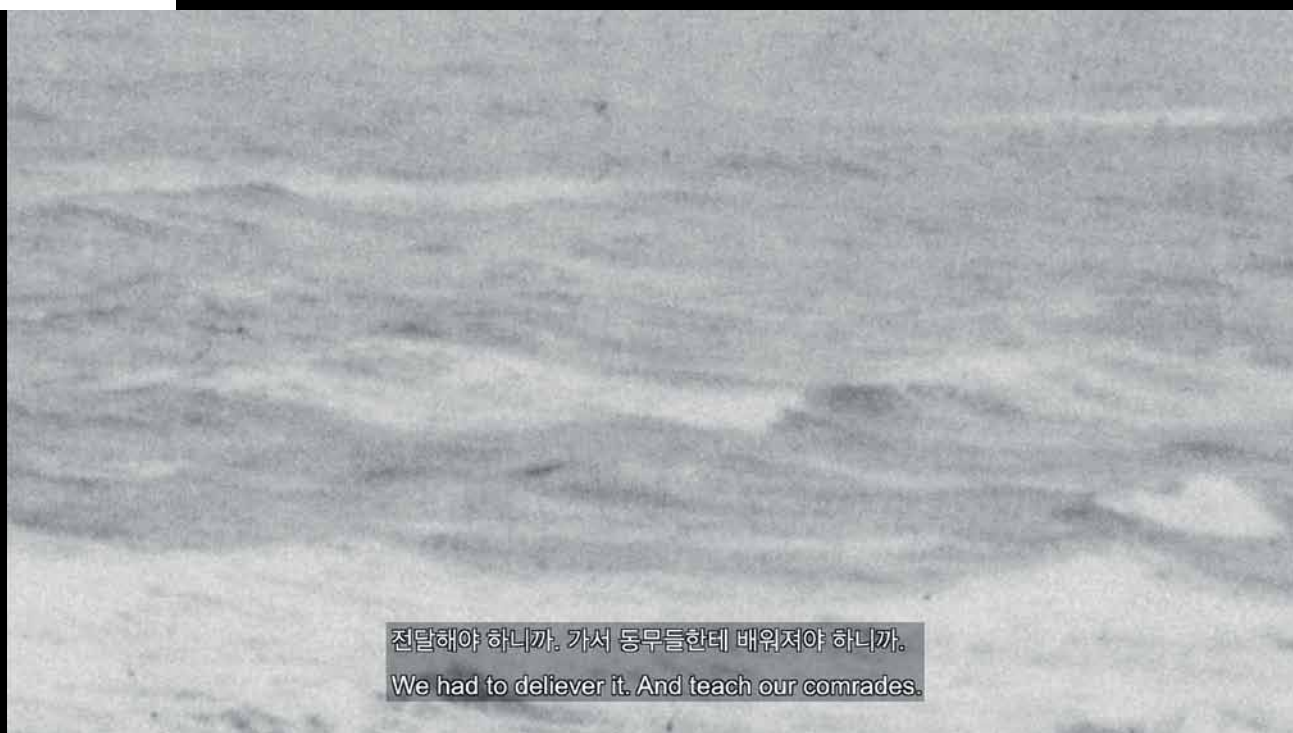


fig. 15

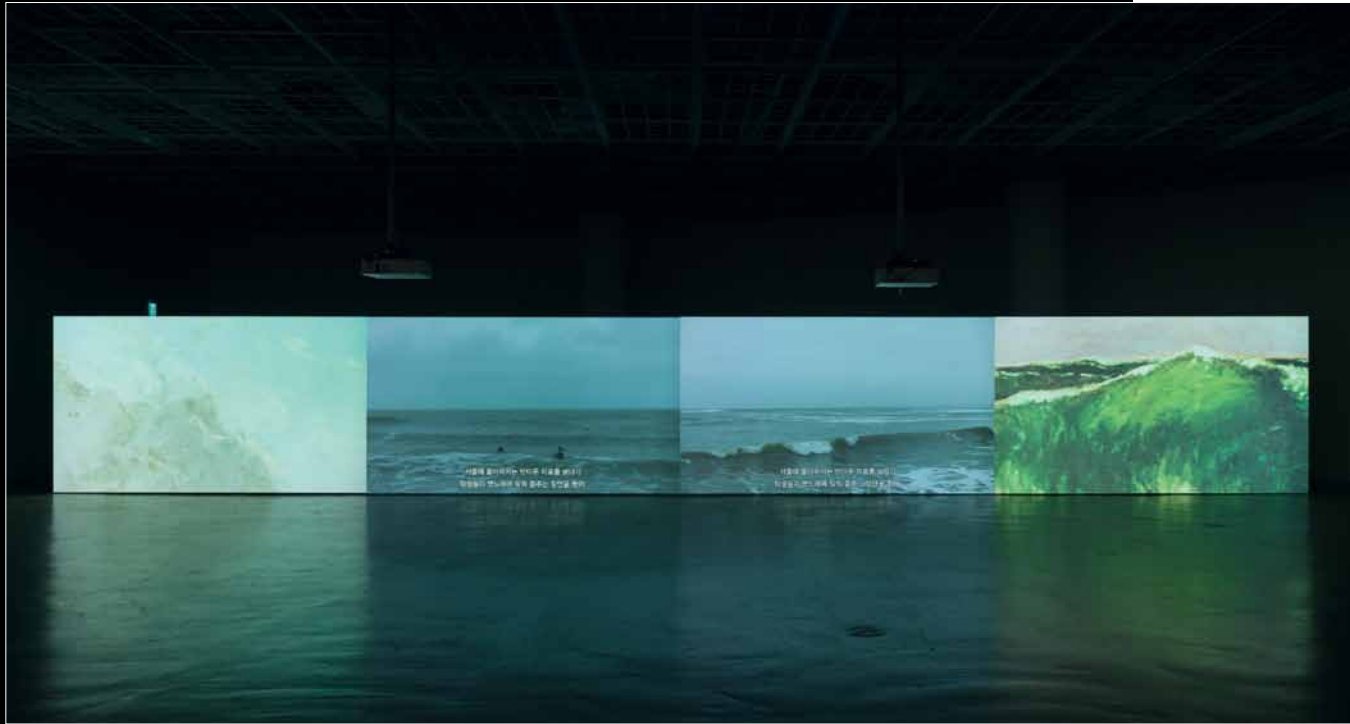


fig. 16

fig. 16

Hwayeon Nam, *Larger than Life*, 2019-2020, vidéo sur quatre écrans (25'47"). Vue d'installation à l'Art Sonje Center (Séoul). Crédit photo: Gim Ikhyun.



« On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois. L'espace est étroit pour élaborer un récit qui ne les annule ni ne les dissout, qui les garde disponibles à ce qu'un jour, et ailleurs, une autre narration soit faite de leur énigmatique présence. »<sup>1</sup>

En lisant les mots d'Arlette Farge, j'ai pensé à *Larger than Life*<sup>2</sup>. La vidéo s'ouvre sur des vagues qui s'unissent et se désunissent à travers quatre écrans. Cela nous amène ensuite à l'arrivée et au départ de Courbet, puis à la voix de l'artiste qui lit une lettre d'une amie japonaise contemplant l'océan et la vie quotidienne, et finalement à Choi Seung-hee. Donner à une archive de raconter une histoire suppose une impuissance, celle inhérente au récit d'un être à partir et au-delà du visible, pareil aux vagues qui ondulent devant nos yeux et continuent d'échapper à notre emprise. Trouver et entrer en résonance avec quelqu'un qui, son temps passé, ne subsiste qu'à travers des traces à peine visibles, raconter la vie qui connecte les souvenirs et les mouvements des uns et des autres avec l'archive, cette quête consiste à révéler la nature abstraite de l'histoire. *Larger than Life* raconte l'histoire de Choi Seung-hee, mais elle traite aussi de la manière dont l'artiste travaille sur les pistes des archives.

J'ai eu la chance d'observer la recherche de l'artiste sur Choi Seung-hee depuis le début. Le parcours a commencé par la voix de Choi chantant une chanson il y a bien longtemps<sup>3</sup>. Celle-ci a mené à des fragments d'enregistrements réalisés par des gens et, à l'occasion, quelques articles faisant part de documents trouvés au sujet de Choi. Il y a eu également une visite au studio de danse de Baku Ishii, un professeur de Choi. *Garden in Italy*, la première œuvre et performance de Nam sur une scène de théâtre, était une tentative de créer l'archive scénique d'une performance avec Choi comme médiatrice.

D'un côté, ce projet considérait la performance comme des archives ou un stockage de traces, en mobilisant des images, des sons, des photographies et des mouvements pour servir à la fois à la documentation et à la mise en scène. En développant une chorégraphie imaginaire sur la base d'une poignée d'images survivantes de la danse de Choi, la performance s'efforçait de découvrir un moment de création qui tout à la fois échappait et se connectait à l'œuvre du passé. Une série d'œuvres ont suivi, prenant une direction différente à

1. Arlette Farge, *Le Goût des archives*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 145.
2. Hwayeon Nam, *Larger than Life*, 2019-2020, vidéo sur quatre écrans (25'47").
3. *A Garden in Italy*, chanté par Choi Seung-Hee, Columbia Records, 1936.

mesure que Choi Seung-hee en tant que personne acquérait une image plus complète et que les morceaux étaient rassemblés, tandis que des fragments de danse s'échouaient sur le rivage pour être interprétés. *Dancer from the Peninsula* (2019) traite de la perspective cosmopolite que Choi a maintenue au milieu du chaos de la colonisation et de la Corée divisée entre le nord et le sud au XX<sup>e</sup> siècle.

D'un autre côté, la récente exposition personnelle *Mind Stream* (2020) adopte une approche globale qui comprend l'interprétation des chorégraphies de Choi, le contexte historique de l'époque et la méta-couche de l'artiste observant tout cela. Une série d'œuvres se déploie à partir des relations réciproques entre personne et œuvre, entre Choi Seung-hee et l'artiste.

Par définition, les archives d'une performance sont particulièrement incomplètes, mais aucunes n'y échappent. Le manque laisse la place pour davantage d'œuvres. Nous devons travailler, mais dans notre recherche des matériaux, nous n'osons pas remplir les blancs par des faits ou s'y soumettre. Les matériaux doivent être respectés, en évitant de déformer leur historicité. De la même manière, la pratique artistique requiert une série de décisions éthiques. La manière dont l'artiste en est venue à posséder des archives de Choi Seung-hee au cours d'une décennie de recherche et de travail est intéressante. Archiver suppose une perspective à long terme, avec ce que cela suppose de *vie après la mort*. Réunir et laisser derrière soi ce qui survit à un être humain, c'est moins aspirer à ce qui se trouve au-delà de la vie personnelle que nourrir une curiosité pour un avenir et un passé inaccessibles. C'est aussi une manière de s'adresser aux futures générations, comme par une question à laquelle il ne sera jamais donné de réponse.

21 février 2012

J'étais dans l'avion en train de lire le magazine de la compagnie aérienne, quand je suis tombée sur un article à propos d'un jardin italien.

Le propriétaire l'interprétait comme le cosmos. Les points cardinaux étaient marqués sur des pierres, nord, sud, est et ouest.

Solo Qui (seulement ici)

Solo Ora (seulement maintenant)

Solo Questo (seulement ceci)

Solo Così (seulement ainsi)

Une autre phrase dit *Aequus Animus*. Cela signifie: «une quête de sérénité».

Je voulais juste partager ça.

Haeju



fig. 17

- p. 31-34 Texte de Hwayeon Nam.
- p. 36-37 Choi Seung-hee, « A letter to my folks », *Samcheolli*, décembre 1935. Extrait de *Pulkkot: 1911-1969. Segi ūi ch'umkkun Ch'oe Sŭng-hŭi chasŏjŏn* [La flamme : 1911-1969. Une autobiographie de Choi Seung-hee, danseuse du siècle], Séoul, Jamo Books, 2006, pp. 78-84, p. 41  
Texte de Choi Seung-hee, *Samcheolli*, vol. 13, no. 1, janvier 1941, p. 96.
- p. 42 Extrait de « Dancing Choi Seung-hee », dans Byeongho Jeong, *Contemporary Art History*, 2004, pp. 209-210.
- p. 43 Hwayeon Nam, texte écrit pour *Archive: The Night of Chilseok*, 2020.
- p. 47-49 Textes de Haeju Kim.



Tom De Cock  
& Gerrit Nulens

Hybridation des  
micro-percussions

Une première  
approche vers un  
nouvel instrument



Le projet de recherche mené par Tom De Cock et Gerrit Nulens visait un objectif précis, concret et ambitieux : la création d'un nouvel instrument de musique. Un instrument aux sonorités et modalités de jeu inédites prenant la forme d'un kit de micro-percussions associé à un dispositif de captation et de traitement sonore.

C'est depuis leur pratique instrumentale et leur activité pédagogique que les auteurs, tous deux membres de l'ensemble de musique contemporaine Ictus et professeurs au Conservatoire de Liège, ont perçu la nécessité d'un tel instrument. Il fallait selon eux étendre un peu plus l'univers sonore et les possibilités d'expérimentation propres aux percussions, tout en offrant aux musiciens un instrument parfaitement autonome, économe et portable. Les exemples historiques représentés par le développement de la guitare électrique et du synthétiseur, inventions ayant bouleversé la musique du XX<sup>e</sup> siècle, ont constitué une source d'inspiration précieuse.

Assemblage de micro-percussions acoustiques couplées à des micros et logiciels, l'instrument se voulait profondément hybride. De Cock et Nulens ont dès lors étudié en profondeur toutes les propriétés des micro-éléments constitutifs ainsi que les dispositifs d'amplification et de traitement sonores adaptés à

chacun. Un long travail effectué avec l'aide des techniciens et ingénieurs du son du Centre Henri Pousseur, centre basé à Liège et engagé dans « la réalisation et la diffusion d'œuvres de musique électronique et, tout particulièrement, de musique mixte ».

Mais le nouvel instrument ne devait pas se résumer à une prouesse technologique ; il lui fallait répondre aux exigences pratiques et sensibles des musiciens et musiciennes. C'est ainsi que les auteurs ont confié successivement leur réalisation provisoire aux compositeurs et compositrice Kasper T. Toeplitz, Andrea Mancianti, Eva Reiter et Benjamin Van Esser. À travers leurs échanges, faits de difficultés de manipulation, d'incompréhensions mais aussi de trouvailles esthétiques et d'ingéniosité, le dispositif a vu s'élargir ses potentialités et sa palette sonore, au point de devenir finalement l'instrument « complet » espéré.

Si la pandémie et le confinement consécutifs ont compromis la tenue d'une première performance publique dans le cadre du festival Images Sonores organisé à Liège par le Centre Henri Pousseur, les invitations et les occasions sont déjà nombreuses à présenter ce nouveau-né dans la famille des percussions.



(A/R) D'où vous est venue l'envie de développer ce nouvel instrument ?

(T.D.C.) L'envie, on la sentait depuis un moment dans le domaine de la musique de scène, c'était celle de réduire les moyens. Il y a dix ans, je faisais encore des concerts avec un camion rempli de percussions, cinq *roadies* qui déplaçaient tout, tandis qu'aujourd'hui, de nombreux musiciens cherchent à faire avec moins de matériel. Ensuite, une question d'autosuffisance se posait, notamment par rapport à l'amplification. On a toujours envié les joueurs de guitare électrique ou de synthé qui arrivaient avec leur propre matériel et leurs pédales, et qui s'occupaient presque de tout. Alors que nous, on devait installer notre *set-up* et travailler des heures avec un ingénieur du son. Désormais, on dispose d'un instrument autonome. Il suffit de deux câbles qui partent en stéréo vers la table, et c'est tout !

(G.N.) J'ai aussi constaté, en travaillant avec de jeunes compositeurs dont l'univers est inspiré du rock – où il est ordinaire d'utiliser des pédales, des effets, de l'électronique – que pour eux la batterie est devenue un instrument de percussion contemporaine. Avant, c'était juste un accompagnement pour le rock, le jazz, mais maintenant les instruments de percussion sont beaucoup plus intégrés. Tout cet univers de sons transformés est à la base du projet.

(A/R) Votre projet répond donc à un désir de légèreté et d'autonomie perçue au sein de la communauté des compositeurs, compositrices et interprètes de percussions contemporaines.

(G.N.) Oui, mais c'était avant tout un besoin personnel, en tant que musiciens. Comme on pratique la musique écrite autant qu'improvisée, on a déjà beaucoup exploré le potentiel d'amplification des instruments. Mais dans le cadre d'un concert ou d'un projet ponctuel, on n'a pas le temps de développer, de suivre toutes les possibilités.

(T.D.C.) Oui, c'est toujours ce que j'ai dit pendant mon doctorat : on doit acheter du temps pour faire des choses comme ça. Au quotidien, on est en répétition par-ci, en concert par-là. On réfléchit à toutes ces choses, sans avoir la disponibilité pour s'y consacrer entièrement.

(A/R) D'où la décision de déposer un dossier au FRArt pour vous donner le temps et les moyens d'explorer à fond cette voie.

(T.D.C.) Exactement. Et il faut dire que c'est assez rare. En Flandres, le FWO, l'équivalent du FNRS, ne soutient les arts qu'à travers des doctorats et post-doctorats de plusieurs années dans le cadre des *hogescholen*, des projets à long-terme dans la lignée de la recherche en sciences exactes. À part cela, il existe des bourses de la Communauté flamande pour le développement personnel de l'artiste, ce qui est un peu comparable au FRArt, mais ce n'est pas inscrit dans les organisations comme le FWO. Le FRArt se trouve donc vraiment entre ces deux possibilités et ouvre des voies nouvelles pour des démarches comme la nôtre. C'est magnifique de pouvoir travailler un an sur un projet artistique, sans se voir imposer des publications scientifiques. Même à l'étranger, c'est assez rare.

(G.N.) D'ailleurs, on n'était pas au courant de ces possibilités de financement. C'est le Conservatoire qui nous a incités à déposer un dossier.

(A/R) Est-ce que vous avez déjà mené des recherches de ce type dans le passé ?

(T.D.C.) J'ai fait un doctorat à la VUB sur une méthode d'apprentissage de musique contemporaine à destination des étudiants, à partir de onze pièces du répertoire pour percussions. J'ai créé un forum en ligne qui est maintenant utilisé à travers le monde entier et qui offre des analyses, des *click tracks*,

des outils, des solutions pratiques pour des pièces qui étaient à l'époque très difficiles à aborder pour les étudiants<sup>1</sup>.

(G.N.) Je n'ai jamais fait de doctorat. Par contre, j'ai une longue expérience avec les micros, les notions d'amplification et de traitement du son. Et j'ai toujours fait des recherches dans le cadre de collaborations avec des compositeurs, pour des concerts ponctuels.

(T.D.C.) Il faut dire qu'avec Ictus, l'ensemble de musique contemporaine dans lequel on joue, la recherche est très importante. Pendant des années, on a développé des modèles de concerts, des concepts, de nouveaux instruments aussi. Par exemple, on a fait tout un travail inédit sur *Mikrophonie* de Stockhausen, une pièce culte pour percussion datant de 1964, qui explore les possibilités d'amplification et de filtrage sonore des événements percussifs qui excitent un énorme tamtam ; on a cherché de nouveaux concepts de concerts de percussions, les *Liquid Room*<sup>2</sup> ; on a réalisé des collaborations interdisciplinaires approfondies avec le chorégraphe Noé Soulier.

(G.N.) Dans le domaine de la musique contemporaine, c'est normal. C'est inscrit dans notre processus de travail.

(T.D.C.) Dans notre ADN. Avec Ictus, on essaie toujours de dépasser les frontières entre les types de scène, d'instrument, de genre musical. Actuellement, un des sujets brûlants dans le domaine de la composition musicale, c'est la notion de co-création : ce n'est plus le Dieu compositeur qui dit aux interprètes tout ce qu'ils ont à faire, il s'agit beaucoup plus d'une interaction. C'est en partie ce contexte qui a inspiré ce projet.

(A/R) La recherche « artistique » était déjà intrinsèque à votre activité au sein d'Ictus. Ce qui diffère cette fois, c'est que vous vous êtes lancés avec un objectif concret et précis, dans ce qu'on pourrait appeler une recherche « appliquée » ou « technologique », la question première étant de savoir si elle portait ses fruits ou non. Sauf que, bien sûr, contrairement à la conception d'une nouvelle imprimante, cela se faisait dans un contexte où le processus d'élaboration était orienté par la création esthétique, vos pratiques en tant que musiciens, les collaborations avec des compositeurs, l'expérimentation sonore, etc.

(T.D.C.) Tout à fait, c'était très pointu. L'idée était de consacrer une année à la recherche pour voir s'il était possible de produire un tel instrument, tout en étant dans ce bain de création. Tout cela provient vraiment de l'humus de la création avec Ictus et le Conservatoire. Ça part d'une nécessité. On voit des collègues comme Ross Karre ou Johannes Fischer, qui font des choses différentes mais travaillent dans la même direction. Ces idées sont dans l'air. Dans tous les conservatoires et ensembles du monde, ça prend forme et ça peut aboutir à une nouvelle pratique instrumentale. Les choses bougent.

(A/R) Sur le plan pratique, comment est-ce que la recherche a commencé ?

(G.N.) On est partis d'une liste d'effets (distorsions, *delay*, *chorus*, etc.) et on a simplement commencé par tous les essayer sur un premier *set-up* pour voir ce que ça donnait. Puis on a fait un catalogue des résultats : est-ce que ça marche ou non ? est-ce que ça convient à des sons courts ou longs, graves ou aigus ? etc. Au bout d'un moment, on avait donc cet instrument constitué de micro-percussions d'une part, et d'autre part ce descriptif des effets. C'est alors qu'on s'est demandé : mais qu'est-ce qu'on fait avec tout ça ?

(T.D.C.) Faire ce catalogue ensemble, ça a pris trois mois au moins. Ça nous a demandé beaucoup de temps et d'énergie.

(G.N.) Mais ensuite il fallait que cet instrument soit jouable. Comment passer d'un effet à l'autre ? Comment contrôler

les paramètres ? Comment amplifier tel son sans reprendre tel autre vingt centimètres plus loin ?

(A/R) Le dossier remis au FRArt posait précisément votre méthodologie. Il s'agissait de tester ce *set-up* initial, cette collection de micro-percussions, auprès de trois « agents » : les techniciens et ingénieurs du son du Centre Henri Pousseur, les étudiants et étudiantes de votre classe au Conservatoire, et les compositeurs et compositrices. Comment se sont déroulées ces différentes étapes ?

(T.D.C.) Les premiers interlocuteurs ont été les ingénieurs du son Gilles Doneux, Xavier Meeùs et Patrick Delges du Centre Henri Pousseur. Au début, ils m'ont formé au sujet de l'amplification, des micros, des interfaces. J'ai dû tout apprendre. Il a fallu écouter, enregistrer et décider pour chaque micro-instrument quel était le micro adapté, l'amplificateur, etc. C'était la jungle. Après ça, on a travaillé avec Kasper T. Toeplitz, le premier compositeur, qui avait déjà une expérience de près de trente ans dans la *noïse*. Mais ça n'a pas marché comme on voulait. On s'est retrouvés bloqués. Je ne comprenais par comment fonctionnait mon instrument, et lui ne savait pas comment traduire son univers dans l'instrument. Il a fallu adapter le *modus operandi* pour faire avancer le projet, sinon c'était mort... En décembre-janvier, on a passé un moment difficile. Il fallait identifier ce qu'on voulait faire avec l'instrument avant de demander à d'autres ce qu'ils *pouvaient* en faire.

(G.N.) Les collaborateurs, et surtout les compositeurs invités à travailler avec nous, ne savaient pas ce qu'on attendait d'eux face à ce premier catalogue de son. Nous, en tant qu'interprètes, on n'est pas habitués à ce type de situation vis-à-vis des créateurs.

(T.D.C.) Ce qui m'a beaucoup aidé, ce sont les conseils d'Andrea Mancianti, le second compositeur invité. Il se considère comme un *digital* luthier. Il fait partie de ces gens qui consacrent leur vie à la conception d'instruments hybrides ou électroniques. Il m'a conseillé des cours en ligne, des cours d'ingénierie du son, d'informatique<sup>3</sup>. Ça m'a permis de comprendre par exemple comment fonctionne précisément un effet de réverb. Il a fallu faire ça pour des centaines d'effets.

(A/R) Et puis il y a eu le contexte pédagogique, dans le cadre de votre classe au Conservatoire de Liège. Comment s'est déroulée cette étape ?

(G.N.) C'est souvent compliqué de convaincre les étudiants de s'impliquer activement dans un projet. Ils sont très jeunes, entre dix-huit et vingt-trois ans, ils sont en train d'apprendre la caisse claire, les marimbas, etc. Plutôt « les claviers ». Donc si tu arrives avec quelque chose d'un peu conceptuel, ça leur paraît très lointain. Mais ils étaient là, ils ont observé et écouté, découvert les possibilités sonores. Malheureusement, dès qu'on a obtenu un instrument qui fonctionnait et devait être manipulé, l'épidémie nous a empêchés de travailler ensemble.

(T.D.C.) On avait prévu un super projet dans le cadre du festival Images Sonores à Liège. On voulait demander aux étudiants de faire leur propre *set-up* et d'installer leur table dans différentes pièces d'un sous-sol, comme dans un labyrinthe. On voulait amplifier leur jeu avec deux micros par table et diffuser les effets en haut, dans une salle. Le public pouvait traverser les caves, écouter le son normal, puis remonter à l'étage pour écouter le son traité.

(G.N.) Le concept était intéressant, mais ça a été reporté. Le festival était prévu en mai 2020. Normalement il devrait se tenir au printemps 2021, les créations de notre projet étant finalement présentées à l'automne, en dehors du festival<sup>4</sup>.

(A/R) Il n'empêche que le fait de présenter votre instrument dans un contexte pédagogique, malgré le peu de réactions de la part des étudiants et étudiantes, a pu vous permettre de préciser votre pensée et vos intentions.

(T.D.C.) Tout à fait. Des idées émergent toujours. Et puis les étudiants posent tout de même des questions du type : « est-ce qu'on peut faire ça ? » Ce qui nous pousse à aller voir un peu plus loin. Je pense aussi qu'il est important pour eux de voir tout simplement ce genre de projet, de savoir que ces choses se développent, que le domaine des percussions ne s'arrête pas aux percussions d'orchestre. Parce que beaucoup de percussionnistes professionnels continuent à penser comme ça.

(G.N.) Oui, c'est une question importante. La percussion est un univers en évolution constante. Pour moi, un étudiant doit d'abord apprendre à jouer correctement. Mais un percussionniste un peu ouvert sur les différents styles et disciplines doit être continuellement en recherche.

(T.D.C.) D'ailleurs, la percussion n'est pas un instrument en soi. On est passé de la caisse claire, des timbales, des cymbales et du triangle au sein de l'orchestre, à un instrument pour soliste dans les années 1970, et maintenant on est un peu dans une impasse. On cherche à évoluer vers quelque chose de plus hybride, électronique, je ne sais pas. Ce n'est pas comme le piano ou le violon, des instruments pour lesquels il y a un répertoire depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, avec des écoles et des styles.

(G.N.) Tous les sons acoustiques de la percussion, et tous les modes de jeux, ont été explorés par les compositeurs pendant les cinquante dernières années. Alors on cherche aujourd'hui ce qui peut être ajouté. Comment changer le monde sonore de ces instruments ? Comment les introduire sur la scène ? Comment improviser ? Comment imiter d'autres instruments ? Une multitude de pistes sont ouvertes.

(T.D.C.) John Cage disait, en substance, qu'on pouvait faire de la musique avec toute chose. Cette table est un instrument, ce pupitre est un instrument. Pour nous, tout ce qui peut être frappé ou brossé fait instrument. Maintenant, on peut vraiment aller dans le détail de l'instrument. Quand on joue normalement ou qu'on amplifie, il y a toujours une distance avec le public et les autres interprètes. Avec les nouveaux micros, on peut vraiment aller au plus près de l'instrument, dans le microscopique, et produire des sons inédits. Ça fait partie de la recherche de savoir ce qu'on peut faire sonner, de quelle manière, et comment on peut améliorer les choses. Le monde des percussions est un arbre. Il faut suivre chaque branche, chaque possibilité.

(G.N.) En plus, auparavant, le travail d'amplification des percussions se limitait, dans le travail des compositeurs, à un seul effet par pièce. On a eu l'idée de pouvoir combiner tous les outils en un seul instrument de percussion, avec moins de moyens physiques mais beaucoup plus de possibilités sonores.

(A/R) Votre projet visait en effet à réunir ce foisonnement de l'univers des percussions en un seul instrument, à concevoir une sorte de microcosme.

(T.D.C.) Il y a au moins cinq cents instruments répertoriés. Les percussions sont toujours divisées en catégories : métal, peau, bois. Notre *set-up* recoupe ces catégories, avec ensuite des subdivisions. Mais pour moi, ce qui était très important, c'était aussi d'avoir des micro-instruments personnels. Chaque pièce a une histoire. Il y a des instruments qui étaient des cadeaux des membres de ma famille, des objets qui étaient dans mon armoire depuis vingt-cinq ans en attendant d'être utilisés. D'autres sont des instruments développés par des amis percussionnistes comme les « Nicophones » de Lunason, par exemple. Ou des objets qui ne sont pas de vrais « instruments » au départ, comme une petite assiette en ardoise que j'ai récupéré dans un restaurant à Francfort.

(A/R) Quels ont été les moments où vous avez eu le sentiment de faire une découverte, que la recherche prenait un tournant important ?

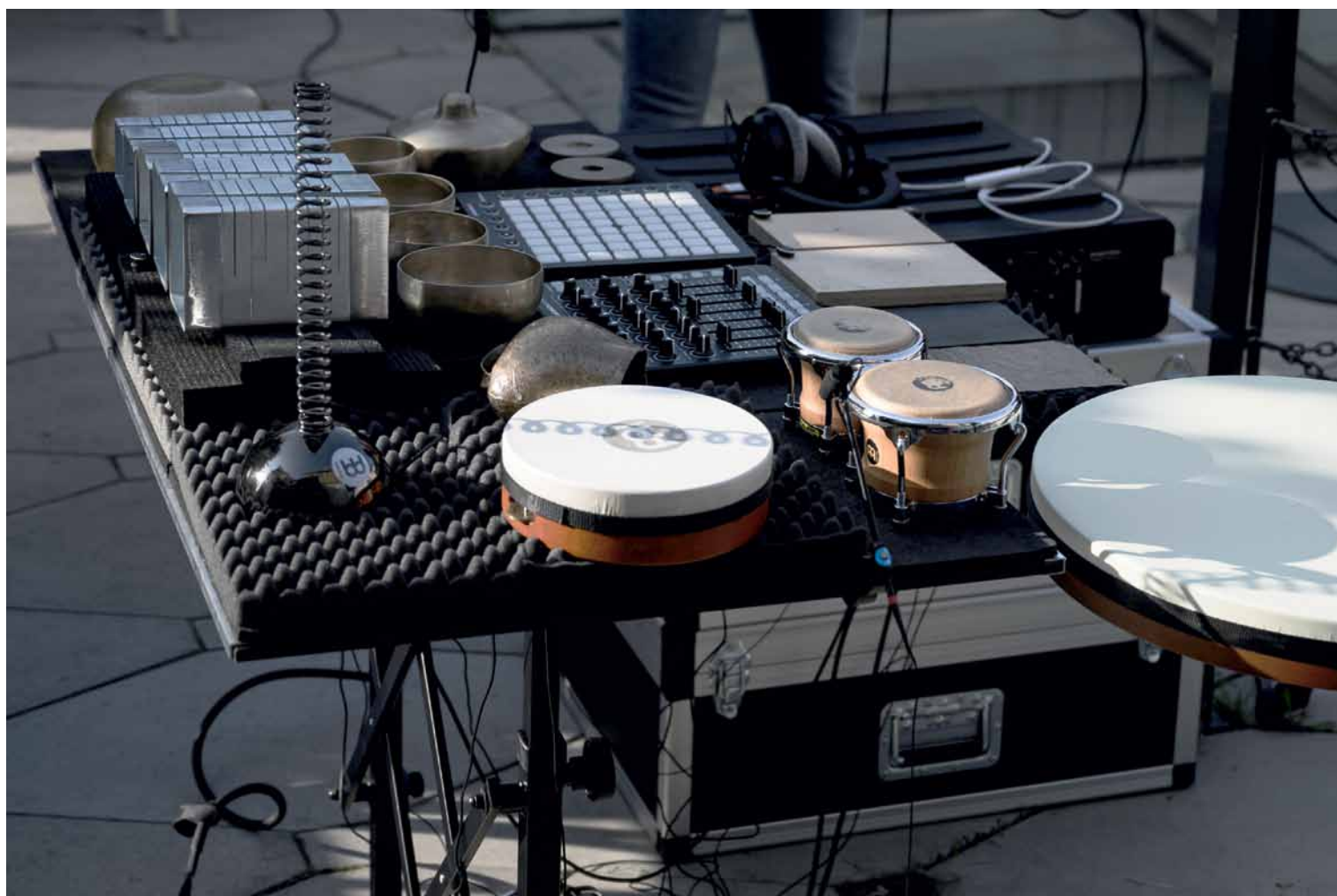


fig. 02



fig. 03-05



(T.D.C.) Pour moi, la plus grande découverte, ça a été la mousse. Au début de la crise du coronavirus, j'ai vu une vidéo de Georges Smits, alias « Toet », un plasticien anversois décédé en 1997. Il posait des objets en métal sur de la frigolite, et celle-ci amplifiait leur son. Alors chez moi, j'ai posé un micro de contact sur la frigolite pour voir ce que ça produisait. C'était dingue ! J'ai compris qu'on pouvait faire énormément de choses avec une table dans cette matière, des instruments en métal et un micro. Le seul problème, c'est que la frigolite capte tous les sons dans la pièce. Alors j'ai utilisé la mousse à l'intérieur d'une *flight case*, faite dans une matière noire assez dure qui isole, j'ai mis dessus un micro, et ça avait les mêmes propriétés que la frigolite mais en moins extrême. En mettant cinq ou six objets métalliques dessus, la résonance (mais pas l'attaque) était amplifiée. Récemment, j'ai travaillé avec un ouvrier pour découper la mousse d'une caisse au moyen d'un laser. Un micro est placé au-dessous pour l'attaque, et l'autre au-dessus pour la résonance. C'est une sorte de gros micro en mousse.

(G.N.) Pour moi, le processus a été très progressif. Comme j'avais déjà de l'expérience dans le domaine de l'amplification, j'ai d'abord laissé Tom travailler seul pour apprendre certaines choses. Et quand j'ai vu l'instrument pour la première fois en décembre, je n'étais pas vraiment excité. Mais au moment de travailler dessus avec Benjamin Van Esser, au mois de mai, j'étais stupéfait ! La différence au niveau des possibilités sonores, pratiques et expressives de l'instrument était incroyable. Ça devenait tout à coup un instrument jouable, original, complet, intégré, alors qu'avant c'était juste un instrument acoustique amplifié avec des effets. Et tous les gens à qui on a présenté l'instrument ont été stupéfaits par les possibilités. C'est vraiment étonnant ce que ça peut produire, notamment en termes de puissance, alors que tout tient sur une petite table. Les possibilités à venir pour la scène sont énormes.

(T.D.C.) Oui, il y a eu un passage, et c'est grâce à une idée artistique, la vision de quelque chose qui n'était pas encore là. Ce n'était plus une collection, mais un itinéraire choisi parmi cette collection. Un choix, ça suppose une clôture, mais en même temps ça ouvre les choses. C'est paradoxal. C'est vraiment la rencontre « décevante » avec Kasper Toeplitz qui m'a fait prendre conscience de ça. Maintenant, le problème ne se pose plus. Avec Eva Reiter, qui va écrire la seconde pièce après Andrea Mancianti, notre collaboration s'est inscrite dans la tradition de la commande. Elle avait quelque chose en tête et elle a commencé par faire un catalogue de chaque son à disposition. Elle voulait connaître les possibilités concrètes et puis décider. Un processus classique.

(A/R) Quelles ont été les conséquences de la crise sanitaire sur votre recherche, et comment est-ce que vous vous êtes adaptés aux circonstances ?

(T.D.C.) En fait, ça n'a pas changé grand-chose. C'est juste que des gens comme Andrea, Kasper et Eva n'ont plus été en mesure de venir travailler auprès de nous. Beaucoup de rencontres se sont faites en ligne. L'avantage, c'est que ça a représenté une économie. On a pu utiliser cet argent pour acheter de nouveaux outils. Dans le fond, la seule chose qui a vraiment changé, c'est que les pièces commandées aux compositeurs seront présentées un an plus tard. Il y a aussi le fait que les étudiants n'ont pas pu tester l'instrument.

(G.N.) Le confinement n'a pas changé le fond du projet. Mais si c'était arrivé trois mois plus tôt, on aurait eu un gros problème. Les rencontres avec les techniciens du Centre Henri Pousseur n'auraient pas eu lieu.

(T.D.C.) Le timing était bon. Et il faut dire que le confinement a libéré du temps. J'ai pu me plonger encore plus loin dans les tutoriels et les cours en ligne, dans la recherche. En été, pendant

le déconfinement, les rencontres ont eu lieu avec Benjamin, Eva et Frederik Croene, comme prévu.

(A/R) Quelles sont les suites prévues ?

(T.D.C.) D'abord, il y a les deux pièces commandées à Andrea et Eva. Elles seront présentées dans le cadre du Centre Henri Pousseur à l'automne 2021, si tout va bien. On va continuer à voir Andrea et Eva dans les mois qui viennent pour y travailler. Ensuite, Ictus a un nouveau studio de 300 mètres carrés, auprès d'un collectif artistique à Bruxelles, la Wild Gallery. Notre projet consiste à faire, chaque vendredi soir, des concerts en interne, au cours desquels on pourra utiliser l'instrument dans des sessions à deux. Enfin, on envisage de présenter l'instrument dans les conservatoires belges et étrangers, à travers des ateliers, des conférences-performances. On a déjà des rendez-vous à Liège, Bruxelles, Anvers, Gand et Lyon. Beaucoup de gens veulent voir et tester les possibilités de l'objet. Il y a déjà un réseau d'intérêt.

(A/R) Au-delà de la présentation des « résultats » de votre recherche dans un conservatoire ou dans une salle de concert, quels prolongements est-ce que vous lui voyez ?

(G.N.) J'aimerais utiliser certaines parties de la recherche, certaines connaissances nouvelles pour d'autres choses. Maintenant que cet instrument est là, et surtout cette base de données sur ce qui marche et ne marche pas, je suis en train de voir comment appliquer les résultats à une batterie plutôt hybride. L'idée est de faire sonner ça comme un instrument qu'on ne reconnaît pas comme une batterie, mais comme un instrument électronique.

(T.D.C.) À la manière d'un synthétiseur, qui n'a plus de rapport avec un piano. C'est peut-être le prochain pas vers quelque chose qui n'a peut-être rien à voir avec la percussion. Ce qui fait l'originalité de notre modèle, c'est la manière dont le son est amplifié. Maintenant, il peut être transféré à d'autres instruments.

(A/R) Est-ce que le processus même de la recherche a fait l'objet d'un enregistrement et sera diffusé ?

(T.D.C.) C'est une bonne question. Je me la suis posée en relisant tous nos rapports réalisés au cours de la recherche. Peut-être qu'il faudrait faire un site internet.

(G.N.) Pour moi, c'est à la fois très personnel, et en même temps un processus assez évident...

(T.D.C.) Je pense que ce serait bien de mettre certaines choses en ligne. Un résumé de tous les documents, les photos, le catalogue des sons. On peut mettre ça sur un *drive* du Conservatoire et donner accès à ceux que ça intéresse, sans mettre ça sur un site ouvert à tous. À voir. Et puis, je pourrais publier des articles scientifiques sur les recherches faites autour de la mousse. Je pense qu'il y aurait de l'intérêt pour ça dans des revues comme *Percussive Notes*, par exemple.

(A/R) Cet instrument, est-ce que vous avez pensé à lui donner un nom ?

(G.N.) En fait, on n'en a pas encore discuté ! On pourrait...

(T.D.C.) Oui, c'est vrai. On peut y réfléchir. Mais je ne suis pas intéressé à l'idée de le commercialiser. Dans le cadre de mon doctorat, on a également développé un nouvel outil. La question de la commercialisation s'est posée. Plusieurs personnes voulaient faire de l'argent, mais je ne veux pas en faire un produit. Je laisse ça aux autres.

1. Cf. [www.living-scores.com/learn](http://www.living-scores.com/learn)
2. Il s'agit d'un concept de concert développé par Tom Pauwels et Jean-Luc Plouvier, une sorte de mini-festival où plusieurs podiums entourent le public, avec une grande attention portée à la mise en scène. Le programme peut durer plusieurs heures.
3. Cf. [www.kadenze.com](http://www.kadenze.com)
4. Cf. [www.images-sonores.be](http://www.images-sonores.be)



Ferdinand Despy, Simon  
Hardouin, Justine Lequette  
& Eva Zingaro-Meyer

Recherche corsaire

Recherche théâtrale  
d'après les *Écrits Corsaires*  
et les *Lettres Luthériennes*  
de Pier Paolo Pasolini





En 1975, à la veille de sa mort, Pier Paolo Pasolini publiait les *Écrits Corsaires*, un recueil d'articles parus à l'origine dans les journaux italiens, et ses *Lettres Luthériennes*, un «petit traité pédagogique». Maniant les armes de la polémique et de la contradiction, le poète et cinéaste y dressait le portrait d'une société profondément transformée, soumise à la consommation de masse et à la déculturation. C'est sur ces textes que Ferdinand Despy, Simon Hardouin, Justine Lequette et Eva Zingaro-Meyer ont porté leur attention, à leur sortie du Conservatoire de Liège, avec l'ambition de porter sur scène une pensée réfractaire, dont les interpellations politiques et sociales continuent de résonner aujourd'hui de façon intempestive.

Le travail des quatre chercheuses et chercheurs s'est d'abord fait «à la table», par des lectures, études et discussions sur la biographie et le théâtre de Pasolini, la pensée d'Antonio Gramsci, l'histoire de l'Italie, etc. Une façon d'approcher leur matériau dans son contexte idéologique, social et culturel. Le passage «au plateau» s'est effectué ensuite à travers des résidences où s'échafaudaient progressivement, à travers des tentatives d'abord disjointes de mise en jeu, une dynamique collective et un langage commun.

Deux questions ont particulièrement orienté la recherche scénique: comment théâtraliser cette pensée complexe? Et par quels moyens

théâtraux convoquer le monde disparu que Pasolini regrette et fantasme dans ses textes? Pour tenter d'y répondre, un travail a été lancé autour de chants traditionnels italiens, en collaboration avec Brigitte Romano, ainsi qu'une recherche esthétique sur les figures paysannes, prolétaires et sous-prolétaires peuplant les films de Pasolini, avec la plasticienne et costumière Elsa Segulier-Faucher. Des essais d'incarnation ont été menés, rendant bientôt sensible la nécessité de mettre ces chants et ces figures à distance, de travailler l'écart culturel et temporel les séparant des quatre membres du collectif. Ces difficultés à porter sur scène la pensée de Pasolini, plutôt que de conduire à un constat d'échec, constitueront au contraire la matière même d'un spectacle autoréflexif, provisoirement intitulé *En une nuit – Notes pour un spectacle à faire*.

Et puis, si la pandémie et le confinement consécutifs n'ont pas véritablement bousculé le calendrier initialement établi, la situation a ouvert au projet de nouvelles perspectives: la création d'une œuvre plastique pour la Biennale de l'Image Possible, en collaboration avec le Corridor, et un nouveau travail documentaire, qui donne suite à une série d'entretiens préliminaires que le groupe avait réalisée avec des personnes âgées, témoins du «monde d'avant» évoqué par Pasolini. Ces documents devraient bientôt faire l'objet d'une création sonore.

(A/R) Qu'est-ce qui vous a amené à vous réunir pour développer ce projet ?

(J.L.) Nous sommes issu-e-s d'une même promotion de l'ESACT (École Supérieure d'Acteur-ice-s de Liège). Pendant nos études, Eva nous a réuni-e-s avec le désir de faire un projet à partir de deux livres écrits par Pasolini à la fin de sa vie : les *Écrits Corsaires*, un recueil d'articles publiés entre 1973 et 1975, et les *Lettres Luthériennes*, un manuel didactique adressé à un adolescent imaginaire. Ces œuvres nous intéressaient dans la mesure où ce sont des écrits théoriques, mais qui contiennent une puissance émotionnelle très forte. C'est l'émotion qu'ils ont provoquée chez nous qui nous a donné envie de faire théâtre de ces deux textes. Le désir de mener ce projet est antérieur au FRArt, nous avons déjà posé quelques pierres : nous avons réalisé d'abord une série d'entretiens avec des personnes âgées de plus de septante ans qui ont connu le « monde d'avant » dont parle Pasolini. Nous voulions nous confronter à leur récit, voir les différences et les similitudes entre ce que ces personnes avaient vécu dans les années 1960-1970, et la lecture que Pasolini nous en donne. Ensuite, nous avons décidé de faire une première résidence « au plateau » pour jeter les bases, les premières idées et envies. Cela nous a permis de comprendre que le travail serait long, que la pensée de Pasolini exige du temps, qu'il fallait creuser l'homme et son œuvre dans toutes ses dimensions, mais aussi l'œuvre de Gramsci, l'histoire de l'Italie, le contexte politique de l'époque, le monde paysan, etc. On s'est donc dit très tôt qu'on ne voulait pas rentrer dans un processus de production classique. On n'était même pas sûr qu'il y avait un spectacle intéressant à produire ! Nous avons seulement une intuition à creuser et des hypothèses à vérifier. Le processus de la recherche correspondait à cette envie. Donc suite à cette première résidence, nous avons décidé de remettre un dossier au FRArt.

(E.Z.-M.) Je leur ai parlé des deux textes en avril 2016, juste avant qu'on soit diplômé-e-s. L'envie de porter ce projet collectivement était assez évidente mais à la sortie de l'école, on a besoin d'atterrir dans le monde professionnel, on découvre plein de choses. Nous avons donc mis du temps à développer les premières étapes, à préciser les envies. C'est pour ça qu'entre la genèse du projet et le début de la recherche dans le cadre du FRArt, il y a eu un moment assez long.

(A/R) C'est donc la complexité du matériau, et au premier titre les contradictions inhérentes à la pensée de Pasolini, qui vous ont orientées vers un processus de recherche plutôt que vers la création d'une pièce.

(E.Z.-M.) C'est ça. L'univers de Pasolini en lui-même est déjà complexe, et nous avons très vite pris conscience que la théâtralisation de ces deux textes assez théoriques n'allait pas être facile. Et puis nous avons envie d'expérimenter d'autres rapports au travail en général, sortir d'une certaine manière de faire : des temps de répétitions et de création très courts, une exigence d'efficacité. Nous ne voulions pas être dans la course au résultat. Mais c'est vraiment par l'écriture du dossier FRArt que nous avons commencé notre recherche, dans la mesure où écrire ce dossier nous a déjà lancées dans une autre façon de concevoir notre projet.

(J.L.) Quand nous avons obtenu la bourse, nous avons pris le temps de nous demander : que signifie « faire de la recherche » au théâtre ? Comment faire de cet espace qui nous est accordé un endroit de travail différent de nos fonctionnements habituels ? Nous sommes tellement habitué-e-s (pour survivre) à travailler dans le but de produire, *in fine*, un résultat dans un temps prédéterminé, que nous ne sommes plus vraiment en mesure d'affirmer qu'une œuvre théâtrale se distingue d'une marchandise.

C'est pourquoi nous voulions réfléchir aux cadres qui nous étaient nécessaires pour sortir de cette logique – que nous avons intériorisée – pour exercer notre art autrement, hors de cette injonction à produire un résultat « vendable » (ce qui n'empêche en aucun cas de produire un résultat tout de même).

(F.D.) Nous avons touché une question importante sur les différences entre chercher et créer. Dans toute création théâtrale, nous sommes en quête d'une forme, donc on pourrait dire qu'il y a de la recherche. Mais le fait de devoir, pour le FRArt, poser une hypothèse et envisager les différentes possibilités d'y répondre, a changé notre manière d'envisager le projet. Nous sommes passé-e-s d'un rapport intuitif à l'œuvre de Pasolini à un rapport plus « scientifique » où nous voulions vérifier notre hypothèse par les moyens spécifiques, et archaïques, du théâtre. Une chose qui nous intéressait beaucoup dans les *Écrits Corsaires* et les *Lettres Luthériennes*, c'est ce que Pasolini dit de l'émergence de la société de consommation et la transformation anthropologique qu'elle a produite en Italie, sans que la plupart des gens ne s'en aperçoivent. Lui considérait qu'un cataclysme était en train de se produire, qu'un monde et donc un rapport au monde disparaissaient. Le FRArt nous a permis de transformer notre question initiale, « comment faire un spectacle à partir de la pensée de Pasolini ? », en celle-ci : « comment théâtraliser une pensée complexe à travers l'évocation d'un monde que nous n'avons pas connu ? »

(J.L.) La question de la recherche est particulière dans le cas du théâtre, du fait que nous avons besoin du public pour vérifier certaines choses. Or cette présence d'un public peut dans le même temps nous pousser à une certaine forme d'efficacité que nous voulions éviter.

(A/R) Au début, vous avez inscrit le projet dans la tradition du « théâtre didactique », en vous référant notamment aux analyses d'Olivier Neveux. Quelle place cette notion a-t-elle prise par la suite ?

(E.Z.-M.) Notre recherche est née de – et s'inscrit dans – un chantier créé à l'ESACT il y a quelques années, appelé « Théâtre et politique », dans lequel intervient effectivement Olivier Neveux. Ses conférences régulières questionnent le rôle du théâtre dans la société, sa puissance révolutionnaire et les formes qu'il peut prendre, entre autres didactique, pour transmettre un savoir. Mais c'est plus globalement toute notre formation qui nous a ouvertes à cette envie de faire d'une pensée complexe matière à jeu. Nous avons travaillé avec des metteurs et metteuses en scène comme Françoise Bloch, Adeline Rosenstein ou Joël Pommerat, qui ont en commun de poursuivre cette recherche. Et au-delà des vivant-e-s, nous avons tous et toutes étudié Brecht et son théâtre didactique. Tout ce bagage a été essentiel dans notre recherche car il a pointé la difficulté de n'être ni explicatif ou professoral, ni simpliste et réducteur pour transmettre au public une pensée exigeante.

(F.D.) Pour revenir à la pensée de Pasolini en particulier, elle est faite de contradictions, il ne cherche jamais à en faire la synthèse. Sa dialectique oppose la thèse et l'antithèse sans chercher de résolution. C'est une œuvre qui pose l'inconciliable. Chercher les formes théâtrales qui racontent cette dialectique impossible est très intéressant.

(A/R) Comment avez-vous démarré la recherche FRArt ? Selon quels axes l'avez-vous structurée ?

(J.L.) Nous avons commencé par lire collectivement les *Écrits Corsaires* et les *Lettres Luthériennes*, par discuter de nos interprétations respectives de chaque article et des idées théâtrales qu'elles nous évoquaient. Assez vite, face à l'obscurité de certains concepts, mais aussi du contexte historique, politique et culturel, il est devenu essentiel de développer au moins trois



fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : Ferdinand Despy et Simon Hardouin. Travail de plateau au cours de la résidence au Théâtre de Liège, Rocourt, février 2020. Crédit photo : Annah Schaeffer.
- fig. 02 Justine Lequette. Travail de plateau au cours de la résidence au Théâtre de Liège, Rocourt, février 2020. Crédit photo : Annah Schaeffer.
- fig. 03-04 Ferdinand Despy. Travail de plateau au cours de la résidence à Arsenic2, Herstal, octobre 2019. Crédit photo : Annah Schaeffer.



fig. 03



fig. 04

points : la pensée de Gramsci, qui a énormément influencé celle de Pasolini ; l'histoire de l'Italie depuis l'unification ; et la biographie de Pasolini, car sa pensée est indissociable de sa vie, y compris intime.

(E.Z.-M.) C'est de là qu'on est parti en juin 2019. Nous nous sommes réparti-e-s le travail, chacun-e s'attellant à un point et le restituant aux autres par un exposé, une méthode que nous avons déjà éprouvée à l'école ou dans des projets de création. C'était une résidence essentiellement dramaturgique. À ce moment-là, nous avons décidé d'ouvrir le travail à d'autres personnes. Pendant deux jours, nous avons invité d'autres comédiens et comédiennes à lire des pièces de Pasolini avec nous. Une journée consacrée à *Pylade*, l'autre à *Calderón*. Nous voulions découvrir comment lui-même avait fait théâtre de sa pensée, et s'en inspirer. Et puis, le théâtre de Pasolini est assez hermétique de prime abord. On avait envie de le mettre en voix, voir ce que ça donnait, en discuter, en mêlant des regards neufs et des regards plus avertis. Ça nous a ouvert des horizons, des pistes de réflexions.

(J.L.) Il faut savoir aussi qu'en juin, c'était la première fois qu'on travaillait vraiment ensemble, à quatre. Nous avons donc pris le temps de discuter, de créer un langage commun. Travailler en collectif est un apprentissage : la recherche à ce moment-là a donc porté autant sur des questions théâtrales et artistiques que sur nos modes de fonctionnement en collectif, et sur la détermination des conditions nécessaires pour nous mettre en véritable « état de recherche ».

(E.Z.-M.) Dans la deuxième partie de cette résidence, nous avons tout de même tenté quelques passages de la table au plateau. Ces premiers essais nous ont permis de voir ce qu'il fallait mettre en œuvre ensuite, parce que les propositions restaient souvent très cérébrales et solitaires. Nous avons des difficultés à nous mettre en jeu à quatre. En réaction, ça a généré une autre dynamique pour la résidence suivante. Mais avec du recul, nous nous rendons compte que beaucoup de choses étaient en germes dans cette première résidence. Les obsessions que nous avons poursuivies par la suite se sont exprimées à ce moment-là.

(A/R) Le passage au plateau a pris appui sur l'apprentissage de chants traditionnels italiens. D'où est venue cette idée ?

(F.D.) Avant même de commencer la recherche FRArt, nous avons travaillé avec Brigitte Romano, qui est musicienne et professeure de chants traditionnels italiens. Elle a fait un travail très intéressant d'enregistrement de chants lors de processions et de fêtes en Sicile, pour recueillir les traces d'un certain rapport au monde. Elle a également travaillé avec Giovanna Marini, musicologue, amie de Pasolini, qui a beaucoup participé à la collecte et à la transmission de ces chants. Nous avons d'abord appris ces chants qui nécessitent une technique vocale particulière. S'est assez vite posée la question de leur théâtralisation : comment ne pas les folkloriser ? Faut-il les sublimer ? Les décaler ? Comment éviter la réappropriation culturelle ?

(J.L.) Nous avons évolué. Au départ nous voulions que les chants soient chantés sur le plateau. Mais nous nous sommes rendu compte que ça ne suffisait pas de les chanter « tels quels », qu'ils devaient s'inscrire dans une dramaturgie, et que nous devions trouver la bonne distance entre nous et ces chants qui appartiennent à une culture qui n'est pas la nôtre. La recherche en a donc fait « problème ». À ce stade, nous n'avons pas encore trouvé la résolution scénique, mais en identifiant les problèmes, nous avons avancé vers une résolution future.

(E.Z.-M.) Nous avons réalisé qu'ils ne pouvaient pas être représentés de façon lisse et évidente, utilisés comme de beaux chants de chorale. D'ailleurs, ils ont parfois un aspect peu mélodieux, étrange. Mais pour revenir à cette question de la légitimité à utiliser ces chants, elle vient d'une réflexion plus générale sur la distance qui nous sépare du matériau : celle entre nous et la pensée de Pasolini, nous et les chants, nous et ce « monde d'avant ».

(A/R) Vous parliez tout à l'heure d'une autre collecte de « traces du monde d'avant » à la base de votre projet, à savoir des entretiens avec des personnes âgées. Est-ce que vous avez poursuivi ou exploité ce matériau ?

(J.L.) À vrai dire, c'est seulement aujourd'hui que ce travail d'« avant-FRArt » reprend de l'importance. Nous n'avons pas eu le temps de le traiter pendant la recherche FRArt. Mais nous sommes maintenant en train d'écrire un spectacle, et notre année de recherche nous fait replonger dans ce travail documentaire avec un nouveau point de vue. Non seulement sur les interviews déjà réalisées, dans lesquelles nous savons maintenant quelles informations aller chercher, et sur de nouvelles interviews que nous voulons réaliser en parallèle.

(E.Z.-M.) À l'époque, nous étions parti-e-s en Italie pour recueillir des témoignages, mais aussi sur les traces de Pasolini, dans le Frioul, là où il a vécu et découvert le monde paysan. Ce qui est intéressant, c'est que nous n'y avons pas du tout retrouvé ce qu'il décrit. Évidemment parce que ça a changé, mais aussi peut-être parce qu'il l'avait quelque part mythifié.

(A/R) Un autre axe de travail pour aborder Pasolini, c'était la constitution de « figures ». Qu'en avez-vous fait ?

(F.D.) Ces figures étaient un moyen de répondre à cette envie de convoquer le « monde d'avant ». En étudiant l'œuvre de Pasolini, et pas seulement son cinéma, on a souvent retrouvé ces incarnations, ces personnages à la fois réalistes et mythifiés, archaïques et modernes, très esthétisés. À la fin de la première résidence, nous avons ouvert beaucoup de champs à explorer, autant sur le fond que sur la forme (l'univers esthétique pasolinien, le théâtre didactique, la sacralité et sa disparition, etc.). Pour la suite du travail, nous nous sommes concentré.e.s sur cinq axes, l'un d'entre eux étant la représentation du peuple dans l'œuvre de Pasolini et dans l'histoire de l'art.

(J.L.) Le parti pris dramaturgique que nous explorons pour représenter ces « figures » du monde d'avant, c'est d'échapper systématiquement à l'incarnation totale. Nous travaillons plutôt sur quelques signes (costume, décor, langage) qui ont pour fonction d'évoquer ce que pouvait être ce monde, en laissant une place à l'imaginaire.

(E.Z.-M.) À ce sujet, on a lancé un travail avec Elsa Segulier-Faucher, plasticienne et créatrice de costumes. Avec elle, on a vraiment essayé d'incarner, de jouer certaines choses, notamment par imitation des films de Pasolini, pour finalement se rendre compte qu'il était plus intéressant de recourir à des costumes incomplets, par exemple.

(J.L.) Il fallait aussi éviter les clichés sur le monde paysan ou prolétaire. Il n'y a pas UN monde paysan mais une multiplicité. LE Peuple, ça n'existe pas. Il faut le représenter comme une force hétérogène de résistance au pouvoir dominant qui lui, au contraire, décrit le Peuple comme une entité simple et homogène pour mieux l'asservir.

(E.Z.-M.) On s'est rendu compte qu'il fallait toujours se mettre en dialogue avec la pensée de Pasolini, problématiser la distance entre sa pensée et nous. Pasolini a découvert un monde, qu'il a en partie fantasmé, et nous fantasmons sur ce fantasme. On a parfois eu tendance à prendre sa parole pour une vérité, parce qu'elle nous touchait. Mais nous avons compris l'importance d'une triangulation permanente entre nous, Pasolini et le public.

(A/R) Justement, dans votre rapport déposé à mi-parcours, vous dites qu'un des tournants de la recherche a été le moment où vous avez décidé de « chercher en vous ». Il s'agissait de se libérer de l'autorité du texte ?

(F.D.) Si on présente les choses de manière un peu schématique : pendant la première résidence on a cherché à comprendre ce que Pasolini disait, les contextes historique, politique et culturel dans lesquels il a vécu, ceux qui l'ont influencé, les combats dans lesquels il s'est inscrit. Dans la seconde résidence, on a cherché à transmettre cette pensée, notamment en prenant appui sur des interviews de Pasolini, sur sa parole directe. Le bilan qu'on en a tiré, c'est qu'il fallait témoigner de notre rapport singulier à cette pensée et donc chercher en nous. Il faut sans cesse nous mettre à mal, chercher les endroits où Pasolini nous perturbe.

(A/R) Comment se sont déroulées les résidences d'octobre et de février ?

(E.Z.-M.) Dès le début s'est présentée la difficulté de se mettre en jeu à quatre, de porter ensemble une dramaturgie. Dans les deux résidences, chacun-e de nous a poursuivi une forme d'obsession personnelle. On s'est retrouvé à produire chacun-e une forme particulière. D'ailleurs, dans les présentations faites en fin de résidence, en octobre et février, nous n'avons pas cherché à créer une dramaturgie globale, nous avons présenté les différentes formes de façon détachée. Plutôt que d'essayer de tout lier, de suivre une voie unique, nous avons essayé de trouver un équilibre entre nous et nos différents univers.

(A/R) Les résidences étaient donc ponctuées par une représentation publique. Qui étaient les spectateurs et spectatrices ?

(J.L.) Nous avons invité entre dix et quinze personnes, des ami-e-s et/ou des professionnel-le-s du théâtre. Un public bienveillant, en capacité de lire une étape de travail. Nous avons beaucoup réfléchi à cette question. Au début de chaque résidence, nous nous demandions : « de quel public a-t-on besoin pour faire advenir quelque chose ? » Au théâtre, cette confrontation au public est importante, elle libère des énergies. En même temps, nous avons essayé d'être prudent-e-s, afin que la présence d'un public ne nous coupe pas du processus de la recherche.

(A/R) En mars se propage la pandémie, et vous vous retrouvez dans *Le Décaméron*. Qu'est-ce que la crise a changé pour vous ? Et comment vous êtes-vous adaptées à la situation ?

(E.Z.-M.) Notre agenda de recherche n'a pas été trop perturbé par la pandémie, nous n'avions pas de résidence prévue à ce moment-là. Cela n'enlève cependant rien à la violence avec laquelle le secteur culturel est touché et l'instabilité dans laquelle nous sommes toutes et tous plongé.e.s. Notre regard sur le monde a été évidemment impacté par cette crise.

(A/R) En tout cas, la notion de « monde d'avant » a pris un autre éclairage...

(E.Z.-M.) C'est certain, la notion résonne autrement. Le parallèle est intéressant. Certain-e-s parlent justement de changement anthropologique, comme Pasolini à son époque.

(A/R) Vous parliez d'un projet de spectacle futur ?

(E.Z.-M.) Oui, à l'issue de notre dernière étape de recherche, nous avons décidé de poursuivre le projet et de nous lancer dans la création d'un spectacle, actuellement intitulé « En une nuit – Notes pour un spectacle à faire ».

(A/R) En quoi consiste ce projet ?

(J.L.) C'est une idée présente depuis le début de la recherche, qui a longtemps coexisté parmi beaucoup d'autres, s'est précisée au fil des résidences, et est finalement devenue notre socle de travail. Tout part de « Carnet de notes pour une Orestie africaine » de Pasolini, un documentaire tourné en Afrique de l'Est, qui est un film sur un « film à faire ». Pasolini y fait des repérages en vue d'une œuvre de fiction qui ne se réalisera jamais. C'est un document magnifique, intéressant en ce qu'il fait œuvre de

possibilités futures. Cette forme nous offre une théâtralité intéressante, qu'on nomme la « théâtralité de la potentialité ». L'hypothèse dramaturgique que nous sommes en train de tisser, c'est donc de faire un spectacle sur un « spectacle à faire ».

(F.D.) Cette théâtralité de la potentialité témoigne en partie de notre année de recherche, des questionnements qu'elle nous a fait traverser et des solutions que nous avons trouvées. En imaginant un spectacle hypothétique nous pouvons contourner la nécessité d'un résultat unique et faire exister plusieurs spectacles en même temps, contradictoires entre eux, inconciliables. Elle nous permet aussi de théâtraliser nos manques, nos impossibilités et mettre la distance qui nous sépare de Pasolini au centre de notre projet. Mais le spectacle n'est pas créé du tout, on doit, d'une certaine manière, reprendre depuis le début. Créer un spectacle c'est autre chose que faire de la recherche.

(J.L.) Nous sommes un peu au stade du peintre qui aurait fait ses esquisses, ses études. Maintenant il nous reste à peindre le tableau.

(A/R) Où en êtes-vous aujourd'hui ?

(E.Z.-M.) Nous essayons de maintenir dans ce nouveau pan du travail ce que la recherche nous a amené. C'est pourquoi nous sommes reparti-e-s dans un travail de documentation pour parvenir à qualifier plus précisément ce « monde d'avant ». On est en train de lire, de voir des films, de se construire un imaginaire plus concret sur ce monde décrit par Pasolini. Puis nous allons passer au plateau pour essayer de construire un début de spectacle.

(J.L.) Nous travaillons la situation de base : quatre personnes veulent réaliser un spectacle qui parle de la disparition d'un monde et racontent leur projet. Elles racontent certaines scènes, en jouent d'autres, font part de leurs fantasmes théâtraux, de leurs questionnements, montrent plusieurs possibles. Cette mise en abîme renvoie à la dramaturgie de la potentialité dont nous parlions. Le but est de créer un écho avec la potentialité révolutionnaire que représentaient les mondes paysans, prolétaires et sous-prolétaires. Dans les années 1960-70, Pasolini ne cessait d'alerter sur le fait que la Grande Histoire, l'histoire bourgeoise dominante, était en train « d'avaloir » la multiplicité des autres histoires, celles des peuples, qui portaient en elles une puissance subversive énorme, de par leur simple existence. L'envie des « Notes pour un spectacle à faire », c'est aussi de ne pas présenter une seule histoire, mais une multiplicité.

(F.D.) Nous cherchons dans le fond à raconter l'avènement du modèle unique, tout en inversant la machine sur le plan formel. C'est-à-dire multiplier les récits, recréer des singularités.

(A/R) La recherche va-t-elle donner lieu à d'autres formes que celles du théâtre ?

(F.D.) Oui, nous tenons à ce que la recherche donne lieu à différentes formes. Nous avons travaillé, en collaboration avec le Corridor, sur une production plastique autour de la représentation du corps mort de Pasolini. Cette œuvre est exposée dans le cadre de la Biennale de l'Image Possible à Liège.

(J.L.) Et puis, suite à la crise du Covid, nous avons eu envie de réaliser un objet sonore à partir d'interviews de personnes âgées dépositaires de ce « monde d'avant », mais aussi de la jeune génération qui ne l'a pas connu et qui est en train de connaître une autre transformation. Nous allons travailler sur ces parallèles.

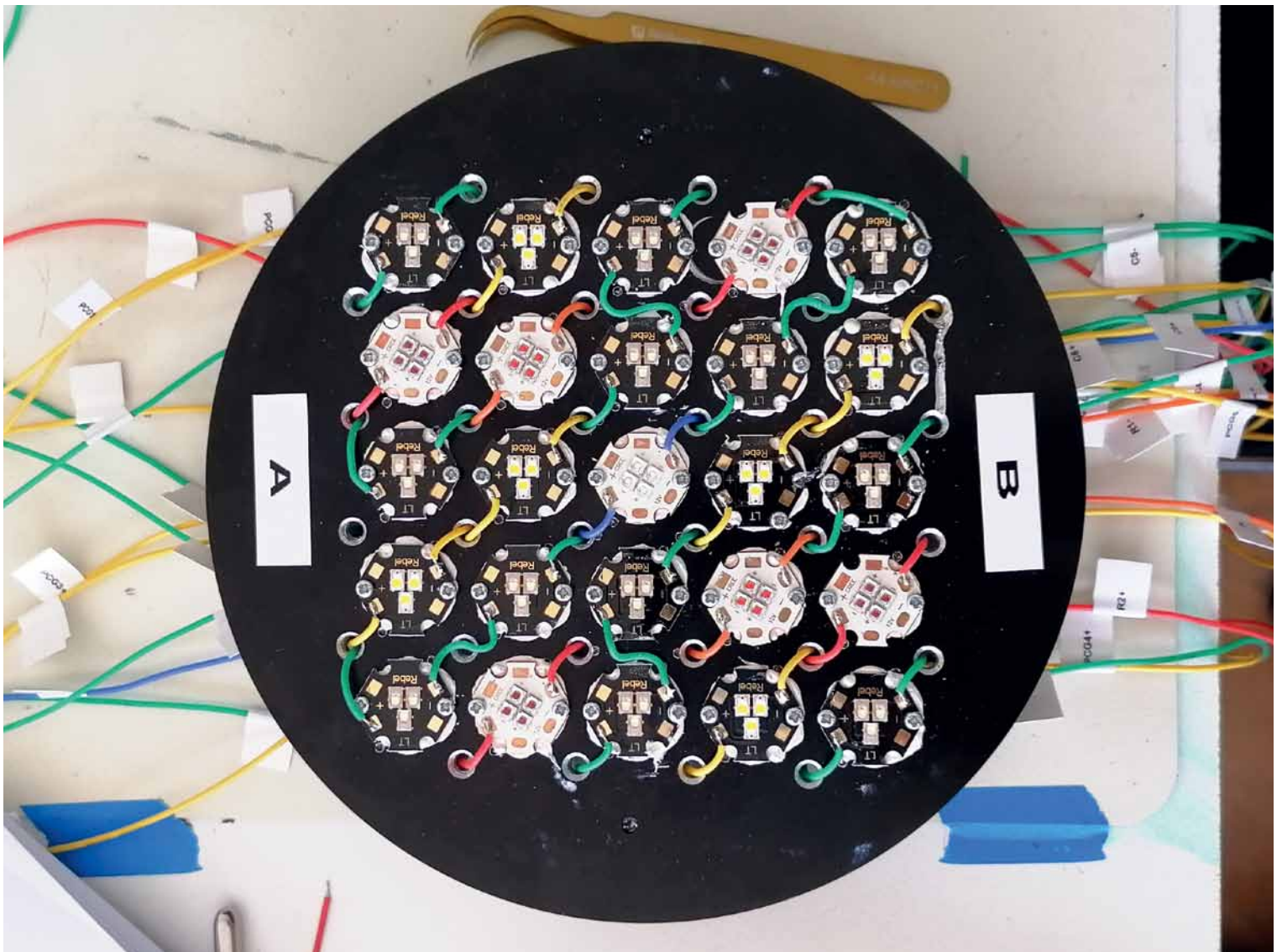
(E.Z.-M.) Et à l'ESACT, un projet autour de Pasolini va être mené. Nous sommes invité-e-s à y travailler avec les étudiant-e-s. Nous sommes excité-e-s de pouvoir partager notre recherche.

(J.L.) Et ce n'est pas fini. Nous ne savons pas encore ce que cette recherche va produire. Certaines pièces de Pasolini nous ont touchées. Peut-être qu'on en fera quelque chose un jour ? Cette recherche est un terreau qui a généré plein d'envies.





Une exploration artistique  
de caractéristiques nouvelles  
et étranges de la lumière  
blanche via une source de  
lumière « quantique »



La couleur et la lumière sont depuis longtemps des sujets de curiosité pour les arts autant que pour les sciences. Or, depuis la séparation de ces deux « disciplines » au cours de l'époque moderne, chacune ayant été renvoyée à ses propres méthodes, fins et temporalités, rares ont été les exemples d'une approche simultanément artistique et scientifique de ces phénomènes.

Le projet mené par Adrien Lucca représente un possible modèle de réconciliation. Après une dizaine d'années passée à investiguer les propriétés de la couleur dans une perspective analytique et esthétique, l'artiste a porté son intérêt sur les caractéristiques de la lumière blanche : sa recherche a consisté à développer un appareil produisant une telle lumière, apparemment « neutre » et visuellement stable, mais dont le spectre est modulé de façon à entraîner des variations dans la perception des couleurs de certaines matières. En effet, la couleur de la lumière et l'effet de celle-ci sur la couleur des objets sont deux paramètres indépendants, insiste Lucca. Par une programmation des longueurs d'onde de la source lumineuse, à même les leds, il peut ainsi faire passer des pigments du gris au rose, du jaune citron au blanc, du rouge au vert. Cet accomplissement a été rendu possible par l'étude approfondie et le recours aux ressources de la colorimétrie, de la programmation informatique et de l'éclairage, une

entreprise que l'artiste a menée avec l'aide, entre autres, d'un chimiste (Thomas Pons), d'un designer (Mathieu Zurstrassen) et d'un informaticien (Nathan Boulet).

Au cours de l'automne 2020, son « synthétiseur de lumière blanche programmable » a été présenté dans différentes configurations à la galerie LMNO (Bruxelles), à la Triennale d'Art Public de Liège et à la Villa Empain (Bruxelles). Une autre forme de compte rendu est en cours de préparation, sous la forme d'une publication où sera restitué le processus de recherche, à travers ses sinuosités, ses déboires et ses trouvailles.

En conclusion de cette première phase de recherche se sont également tenues deux journées d'études les 18 et 19 novembre 2020. Organisées par Adrien Lucca et Marjolijn Debulpaep, dans une collaboration de leurs deux institutions-mères (La Cambre et l'IRPA), à laquelle s'est jointe plus tard la Villa Empain. Ces journées portaient sur la lumière et la couleur, avec une attention particulière portée aux domaines de la conservation préventive et de la restauration des œuvres d'art. Une façon pour le chercheur d'inscrire ses découvertes dans un contexte culturel plus large, où la question de la manipulation de la lumière ouvre sur des questions éthiques et institutionnelles très actuelles. Mais c'est un appel, aussi, à renouer les liens distendus entre les sciences et les arts.

(A/R) Comment en êtes-vous venu à étudier les phénomènes de la lumière et de la couleur ?

(A.L.) J'ai décidé de faire de l'art quand j'étais adolescent. Je voulais être compositeur. J'ai fait de la musique électronique pendant trois ou quatre ans, en région parisienne. J'ai commencé à développer une approche très mathématique. Dans le son, il y a un rapport très direct entre la perception et les mathématiques : si on multiplie la fréquence par deux, on monte d'une octave. À vingt ans, j'ai décidé de tout plaquer et je suis venu en Belgique. Je ne savais pas trop quoi faire, j'hésitais entre des études de science ou d'art. Quelqu'un m'a parlé de l'ERG. J'ai découvert que c'était une école où on n'apprenait rien, une école faite pour les autodidactes. (Rires) Alors j'y suis rentré et j'y ai passé cinq ans, en traversant presque toutes les disciplines. J'ai toujours cherché un médium dans lequel je pourrais penser en musicien, de manière visuelle. La vidéo semblait appropriée, avec son rapport au temps, à la composition, au montage, mais finalement c'est devenu le dessin. J'ai commencé à faire des dessins géométriques en mélangeant des notions de perspective et de couleur.

(A/R) Quelles références artistiques vous animaient ?

(A.L.) J'ai toujours été assez fasciné par le post-impressionnisme et son rapport à la science. Seurat était le peintre le plus scientifique de l'époque. Malheureusement, il est mort à trente et un ans. S'il avait été vivant en 1907, je crois que Braque et Picasso auraient été un peu en retard. (Rires) Paul Klee a aussi été très important pour moi, notamment au travers du livre *La pensée créatrice*, qui réunit ses cours du Bauhaus. Kokoschka et Kandinsky également, dans une certaine mesure, pour leur rapport à la musique. En fait, j'avais un peu tendance à ignorer l'art contemporain. J'avais l'impression qu'il y avait un tel potentiel inexploité chez des artistes plus anciens des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Je suis resté attaché à la musique contemporaine, Iannis Xenakis et surtout Giacinto Scelsi, un compositeur à l'origine du mouvement spectraliste, qui considère le son comme une matière, y compris à travers des œuvres presque monotones où l'attention se porte sur la complexité du son. Ça m'a beaucoup inspiré. Assez vite, j'ai réalisé que le son et les couleurs ne fonctionnaient pas vraiment de la même manière, et que je n'y connaissais rien. Alors j'ai commencé une longue période d'étude, en lisant tout ce que je trouvais sur la couleur, de Goethe et Wittgenstein à tout ce qui existe dans les sciences. Un jour, Narcisso Silvestrini, professeur de couleur à l'école Polytechnique de Milan, m'a parlé d'une école près d'Avignon, Ôkhra, où des scientifiques étaient ravis de parler de couleur avec des artistes, et j'y suis allé souvent pour poser toutes mes questions. Après mon diplôme, je suis rentré à la Jan van Eyck Academie de Maastricht. C'est à cette époque-là que j'ai acheté beaucoup de pigments et de machines, et que je me suis mis également à la programmation informatique. J'ai terminé cette période d'étude en 2014 par de grands dessins, dans lesquels j'explorais des notions de mélange optique, de variations simultanées et de constance des couleurs.

(A/R) À quel moment est apparu votre intérêt plus spécifique pour la lumière ?

(A.L.) Depuis le début, j'étais très conscient que la question de la lumière était intrinsèquement liée à celle de la couleur. Le fait que les théories de la couleur ne parlaient généralement pas de lumière me semblait être un non-sens. Mais je n'avais pas les moyens de me livrer à un travail sur le spectre lumineux. En plus, j'étais très occupé avec mes pigments. C'est vraiment en 2015 que je m'y suis dédié, alors que je travaillais sur une sorte de synthèse de mes travaux, un manifeste sur la colorimétrie. Ce qui est génial avec la colorimétrie, c'est qu'on peut réduire

la couleur et la lumière à un ensemble de paramètres auxquels on peut appliquer des fonctions mathématiques. C'était tout à fait ce que je cherchais au départ, quand je pensais que le son et la couleur fonctionnaient de la même manière. Ensuite, j'ai gagné un concours pour une œuvre d'art publique à Montréal en proposant quatorze mosaïques de verre composées à base d'algorithmes. C'est comme ça que je suis entré en contact avec des gens qui travaillent le vitrail, et d'autres avec des leds. Ensuite, tout ça a continué à trotter dans ma tête, jusqu'à la commande d'une œuvre publique à Uccle. À l'époque, j'étais fasciné par une partie du travail d'Olafur Eliasson, et j'ai commencé à travailler avec les mêmes sources de lumière que lui : des lampes à sodium. Pour *Room for One Colour* (1997), il a placé plusieurs de ces lampes dans un espace. Quand on entre, tout est jaune, l'œil s'adapte, et on finit par tout voir en noir et blanc. En réalité, c'est un truc très connu, mais il est le premier à l'avoir transposé dans le monde de l'art, à ma connaissance. J'aimais cette pièce, assez radicale, où la lumière détermine la manifestation des couleurs. Pour mon œuvre à Uccle, je voulais utiliser des lampes à sodium associées à des leds pour faire blanchir la lumière, mais je n'arrivais pas à trouver la bonne led complémentaire. D'un coup, je me suis rendu compte que je pourrais n'utiliser que des leds et que je pourrais faire de la lumière blanche à partir de deux couleurs seulement. Une personne m'a dit que c'était impossible, qu'il fallait nécessairement du rouge, du vert et du bleu. (Rires) J'ai demandé à une entreprise d'éclairage canadienne de m'envoyer les données numériques de toutes leurs leds, j'ai travaillé dessus et montré un prototype à l'espace Été 78 : une lumière blanche combinant seulement du cyan et du rouge. Ce blanc faisait complètement changer la couleur de certaines matières, notamment les objets jaunes. C'était assez spectaculaire. J'ai commencé une série intitulée *Yellow-free Series*, dans laquelle les lumières faisaient disparaître le jaune. Contrairement à Eliasson qui utilise une lumière jaune transformant tout en noir et blanc, j'utilise une lumière blanche sous laquelle le jaune n'apparaît plus.

(A/R) Une œuvre-manifeste, en quelque sorte.

(A.L.) Oui, c'était tout à fait conscient, même si lui n'est sans doute pas au courant ! (Rires)

(A/R) Comment en êtes-vous arrivé au projet présenté au FRArt ?

(A.L.) J'y arrive. Les limites du système se sont fait sentir. L'entreprise canadienne ne pouvait pas faire tout ce que je voulais avec les leds. Alors, comme pour la colorimétrie ou la programmation informatique, j'ai appris par moi-même à faire des luminaires. Et je me suis rendu compte assez vite que si je voulais faire de la dentelle avec le spectre de la lumière, j'avais besoin d'argent. C'est alors que j'ai trouvé le FRArt. Tout était déjà très clair dans ma tête, donc le dossier a été assez facile à monter. J'ai présenté les choses ainsi : j'allais faire des luminaires avec des leds programmables produisant une lumière blanche et faire varier cette lumière de manière imperceptible ; cependant les couleurs des matières, elles, allaient changer. J'ai appelé cette source lumineuse un « synthétiseur de lumière quantique ».

(A/R) Pourquoi « quantique » ?

(A.L.) Dans les leds, on n'a pas toutes les longueurs d'onde que l'on veut. Entre le vert et le jaune-orange, il y a un trou, il n'y a rien. Alors que c'est là où se trouvent plusieurs longueurs d'onde nécessaires aux effets recherchés. J'ai donc contacté Thomas Pons, un chimiste à l'École Supérieure de Physique et de Chimie Industrielle de Paris, qui produit des « quantum dots ». Ce sont des cristaux fluorescents qui absorbent l'énergie bleue ou UV d'une led et la reconvertissent dans une autre longueur d'onde. Thomas Pons était très intéressé par mon projet et il a accepté de m'aider. On a eu plein de problèmes, et d'ailleurs on n'y est



fig. 02



fig. 03



pas encore tout à fait, mais j'ai quand même obtenu des résultats extraordinaires. La lumière qui sort de mes synthétiseurs contient des longueurs d'onde qui n'existent nulle part sur le marché –sauf actuellement à la galerie LMNO, à la Triennale d'art public de Liège et bientôt à la Villa Empain<sup>1</sup> !

(A/R) C'est ce que vous appelez « programmer la lumière », c'est-à-dire aller à la source du spectre lumineux et le manipuler à loisir.

(A.L.) C'est ça. Un peu comme si je jouais sur un clavier.

(A/R) On revient à la musique.

(A.L.) Oui. Sauf que dans un accord musical, on entend toutes les notes. Or quand on fait un accord lumineux, une seule couleur apparaît. Et surtout, il y a beaucoup d'accords différents avec la lumière qui produisent une même couleur. C'est ce qu'on appelle le métamérisme. C'est le phénomène qui me permet de faire des lumières blanches d'apparence identique avec différents accords de longueurs d'onde. Étant donné que je travaille avec des pigments, j'ai eu l'occasion de réexplorer toute ma collection. Je les connais très bien à la lumière du jour, mais avec ces nouveaux accords, j'ai trouvé des choses incroyables. J'ai développé de nouvelles couleurs, désignées par des noms composés qui correspondent aux variations selon lesquelles elles apparaissent. J'ai du rouge-noir, du rose-gris, du vert-rouge, du bleu-rose, du citron-rouge, du citron-blanc. On peut en voir certaines à la galerie LMNO dans la série *Single-many*. Sur ces dessins, tous les éléments graphiques peints à la main s'uniformisent visuellement à un certain moment, puis se différencient. Il y a un *Red-many*, par exemple, un grand dessin qui apparaît tout rouge, d'un rouge très intense, avant que ses éléments ne se différencient en neuf couleurs : brun, noir, jaune, orange, vert, etc. Je présente aussi des *Turquoise-many*, des *Blue-many*, et une *Grass-many*, parce qu'à un moment la pièce ressemble à de l'herbe au soleil, un peu comme dans un Seurat d'ailleurs.

(A/R) Vous avez évoqué des problèmes concernant la conception des lampes. De quelle nature étaient-ils ?

(A.L.) En fait, j'ai passé la plupart du temps à travailler sur les lampes. J'ai réalisé des tas de prototypes, acheté des leds du monde entier. Ces histoires de longueur d'onde, c'est vraiment compliqué. Par exemple, si j'ai besoin d'une led bleue turquoise, chez un fabricant elle est trop verte, chez l'autre elle est trop bleue. Et pour le savoir, il faut les acheter... Les leds sont presque des pièces uniques. Pour choisir les nuances de manière précise on doit les acheter par bobines de mille. Dans une référence de led rouge, il y a une quinzaine de nuances. C'est un cauchemar ! Et puis, on a surtout rencontré des problèmes pour fabriquer une led d'une longueur d'onde de 570 nanomètres, un jaune qui n'existe tout simplement pas sur le marché. Au laboratoire de Paris, ils ont réfléchi au nombre d'atomes à assembler pour le faire. Ça semblait possible, alors une stagiaire a travaillé chez eux pendant un mois. Ils m'ont envoyé les cristaux, je les ai mis dans les résines, jeté de l'énergie dessus et mesuré ce qui en ressortait : 590 nanomètres. Je ne comprenais pas, j'ai été jusqu'à recalibrer mes machines pour être sûr que je ne me trompais pas et je leur ai demandé de faire pareil... En fait, ça résultait d'un phénomène d'auto-stimulation, c'est-à-dire qu'une partie de la lumière émise par les cristaux était retransformée par ceux adjacents. On a donc dû recommencer à zéro, mais cette fois en visant 560 nanomètres, ce qui est plus compliqué parce que les cristaux sont plus petits et plus fragiles. Le labo me les a envoyés et j'ai refait le test : cette fois, ça marchait, mais pendant trois minutes seulement... La chaleur faisait éclater les cristaux. C'était inexploitable. J'ai cherché d'autres solutions. J'ai trouvé une manière de faire du 550, un jaune-vert très intéressant qui donne du blanc quand il est combiné au violet. Le 570, on ne l'a toujours pas. Mais il me le faut !

(A/R) Vous avez l'habitude de faire appel à des experts. La collaboration était-elle différente cette fois-ci ?

(A.L.) Non, pas vraiment. Sauf que le label FNRS aide beaucoup. D'habitude, les scientifiques me prennent rapidement au sérieux quand ils voient que je sais de quoi je parle, mais avec la mention FNRS, les choses vont encore un peu plus vite...

(A/R) Quels sont les autres collaborateurs impliqués dans le projet ?

(A.L.) J'ai beaucoup travaillé avec un autre artiste, Mathieu Zurstrassen. Il a une formation d'architecte et il est très fort pour résoudre des problèmes de design « scientifique ». C'est lui qui a dessiné la lampe à partir du contenu et des contraintes que je lui ai fournis. Il y a aussi Nathan Boulet, un informaticien qui a travaillé sur des cartes permettant de contrôler l'intensité des leds. Pour toutes les versions montrées actuellement, j'ai utilisé des cartes disponibles sur le marché, mais on est quasiment au point pour lancer la production des nôtres, plus puissantes et plus faciles à contrôler. Et puis, j'ai proposé à un bureau de conservation et restauration d'œuvres d'art spécialisé en art contemporain, le studio Nicolas Lemmens, de faire un dossier confidentiel pour la conservation de ces luminaires, entre autres pour rassurer les collectionneurs. Je préfère également être prudent et éviter qu'une grosse société achète l'œuvre et pille le carnet de conservation pour en faire des jouets.

(A/R) Dans le dossier remis au FRArt, vous insistiez justement pour rendre publics non seulement les résultats de votre recherche mais aussi la méthode.

(A.L.) J'ai toujours fait ça. Pour mon œuvre à Montréal, j'ai publié un catalogue avec un texte assez technique sur ma démarche. Ce n'est pas un article scientifique, on ne peut pas directement reproduire ce que j'ai fait. Mais je trouve ça très important. J'aimerais qu'il y ait plus d'artistes qui pensent ainsi, ça nous permettrait de discuter. Comme avec mon assistant, Pedro Ruxa, un peintre qui connaît très bien les pigments. Mais cette question de la restitution publique est devenue très délicate pour moi. Fin 2019, deux designeuses m'ont contacté par l'intermédiaire d'un scientifique qui connaît bien mon travail. Elles avaient été commissionnées par un musée. Elles avaient vu *Yellow zone/yellow-free zone* (2019), mon travail avec deux ballons qui changent de couleur. Elles m'ont demandé de les aider à réaliser une pièce avec des changements de nuances de jaune, parce que, bien qu'elles avaient compris que quelque chose de cet ordre était possible, elles n'y connaissaient rien. J'ai accepté de collaborer, je leur ai parlé de mon projet de lumière programmable. Or, quelques jours plus tard elles m'ont écrit qu'elles ne voulaient plus travailler avec moi. En mars, sur Instagram, j'ai vu ce qu'elles avaient conçu pour l'exposition : selon moi et beaucoup d'autres personnes qui l'ont vu, c'était du plagiat ! Par l'intermédiaire de mon avocat, j'ai contacté le musée et les deux designeuses, qui ont prétendu n'avoir rien fait de mal, qu'elles ne savaient pas que j'étais un artiste, mais aussi qu'au moment où elles m'avaient contacté leur projet n'était pas clair du tout. Résultat : je les ai attaquées en justice pour plagiat. C'est donc une question délicate. Il me semble essentiel de partager. Mais en même temps, il y a des gens qui considèrent que l'art contemporain est un supermarché où on peut trouver des trucs gratuitement et mettre son logo dessus sans citer ses sources.

(A/R) Vous n'avez pas envisagé de déposer un brevet, non pas pour commercialiser votre travail mais au contraire pour le protéger de ce type de commercialisation ?

(A.L.) Déposer un brevet peut coûter très cher. Cela nécessite des recherches et l'assistance d'un ingénieur. Je n'ai eu ni le temps ni l'argent. Mais il y a des aides aux brevets, je vais étudier cette question l'an prochain.

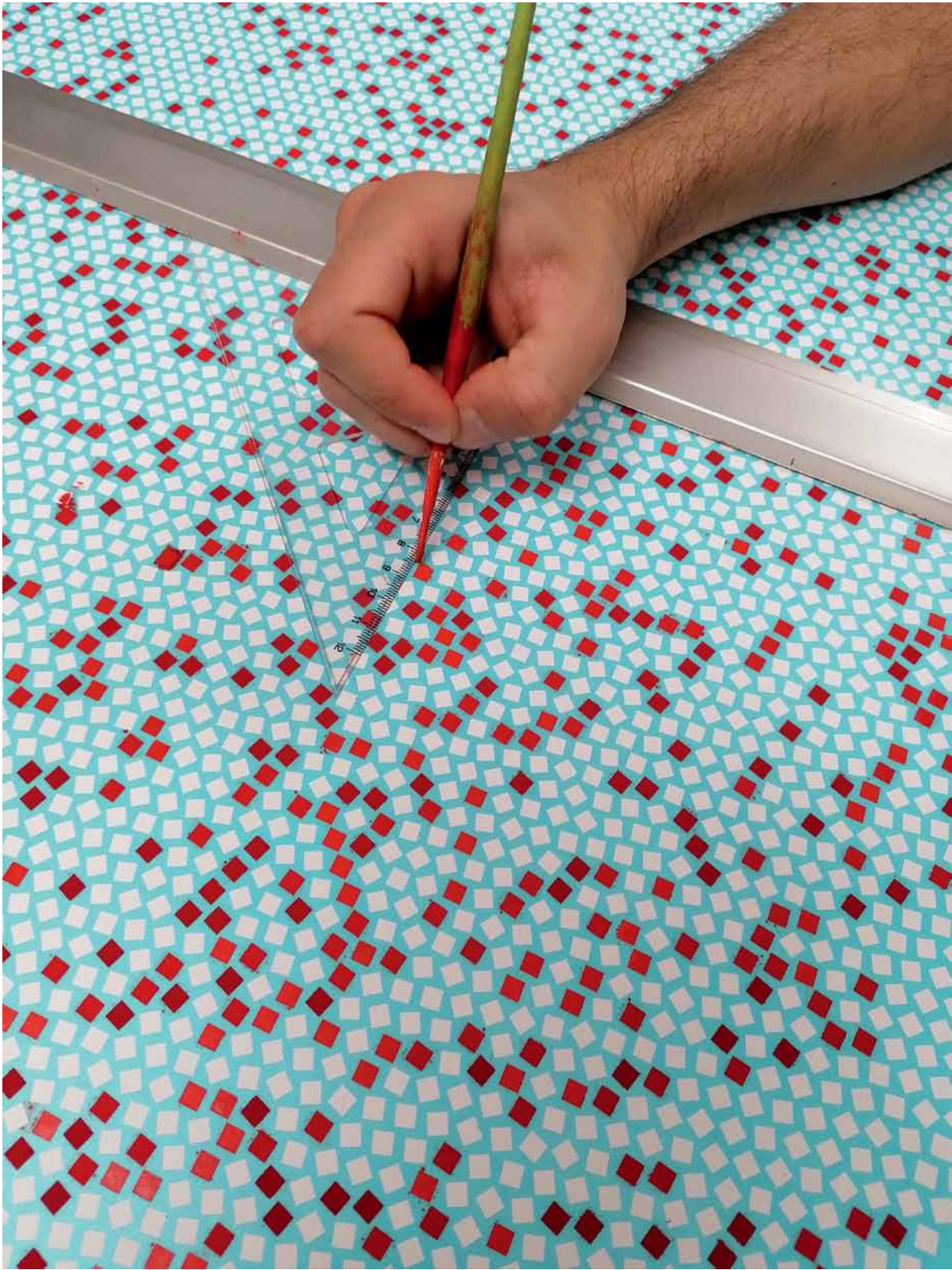


fig. 04





fig. 05-07

- fig. 04 Vue d'atelier: Pedro Ruxa travaillant sur *Red-many n°5 (large)*, août 2020. Crédit photo: Adrien Lucca.
- fig. 05-07 *Red-many n°5 (large)*, 2020, pigments sur papier, lumière blanche programmée. Crédit photo: Adrien Lucca.



(A/R) Une publication était prévue à l'origine. Est-ce toujours d'actualité ?

(A.L.) Oui, c'est plus fort que moi. J'ai même besoin personnellement de l'écrire, d'un point de vue intellectuel, pour ne pas oublier. À chaque fois, ça ouvre des perspectives. Mais je vais être un petit peu plus prudent. Ceci dit, le projet a pris du retard à cause de la Covid. Des stagiaires travaillent dessus. C'est Pierre Huyghebaert, à la tête de l'atelier de Typographie de la Cambre, qui m'a aidé à les trouver. Mon texte n'est pas tout à fait au point. L'éditeur sera JAP2, avec qui j'ai déjà travaillé. Il s'agira d'abord d'une version à tirage limité. Ensuite, on essaiera de trouver des fonds additionnels pour réaliser une impression à plus gros tirage.

(A/R) La crise sanitaire a-t-elle entraîné d'autres contretemps ou situations critiques ? Comment vous y êtes-vous adapté ?

(A.L.) J'ai un atelier ici, dans mon appartement, et j'en ai un autre à Forest, mon *fablab* privé, avec des découpeuses de bois numériques, des machines, etc. Comme je travaille de manière largement autonome, je ne dépends pas vraiment d'entreprises qui auraient pu fermer temporairement ou faire faillite, même si j'ai mis du temps à obtenir certains matériaux, comme des encres pour l'impression du livre. Je n'ai pas tellement souffert de cette crise parce que je construis tout moi-même. Aucune invitation n'a été annulée, mais tout a été décalé.

(A/R) Outre l'exposition à la galerie LMNO, la recherche est aussi rendue publique actuellement à la Triennale de Liège. En quoi consiste ce travail ?

(A.L.) La pièce s'intitule 5, 4, 3, 2... *sans jaune/sans rouge*. C'est un duo avec Adrien Tirtiaux. On a trouvé un parking en béton construit dans les années 1950 ou 60, le parking Neujean, qui nous plaisait beaucoup. J'occupe le sixième étage, tandis que lui a travaillé sur le toit, avec une construction en bois peint de couleur jaune (que j'ai choisie, d'ailleurs), une sorte de plateforme d'observation qui s'avance dans le vide. J'ai occulté le sixième et son bois peint rentre dans mon espace, où j'ai mis des lampes qui font passer la couleur de son œuvre du jaune orangé (chez lui) au citron-rouge (chez moi), c'est-à-dire que la couleur de sa pièce est tantôt jaune citron, tantôt rouge vif. Chaque étage du parking possède un code couleur, et celui du sixième est un gris foncé. J'ai repeint toutes les parties originellement grises en gris-rose. Quand la structure d'Adrien est jaune citron, on a l'impression d'être dans un étage du parking normal, mais tout à coup, tandis que sa structure devient rouge les parties grises du parking deviennent rouges également. Ça fait un peu parking hanté.

(A/R) Vous aviez prévu deux journées d'études au printemps, qui auront finalement lieu en novembre. Son programme montre que votre recherche ne se limitait pas à un processus tendu vers une performance technique et la production d'un résultat tangible, mais qu'elle avait aussi une dimension critique, dans la mesure où il sera question de révéler le contexte historique, social et éthique de l'utilisation de la lumière.

(A.L.) Oui, tout à fait. J'ai lancé le projet à La Cambre en collaboration avec Marjolijn Debulpaep de l'IRPA, où elle a créé la cellule de Conservation préventive. Si la première journée est consacrée à la couleur et à la lumière au croisement des arts et des sciences, la seconde abordera en effet le thème de la lumière pour les musées et les questions de conservation des œuvres d'art. Parmi les intervenants, il y aura notamment Stefan Michalski, qui a participé aux comités internationaux ayant établi, il y a plus de trente ans, les règles de conservation muséale au niveau de la lumière, par exemple le nombre de lux indiqué

pour les dessins, etc. Étant donné le changement radical de technologie que représente l'apparition des leds, il est en train de travailler sur de nouvelles normes. Il y aura aussi Agnes Brokerhof, qui fait un peu le même travail que Michalski mais depuis le point de vue du public. Elle étudie comment adapter l'éclairage aux personnes et aux situations. Elle envisage comment le public perçoit le vieillissement des œuvres d'art. Elle pose des questions éthiques sur les dangers qu'on fait subir aux œuvres pour permettre aux gens de les voir.

(A/R) Il y a aussi les questions éthiques liées à l'usage éventuellement manipulateur de la lumière.

(A.L.) C'est un autre volet, effectivement. Kevin Smet viendra parler de sa participation à la dernière version d'un système international d'évaluation du rendu des couleurs. Il y a tout un pan psychologique à cette question, à savoir la préférence de couleur. Quand on interroge des gens sur leurs souvenirs de couleurs, ils choisissent systématiquement des couleurs plus intenses que celles qu'ils ont vues. Ce qui arrange bien les grandes sociétés, qui y trouvent une justification scientifique à l'utilisation de lumières pour magnifier leurs marchandises. C'est un peu problématique. J'ai déjà vu une tranche de saumon sous les lumières blanches des frigos d'un supermarché : elle était orange vif, très alléchante, tandis qu'elle était toute pâle en dehors de cette lumière. Et puis, il y a encore autre chose. Quand la société Osram a eu le contrat d'illumination de la Chapelle Sixtine, ils ont tout de suite dit qu'ils pouvaient « améliorer » les couleurs de Michel-Ange... C'est évidemment très problématique. Il faut informer les gens là-dessus. Les étudiants en art doivent savoir ces choses, et comprendre que la couleur de la lumière et l'effet que peut avoir la lumière sur des surfaces colorées sont deux choses indépendantes.

(A/R) L'ambiguïté sans doute involontaire de votre recherche, c'est qu'en tâchant d'ouvrir les possibilités de manipulation de la lumière blanche, avec des intentions esthétiques et scientifiques, vous contribuez dans une certaine mesure à ouvrir la boîte de Pandore...

(A.L.) Exactement. C'est mon travail. La boîte de Pandore, elle est chez LMNO. Beaucoup de personnes, même des scientifiques, ignorent qu'on peut manipuler la couleur à ce point. Bien sûr, je profite du fait que le domaine est quasiment dérégulé. Mais je suis conscient en même temps que si quelqu'un travaillant dans le marketing voit mon expo, ça peut lui donner des idées... J'essaie de faire gaffe à ce que je fais.

1. *La lumière est invisible*, galerie LMNO, Bruxelles, 4 septembre–24 octobre 2020 ; 5, 4, 3, 2... *sans jaune/sans rouge*, Art Public, Liège, 1<sup>er</sup> août–31 octobre 2020 ; *The Light House*, Villa Empain, Bruxelles, 22 octobre 2020–31 janvier 2021.
2. L'association bruxelloise Jeunesse et Arts Plastiques développe un programme de sensibilisation à l'art contemporain par le biais de conférences, séances de cinéma, éditions, etc.

Désorceler la finance

Interférences sorcières

Se connecter à d'autres  
fréquences, créer  
des voies alternatives



Le collectif Désorceler la finance s'est construit en 2017 «autour d'envies partagées de penser la relation entre finance et sorcellerie». C'était se placer, de façon explicite, dans les pas de l'anthropologue Jeanne Favret-Saada et des philosophes Isabelle Stengers et Philippe Pignarre qui, dans leurs œuvres respectives, ont redonné leur actualité et surtout leur fonction opératoire au vocabulaire sorcier. En se présentant par ailleurs comme «un laboratoire sauvage de recherches expérimentales», la structure affirmait sa nature interdisciplinaire, protéiforme, engagée dans des investigations au croisement de l'art, de l'activisme et des sciences humaines.

Le projet de recherche *Interférences sorcières* devait se déployer en trois volets. Le premier était conçu comme une recherche fondamentale, à la source des mots et des images que le collectif manipulait depuis deux ans au cours de ses rituels, ateliers et autres interventions publiques. Le second avait en perspective la *Slow Frequency Walk*—une marche collective le long de la ligne de Trading à Haute Fréquence reliant les places boursières de Londres et Francfort—et se déployait comme une série d'expériences autour de la déambulation et de la dérive dans la capitale intermédiaire de Bruxelles. Le dernier visait, en écho au second, une étude des territoires traversés par la marche, sous la forme de récoltes de données et de créations cartographiques.

Mais la pandémie a changé la donne. Elle a d'abord incité les chercheurs et chercheuses à relocaliser les enjeux. Une ligne de recherche entamée avec l'atelier *Du diagramme au cosmogramme*, mené à l'automne 2019 avec des étudiants et étudiantes en graphisme de l'École supérieure St-Luc (Bruxelles), a vu son périmètre d'investigation initial resserré à l'échelle de la capitale et de ses enjeux de logement.

La crise sanitaire a par ailleurs conduit le collectif à se concentrer sur les prémisses du projet. Après deux ans de pratiques de désenvoûtement, ses membres entendaient faire un pas de côté et prendre le temps de penser le vocabulaire investi sous différents formats. Une partie de la recherche s'est ainsi concentrée sur la constitution d'un Glossaire—une manière de faire provisoirement le point sur un état de l'activité autant que de produire un manuel destiné à être largement diffusé et réapproprié. Une déclinaison en a déjà été présentée à la Biennale de l'Image Possible (Liège); une autre dans la revue *Papier Machine*; d'autres suivront. Enfin, le confinement et ses suites ayant contrarié les projets de mise en mouvement des corps à travers la marche, le support radio-phonique s'est imposé comme un nouveau terrain d'enquête, un médium au sens plein (et en tout cas spirituel) du terme. Une occasion, aussi, de revenir au registre des interférences qui donnent leur nom au projet.

(A/R) Dans quelles circonstances est né le laboratoire « Désorceler la finance » qui vous réunit ?

(L.G.) Désorceler la finance est d'abord né d'une nécessité : se défaire de l'emprise de la finance sur nos corps. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'était pas quelque chose de conceptuel mais un sentiment qui venait des tripes. Sa naissance a d'ailleurs été marquée par un rituel de passage qui consistait à sortir de l'énergie de la contestation pour aller vers celle de l'enthousiasme de créer le monde que l'on désire voir advenir. Les liens entre la finance et la sorcellerie ont jailli comme on frotte deux silex ensemble. Notre recherche consistait à créer puis étudier les étincelles. L'envisager sous le spectre de la sorcellerie était un moyen de rompre avec la croyance que la finance est un domaine rationnel, mais aussi de convoquer et réunir nos forces vitales pour retrouver notre capacité d'agir.

(F.S.) Lorsque Luce, Aline et moi nous sommes rencontrés, en 2017, nous interrogeons tous trois les manières de reprendre la main sur le pouvoir financier depuis des points de vue différents, mais convergents. Emmanuelle, qui avait fondé l'ASBL Loop-s avec Luce, puis Camille, nous ont rejoint-e-s peu de temps après. Il y avait dès le départ l'intention de soumettre un projet à Art-Recherche : l'investigation, la création artistique et ses formes expérimentales et transdisciplinaires étaient au cœur de ce qui nous rapprochait. Au moment des premières discussions, je venais de lire *La Sorcellerie capitaliste* (2005) d'Isabelle Stengers et Philippe Pignarre pour m'aider à comprendre ce qui, au-delà des questions de compréhension, perturbe notre perception des données et des enjeux économiques. De son côté, Luce s'intéressait notamment à la gestuelle des traders, la liesse, la transe qui existent dans les salles de marché, avec ces montages d'écrans regardées comme des divinités et qui peut s'apparenter à un rituel magique. Autant de dispositifs qui nous mettent dans une situation de distance et de soumission face à quelque chose qui nous échappe. On s'est ainsi rendu compte que depuis nos positions respectives (arts visuels, arts de la scène, design, finance), on interrogeait ce sentiment que quelque chose d'ordre sorcier nous empêche de nous saisir du sujet de la finance. De plus, à cette époque, notre atelier se trouvait au 25<sup>e</sup> étage du World Trade Center, près de la gare du Nord, dans les anciens locaux de Dexia – la banque qui n'a pu éviter la faillite en 2008 que grâce à l'intervention massive des états. Le lieu était symboliquement chargé.

(A.F.) En parallèle, on parlait beaucoup de la colère ressentie dans les milieux militants et associatifs face aux déceptions et aux échecs répétés, alors que la situation économique, sociale et écologique était et demeure très préoccupante. On a commencé par tâtonner : on a organisé une première soirée sur les enjeux sorcellerie-finance ; on a fait des essais de rituel en bas des tours, pratiqué nos premiers désenvoûtements de portefeuille. C'est donc à cette période-là qu'on s'est construit, même si l'initiative première autour de la candidature à Art-Recherche n'a pas abouti...

(E.N.) Et puis on s'est saisi de l'occasion de la Nuit Blanche, qui portait justement sur les enjeux de pouvoir et qui avait lieu dans le Parc royal de Bruxelles, ce qui était intéressant symboliquement. C'est à cette occasion qu'on a réalisé nos premiers rituels de désenvoûtement de la finance et que nous nous sommes constitué-e-s en tant que collectif et laboratoire avec ce triple format : performance artistique, rituel sorcier et action politique.

(C.L.) Ensuite, on s'est demandé comment garder une trace des outils et des formes ayant subi une transformation magique au cours du rituel. On a constitué un « Cabinet de curiosités économiques » pour rassembler les objets, les émanations

des rituels, qu'on a exposé pour la première fois fin 2017 et qui depuis s'augmente en permanence et prend des formes différentes en fonction des lieux où il est montré. La dernière édition est présentée actuellement à la Biennale de l'Image Possible à Liège, et pour la suite, on peut imaginer des contextes autres qu'artistiques.

(E.N.) Les objets ont plus un statut de curiosité que d'œuvre d'art. Ce qui est issu de nos productions, on les considère avant tout comme des choses à activer.

(A/R) Au-delà du livre fondateur de Stengers et Pignarre, quelles sont les références qui vous ont amenées vers le domaine de la sorcellerie ?

(C.L.) Il y a surtout Jeanne Favret-Saada, une anthropologue qui a travaillé sur la sorcellerie dans les années 1970, dans le bocage mayennais. Dans son livre *Désorceler* (2009), elle explique en quoi ce verbe ne signifie pas seulement se débarrasser du sort dans lequel on est pris, il suppose aussi qu'on utilise les sortilèges pour renvoyer le sort au sorcier adverse. C'est à la fois se libérer et contre-attaquer. Favret-Saada utilise plusieurs notions qui nous ont beaucoup inspiré-e-s, notamment au niveau esthétique et scénographique mais aussi au niveau des pratiques sorcières.

(F.S.) Désorceler, c'est devenu une méthode. Notre rapport à la finance n'est pas seulement idéologique. Ce n'est pas qu'on soit aveuglés ou qu'on n'ait pas compris. Comme disent Stengers et Pignarre, c'est vraiment notre corps qui est pris par les sorts du capitalisme. C'est pour ça qu'on s'attache, dans les rituels et les autres formats, à inclure le public, à faire avec lui, pour nous mettre collectivement en mouvement. On essaie de créer ce qu'on appelle un « égrégore », un esprit collectif.

(L.G.) Une référence fondatrice a aussi été l'étude de la méthode de communication « Open Outcry » historiquement pratiquée entre les agents de change dans les salles de marchés<sup>1</sup>.

(F.S.) Sinon, on est aussi allé chercher du côté des éco-féministes, de Starhawk, Donna Haraway, Silvia Federici, (*Caliban et la Sorcière*, 2017) ou des traités de magie du XVI<sup>e</sup> siècle de Giordano Bruno, notamment *Des liens*.

(E.N.) La figure de la sorcière nous intéresse par son incarnation des luttes féministes mais nous ne l'avons jamais vraiment utilisée en tant que telle. Ce qui nous intéresse, c'est plutôt la sorcellerie et la magie.

(A/R) Si votre collectif s'est construit à la faveur d'une première candidature à l'appel à projet d'Art-Recherche (dont la mission est désormais assumée par le FRArt), cela veut dire que vous avez d'emblée conçu votre travail sous la bannière de la « recherche » ?

(A.F.) Oui. La définition qu'on donne de notre collectif, c'est « laboratoire sauvage de recherches expérimentales ». Dès le départ, l'idée était de réunir finance, sorcellerie, art et action politique. Ce qui ne va pas de soi... La recherche en tant que série d'expérimentations est vraiment constitutive du collectif. De même que l'interdisciplinarité, étant donné nos parcours et pratiques assez différentes. Dès le premier rituel, on s'est ouvert à des anthropologues, des plasticien-ne-s, musicien-ne-s, militant-e-s, etc.

(L.G.) J'ajouterai que créer un laboratoire « sauvage » de « recherches expérimentales » était aussi une expérimentation en soi, celle d'interroger les formes de la recherche en questionnant les formats habituels de la recherche académique. C'était une manière d'expérimenter « dans le faire » une alternative à la financiarisation de la recherche qui menace ce secteur.

(A/R) Comment s'organise la structure ? Autour de votre noyau de fondatrices et fondateur ?

(E.N.) Désorceler la finance est porté par l'asbl Loop-s. À l'occasion du premier rituel, on était une trentaine de personnes.

Pour rendre le projet pérenne, il a fallu effectivement qu'un noyau se constitue pour assumer les ambitions, les responsabilités, les tâches administratives et liées à la production, la recherche de financement, etc. Mais très rapidement, selon les formats, on a pu se reconnecter à d'autres. Justement, grâce au financement du FRArt, le collectif a pu s'ouvrir et se renforcer un peu plus. On est maintenant une douzaine de membres très actifs. La recherche est encore plus protéiforme.

(L.G.) La structure s'apparente davantage à un mouvement qu'à une architecture. Elle est envisagée comme un organisme vivant. C'est ainsi que toutes les activités ont été construites en épousant au maximum le contexte. La structure a fonctionné, dès le début, à géométrie variable en fonction des projets et de leurs tailles. L'implication de chacun.e a pu varier énormément. L'ambition de départ était que chaque personne qui participe d'une manière ou d'une autre à une activité du laboratoire devienne à son échelle chercheur ou chercheuse. Car il est important de rappeler que plus on est de personnes à désorceler la finance, plus le désenvoûtement est actif.

(A/R) Justement, venons-en au projet que vous avez soumis au FRArt. Vous avez défini votre projet de recherche selon trois « lignes ». Comment ont-elles évolué au cours de l'année ?

(F.S.) La première ligne était appelée « De l'ivresse des chiffres à l'épaisseur des mots et des images ». On l'avait définie comme une recherche fondamentale, qui ne visait pas directement un format. Après deux ans passés à enchaîner les projets, l'idée était de s'arrêter et de se poser des questions sur les mots et les images qu'on mobilisait. On sait que les mots en sorcellerie ont un pouvoir fabuleux. On avait besoin de préciser les choses. C'est ce qu'on a fait toute l'année, et ça a trouvé une forme provisoire, à la Biennale de l'Image Possible, sous la forme d'un « Glossaire ». Le glossaire d'un futur et hypothétique « Grimoire » qui pourrait rassembler nos méthodes de travail. Un manuel pour diffuser et transmettre nos outils. On voulait aussi porter la recherche sur les images et les sons par lesquels on accède à la finance, et on a pour cela travaillé sur les chroniques boursières, leur performativité, et leur détournement avec pour objectif de créer ces « interférences sorcières » qui font l'objet de la recherche. Quant aux images, on a travaillé avec les étudiants de St-Luc (Bruxelles), à travers différents ateliers comme celui de dessin de billets de banque, à la main, pour interroger et expérimenter notre relation à l'argent et à sa matérialité. Mais plus largement, ce sont les images mentales que nous souhaitons renouveler et qui sont centrales, aussi bien dans le Glossaire, la cartomancie ou les rituels.

(L.G.) La ligne de recherche « Pérégrinations, dérives et immersions au cœur de la matrice » est celle qui a le plus évolué par rapport aux intentions initiales. Les enjeux de cette ligne de recherche sont restés au cœur de nos préoccupations mais ont pris des formes alternatives. Ainsi au lieu de tenter de suivre le chemin de la ligne droite entre deux antennes de trading à haute fréquence comme s'il s'agissait de mimer la trajectoire des transactions financières, nous avons pris le parti d'avancer en dessinant un tracé sinueux. Comme si on dessinait littéralement la courbe d'une interférence sur une carte. Nous avons pu mesurer que se confronter physiquement à la finance était beaucoup plus ardu que ce que nous pouvions imaginer. Nous avons largement sous-estimé le poids psycho-politique de s'atteler à un tel défi. Soudain, il s'agissait d'éprouver dans notre chair l'épuisement qu'opère la financiarisation de notre société sur le vivant. Être en prise directe avec la finance est petit à petit devenu insoutenable. Comment tenir debout quand vous êtes traversé.e.s par des transmissions incessantes d'ordres d'achats et de ventes ? Comment mettre un pied devant l'autre quand tout devient surveillé, chiffré ?

(C.L.) Pour la ligne C, « Voiles cartographiques. Rendre visible l'invisible », on s'est basé sur le livre d'Alexandre Laumonier, 4 (2019), qui parle de ce territoire tendu entre Londres et Francfort. Il a servi de support pour un workshop avec les étudiant.e.s en graphisme de St-Luc. On leur a proposé de réfléchir sur cette ligne de trading à partir d'outils de visualisation et cartographie, et de chercher des manières de s'en saisir. Certains ont décidé de travailler sur la ligne dans son ensemble, d'autres ont préféré se focaliser sur des points précis, parfois à partir de leurs expériences personnelles, d'autres ont proposé des détournements de la ligne de trading à haute fréquence, de la saboter par l'imaginaire. Notre idée était de faire une proposition de cartographie plus générale, à partir de cette matière construite par les étudiant.e.s. C'est là qu'est intervenue la Covid...

(F.S.) Plutôt que de nous pencher sur ce large territoire que parcourt la ligne de trading haute fréquence entre Londres, Bruxelles et Francfort, on a été contraint de regarder plus localement. Le trading haute fréquence est ainsi passé d'un sujet de recherche à un enjeu méthodologique à renverser. À la vitesse, la ligne droite, la désincarnation, nous avons opposé le temps long, le détour et les corps. Un détour que nous avons pris est celui des enjeux de financiarisation du logement à Bruxelles, qui interrogent l'organisation locale de l'espace et les corps qui l'habitent. À partir de données de différentes origines nous allons travailler autour de l'idée du « microcosmograme » afin de faire apparaître des liens entre des expériences individuelles du logement ou du manque de logement avec des politiques publiques ou stratégies financières à grande échelle.

(E.N.) Pour être honnête, cette expérience de la Covid, outre qu'elle a cessé les activités de certain.e.s, nous a forcé.e.s à agir plus directement et à faire face au contexte, en tant qu'habitant.e.s de Bruxelles. Tous et toutes, à notre échelle, on s'est impliqué.e.s dans des luttes pour pallier les besoins de première nécessité ou d'accès aux droits fondamentaux. Ça fait partie de l'ADN et du positionnement artistique du laboratoire. Quand quelque chose nous touche, c'est difficile de rester dans sa bulle. On commence seulement à prendre distance avec ce qui s'est passé.

(A/R) Le choix de relocaliser la recherche est bien compréhensible, ne fût-ce que par la contrainte physique du confinement et de ses suites. Mais comment avez-vous connecté cette nouvelle thématique du logement à celles déjà nombreuses du projet initial, et notamment l'aspect sorcier ?

(A.F.) Sur la ligne Londres-Francfort, tout se calcule à la nanoseconde, mais tout au long de la ligne, il y a des creux, des pics et des concentrations de capital, des espaces de lutte, etc. Des écrits de géographes en finance montrent bien à quel point les immeubles de bureau et de logement sont des endroits où se fixe le capital, notamment dans des situations de crise et de panique comme celles qui s'enchaînent depuis 2008. Cette fixation du capital est particulièrement visible dans des capitales comme Londres, Francfort, Bruxelles. C'est pour ça que le logement est apparu comme un thème intéressant, un prisme pour aborder certaines questions de notre recherche, avec ces enjeux de cartographie, de cosmologie, etc.

(A/R) Concrètement, comment s'est amorcée la recherche sur cette thématique immobilière ?

(A.F.) Pour l'instant, c'est une recherche qui s'inscrit dans un travail avec des militant.e.s, chercheurs et chercheuses, architectes et géographes. On a commencé à travailler sur des représentations, des cartographies des luttes, des réseaux de résistance. Début septembre, on a animé un atelier à La Bellone, « L'art et la manière d'approcher son propriétaire



fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :  
Rituel radio-actif, Centre Pôle Nord, Bruxelles,  
15 octobre 2020. Crédit photo : Fabrice Sabatier.
- fig. 02 Photo de repérage d'antennes de Trading  
Haute Fréquence pour la *Slow Frequency Walk*.  
Crédit photo : Luce Goutelle.





fig. 03

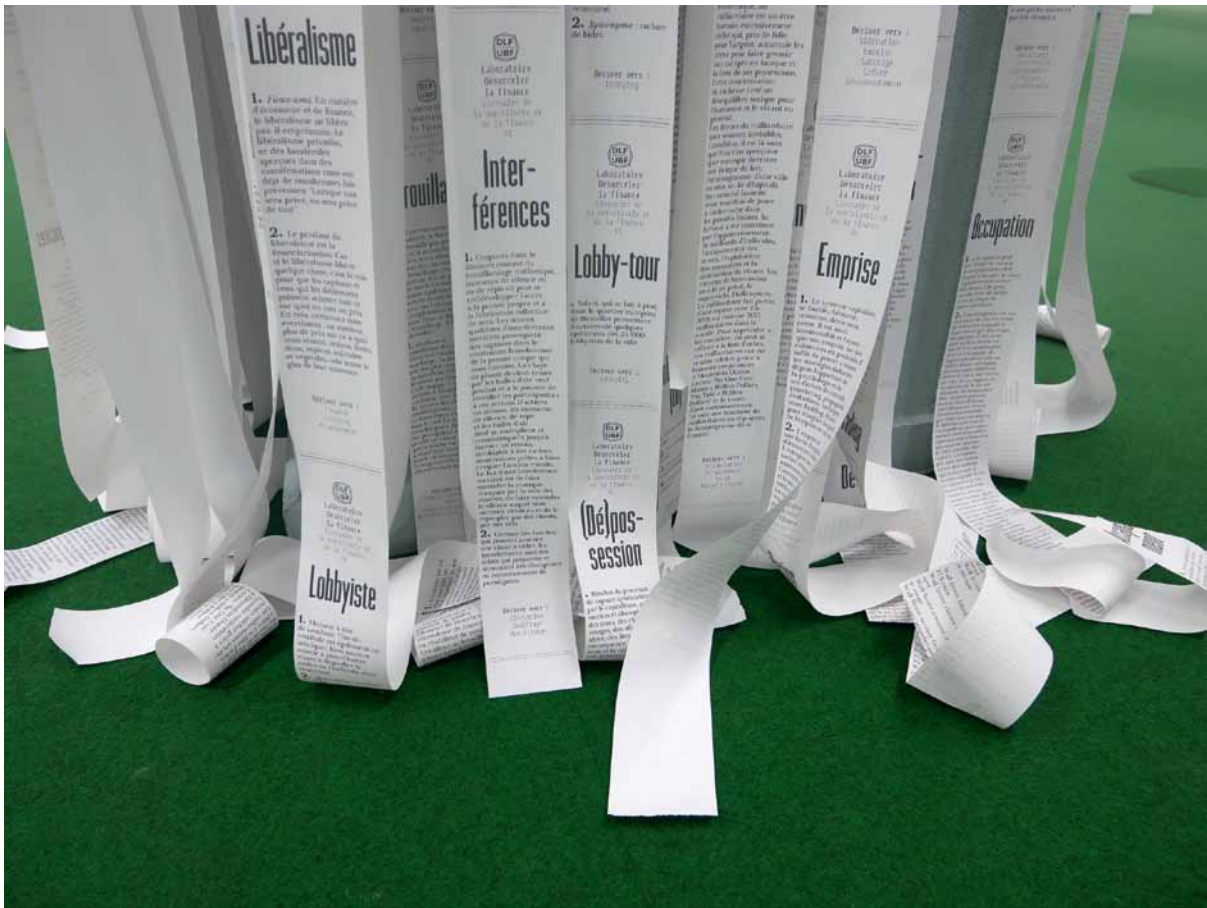


fig. 04

fig. 03 Cabinet de curiosités économiques, Biennale de l'image possible (BIP), Liège, 19 septembre–25 octobre 2020. Crédit photo : Grégory Edelin.

fig. 04 Installation du Glossaire dans le Cabinet de curiosités économiques, Biennale de l'image possible (BIP), Liège, 19 septembre–25 octobre 2020. Crédit photo : Fabrice Sabatier.



pour lui demander une baisse de loyer ». Dans trois semaines, on va travailler avec des militant-e-s du secteur du logement sur des « réouvertures d'imaginaire », avec notamment un atelier de création de titres de journaux du *Jour d'après* sur ces enjeux de logement.

(E.N.) *Le Jour d'après*, ce sont les nouvelles qu'on aimerait voir apparaître à la une des journaux... et qui sont placardées à la fin des rituels.

(C.L.) Il faut dire aussi que, de manière générale, le logement a toujours été un sujet de rituel. C'est un des premiers et des plus répétés que l'on ait réalisés. On avait par ailleurs un projet de rituel de désenvoûtement à Herstal, qui devait porter sur le logement. Il était prévu en juin, avec une résidence en mai, et là encore, ça a été annulé.

(A/R) Quelles ont été les autres conséquences de la crise sanitaire sur votre recherche ?

(A.F.) Au début du confinement, il y a eu un moment de sidération. Pendant la deuxième quinzaine de mars, on ne s'est pas parlé. Quand on a recommencé à travailler ensemble, on a découvert comme tout le monde les plateformes de visioconférence. Ce qui est beau, c'est qu'on a pu réintégrer des gens du collectif qui n'habitent pas à Bruxelles. On s'est rendu compte aussi que le travail sur le Glossaire pouvait se faire dans ce cadre-là. La crise sanitaire a sans doute renforcé le travail sur cette ligne A...

(A/R) Comment s'est déroulé le processus de sélection et de rédaction ?

(C.L.) On a fait trois familles de mots : ceux de la finance, de la sorcellerie et de l'action-création. On a d'abord listé les mots qui nous traversent, qui nous préoccupent, ceux qu'on utilise le plus, aussi, dans nos pratiques au sein du laboratoire. Ensuite, pour la rédaction, à chaque mot s'inventait une nouvelle méthode : c'était la part d'expérimentation et de recherche. Certaines définitions commençaient individuellement avant d'être remises en débat, d'autres directement de façon collective. Certains mots comme magie ou sorcellerie importent beaucoup pour le laboratoire et on a eu besoin de trouver une définition vraiment adaptée à notre pratique. C'était difficile. Donc on est passé par le dessin, chacun-e soumettant des schémas sur ce qu'est et ce que fait la sorcellerie. Ensuite, on les a commentés, on est passé des dessins aux mots.

(A.F.) Sur « magie » et « sorcellerie », on a passé près d'une journée. Et ils ne sont toujours pas finis... La « dette », ça a pris une après-midi entière ! Chaque fois, on ne cherchait pas seulement à donner un sens, mais à faire en sorte que la définition soit désorcelante, qu'elle nous désenvoûte, et qu'elle renvoie le pouvoir à l'envoyeur.

(C.L.) Le texte dépend aussi du support sur lequel est diffusé le Glossaire. Par exemple, on a reçu l'invitation de publier une partie dans le dernier numéro de la revue *Papier Machine*. Les définitions ne devaient pas être trop longues. Il fallait que les lecteurs et lectrices comprennent en quelques mots les enjeux. Tandis que pour l'exposition à la BIP de Liège, c'était encore différent. Et ça le sera encore pour la version radiophonique. La définition est toujours retravaillée, redécoupée.

(A/R) Quelle forme avez-vous donnée au Glossaire dans l'exposition de Liège ?

(F.S.) Les définitions du Glossaire sont imprimées avec une imprimante thermique, comme pour les tickets de caisse. Ces rubans sont installés de manière à jaillir, s'écouler d'un pilier. L'installation fait trois mètres de haut. Sur chaque ruban, il y a un parcours de mots, des renvois. On a volontairement pris le parti d'un format assez pauvre. Notamment parce que c'est un état des lieux provisoire.

(C.L.) C'est très volatil. Quand quelqu'un passe à côté, les rubans s'envolent, ça paraît vivant.

(A.F.) Le côté éphémère de cette impression, avec certains papiers partiellement blancs, a aussi une dimension d'invitation. Et il faut dire aussi que l'expo se trouve dans un ancien centre commercial.

(A/R) Quelle suite allez-vous donner à ce Glossaire ?

(A.F.) En discutant par visioconférence pendant le confinement, on s'est dit que ça marchait bien de façon sonore. De là est venue l'idée de faire une émission radio. On devrait produire cinq épisodes autour du corps : le corps qui se nourrit, le corps qu'on soigne, qui vieillit... Derrière se posent évidemment les questions alimentaire, de la santé, etc. C'est une manière de rendre cette recherche audible et praticable, et de la partager, surtout.

(F.S.) Un autre aspect de ces enregistrements, c'est d'amener notre méthode de travail sur le vocabulaire dans la vraie vie, là où c'est nécessaire. On va notamment aller dans des homes pour travailler avec des personnes âgées sur les mots dont elles auraient besoin pour décrire ce qui leur est arrivé, notamment dans le cadre du confinement. On va rencontrer les responsables de maison de retraite pour entendre les injonctions qu'ils ou elles ont reçues pour enfermer les résident-e-s. On va interroger la financiarisation des maisons de retraite via le prisme du vocabulaire, le but étant à nouveau de se réapproprier le langage. On ne veut pas s'en tenir aux mots qui nous abîment. C'est pour ça que dans notre Glossaire, il y a des néologismes. Les mots nous manquent et on a besoin d'en inventer pour qualifier ce qui nous arrive.

(A/R) Au final, quelle place aura prise la notion d'interférence présente dans le titre de votre recherche ?

(A.F.) Elle a été assez centrale. En travaillant sur les mots « usés » de la finance pour raconter autre chose, on interfère avec le sens dominant, avec cette petite musique de fond. On cherche à déplacer l'usage de certains flux qui viennent du pouvoir et de la finance, comme on l'a fait avec les chroniques boursières, par exemple, en introduction à notre workshop avec les étudiant-e-s. Il s'agit d'interférer avec les ondes du trading à haute fréquence en les brouillant et en émettant sur d'autres fréquences. Les formes radiophoniques que nous explorons aujourd'hui viennent de ces questionnements : la forme radiophonique du Glossaire, et la forme « radio-active » du rituel de désenvoûtement de la finance. Tous ont été créés dans le cadre de la recherche.

(F.S.) Il y a quelque chose qui nous intéressait dans le livre de Laumonier, c'est que les informations boursières transmises à des microsecondes peuvent être perturbées par du brouillard. Le brouillard peut créer de la friture sur les ondes.

(A.F.) D'ailleurs, dans le travail sur le Glossaire, les mots « interférence » et « friture » nous sont apparus comme particulièrement féconds, tout comme l'exploration des mots « brouillard » et « brouillage » qui nous ont menés à la création de « brouillarge », à la nécessité de « nous débrouiller », de nous défaire de ce qui brouille notre vue, nos corps et qui pèse si lourd sur nos existences, pour retrouver de la force, nous remettre en mouvement et ouvrir nos imaginaires, comme l'annonce notre manifeste.

(L.G.) La notion d'interférence a pris une place centrale dans la recherche de mon point de vue et m'a amené à reconsidérer profondément nos manières de faire au sein de Désorceler la finance. Les interférences n'étaient pas là où je les attendais, du côté de la recherche intellectuelle, de la technicité radiophonique ou de l'arpentage de territoires meurtris par la finance mais du côté de la terre, des plantes sauvages, de la musique de l'âme.

1. Notre principale source d'information à ce sujet était le site internet : <https://tradingpithistory.com>





Au cœur du projet *Intersections of Care* se trouve le *display* – notion appartenant de longue date au vocabulaire muséographique et scénographique anglo-saxon pour désigner les procédés de monstration et de narration des œuvres d'art et autres artefacts. À la suite de Mary Anne Staniszewski, Martin Beck, Dorothee Richter, Céline Condorelli et d'autres, Florence Cheval et Lorraine Furter approchent leur objet d'étude sous l'angle historique et idéologique, en tant que dispositif au sens foucaldien, autrement dit une construction matérielle et immatérielle porteuse d'un discours, donc de biais et de points aveugles. C'est pourquoi le *display* est ici envisagé, plus précisément, à la lumière d'enjeux – pour le moins actuels – « d'inclusivité, d'intersectionnalité et de non-binarité, en vue de proposer une autre lecture des œuvres et de l'exposition, mais aussi potentiellement un autre agir sur le monde ». *Intersections of Care* entend, comme l'annonce son titre, développer au moyen de ce « médium en soi » des formes nourries par le soin.

Une tâche aussi ambitieuse, affirmant de plus la reconnaissance de sensibilités plurielles, ne pouvait être menée à deux. Les auteures se sont donc entourées d'un comité éditorial constitué d'artistes (Zakaria Almoutlak, Sofia Caesar, Laurie Charles, Sirah Foighel Brutmann et Heide Hinrichs), mais aussi d'une graphiste-chercheuse (Sarah Magnan) et d'un curateur-chercheur en sciences sociales (Greg Nijs). Autant

de personnes amenées à intervenir au cours de la recherche par des contributions matérielles et des questionnements. L'année de recherche s'est vue rythmée par deux mises en situation. La première fut un lancement organisé à La Bellone (Bruxelles) en décembre 2019 : l'occasion d'une première expérimentation plastique sur des structures de *display*, mais aussi un premier moment de partage, l'activation d'une performance, et la mise en circulation de l'appel à contribution *Intersecting Guidelines of Care*. Une fois récoltés, ces *Guidelines* visent à partager des outils pour des « collaborations plus respectueuses, *safe* et éthiques ». Un processus toujours en cours, documenté sur la plateforme numérique du projet ([intersectionsofcare.net](http://intersectionsofcare.net)). Puis est venue l'invitation du Wiels (Bruxelles) à participer, au cours de l'automne 2020, dans le cadre de l'exposition collective *Risquons-Tout*, à son programme Open School en compagnie de Clea Open School et Eden Studies. Les deux chercheuses ont trouvé là l'occasion de situer leurs problématiques dans un nouveau contexte institutionnel, et ainsi d'explorer, par l'intermédiaire d'un *display* et d'un programme discursif (ateliers et conversations), des « alternatives à une tradition patriarcale, coloniale, capitaliste et validiste ». Entre les deux événements de la Bellone et du Wiels s'est évidemment interposée la pandémie, qui devait donner aux questions animant ce projet de recherche une actualité plus brûlante.

(A/R) Comment vous êtes-vous rencontrées et qu'est-ce qui vous a conduites à réaliser cette recherche ensemble ?

(L.F.) On s'est rencontrées en 2017 à l'occasion d'une résidence de recherche et d'écriture appelée *Speaking Volumes*. J'avais candidaté pour y travailler sur un projet de recherche que je menais et mène encore sur des questions d'édition dans une perspective féministe. Florence était la curatrice qui encadrait cette résidence à l'ISELP. Ça a été une première rencontre qui nous a permis de nous retrouver sur des intérêts communs, et notamment la publication dans un sens étendu, le fait de rendre des choses publiques à travers différents *displays* qui ne passent pas uniquement par l'écrit et sur des pages, mais dans un partage au niveau spatial, performatif, oral. La question du *display* était déjà présente dans nos discussions.

(F.C.) En termes de monstration, la résidence s'était déroulée selon plusieurs étapes. Loraine a conçu une structure qui accueillait différents événements performatifs sur ces questions de publication élargie avec une perspective féministe<sup>1</sup>. On se rend compte maintenant que ce point de départ est toujours là, il a continué de croître jusqu'à notre projet actuel dans le cadre de l'Open School du Wiels.

(L.F.) Par la suite, on a continué à travailler ensemble, notamment dans le contexte du projet Caveat que Florence curait avec Jubilee<sup>2</sup>. Il y était question des notions de contrat et de travail dans le champ des arts. C'est comme ça que cet intérêt pour les publications s'est connecté à celui des conditions de travail<sup>3</sup>. Ce qui nous a stimulées à faire cette proposition, c'est une certaine frustration, notamment éprouvée dans le projet Caveat par rapport à une perspective féministe intersectionnelle, qui prend en compte, qui parle et qui est rendu visible au sein même de ces réflexions sur les conditions de travail. Tout ça a donné forme à notre projet de recherche pour le FRArt sur les dispositifs matériels et immatériels qui permettent d'aborder les notions de *care*, d'attention, de soin dans les échanges ayant cours dans les lieux d'art.

(F.C.) C'est vrai que Loraine a beaucoup suivi les discussions et participé aux événements du projet Caveat. Toutes ces questions sur les manières de travailler, de s'organiser, de collaborer se sont intégrées à la définition du présent projet de recherche. On se rend compte que ce sont des questions très vastes, qui nous dépassent parfois, mais on essaie de les aborder depuis une perspective de *care*, et tout en restant aussi dans une perspective artistique. C'est un équilibre qui m'a toujours beaucoup intéressée : comment spéculer sur d'autres réalités possibles, avec et par les œuvres.

(L.F.) Assez rapidement s'est posée la question de savoir comment on situe ces réflexions théoriques dans des expériences. Il faut trouver des contextes et des personnes spécifiques, une composition précise. Comme dans le projet qu'on présente actuellement, dans un endroit et un temps précis, avec un certain nombre d'artistes, et nous dans une certaine position.

(A/R) Le projet soumis au FRArt s'intitulait non pas *Intersections of Care* mais *Support Structures*. Pourquoi avoir changé ce titre en cours de route et qu'est-ce que cela dit sur l'évolution de votre réflexion ?

(F.C.) *Support Structures* est un projet de Céline Condorelli sur lequel on s'est retrouvées très vite quand on a commencé à préparer le dossier. On s'est rendu compte qu'on avait toutes les deux ce livre et qu'on était très intéressées par sa construction et tout le processus qui l'avait engendré. Et puis, il n'y a pratiquement pas de publications ni de recherches en art sur le *display*, à part Franck Leibovici et quelques autres. Ce qui nous intéressait

dans cette publication, c'est ce processus de recherche qui a pris forme dans différents lieux, centres d'art, galeries, entrées d'un journal. On aimait la perspective historique, et certaines références notamment Martin Beck. Le fait que *Support Structures* existe comme publication nous intéressait aussi. Au moment de la rédaction du dossier pour le FRArt, on a choisi d'emprunter ce titre. On trouvait qu'il exprimait beaucoup de choses qu'on voulait creuser : « Structures », en écho à des systèmes modulables et situés, et « Support », en écho à ces questions de soin. Plus tard, en y regardant de plus près, on est devenues plus critiques à l'égard de certains aspects du projet. Ce qui manquait, entre autres, c'était cette dimension intersectionnelle féministe. À un projet qui entend s'inscrire dans la lignée de Barthes, Derrida, Deleuze, etc., nous avons voulu ajouter Anzaldúa, Barad, Haraway, Puig de la Bellacasa, Stengers et tant d'autres<sup>4</sup>. On a ensuite formulé un titre qui correspondait mieux. « Intersections » renvoie non seulement à l'intersectionnalité mais aussi à une structure modulable où s'entrecroisent des éléments. Et de « support » on est passées à « care ».

(A/R) Quelles sont les autres références qui ont façonné le projet ?

(F.C.) Il y a l'ouvrage *The Power of Display* (1998) de Mary Anne Staniszewski, qui a analysé le *display* dans le cadre spécifique du MoMA. Mais au départ, et sur cette question spécifique, il y avait peu de choses... À un moment, nous avons décidé de partir, entre autres, de la dernière page de *Support Structures* où figurent, associée à une citation de Staniszewski, des images d'un *display* réalisé par Lilly Reich<sup>5</sup>, qui pose déjà beaucoup de questions, avec une citation, elle aussi problématique, de Mies Van Der Rohe : « What's so political about chifffons ? » (1935)...

(L.F.) En avançant, d'autres références nous ont inspirées pour introduire cette notion de *care*, mais elles appartenaient à des sphères de type activiste. Ça a amené de nouvelles pistes de recherche, et ça s'est matérialisé dans une série de documents, des *Guidelines*. Ce sont des protocoles de collaboration, des façons de réfléchir à des manières de travailler ensemble. Des formulations de « règles », de bonnes pratiques, par exemple sur la manière d'organiser une discussion, de créer une institution d'art féministe. C'est devenu une référence pour nous. On a récolté un certain nombre de documents qu'on avait dans nos tiroirs ou qui circulaient autour de nous. On a aussi lancé un appel. D'ailleurs, avant même de commencer la recherche du FRArt, on a commencé par traduire un de ces textes. On s'est rendu compte que ces documents allaient devenir des sources à discuter et à partager pour identifier et formuler certains enjeux concernant ce qui se passe pendant la création d'une exposition ou d'un projet artistique, mais qui restent relativement invisibles. Par exemple, quand on va dans un espace se pose la question de qui le nettoie. Ça nous a permis de porter attention à des choses qui sont peu visibilisées, alors qu'elles sont essentielles à l'élaboration d'un projet ou la maintenance d'un lieu.

(F.C.) Oui, on s'est d'ailleurs intéressées au *Manifesto for Maintenance Art* de Mierle Laderman Ukeles, un projet de la fin des années 1960. Le travail de maintenance est ce qu'elle expose et rend visible.

(A/R) Auprès de qui et comment a été organisée cette récolte de « *Guidelines* » ?

(F.C.) On a lancé un appel sur le site *Intersections of Care*<sup>6</sup>. Et puis, dans les moments publics, on a fait circuler cet appel. On a reçu une bonne dizaine de documents.

(L.F.) Oui, c'est encore en cours. Une chose dont on s'est rendu compte, c'est combien une année, c'est court. On continue de récolter ces *Guidelines* et on est en contact avec leurs auteur-e-s pour réfléchir à la manière de les partager un peu plus.



fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :  
*Intersections of Care*, vue d'installation au Wiels,  
 Bruxelles, avec Laurie Charles, *Mouth* et Golnesa  
 Rezanezhad, *This is Not a Fiction*. Crédit photo :  
 Philippe De Gobert.
- fig. 02 *Intersections of Care*, lancement à La Bellone,  
 Bruxelles, 11 décembre 2019. Crédit photo :  
 Eric Schrijver.



À ce sujet, dès le début de la recherche, on a décidé de publier certains éléments au fur et à mesure plutôt qu'au terme du processus, et c'est la raison pour laquelle on a tout de suite mis en ligne une plateforme internet qui nous permet de communiquer autant qu'on peut. Comme disait Florence, notre projet de recherche est immense, et il faut reconnaître avec humilité qu'on n'apporte pas des réponses toutes faites ou définitives, mais plutôt des choses qui vont nous accompagner. En ce sens, les notions de « fin » et de « résolution » ne sont pas vraiment adéquates. Le fait de poser des questions est central – nous rendons cela visible lors de chaque moment public, en partageant nos questions.

(A/R) Après la mise en ligne de ce site, comment avez-vous déployé la recherche ?

(L.F.) On a d'abord organisé un lancement public, ou plutôt semi-public pour des raisons d'espace. On a fait ça le 11 décembre 2019 à La Bellone. On était déjà en contact avec ce lieu, qui était intéressé par les enjeux qu'on traitait. C'est une institution plutôt liée aux arts de la scène, mais ça convenait justement pour ce premier moment de rencontre et de partage.

(A/R) En quoi a consisté ce lancement ?

(F.C.) On a commencé par appeler ça un lancement, mais au bout d'un moment, on a compris que c'était devenu beaucoup plus important. Étant donné le sujet de notre recherche, on a voulu habiter l'espace d'une manière spécifique. On a invité l'artiste Laurie Charles à créer une œuvre pour le lieu. Comme ça se passait dans une salle de répétition de danse, on a pris en compte le sol plastifié en noir, on a organisé l'espace en fonction de tout ça. On a proposé aux gens de s'asseoir autour de l'œuvre de Laurie. On a également projeté des citations, des références qu'on avait commencé à récolter et qu'on voulait partager. On a demandé aux personnes de notre comité de lire à haute voix ces citations avec un slide-show projeté au mur. Sirah Foighel Brutmann nous a permis d'activer *Questions*, un protocole performatif qui consiste à soumettre une question à un groupe, lequel doit répondre, dans un temps limité, par une série de questions à cette première question. On a enregistré ce moment, on l'a retranscrit et il est diffusé aujourd'hui dans l'Open School du Wiels.

(L.F.) C'était une manière de rendre cette recherche plus collective. À la base de ce projet, on n'est que deux. Notre perspective est limitée devant l'immensité du sujet. Cette matière collective très riche nous a ensuite accompagnées tout au long du processus.

(A/R) Vous parliez d'un comité. Comment l'avez-vous constitué ?

(L.F.) On avait envie d'être entourées par des personnes qui nous suivent, nous donnent des retours et peuvent même intervenir dans la recherche. On s'est entourées de personnes avec des profils assez différents, même si tout le monde est impliqué dans le milieu de l'art et de la culture au sens large. Beaucoup étaient déjà en discussion avec nous en amont de la recherche. On a invité Sirah Foighel Brutmann, Laurie Charles et Sofia Cesar. Il y avait des personnes dont les projets nous intéressaient, comme Heide Hinrichs avec son projet *Second Shelf*, qui travaille notamment autour des corpus des bibliothèques.

(F.C.) La plupart sont dans le champ de l'art, mais avec une dimension activiste ou en tout cas un engagement sur des questions de société. Il y a Sarah Magnan, qui travaille avec Open Source Publishing. Et puis Greg Nijs, qui est curateur mais aussi chercheur en sociologie, avec un intérêt pour les questions d'accès à l'espace. Il y a aussi Zakaria Almoutlak, un sculpteur d'origine syrienne qui réfléchit avec nous sur des questions d'auctorialité partagée, d'original et de copie, d'institutions muséales...

(A/R) Dans votre dossier de candidature, vous vous êtes proposé d'envisager la notion de *display* dans sa relation à la publication, à l'exposition et à l'institution. Ces trois axes de recherche allaient suivre quatre étapes : des interviews et rencontres avec des personnes-ressources ; la constitution d'un comité éditorial ; des recherches sur la base d'un corpus ; une série d'expérimentations. Avez-vous suivi ce cadre ?

(L.F.) Oui, on avait d'abord proposé d'aborder les choses par chapitres, mais finalement les choses se sont entremêlées assez vite. Dès le lancement, toutes ces questions étaient présentes et liées. Les volets exposition et publication étaient présents via un *display* spatial, oral, et la question de l'institution s'est posée du fait qu'on était à La Bellone.

(F.C.) Ça s'est fait de manière très intriquée jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, pour l'exposition du Wiels, *Risquons-Tout*, le moment de publication a été important. On nous a donné carte blanche pour quelques pages dans le catalogue de l'exposition. On s'est saisies de cette occasion pour proposer un format d'exposition spécifique : on retrouve ce système de citations ; on a *highlighté* des mots-clés qui font sens pour le projet ; on a intégré des plantes dans la mise en page, pour faire écho au fait qu'on veut donner la place non seulement aux humains et artefacts, mais aussi aux autres êtres vivants.

(L.F.) On a également intégré des titres courants, pour donner de la visibilité aux voix qui nous nourrissent. On a traité la publication comme un espace, avant même de travailler sur les lieux de l'exposition. C'était une manière d'imaginer l'espace réel de l'Open School.

(A/R) Ces deux moments qu'ont été le lancement et l'exposition/publication pour le Wiels ont donc été traités comme des moments d'expérimentation. Mais entre ces deux expériences, qu'avez-vous fait du corpus que vous vous proposiez d'explorer ?

(F.C.) Au niveau du corpus, la base était déjà là. Il y a tous les textes féministes qui nous habitent, que l'on découvre constamment et auxquels on revient sans cesse dans notre recherche, que l'on intègre dans les displays. Il y a l'œuvre *The Big Book* (1969) d'Alison Knowles, une référence qui nous accompagne sans cesse de manière insistante depuis la résidence de Loraine à l'ISELP. Après le lancement, il a fallu intégrer les retours des personnes présentes à ce moment-là. Et puis, il a fallu archiver ce qui venait de se passer. On s'est rendu compte après coup que c'était une étape à part entière.

(L.F.) On a très vite reçu l'invitation du Wiels. Et on s'est rendu compte qu'il était nécessaire de resituer toutes les questions posées dans ce projet qui incluait une exposition, une publication, un programme discursif, une relation à l'institution. On s'est redirigées vers des questions très concrètes plutôt que de rester seulement sur un plan théorique.

(F.C.) Il y a aussi des choses dans lesquelles on était impliquées avant même que le projet ne commence et qu'on a poursuivi. On a proposé un module de recherche à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles entre septembre et décembre 2019. On y a lu des textes et partagé nos expériences avec les étudiant.e.s. En janvier 2020, on a enchaîné avec une présentation dans le cadre des journées de recherche de l'Académie, notamment aux côtés de Frank Leibovici. On est intervenues aussi à Sint-Lucas à Anvers. En parallèle, on a aussi rencontré la nouvelle directrice de Globe Aroma. Dans le cadre du projet de *Guidelines*, on avait envie de collaborer avec de « petites » institutions, sur des problématiques à la fois artistiques et activistes. Nous sommes en discussion avec d'autres structures avec lesquelles nous espérons collaborer, mais aussi avec des artistes,



ici ou à l'étranger, qui partagent nos questions... Beaucoup de pistes ont été lancées, beaucoup de choses sont en germe, sans avoir encore une forme ou une destination finale. Le programme discursif que nous avons imaginé au Wiels est aussi très important pour nous, c'est une manière de jeter les bases d'échanges que nous espérons prolonger par la suite.

(A/R) À quelque chose malheur est bon, la pandémie vous a fourni une étude de cas « idéale », une situation inédite qui a vu apparaître aux yeux de tout le monde les problématiques de votre projet : celles du soin, du partage d'informations, de l'invention de modèles alternatifs, etc. Comment avez-vous vécu cette crise et qu'en avez-vous fait sur le plan de votre recherche ?

(F.C.) On a passé énormément de temps à discuter depuis nos domiciles respectifs. On s'intéresse à la question des corps dans l'espace, des relations entre les êtres et les choses. Or on s'est retrouvées dans une situation où les corps ne peuvent plus interagir. Ça a posé énormément de questionnements. On a lu énormément de choses sur les questions de *care*, de *healing*, d'*access*. Effectivement, tout le monde a pris conscience d'une forme de fragilité, du fait que personne n'est tout le temps en pleine capacité de son corps. Ça remet en perspective plein de choses par rapport à la manière dont on vit ensemble.

(L.F.) De façon plus concrète, ça correspondait à une étape de préparation pour l'Open School. L'élaboration de la publication correspondait à la période du confinement, donc c'était une manière de situer les questionnements. On a beaucoup réfléchi à la manière de faire dialoguer une image avec une citation sur l'espace de la page, par exemple. On était aussi en contact avec les artistes pendant tout ce processus. Et puis, il faut dire que l'institution avec laquelle on a travaillé ne s'est pas arrêtée. L'exposition a été légèrement reportée, mais pas tellement. Alors que nous, on vivait des choses qui nous imposaient d'autres rythmes. Florence a des enfants, son temps était réduit de moitié. On était dans plein de questionnements, alors que la machine de l'institution semblait avoir toute confiance sur le fait que le projet allait avoir lieu.

(A/R) Comment toutes ces réflexions se sont-elles traduites dans le contenu de l'exposition et dans les choix de *display* ?

(L.F.) D'abord, dans l'espace, il y a un escalier qui mène au deuxième étage, sans ascenseur. Comme on se posait la question de l'accès à l'espace, on a opté pour le rez-de-chaussée. Beaucoup de choses ont été décidées en lien avec ça. Des questions de circulation. Ça peut paraître très pratico-pratique, mais pour nous ce sont des questions importantes. Pour les moments publics, on doit réfléchir au nombre de personnes admises, pas seulement pour le respect des normes covid, mais aussi en termes d'attention que l'on peut accorder aux personnes qui participent. On a conçu un espace pour accueillir les événements. On n'est pas dans une salle de conférences, mais en contact avec les œuvres et le dispositif. Un dispositif hybride qui peut être regardé sans qu'il y ait une activation particulière.

(F.C.) En fonction du nombre de personnes, on pourra adapter l'espace. Mais il y a aussi les œuvres, dont les besoins doivent être respectés. On ne peut pas moduler une œuvre à tout bout de champ. En tout cas, on a prévu de la moquette au sol pour que les gens puissent s'asseoir. Il y a des chaises de Sofia Cesar, qui peuvent être également utilisées en tant que telles ; il y a des coussins de Laurie Charles pour habiter l'espace de façon accueillante pour les corps. On a choisi des matériaux fluides, des textiles, en écho aux questions de porosité, de malléabilité. L'œuvre de Julianae intègre elle aussi des poufs. Les lumières de Clémentine Coupau sont manipulables. Ce sont des artefacts que l'on peut toucher, déplacer.

(L.F.) Oui, c'est important pour nous, cette question de l'assise. Si les gens sont fatigués, ils peuvent s'asseoir et passer du temps dans l'exposition. D'ailleurs, on a cherché à activer plusieurs sens. On a donc une pièce audio avec les questions récoltées pendant le lancement à la Bellone. Et on travaille aussi à un audioguide qui permettra à tout.e.s d'accéder au contenu avec une approche narrative. Un accompagnement qui passe par l'ouïe plutôt que par la lecture. Parce que tout le monde ne peut pas forcément lire, ou même voir. C'est important pour nous qu'il y ait plusieurs manières d'accéder au contenu.

(F.C.) Les veilleuses de Clémentine Coupau sont des *Night Lights for Adults* (2016). Une série qui fait écho au fait que les adultes ne sont pas forcément étrangers à la peur du noir. On a disposé des plantes, la plupart étant des boutures, qui peuvent être partagées. Les visiteurs et visiteuses peuvent repartir avec une plante. C'est aussi une manière d'inciter l'institution à des pratiques de *care*. Et enfin, comme pour le lancement à La Bellone, on a conçu un « colophon étendu » où on crédite toutes les personnes qui ont participé au projet, à tous les niveaux.

(A/R) Quelle forme prendra la partie discursive ?

(F.C.) Il y aura quatre moments discursifs ou rencontres à l'occasion desquels on va continuer à creuser nos questions, collectivement, avec notre comité et d'autres personnes qui viennent s'y adjoindre. Comme un processus d'apprentissage. Le 17 octobre 2020, on propose de travailler collectivement à un audioguide en s'inspirant de certaines *Accessibility Guidelines*. On aurait voulu le réaliser dès le premier jour de l'exposition, mais on n'est pas surhumaines. Toutes ces questions demandent de l'attention et donc du temps – *Intersections of Care* est « une promesse et une pratique »<sup>7</sup>, pour reprendre le titre de l'une des *Guidelines* que nous avons récoltées.

1. Avec Pascale Barret, Nina Nijsten, Alberto García del Castillo, Roxanne Maillet, Clara Pacotte, Gaëlle Reynaud, Joëlle Sambi, Marnie Slater, etc.
2. [www.caveat.be](http://www.caveat.be)
3. Voir notamment *Publishing and Performing Relationships* de Caveat, dans le cadre du festival Bâtard au Beursschouwburg (Bruxelles) en octobre 2018, avec Eva Barto, Sofia Caesar, Loraine Furter & Laurie Charles, Ben Kinmont, franck leibovici, Eric Schrijver, Open Source Publishing.
4. Voir la présence de citations qui accompagnent notre projet à chacune des occurrences publiques.
5. *Velvet and Silk Café* (1927) à la Women's Fashion Exhibition de Berlin, dans Céline Condorelli, *Support Structures*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p. 424.
6. [www.intersectionsofcare.net](http://www.intersectionsofcare.net)
7. Carolyn Lazard, *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice*, New York, Recess, 2019.



fig. 03



fig. 04

- fig. 03 *Intersections of Care, Caring, Healing, Access* au Wiels, Bruxelles, 17 octobre 2020, avec Sofia Caesar, *Lazy talk*. Crédit photo : Alexandra Bertels.
- fig. 04 *Intersections of Care*, vue d'installation au Wiels, Bruxelles, avec Laurie Charles, *Hands*, Josèfa Ntjam, *Mami Wata On Screen*, Clémentine Coupau, *Waiting for Night to Fall, Waiting for Time to Pass (Night Lights for Adults)* et Sofia Caesar, *Trabalho Involuntário, Involuntary Work*. Crédit photo : Philippe De Gobert.







En 1932, Werner Heisenberg reçut le Prix Nobel de Physique pour son travail sur la mécanique quantique et le « principe d'indétermination » qu'il avait introduit. Le principe d'indétermination décrit mathématiquement une barrière épistémique : dans la mécanique quantique, en présence de deux variables complémentaires, on ne peut jamais connaître que l'une des deux avec une précision croissante, tandis que l'autre se trouble dans l'indétermination épistémique. Dans son autobiographie, Heisenberg a décrit comment le « principe d'indétermination » fut conçu à la suite d'une intense controverse entre Ernst Schrödinger et Niels Bohr, qui vit celui-ci fiévreux et alité, « sans doute en raison de son immense effort »<sup>1</sup>, et celui-là, une fois Schrödinger parti de Copenhague, allant aux sports d'hiver en Norvège, « car nous étions tous les deux devenus extrêmement fatigués et assez tendus »<sup>2</sup>. Il semble que ce ne fût qu'à ce moment-là, épuisé mais stimulé par le débat, que Heisenberg fut en mesure de proposer de nouvelles relations épistémiques intégrant des degrés d'indétermination, ainsi que l'hypothèse selon laquelle l'ignorance ne serait pas un échec de la connaissance, mais plutôt le sous-produit d'une réalité refusant de se plier à notre désir d'identification.

Dans le même esprit, il se peut que l'épuisement éprouvé par beaucoup suite aux débats autour de la « recherche artistique » devienne un motif d'espoir, aussi difficile soit-il parfois de conserver son enthousiasme. À un moment donné, cela pourra peut-être susciter des manières différentes de décrire le phénomène, d'autres actions et conséquences. Toutefois, un tel écart nécessiterait au moins d'abandonner certaines attentes. D'un côté, cela supposerait de trouver des façons d'interagir avec des réalités épistémiques plus turbulentes dans leur alignement sur l'esthétique, mais d'un autre côté, les conséquences artistiques d'un tournant épistémique dans la pratique artistique permettraient de remettre en question des notions clés de l'art. Les épistémologies de la recherche artistique pourraient peut-être s'écarter de l'épistémologie historique qui s'est développée en réponse au « *practice turn* », lequel fut une source de motivation pour les sciences depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Son esthétique pourrait reposer sur des théories de la contemporanéité ainsi que sur la rupture de l'ordre global dans l'art et au-delà. Les questions principales soulevées par ce scénario sont les suivantes : dans quelle langue s'articuleraient ces relations entre épistémologie et esthétique ? Comment une telle « recherche artistique » deviendrait-elle reconnaissable ? Et par qui et selon quel paradigme de « reconnaissance » ?

Ce sont là des questions difficiles. Dans ce texte, je voudrais proposer une manière de décrire un projet de recherche artistique. Celle-ci permet de rassembler différentes trajectoires historiques et de les faire converger en un point sensible qui pourrait ainsi rendre digne d'intérêt notre implication dans ce phénomène. L'essentiel de mon argument tient dans l'idée que le cadre historique à l'intérieur duquel est habituellement envisagée la question de la recherche artistique est beaucoup trop étroit. Cela entraîne une déconnexion entre le champ de la recherche artistique et son substrat historique, ce qui a des effets négatifs sur sa puissance d'agir. De plus, en me référant aux secondes *Considérations intempestives* de Nietzsche, je ne propose pas une forme historique différente et peut-être plus productive pour la « recherche artistique », je me demande au contraire si de telles attentes ne seraient pas en fait hors de propos. Je suggère l'idée que, une fois l'histoire envisagée d'une façon plus plastique, constituée de multiples couches, le temps historique dans lequel est interrogée la recherche artistique pourrait disparaître, nous laissant non pas avec un mais de nombreux moments – passés, présents et futurs – dans lesquels nous pourrions éprouver ce qui est en jeu.

Lorsque j'emploie l'expression de « recherche artistique », je suis parfaitement conscient de sa puissance d'agir historique. En réalité, en tant que fondateur et rédacteur en chef du *Journal for Artistic Research (JAR)*, je me sens quelque peu responsable du crédit que l'expression a acquis ces derniers temps. Si je songe à ma thèse de doctorat, soutenue en 2007, je me rappelle distinctement la nécessité que j'avais de m'écarter conceptuellement de la notion de « recherche fondée sur la pratique » qui dominait alors la recherche dans les écoles d'art du Royaume-Uni. Le dernier chapitre de ma thèse visait à donner un cadre à l'œuvre réalisée pour le doctorat. Il témoigne en partie de cet effort, renvoyant au milieu de la section 6.3 à la notion de « recherche artistique » que j'avais empruntée à des publications sur le sujet en provenance d'Europe continentale, tel le livre d'Annette W. Balkema et Henk Slager, *Artistic Research*<sup>3</sup>. Ainsi que je l'explique,

[e]n privilégiant la notion de « recherche artistique », j'essaie de transmettre une idée de la recherche qui ne soit pas articulée aux opinions citées plus haut [celles qui voient la pratique et la recherche comme des entités distinctes], de telle sorte que la recherche en entier puisse être chargée de considérations artistiques et, dans mon cas, visuelles.<sup>4</sup>

Et

[c]'est ainsi que ma propre définition de la « recherche artistique » consiste à dire que la recherche est la création consciente d'une pratique artistique mobilisant tout ce qu'elle peut pour donner vie à cette pratique.<sup>5</sup>

Avec le recul, cette décision terminologique représente non seulement une étape dans mon développement personnel, mais aussi un moment historique au cours duquel on peut considérer que le discours a changé<sup>6</sup>. Au moins deux développements politiques peuvent être considérés comme sous-jacent au crédit grandissant accordé à la « recherche artistique ».

Le premier est lié à la privatisation d'une part croissante de l'enseignement supérieur à travers la planète, y compris ici en Europe<sup>7</sup>. À cet égard, la loi de 1992 au Royaume-Uni – le *Further and Higher Education Act* [Loi sur l'enseignement supérieur] – est considérée par beaucoup comme un pivot, dans la mesure où elle intègre les différents types de recherche menés dans les écoles polytechniques, instituts et universités sous un même toit institutionnel (l'« université »), avec un régime de financement centralisé lié à travers tout le pays au Research Assessment Exercise (RAE) et plus tard au Research Excellence Framework (REF). La réforme de 1992 reposait notamment sur le désir d'ouvrir un peu plus le financement de la recherche au secteur privé. C'était lié – mais aussi dissimulé – par un désir d'augmenter le nombre global d'étudiants et de faire tomber les barrières entre l'enseignement professionnel et universitaire afin d'attirer plus d'étudiants vers la science, l'ingénierie et la technologie. Comme l'explique en 1991 le Livre Blanc du gouvernement britannique, *Higher Education: A New Framework* [Enseignement supérieur: un nouveau cadre]: « le gouvernement estime qu'il est dans l'intérêt des universités, écoles polytechniques et instituts de continuer à chercher une augmentation des financements venant de sources privées », considérant que « de tels revenus privés peuvent améliorer considérablement l'indépendance de chaque institution » (Article 14). Même si ce développement a profondément affecté les instituts et écoles d'art – beaucoup étant devenues des universités après 1992 –, il est important de remarquer que



les conditions dans lesquelles cela s'est produit étaient dépourvues de la moindre préoccupation artistique; en dépit de ce à quoi la recherche en art pouvait ressembler à l'époque, elle s'est vue intégrée à un développement fait de différentes dynamiques.

Deuxièmement, en Europe continentale, même si la privatisation était également à l'ordre du jour, l'intégration croissante de la recherche et de l'enseignement supérieur à travers l'Union Européenne a semblé avoir un effet plus important sur le développement de la « recherche artistique », notamment en raison du fait que les politiques de financement ont toujours varié en fonction des régions et nations. Toutefois, ce qui est déterminant pour ma démonstration tient dans le fait que, à travers des initiatives telles que la Stratégie de Lisbonne, la recherche et l'innovation sont devenues des objectifs politiques indépendants des filières et menant à l'intégration de la recherche dans le processus de Bologne au cours du Sommet de Berlin de 2003. Tout en mettant la « recherche artistique » à l'ordre du jour, cette transformation rapide de l'enseignement supérieur et des structures de recherche en Europe ont aussi créé un cadre au sein duquel, pour beaucoup, la notion était quasiment employée comme un synonyme de « Bologne ». Cet amalgame a souvent mené au rejet de la « recherche artistique », en raison des attaques que « Bologne » menait contre l'autonomie universitaire, et non par une évaluation négative de l'épistémicité de l'art. De plus, étant donné que de nombreuses écoles d'art en Europe continentale possédaient déjà un statut universitaire, la « pratique » ne constituait pas le même enjeu qu'au Royaume-Uni; la quête d'intégration de la « recherche » et de l'« art » était débattue différemment, étant donné la supposée utilité de la première et l'autonomie de la seconde. En Allemagne, par exemple, cela a conduit à des moqueries dans la presse au sujet de la « recherche artistique » – ainsi de l'article de Peter Geimer dans le *Frankfurter Allgemeine* du 20 avril 2011, titré « Le grand tapage autour de la recherche en art »<sup>8</sup>.

Comprendre la spécificité de ces transformations politiques des trente dernières années, et plus encore le rôle de l'art et les conséquences sur la pratique artistique, représente un projet de recherche à part entière. À la base de tout cela, il convient tout de même de comprendre le développement historique de la « recherche fondée sur la pratique » ou de la « recherche artistique » en tant qu'il n'est *pas* déterminé par des enjeux artistiques. Et surtout, ces notions ne représentent pas des développements artistiques, mais plutôt des artifices ayant été soit appropriés de façon proactive, soit adoptés de façon réactive par les artistes et les institutions artistiques. Cette tension est toujours parmi nous.

Il existe également un large groupe d'artistes actifs dans la recherche qui ne ressentent pas le besoin de faire l'un ou l'autre – l'art et la recherche peuvent se réaliser de façon assez productive en dehors de ce discours. La dynamique historique est peut-être telle que, tandis que les institutions artistiques adoptent de plus en plus la notion de « recherche artistique », le périmètre laissé à l'appropriation artistique, productive, change. Florian Dombois, avec qui j'ai conçu à l'origine *JAR* ainsi que la Society for Artistic Research (SAR), a récemment expliqué :

J'hésite à contribuer à l'avenir de la « recherche artistique », en particulier du fait qu'elle est désormais définie et régulée le plus souvent pas les visiteurs de l'art et non par ses producteurs. De plus, je ne suis pas sûr que nous allions récupérer ce mot pour les arts. Donc j'évite d'utiliser l'expression de recherche artistique. Pour moi, nous arrivons au terme du pouvoir poétique de la recherche artistique, bien que nous n'ayons pas du tout fini de penser à de nouvelles manières de produire de l'art.<sup>9</sup>

Nous pouvons facilement nous accorder sur le fait que la notion de « recherche artistique » atteint rarement les processus protéiformes de l'art. Si de nombreux artistes peuvent utiliser des notions liées à la recherche pour expliquer avec succès ce qu'ils font, d'autres éprouvent des difficultés. Toutefois, plutôt que de considérer les usages ontologiques et la question de savoir si l'art est ou peut être de la recherche, je voudrais indiquer que, pour de nombreux praticiens, la recherche artistique implique aussi de pouvoir échapper aux définitions de l'« art ». Ce groupe de personnes n'est pas du tout représenté correctement si le débat se concentre sur l'art et la recherche et sur leurs institutions respectives. Une sensibilité s'est développée à l'égard des programmes de recherche, mais aussi à l'égard des institutions artistiques et leur manière d'institutionnaliser les personnes et les pratiques. Si nous voulons aussi nous occuper de cela, nous devons abandonner certains présupposés au sujet de l'art. Les questions que je voudrais soulever sont les suivantes : quelle relation entretiennent l'art et ses institutions avec les changements historiques sous-jacents, à la fois en termes de sensibilité et de connaissance artistique ? Est-ce que l'« art » et la « recherche » représentent suffisamment ce qui se passe sur le terrain ?

Dans son article intitulé « Évaluer la recherche dans les arts : construire un modèle pour l'université », présenté pendant le colloque de la SAR à Londres en 2015, Malcolm Quinn pose la question : « Qu'arrive-t-il à l'art et à la recherche quand les artistes font de la recherche ? »<sup>10</sup> Pour répondre à la question, Quinn souligne une observation faite en 2014 par le sous-panel du REF pour l'« Art et le Design, l'Histoire, la Pratique et la Théorie », lequel réfléchissait aux dossiers de demande qu'il avait reçus et au travail d'évaluation réalisé. Il est intéressant de noter que le rapport du sous-panel met en lumière l'interdisciplinarité accrue, quand il conclut : « Le secteur [de l'art et du design] est un leader de la recherche interdisciplinaire. »<sup>11</sup> Cependant, le sous-panel notait aussi une différence entre le manque d'interdisciplinarité revendiquée dans les dossiers eux-mêmes et le degré d'interdisciplinarité qu'il identifiait : l'interdisciplinarité est plus présente dans la recherche artistique que son image ne le laisse penser. Si le rôle de la recherche artistique était pris au sérieux, cela aurait des conséquences, comme le soutient Quinn, sur le processus d'évaluation du REF pour toutes les disciplines et, finalement, sur la composition disciplinaire de l'université. J'ajouterais que des changements apportés à un tel ordre disciplinaire entraînent aussi des conséquences sur la manière dont nous approchons l'art en général.

À nouveau, le contexte de l'Europe continentale est différent, où la notion de transdisciplinarité a eu une plus grande importance, en particulier pour ce qui concerne les effets de la collaboration interdisciplinaire. Dans certains cas, le travail interdisciplinaire peut être conçu comme une façon de renforcer la compréhension d'un objet de recherche, par exemple à travers la multiplication de méthodes de recherche et leur triangulation, de façon à déclencher une compétence disciplinaire accrue ; dans d'autres cas, cependant, un tel travail peut rendre l'objet de recherche beaucoup plus complexe et même instable, nécessitant une approche moins disciplinaire pour maintenir son intégrité dans des conditions d'hétérogénéité.

Je voudrais avancer l'idée que le statut de leader endossé par la recherche artistique en matière d'interdisciplinarité tient à sa capacité à rassembler et contenir les différences disciplinaires – y compris sa propre contribution disciplinaire en art. Par conséquent, son rôle peut être vu à la fois comme disciplinaire, interdisciplinaire et transdisciplinaire, ce dernier aspect étant d'une importance particulière tandis qu'augmente la complexité des objets et cadres de recherche. Cependant, cette contribution est difficile à mesurer en termes de progrès disciplinaire, ou même de

responsabilité, d'innovation et d'ontologie<sup>12</sup>. S'il est vrai que la notion de transdisciplinarité peut être utilisée pour niveler les différences, elle peut aussi être un moyen de décrire la cohésion par-delà les différences, ce qui permet aussi de soutenir des processus de différenciation au-delà des définitions de discipline, y compris celles de l'art. Si l'on garde à l'esprit que la différenciation et l'intégration ont été des enjeux européens capitaux, notamment dans le champ de la recherche tel que je l'ai décrit plus haut, il n'est pas surprenant qu'on interprète la « recherche artistique » sur le mode de la transdisciplinarité. Il paraît significatif que *JAR* et *SAR* aient été développés dans le contexte de l'Institut Y, un centre d'enseignement interdisciplinaire que Florian Dombois dirigeait alors à la Haute école des Arts de Berne, et que Henk Borgdorff, qui nous a rapidement rejoints dans cette phase initiale<sup>13</sup>, était particulièrement intéressé par ces questions<sup>14</sup>. À nouveau, de plus amples recherches seraient nécessaires pour mieux comprendre la relation entre recherche artistique et transdisciplinarité, ainsi que les implications épistémologiques de cette dernière. Personnellement, je dirais qu'il existe au moins trois dimensions qui représentent des enjeux importants dans la pratique artistique actuelle, même en dehors de la sphère qui se revendique de la recherche : la transdisciplinarité croise (1) les disciplines artistiques (peinture, musique, danse, etc.), (2) les disciplines artistiques et non-artistiques au sein de l'université (comme les collaborations de la science et de l'art, etc.) et (3) la recherche institutionnelle et non-institutionnelle, y compris le travail mené par des chercheurs et chercheuses, activistes et scientifiques citoyens indépendants. Si l'on analyse « l'art contemporain », que je considère comme le paradigme dominant de la production artistique aujourd'hui, je dirais qu'il y a eu des développements dans les trois dimensions, mais aussi que ces développements n'ont pas été poussés aussi loin qu'on aurait pu l'espérer. En outre, plus on passe du « cercle restreint » (1) à la « périphérie » (3), je soutiens que les carences de l'art contemporain sont de plus en plus flagrantes.

Premièrement, je dirais que l'« art contemporain » a largement entamé les frontières entre disciplines à l'intérieur de l'art. L'art contemporain est souvent abordé comme « post-médium » à travers des paradigmes comme ceux de la « performance » ou de l'« installation », qui mettent en jeu la notion d'« œuvre » à travers différentes pratiques, médiums et structures de soutien technique. Toutefois, ainsi qu'il en a été dit au sujet d'autres moments de l'histoire de l'art, comme le Romantisme ou le Postmodernisme, les différents arts ne sont pas unis dans un même temps historique ; du fait de son penchant pour l'art visuel et conceptuel, l'art contemporain ne respecte pas entièrement les différentes pratiques disciplinaires et la puissance d'agir historique que celles-ci impliquent. Ce penchant est peut-être plus difficile à voir de l'intérieur de l'art contemporain, mais quand on le considère du point de vue de la recherche artistique, il est assez saisissant. À mes yeux, la recherche artistique opère moins de distinctions disciplinaires au sein des arts et offre des relations plus fortes entre différentes pratiques artistiques et histoires de l'art. Cela ne suppose pas de rejeter les qualités artistiques que l'art contemporain possède indubitablement ; je veux simplement mettre en question les hiérarchies esthétiques au sein desquelles il opère.

Deuxièmement, s'il y a de nombreuses collaborations par-delà les disciplines universitaires – la plupart du temps des collaborations entre science et art –, il me semble que ces collaborations sont souvent menées à des fins disciplinaires : développement de carrière, accès à des financements, avantages en matière de marketing et de communication. Au sujet de ses propres projets *SciArt* (1996-2006), le Wellcome Trust britannique a reconnu « qu'il n'était pas généralement perçu, cependant, que les projets *SciArt* aient contribué à un changement ou développement dans les processus et résultats scientifiques »<sup>15</sup>. Bien qu'il y ait des tendances

culturelles vers de plus proches collaborations entre l'art et les autres champs, et malgré l'épistémicité de l'art contemporain sur laquelle Peter Osborne, notamment, a proposé des commentaires<sup>16</sup>, l'art contemporain continue massivement d'exercer un rôle esthétique qui limite le potentiel de telles collaborations. En réalité, c'est aussi un vrai problème pour la recherche artistique interdisciplinaire, à la différence qu'en tant que recherche, cette forme de pratique artistique doit viser des engagements épistémologiques. Hans-Jörg Rheinberger va dans le même sens quand il suggère : « il se pourrait que la séparation [entre les disciplines artistique et scientifique] soit un effet secondaire, une sorte de dommage collatéral, d'une stabilisation au niveau de la négociation sociale, de la communication et de la distribution, plutôt que le fait des conditions de production de valeurs épistémiques et artistiques »<sup>17</sup>. En d'autres termes, il se peut que la transdisciplinarité se produise dans l'espace sous-déterminé de la recherche plutôt que dans l'espace sur-déterminé des disciplines historiquement développées. À mes yeux, cela doit inclure la possibilité très nette que les investissements artistiques ne soient pas faits au nom de l'art. Même dans le champ de la recherche artistique, nombreux sont ceux qui échouent à voir l'importance de cette éventualité quand, par exemple, le rôle épistémique des œuvres d'art est surestimé<sup>18</sup>.

Ma troisième remarque est peut-être plus sujette à controverse. Je soutiens que la transdisciplinarité renégocie les relations de pouvoir entre toutes les parties impliquées, y compris les collaborateurs et collaboratrices, les œuvres appropriées et les publics. En ce qui concerne le théâtre, Jacques Rancière remet en question celui-ci au titre qu'il continue de placer le public en situation de désavantage, l'excluant même quand il opère de manière inclusive<sup>19</sup>. Les tendances transdisciplinaires de « déqualification » et, plus tard, de « désapprentissage » ne peuvent être activées que si des renversements de rôles radicaux deviennent possibles. Les artistes travaillant sur cette frontière pourraient choisir de perdre leur identité en tant que telle, et d'épouser des esthétiques en décalage avec celles de l'art contemporain. Comment devrait-on en prendre acte ? Où se trouve la frontière entre art et activisme ? Quelle est l'importance de l'artiste amateur ou touriste dans le domaine de l'art ? Sous quelles conditions réunir des praticiens qui ont cessé de correspondre à l'institution de l'art, et en particulier si cela se produit tôt dans leur carrière, avant que leur crédibilité artistique ne soit établie ?

La transversalité que suppose la transdisciplinarité peut être envisagée depuis deux points de vue apparemment opposés, tous deux importants dans le contexte de la recherche artistique. Le premier est énoncé par Esa Kirkkopelto, qui soutient que la recherche artistique peut être vue comme l'une des initiatives visant à « libérer l'art de l'art [...] [ce qui] a toujours été une option éthique et personnelle fondamentale parmi les artistes. La pratique artistique est une chose qui peut être abandonnée ou sacrifiée de façon constitutive et pour de bon par ceux qui la maîtrisent. »<sup>20</sup> La raison se trouve, selon Kirkkopelto, dans la possibilité que la pratique en tant qu'elle progresse ne soit pas basée sur des notions d'identité, y compris celle de l'art. Dans un texte antérieur<sup>21</sup>, Kirkkopelto explique que, selon lui, la recherche artistique est également toujours une pratique institutionnelle visant à instituer et réinstituer ce qu'elle fait, gardant à l'esprit la possibilité radicale que ses nouvelles institutions soient identifiables comme art ou connaissance. Cela peut constituer un enjeu artistique de premier ordre.

De l'autre côté, nous voyons des pratiques dont la « maîtrise » est refusée, c'est-à-dire où le désaveu de l'art ne découle pas d'une identité artistique sous une forme émancipatrice, mais provient d'obstacles, de difficultés d'accès qui sont aussi des enjeux pour de nombreux artistes. Discutant de la pertinence de l'expression « recherche artistique » sur le terrain, Alise Uptis et Gina Badger ont eu un échange intéressant, nous

rappelant que la notion d'« artistique » a des racines péjoratives. Elles réfléchissent à ces racines problématiques en citant Ann Bermingham, qui écrit au sujet de la « femme artiste » au XVIII<sup>e</sup> siècle :

La femme accomplie était censée être « artistique », mais non une artiste. Elle n'était pas artiste dans la mesure où elle n'était ni originale, ni une professionnelle rémunérée. Contrairement à l'artiste qui était créateur et producteur de culture, elle était consommatrice et reproductrice de culture. Le terme « artistique » inscrit l'art sur le corps et dans la personnalité du sujet qui fait de l'art. Les « caractères artistiques » sont des œuvres d'art en elles-mêmes, incarnant l'art sans nécessairement les maîtriser.<sup>22</sup>

Avoir accès à l'art ou s'en trouver exclu peut se produire aujourd'hui selon différentes politiques identitaires, mais je défendrais l'idée que cela est vrai, tant que le statut professionnel de l'« artiste » est moins pertinent pour la recherche artistique que l'activité de recherche. Nous trouvons une plus grande variété de pratiques artistiques possibles actuellement que ne semble recouvrir la notion d'« art contemporain ». Les aspects institutionnels de l'art contemporain peuvent être contre-productifs pour des enjeux artistiques situés dans les marges, une critique souvent formulée, par exemple, au sujet du circuit des biennales de l'art contemporain.

## LA CONNAISSANCE, AUJOURD'HUI

Nous pouvons facilement nous accorder sur le caractère épistémique de l'art contemporain, mais il faut également s'accorder sur les limites que l'art contemporain impose à la connaissance. Quels sont les points de vue épistémologiques disponibles pour décrire ce qui s'est passé et pour définir le rôle que pourrait jouer la recherche artistique ?

À mes yeux, ce n'est pas l'épistémicité de la pratique artistique évoquée par Osborne, celle née vers 1800, qui est en difficulté, mais la forme actuelle dans laquelle l'institution artistique dominante (« l'art contemporain ») a conditionné le domaine d'activité. Lorsqu'on interprète les débuts du romantisme allemand du point de vue de « l'art contemporain » d'aujourd'hui, nous devons garder à l'esprit que notre regard est filtré par les interprétations du modernisme et du romantisme tardif qui ont déjà organisé le phénomène pour nous. Comment comprendre la position intellectuelle de l'époque avant l'établissement intégral d'un régime esthétique de l'art ? D'autres régimes possibles ont-ils échappé à cette histoire qui nous a donné l'« art » ?

*Savoirs secrets* de David Hockney<sup>23</sup> n'est pas souvent évoqué dans les débats autour de la recherche artistique et de l'art contemporain, mais l'état d'esprit qu'il démontre est de la plus haute importance pour la question que je soulève ici. Peu importe ce que l'on pense de son interprétation de l'histoire de l'art, Hockney étant lui-même artiste, sa relation aux artistes du passé est singulière. Il sait que le fait de repérer la trace de l'optique dans la peinture ancienne ne discrédite ni l'art ni l'artiste, même si certaines personnes semblent perturbées quand l'art commence à être expliqué. Cependant, Hockney crée une lignée, et il brise un peu de porcelaine en chemin. Il prend possession d'une histoire différente, qui nous met au défi de regarder des pratiques artistiques différemment.

De la même façon, je remets en cause l'« art » considéré comme cette chose fantastique et mystique, et je le considère comme faisant partie d'une série d'expérimentations que cette culture s'est continuellement autorisée. L'art est le nom donné aujourd'hui à cette remise en question radicale que notre culture a placé dans ses propres fondations pour mettre à l'essai et

faire avancer sa propre épistémè. Une fois que le champ des phénomènes a été divisé entre un intérieur et un extérieur à la connaissance, il semble que l'extérieur *doive* devenir l'intérieur à la fois par conquête et par dépassement. Dans une telle culture centrée sur l'optique, les taches aveugles sont intolérables. Que se passerait-il si, dans chaque projet de recherche artistique, nous étions potentiellement confrontés à un nouvel ordre de connaissance qui, sous sa forme extrême, placerait la question de la connaissance au-dessus de tout présupposé quant à sa forme possible – qu'elle soit philosophique, scientifique ou artistique ? Passant pour l'extérieur, l'«art» est justement le mauvais vecteur pour examiner son intérieur, de la même manière que la philosophie ne verra jamais son extérieur. Toutefois, le défi épistémique doit être relevé. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons besoin de l'art – plus radical il est, mieux c'est !

Tout a commencé quand le mot est passé du *mythos* au *logos*, que la philosophie et la mémoire écrite ont été fondées, rejetant ce qui ne pouvait être protégé par l'«état». Pourtant, quand Socrate demande à Glaucon : «[la poésie] ne te charme-t-elle pas toi aussi, surtout quand tu la vois à travers Homère ? »<sup>24</sup>, il admet que tous les phénomènes ne sont pas fixés de façon épistémique, et en particulier ceux qui « charment ». Le problème pour l'«état» est peut-être l'existence de ces phénomènes, mais pour nous le problème, c'est l'«état», qui exige de nous une «défense» de ces phénomènes sur ses bases épistémologiques, pour peu que leur épistémicité et, avec elle, leur valeur soit reconnue.

Il est intéressant que ce soit dans un moment de rupture, à travers Socrate, que la connaissance ait acquis non seulement un repère temporel mais aussi, par préférence pour l'éternel, une tendance vers l'intemporel. Cette injonction contradictoire qui exige de la connaissance une durée est toujours très active de nos jours, par exemple lorsqu'on demande aux chercheurs et chercheuses d'écrire, de reproduire et de transférer leurs connaissances. Certes, une historisation de la connaissance a commencé à prendre de l'ampleur au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l'orientation de la connaissance vers la stabilité a persisté. Si l'historisation semble avoir tout de même fixé la connaissance une fois de plus, dans l'ensemble, c'est un signe que le parti pris intemporel de la connaissance s'est érodé, car la temporalité de la connaissance sous-jacente à ce développement est restée la question centrale.

Je suis tout à fait d'accord avec Osborne (et d'autres) sur l'idée que quelque chose de fondamental a changé au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement du romantisme. 1800 est un moment révolutionnaire pour l'art, car c'est alors que, conscients de l'histoire, les gens que nous appelons aujourd'hui des «artistes» ont commencé à évoquer son substrat épistémique temporel. Quand nous lisons aujourd'hui les premières phrases des *Disciples à Saïs* de Novalis, nous savons à quelle connaissance elles touchent – peu importe que l'on appartienne au domaine de l'art ou de la science.

Les hommes marchent par des chemins divers. Qui les suit et les compare verra naître d'étranges figures; figures qui semblent appartenir à cette grande écriture chiffrée qu'on rencontre partout sur les ailes, sur la coque des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux, dans les formes des rocs, sur les eaux congelées, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les clartés du ciel, sur les disques de verre et de poix lorsqu'on les frotte et lorsqu'on les attouche dans les limailles qui entourent l'aimant, et dans les étranges conjonctures du hasard... On y pressent la clef de cette écriture singulière et sa grammaire; mais ce pressentiment ne veut pas se fixer dans une forme et semble se refuser à devenir la clef suprême.<sup>25</sup>

Or, contrairement à Osborne, je ne placerais pas directement ce moment sur les voies historiques qui ont mené à l'art contemporain, et je dirais plutôt qu'à ce moment où le temps était concerné, il aurait pu s'agir des formes institutionnelles de l'«art» dont parle Novalis en refusant les «formes fixes» et les «clefs suprêmes». Je dirais que la culture des débuts du romantisme illustrée par ces lignes peut avoir été inspirée par l'art et la littérature, mais que sa réalité était bien plus complexe, et j'oserais même dire transdisciplinaire. L'exemple parfait en est Novalis, né Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, qui a étudié le droit puis la géologie au moyen desquels il a gagné sa vie, et faisant de lui un amateur pour ce qui est de l'«art». Il se peut que son statut professionnel l'ait retenu de faire des revendications quant à l'art et de se concentrer plutôt sur des moments plus subtils en devenir ou à «romantiser»<sup>26</sup>. Comparons avec son ami Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Celui-ci avait déjà été nommé professeur de philosophie à Jena à l'époque et, ne s'engageant pas dans la «romantisation», allait seulement quelques années plus tard, en 1806, placer à nouveau un «art sacré» et, par là, une «forme fixe» au-dessus des phénomènes dont parle Novalis<sup>27</sup>. Certes, il en est d'autres dans le cercle des premiers romantiques qui ont été portés vers «l'art», mais ce n'est pas de cela dont il s'agit ; la question est plutôt qu'un projet épistémique essentiellement *indéterminé* soit né, qu'il était ouvert aux déterminations mais en même temps extrêmement radical et pertinent sur le plan épistémologique avant son historisation, sa disciplinisation et son institutionnalisation.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous voyons un retour à ce projet avec Nietzsche, bien qu'avec un état d'esprit très différent. Si Novalis pouvait être perçu comme innocent et même naïf, Nietzsche est tout en rage, une rage qui s'exprime aussi, de façon très significative, contre l'art de son temps, un art qu'il voit comme engagé dans sa propre historisation. Si je mets à part ses luttes personnelles, au bénéfice de mon argument, c'est dans la deuxième de ses *Considérations intempestives*<sup>28</sup> que se trouve exposée sa position : tant que la connaissance possédera une forme historique, elle travaillera contre la vie, échouant à épouser sa plasticité ; si elle implique la vie et, avec elle, le temps, elle peut faire histoire (être *historiale*, comme dirait Derrida<sup>29</sup>), rendant sa forme contingente.

On peut considérer que ce fil conducteur – et avec lui la question du temps, même quand l'histoire est en jeu – a peut-être défini une grande part de la philosophie et de sa relation à l'art au XX<sup>e</sup> siècle. Il y aurait trop à dire ici, mais au moins il est clair pour moi que la «grammatologie» de Derrida a dû partir de l'écriture et y ancrer le temps par le biais de la *différance*<sup>30</sup>. Les approches déconstructives ultérieures (le «postmodernisme») se sont efforcées de maintenir une pression critique sur l'épistémologie, risquant par là d'être associées au relativisme<sup>31</sup>, mais elles ont largement échoué à résister aux courants historiques – de la même manière que la situation protofasciste de Nietzsche, ou la proto-théologie ayant saisi l'esprit des années 1800.

Les diverses tentatives de sauver philosophiquement la connaissance de son historisation et de son institutionnalisation n'ont eu, à mes yeux, qu'un succès limité. Quand il nous rappelle les réussites des débuts du romantisme pour établir la perspective d'une épistémologie temporelle radicale, Winfried Menninghaus affirme que la philosophie post-structuraliste a peut-être eu autant de succès que les débuts du romantisme en matière de critique, mais bien moins en matière de création et, par conséquent, de plasticité temporelle<sup>32</sup>. Les connaissances du temps post-déconstructives et créatives manquent encore – mais est-ce vraiment le cas ? Peut-être se pourrait-il que la «recherche artistique» en soit venue à occuper cette place, mais de façon méconnaissable ?



S'il y a de bonnes raisons de considérer ce problème dans la perspective limitée de notre propre histoire culturelle, la chose est plus urgente encore d'un point de vue global, en particulier à une époque où se transforme le visage de la globalisation. Cette urgence résulte au moins de deux crises actuelles connexes : (1) les conditions de vie de milliards de personnes, en particulier dans ce qu'on appelle désormais les pays du Sud, et (2) le changement climatique et la disparition progressive de la biodiversité. Toutefois, pour des raisons méthodologiques, examiner ces deux questions en relation à la dynamique sous-jacente que j'ai essayé de présenter ici s'avère plus difficile, dans la mesure où elles impliquent des autres radicalement différents. Or, pour peu que l'épistémè animant la recherche artistique soit suffisamment problématisée, l'entreprise est absolument nécessaire.

Ceci étant dit, non seulement la recherche artistique est-elle un phénomène historique elle-même, mais ce texte l'a un peu plus ancrée encore, quelles que soient toutes les critiques que j'ai pu formuler ou mes propositions hardies pour se départir de l'expression. À ce stade, il nous faut un changement majeur qui ne va pas du centre vers les marges, mais à l'intérieur et autour des marges elles-mêmes. D'habitude, nous faisons cela «sur place», dans et avec les articulations de connaissances artistiques concrètes, mais dans ce texte, je voudrais adopter une position plus théorique, notamment parce que je ne veux pas user ni abuser d'exemples artistiques à mes propres fins épistémologiques. Mais comment sort-on de sa zone de confort ?

Fondamentalement, le discours actuel de la «recherche artistique» se trouve dans un processus de réhabilitation. Tandis que Florian Dombois, comme je l'ai dit plus haut, se dit sceptique à son propos, Lucy Cotter est plus positive. Cependant, quelle que soit leur évaluation, tous les deux construisent leur propre discours sur des notions fortes de l'art. Dans le cas de Cotter, la notion de «non-connaissance»<sup>33</sup> est centrale, en concordance avec d'autres publications centrées sur l'art contemporain<sup>34</sup>. Une approche négative sur le plan épistémologique a reçu un soutien philosophique sérieux, en particulier avec l'œuvre de Dieter Mersch<sup>35</sup>, l'un des auteurs du récent *Manifesto of Artistic Research*<sup>36</sup>. Si je suis pleinement d'accord sur de nombreux points soulevés dans le «manifeste», je reste sceptique quant aux définitions plus fortes données à l'art et à l'esthétique –telles que se trouver «en possession de la qualité de singularité»<sup>37</sup> ou «l'art recommenç[ant] sans cesse à neuf avec chaque œuvre»<sup>38</sup>. Il n'empêche que mon texte est aussi largement écrit dans un état d'esprit de réhabilitation.

En même temps, je suis extrêmement sceptique quant aux raisons et objectifs des exercices de réhabilitation, et je crains que tout en ayant largement ouvert le champ, ils restent ancrés dans une certaine histoire et risquent de perpétuer une exclusion explicite ou implicite et, par conséquent, une identification qui va à l'encontre de notions plus radicales de différence, d'*acting-in-difference* et de liberté. Ainsi, plutôt que de réhabiliter la «recherche artistique», je prévois que nous ayons en fait à apprendre à lâcher prise –non pas, cependant, au profit de quelque chose d'autre, mais par ouverture à toute chose esthétique et épistémique que cela peut donner à rencontrer et produire, autrement dit, en tant que prolifération de phénomènes esthético-épistémiques et en tant qu'affirmation de toutes les formes qu'ils pourraient prendre.

C'est sur cette base que la «recherche artistique» pourrait par exemple devenir un mode sur lequel la décolonialité pourrait être éprouvée au sein des institutions que nous occupons et des histoires qu'elles représentent. Après tout, la «recherche» est inextricablement liée au colonialité et, par conséquent, s'avère un site qui nécessite notre attention. Ainsi que l'écrit Linda Tuhiwai :

Le mot en lui-même, «recherche», est probablement l'un des mots les plus sales du vocabulaire parmi les peuples autochtones. Quand il est mentionné dans divers contextes autochtones, il suscite le silence, il rappelle de mauvais souvenirs, il fait se lever un sourire averti et méfiant. [...] La manière dont la recherche scientifique est impliquée dans les pires excès du colonialisme est une histoire qui reste puissamment à l'esprit de nombreux peuples colonisés du monde.<sup>39</sup>

La production coloniale de connaissance, ce que les discours décoloniaux désignent sous le terme d'«épistémicide»<sup>40</sup>, a affaibli la planète et ses espèces, appauvrissant des mondes que les chercheurs et chercheuses devraient par définition enrichir. Or je considère les chercheurs et chercheuses en art principalement comme des gens sensibles et pleins de tact dans leurs rencontres avec de nouveaux mondes<sup>41</sup>. Pour ce qui est du rôle de la recherche artistique dans le contexte de l'art, je serais d'accord avec l'accent que met Boaventura de Sousa Santos sur l'«arrière-garde»<sup>42</sup> pour suggérer un nécessaire renversement historique. L'avenir de la connaissance n'est pas seulement devant, mais aussi derrière nous, dans toutes ces histoires blessées, annulées ou oblitérées, et qui ont besoin de soin. Ainsi nous serions indirectement mieux équipés, nous aussi, pour s'investir dans tout ce que la nature ou la technologie nous réserve dans cette époque effrayante.

1. Werner Heisenberg, *Physics and Beyond. Encounters and Conversations*, New York, Harper & Row, 1971, p. 75.
2. *Idem*, p. 77.
3. Annette W. Balkema et Henk Slager (éds.), *Artistic research*, Amsterdam-New York, Lier en Boog, 2004.
4. Michael Schwab, *Image Automation: Post-Conceptual Post-Photography and the Deconstruction of Photography*, Londres, Royal College of Art, 2007, p. 91.
5. *Idem*, p. 93.
6. Ainsi que cela est visible sur Ngram Viewer de Google: [https://books.google.com/ngrams/graph?content=artistic+research%2Cpracticebased+research&year\\_start=2006&year\\_end=2018&corpus=26&smoothing=3&case\\_insensitive=true](https://books.google.com/ngrams/graph?content=artistic+research%2Cpracticebased+research&year_start=2006&year_end=2018&corpus=26&smoothing=3&case_insensitive=true) (consulté le 9/10/2020).
7. Beaucoup de choses se sont produites à travers le monde à cet égard, y compris des développements dans l'éducation supérieure au Canada et en Australie, mais aussi dans des pays et des régions moins soumises à la domination anglophone. Je laisse ceci de côté pour me concentrer sur ma démonstration.
8. Peter Geimer, « Das grosse Recherche-Getue in der Kunst », *Frankfurter Allgemeine*, 20 avril 2011, p. 5.
9. Florian Dombois et Michael Hiltbrunner, « Is this the end? Or is it a beginning? », *Oxford Artistic and Practice Based Research Platform*, vol. 3, 2019, p. 73.
10. Malcolm Quinn, « Auditing Research in the Arts », dans *Unconditional Love: the Society for Artistic Research Spring Event*, Londres, Chelsea College of Arts, 30 avril – 1<sup>er</sup> mai 2015. Disponible sur <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/7706/> (consulté le 26 October 2020).
11. Research Excellence Framework 2014, « Overview report by Main Panel D and Sub-panels 27 to 36 », 2015, p. 85. Disponible sur <https://www.ref.ac.uk/2014/media/ref/content/expanel/member/Main%20Panel%20D%20overview%20report.pdf> (consulté le 26 October 2020).
12. Andrew Barry, Georgina Born et Gisa Weszkalnys, « Logics of interdisciplinarity », *Economy and Society*, vol. 37-1, 2008, p. 24.
13. Pour une description de la fondation de SAR, JAR et du Research Catalogue, voir Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012, chap. 11, pp. 214-241.
14. *Idem*, chap. 4, pp. 74-102.
15. Paul Glinkowski et Ann Bamford, *Insight and Exchange: An evaluation of the Wellcome Trust's Sciart programme*, Londres, Wellcome Trust, 2009, p. 9. Disponible sur [https://wellcome.ac.uk/sites/default/files/wtx057228\\_0.pdf](https://wellcome.ac.uk/sites/default/files/wtx057228_0.pdf) (consulté le 26 October 2020).
16. Peter Osborne, *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*, Londres-New York, Verso, 2013.
17. Hans-Jörg Rheinberger, « Epistemic and aesthetics of experimentation. Towards a hybrid heuristics? », dans Philippe Sormani, Guelfo Carbone et Priska Gisler (éds.), *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, Abingdon-New York, Routledge, 2018, p. 248.
18. Henk Borgdorff, *op. cit.*, p. 182.
19. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, chap. 1, pp. 7-29.
20. Esa Kirkkopelto, « Abandoning Art in the Name of Art: Transpositional Logic in Artistic Research », dans Michael Schwab (éd.), *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Louvain, Leuven University Press (Orpheus Institute Series), 2018, p. 35. Disponible sur <https://www.oapen.org/search?identifier=1000226> (consulté le 26 octobre 2020).
21. Esa Kirkkopelto, « Artistic Research as Institutional Practice », dans Torbjörn Lind (éd.), *Artistic Research Yearbook 2015–From Arts college to university, Stockholm, Swedish Research Council*, 2015, pp. 48-53. Disponible sur <https://www.vr.se/english/analysis/reports/our-reports/2015-10-15-artistic-research-yearbook-2015.html> (consulté le 26 octobre 2020).
22. Ann Bermingham citée par Gina Badger et Alise Uptis, « On the Research Paradigm in Contemporary Art Discourse: A Dialogue », dans Florian Dombois et al. (éds.), *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, Londres, Koenig Books, 2012, p. 258.
23. David Hockney, *Savoirs secrets: les techniques perdues des maîtres anciens*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Le Seuil, 2001.
24. Platon, *La République*, Paris, GF–Flammarion, 1966, p. 372.
25. Novalis, *Les Disciples à Saïs* [1802] et les fragments de Novalis, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1914, p. 3.
26. Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk*, édité par Hans-Joachim Mähl et Richard Samuel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 334, aphorisme 105.
27. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, « Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium » [1806], dans *F.W.J. Schelling: Ausgewählte Schriften Bd. 2*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1985, pp. 567-577.
28. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Considérations inactuelles 1 et 2* [1874], Paris, Aubier, 1964.
29. Hans-Jörg Rheinberger, « Experimental Systems: Historiality, Narration and Deconstruction », *Science in Context*, vol. 7.1, 1994, pp. 65-81.
30. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
31. Rodolphe Gasché, « Deconstruction as Criticism », *Glyph*, vol. 6, 1979, pp. 177-215.
32. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1987, p. 131.
33. Lucy Cotter (éd.), *Reclaiming Artistic Research*, Berlin, Hatje Cantz, 2019, p. 17.
34. Elizabeth Fisher et Rebecca Fortnum (éds.), *On Not Knowing: How artists think*, Londres, Black Dog Publishing, 2013.
35. Dieter Mersch, *Epistemology of Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
36. Silvia Henke et al., *Manifesto of Artistic Research/Manifest der Künstlerischen Forschung*, Zurich, Diaphanes, 2020.
37. *Idem*, p. 19 (Nous soulignons).
38. *Idem*, p. 51.
39. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres-New York et Dunedin, Zed Books et University of Otago Press, 1999, p. 1.
40. Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, Boulder-Londres, Paradigm Publishers, 2014.
41. Mika Elo, « Notes on Media Sensitivity in Artistic Research », dans Michael Schwab et Henk Borgdorff (éds.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 25-38.
42. Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 2.





D'après les activistes environnementaux d'Extinction Rebellion (XR), il nous faut décarboniser d'ici 2025, sans quoi nous devons faire face à la mort de notre avenir<sup>1</sup>. S'appuyant sur les études scientifiques récentes qui insistent sur le temps limité avant que la planète ne dépasse de façon irréversible les points de bascule et ne conduise à la catastrophe climatique, leurs revendications imposent de nouveaux impératifs – non seulement pour l'engagement politique mais aussi pour les arts et les sciences humaines, des disciplines peu habituées à intervenir en situation d'urgence post-Anthropocène.

En effet, les pratiques des sciences humaines, fondées depuis longtemps sur les principes d'observation à distance, de pensée critique et de lente recherche, sont désormais menacées par l'urgence intrinsèque à la temporalité activiste et par sa politisation orientée explicitement vers ses fins. Comment faire pour répondre aux appels à l'urgence climatique et agir en conséquence ? Si l'on se soucie de la vie sur terre, il semble n'y avoir d'autre choix que d'y contribuer avec énergie, à la manière dont de nombreux scientifiques – réputés autrefois pour leur neutralité politique – se sont de plus en plus souvent imposés pour soutenir des changements politiques, adoptant même l'action directe et se faisant arrêter au cours de manifestations où convergent recherche et plaidoyer. La cofondatrice de XR, Gail Bradbrook, est exemplaire à ce titre, elle qui a d'abord été formée en biophysique moléculaire avant de se consacrer à l'organisation du mouvement et de plaider pour l'action directe et la désobéissance civile<sup>2</sup>.

Or, plutôt que d'abandonner la conscience historique et la pensée critique pour adhérer à une réponse climatique pressante, nous devrions plutôt réinvestir, et même plus que jamais, ces ressources précises – du moins c'est ce que je soutiendrai ici. Loin d'être dépassées, ces ressources sont à nouveau essentielles pour nous aider à déterminer de futures lignes de conduite. Cela reste vrai sur le plan historique aussi bien que sur celui de l'histoire de l'art, pour peu que l'on considère attentivement, par exemple, comment les pratiques esthétiques et les médias, y compris ceux de XR, fonctionnent dans le contexte de l'urgence climatique, comment l'urgence y est définie, et comment les universitaires peuvent amplifier et rejoindre ces luttes de façon productive.

Pour adopter une telle optique, il faut d'abord orienter l'analyse critique sur les revendications de XR et examiner la façon dont le groupe passe des statistiques abstraites (le carbone dans l'atmosphère mesuré en parties par million) à la défense d'une action politique urgente : « Malheureusement, après des années de retard et d'inaction, nous avons atteint le point critique où ne pourrions atteindre nos objectifs [en matière d'émissions carbone] que si nous prenions des mesures d'urgence immédiatement ! », prévient le collectif<sup>3</sup>. Leur définition de l'urgence repose largement sur les modélisations prédictives du climat et les menaces environnementales à venir, d'où découle leur argument en faveur d'une nécessaire désobéissance civile afin de venir à bout des politiques gouvernementales corrompues, assujetties aux intérêts industriels, à la modération et au déni : fermer des routes, se coller avec de la glu à des bâtiments, mettre en scène des obsèques pour l'avenir. Autant d'actions directes médiagéniques conçues pour amener les gouvernements à déclarer l'urgence climatique et à prendre des mesures.

Cependant, d'autres groupes d'activistes, plus sensibles à l'analyse politique et à ses cadres de justice sociale, remettent en question ce futurisme à courte vue, insistant plutôt pour situer la rupture environnementale dans les histoires longues de l'oppression coloniale, de la dépossession des terres et de la violence structurelle en cours imposée par l'extractivisme et le pétrocapitalisme. Comme nous l'ont montré la recherche et l'activisme fondés sur la justice environnementale, ces forces ont eu un impact disproportionné sur les communautés situées en première ligne, lesquelles ont subi pendant des décennies et même des siècles la violence sociopolitique,



économique et environnementale. Ce sont elles, bien plus que celles dotées de ressources, qui ont été et sont encore dévastées par le réchauffement climatique et les événements météorologiques extrêmes, et qui ont été exposés pendant des années à la toxicité, aux infrastructures défailantes et aux écosystèmes dégradés, avec des possibilités d'adaptation ou de déplacement la plupart du temps absentes ou empêchées par des frontières militarisées. Pour ces communautés, la rébellion contre l'extinction est une chose complètement différente des luttes contre le carbone atmosphérique.

C'est pour cette raison que des groupes d'activistes alignés et actifs au niveau international sous le nom de Damnés de la Terre – évocation de Frantz Fanon et de son militantisme anticolonial venant de la base, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle – ont été si fermes dans leurs critiques contre XR, refusant de ne conjuguer l'urgence climatique qu'au futur. Voici en effet ce qu'ils écrivent sur les menaces climatiques actuelles :

Une autre vérité est que, pour beaucoup, l'austérité n'appartient pas à « l'avenir ». Pour ceux d'entre nous qui sont indigènes, de la classe ouvrière, noirs, métisses, queer, trans ou handicapés, l'expérience de la violence structurelle est une partie intégrante de notre droit de naissance. Greta Thunberg appelle les dirigeants mondiaux à agir en leur rappelant que « notre maison est en feu ». Pour beaucoup d'entre nous, la maison est en feu depuis longtemps : chaque fois que la vague de violence écologique monte, nos communautés, en particulier dans les pays du Sud, sont toujours les premières touchées. Nous sommes les premiers à faire face à une mauvaise qualité de l'air, à la faim, aux crises de santé publique, à la sécheresse, aux inondations et aux déplacements.<sup>4</sup>

Selon cette interprétation, l'urgence climatique n'a pas émergé, telle une conséquence involontaire de la modernité industrielle, pour nous affecter toutes et tous de façon égale – contrairement à la doxa dominante du « tout le monde dans le même bateau ». Loin de là : elle résulte de siècles de pillage colonial, de violentes transformations environnementales et de destructions génocidaires, créant et perpétuant des injustices profondes et systémiques qui se poursuivent à l'heure actuelle.

La rupture qui en résulte représente aujourd'hui une divergence majeure parmi les politiques émergentes – d'une part l'activisme pour la décarbonisation de XR et d'autre part l'écologie fondée sur la justice sociale des Damnés de la Terre. Par quoi nous voyons clairement que l'environnementalisme, loin d'être une arène de consensus progressiste, est une scène marquée par de profonds désaccords<sup>5</sup>. Plutôt que de proposer un horizon politique partagé et universel, l'environnementalisme actuel forme une zone de rift, faite de conflits et d'antagonismes, où telle urgence menace d'en effacer une autre, d'aggraver potentiellement l'oppression et de rendre plus précaire la solidarité par-delà la différence.

En d'autres termes, il y a plus d'une rébellion contre l'extinction.

La manière dont nous comprenons l'urgence climatique, et par extension la géologie politique de l'Anthropocène, conduit en retour à des approches radicalement différentes de l'art, de l'activisme et du savoir. Si l'on garde à l'esprit les réflexions développées plus haut, il devient nécessaire, dans le contexte plus large des revendications d'urgence, de considérer attentivement ces profonds désaccords et leurs enjeux, et particulièrement en évaluant les pratiques artistiques qui assument des dimensions activistes et interventionnistes. Plutôt que de défendre une neutralité apolitique, comme c'est le cas de courants dominants et plus traditionnels des sciences exactes et humaines – et même d'un certain activisme environnemental (à savoir les engagements malavisés de XR « par-delà le politique »<sup>6</sup>) –, une telle analyse critique consisterait à amplifier

les perspectives judiciaires tirées des histoires longues que proposent les mouvements de justice environnementale, ceux-ci mettant en avant une interprétation socio-écologique complexe de l'effondrement climatique. Il est impératif de dépasser les interprétations superficielles de l'urgence qui limitent notre vision aux impacts dans un futur proche et à des conceptions étroites du climat, pour saisir au contraire les conflits actuels à la lumière de formations à la fois sociales et écologiques, mêlées de longue date. En réalité, de nombreuses pratiques esthétiques expérimentales opérant à la jonction des études environnementales et de l'activisme pour la justice sociale s'occupent précisément de cela.

Considérons par exemple *Climate Crimes* (2018) d'Adrian Lahoud, une installation faisant appel aux nouveaux médias. Celle-ci cartographie la circulation planétaire des émissions d'aérosols, produits dérivés d'énergies fossiles, en mobilisant les données compilées par la NASA, lesquelles spécifient leur impact transitoire et hautement localisé sur le plan géographique<sup>7</sup>. L'œuvre met en cause les Sommets des Nations Unies sur le Climat et conteste leurs négociations abstraites en vue de limiter le réchauffement à venir de 1,5 à 2 degrés en moyenne au-dessus des niveaux préindustriels. En réalité, certaines régions du monde (en particulier en Afrique, en Asie et dans l'Arctique) se réchaufferont beaucoup plus que d'autres du fait des transformations climatiques à venir. La reconnaissance d'un tel réchauffement inégal a conduit le diplomate soudanais Lumumba Di-Aping à accuser les régions industrielles du Nord, et par extension les négociateurs pour le climat de l'ONU, de pratiquer un « génocide climatique », point de vue qui a façonné le projet de Lahoud. Ou prenons la vidéo d'Arthur Jafa, *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), avec sa compilation accablante de vidéos prises par des caméras embarquées et des téléphones portables témoignant des brutalités policières à l'encontre des Afro-Américains aux États-Unis. Le « climat » y recouvre une catégorie socio-écologique, étendue aussi bien à l'oppression raciale qu'aux conditions environnementales catastrophiques qui exposent les Noirs et plus largement les personnes de couleur à une mort précoce. En effet, de courts passages d'une des vidéos montrent deux ou trois silhouettes se débattant dans les eaux de crue qui suivent le passage de l'Ouragan Katrina, un désastre *non-naturel* [*unnatural*] précipité par la convergence d'une météo extrême causée par le changement climatique, de l'inégalité raciale, de l'effondrement des infrastructures, des contrôles policiers et des groupes d'autodéfense<sup>8</sup>. Cette conjonction a frappé en priorité les personnes exclues et démunies, comme confrontées à la menace existentielle de la montée des eaux, ce que Jafa met en situation dans sa vidéo à travers la condamnation des dégâts socio-environnementaux.

Une approche différente mais apparentée nous est offerte par le collectif de recherche londonien Forensic Architecture, qui enquête sur les cas de violence d'état ou d'entreprise subies par les communautés colonisées, exclues et opprimées militairement à travers le globe<sup>9</sup>. Parmi les cas récents se trouve *Herbicide Warfare in Gaza* (2019), un rapport mis en ligne et qui comprend des vidéos, cartographies et textes documentant l'utilisation par Israël d'un herbicide tel que le glyphosate sur les zones frontalières de cette région colonisée. La documentation montre comment cette arme chimique est diffusée par avion contre la végétation, dans des actes aériens d'interférence atmosphérique coloniale, les nuages toxiques dérivant fatalement au-delà des zones ciblées vers les territoires palestiniens pour garantir la sécurité des terres israéliennes. *Triple Chaser*, qui date également de 2019, est une autre vidéo scientifico-judiciaire et un projet de recherche plus large qui montre les activités de Warren B. Kanders, PDG du fabricant de gaz lacrymogène Safariland, un homme qui siégeait –encore récemment– au Conseil d'Administration du Whitney Museum of American Art. Par son amplification de l'activisme déployé sur le terrain pendant la dernière Biennale du Whitney, le projet a conduit

à l'évincement de Kanders du musée, suite à un mouvement concerté d'opposition sociale contre l'«artwashing» du mercantilisme militaire que l'institution culturelle avait pratiquée. Dans ce dernier cas, la vidéo documente comment la propagation des gaz lacrymogènes employés pour réprimer les révoltes sociales à travers le monde détermine, via des états antidémocratiques et la sécurisation militaire, l'armement de l'atmosphère, et comment les profits qui en sont issus alimentent en retour la philanthropie toxique qui finance des institutions majeures de l'art contemporain.

Enfin, examinons *Infinity minus Infinity* d'Otolith Group, un film expérimental de 2019 qui envisage la géologie selon une perspective clairement politico-écologique, dans laquelle les crimes du capitalisme racial sont intimement et matériellement liés à la violence de la catastrophe climatique. Le film présente une série de figures allégoriques apparaissant sous la forme d'un chœur de diseurs de vérité qui commente depuis le futur les horreurs de notre présent climatiquement dérangé, ces figures liant la colonisation des Amériques au déclenchement du désastre environnemental de l'Anthropocène. La connexion tient au fait que le génocide massif d'environ 50 millions d'autochtones entre 1492 et 1650 a mené à une croissance nouvelle de la végétation et des terres boisées, lesquelles ont absorbé le carbone atmosphérique et réduit les températures, constituant un événement géologique clairement mesurable à travers les enregistrements fossiles par stratigraphie. La généalogie étendue que propose *Infinity minus Infinity* développe un peu plus cette géologie politique pour inclure ce qui est communément appelé l'«environnement hostile» de la politique migratoire britannique actuelle (telle qu'annoncée par Theresa May en 2012, lorsqu'elle déclara que son objectif en tant que Ministre de l'Intérieur dans le gouvernement de David Cameron «consistait à créer ici en Grande-Bretagne un environnement réellement hostile pour l'immigration illégale»<sup>10</sup>). Cet armement de l'environnement, alimentant la xénophobie réactionnaire, a inspiré en Grande-Bretagne une atmosphère législative et administrative anti-migrant généralisée, qui a culminé avec le scandale Windrush, en référence à ces citoyens du Commonwealth arrivés au Royaume-Uni depuis les îles Caraïbes entre 1948 et 1971 et qui ont vu des décennies plus tard leur résidence, et même leur statut de citoyen britannique, remis en question et parfois rejeté du fait des politiques anti-migratoires du pays. Puisant à la poétique féministe noire de la philosophe brésilienne Denise Ferreira da Silva aussi bien qu'à la géologie politique de Kathryn Yusoff, le film offre une construction audiovisuelle qui situe l'ascendance anti-Noir et anti-Autochtones à l'origine du contrôle et de l'effondrement environnemental moderne.

Ce qui m'intéresse dans ces projets, c'est la façon dont leurs différentes approches de la pratique esthétique désarticulent et reconfigurent des termes comme «atmosphère», «climat» et «environnement» pour en faire plus que des catégories de natures non-humaines abstraites et étroitement définies. Au contraire, elles deviennent de denses enchevêtrements socio-écologiques de politique, d'économie et de technologie aussi bien que de biologie, de chimie et de géologie. Il ne s'agit pas d'une simple affaire de perspective politique, ou d'histoire de l'art sociale faite d'associations et de métaphores qui réunissent artificiellement des champs sémantiques distincts. Ces pratiques offrent plutôt des approches variées de ce que Donna Haraway appelle un «matérialisme sensible», où le passé colonial et la violence du secteur de l'extraction fournissent des forces continues, inextricables et déterminantes dans la vie sociale contemporaine, des forces matérielles qui jouent un rôle palpable dans la définition du présent, et qui ne peuvent être oubliées, réprimées ou séparées sans produire une violence épistémique<sup>11</sup>. En tant que site où se croisent l'esthétique et l'environnement (de la même manière que l'Anthropocène identifie la collision perpétuelle de l'histoire humaine et naturelle), le matérialisme sensible

ouvre l'analyse à ce que je nomme «l'écologie intersectionnelle» –ou l'écologie en tant que science des relations sociales aussi bien que naturelles, formant un enchevêtrement qui ne peut être démêlé ni défait<sup>12</sup>. De plus, il propose une politique de justice sociale et environnementale –une véritable formation socio-environnementale–, sans laquelle nous sommes incapables d'accepter le passé et sommes destinés à être hantés par celui-ci.

Dans son livre *In the Wake: On Blackness and Being* paru en 2016, Christina Sharpe envisage «l'hostilité au fait d'être Noir comme un climat total», suggérant un changement de cycle comparable dans la conceptualisation du climat et, par extension, de l'urgence. Elle rappelle la célèbre histoire du massacre du Zong en 1781, quand le capitaine de ce vaisseau britannique prit la décision, alors qu'il commençait à manquer d'eau potable en pleine mer à cause d'erreurs de navigation, de jeter par-dessus bord cent trente esclaves et d'en tirer profit par la suite via une déclaration de sinistre au titre de perte de «chargement». En d'autres termes, le «climat» comprenait un calcul biopolitique et nécro-économique qui devait déterminer de façon funeste qui était humain, ce qui était marchandise, et comment les ressources vitales seraient distribuées. Dans sa réflexion sur ce cas et ses considérations sur la survivance de l'esclavage, dans ce qui relève d'une forme de matérialisme sensible appliqué au capitalocène racial, Sharpe fait référence à la science du «temps séjour», à savoir la période nécessaire à une substance pour pénétrer et quitter l'océan –ce qui, dans le cas du sang humain et du sodium, prend 260 millions d'années<sup>13</sup>. En d'autres termes, le passé de Zong participe toujours de notre présent; et par conséquent, pour les peuples noirs, «chaque chose se produit maintenant. Tout est maintenant», explique Sharpe en citant Toni Morrison<sup>14</sup>. Les réflexions de Sharpe offrent une leçon de méthodologie pour l'analyse socio-environnementale. Elles relèvent d'une approche matérialiste et scientifico-judiciaire de l'environnement et de l'atmosphère qui nous permet d'éviter, dans l'élaboration d'une politique orientée vers l'avenir, une conception de l'urgence dénuée d'histoire –cette histoire qui influence profondément le présent.

Le défi tout autant que l'impératif éthico-politique d'une politique environnementale digne de ce nom (distincte de la variété «non-politique» revendiquée par XR) consiste à rapprocher les urgences passées et présentes, les connecter à travers leurs disjonctions complexes autant que leurs continuités troublantes. Dans un esprit voisin des réflexions de Sharpe, nous pouvons revenir à la question du CO<sub>2</sub> mise en lumière par Extinction Rébellion, et réfléchir à sa composition matérielle afin d'aller au-delà des statistiques abstraites. Si l'on considère le temps de séjour du CO<sub>2</sub> dans l'atmosphère, la recherche montre qu'entre soixante-cinq et quatre-vingts pourcents des émissions finissent par se dissoudre dans l'océan après une période de vingt à deux cents ans (où il pourrait ensuite traîner pendant des millions d'années supplémentaires)<sup>15</sup>. Ce qui signifie que lorsque nous nous référons au carbone réellement présent dans l'atmosphère, le carbone étant le plus commun des gaz à effet de serre, nous désignons le résultat de deux siècles de production –lequel provient non seulement de sources industrielles génériques, mais aussi de toutes les formes passées de pollution environnementale résultant des guerres, crimes contre l'humanité et violences sociales, y compris les conflagrations de l'esclavage et des lynchages aux États-Unis jusqu'à une époque avancée, les guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle, les holocaustes, les soulèvements révolutionnaires, l'extraction coloniale, les destructions impériales et les désastres toxiques des industries. Tous ces événements ont, à des degrés divers, émis du carbone atmosphérique. Les traces peuvent ne pas être précisément «sensibles» dans leur spécificité, mais c'est là où l'art expérimental se fait d'autant plus urgent –c'est-à-dire pour fournir des méthodologies permettant de sentir différemment, et notamment sentir la violence environnementale. «Chaque chose se produit

maintenant. Tout est maintenant», en effet, et nous continuons à l'absorber, dans une certaine mesure, chaque fois que nous respirons.

Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que tout air est pareil, ni que chacun absorbe la pollution de façon égale. Nous savons que les espaces de respiration forment des géographies racialisées, comme cela a été observé depuis longtemps par les analystes de justice environnementale (et rendu manifeste dans les études de Forensic Architecture sur l'interférence atmosphérique des colons). Les populations vulnérables et exclues sont localisées, de façon disproportionnée, près d'installations de traitement de déchets toxiques, ce qui veut dire que l'acte de respirer est inextricablement lié à des histoires dans lesquelles convergent le racisme structurel, la planification urbanistique et les déchets industriels et militaires. Non seulement les inégalités de classe et de race sont éprouvées de façon élémentaire – en relation avec l'air, l'eau et la terre – mais, pour parler de façon générale : « Les Blancs et les Noirs respirent effectivement un air différent », à cause des disparités socio-géographiques<sup>16</sup>. Lorsqu'on prononce les mots « je ne peux pas respirer » – ainsi qu'on l'entend dans un passage d'*Infinity Minus Infinity* de l'Otolith Group –, cela renvoie aux brutalités policières comme aux environnements hostiles, aux poumons asthmatiques et aux faiblesses respiratoires comme aux interférences atmosphériques de type raciales et coloniales.

La valeur des pratiques esthétiques citées plus haut tient dans leur exigence à modifier le discours des sciences humaines et environnementales, en montrant comment les analyses, l'activisme et les pratiques artistiques qui concentrent leur énergie sur un « carbone atmosphérique » conçu de manière générique sont, au mieux, beaucoup trop étroites et, au pire, responsables de la répression des histoires de violence. La narration critique, tout autant que l'analyse scientifico-judiciaire et une nouvelle poétique géologique, offrent l'opportunité – à nous universitaires, enseignant·e·s, écrivain·e·s, étudiant·e·s – de nous transformer collectivement pour nous rendre différemment sensibles, devenir autre chose que de dociles sujets carbonés, des colons, des responsables de violence épistémique ou des individus en compétition pour la richesse matérielle, si l'on se réfère à la série de positions typiques réaffirmées dans les cultures dominantes du pétrocapitalisme. À cet égard, l'écologie intersectionnelle exige un activisme correspondant, fait d'alliances par-delà les identités différentielles, en commençant par se désidentifier des formations oppressives, dominantes et hiérarchiques du suprématisme blanc, du libéralisme insensible à la question de la couleur, et de l'anthropocentrisme spéciste. Cet argument n'est pas seulement basé sur une éthique du point de vue subjectif, un gauchisme du choix privilégié. Il découle plutôt d'une reconnaissance de la nécessité pratique, et en effet de l'*urgence* socio-environnementale, à construire des mouvements inclusifs et divers, capables de remettre en question la tactique consistant à « diviser pour mieux régner », utilisée par la classe politique dont les membres, à travers leurs incessantes guerres et économies basées sur l'énergie fossile, dévastent la planète.

- \* Ce texte est une version augmentée de l'article paru sous le même titre dans *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, juin 2020, pp. 14-20.
1. Voir Extinction Rebellion: <https://rebellion.earth>
2. Voir « This Is Not a Drill: 700+ Arrested as Extinction Rebellion Fights Climate Crisis with Direct Action », *Democracy Now!*, 8 octobre 2019, [www.democracynow.org/2019/01/8/extinction\\_rebellion\\_global\\_actions](http://www.democracynow.org/2019/01/8/extinction_rebellion_global_actions)
3. Ainsi que l'écrit XR sur son site dans un texte consacré à « L'urgence »: « Les taux de concentration de dioxyde de carbone ont atteint le record de 411 parties par million (ppm), une augmentation de plus de 45% depuis les niveaux pré-industriels. Ces concentrations sont à leur plus haut niveau depuis au moins 3 millions d'années (bien avant que l'homme moderne soit apparu sur cette planète). Pour stabiliser les températures, il faut atteindre le niveau zéro émission ! En effet, le climat continuera à se rechauffer lentement pendant environ dix années après l'arrêt des émissions de CO<sub>2</sub>, du fait de l'inertie thermique. Plus nous tarderons à agir, plus difficile ce sera de stabiliser les températures. Malheureusement, après des années de retards et d'inaction, nous avons atteint le point critique où ne pourrions atteindre nos objectifs, que si nous prenions des mesures d'urgence immédiatement ! » Voir <https://rebellion.earth/the-truth/the-emergency/>
4. Les Damnés de la Terre, « Lettre ouverte à Extinction Rebellion ». Voir <https://archive.org/details/LettreExtinctionRebellion> (consulté le 23 novembre 2020).
5. Pour le dire autrement : nous découvrons une divergence onto-épistémologique dans l'interprétation de l'« environnement », formant un « incommun » [uncommons], un lieu de négociation et de différence indispensable, qui peut mener à la solidarité mais pas nécessairement à l'unité. Voir Mario Blaser and Marisol de la Cadena, « Introduction : Pluriverse ; Proposals for a World of Many Worlds », dans Marisol de la Cadena and Mario Blaser (éd.), *A World of Many Worlds*, Durham, NC, Duke University Press, 2018, pp. 1-22.
6. Voir <https://rebellion.global/about-us/>
7. Voir <https://www.vam.ac.uk/articles/project-focus-adrian-lahoud-climate-crimes> (consulté le 24 novembre 2020).
8. Je traite de cette œuvre plus en détail dans T. J. Demos, « To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable », *e-flux Journal*, vol. 94, octobre 2018. Voir <https://www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable/> (consulté le 24 novembre 2020).
9. Voir <https://forensic-architecture.org/>
10. Voir <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/aug/27/hostile-environment-anatomy-of-a-policy-disaster> (consulté le 24 novembre 2020).
11. Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020.
12. T. J. Demos, « Ecology-as-Intrasectionality », *Bully Pulpit, Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, vol. 5-1, printemps 2019. Cf. <https://doi.org/10.24926/24716839.1699> (consulté le 24 novembre 2020) ; et T. J. Demos, *Beyond the End of the World: Arts of Living at the Crossing*, Durham, Duke University Press, 2020.
13. Au sujet de la « survivance de l'escalvage », lire Saidiya V. Hartman, *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Trade*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 6. Au sujet du « capitalocène racial », lire Françoise Vergès, « Racial Capitalocene », *Verso blog*, 30 août 2017. Cf. <https://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene> (consulté le 24 novembre 2020.)
14. Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC, Duke University Press, 2016, p. 41.
15. Carbon Brief, « How long do greenhouse gases stay in the air? », *The Guardian*, 16 janvier 2012. Voir <https://www.theguardian.com/environment/2012/jan/16/greenhouse-gases-remain-air> (consulté le 24 novembre 2020).
16. Lindsey Dillon et Julie Sze citant le *Washington Post* dans « Police Power and Particulate Matters: Environmental Justice and the Spatialities of In/securities in U.S. Cities », *English Language Notes*, automne/hiver 2016, p. 18.





For the third year in a row, A/R magazine has explored practices of the growing and inspiring field of “art research.” To do so, it has asked artists to discuss the projects they have conducted with the support of the Federation Wallonia-Brussels, and it has also invited researchers and theoreticians from farther afield to offer their insights.

The continuity with which we have featured this theme should, however, not belie two major developments. The first, a positive and eagerly awaited one, concerns the new sources of government financing for artistic research. This role was formerly attributed to asbl Art-Recherche, which issued calls for proposals. It is now managed by the Belgian National Fund for Scientific Research (FNRS) through a dedicated Art Research Fund known as FRArt. This magazine seeks to provide an additional forum for the work conducted under the auspices of this fund, as it once more devotes the core of its issue to these projects.

The second, which was instead unexpected and very dramatic, concerns of course the emergence of the

coronavirus, its development into a pandemic, and its innumerable consequences. All of the artists featured in these pages have been affected by the troubles and constraints that have framed this year. Many of them described how this unexpected event has affected their worldview and even changed the course of their research, while yet others have shared their solutions, adaptations, detours, and other ways of working around it.

The contributions of the guest researchers do not directly confront the healthcare, psychological, or socio-economic situation that 2020 has brought us, as they are the result of artistic and theoretical undertakings that predate the current crisis. And yet, through their invitation to reconsider unknown figures in history or to reframe the discourses underlying our approach to various social and environmental challenges, the contributors nevertheless bear witness to a sense of necessity and even urgency to act, in a way that echoes our concerns over our present situation.

In 1935 and 1936, the French ethnographer Thérèse Rivière (1901-1970) is on several missions in the Aurès region (Algeria) to study the Berber Chaoui people. She will bring back hundreds of objects and photographs; a film; drawings; and a score of field notebooks. She will also return to Paris with a collection of toys, which I photographed in 2014.

Ten years after that first mission, Thérèse Rivière, now thought to have been bipolar, was interned in mental hospitals against her will, where she remained for two decades, until her death.

Rivière's work has, until recently, been largely forgotten, eclipsed in part by researchers like Germaine Tillion (also on the 1935 mission) and Thérèse's brother Georges Henri Rivière, founder of the Arts and Popular Tradition Museum.

These photographs were exhibited as part of the installation *Unruly Objects (Suite for Thérèse Rivière)*, in the group exhibition of the 2016 Prix Marcel Duchamp nominees, at the Pompidou Centre in Paris, 2017.

Yto Barrada  
*Untitled (North African Toys Series*  
©Musée du Quai Branly, Paris), 2014-2015.  
Archival pigment print.  
11-13/16" × 11-13/16".

All the objects were collected during Thérèse Rivière's missions in the Aurès region (Algeria) in 1935-1936.

CAPTIONS

- p. 7 Teapot toy, before 1908.
- p. 8 Figurine in the shape of a turtle, beginning of the 20th century.  
Figurine in the shape of a hen, beginning of the 20th century.
- p. 9 Figurine in the shape of a rooster, beginning of the 20th century.  
Figurine in the shape of a partridge, beginning of the 20th century.
- p. 10 Blowpipe toy, before 1934.  
Bow toy, 20th century.
- p. 11 Cruciform windmill toy, 1936.  
Windmill toy, 1936.
- p. 12 Windmill toy, before 1936.  
Bow and arrow toy, before 1936.
- p. 13 Rifle toy, before 1936.  
Frame of a toy door, 1936.

*Amor Rojo* is a feature film set to be premiered in 2022. Two short films have been made as a preparatory study, *Love with Obstacles* (2020) and *If I could wish for something* (2021).

The project was born from the invitation I received from Maria Lind, Michele Masucci, Joana Warsza and the Konstfack CuratorLab in Stockholm to accompany them in a year-long study of the writings of Alexandra Kollontai. This collaboration ultimately resulted in 2018 with the opening of the exhibition *Red Love* in the Tensta Konsthall and the publication of the book of the same name by Sternberg Press, to which we all contributed. By the end of that year, I had become aware of the surprising impact of Kollontai's texts in the Spanish-speaking world, from the late 20s until now. Her texts were present as Spanish Feminism grew in importance and women obtained the right to vote and to everything else, and they were there in countless demonstrations of freedom across the Atlantic (in South America) and the Pacific too. One could speak of a "Red Love" fever that had swept through the female population right before World War II, and which has been recovered periodically with each subsequent feminist wave.

And what about now, at a time when Feminist revolts are the most consequent opposition to the authoritarian wave that is sweeping the world? The focus in Mexico comes because of the vitality and courage of the different Feminisms there, and also because Kollontai, as the first Soviet ambassador to Mexico in 1926-27, acted as a nexus for names such as Tina Modotti, Vladimir Maiakovsky, Serguei Eisenstein, Esperanza Velázquez Bringas, Concha Michel, etc.

*Amor Rojo* is the story of the transmission of one idea across an ocean and across a century: there is no socialism without feminism, *ergo*, there is no revolution without sexual revolution.

0.

An introduction as a series of images, from a bygone era: personal photos of Alexandra Kollontai, documents, objects, held in someone's hands.

#### 1. KOLLONTAI AND THE NEW WOMAN: A DREAM THAT ALMOST WAS

We step into the Russian film archive (RGAKFD): early Soviet films, presenting the idea of the new woman as it was conceived by the first Soviet government. Well-prepared women in positions of responsibility. All women are equal, throughout the Soviet Union's territory. The Zhenotdel (women's department in the URSS government) as it was conceived by October revolutionaries such as A. Kollontai, Clara Zetkin, Nadezha Krupskaya, Inessa Armand (all of them appearing in the images). Women's congresses, speakers.

[Image of Kollontai at work.]

What is left of this legacy, and how is this kept, archived, ordered? Who are the heirs to this legacy?

The voice of Rina Ortiz in Spanish translating directly from the Russian handwritten letters, introducing four personal letters that recount Kollontai's life journey as it happened and in retrospective. Her introduction in Spanish transitions into another female voice reading the letter in English.

1. A letter written in Swedish as a sort of note to self, dated 1945, presenting her understanding of her life as a mission, how she would like to be remembered, and wondering who will remember, and what they will understand.
2. A more official letter addressed to her literary executor, Mr. Maisky, where she ponders the importance of her work and asserts that in her eyes, her most important activity had been her active participation in the revolution of 1917, executing the assignments she received from Lenin; and in secondly, "my work on emancipation of women and struggle for their equality, which encompasses

the period of 1908 and follows like a red line throughout all my work, including the diplomatic period."

3. The dramatic letter written as she understands that her big love story (her marriage with Pavel Dybenko) has ended. The letter is written in the middle of the night, in agony over her beloved's betrayal. We are shown in rapid succession the two sides of Alexandra Kollontai: the proud and knowledgeable woman, above bourgeois feelings of possessive love, and the distraught lover who cannot hold back tears.
4. This series of letters concludes with a fourth letter, a no less dramatic diary fragment where she understands that her political career has ended, and where she sees how very close friends, like Clara Zetkin, have turned their backs on her.

[The two last letters are dated 1922.]

In her diary she writes:

It is sad to admit that I will never return to my favourite job, among working women, I know that in my new destination those ties so dear to me will be broken, the ties with the thousands of Soviet female citizens who received me enthusiastically: "Here is our Kollontai." I will be "our Kollontai" no more.

A. M. Kollontai, *Diplomaticheskije dnevniki* [Diplomatic diaries], 1922-40, Moscow, 2001, p. 45. Translated by Rina Ortiz.

A female worker at The State Central Museum of Contemporary History of Russia presents a black dress that belonged to A. Kollontai, which she wore during her years as a diplomat. We are given a glimpse of a woman's body from another time. And immediately, we are given an image of Kollontai's face carved in stone, the funerary sculpture of a beautiful, attractive woman full of determination.

From the funerary statue of Kollontai we slide into representations of femininity in Russian brutalist buildings, roughly built in the '70s and early '80s, when Kollontai's sci-fi short story *Soon (in 48 years' time)*, written in 1922, takes place. The story is read in voiceover while we observe these retro-futurist architectures representing a utopia that never happened. We are in the '70s, but the image of "woman" exuded by the statues embedded in the retro-futurist buildings (in a golden age of the Soviet Union, the early Brezhnev period) is all about maternity, childcare, and fertility. What happened to the well-prepared women in positions of responsibility, the bold, politically engaged young women of the silent film archives? Alexandra's futuristic dream is read as the viewer contemplates an alternation of images of this architectural retro-futurism, healthy and suntanned Soviet female athletes, and images of Stalinist repression (House of the Embankment Museum).

The abandonment of Kollontai's dream of a new woman is exemplified in an article written for *Pravda* in 1936, in which Kollontai justifies the penalization of abortion (after having been legalized for the first time in the world in 1920, due to the Zhenotdel's efforts) because the protection of maternity in the Soviet Union of Joseph Stalin was complete and therefore there was no reason to abort. Why did "our" Kollontai write this article? As if wanting posterity to know how she really felt about this, she stapled a handwritten note to the draft of the article where, in a few sentences, she narrates the joy of having achieved the legalization of abortion with Lenin's support. The note closes with the sentence: "It was a pleasure to be among women."

Kollontai was extremely aware of the transcendence of legacy. She was convinced that the revolution had yet to happen, and she wanted to be remembered as having contributed to it. In all her work there is this idea of "an die nachgeborene" (B. Brecht, 1934): her work was intended for those yet to be born.

[The notion of the future is key in the film.]

#### MARCELA LAGARDE

Time is a key dimension in the feminist alternative. Women need the resignification of the past and the deactivation of its lacerating events, the end of nostalgia, as well as the end of the idealized hope for the future in order to locate ourselves in the present: a unique and ephemeral time of development and experience. The future and the utopia cease to be the time of no-place, of never again, of the rhythmic postponement of the satisfaction of needs and the realization of one's desires.

[...]

The verb of women is to wait: their social essence is waiting and their vital attitude in this waiting is hope.

[...]

Waiting places women and prisoners in a future dimension. The present is cancelled and slides into what is going to happen.

Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, Siglo XXI editores, Mexico, 2014, pp. 58, 555, and 1085.

Translation by the author.

The film is very much aware of a paradox in feminism, in which faith is placed in the future (as in love—love always needs hope for the future), even though this faith in the future may entail a lack of action in the present: the permanent call for "patience," "to wait for the right moment," the call for yet another deferral of the revolution, addressed to women or to other minorities. The message from the patriarchy is: calm down, collect yourself, don't get overheated, be reasonable.

"I am not calming down, asshole!" T-shirt seen in a feminist demonstration in Mexico.  
Photo credit: Regina López.

Because of Stalinism and post-Stalinism, Kollontai's new woman regressed to the age-old image of woman-mother, nurturer, producer of new workers' bodies, expropriated from her own body, following Franca Basaglia's definition: *women are beings for others*.

Film stills of *Love with Obstacles* (2020).

### 3. THE ETERNAL RETURN: MEXICO

Images of Aztec Goddesses, Coatlicue (above) and dismembered Coyolxauhqui.<sup>1</sup>

A big jump in feminine representation from the eye-pleasing feminine figures in Moscow to the terrifying female deities in Mexico's anthropological museums.

The voice of Rina Ortiz while translating the Russian documents and the somewhat surreal presentation of "the ball" (a present from the workers of the Mexican region of Colima to A. Kollontai, a carved coconut shell that reads: to the comrade A. Kollontai from the workers of Colima/revolutionaries love you/Traitors hate you/Russia lives in the hearts of the people of Mexico/Potemkin) create the transition to the Mexican part of the film, which enters a mythical "now."

Film stills of *Love with Obstacles* (2020).

The allusion in "the ball" to Eisenstein's film leads us into images of *Battleship Potemkin*, a film that was presented for the first time in Mexico and America thanks to a Sovietkino film program organised by Kollontai during her Mexican diplomatic mission (Kollontai was Soviet ambassador to Mexico in 1926-1927).

We hear the conversation between Stalin and Kollontai regarding this diplomatic mission, as recounted by Kollontai in her diary:

STALIN

What, you don't want to go to Mexico at all?

KOLLONTAI

Of course. Mexico is very far from Moscow. Going so far away is difficult. But, on the other hand, perhaps the distance will benefit me and allow me to think impartially about the issues that concern the party. I certainly do not share the position of the block. You know my personal relations with Zinoviev and Trotsky. I fully support the general line and fully share the orientation that you have set regarding the direction of our foreign policy, as I demonstrated during the Norwegian mission. However, some questions of the internal democracy of the party have me in a dilemma.

STALIN

Your position is a matter of your party conscience and in that matter no one will try to force you. But how do you conceive the relations with the opposition? Are you in favor of factions?

*We spoke frankly about thorny issues for a long time. I pointed out that the factions already existed and if they were liquidated by force, they would emerge again.*

STALIN

Not by force, but by partisan logic and discipline. If the party wants to preserve its strength, it cannot and should not tolerate factions. The discussions now overwhelm the party. We will not allow parliamentarism within the party.

*He mentioned a series of facts to show that the working masses were strictly opposed to any theoretical discussion, considering it the artifice of the intellectuals. The workers certainly declare: "Why do we want factions? We do not want differences. It is the leaders who argue."*

*Stalin decidedly did not admit even the idea of groups within the party and declared that if he allowed them, such groups would inevitably degenerate into the formation of a second party.*

STALIN

Our strength is in unity and it is time to end the discussions. Whoever is not in favor of the general line is in fact already out of the party. The deviations on the left can be used by our enemies abroad. The general policy positions of the Comintern should be fixed in congresses and conferences. Subsequently, the communist parties of each country should be left to determine their own tactics according to the conditions of the country. Less tutelage by the Executive Committee of the Communist International. They will make mistakes—it doesn't matter. They will learn from mistakes. Without a sense of responsibility, leaders shall not be formed, nor will the working masses be educated. In Mexico the situation is complex and it is especially easy to make mistakes. We are not interested in supporting supposedly revolutionary revolts, fuelled and paid for by the United States. Local riots and rebellions underpin anarchy in Mexico and are convenient for the imperialists in the country. As a representative of the Soviet Union, you must not succumb to the false idea of the proximity of a revolution, from which Mexico is still very far away. Your task as plenipotentiary minister is to strengthen normal, friendly relations between the USSR and Mexico, not to be seduced by any revolutionary adventure. You must extend our influence by understanding the tasks that Mexicans face, and to contribute to the development of commercial and cultural relations between us.

*Our conversation touched upon events in China. Stalin condemned with violence and implacable logic Trotsky's pernicious position on the question of our policy towards China.*

STALIN

Our task in China is to help the people who are fighting for their independence against the pressure of the imperialists, supporting this struggle, without pushing them into adventures that are unsubstantial in the current political situation. Take it into account. This refers to semi-colonial countries. Mexico included. (*getting up*) So you are going to Mexico. Tomorrow we will ask for official approval.

KOLLONTAI

In case of difficulties, can I count on the support of the Central Committee?

STALIN

You can write to me directly. When necessary, we will support you.

Rina Ortiz (ed.), *Alexandra Kollontai en Mexico, Diario y otros documentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012.

On the screen appear the personal notes of Kollontai when learning about Mexican history, Mexican food and Mexican geography. Other images include Kollontai's legacy as it appears in the newspaper of el Partido Comunista Mexicano, *El Machete*, and photographs by Tina Modotti ("Tinoschka" as Kollontai called her) for *El Machete*.

Alexandra Kollontai's personal notes as kept in archive RGASPI (Moscow) folder 134 1 217.

We enter next into the personal archives of Rina Ortiz, Kollontai scholar, in her house in tropical Coatepec; and into the archives of Yan Maria Yaoyotl and Ana Victoria Jiménez, in Mexico City. These are very different archives from the ones we saw in Moscow. These are lived archives, sharing the same living space as their collectors, ordered according to the use of the documents, archives that are a daily practice. Documents that reconstruct a history of feminism in Mexico, where the name Kollontai appears here and there, as the basis of a movement: Kollontai, "nuestra ancestra"—our *ancestress*, in the words of Marcela Lagarde.

Yan Maria Yaoyotl's archives.

#### 4 IF I COULD WISH FOR SOMETHING.

There is no doubt that the political system that Alexandra Kollontai, Inessa Armand, Clara Zetkin and Nadezha Krupskaya tirelessly worked for was a feminist republic<sup>2</sup>, but this republic was not to be. Two important ideas are to be transmitted in this last part of the film: there is no feminism outside socialism, and there is no revolution if the sexual revolution (equality, care, sexual emancipation) is not at its very center.

No feminism without socialism, and no revolution without sexual revolution.

DORA KANOUSI

Feminism, a particular expression of communism after all, is the struggle to break the first historical contradiction, the contradiction between woman and man, and it is the struggle to re-establish the first authentic relationship of man with himself, which is the woman-man relationship.

Dora Kanoussi, *El espacio histórico del feminismo*, commentary to Franca Basaglia's *Mujer, locura y sociedad*, Mexico, Universidad Autónoma de Puebla, 1983, p. 77. Translation by the author.

MARCELA LAGARDE

In these pages (Alexandra Kollontai, *La nueva mujer y la moral sexual*) she even says that Socialism cannot be achieved if there is no sexual revolution. And how do you achieve sexual freedom? In Alexandra Kollontai's time, by turning maternity from an obligation into a right, so that maternity is not any more a duty and the "natural condition" of women.

Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación en el amor*, Managua, Puntos de Encuentro, 2001, p. 63. Translation by the author.

To these truisms, the right and the heteropatriarchy reacts with violence. With a violence they justify by depicting the struggle of women as violent, subversive, going against shared traditional values, and destabilising.

MARCELA LAGARDE

The transformation of women is felt, by the society and by the male individual, as a terrorist attack.

[...]

What men and women fear most, this is, what is absolutely outlawed by patriarchal culture, is solidarity among women.

Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, Mexico, Siglo XXI editores, 2014, pp. 34 and 694. Translation by the author.

The stark contrast between the soft, maternal female figures of the brutalist buildings of '70s Moscow and the dismembered body of the Aztec goddess Coyolxauhqui, or the fleshless skulls and skirt of writhing snakes of Coatlicue, introduces in the film the terrifying context in which Mexican feminism is fought. A situation of violence which is hard to imagine, where molestation and rape are frequent, much of it inflicted on minors, resulting in unwanted pregnancies in a country where safe abortion is not accessible to all; where femicides are barely news at all, and where the bodies of the abused disappear.

SAYAK VALENCIA

... in *gore capitalism* this process [the capitalist accumulation of commodities] is redirected and the destruction of the body becomes in itself the product or commodity; the only kind of accumulation possible now is through a body count, as death has become the most profitable business in existence.

Sayak Valencia, *Gore Capitalism*, Semiotext(e)/MIT Press, South Pasadena, CA—Cambridge, MA, 2018, p. 20.

This explosion of unlimited violence also means that there is no future; the notion of hope, the activity of waiting that might sustain a patient and ordered political activism has been blown up. More than that, the Mexican State *is* the heteropatriarchy. As Carlos Monsiváis said, the term *macho* is the cornerstone of the State construction of Mexican identity. The archetypical *macho* is the *cacique*, the leader, the *caudillo*, the president of the republic.

This last part of the film will have a multiple/collective author. We will associate with a number of activists, photographers, cinematographers and artists who have filmed from within the eruption of female and feminist rage in Mexico in the last three years, as manifested in demonstrations, attacks on State symbols such as historical monuments and portraits of the Fatherland's heroes, inscriptions, graffiti, the creation of new, ephemeral monuments, and occupations of—and confrontations with—the different branches of the State.

As an affirmation of the diversity of this Latin American feminist resistance, the theme song to accompany this collective imagery will be a cover of the 1931 Friedrich Hollaender classic *Wenn ich mir was wünschen dürfte* [If I could wish for something] adapted, played and performed by the trans singer La Bruja de Texcoco. La Bruja de Texcoco embodies in herself many of the plot lines that this film traces. But the lyrics of this old Weimar song also embody an eternal female *Sehnsucht*, the idea of being thrown into a violent world without any chance of a fair fight, a world where happiness is not an option, among other things, because women have made sadness their home, their place of resistance.

La Bruja de Texcoco, 2018. Photo credit: Roberto Trejo.  
Courtesy La Bruja de Texcoco.

#### [German]

Man hat uns nicht gefragt,  
als wir noch kein Gesicht  
Ob wir leben wollten oder lieber nicht

Jetzt gehe ich allein, durch eine große Stadt  
Und ich weiß nicht, ob sie mich lieb hat  
Ich schaue in die Stuben durch Tür  
und Fensterglas  
Und ich warte und ich warte auf etwas

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
Käm ich in Verlegenheit  
Was ich mir denn wünschen sollte  
Eine schlimme oder gute Zeit

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
Möchte ich etwas glücklich sein  
Denn wenn ich gar zu glücklich wär'  
Hätt' ich Heimweh nach dem Traurigsein

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
Käm ich in Verlegenheit  
Was ich mir denn wünschen sollte  
Eine schlimme oder gute Zeit

Wenn ich mir was wünschen dürfte  
Möchte ich etwas glücklich sein  
Denn wenn ich gar zu glücklich wär'  
Hätt' ich Heimweh nach dem Traurigsein

#### [Spanish]

No nos preguntaron  
Cuando aún no teníamos cara  
si queríamos vivir, o mejor no.  
Ahora voy andando sola por una gran ciudad  
Y no sé si esta ciudad me quiere.  
Me asomo dentro de las casas por las puertas,  
por las ventanas  
Y espero, espero algo.

Si pudiera pedir un deseo  
Me daría un poco de vergüenza  
¿Qué cosa podría desear para mí?  
Un tiempo malo, o un tiempo bueno

Si pudiera pedir un deseo  
Me gustaría ser un poco feliz

Un poco, porque si fuera muy feliz  
Echaría mucho de menos la tristeza

Si pudiera pedir un deseo  
Me daría un poco de vergüenza  
¿Qué cosa podría desear para mí?  
Un tiempo malo, o un tiempo bueno

Si pudiera pedir un deseo  
Me gustaría ser un poco feliz  
Un poco, porque si fuera muy feliz  
Echaría mucho de menos la tristeza.

#### [English]

No one had asked us,  
when we were still faceless  
whether we'd like to live or rather not  
Now I'm wandering around alone in  
a large city,  
and I don't know if she loves me  
I'm looking into living rooms through  
doors and windows,  
and I'm waiting and waiting for something

If I could wish for something  
I'd feel awkward  
What should I wish for,  
a bad or a good time

If I could wish for something  
I'd want to be only a bit happy  
because if I were too happy  
I'd long for being sad

If I could wish for something  
I'd feel awkward  
What should I wish for,  
a bad or a good time

If I could wish for something  
I'd want to be only a bit happy  
because if I were too happy  
I'd long for being sad

“To concern oneself in the present about the future certainly does not consist in programming it in advance but in trying to bring it into existence.”<sup>1</sup>

Recently, I received a proposal from an art museum to submit a piece for acquisition. It was an interesting suggestion, as the work in question was a performance and a series of works that I had presented in my latest solo show *Mind Stream* (curated by Haeju Kim) at Art Sonje Center in 2020, which faced the twists and turns of Covid-19 before finally closing. Isn't performance itself, involving the body of the other and the experience of being together, the exact embodiment of our present precarity and ominous future after the pandemic? I have tackled with what is left of dancer Choi Seung-hee<sup>2</sup> and her surroundings from as far back as *Garden in Italy* (commissioned by Festival Bo:m, 2012), *Dancer from the Peninsula* (commissioned and curated by Hyunjin Kim at the Korean Pavilion at the Venice Biennale, 2019), and *Mind Stream* (2015) which shares the title with my recent solo show. Works along this line attest to my continued interests, although they do not form the entirety of my work.

In January 2012, when I was living in Berlin, I was researching for *Garden in Italy*, my first work about Choi Seung-hee and records of her work and life. This proved a slippery slope, as it evaded my grip and led me to impasses. There was no public or accessible archive of this dancer in Korea. I had no choice but to rely only on a handful of publications on Choi. In the meantime, I visited the Performing Arts Archive at the Berlin Akademie der Künste without much of a plan. I suppose that I needed to know the criteria that are involved in collecting performance or performing arts. What was I supposed to select and rearrange in this deserted land? And why? I remember noticing the pale-looking interior of the building, black boxes, looking through the glass wall to find people exploring the materials, and the unexpected generosity I encountered.

“There will be probably archive films, some photographs, short descriptions, letter, sketches, set pieces, and costumes. These are what we collect and keep. It depends on the person if there are a pile of materials or very little. Mary Wigman got rid of all the letters she received. She died in Berlin in 1973. One of her pupils Palucca, on the other hand, kept everything. She had a huge archive of herself.

For unknown reasons, Tatiana Gsovsky removed things selectively. And there is not much that Valeska Gert left; but it is enough to remember her.”<sup>3</sup>

Meanwhile, Choi Seung-hee is known to have left us with more than 200 dance pieces. Nevertheless, original records of the extensive works—complete video documentation, for example—were extremely difficult or complicated to access. This led to a frequent sense of frustration. Direct records, including notations of individual works, were nearly impossible to come by. Choi's complex history—although a change of mind would come later on—was overwhelming, and stereotypes at home and elsewhere of a new woman, a Pro-Japanese artist, and a communist who chose North Korea after the end of World War II were fatiguing. Yet the more it dawned on me, the more my curiosity on the body of works grew.

It wasn't Choi's intention to destroy her records, as was Mary Wigman's. Upon settling down in North Korea, Choi published a coursebook—*Basic Folk dance of Joseon*—and took on an active role in promoting the dance style she established. But she never engaged heavily with documentation of her works, nor did she feel an immediate need for it. Indeed, the dire situation at the time did little to battle this neglect. As a result, most of her works are stored in the memories or records of others, subject to revision, some surviving, some not so fortunate. That was all I was given or that was left behind to work with.

Scraping up fragments to draw multiple paths that lead to an absence is no different from voluntarily constructing a labyrinth. Perhaps I was drawn more to the technique of architecture or an approach to research that I would like to call *choreographic methodology*, a process of rearranging presence, time, and space.

Let's rewind and get back to the acquisition proposal. I had no choice but to rethink all the criteria listed on the acquisition proposal document, and most of all, the implications of performance documentation, documented materials, and conservation (acquisition and distribution). I do agree that performance lives in the present and supports it in its liveness.

Yet this does not justify abandoning what is and should be left behind, or what has already gone lost; they prevail as the memory-supplement of the performance, as an excess of, not a return to the performance. Nevertheless, I want to discuss a life of celebrating and remembering a performance, and other lives that join from it. It also embraces the life of performance.

September 6, 2020

XXXX,

XXXX XXXXX XXXXXXXX XXXX.

X XXXXX XXXXXXXX XXX XXX XXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXX XX.

I want to add: “presentation of the work is to be done according to the direction of the artist or the representative when the artist is deceased. When the artist's representative is deceased, the presentation is to be according to the successor appointed by the representative. The direction of the artist is to be succeeded by representatives. Representatives are to follow the artist's direction as faithfully as possible, yet may administer independent judgment.”

XX XXXX XX XXX X XXXXX XXXXX XXXXXXXX XX XXX  
XX XXXXXXXX XXX XXX XXXXXXXX.

XXXXX.

best,  
Hwayeon Nam

A LETTER TO MY FOLKS  
CHOI SEUNG-HEE

*The fact that I must speak about my art is not at all a happy thing to dancers who are as yet incomplete like myself, though it may be a source of pain.*

*Yet my insistence on speaking about my dance is not intended to impose some hidden understanding of creativity within my work on viewers. It will be a fortunate thing if it can simply serve for those viewers as food for legitimate criticism.*



My repertoire includes both Western and Korean dance, but I intend to refrain as much as possible from speaking about foreign dance. I will work to compensate for all of the comments about the things my dance has yet to attain—the lack of a “frail tone” or “gloominess” or in the art, the deficiencies in terms of detailed technique. If one considers the fact that the lack of a “slender feeling” is the inevitable result of my having been born with a larger frame than others, I see this as one of the greater sources of sadness for me as a dancer.

In truth, my dance is not at all original, and it may be nothing more than formal imitation of Western dance.

Enriching my dance does not mean simply arranging various forms of dance. It means expanding the expressiveness of my dance and achieving great depth and breadth, does it not?

Next, the reason that I include Korean dance in my repertoire is ultimately because my aim is to share Korean dance far and wide with overseas audiences, to have it following closely even if I have to drag my limping legs. Yet this may not be as simple a business as I imagine it to be.

The reality is that Korean dance today is on the brink of death, with no sign of anything that might be called “dance” beyond the preservation of tradition by gisaeng performers in drinking parties and other settings, nor any remaining literature to be found.

My own Korean dance is nothing more than making use of what little material remains in Korea, or creating new things to interpret on the stage. I do not think anyone will recognize any “independence” or “creativity” in my stylization of Korean dance. My methods of stylization may be a formal imitation of the Argentinian approach to Spanish dance or the Uday Shankar’s approach to Indian dance. But those two methods are to me perhaps the most invaluable of international experiences.

Without question, my dance in the Korean style has yet to progress beyond the realm of completion, but my aim lies in finding and extracting the Eastern color and fragrance within the dancing that I perform. Therein lies the hidden object of my art, and I know this to be the path that I will dedicate my lifetime to treading.

Most of the critiques of my Eastern dance may stem from the higher levels of interpretation—questions of whether my dance is actually creative, or whether it is not simply a restoration of something that has been passed down by history. In the end, I feel that I may be able to shorten the distance somewhat

between modern dance and a stylized version of ethnic dance. It is in that spirit that I wish to share a few words now ahead of my performances in places such as Tokyo and Kansai.

[...]

# I RETURNED SAFELY. FROM IMPERIAL HOTEL TOKYO

After departing Japan in December of Showa 12, I first traveled to North America to perform. From there, I gave a number of performances in Paris and elsewhere in Europe, traveling to countries such as Poland, Belgium, Germany, and Great Britain. It is in the midst of this that this war arrived, causing me great distress. I have written about that distress in several letters home from Europe, and I will not speak of it here, but it truly has been devastating.

So in September of last year, I returned to North America. After visiting the different parts, my final stop was a performance in Mexico. It is a place where many fellow Koreans live, and I could truly sense their warmth of feeling.

It is true that the world tour was well received. Not only were the theaters first-class, but the managers in all of the countries were generally of the first caliber, discerning and cultivated, and there was nothing that upset my mood.

The dances that were positively received were the Eastern ones. For whatever reason, some of the critics did not care for the purely Western dancing and advised me to focus on Eastern dancing featuring Eastern culture and Eastern colors and scents.

Because of this, most of the 30 pieces in the repertoire were Eastern. In particular, there were pieces where I was attempting to share Korean classics. As a result, I feel like I discovered many Eastern sentiments that I had not understood or recognized when I was in my home country. The norm for dancers is to introduce Western dance upon their return from performing in Europe and America; I feel like my case may have been the opposite, for it was Eastern dance that I imported. In any case, I learned a lot from these performances in many respects.

I shall end here, leaving the rest for when we meet again. My mind feels as yet unsettled, as I have been unable to even unpack my bags. Until my return to Korea, please give my regards to everyone there.

December 10

Meanwhile, the Japanese ethnic dance performer Setsuko Mayuzumi shared the following after seeing *The Night of Chilseok*:

*The story of Chilseok comes from Japanese legend, telling of a fairy who descended from the heavens on the night of July 7 and frolicked on Earth before returning to the heavens. For this dance, Choi Seung-hee dressed in white, entering the stage with quiet yet swift footsteps while holding a fan. As I was watching it, noting how the music that was playing symbolized the Milky Way flowing in the sky, she rose up in place to tell the story. She then returns, drawing a quiet circle. It was a moment that made the fairy’s heart seem beautiful and winsome. But as the flow of the music changed, the emotions transformed into a sad farewell, and Choi Seung-hee quietly disappeared behind the stage. Such a simple dance, and yet I was able to sense the emotion of the movements. It was a beautiful dance.*

## ARCHIVE: THE NIGHT OF CHILSEOK 칠석의 밤: 아카이브

Do not retrograde. 역행하지 마시오.

Points on the horizon, 수평선 위의 점들,  
360-degree rotation, 360도 회전,  
Circles exhibiting simultaneously,  
동시에 존재하는 원,  
At the same velocity, 등속으로,  
Modern body. 모던 바디.

Clockwise. 시계 방향.  
Walk Normal. 평소대로 걸을 것.

Anticipating, Oblivion, 예측, 망각,  
be patient. 인내하라.

Change of speed, 속도의 변화,  
The great steps of Ehera Noara.  
에헤라 노아라의 큰 걸음.

The Moon continues its transit of Taurus until  
9:11 PM EST.  
미동부 표준시 오후 9시 11분까지 달이 황소자리  
를 횡단한다.

Serenade, deformed. 기형적인, 세레나데.

Change of Speed, Sudden. 변속, 돌연히.

Axis Expanding. 확장하는 축.  
Ehera Noara, calling the section of Ji-hye’s  
revolution.  
에헤라 노아라 지혜의 회전 구간 콜링.

Measure the distance. 거리를 가능하라.

The centripetal force is always orthogonal to the object's direction of momentary movement. 구심력은 물체의 순간의 운동 방향과 늘 직교한다.

Eclipse. 이클립스.

This is not for the audience.  
이것은 청중을 위한 것이 아니다.

Keep walking. 계속 걷기.

Sunday, November 24, 2019.  
Mars oppose Uranus today, dear Aries, and the temptation may be to take quick action.  
2019년 11월 24일, 일요일.  
오늘, 화성은 천왕성의 대척점에 있다. 양자리여, 시험은 빠르게 찾아올 것이다.

*We cannot bring back to life those whom we find cast ashore in the archives. But this is not a reason to make them suffer a second death. There is only a narrow space in which to develop a story that will neither cancel out nor dissolve these lives, but leave them available so that another day, and elsewhere, another narrative can be built from their enigmatic presence.*<sup>4</sup>

I thought of *Larger than Life*<sup>5</sup> when reading Arlette Farge's words. The video starts with waves that join and separate across four channels. Then it leads to the arrival and retrieval of Courbet and the artist's voice reading a letter from a Japanese friend who observed the ocean and daily life along with, finally, Choi Seung-hee. Letting an archive tell a story involves the helplessness that lies in recounting a being from within and beyond the visible, like the waves that sway before your eyes yet escape a complete capture. To find and resonate with someone who remains only as faint records after the time allowed to be present, to narrate the life that joins one to the others' memories and movements along with the archive, this is a journey of uncovering the abstract nature of history. *Larger than Life* tells the story of Choi Seung-hee, yet it is also about how the artist works through the leads of the archive.

I was fortunate enough to observe the artist's research on Choi Seung-hee from the beginning. The journey began with Choi's voice

singing a song<sup>6</sup> a long time ago, which led to fragmented records of people along with occasional discoveries of articles stating some documents on Choi. There also was a visit to the dance studio of Baku Ishii, a teacher of Choi. *Garden in Italy*, Nam's first work and performance on a theatre stage, was an attempt to create a performance archive on stage with Choi as the mediator.

On the one hand, it considered the performance as the archive or storage of records while mobilizing images, sound, photographs, and movements to serve as documentation as well as stage settings. By developing an imaginary choreography based on a few surviving pictures of Choi's dance, the performance endeavored to discover a moment of creation, both escaping from and connecting with the past work. A line of works followed, changing its course as Choi Seung-hee as a person gradually came into a fuller picture, as the pieces come together, while fragments of the performance washed up on the shore to be read. *Dancer from the Peninsula* (2019) deals with the cosmopolitan outlook Choi maintained amid the chaos of colonization and the division of Korea into north and south in the 20th century.

On the other hand, the recent solo show *Mind Stream* (2020) takes a comprehensive approach that involves the interpretation of Choi's choreographies, the historical context of the time, and a meta-layer of the artist observing them. A series of works unfolds from the reciprocal relationship between the person and work, Choi Seung-hee and the artist.

An archive of performance, in particular, is inherently incomplete, but there is no archive that isn't. The insufficiency leaves room for more work to be done. One has to work, but one doesn't dare fill in the blanks with facts or submit to them while looking after the materials, which must be respected to avoid twisting the historicity of their existence. Accordingly, the process of art-making requires a line of ethical decisions. It is interesting how the artist came to acquire an archive of Choi Seung-hee over the past decade of research and work. Archiving involves a long-term perspective with its implication of an *afterlife*. To leave behind what outlives a human being is less about longing for what lies beyond the finite life, and more about a curiosity of the future and a past that is out of sight.

Much like a question that is never answered, it also addresses us to come before the next generations arrive.

February 21, 2012

I was on the plane reading the airline magazine when I came across an article about an Italian garden.

The owner meant it to be the cosmos. On the stones were marked cardinal points, north, south, east, and west.

Solo Qui (only here)

Solo Ora (only now)

Solo Questo (only this)

Solo Così (only as it is)

Another mark reads *Aequus Animus*. It means "a search for equanimity,"

Just wanted to share this.

Haeju

1. Alice Jardine and Anne Menke, "Interview with Luce Irigaray", in *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing and Politics in Post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 102.
2. "Choi Seung-hee (1911-1969) was born during Japan's colonization by Korea and traveled to Japan at the age of 16 to study under the modern dancer Baku Ishii. She also studied traditional dance under Seung-jun Han, a master of the "Seungmu" dance form. Holding her first dance recital in Japan in 1934, she would go on to make a name for herself through numerous performances in the U.S., France, Switzerland, and elsewhere. Both her dancing and her activities as a person reflect the struggles over identity and historical conflicts experienced by her as an artist caught between Korea and Japan, tradition and modernity, East and West. She attained a mastery of traditional Korean and Eastern dance and is seen as having laid the foundations for modern Korean dance, but she has also been criticized for collaborating with Japan, while her activities after moving to North Korea with husband Ahn Mak following Korea's liberation have resulted in her being seen as a complex and problematic figure; few records of her activities have survived." Excerpted from Haeju Kim, "Where the Horizon and Meridian Intersect", *Hwayeon Nam: Mind Stream*, cat. exhib., Art Sonje Center, 2020.
3. Interview with Stephan Dörschel, Archiv Darstellende Kunst, Akademie der Künste, Berlin, January 17, 2012.
4. Arlette Farge, *The Allure of the Archives*, New Haven-London, Yale University Press, 2013, pp. 121-122.
5. Hwayeon Nam, *Larger than life*, 4-channel video, 25 min 47 sec, 2019-2020.
6. *A Garden in Italy*, sung by Choi Seung-Hee, Columbia Records, 1936.

## TEXTS

- p. 31-34 Text by Hwayeon Nam, translated by Jiwon Yu.  
p. 36-37 Choi Seung-hee, «A letter to my folks», *Samcheolli*, December 1935, excerpt from *Pulkkot: 1911-1969, segi ūi ch'umkkun Ch'oe Sŭng-hŭi chasŏjŏn* [Flame: 1911-1969, An Autobiography by Choi Seung-hee, Dancer of the Century], Seoul, Jamo Books, 2006, pp. 78-84. Translated by Colin Mouat.
- p. 41 Text by Choi Seung-hee, *Samcheolli*, vol. 13, no. 1, January 1941, p. 96. Translated by Colin Mouat.
- p. 42 Excerpt from "Dancing Choi Seung-hee", in Byeongho Jeong, *Contemporary Art History*, 2004, pp. 209-210. Translated by Colin Mouat.
- p. 43 Hwayeon Nam, text written for *Archive: The Night of Chilseok*, 2020, translated by Colin Mouat.
- p. 47-48 Text by Haeju Kim, translated by Jiwon Yu.
- p. 49 Text by Haeju Kim, translated by Jiwon Yu.

## CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Hwayeon Nam, *Dancer from the Peninsula*, 2020, multi-channel video installation. Installation view at Korean Pavilion at Venice Biennale 2019. Photo credit: Kim Kyungho.
- fig. 02 *A Garden in Italy*, Festival Bo:m 2012 (Seoul), program brochure.
- fig. 03 Hwayeon Nam, *Ehera Noara*, 2020, performance (15'). Performed by Ji Hey Chung. Photo credit: Gim Ikhyun.
- fig. 04 Press photo of Choi Seung-hee's Ehera Noara dance, date unknown. Excerpt from Yuzaburo Takashima, Chung Byung-Ho, *et al.*, *Seiki no Bijin Buyoka: Sai Shoki* [The Century's Beauty Dancer Choi Seung-hee], Tokyo, MT Shuppan Co., 1994, pp. 178-179. Photo credit: Gim Ikhyun.
- fig. 05 Untitled, date unknown. Excerpt from Yuzaburo Takashima, Chung Byung-Ho, *et al.*, *Seiki no Bijin Buyoka: Sai Shoki* [The Century's Beauty Dancer Choi Seung-hee], Tokyo, MT Shuppan Co., 1994, p. 53.
- fig. 06-07 Hwayeon Nam, *Serenade*, 2020. Installation view at Art Sonje Center (Seoul). Photo credit: Gim Ikhyun.
- fig. 08 Hwayeon Nam, *Serenade*, 2020. Performed by Lyon Eun Kwon.
- fig. 09 "Choi Seung-hee's Foremost Delight When Back in Her Town". Installation view at Art Sonje Center (Seoul). Photo credit: Gim Ikhyun.
- fig. 10 "Choi Seung-hee's Foremost Delight When Back in Her Town", *Mail Sinbo*, October 27, 1927.
- fig. 11 Hwayeon Nam, *Archive: The Night of Chilseok*, 2020, performance documentation, (3'57"), video still.
- fig. 12-15 Hwayeon Nam, *Against Waves*, 2020, single-channel video (14'53"), video stills.
- fig. 16 Hwayeon Nam, *Larger than Life*, 2019-2020, 4-channel video (25'47"). Installation view at Art Sonje Center (Seoul). Photo credit: Gim Ikhyun.
- fig. 17 Hwayeon Nam, *Mind Stream*, 2014, drawing on paper, 23x30,5 cm.

The research project conducted by Tom De Cock and Gerrit Nulens had a precise, concrete, and ambitious goal: the creation of a new musical instrument. This instrument would have new sounds and ways of playing, and it would take the form of a micro-percussion kit connected to an amplification system and sound treatment device.

It was their own instrumental practice and teaching that led the creators, both members of the contemporary music ensemble Ictus and professors at the Liège Conservatory, to see the need for such an instrument. They believed that the sonorous universe and possibilities for experimentation inherent to percussion needed to be expanded, all the while providing musicians with a totally independent, affordable, and portable instrument. The historical precedents of the development of the electric guitar and the synthesizer, which revolutionized music in the 20th century, provided valuable sources of inspiration. As an assembly of acoustic micro-percussions coupled with microphones and software, they sought to invent a totally hybrid instrument. This led De Cock and Nulens to study thoroughly all the properties of the constituent micro-elements, as well as the amplification and sound treatment devices best suited for each one. This involved an extensive amount of work, conducted with the help of sound technicians and engineers at the Centre Henri Pousseur in Liège, which "creates and distributes works of electronic music and especially of mixed music."

But the new instrument could not just be a work of technological prowess; it also had to meet the practical and sensory requirements of musicians. Which is why the creators made their work-in-progress available to the composers Kasper T. Toeplitz, Andrea Mancianti, Eva Reiter, and Benjamin Van Esser. Through these interactions, which involved difficulties in handling the instrument and some misunderstandings, but also considerable ingenuity and a number of aesthetic discoveries, the device grew in potential and expanded its sound palette, ultimately becoming the "complete" instrument that they had hoped for.

Although the pandemic and ensuing lockdown led to the cancellation of a premiere public performance at the Images Sonores festival in Liège, organized by the Centre Henri Pousseur, many invitations and occasions have sprung up since then to introduce this newborn to the larger percussion family.

The following interview was conducted in Brussels on August 26, 2020.

(A/R) Where did the idea to develop this new instrument come from?

(T.D.C.) In the field of contemporary music, there has long been a desire to reduce the number of instruments and amount of equipment. Ten years ago, I was still giving concerts, arriving at the concert hall with a truck filled with percussion instruments, with five roadies to move everything. But now, more and more musicians are trying to use less equipment. There was also an issue of self-sufficiency that came up, especially regarding amplification. We always envied electric guitarists and synthesizer players who would show up with their own equipment and pedals that took care of just about everything. As percussionists we instead had to set everything up and work for hours with a sound engineer. Now we have an independent instrument. All you need are two stereo cables to hook up to the mixing board. That's all!

(G.N.) In my work with young, rock-inspired composers—where just about everyone uses pedals, effects, and electronics—I found that drums had become a contemporary percussion instrument for them. It used to be just an accompanying instrument in rock and jazz, but now, percussion instruments are much more integrated. It was this world of transformed sounds that underlay the project.

(A/R) So, your project responds to a perceived desire for transportability and independence within the world of contemporary composers and percussionists.

(G.N.) Yes, but it was above all a personal need for us as musicians. Since we play from scores and improvise our music, we had already explored the possibilities of amplifying our instruments. But we didn't have the time for a concert or a specific project to explore and develop all these possibilities.

(T.D.C.) Yes, this is what I kept saying as I was getting my doctorate: we have to buy the time to do things of this sort. On a day-to-day basis, you're rehearsing over here and then you're performing over there. You think about all these things, but you don't have the time to devote yourself to them fully.

(A/R) Hence, the decision to apply to FRArt to give yourselves the time and means to explore this path in depth.

(T.D.C.) Yes, exactly. And I have to say that this is pretty rare. In Flanders, the FWO research foundation, which is the equivalent of the FNRS, only provides supports to the arts in the form of doctorates and post-doctorates that are conducted over several years at university level; these are long-term, scientific research projects. Aside from that, there are fellowships from the Flemish Community for artists' personal development, which is somewhat comparable to FRArt, but this does not form part of organizations like the FWO. So, FRArt lies exactly in between these two possibilities, and it has opened up new avenues of inquiry for projects like ours. It's just incredible to be able to work for a whole year on an artistic project without having any academic publication requirements. This is pretty rare, anywhere in the world.

(G.N.) Actually, we weren't even aware of these funding opportunities. The Conservatory encouraged us to apply.

(A/R) Have you ever conducted this kind of research before?

(T.D.C.) I did my doctorate at Vrije Universiteit Brussels (VUB) on a method for teaching contemporary music to conservatory students using eleven pieces from the repertoire for percussion. I created an online forum that provides analyses, click tracks, tools, and practical solutions for pieces that at the time were very hard for students to learn.<sup>1</sup> It is now used worldwide.

(G.N.) I never got a doctorate. I instead have extensive experience with microphones, amplification, and sound treatment. And I have always conducted research as part of my collaborations with composers on this or that concert.

(T.D.C.) We should say that research is very important for Ictus, the contemporary music ensemble in which we play. For years, we developed models for concerts, concepts, and even new instruments. For example, we did something completely new for Stockhausen's *Mikrophonie*, a cult piece for percussion from 1964 that explores amplification possibilities and sound filtering on a very large tamtam. We came up with new concepts for percussion concerts, the *Liquid Rooms*,<sup>2</sup> and we did really in-depth interdisciplinary collaborations with the choreographer Noé Soulier.

(G.N.) This is standard in the world of contemporary music. It's an essential part of our work.

(T.D.C.) It's embedded in our DNA. At Ictus, we are always trying to break boundaries between stage, instrument, and musical genre. One of the hot topics in musical composition these days is cocreation. It's no longer the Composer as God who dictates to the performers what they are supposed to do; it's much more of an interaction. This was the context that in part inspired this project.

(A/R) "Artistic" research has always been central to your work in Ictus. What's different here is that you went after a precise, concrete goal, what we might call a kind of "applied" or "technological" research, as the first question was to find out whether this would bear fruit or not. But obviously, unlike designing, let's say, a new printer, you did this in a context driven by artistic creation, your practices as musicians, collaborations with composers, sound experiments, and the like.

(T.D.C.) Yes, it was in fact highly specific. The idea was to devote one whole year to see if it was possible to produce such an instrument, all the while bathing in our ongoing creative process. This all started with the humus that is Ictus and the Conservatory. It comes from a deep-seated need. Our colleagues Ross Karre and Johannes Fischer, for example, are working on different things, but they're also headed in the same direction. These ideas are already being explored. It's taking shape in all conservatories and ensembles across the world, and it may lead to a new instrumental practice. Change is in the air.

(A/R) In practical terms, how did the research begin?

(G.N.) We started with a list of effects (distortions, delays, chorus, etc.), and we just started trying everything using an initial set-up to see what would happen. We then catalogued the results. Did it work or not? Did it help with sounds that were short or long, low or high, etc.? At a certain point, we ended up with this instrument that consisted on the one hand of micro-percussion objects, and on the other, this description of the effects. This was when we asked ourselves, "What should we do with all of this?"

(T.D.C.) It took at least three months to compile this catalogue together. It took a lot of time and energy.

(G.N.) But then, the instrument had to be playable. How would we go from one effect to the other? How would we control the parameters? How would we amplify one sound without reproducing the sound of another instrument that is only twenty centimeters away?

(A/R) Your FRArt application explained your methodology very clearly. You were going to test this initial set-up, this collection of micro-percussions, with three "agents": the sound technicians and engineers at the Centre Henri Pousseur,

your students at the Conservatory, and several composers. How did these various phases play out, in the end?

(T.D.C.) Our first partners were the sound engineers Gilles Doneux, Xavier Meeüs, and Patrick Delges at the Centre Henri Pousseur. They gave me my first training in amplification, microphones, and interfaces. I had to learn it all. For each micro-instrument, we had to listen, record, and decide which was the best microphone for the job, the best amplifier, and so on. It was crazy. After that, we worked with our first composer, Kasper T. Toeplitz, who has been working in the noise scene for almost thirty years. But it didn't go as planned. We didn't get anywhere. I didn't understand how my instrument worked, and he didn't know how to translate his universe through this instrument. We had to adapt our *modus operandi* to move the project ahead; otherwise, it was going to stall completely. December-January was tough. We had to figure out what we wanted to do with the instrument before asking others what they could do with it.

(G.N.) Our collaborators, especially the composers whom we asked to work with us, didn't know what was expected of them in terms of this first sound catalogue. As performers, we weren't used to this kind of a situation with creators.

(T.D.C.) What really helped me was the advice that Andrea Mancianti, the second composer, gave me. He thinks of himself as a digital luthier. He's one of those people who has devoted his life to designing hybrid or electronic instruments. He suggested I take online classes in sound engineering and computers.<sup>3</sup> That helped me understand precisely how a reverb effect works. I had to do that for hundreds of effects.

(A/R) And then there was the teaching component, your class at the Liège Conservatory. How did that go?

(G.N.) It's often hard to convince students to become actively involved in a project. They are very young, between the ages of 18 and 23. They're learning how to play a snare drum, the marimba, and so on—more "keyboard" instruments. So, when you show up with something a little conceptual, it's a stretch for them. But they came and they watched and they listened. Ultimately they discovered the sound possibilities. Unfortunately, when we finally came up with an instrument that worked and was ready to be played, the epidemic prevented us from working together.

(T.D.C.) We had planned a super project for the Images Sonores Festival in Liège. We wanted to ask students to do their own set-up and install their tables in various rooms of a basement, as if in a labyrinth. We wanted to amplify their playing with two microphones per table and broadcast the sounds in a room above ground. Audience members could walk through the basement rooms, hear the actual

sound, and then come back up to the ground floor to hear the treated sound.

(G.N.) The concept was interesting, but this was postponed. The festival was originally scheduled for May 2020, and now it is slated for spring 2021. The pieces created for our project were ultimately presented this fall outside the festival.<sup>4</sup>

(A/R) Presenting your instrument in an academic setting, despite the few reactions on the part of the students, nevertheless helped you clarify your thoughts and intentions.

(T.D.C.) Definitely. Ideas are always cropping up. And students continue to ask, "Can we do this?" This pushes us to explore further. I also think it's important for them to see this kind of project, to see how things are evolving, and that the field of percussion doesn't begin and end with orchestral percussion. Because a lot of professional percussionists still think that way.

(G.N.) Yes, this is an important issue. Percussion is a constantly evolving universe. I think that students should first of all learn to play correctly, but a percussionist who is somewhat open to different styles and disciplines has to be constantly looking for new things.

(T.D.C.) For that matter, percussion is not an instrument *per se*. We went from snare drum, timpani, cymbals, and triangle within orchestras to a solo instrument in the 1970s, and now, we are at somewhat of an impasse. We are trying to evolve towards something more hybrid, more electronic, or who knows what. This is not like a piano or violin, instruments for which a repertoire has existed since the 17th century, with schools and styles.

(G.N.) During the last fifty years, composers have explored all of the acoustic sounds in percussion and the various ways of playing. So, now we are looking for what we might be able to add. How can we change the sonorous world of our instrument? How can we introduce this on stage? How can we use it to improvise? How can we imitate other instruments? So many paths have opened up.

(T.D.C.) John Cage basically said that you can make music with anything. This table is an instrument, and this music stand is an instrument. For us, anything you can strike or brush becomes an instrument. You can now get deep into the nitty-gritty of each instrument. When you play with or without amplification, there is always a distance from the audience and the other musicians. Using our microphone setup, you can get really close to the instrument, microscopically so, and produce new sounds as a result. This is part of the quest to know what you can use to produce sound, in what way, and how to improve things. The world of percussion is like a tree; you have to follow every branch, every possibility.

(G.N.) What's more, the amplification of percussion used to be limited in composers' works to one single effect per piece. Our idea was to combine all the tools into one single percussion instrument with fewer

physical means but many more sound possibilities.

(A/R) In fact, your project sought to condense this burgeoning of possibilities in the world of percussion into one single instrument, to design a kind of microcosm.

(T.D.C.) There are at least five hundred catalogued instruments. Percussion has always been divided into categories: metal, skin, and wood. Our set-up reframes these categories and then also the subdivisions. But what was very important to me was to have personal micro-instruments. Each object has a history. I have instruments that family members gave me as gifts, things that have been sitting in my closet for twenty-five years, waiting to be used. I have others that were developed by percussionist friends, like Lunason's "Nicophones," for example, or yet others that aren't real "instruments," like a small plate made of slate that I got from a restaurant in Frankfurt.

(A/R) At which moments did you have the feeling that you had discovered something, that your research had turned a major corner?

(T.D.C.) The biggest discovery for me was the use of foam. When the coronavirus crisis first hit, I saw a video by Georges Smits, aka "Toet," an artist from Antwerp who died in 1997. He put metal objects on polystyrene, and this amplified their sound. What I did was apply a contact microphone to the polystyrene to see what it would do. It was incredible! I found out that you can do so many things with a table made of this material, metal instruments, and a microphone. The only problem is that the polystyrene captures every sound in the room. So, I used foam from the inside of a flight case made of a rather hard, black, insulating material, and I put a microphone on top of that. It had the same properties as polystyrene, but it was less extreme. Putting five or six metal objects on it amplified the resonance (but not the attack). I recently collaborated with a worker to cut the foam in the form of a small case using a laser. One microphone goes underneath the instruments for the attack, and the other, on top of the foam for the resonance. It's a kind of large microphone made out of foam.

(G.N.) The process was very gradual for me. I already had experience in the field of amplification, so I began by letting Tom work alone so he figure certain things out. And when I saw the instrument for the first time in December, I wasn't exactly excited by it. But when we started working on it with Benjamin Van Esser in May, I was blown away! The difference in terms of the instrument's sound possibilities, practices, and expressions was just incredible. It suddenly became an instrument that was playable, original, complete, and integrated, whereas before it was just an

amplified acoustic instrument with effects. And everyone to whom we showed the instrument was blown away by the possibilities. It's just amazing what you can produce, especially in terms of power, and it all fits on one small table. The future possibilities for performing on stage are huge.

(T.D.C.) Yes, there was a turning point, which was due to an artistic idea, a vision of something that didn't exist yet. It wasn't a collection of instruments anymore, instead a pathway through this collection. A choice presupposes a closure, but at the same time, it paradoxically opens things up. It was the "disappointing" interaction with Kasper Toeplitz that really made me realize this. Now, the problem doesn't come up anymore. With Eva Reiter, who will write the second piece after Andrea Mancianti, our collaboration is more like a traditional commission. She had something in mind and she began by creating a catalogue of each available sound. She wanted to know the possibilities, and then decide. A classic process.

(A/R) What has been the impact of the health crisis on your research, and how did you adapt to your new circumstances?

(T.D.C.) Actually it didn't really change much. It was just that people like Andrea, Kasper, and Eva were no longer able to come work with us in person. We held a lot of meetings online. The advantage of this was that we saved money, which we used to buy new tools. The only thing that really changed was that the pieces commissioned from the composers will premiere a year later than planned. And there is the fact that the students were unable to test the instrument.

(G.N.) The quarantine didn't change the essence of the project, but if it had happened three months earlier, we would have had a major problem, because we would not have been able to meet with the technicians at the Centre Henri Pousseur.

(T.D.C.) Our timing was good. And we have to admit that the quarantine freed up a lot of our time. I was able to delve even deeper into the online tutorials and courses, into my research. And when the quarantine ended, we met with Benjamin, Eva, and Frederik Croene, as had been planned.

(A/R) What's next?

(T.D.C.) First, there are the two pieces we have commissioned from Andrea and Eva. They will debut at the Centre Henri Pousseur in the fall of 2021, if all goes well. We will continue to meet with Andrea and Eva in the coming months to work on their pieces. Then, Ictus has a new, 300 m<sup>2</sup> studio at an artist's collective in Brussels called the Wild Gallery. We are planning to host indoor concerts there every Friday night, where we can use the instrument during duo sessions. Lastly, we plan on presenting the instrument at conservatories in Belgium and

abroad through workshops that are a kind of lecture-performance. We have already scheduled dates in Liège, Brussels, Antwerp, Ghent, and Lyon. Many people want to come see and test the object's possibilities. There is already a network of interest.

(A/R) Aside from presenting the "results" of your research at a conservatory or a concert hall, what other benefits do you see?

(G.N.) I would like to use some parts of the research, some new knowledge for other things. Now that the instrument exists, and especially this database about what works and what doesn't, I am trying to figure out how to apply the results to a fairly hybrid drum set. The idea is to play it as an instrument that you don't recognize as being a drum set, instead as an electronic instrument.

(T.D.C.) Just like a synthesizer, which has nothing to do with a piano. Perhaps this is the first step towards something that may not have anything to do with percussion. What makes our model unique is how the sound is amplified. We can now apply this to other instruments as well.

(A/R) Was the research itself recorded, and will this be made public?

(T.D.C.) That's a good question. I asked myself that when I reread all our reports written as part of our research. Maybe we should create a website.

(G.N.) For me, the process is at once very personal and also very obvious...

(T.D.C.) I think it would be a good idea to put certain things online: a summary of all the documents, the photographs, and the sound catalogue. We can put that on a drive at the Conservatory and give access there to anyone who is interested, without putting this on a website open to everyone. We'll see. I could also publish scientific articles on the research I conducted on foam. I think there would be interest in that in Percussive Notes, for example.

(A/R) Have you thought of giving this instrument a name?

(G.N.) Actually we haven't discussed that yet! We could...

(T.D.C.) Yes, it's true. We could think about it, but I'm not interested in commercializing it. We developed a new tool during my doctorate as well, and the question of commercialization came up. Some people wanted to make money, but I don't want to turn it into a product. I'll leave that to other people.

1. See [www.living-scores.com/learn](http://www.living-scores.com/learn)
2. This concert concept was developed by Tom Pauwels and Jean-Luc Plouvier at Ictus. It consists of a kind of mini-festival where the audience is surrounded by several podiums that have been very carefully staged. The program lasts for several hours around a central theme.
3. See [www.kadenze.com](http://www.kadenze.com),
4. See [www.images-sonores.be](http://www.images-sonores.be)

#### CAPTIONS

fig. 01-05 Concert at the Vooruit Theater, Ghent, September 20, 2020. Photo credit: Flore Sanders.

## Ferdinand Despy, Simon Hardouin, Justine Lequette & Eva Zingaro-Meyer

## Corsair Research

## Theater research based on Pier Paolo Pasolini's *Corsair Writings* and *Lutheran Letters*

In 1975, shortly before his death, Pier Paolo Pasolini published *Corsair Writings*, a collection of articles that had originally appeared in Italian newspapers, and *Lutheran Letters*, a "brief pedagogical treatise." With the weapons of polemic and contradiction in hand, the poet and filmmaker depicted in these two works a society that had been profoundly altered through its subjection to mass consumption and deculturization. After graduating from the Liège Conservatory, Ferdinand Despy, Justine Lequette, Eva Zingaro-Meyer, and Simon Hardouin focused their attention on these texts with the goal of staging this refractory vision, whose political and social demands still press on us uncomfortably in the present day.

The four researchers began their work sitting together around the table, reading, studying and discussing Pasolini's biography and theater works, the work of Antonio Gramsci, and the history of Italy, among many other topics. This enabled them to situate their material in its ideological, social, and cultural context. They then transitioned "to the stage" through a series of residencies, in which they were able to gradually iron out the various kinks of working together, ultimately arriving at a truly collective dynamic and common language. Their theater research revolved mainly around two questions: how to stage this complex thought, and how to use the tools of theater to evoke the disappeared world that Pasolini evoked, often with great nostalgia, in his writings? The researchers responded at first by working on traditional Italian songs in collaboration with Brigitte Romano. They also engaged in artistic research into the farmer, proletarian, and sub-proletarian figures in Pasolini's films, together with visual artist and costume designer Elsa Segulier-Faucher. The initial attempts to concretize these notions led them quickly to place these songs and figures at a distance, as a way to deal with the cultural and temporal separation between these forms and the four members of this collective. But rather than generate a sense of failure, these difficulties in bringing Pasolini's thought to the stage ultimately formed the basis of a self-referential performance with the working title "For one night: notes for a future performance."

Even though the pandemic and lockdown did not greatly affect the timeline they had given

themselves, the changed circumstances also opened up new perspectives for the project, namely the creation of an artwork for the Biennale de l'Image Possible, in collaboration with Le Corridor, and a new documentary project based on a series of preliminary interviews that the group had conducted with senior citizens who were witnesses to the "world from before" that Pasolini evoked. These documents are slated to soon become a sound work.

The following interview was conducted in Liège on September 2, 2020.

(A/R) What led you to team up to develop this project?

(J.L.) We all graduated in the same year from ESACT, Liège's theater school. While we were still students, Eva brought us together to carry out a project based on two books written by Pasolini towards the end of his life: *Corsair Writings*, a collection of newspaper articles published between 1973 and 1975, and the *Lutheran Letters*, a kind of teaching manual addressed to an imaginary adolescent. We were interested in these works because, even for being theoretical writings, they still contain a very strong emotional charge. It was the emotion they provoked in us that made us want to do theater with these two texts. So, the desire to carry out this project predates FRArt, as we had already laid some of the groundwork for it. We began with a series of interviews with people more than seventy years of age who knew "the world before" that Pasolini talks about. We wanted to hear their stories, to see the differences and similarities between what these people had experienced in the 1960s and 70s, and the interpretation that Pasolini gives of this period. We then decided to do an initial residency "on stage" to lay down the bases for our initial ideas and desires. This taught us that it would take a long time, that Pasolini's thinking takes time to penetrate, that we would have to investigate the man and his work in all its aspects, as well as the work of Gramsci, Italian history, the political context at that time, rural life, among so many other things. We figured out very early on that we did not want to engage in a traditional production process. We weren't even sure

that we could turn this into an interesting performance! We simply followed our intuition and wanted to examine certain hypotheses. This is what the research process reflected. So, after our first residency, we decided to apply to FRArt.

(E.Z.-M.) I talked to them about the two texts in April 2016, right before we graduated. It was clear that we wanted to do this project on a collective basis, but coming out of school, we had to find our footing in the working world, and we learned a lot of things. So, it took us some time to work through the initial stages, to clarify our intentions. That's why a fair amount of time passed from the genesis of this project to the research we conducted under the auspices of FRArt.

(A/R) So, it was the complexity of the material, especially the contradictions in Pasolini's thought that led you more towards a research project than creating a theater piece.

(E.Z.-M.) Yes, exactly. Pasolini's universe is quite complex in and of itself, and we soon realized that dramatizing these two fairly theoretical texts would not be an easy task. We also wanted to experiment with other ways of relating to our work, to step out of the usual way of doing things, especially the very short timeframes for creating and rehearsing, the need for efficiency. We did not want to be hurrying after the result. Actually, our research began with writing our application to FRArt, because already that taught us to look at our project differently.

(J.L.) When we were awarded the fellowship, we took the time to ask ourselves, what does "conducting research" mean in theater? How do we turn this space that has been given to us into a workspace that is different from our customary ways of working? We are so used (for the sake of surviving) to working with the goal of ultimately producing a result within a preestablished timeframe, that we have lost the ability to say that a theater piece is any different from a commodity. This is why we wanted to think about the frameworks we needed to step outside this logic—which we have internalized—to practice our art in a different way, outside this prerogative to produce a "sellable" result (which, however, doesn't prevent us from producing a result).

(F.D.) That touches on an important issue, namely the differences between researching and creating. Any theatrical creation is a quest for a form; so, we could say that this involves research. But the fact of having—for FRArt—to posit a hypothesis and consider

Art / Recherche (A/R)  
Ferdinand Despy (F.D.)  
Simon Hardouin (S.H.)

Justine Lequette (J.L.)  
Eva Zingaro-Meyer (E.Z.-M.)



the different ways of responding to it changed how we envisaged the project. We went from having an intuitive relationship to Pasolini's work to a more "scientific" one in which we wanted to test our hypothesis using the specific—and archaic—means that theater offers. One of the things that interested us greatly in *Corsair Writings* and *Lutheran Letters* was what Pasolini said about the emergence of a consumer society and the anthropological transformation that this brought about in Italy, without most people even realizing it. He believed that a cataclysm was in the process of occurring, that a world and a relationship to the world were disappearing. FRArt allowed us to transform our initial question of "How do we make a performance based on Pasolini's ideas?" to "How can we stage a complex thought process by evoking a world that we did not know?"

(J.L.) The issue of research is quite particular in the case of theater, given that we need an audience to test certain things. At the same time, the presence of an audience would have pushed us to engage in a certain kind of efficiency that we were trying to avoid.

(A/R) At the outset, you had situated the project in the tradition of "didactic theater," referring in particular to the work of Olivier Neveux. What role did this notion come to occupy later on?

(E.Z.-M.) Our research comes out of—and forms part of—a workshop created at ESACT several years ago called "Theater and Politics," in which Olivier Neveux indeed participated. His lectures frequently question the role of theater in society, its revolutionary potential, and the forms it may take—including didactic ones—to transmit knowledge. But our entire education as a whole led us to want to use this complex thought process as a material to build something. We worked with directors like Françoise Bloch, Adeline Rosenstein, and Joël Pommerat, who all conduct this kind of research. And aside from the living, we all studied Brecht and his didactic theater. This was all essential to our research, because it revealed the difficulty of not being either explanatory and lecturing, or simplistic and reductive in communicating a rigorous thought process to an audience.

(F.D.) Coming back to Pasolini's thinking in particular, it is made up of contradictions; he never aimed for synthesis. His dialectic pitted thesis against antithesis without searching for a resolution. His work contemplates the irreconcilable. Searching for the theatrical forms to recount this impossible dialectic is very interesting.

(A/R) How did you begin your research at FRArt? How did you structure it?

(J.L.) We began by reading *Corsair Writings* and *Lutheran Letters* together and discussing our respective interpretations of each article and the theatrical ideas they evoked for us. Almost immediately, given the obscure nature of certain concepts, and the historical, political, and cultural context, it became necessary

for us to come to terms with at least three issues: Gramsci's thought, which had a huge influence on Pasolini's; Italian history since unification; and Pasolini's own life, as his thought is inseparable from his life, even in its intimate spheres.

(E.Z.-M.) That's where we started from in June 2019. We split up the work; each person dealt with one issue that they then presented to everyone else. We had already used this method in school and in creative projects. It was essentially a dramaturgical residency. And at that point, we decided to include other people in our work. We invited actors over two days to read pieces by Pasolini with us; we spent one day on *Pilade*, and the other, on *Calderón*. We wanted to describe how he himself had turned his thinking into theater, and to draw inspiration from that. For that matter, Pasolini's theater pieces are quite hermetic, at first glance. We wanted to give them a voice, to see what this would yield, to discuss it, to mix seasoned perspectives with a fresh view of things. This opened up all kinds of horizons and avenues of inquiry.

(J.L.) We should say that June was the first time that we had really ever worked together, all four of us. We took the time to talk and create a common language. Working collectively is a learning process. The research at that stage involved theater and artistic issues, how we worked together as a collective, and on establishing the conditions that would put us into a true "research mode."

(E.Z.-M.) During the second half of this residency, we did make a few attempts to go from desk to stage. This initial efforts let us see what we had to do to the work next, because our proposals often remained very cerebral and detached. We experienced some difficulties in working all four together. On the other hand, that engendered a different dynamic for the next residency. In hindsight, we have realized that a lot of things were germinating during this initial residency. That's when the obsessions that we had pursued began to express themselves.

(A/R) Taking to the stage involved learning traditional Italian songs. Where did this idea come from?

(F.D.) Before we began our research at FRArt, we worked with Brigitte Romano, who is a musician and a professor of Italian traditional music. She did really interesting work recording songs during processions and festivals in Sicily as a way to describe a certain relationship to the world. She also worked with Giovanna Marini, a musicologist and friend of Pasolini, who participated extensively in collecting and transmitting these songs. First we learned these songs, which require a very particular vocal technique. And then, we quickly began to think about staging them. How to avoid folklorizing them? Should we exalt them?

Or totally remove them from their context? How to avoid cultural appropriation?

(J.L.) We have evolved. At first, we wanted these songs to be sung on stage, but we realized that singing them "as-is" would not suffice, that they had to form part of a theatrical staging, and that we had to find the right distance between ourselves and these songs, which belong to a culture that is not ours. So, our research yielded this "problem." We have not yet found the right solution for staging them, but by identifying the problems, we have begun to work towards a future solution. (E.Z.-M.) We realized that they could not be performed in any sort of easy or obvious way, as if they were just beautiful choral chants. For that matter, they are often strange and not very melodious. But to come back to this issue of the legitimacy of singing these songs, this comes out of a larger consideration of the distance that separates us from the material, the distance between us and Pasolini's thought, between us and these songs, and between us and this "world before."

(A/R) You spoke earlier about another collection of "traces of the world before" that underlies your project, namely the interviews with the elderly people.

Did you explore or use this material?

(J.L.) To be honest, it is only now that our "pre-FRArt" work has reacquired significance. We didn't have the time to process it during our research at FRArt. But we are now writing a piece for the theater, and our research year has given us a new perspective on this documentary work. And not just for the interviews we have already completed, where we now know what information to look for, but also new interviews that we would like to conduct additionally.

(E.Z.-M.) At that time, we went to Italy to collect testimonies, and to follow in Pasolini's footsteps, in Friuli, where he lived and discovered the rural world. What was interesting for us was that we didn't find anything of what he had described. Obviously because it has changed, but perhaps also because he had to some degree mythologized it.

(A/R) Another way of working on Pasolini involved the creation of "figures." What did you do with this?

(F.D.) These figures were a way to respond to this desire to summon the "world before." By studying Pasolini's work, and not just his films, we often came across these incarnations, these characters who were both realistic and mythologized, archaic and modern, and very estheticized. At the end of our first residency, we decided to explore many different areas, both in terms of form and substance (Pasolini's esthetics, didactic theater, sacredness and its disappearance, and so on). For the next phase of the work, we focused on five issues, including the representation of the people as a whole in Pasolini's work and in art history.

(J.L.) The dramaturgical approach that we are exploring to represent these "figures"

from the world before is to systematically avoid their full incarnation. We are instead working on several signs (costumes, set design, and language) to evoke what this world could have been like, all the while leaving room for the imagination.

(E.Z.-M.) We worked on this with Elsa Segulier-Faucher, a visual artist and costume designer. We worked really hard with her on trying to embody, to act out certain things, especially by imitating Pasolini's films, before finally realizing that it was more interesting to use incomplete costumes, for example.

(J.L.) We also had to avoid clichés about the rural or the working world. There is no ONE rural reality; there are instead many. There is no such thing as THE people. We have to represent this as a heterogeneous force of resistance to a dominant power that instead describes "The People" as a simple, homogeneous unit, ultimately to take further advantage of it. (E.Z.-M.) We realized that we had to maintain a constant dialogue with Pasolini's thinking, to polemize the distance between his thought and us. Pasolini discovered a world, which he in part fantasized, and we in turn fantasize about this fantasy. We tended to take his word for the truth, because it touched us, but we have understood the importance of maintaining a permanent triangulation between Pasolini, ourselves, and an audience.

(A/R) In fact, in your report that you submitted halfway through your residency, you said that one of the turning points in your research came when you decided to "look inside yourselves." Was this a question of freeing yourself of the text's authority?

(F.D.) To present things somewhat schematically, during our first residency, we tried to understand what Pasolini was saying, the historical, political, and cultural contexts in which he experienced them, his influences, and the struggles that he took up. During our second residency, we tried to transmit this thinking, especially on the basis of interviews with Pasolini, using his own words. What we took away from this is that we had to acknowledge our unique relationship to this thought, and therefore to look inside ourselves. We have to challenge ourselves constantly, to search out those places where Pasolini makes us feel uncomfortable.

(A/R) How did the October and February residencies go?

(E.Z.-M.) From the outset it was hard to work together as a foursome, to create a piece for the theater together. During the two residencies, each one of us pursued a kind of personal obsession, and each one of us produced a particular form. For that matter, we didn't try to create one overall theater piece during the presentations we made at the end of our residencies; we presented the different forms separately. Instead of trying to tie everything together and follow one single path, we searched for a balance between us and our different worlds.

(A/R) The residencies were punctuated by a public performance. Who was your audience?

(J.L.) We invited between ten and fifteen people, friends and/or theater professionals. A supportive audience that was able to interpret a work in progress. We thought about this a lot. At the start of each residency, we wondered, "What kind of public do we need to come up with something?" In theater, this confrontation with the audience is important, because it releases energy. At the same time, we wanted to be prudent so that the presence of an audience would not cut us off from our research process.

(A/R) The pandemic spread in March, and you found yourselves in the *Decameron*. What changed for you in the crisis? And how did you adapt to the situation?

(E.Z.-M.) The pandemic did not disturb our research agenda too much. We didn't have any residencies at that time. However, that should not be construed as any indication of the grave degree to which the cultural sector has been affected, or of the instability into which we have all been plunged. Of course our view of the world has been impacted by this crisis.

(A/R) In any case, the notion of the "world before" has acquired a new shade of meaning...

(E.Z.-M.) Yes, definitely, this notion has a different resonance to it now. It's an interesting parallel. Some people are in fact talking about an anthropological change, as Pasolini did in his time.

(A/R) You told me about a future performance that you have planned?

(E.Z.-M.) Yes, when we concluded our final research phase, we decided to continue the project and create a work for the theater, which we have given the provisional title of "For one night. Notes for a future performance."

(A/R) What is this project about?

(J.L.) This idea has been present since the beginning of our research, among many others; we refined it during our residencies and it ended up becoming the basis for our work. It all began with Pasolini's *Notes Towards an African Orestes*, a documentary shot in East Africa, which is a movie about making a movie. Pasolini was scouting for a fictional work that would never come about. It's a magnificent document, and it's interesting for the way he makes something out of future possibilities. This form provides us with an interesting kind of theatrics, which we have called the "theatrics of possibility." So, the theatrical hypothesis that we are in the process of constructing is to hold a performance about holding a performance.

(F.D.) This theatrics of possibility is a result in part of our research year, of the questions it forced us to ask, and the solutions we came up with. By imagining a hypothetical show,

we are able to get around the need for a single result, and we can have several shows exist at the same time that contradict one another, that are irreconcilable. This also let us dramatize our gaps, our impossibilities, and place the distance that separates us from Pasolini at the center of our project. But the show doesn't exist yet at all. In a certain sense, we have to start all over. Creating a piece for the theater is not the same thing as conducting research.

(J.L.) We're like a painter who has made his/her sketches and studies. Now we have to paint the painting.

(A/R) How is it coming along?

(E.Z.-M.) We are trying to include what the research yielded for us in this new project. This is why we went back to collecting documentation to describe this "world before" more precisely. We are reading, watching films, constructing a more concrete vision of the world that Pasolini described. And then we will take to the stage to try to construct the beginnings of a theater performance.

(J.L.) We are working on the bases: four people want to create a work for the theater that talks about the disappearance of a world, and they talk about their project. They narrate certain scenes, act in others, share their theatrical fantasies, their questions, and put forth various possibilities. This kind of meta-theater refers to the theatrics of possibility that we were mentioned before. The goal is to create an echo with the revolutionary potential that the rural world, the proletariat, and the sub-proletariat represented. In the 1960s and 70s, Pasolini warned incessantly that the Master Narrative of a dominant, bourgeois history, was in the process of "devouring" other histories, those of people with enormous subversive potential, merely on the basis of their very existence. Our intention with "Notes for a future performance" is not to present just one history, but a multitude of histories.

(F.D.) We are essentially trying to describe the emergence of a single model by inverting the machine, formally speaking, that is, by multiplying the narratives and recreating singularities.

(A/R) Will the research give rise to other forms besides theatrical ones?

(F.D.) Yes, we very much hope that the research gives rise to other forms. We worked in collaboration with Le Corridor on an artwork that dealt with the representation of Pasolini's dead body. This piece is being exhibited as part of the Biennale de l'Image Possible in Liège.

(J.L.) And, in response to the Covid crisis, we want to create a sound installation based on our interviews with the elderly, the custodians of this "world before," but also with the younger generation that didn't know it, and which is in the process of experiencing a different transformation. We are going to work on these parallel tracks.

(E.Z.-M.) And ESACT is carrying out a project on Pasolini. We have been invited to work

there with the students. We are excited to be able to share our research.

(J.L.) And it doesn't end there. We still don't know what this research will still yield. Some of Pasolini's works really affected us. So maybe someday we'll do something with them? This research is a fertile patch of ground that is letting all kinds of ideas sprout forth.

CAPTIONS

- fig. 01 Ferdinand Despy and Simon Hardouin. Stage work during the residency at the Liège Theater, Rocourt, February 2020. Photo credit: Annah Schaeffer.
- fig. 02 Justine Lequette. Stage work during the residency at the Liège Theater, Rocourt, February 2020. Photo credit: Annah Schaeffer.
- fig. 03-04 Ferdinand Despy. Stage work during the residency at Arsenic2, Herstal, October 2019. Photo credit: Annah Schaeffer.

## Adrien Lucca

## Painting in light

## An artistic exploration of new and uncanny properties of white light through a “quantum” light source

Color and light have long fascinated both artists and scientists. However, these two “disciplines” were fundamentally separated in the modern era, each one confined to its own methods, goals, and temporalities, and there are few examples of an approach to these phenomena that comprise both the artistic and the scientific.

The project carried out by Adrien Lucca may well represent a means of reconciliation. After spending ten years investigating the properties of color from an analytical and esthetic perspective, the artist’s interests shifted to the characteristics of white light. His research focused on developing a device that could produce such a light, apparently “neutral” and visually stable, whose spectrum he could then modulate to generate variations in the perception of colors of certain materials. Lucca in fact insists that the color of light and its effect on the color of objects are two independent parameters. By programming a light source’s wavelengths (in this case, using LEDs), he has been able to obtain pigment shifts from grey to pink, lemon yellow to white, red to green, etc.

He accomplished this through in-depth research and the use of colorimetry, computer programming, and lighting; his work also benefited from the support from a number of experts, including the chemist Thomas Pons, the designer Mathieu Zurstrassen, and the computer scientist Nathan Boulet.

In the fall of 2020, varying configurations of his “programmable white light synthesizer” were presented at LMNO Gallery in Brussels, the Liège Public Art Triennale, and Villa Empain, also in Brussels. He is currently preparing a report for publication describing his research process, with all its trials, tribulations, and successes.

This initial research phase concluded with a two-day conference held on November 18-19, 2020, organized by Adrien Lucca and Marjolijn Debulpaep as part of a collaboration between their affiliated institutions (La Cambre and IRPA), which Villa Empain then also joined. These two days focused on light and color, with particular attention on the fields of preventive conservation and art restoration. This event helped Lucca situate his discoveries within a broader cultural context, in which the manipulation of light also involves ethical and institutional questions of considerable,

contemporary relevance. Ultimately, it is a call to restore the ties between the sciences and the arts that came unraveled in the modern era.

The following interview was conducted in Brussels on September 9, 2020.

(A/R) How did you come to study the phenomena of light and color?

(A.L.) I started making art already as an adolescent. I wanted to be a composer. I made electronic music for three or four years in and around Paris. I began to develop a very mathematical approach. There is a very direct relationship in sound between perception and mathematics: when you multiply a frequency by two, you go up one octave. When I turned twenty, I gave up everything and came to Belgium. I didn’t really know what I wanted to do. I couldn’t decide between studying science or art. Someone told me about the ERG. I found out that it was a school where they didn’t teach anything; it’s a school for autodidacts. (Laughter) So, I went and spent five years there studying just about every discipline. I have always looked for a medium in which I could think like a musician, but in a visual manner. Video seemed like a good fit, with its relationship to time, composition, editing, but I finally settled on drawing. I began making geometric drawings that mixed notions of perspective and color.

(A/R) Which were your main artistic reference points?

(A.L.) I was always quite fascinated by post-impressionism and its relationship to science. Seurat was the most scientific painter of his time, but unfortunately, he died at age thirty-one. If he had lived to see 1907, I think that Braque and Picasso would have found themselves a bit late to the game. (Laughter) Paul Klee also made a huge impression on me, especially his book *The Thinking Eye*, which talks about his classes at Bauhaus. Kokoschka and Kandinsky as well to some extent, for their relationship to music. In fact, I tended somewhat to ignore contemporary art. I felt that there was so much unexplored potential in older artists from the 19th and 20th centuries. I did always like contemporary music, though: Iannis Xenakis and especially Giacinto Scelsi, the composer who influenced the Spectral Movement, which

treated sound like a material, even in almost entirely monotone works where your attention focuses on the complexity of the sound. That really inspired me. I realized fairly quickly that sound and color don’t really work in the same way, and that I ultimately didn’t know anything about the latter. So, I began a long period of study, reading everything I could find about color, from Goethe and Wittgenstein to the sciences. One day, Narcisso Silvestrini, professor of color at the Milan Polytechnic, told me about a school near Avignon called Ôkhra, where scientists were all too willing to talk about color with artists, and I went there often to ask all my questions. After graduating, I entered the Jan van Eyck Academy in Maastricht. This was when I bought a lot of pigments and machines, and also when I started to learn computer programming. I concluded this period of study in 2014 with large-scale drawings in which I explored notions of optical averaging, simultaneous variations, and color constancy.

(A/R) At what point did this more specific interest of yours in light emerge?

(A.L.) From the start, I was very aware that the issue of light was intrinsically linked to color. The fact that theories of color generally did not talk about light appeared nonsensical to me. But I didn’t have the means to carry out a project on the light spectrum. And I was very busy with my pigments. It was only in 2015, while I was working on a kind of synthesis of my work, that I devoted myself to drawing up a manifesto on colorimetry. The cool thing about colorimetry is that you can reduce light and color to a set of parameters to which you can then apply mathematical functions. This was in fact what I had been looking for since the very beginning, when I thought that sound and color functioned in the same way. I then won a public art competition for a project in Montreal, in which I had proposed fourteen glass mosaics composed on the basis of algorithms. That’s how I met people who work in stained glass, and others who work with LEDs. This all continued to percolate in my brain, right up to the commission for a public artwork in Uccle. At that time I was fascinated by some of Olafur Eliasson’s work, and I began working with the same light sources as him: sodium vapor lamps. For *Room for One Colour* (1997), he placed several of these lamps in the same space. When you first walk in, everything is yellow, but then your eye adapts, and you end up seeing everything in black and white. This is a well-known phenomenon, but he was the first

one to transpose it to the art world, that I know. I liked this piece, where the light determined how the colors manifested themselves. It was pretty radical. For my piece in Uccle, I wanted to use sodium vapor lamps together with LEDs to whiten the light, but I didn't find the right LEDs to complement the sodium vapor lamps. One day I realized that I could use only LEDs and that I could make white light using just two colors. Someone told me that it was impossible, that you have to have red, green, and blue. (Laughter) I asked a Canadian lighting company to send me the digital data on all their LEDs. I worked on this and finally showed a prototype to the art space Été 78: a white light that combined just cyan and red. This white totally changed the color of certain materials, especially yellow objects. It's pretty spectacular. I began a series I titled the *Yellow-free Series*, in which the lights made the yellows vanish. Unlike Eliasson, who uses a yellow light to transform everything into black and white, I use a white light under which yellow no longer appears.

(A/R) A piece that is its own manifesto, in a way.

(A.L.) Yes, that was definitely the intention, even if he is surely unaware of it! (Laughter)

(A/R) How did you come up with the project that you presented to FRArt?

(A.L.) I'm getting there. The system was reaching its limits. The Canadian company couldn't do everything with the LEDs that I wanted. So, just as for the colorimetry or the computer programming, I learned how to make lights myself. And I realized pretty quickly that I was going to need some money to do anything that demanded a certain precision in relation to the light spectrum. That's when I found FRArt. Everything was already quite clear in my head, so the application was pretty easy to put together. This is how I presented it: I was going to make lights using programmable LEDs that produce a white light, and I would have this light vary imperceptibly, but the colors of the materials would change. I called this light source a "quantum light synthesizer."

(A/R) Why "quantum?"

(A.L.) LEDs don't exist in all the wavelengths that you need. There is a gap between the green and the yellow-orange; there's nothing there. But that's where you find several wavelengths that are necessary to create these effects. So, I contacted Thomas Pons, a chemist at the Advanced Institute of Physics and Industrial Chemistry (ESPCI) in Paris, who produces "quantum dots." These are fluorescent crystals that can absorb the blue energy or UV of a LED and convert it into another wavelength. Thomas Pons was very interested in my project, and agreed to help me. We ran into all kinds of problems, and for that matter, we're not even all the way there yet, but that notwithstanding, I have obtained some extraordinary results. The light coming out of my synthesizers contains wavelengths that do not exist anywhere on the market,

except at LMNO Gallery, the Public Art Triennale in Liège, and soon at the Villa Empain!

(A/R) This is what you call "programming light," meaning going to the source of the light spectrum and manipulating it as you see fit.

(A.L.) That's it, a bit as if I were playing a keyboard.

(A/R) We're coming back around to music.

(A.L.) Yes, except in a musical chord, you hear all the notes. When you make a light chord, only one color appears. And above all, there are a number of different chords made out of light that produce the same color. It's what we call metamerism. This is the phenomenon that lets me make white lights that have an identical appearance by using different wavelengths. Since I work with pigments, this gave me the opportunity to reexplore my entire collection. I knew them very well in daylight, but with these new chords, I found things that were just incredible. I developed new colors, designated by the composite names that correspond to the variations according to which they appear. I have a red-black, a rose-grey, a green-red, a blue-pink, a lemon-red, and a lemon-white. You can see some of them in the *Single-many* series at the LMNO Gallery. In these drawings all the graphic elements painted by hand become visually uniform at a certain moment, and then they differentiate. For example, *Red-many* is a large drawing that appears entirely red, a very intense red, before its elements differentiate into nine colors: brown, black, yellow, orange, green, and so on. I have also exhibited several *Turquoise-many*, *Blue-many*, and one *Grass-many*, because at one point the piece looks like grass under the sun, a bit like in a Seurat, actually.

(A/R) You mentioned problems in designing the lamps. What kind of problems did you have?

(A.L.) I spent most of my time working on the lamps. I made tons of prototypes, and I bought LEDs from the world over. Wavelengths are really complicated. For example, if I need a blue turquoise LED, it might be too green from one manufacturer and too blue from another. And you have to buy them to find out. LEDs are almost one-off pieces. To select a precise shade, you have to buy them in packages of a thousand. For one reference for red LEDs, there are fifteen shades. It's a nightmare! And then, we ran into a lot of problems trying to build an LED with a wavelength of 570 nanometers, a yellow that just doesn't exist on the market. The Paris lab considered the number of atoms to assemble to do this. They thought it was possible, and they had an intern work on it for one month. They sent me the crystals, which I put into my resins. I turned on the power and measured

the output: 590 nanometers. I didn't understand. I went so far as to recalibrate my machines to be sure that I wasn't making any mistakes, and I asked them to do the same. In fact, this was the result of a phenomenon of auto-stimulation, which means that part of the light converted by the crystals was reconverted by the adjacent crystals, shifting the light towards red. So, we had to start all over again, this time striving for 560 nanometers, which is tough, because the crystals are smaller and more fragile. The lab sent them to me, and I re-performed the test. This time, it worked, but only for three minutes. The heat made the crystals burst. It was unusable. So, I looked for other solutions. I found a way to make a 550, a very interesting yellow-green that creates a white when combined with a purple. We still don't have a 570. But I need one! (A/R) You're used to consulting experts. Was your collaboration different this time? (A.L.) No, not really. Except that the FNRS<sup>2</sup> label helps a lot. Scientists usually take me seriously pretty quickly when they see that I know what I'm talking about, but when I mention FNRS, things move along even faster... (A/R) Who are your other collaborators involved in the project? (A.L.) I worked at length with another artist, Mathieu Zurstrassen. He was trained as an architect and he is really good at solving "scientific" design problems. He was the one who designed the lamp based on the content and constraints that I gave him. There's also Nathan Boulet, a computer scientist who has worked on cards that control an LED's intensity. For all the versions I am currently exhibiting, I used cards that are available on the market, but we are on the verge of launching our very own production of cards, which are stronger and easier to control. I also proposed to an art restoration and conservation workshop that specializes in contemporary art, studio Nicolas Lemmens, to do a project on preserving these lamps, also to reassure the collectors. I prefer to be prudent and to avoid some big company buying a piece and then ransacking the conservation protocol to turn it into toys.

(A/R) In the application you submitted to FRArt, you in fact insisted on publicizing not just the results of your research, but the method as well.

(A.L.) I've always done that. For my piece in Montreal, I published a catalogue with a rather technical text about my method. It's not a scientific article; you couldn't directly reproduce what I did. But I think this is really important. I wish more artists would think this way, because this would allow us to discuss things. As I do with my assistant, Pedro Ruxa, a painter who knows pigments really well. But this issue of public restitution has become very sensitive for me. In late 2019, two designers contacted me through a scientist who knows my work well. They had been commissioned by a museum. They had seen *Yellow zone/yellow-free zone* (2019), my piece with

two balls that change color. They asked me to help them create a piece with changes in shades of yellow, because, while they knew that something of the sort was possible, they didn't understand anything about it. I agreed to collaborate, and I told them about my programmable light project. A few days later they told me that they didn't want to work with me any longer. In March, on Instagram, I saw what they designed for the exhibition; in my opinion, and according to many other people who saw it, it was plagiarism! I contacted the museum and the two designers through my attorney, and they acted as if they hadn't done anything wrong. They said that they didn't know I was an artist, and that when they had contacted me, their project wasn't clear to them at all. In the end, I took them to court for plagiarism. So, it's a complicated issue. I think it's essential that we share, but at the same time, there are people who think that contemporary art is a supermarket where you can pick up things for free and put your logo on them without citing your sources.

(A/R) Have you thought about filing a patent, not for the sake of commercializing your work, but to the contrary, to protect it from this kind of commercialization?

(A.L.) Filing a patent can be really expensive. You need to conduct research, and assistance from an engineer. I didn't have either the time or the money. But there are subventions for patents. I'm going to look into this issue next year.

(A/R) A publication was originally foreseen. Is this still a possibility?

(A.L.) Yes, I just can't help it. I have a personal need to write, from an intellectual standpoint, so as not to forget. It opens up new perspectives every time. But I'm going to be a little more cautious. That said, the project was a little delayed because of Covid. Some interns are working on it. Pierre Huyghebaert, the head of the typography workshop at the La Cambre Art School, helped me find them. My text isn't ready yet. The book will be published by JAP<sup>3</sup>, with whom I have already worked. It will be a limited edition. After that we will look for additional funds to print a larger edition.

(A/R) Did the healthcare crisis involve any other setbacks or critical situations? How did you adapt?

(A.L.) I have a workspace here in my apartment, and another one in Forest, my own private fablab with digital wood saws, machines, and more. Since I work mostly on my own, I don't really rely on companies that might have closed down, temporarily or for good. But it did take me some time to get certain materials, like the inks for the book printing. I didn't really suffer during this crisis because I build everything myself. None of my invitations were cancelled, but everything has been postponed.

(A/R) In addition to the exhibition at the LMNO Gallery, your research is also

currently being made public at the Liège Triennale. What is this work about?

(A.L.) The piece is titled *5, 4, 3, 2... sans jaune/sans rouge*. It's a two-person piece together with Adrien Tirtiaux. We found a concrete parking garage built in the 1950s or 60s, the Neujean parking garage, which we liked a lot. I have taken over the sixth floor, and he is working on the roof with a wood construction painted yellow (which I chose, for that matter), a kind of observation platform that juts out into the void. I hid the sixth floor and his painted wood enters into my space, where I placed lamps that change the color of his work from yellow orange (on his level) to lemon-red (on mine); in other words, the color of his piece is at times lemon-yellow and at others bright red. Each level of the parking garage has its own color code, and level six is dark grey. I repainted all the parts that were originally grey in a grey-pink. When Adrien's structure is lemon-yellow, you feel as if you are on a normal level of a parking garage, but suddenly, when its structure becomes red, the grey parts of the garage become red too. It's a bit the haunted parking garage.

(A/R) You scheduled a two-day conference this spring, which will finally take place in November. The program reveals that your research was not limited to a process aiming for technical performance and the production of a tangible result, but that it also had a critical side, that it tries to reveal the historical, social, and ethical context for using light.

(A.L.) Yes, absolutely. I launched the project at La Cambre in collaboration with Marjolijn Debulpaep from the KIK-IRPA national heritage fund, where she established the preventive conservation unit. The first day is devoted to color and light at the intersection of the arts and sciences, and the second day will deal with the issue of light for museums and art conservation issues. The participants will include Stefan Michalski, a member of the international committees that, more than thirty years ago, established the rules for museum conservation in terms of light, for example the indicated number of lux for a drawing, and so on. Given the radical change in technology that the appearance of LEDs represents, he is now working on new standards. Agnes Brokerhof will also be there; she does somewhat the same thing that Michalski does, but from the viewers' perspective. She studies how to adapt lighting to people and situations. She thinks about how spectators perceive the aging of artworks. She asks ethical questions about the dangers to which artworks are submitted to allow people to see them.

(A/R) There are also ethical questions tied to potentially manipulative uses of lighting.

(A.L.) That's another aspect of it, in fact.

Kevin Smet will talk about his participation in the most recent version of an international system for evaluating color renderings. There is a whole psychological side to this issue of color preference. When you ask people about their recollections of colors, they systematically choose more intense colors than the ones they actually saw. That suits big companies just fine, as this gives them a scientific justification for using lights to amplify their merchandise. It's a bit problematic. I've already seen a piece of salmon under the white lights of supermarket refrigerators; it was bright orange, and very attractive, but it was totally pale away from that light. And there's one other thing. When the company Osram won the contract for lighting the Sistine Chapel, they immediately said that they could "improve" Michelangelo's colors... That is of course highly problematic. People need to be aware of this. Art students should know these things and understand that the color of the light and the effect that light can have on colored surfaces are two independent things.

(A/R) The undoubtedly unintentional ambiguity of your research has been that in trying to increase the possibilities of manipulating white light for esthetic and scientific purposes, you are to some extent helping open a Pandora's box...

(A.L.) Yes, exactly. That's my job. Pandora's box is at LMNO. Many people, even scientists, don't know that you can manipulate color to such an extent. Of course I am taking advantage of the fact that this sector is almost entirely deregulated, but at the same time, I am aware that someone who works in marketing might see my exhibition and that it may give them some ideas... I try to be careful about what I'm doing.

1. *La lumière est invisible*, LMNO Gallery, Brussels, September 4–October 24, 2020; *5, 4, 3, 2... sans jaune/sans rouge*, Art Public, Liège, August 1–October 31, 2020; *The Light House*, Villa Empain, Brussels, October 22, 2020–January 31, 2021.
2. Belgian Fund for Scientific Research.
3. The Brussels-based association Jeunesse et Arts Plastiques is developing an educational program on contemporary art through lectures, film screenings, publications, and other means.

#### CAPTIONS

- fig. 01 View of workshop, assembly of a synthesizer. Photo credit: Adrien Lucca.
- fig. 02-03 View of installation : *5, 4, 3, 2... sans jaune/sans rouge*, 2020. Public Art Triennale, Liège, 2020. Photo credit: Adrien Lucca.
- fig. 04 View of workshop: Pedro Ruxa working on *Red-many n°5 (large)*, August 2020. Photo credit: Adrien Lucca.
- fig. 05-07 *Red-many n°5 (large)*, 2020, pigment on paper, programmed white light. Photo credit: Adrien Lucca.

## Unbewitching Finance

The collective Unbewitching Finance formed in 2017 “around a shared desire to look at the relationship between finance and witchcraft.” This entailed explicitly walking in the footsteps of anthropologist Jeanne Favret-Saada and the philosophers Isabelle Stengers and Philippe Pignarre, who, in their respective works, rendered the language of sorcery current and, more importantly, operative. The collective proclaims itself to be “a wild laboratory for experimental research”; it adopts a multidisciplinary, multiform, highly committed approach to its investigations, which lie at the crossroads of art, activism, and the social sciences.

The research project *Witching Interferences* was conducted along three main axes. The first consisted of foundation research into the origin of the words and images that the collective had been using for two years in its rituals, workshops, and other public events. The second centered on the *Slow Frequency Walk*, a collective walk along the High-Frequency Trading Line connecting stock exchanges from London to Frankfurt, which took the form of a series of experiences of strolling and even wandering through the midpoint metropolis of Brussels. As a corollary to the second area of research, the last one involved a study of the geographic areas traversed by the walk, one that took the form of data collections and the creation of maps.

However, the pandemic changed how things would play out. First, it compelled the researchers to relocalize the issues they were exploring. A line of research undertaken in the workshop *From Diagram to Cosmogram*, conducted in the fall of 2019 with graphic design students at the St-Luc School of the Arts in Brussels, restricted its initial scope of investigation to the capital city and its housing issues.

The health crisis also compelled the collective to focus on the project's premises. After two years of engaging in unbewitching practices, its members decided to take a step back for a moment to consider the language used in the various formats. Thus, a part of the research centered on the compilation of a Glossary, which proved a way of taking stock of the work as they went along, and an opportunity to produce a guidebook to be distributed and

Art/Recherche	(A/R)
Aline Fares	(A.F.)
Luce Goutelle	(L.G.)
Camille Lamy	(C.L.)
Emmanuelle Nizou	(E.N.)
Fabrice Sabatier	(F.S.)

## Witching Interferences

reappropriated widely. A version of the Glossary has already been presented at the Biennale de l'Image Possible in Liège, and another one, in the magazine *Papier-Machine*, with yet others to follow.

Lastly, since the lockdown and its aftermath halted the projects that involved the movement of bodies through walking, the radio-phonetic medium became a new terrain of exploration, a “medium” in the fullest—that is, including the spiritual—sense of the term. This was also an opportunity to revisit the issue of “interferences” that lent their name to this project.

The following interview was conducted in Brussels on September 25, 2020.

(A/R) What were the circumstances that gave rise to the Unbewitch Finance Lab that brought you all together?

(L.G.) Unbewitching finance above all represents a need to free ourselves of the grip that finance has on our very bodies. Contrary to what we might think, this is not conceptual, instead something more emotional that comes straight from the gut. Its birth was also marked by a paradigm shift, namely our moving from the impetus to protest to the desire to create the world in which we truly want to live. The links between finance and witchcraft sprang forth, as if we had rubbed two flintstones together. Our research consisted of generating and then studying these sparks. Looking at finance through the prism of witchcraft turned out to be a way of disavowing the belief that finance is a rational domain, and of summoning and harnessing all our vital energies to rediscover our ability to act.

(F.S.) When Luce, Aline, and I first met in 2017, all three of us were thinking about how to regain control over financial power, from different yet converging perspectives. Emmanuelle, who had founded asbl Loop-s with Luce, and then Camille joined us shortly thereafter. From the outset we wanted to submit a project to Art-Recherche. Investigation, artistic creation, and its experimental and multidisciplinary forms lay at the core of what had brought us all together. When we began our discussions, I had just finished reading *La Sorcellerie capitaliste* [“Capitalist

## Connecting to other frequencies, creating alternative paths

Witchcraft”] (2005) by Isabelle Stengers and Philippe Pignarre to understand what, aside from questions of rational comprehension, hinders our perception of economic data and issues. Luce was interested in the gestures of traders, the jubilation and trance-like state that exist in stock exchanges, amidst these mountains of screens that people gaze at as if they were watching gods, a process that seems akin to a magic ritual. All of these mechanisms place us at a certain distance and in a state of submission before something that escapes us. This was how we came to realize that, from our respective positions (visual arts, performing arts, design, and finance), we had begun to examine this sensation we were having that something bewitching was preventing us from mastering the subject of finance. At this time, our studio was on the 25th floor of the World Trade Center, near the Gare du Nord, in the former premises of Dexia, the bank that avoided going under in 2008 only because of massive government intervention. The place was symbolically loaded.

(A.F.) We also talked a lot about the anger that activists and organizations felt about the repeated disappointments and setbacks, as the economic, social, and environmental state of affairs was and remains very worrisome. We began to feel our way around, and we organized an initial evening to talk about witchcraft and finance. We experimented with some rituals under the towers, and we practiced our first wallet unbewitchment. That's when we joined forces, even if our initial application to Art-Recherche was unsuccessful...

(E.N.) We then took the opportunity of the *Nuit Blanche*, which in fact concerned issues of power, and which took place in the Royal Park in Brussels, which was symbolically interesting. We performed our first ritual to unbewitch finance here. This was also when we formed our collective and laboratory in accordance with this triple format of artistic performance, sorcerer rituals, and political action.

(C.L.) We then began to think about how we could preserve a trace of the tools and forms that had undergone a magical transformation during the rituals. We assembled an “Economic Curiosity Cabinet” to collect objects that were emanations of the rituals, which we exhibited for the first time in late 2017. Since then it has increased continuously and



taken different forms, depending on where it is being exhibited. The most recent version is currently on display at the Biennale de l'Image Possible in Liège. And from here on out, we envision other contexts besides artistic ones.

(E.N.) The objects are more curiosities than artworks. We consider the results of our productions mainly as things to be activated.

(A/R) Aside from Stengers' and Pignarre's pioneering work, what other references got you interested in the domain of witchcraft?

(C.L.) The main one is Jeanne Favret-Saada, an anthropologist who worked on witchcraft in the 1970s in the Bocage Mayennais in France. In her book *Deadly Words: Witchcraft in the Bocage* (2009), she explains how the verb *desorceler*, to "unbewitch," does not merely signify to free oneself of a spell under which one has fallen; it also predicates using witchcraft to cast the spell back at the other sorcerer. It's a question of both freeing oneself and counterattacking. Favret-Saada invokes several notions that inspired us greatly, mainly at an esthetic and scenographic level, but also in terms of the practice of witchcraft.

(F.S.) "Unbewitching" has become a method. Our relationship to finance is not just ideological. It's not that we have been blinded or that we don't understand. As Stengers and Pignarre say, it really is our body that has been placed under the spell of capitalism. That is why it is important for us to include the general public in our rituals and other formats, to work with our audience so that we can collectively start moving forward. We are trying to create what we call an *egregore*, a collective spirit. (L.G.) Another fundamental reference was the study of the "open outcry" method of communication that brokers have traditionally practiced on trading floors<sup>1</sup>.

(F.S.) We also read the works of eco-feminists like Starhawk, Donna Haraway, and Silvia Federici (*Caliban and the Witch*, 2004), and Giordano Bruno's 16th century treatises on magic, especially *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, translated into French as *Des liens*. (E.N.) We are interested in the figure of the witch as an incarnation of feminist struggle, but we haven't really ever used it as such. We are instead mainly interested in witchcraft and magic per se.

(A/R) Since your collective was formed on the occasion of a first application for Art-Recherche's call for projects (which is now managed by FRArt), does that mean that you initially conceived of your work as "research?"

(A.F.) Yes. The definition we provide for our collective is a "wild laboratory for experimental research." From the start, the idea was to weave together finance, witchcraft, art, and political action, which is not immediately obvious... The collective is really based on research that takes the form of series of experiments. And on a sense of the multidisciplinary, given our very different personal and

professional trajectories. From the very first ritual, we welcomed anthropologists, visual artists, musicians, activists, among others.

(L.G.) I would add that creating a "wild" laboratory for "experimental research" was also a kind of experiment in and of itself, namely as a way to question the customary forms of academic research. It was a way of experimenting "by doing," an alternative to the financialization of research that is now threatening this sector.

(A/R) How is your structure organized? Around your core founders?

(E.N.) Loop-s asbl leads the Unbewitching Finance project. There were thirty of us at the first ritual. To make the project more durable, we in fact had to establish a core group to define and deal with the goals, responsibilities, administrative tasks, and issues of production, research, financing, and others. But very quickly, depending on the formats, we were able to reconnect to others. In fact, with the grant from FRArt, the collective was able to open up and grow somewhat. We are now a dozen very active members, and our research has become even more multiform.

(L.G.) The structure itself is more a movement than an architecture. We conceive of it as a living organism. All the activities have been constructed by embracing context as fully as possible. From the outset, the structure's geometry has varied depending on each project and its size. Each member's involvement might vary considerably in this process. Our initial goal was for each person participating to become a researcher in his or her own way. We have to remember that, the more people are unbewitching finance, the more active the disenchantment becomes.

(A/R) This brings us to the project you submitted to FRArt. You defined your project along three "lines." How did they evolve over the course of the year?

(F.S.) The first line was called "From the euphoria of numbers to the consistency of words and images." We had defined this as a fundamental research, but which did not directly entail a specific format. After spending two years launching projects, the idea was to stop for a bit and question the words and images that we were invoking. We know that words have incredible power in witchcraft. We needed to specify things. This is what we did the whole year, and it has taken the provisional form of a "Glossary" at the Biennale de l'Image Possible, a glossary of a future, hypothetical "grimoire," a kind of "book of spells" that comprises our working methods, a handbook for disseminating and transmitting our tools. We also wanted to research the images and sounds used to access finance. To do this, we worked on financial columns, their performative-ness, and how to subvert

them to create these "witching interferences" that formed the subject of our research. As to the images, we worked with students at the St-Luc art school in Brussels through several workshops. One of them involved drawing banknotes by hand to consider and experiment with our relationship to money and its materiality, for example. More generally, we want to reinvent our mental images, which are central to the glossary, cartomancy, and the rituals. (L.G.) The line of research "Pilgrimages, drifts, and immersions into the heart of the matrix" is the one that has evolved the most from our initial intentions. The issues involved in this line of research have remained core concerns for us, but they have adopted alternative forms. So, instead of trying to follow the straight line between two high-frequency trading antennas to mimic the trajectory of a financial transaction, we decided instead to draw a sinuous line, as if we were literally drawing the curve of an interference on paper. We found that physically confronting finance was a lot harder than what we could ever have imagined. We had greatly underestimated the psychological and political weight of such a challenge. Suddenly, we felt the exhaustion that the financialization of our society inflicts on living things in our very flesh and bones. Being in direct contact with finance gradually became unbearable. How can you stay on your feet when you have an incessant transmission of buy and sell orders coursing through you? How can you put one foot in front of the other when everything becomes monitored and encrypted?

(C.L.) We based Line C, "Cartographic veils: rendering the invisible visible," on Alexandre Laumonier's book 4 (2019), which talks about the high-tension geography between London and Frankfurt. We used this as the basis for a workshop with graphic design students at St-Luc. We ask them to think about this trading line using visualization and mapmaking tools, and to look for ways to grasp it. Some of them worked on the line as a whole, while others preferred to work on specific points, sometimes based on their own personal experiences. Others yet proposed diverting the high-frequency trading line, sabotaging it via the realm of the imaginary. Our idea was to propose a more general map using the materials created by the students, but that's when Covid struck...

(F.S.) Rather than look at this vast geography between London, Brussels, and Frankfurt that this high-frequency trading line cuts across, we were forced to look at things more locally. Thus, high-frequency trading went from being a research topic to a methodological issue, something to overturn. Against its speed, the straight line, and the disembodiment, we pitted slowness, detours, and the human body. One of the detours we took concerned the financialization of housing in Brussels, questioning the local organization of space and the bodies that inhabit it. Using data from various sources, we are going to work with the notion of a

“micro-cosmogram” to reveal the connection between individual experiences of housing, or a lack thereof, and large-scale public policies and financial strategies.

(E.N.) To be honest, the experience of Covid did halt some of our activities. It also forced us to act more directly and to confront the context as residents of Brussels. In our own way, we all became involved in the struggle to meet people’s primary needs and access to fundamental rights. This forms part of the laboratory’s DNA and basic artistic approach. If something touches us, it becomes hard to remain in our bubble. We have only begun to get some distance on what happened.

(A/R) The decision to refocus the research is very understandable, if only for the physical constraints of the lockdown and its aftermath. But how did you connect this new theme of housing to the already numerous ones in the initial project, especially witchcraft?

(A.F.) On the London-Frankfurt line, everything is calculated in nanoseconds, but all along this line, there are low and high points, concentrations of capital, areas of struggle, and so on. The writings of finance geographers clearly show to what extent office buildings and housing are places where capital resides, especially in crisis and panic situations, like the ones that unfolded after 2008. This settling of capital is particularly visible in metropolises such as London, Frankfurt, and Brussels. Which is why the issue of housing became so interesting, a prism for viewing certain issues in our research involving mapmaking, cosmology, and other things.

(A/R) In concrete terms, how did your research into this real estate issue get started?

(A.F.) At this point, the research involves working with activists, researchers, architects, and geographers. We begin by working on representations, maps of struggles, and networks of resistance. In early September, we conducted a workshop at La Bellone, “The art and technique of approaching your landlord to ask for a rent reduction.” Three weeks from now we are going to work with housing activists on “reopening the imaginary,” specifically in the form of a workshop on the creation of newspaper headlines from the *Jour d’après* website on these housing issues.

(E.N.) *Le Jour d’après* is the kind of news we would like to see on the front page of the papers... and which are displayed and shared at the end of the rituals.

(C.L.) It is also worth mentioning that housing has always been an important subject in our ritual; it is one of the first and most oft-repeated that we have performed. For that matter, we had planned a ritual to unbewitch this specific financial market in Herstal. It was scheduled for June, following a residence in May, but that too was cancelled.

(A/R) What have been the other consequences of the health crisis on your research?

(A.F.) There was a moment of bafflement at the start of the lockdown. We didn’t talk during the second half of March. When we began working together again, we discovered videoconferencing, along with everyone else. This let us include members of the collective who don’t live in Brussels, and that was great. We realized that we could work on the Glossary using this setup. The health crisis definitely encouraged us to work on Line A...

(A/R) How did the selection and writing process unfold?

(C.L.) We created three word families: finance, witchcraft, and action-creation. We began by listing the words that came to mind, that concern us, and the ones we use the most, even in our practices within the laboratory. Then, for the writing, each word led to the invention of a new method; this was the experimentation and research part. Some definitions emerged individually and were then discussed, others collectively. Some words, like “magic” or “witchcraft,” carry a lot of weight for the laboratory, and we had to find a definition that was truly suited to our practice. That was hard. We ended up using drawing, each one of us submitting frameworks for what witchcraft is and does. We then commented on them, passing from drawings to words.

(A.F.) We spent almost a entire day on “magic” and on “witchcraft.” And they’re still not done... “Debt” took up a whole afternoon! Each time, we didn’t just try to come up with a meaning. We wanted the definition to be unbewitching, to disenchant us, and to return the power to its sender.

(C.L.) The text also depends on the medium on which the Glossary is presented. For example, we were asked to publish a part of it in the last issue of the magazine *Papier-Machine*. The definitions couldn’t be too long. Readers had to be able to understand the issues in just a few words. The exhibition at the Biennale de l’Image Possible in Liège was different, as it will be yet again in its radio version. The definitions are constantly being reworked and retailed.

(A/R) What form did you give to the Glossary in the Liège exhibition?

(F.S.) The glossary definitions were printed using a thermal printer, like the one that prints out receipts at the cash register. The ribbons are installed so that they flow and spring forth from a pillar. The installation is three meters tall. Each ribbon contains a path of words and references. We wanted to use a somewhat poor format, especially to reflect the temporary nature of this inventory.

(C.L.) It’s very volatile. When someone passes by, the ribbons flutter, as if they were alive.

(A.F.) The ephemeral nature of this printing on off-white papers felt a bit like an invitation. And in fact, the exhibition is in an old mall.

(A/R) What are your future plans for the Glossary?

(A.F.) When we talked about this in video-conference during the lockdown, we said that it could work well in a sound medium. That gave us the idea to do a radio program. We will produce five episodes about the body: the body feeding itself, the body that one takes care of, that ages... Underlying this are of course issues concerning food and health, among others. It’s a way to render our research audible and feasible, and especially to share it.

(F.S.) These recordings also take our working method on vocabulary out into the real world, where it is most needed. We will go to retirement homes to work with the elderly on the words they need to describe what has happened to them, especially in response to the lockdown. We will meet with the people who manage these facilities to learn about the orders they were given to “lock up” their residents. We will question the financialization of retirement homes through the prism of their vocabulary. The goal is to reappropriate the language. We don’t want to stick to words that ruin us. This is why the Glossary is full of neologisms. We are missing certain words that we need to invent to describe what is happening to us.

(A/R) Ultimately what place did the notion of “interference,” present in the title of your research project, occupy?

(A.F.) It was fairly central. By working on the “worn-out” words of finance to say something else, we are interfering with the dominant meaning, by means of this subtle background music. We are trying to reroute certain flows that come from power and finance, as we did with the financial columns, for example, in the introduction to our workshop with the students. The goal is to interfere with the high-frequency trading waves by scrambling them and broadcasting other frequencies. The radio formats we are currently exploring stem from these interrogations: the radiophonic form of the Glossary and the “radioactive” form of the ritual to unbewitch finance. This was all created as part of our research.

(F.S.) There was something that fascinated us in Laumonier’s book, namely that stock market information sent in a microsecond could be disturbed by fog. Fog can create crackling over the waves.

(A.F.) For that matter, in our work on the Glossary, the words “interference” and “crackling” seemed particularly fertile to us, just as our exploration of the French words for fog [“brouillard”] and jamming [“brouillage”] led us to create “brouillarge”, the need to take action [“nous débrouiller”], to free ourselves of what fogs or jams our perspective, our bodies, and which weighs down our existence, so that we can rediscover our strength, to begin moving again and open our imaginations, as we announced in our manifesto.

(L.G.) The notion of interference occupied a central place in our research for me, and it made me profoundly reconsider how were

doing things in Unbewitch Finance. The interferences were not where I expected them to be, within intellectual research, radiophonic technology or the surveying of geographic areas murdered by finance; they instead live in the earth, in wild plants, in the music of the soul.

1. Our main source of information on this topic came from the website <https://tradingpithistory.com>

CAPTIONS

- fig. 01 Radioactive ritual, Pôle Nord Center, Brussels, October 15, 2020. Photo credit: Fabrice Sabatier.
- fig. 02 Scouting photo from the search for High Frequency Trading antennae for the *Slow Frequency Walk*. Photo credit: Luce Goutelle.
- fig. 03 Cabinet of Economic Curiosities, Biennale de l'image possible (BIP), Liège, September 19–October 25, 2020. Photo credit: Grégory Edelein.
- fig. 04 Installation of the Glossary in the Cabinet of Economic Curiosities, Biennale de l'image possible (BIP), Liège, September 19 – October 25, 2020. Photo credit: Fabrice Sabatier.

At the heart of the project *Intersections of Care* lies the “display,” a longstanding notion in Anglo-Saxon museography and scenography that refers to the procedures for exhibiting and narrating artworks and other artifacts. In the spirit of Mary Anne Staniszewski, Martin Beck, Dorothee Richter, Céline Condorelli, and others, Florence Cheval and Loraine Furter have considered their topic of study in historical and ideological terms, as an apparatus, or *dispositif* in Foucault’s sense of the term, meaning a tangible and intangible construct that supports a discourse, and which is, therefore, full of biases and blind spots. Which is why the display is envisioned here more precisely in light of current issues “of inclusiveness, intersectionality, and non-binariness, with the aim of proposing a different reading of the works and the exhibition, and possibly a different way of acting in the world.” As its title suggests, *Intersections of Care* uses this “medium in and of itself” to develop forms that are nurtured by a sense of care. Such an ambitious task, one that acknowledges multiple sensibilities, required the efforts of more than just two people. As a result, the authors surrounded themselves with an editorial committee consisting of artists (Zakaria Almoutlak, Sofia Caesar, Laurie Charles, Sirah Foighel Brutmann, and Heide Hinrichs), a graphic designer-researcher (Sarah Magnan), and a curator-social scientist (Greg Nijs). All of these individuals participated in the research, by making tangible contributions and asking questions. The research year was structured around two main events, the first of which was a launch organized at La Bellone in Brussels in December 2019. This was the occasion for an initial visual experimentation with display structures, and also an opportunity to share, to activate a performance, and to circulate a call for contributions to *Intersecting Guidelines of Care*. Once collected, these *Guidelines* were used to share tools for “more respectful, safe, and ethical collaborations.” This process is ongoing, and is documented on the project’s digital platform, [intersectionsofcare.net](http://intersectionsofcare.net). Then came the invitation from the contemporary art center WIELS (also in Brussels) to participate in the fall of 2020 in the group exhibition *Risquons-Tout* [“Let’s Risk Everything”], as part of its Open School

program, conducted in conjunction with Clea Open School and Eden Studies. This provided the two researchers with an opportunity to situate the challenges in their work within a new institutional context and, by way of a display and discursive program of workshops and conversations, to explore “alternatives to a patriarchal, colonial, capitalist, and ableist tradition.” Of course, the pandemic happened between the two events, which made the issues underlying this research project that much more pressing and current.

The following interview was conducted in Brussels on September 29, 2020.

(A/R) How did the two of you meet, and what led you to conduct this research together?

(L.F.) We met in 2017 during a research and writing residency called *Speaking Volumes*. I had applied to work on a research project that I was—and still am—conducting on publishing issues from a feminist perspective. Florence was the curator overseeing this residency at the ISELP contemporary arts center. During this first encounter, we discovered that we shared a number of interests, especially in publication, understood in the broad sense of the term, the fact of rendering things public through a variety of displays that do not merely involve writing on pages, but which instead reveal themselves in a spatial, performative, and oral space. The issue of display came up already in these initial discussions.

(F.C.) In terms of exhibiting, the residency involved several phases. Loraine had set up a structure to host various performance events about these issues of expanded publication from a feminist perspective.<sup>1</sup> We now realize that this starting point is still a valid one. It has continued to grow, even into our current project within WIELS’ Open School initiative.

(L.F.) We continued to collaborate, especially on the Caveat project that Florence curated with Jubilee<sup>2</sup>, which considered contracts in the art world. This was how our interest in publications grew to include working conditions.<sup>3</sup> We felt compelled to address this because of a certain frustration that we experienced—especially in the Caveat project—from an intersectional feminist perspective,

which considers who is doing the talking and who is visualized in these reflections on working conditions. This helped shape our research project for FRArt on the tangible and intangible apparatuses for addressing notions of “care” in the interactions that take place at sites where art is present.

(F.C.) Loraine followed the discussions at length and also participated in the Caveat project events. All of these issues regarding modes of working, organizing, and collaborating were integrated into the definition of this research project. We realize that they are quite vast and sometimes beyond our grasp, but we nevertheless try to address them by focusing on the notion of care, all the while from an artistic perspective. I have long been interested in this balance, in how to consider other possible realities with and through the works.

(L.F.) Very quickly, we had to consider how we would situate these theoretical reflections in actual experiences. We had to find specific contexts and individuals, a precise composition. As with the project we are now presenting, at a specific place and time, with a certain number of artists, and with us occupying a certain position within it.

(A/R) The project submitted to FRArt was not called *Intersections of Care*, instead *Support Structures*. Why did you change this title along the way, and what does it say about the evolution of your own thinking?

(F.C.) *Support Structures* is a project by Céline Condorelli that came up for us both very quickly as we began preparing our application. We realized that we both had this book and were both very interested in its construction and the entire process that gave rise to it. Moreover, there are hardly any publications or artistic inquiries into the display, besides those by Franck Leibovici and a few others. What interested us about this publication was the research process, which took place at different sites, art centers, galleries, and even in journal entries. We liked its perspective on history, and some of the references, especially to Martin Beck. We were also interested in the fact that *Support Structures* existed as a publication. When we wrote our application to FRArt, we decide to borrow this title. We found that it expressed a lot of the things that we wanted to investigate:

“Structures” suggests situated, modular systems, and “Support” suggests care-related issues. Then, as we looked at it more closely, we became more critical of some of the project’s aspects. What was missing, among other things, was this feminist dimension. For a project that follows in the footsteps of Barthes, Derrida, Deleuze, etc., we wanted to add Anzaldúa, Barad, Haraway, Puig de la Bellacasa, Stengers, and many others.<sup>4</sup> So we came up with a title that was more accurate. “Intersections” not only suggests intersectionality, but also a modular structure where various things meet. And we went from “Support” to “Care.”

(A/R) What were the other reference points that shaped the project?

(F.C.) There is Mary Anne Staniszewski’s work *The Power of Display* (1998), which analyzes the display specifically in the context of MoMA. But when we started, there was little on this specific issue. At a certain point, we decided to begin from, among other things, the last page in *Support Structures*, which, together with a quote by Staniszewski, shows images of a display created by Lilly Reich,<sup>5</sup> which already raised a lot of questions, and another, equally problematic quote from Mies Van Der Rohe: “What’s so political about chifbons?” (1935).

(L.F.) As we continued, other references inspired us to introduce this notion of care, but they came from activist spheres. This opened up new avenues of research, which took the shape of a series of documents, the *Guidelines*. These are collaboration protocols, ways of thinking about how to work together, “rules” and best practices, for example on how to organize a discussion, or how to create a feminist art institution. This became a reference for us. We collected a certain number of documents that we had lying in our drawers and that were in the air around us. We also launched a call for texts. For that matter, even before we began our research at FRArt, we began translating one of these texts. We realized that these documents would become sources to discuss and share for the purpose of identifying and specifying certain issues that come up during the creation of an exhibition or an artistic project, but which remain relatively invisible. For example, when you enter a space, you may wonder who cleans it. This led us to pay attention to things that are not often visualized, even though they are essential to carrying out a project or maintaining a site.

(F.C.) Yes. We also became interested in Mierle Laderman Ukeles’ *Manifesto for Maintenance Art*, a project from the late 1960s. Maintenance is what it exposes and makes visible.

(A/R) How and where was this collection of *Guidelines* organized?

(F.C.) We launched a call for texts on the *Intersections of Care* website.<sup>6</sup> And we distributed our call at our public events. We have received a dozen documents.

(L.F.) Yes, and it’s ongoing. We realized that how short one year can be. We continue to collect these *Guidelines*, and we are in touch with their authors to think about how to share them more widely. From the start of the research, we decided to publish certain portions as we went along, rather than at the end of the process. This is why we immediately set up an online platform to communicate as much as possible. As Florence said, our research project is immense, and we have to be humble and honest about the fact that we are not furnishing complete or definitive responses, instead things that will accompany us. In this sense, the notions of an “end” or a “resolution” are not very adequate. The act of asking questions is essential; we make that clear at each public event by sharing our questions.

(A/R) After this website went live, how did you conduct your research?

(L.F.) We first organized a public launch—actually a semi-public one because of space constraints—on December 11, 2019 at La Bellone. We had already been in touch with this site, which had expressed an interest in the issues we were addressing. This institution is tied more to performing arts, but it was a perfect place for this initial event to meet and share.

(A/R) What did this launch consist of?

(F.C.) We began by calling it a launch, but at a certain point, we realized that it had become much bigger than that. Given the subject of our research, we wanted to occupy the space in a specific way. We invited the artist Laurie Charles to create a piece for the site. Since the event was held in a dance rehearsal room, we took into account the black, laminated floor and organized the space around that. We suggested to people that they sit around Laurie’s piece. We also projected quotes and references that we had begun to collect and wanted to share. We asked our committee members to read these quotes aloud during a slide-show projected on the wall. Sirah Foighel Brutmann allowed us to activate *Questions*, a performance protocol that consists of submitting a question to a group, which must respond within a certain timeframe to this initial question with a series of questions. We recorded this event, transcribed it, and it has now been distributed at WIELS’ Open School.

(L.F.) It was a way to make this research more collective. There are only the two of us conducting this research. Our perspective is limited, given the immensity of the subject. This very rich, collective material has accompanied us throughout the process.

(A/R) You mentioned a committee. How did you form it?

(L.F.) We wanted to surround ourselves with people who would interact with us, give us their opinion, and perhaps even participate in

the research. And we did manage to surround ourselves with people from very diverse backgrounds, even if everyone is involved in the fields of arts and culture in some way. We were already talking to many of them before we began our research. We invited Sirah Foighel Brutmann, Laurie Charles, and Sofia Cesar. There were people in whose projects we were interested, such as Heide Hinrichs and her project *Second Shelf*, which deals specifically with the corpses of libraries.

(F.C.) Most of them work in the art world, but with an activist bent, or in any case, a focus on social issues. There is Sarah Magnan, who works with open source publishing, as well as Greg Nijs, a curator and sociologist interested in the issue of access to space. There is also Zakaria Almoutlak, a sculptor of Syrian origin who works with us on questions of shared authorship, originals and copies, museum institutions...

(A/R) In your application, you proposed to consider the notion of display as it relates to publication, exhibition, and institutions. These three areas of research would involve four phases: interviews and meetings with people and resources; the formation of an editorial committee, research based on a corpus; and a series of experiments. Did you follow this framework?

(L.F.) Yes. We had initially proposed addressing things by chapter, but things became intertwined pretty quickly. Starting with the launch, all these issues were present and interrelated. The topics of exhibition and publication were present via a spatial and oral display, and the issue of the institution was there simply because we were at La Bellone.

(F.C.) This has all been done in a very intricate manner until now. For example, for the WIELS exhibition *Risquons-Tout*, the moment of publication was important. We were given carte blanche for a few pages in the exhibition catalogue. We took this opportunity to propose a specific exhibition format: we used this quotation system; we highlighted the project’s keywords; we added plants to the page layout to address the fact that we want to make room not just for humans and artefacts, but other living beings as well.

(L.F.) We also used running titles to lend visibility to the voices that nourish us. We treated publication as a space, even before we worked on the exhibition sites. It was a way to imagine the real space of the Open School.

(A/R) So, these two moments, the launch and the exhibition/publication for WIELS were considered experiments. But what did you do between these two experiences with the corpus that you had proposed to explore?

(F.C.) The base of the corpus was already there. There are all the feminist texts that inhabit us, that we continue to discover, and to which we return constantly in our research, and which we include in the displays. There is

Alison Knowles' work *The Big Book* (1969), a reference that has been with us non-stop, insistently so, since Loraine's residency at ISELP. After the launch, we had to integrate the feedback from the people who attended the event, and we also had to archive what had taken place. We realized that this was a phase in its own right.

(L.F.) We soon received the invitation from WIELS. And we realized that we had to relocate all these issues raised in this project, which included an exhibition, a publication, a discursive program, and a report to the institution. We focused on very concrete issues, instead of remaining solely in the realm of the theoretical.

(F.C.) There were also things we were involved in even before the project began, and which we continued to work on. We proposed a research module to the Brussels Fine Arts Academy from September to December 2019. We read texts there and shared our experiences with the students. In January 2020, we made a presentation as part of the Academy's research days, specifically alongside Frank Leibovici. We also worked at the Sint-Lucas School of the Arts in Antwerp. At this same time, we met the new director of Globe Aroma. For our *Guidelines* project, we wanted to collaborate with "small" institutions on problems of an artistic and an activist nature. We are talking to other organizations with whom we hope to collaborate, as well as to artists who also work on these issues, in Belgium and abroad. We've explored a number of options and a lot of things are germinating, even if they have not found a final shape or destination. The discursive program we have created for WIELS is very important to us; it's a way of setting up the basis for interactions that we hope will continue in the future.

(A/R) Every cloud has a silver lining: the pandemic gave you an "ideal" case study, a novel situation that brought the problems you raise in your projects to everyone's attention: care, the sharing of information, the invention of alternative models, and so on. How did you experience this crisis, and what did you do about it in terms of your research?

(F.C.) We spent a lot of time talking to each other from our respective homes. We are interested in the issue of the body in space, the relationship between beings and things. Here we found ourselves in a situation where bodies could no longer interact, and that raised a lot of questions. We read a lot of things regarding the issues of care, healing, and access. Yes, indeed, everyone was made aware of a

sense of frailty, that people might not always be in full control of their bodies. It put a lot of things perspective about how we live together.

(L.F.) More concretely, this took the form of a preparation phase for the Open School. We worked on the publication during the lockdown; it was a way of contextualizing the issues. We thought long and hard about how to create a dialogue between an image and a quotation on the space of a page, for example. We were also in touch with the artists throughout this entire process. And we also have to say that the institution with which we worked didn't come to a halt. The exhibition was slightly postponed, but not by much. And we were living through things that demanded other rhythms. Florence has kids, and her time was cut in half as a result. We were fully immersed in a number of issues, and the institution's gears seemed to suggest that it had full confidence in the fact that the project would take place.

(A/R) How did all these ideas translate into the content of the exhibition and the choices of displays?

(L.F.) First of all, the space contains a set of stairs going up to the upper floor, without an elevator. Since we were thinking about access to the space, we opted for the ground floor. We decided a lot of things in relation to that. Issues of how people circulate. It may seem merely like a practical issue, but it was important for us. For public events, one has to think about the number of people one allows in, depending of the individual attention one can grant to the people participating, not to mention the need to observe Covid rules and regulations. We conceived of a space to host the events. We aren't in a conference hall, instead in contact with the works and the apparatus, a hybrid device that can be observed without requiring any specific activation.

(F.C.) We can adapt the space to the number of individuals. But the needs of the works have to be respected as well. We can't endlessly modulate a work at every turn. In any case, we put carpeting on the floor so that people could sit on the floor. We have Sofia Cesar's chairs, which can be used as such, and Laurie Charles' cushions, which make the space more welcoming to the body. We chose fluid materials and textiles in reference to the issues of porousness and malleability. Julianae's work also includes cushions. Clémentine Coupau's lights can be handled. These objects can be touched and moved.

(L.F.) The issue of sitting is important to us. If people are tired, they can sit down and spend more time in the exhibition. We also tried to activate several senses. So, we have an audio

piece that recites the questions we collected during the launch at La Bellone. We are also working on an audio guide that will adopt a narrative approach, to help everyone access the content. The accompaniment is heard rather than read, because not everyone can read or even see. It's important to us that there be several ways to access the content.

(F.C.) Clémentine Coupau's nightlights are called *Night Lights for Adults* (2016). This series refers to the fact that adults are not immune from a fear of darkness. We included plants, most of which are cuttings that can be shared. Visitors can leave with something they can put in the ground. This is also a way to encourage the institution to adopt practices of care. And lastly, as at the launch at La Bellone, we compiled an "extended colophon" in which we credited everyone who participated in the project in any way.

(A/R) What shape will the discursive part take?

(F.C.) There will be four discursive events or meetings during which we will continue to explore these issues collectively, together with our committee and other persons who will come to join. It's a kind of learning process. On October 17, 2020, we will work collectively on an audio guide, taking our inspiration from several *Accessibility Guidelines*. We wanted to do this from the first day of the exhibition on, but we're not superhuman. All these matters require attention and time. *Intersections of Care* is "a promise and a practice,"<sup>7</sup> to quote the title of one of the *Guidelines* we collected.

1. With Pascale Barret, Nina Nijsten, Alberto García del Castillo, Roxanne Maillet, Clara Pacotte, Gaëlle Reynaud, Joëlle Sambi, and Marnie Slater, among others.
2. www.caveat.be
3. See in particular Caveat's *Publishing and Performing Relationships* as part of the festival Bâtard au Beursschouwburg, held in Brussels in October 2018, with Eva Barto, Sofia Caesar, Loraine Furter & Laurie Charles, Ben Kimmont, Frank Leibovici, Eric Schrijver, and Open Source Publishing.
4. Consider the presence of quotations that accompany our project at each public event.
5. *Velvet and Silk Café* (1927) at the Women's Fashion Exhibition in Berlin, in Céline Condorelli, *Support Structures*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p. 424.
6. www.intersectionsofcare.net
7. Carolyn Lazard, *Accessibility in the Arts: A Promise and a Practice*, New York, Recess, 2019.

#### CAPTIONS

- fig. 01 *Intersections of Care*, installation view at Wiels, Brussels, with Laurie Charles, *Mouth* and Golnesa Rezanezhad, *This is Not a Fiction*. Photo credit: Philippe De Gobert.
- fig. 02 *Intersections of Care*, launch at La Bellone, Brussels, December 11, 2019. Photo credit: Eric Schrijver.
- fig. 03 *Intersections of Care*, *Caring*, *Healing*, *Access* at Wiels, Brussels, October 17, 2020, with Sofia Caesar, *Lazy talk*. Photo credit: Alexandra Bertels.
- fig. 04 *Intersections of Care*, installation view at Wiels, Brussels, with Laurie Charles, *Hands*, Josëfa Ntjam, *Mami Wata On Screen*, Clémentine Coupau, *Waiting for Night to Fall*, *Waiting for Time to Pass* (*Night Lights for Adults*) and Sofia Caesar, *Trabalho Involuntário*, *Involuntary Work*. Photo credit: Philippe De Gobert.

In 1932 Werner Heisenberg was awarded the Nobel Prize in Physics for his work on quantum mechanics and the “uncertainty principle” that he introduced. In quantum mechanics, the uncertainty principle mathematically describes an epistemic barrier: if we have two complementary variables, we can only ever know one of them with increased precision while the other one blurs into epistemic uncertainty. Heisenberg autobiographically describes the moment he conceived of the “uncertainty principle” on the back of an intense controversy between Ernst Schrödinger and Niels Bohr, which saw the former “perhaps as a result of his enormous effort”<sup>1</sup> in bed with a fever and the latter, after Schrödinger’s departure from Copenhagen, on a skiing holiday in Norway as “both of us became utterly exhausted and rather tense.”<sup>2</sup> It seems only then, exhausted but also stimulated by the debate, that Heisenberg could propose new epistemic relationships that include degrees of uncertainty and the possibility that ignorance isn’t a failure of knowledge, instead a byproduct of a reality that refuses to comply with our desire for identification.

In the same vein, the exhaustion that many have been experiencing with the debates around “artistic research” may be cause for hope, difficult as it may be to stay excited at times. At some point, this may lead to different descriptors of the phenomenon, different actions and different consequences. However, such a departure would require giving up at least some expectations. On the one side, it would mean finding ways of relating to much noisier epistemic realities that pull the aesthetic along with it, while on the other, the artistic consequences of an epistemic turn in art making would allow for challenges to key notions of art. Epistemologies of artistic research might perhaps depart from historical epistemology that has developed in response to the “practice turn,” which has motivated the sciences since the 17th century. Its aesthetics would perhaps sit on the back of theories of contemporaneity and the breakdown of the global order of art and beyond. The overriding questions in this scenario are: In what language would those relationships between epistemology and aesthetics be articulated? How would such “artistic research” become recognizable—and by whom and within which paradigm of “recognition”?

These are difficult questions. In this text, I want to suggest one way in which a project of artistic research may be described. It allows for bringing different historical trajectories together, converging in a pressure point that might make our engagement with the phenomenon worthwhile. The gist of my argument is that the historical scope within which the question of artistic research is usually addressed is much too small. This leads to a disconnect between the field of artistic research and its historical substrate that negatively impacts its agency. Moreover, with reference to Nietzsche’s second *Untimely Meditation*, beyond suggesting a different, perhaps more productive historical form that “artistic research” might take, I ask whether such expectations are actually misplaced. I propose that once history is understood in a much more multilayered and plastic manner, the historical time in which the question of artistic research is asked may disappear, leaving us not with one but many moments—past, present and future—at which we may experience what is at stake.

#### NAME-CALLING

When I use the term “artistic research,” I am acutely aware of its historical agency. In fact, as founding Editor-in-Chief of the *Journal for Artistic Research (JAR)*, I feel somewhat complicit in the currency that the term has achieved of late. Reflecting back on my doctorate, which I submitted for examination in 2007, I clearly remember the need to conceptually depart from the notion of “practice-based research” that dominated research at arts schools in the UK at the time. The last chapter of my thesis was meant to frame the work carried out for the doctorate. It shows some of this labor, which halfway through in section 6.3 commits to the notion of “artistic research” that I adopted from publications on the topic from continental Europe, such as Annette W. Balkema’s and Henk Slager’s book *Artistic Research*.<sup>3</sup> As I explain it:

In preferring the notion of “artistic research,” I am trying to convey an idea of research not articulated by the above-mentioned positions [those of practice and research as separate entities], so that

the research as a whole can be charged with artistic, and in my case, visual concerns.<sup>4</sup>

And:

Thus, my own definition of “artistic research” is that research is the conscious creation of an artistic practice mobilising what it can for that practice to come alive.<sup>5</sup>

In hindsight, this terminological decision represents not only a step in my personal development but also a historical moment at which the discourse could be seen as shifting.<sup>6</sup> At least two political developments may be seen as underlying the accelerated currency of “artistic research.”

The first is linked to efforts of privatization within higher education across the globe and also here in Europe.<sup>7</sup> In this respect, the 1992 *Further and Higher Education Act* in the United Kingdom is seen by many as pivotal, because it integrates the different types of research carried out in polytechnics, colleges and universities under one institutional roof (“university”) with a centralized funding regime linked to the nationwide Research Assessment Exercise (RAE) and later the Research Excellence Framework (REF). A key driving factor for the 1992 reform was a desire to further open research funding towards the private sector. This has been linked to—but also covered up by—a desire to increase student numbers overall and to break down the barrier between vocational and academic education to attract more students to science, engineering and technology. As the 1991 UK Government White Paper, *Higher Education: A New Framework* explains, “the government believes that it is in the interests of universities, polytechnics and colleges to continue to look for increased levels of funding from private sources,” believing that “such private income can enhance considerably the independence of individual institutions” (Article 14). While this development deeply affected arts schools and colleges—many of which became universities after 1992—it is important to note that the terms on which this happened had nothing to do with artistic concerns; regardless of what research in art may have looked like at the time, it became part of a development with very different dynamics.

Secondly, in continental Europe, while privatization was also on the agenda, the further integration of research and higher education across the European Union seems to have had



a bigger effect on the development of “artistic research,” also due to the continuing different regional and national funding policies. Crucial for my point here, however, is the fact that, through initiatives such as the Lisbon Strategy, research and innovation became sector-independent policy goals leading to the integration of research in the Bologna process during the 2003 Berlin meeting. While putting “artistic research” on the agenda, this rapid transformation of the European higher education and research frameworks also created a setting in which for many, the notion was used almost synonymously with “Bologna.” This conflation often led to rejections of “artistic research” based on the latter’s assault on academic autonomy rather than a negative evaluation of art’s epistemicity. Furthermore, since many art academies in continental Europe already held university status, “practice” was not the same issue as in the UK; the search for an integration of “research” and “art” was differently open for debate given the perceived utility of the former and autonomy of latter. In Germany, for instance, this has led to a ridiculing of “artistic research” in the press — such as Peter Geimer’s article in the *Frankfurter Allgemeine* from 20 April 2011 entitled “Das grosse Recherche-Getue der Kunst” (The great research-brouhaha of art — my translation).<sup>8</sup>

Understanding the specificity of these political transformations of the last thirty years represents a research project in its own right, the understanding of the role of art and the consequences for artistic practice even more so. Underlying this, though, must be an interpretation of the historical development of “practice-based research” or “artistic research” as not driven by artistic concerns. Above all, these notions don’t represent artistic developments, instead artificialities either proactively appropriated or reactively adopted by artists and art institutions. This tension continues to be with us.

There is also a large group of research-active artists who don’t perceive the need to do one or the other — art and research can happen quite productively outside of this discourse. In fact, the historical dynamics may be such that, as art institutions increasingly embrace notions of “artistic research,” the scope for productive, artistic appropriation changes. Florian Dombois, together with whom I initially conceived *JAR* and with it the Society for Artistic Research (SAR) recently explained:

I hesitate to contribute to a future of “artistic research,” especially because it is now very often defined and regulated by visitors of art and not by art makers. Also, I’m not sure whether we will ever reclaim this word for the arts. So I avoid using the term artistic research. For me, we are at the end of the poetic power of artistic research, though not at the end of thinking about new ways of making art.<sup>9</sup>

## ART, TODAY

We can readily agree that notions of “artistic research” rarely reach down deep enough into the protean, form-giving processes of art. While many artists can use notions of research to successfully explain what they are doing, others continue to struggle. However, rather than looking at ontological uses and the question of whether or not art is or can be research, I would like to suggest that, for many practitioners, artistic research also implies an escape from definitions of “art.” This group of people is not represented well at all if the debate is fixated on art and research as well as their respective institutions. There is not only sensitivity towards programs for research, but also towards art institutions and the way they institutionalize people and practices. If we want to address these as well, we need to let go of some of the presuppositions about art. The questions I would like to raise are: What is the relationship between art and its institutions to underlying historical shifts, both in terms of artistic sensitivity and knowledge? Do “art” and “research” sufficiently represent what is happening on the ground?

In his paper “Auditing research in the arts: constructing a model of the university” presented during the 2015 SAR conference in London, Malcolm Quinn asks the question: “What will happen to art and to research when artists do research?”<sup>10</sup> In responding to the question, Quinn highlights an observation by the 2014 REF sub-panel for “Art and Design, History, Practice and Theory” reflecting on the submissions they had received and on their work in assessing them. Interestingly, the sub-panel report highlights the increased interdisciplinarity when it concluded: “The [art and design] sector is a leader in interdisciplinary research.”<sup>11</sup> However, the sub-panel also noted a discrepancy between the lack of interdisciplinarity claimed by the submissions themselves and the degree of interdisciplinarity it identified: interdisciplinarity is more prevalent in artistic research than its own image suggests. If the role of artistic research is taken seriously, this would have consequences, as Quinn maintains, for the REF assessment process across all disciplines and, ultimately, for the disciplinary arrangement of the university. I would add that changes to such disciplinary order also entail consequences for how we approach the arts in general.

Again, the context in continental Europe is different, where notions of transdisciplinarity have had greater importance, particularly with regard to the effects of interdisciplinary collaboration. In some scenarios, interdisciplinary work can be seen as strengthening the understanding of a research object through, for example, a multiplication of research methods and their triangulation to trigger increased

disciplinary competence; in other scenarios, however, such work may render the research object much more complex and even unstable, requiring a less disciplinarily driven approach to maintain its integrity under conditions of heterogeneity. I would argue that artistic research’s leadership in interdisciplinarity lies in its role in bringing together and containing disciplinary difference—including its own disciplinary input of art. Hence, its role may be seen as disciplinary, interdisciplinary and transdisciplinary at once, where the latter seems of particular importance as the complexity of research objects and settings increases. However, that contribution is difficult to measure in terms of disciplinary progress, or even accountability, innovation and ontology.<sup>12</sup> While it is true that notions of transdisciplinarity may be used to level difference, it may also be a way in which to describe cohesion across difference, which can support processes of differentiation also beyond definitions of discipline including that of art. Keeping in mind that differentiation and integration have been key European concerns also in the field of research as described above, interpretation of “artistic research” in terms of transdisciplinarity may not come as a surprise. It seems significant that *JAR* and *SAR* were developed in the context of the Institute for Transdisciplinarity (Y) that Florian Dombois headed at the Berne University of the Arts at the time, and that Henk Borgdorff, who soon joined us in this initial phase,<sup>13</sup> had a particular interest in such questions.<sup>14</sup> Again, more research would be needed to better understand the relationship between artistic research and transdisciplinarity as well as the epistemological implications of the latter. Personally, I would suggest at least three dimensions that represent important concerns in current art practice, even outside the sphere of research claims: transdisciplinarity crosses (1) artistic disciplines (of painting, music, dance, etc.) (2) artistic and non-artistic disciplines inside academia (such as in science and art collaborations, etc.) and (3) institutional and non-institutional research, including the work carried out by independent researchers, activists and citizen scientists. Looking at “contemporary art,” which I take as the leading paradigm of art making today, I would suggest that there have been developments in all three dimensions, but also that those developments have not gone as far as one would have hoped. Furthermore, as we move from the “inner circle” (1) to the “outer rims” (3), I contend that contemporary art’s deficits become more striking.

Firstly, I would argue that contemporary art has very much broken down disciplinary separations within the arts. Contemporary art is often approached “post-medium” within paradigms of, for instance, “performance” or “installation,” which keep notions of “work” in play across different practices, media and technical support structures. However, as has been said about other moments in the history of art, such as Romanticism or

Postmodernism, the different arts don't come together within the same historical time; in its bias towards visual and conceptual art, contemporary art does not fully respect the different disciplinary practices and the historical agency that these imply. This bias is perhaps more difficult to see from within contemporary art, but when looking at it from the vantage point of artistic research, it is quite stark. To my mind, artistic research makes less disciplinary distinctions within the arts and offers more intense relationships between different artistic practices and art histories. This does not mean rejecting the artistic qualities that contemporary art undoubtedly has; I simply want to challenge the aesthetic hierarchies within which it operates.

Secondly, while there are numerous collaborations across academic disciplines, most notably science and art collaborations, it seems to me that those collaborations are often entered into for disciplinary ends: career development, access to funding, as well as marketing and communication advantages. Regarding its own *SciArt* projects (1996-2006), the UK Wellcome Trust reflected that "it was not generally felt, however, that *SciArt* projects had contributed to a shift or development in scientific processes or outcomes."<sup>15</sup> While there are cultural tendencies for closer collaborations between art and other fields, and despite the epistemicity of contemporary art that, for instance, Peter Osborne has remarked upon,<sup>16</sup> contemporary art is still very much playing an aesthetic role that limits the potential of such collaborations. In fact, this is also very much a problem for interdisciplinary artistic research, with the difference that as research, this form of art making must seek epistemological engagements. Along these lines, Hans-Jörg Rheinberger suggests that "it could well be that the separation [between the disciplines of art and science] is a secondary effect, collateral damage so to speak, of a stabilization on the levels of social negotiation, of communication, and of distribution, rather than being due to the conditions of the production of epistemic and artistic values."<sup>17</sup> In other words, transdisciplinarity may happen in the underdetermined space of research rather than in the overdetermined space of the historically developed disciplines. To my mind, this must include the distinct possibility that artistic investments are not made for the sake of art. Even in the field of artistic research, many fail to see the importance of this possibility when, for instance, the epistemic role of artworks is overemphasized.<sup>18</sup>

My third point is perhaps the most controversial one. I argue that transdisciplinarity renegotiates the power relationships between all parties involved, including collaborators, appropriated works, and audiences. With regard to theatre, Jacques Rancière raises the challenge that it continues to put audiences at a disadvantage, excluding them even when it operates inclusively.<sup>19</sup> The transdisciplinary tendencies of "deskilling" and, later,

"unlearning" can only be activated if radical role reversals become possible. Artists working at this boundary may choose to shed their identity as such and embrace aesthetics at odds with those of contemporary art. How would we register those? Where is the line between art and activism? What is the importance of the artistic amateur or the tourist in the realm of art? Under which terms do we assemble practitioners that have stopped fitting into the institution of art, in particular if this happens early on in their career, before their artistic credibility has been established?

The transversality that transdisciplinarity implies can be approached from two seemingly opposite angles, both of which are important in the context of artistic research. The first is articulated by Esa Kirkkopelto, who argues that artistic research may be seen as one of the initiatives aiming at "liberating art from art [...]" [which] has always been a fundamental ethical and personal option among artists. Art-making is something that can constitutively and for good reason be abandoned or sacrificed by those who master it."<sup>20</sup> The reason for this, according to Kirkkopelto, lies in the possibility that practice as it progresses may not be based on notions of identity including that of art. In an earlier text,<sup>21</sup> Kirkkopelto explains that to him, artistic research is also always an institutional practice aimed at instituting and re-instituting what it is doing with the radical possibility in mind that its new institutions are not recognizable as either art or knowledge. This can be an artistic concern of the highest caliber.

On the other side, we find practices whose "mastery" is disallowed, that is, where the disavowal of art does not stem from an artistic identity in some form of liberating manner, but from barriers of access that are also of concern to many artists. In discussing the suitability of the term "artistic research" for the field, Alise Uptis and Gina Badger had an interesting exchange that reminds us that the notion of "artistic" has derogatory roots. They reflect on those problematic roots by quoting Ann Bermingham, who writes about the "artistic female" of the 18th century:

The accomplished woman was understood to be "artistic" but not an artist. She was not an artist because she was neither original nor a paid professional. Unlike the artist who was a creator and producer of culture, she was a consumer and reproducer of culture. The word "artistic" inscribes art onto the body and into the personality of the subject who makes art. "Artistic types" are works of art themselves, embodying art without necessarily mastering it.<sup>22</sup>

Access to or exclusion from art may or may not happen along different lines of identity politics today, but I would suggest this to be true, as the professional status of "artist" is less relevant in artistic research than the activity of researching. We are presented with a much greater variety of possible current artistic practices than "contemporary art" seems to assemble. Institutional aspects of contemporary art may be counterproductive to artistic concerns at its fringes, which is something often voiced, for instance, with regard to contemporary art's biennial circuit.

## KNOWLEDGE, TODAY

We can agree on the epistemic character of contemporary art, but let's also agree on the limits on knowledge that contemporary art imposes. What epistemological positions are available to describe what has happened and to define the role that artistic research might play?

To my mind, it is not the epistemicity of art practice as referenced by Osborne that started in ca. 1800 that is in trouble, but the current form in which art's dominant institution ("contemporary art") has been conditioning the field of engagement. When interpreting early German Romanticism from the vantage point of today's contemporary art, we must realize that we are looking back at it through modernist and late romantic interpretations that have already organized the phenomenon for us. How would we understand the intellectual position of the time before an aesthetic regime of art was fully established? Are there other possible regimes that the history that brought us "art" has missed?

David Hockney's *Secret Knowledge*<sup>23</sup> is not often mentioned in the debates around artistic research or contemporary art, but the mindset he displays is of the utmost importance for the point I am raising here. Regardless of what one thinks about his interpretation of the history of art, for being an artist himself, his relationship to past artists is different. He knows that finding the signature of optics in early painting does not discredit art or the artist, even if others appear to be troubled when art starts to be explained. Hockney, however, creates a lineage and breaks some porcelain along the way. He takes ownership of a different history, which challenges us to look at artistic investments differently.

Likewise, I question "art" as this fantastic, mystical thing, but see it as part of a series of experiments that this culture has again and again afforded itself. It is today's name for the most radical challenge that our culture has laid at its own foundations to test and advance its *episteme*. Once the field of phenomena has been divided into an inside and an outside of knowledge, the outside, it seems, *must* become the inside both by conquest and sublation. Blind spots are, for an ocular-centric culture like this one, intolerable. What if in

each artistic research project, we are potentially presented with a new order of knowledge, which in the extreme puts the question of knowledge above any presuppositions with regard to the form it might take, be this — philosophy, science, or art? Standing in for the outside, “art” is precisely the wrong vehicle for a look into its inside, just as philosophy will never see its outside. Still, the epistemic challenge it is there to raise. This is also the reason why we need art—the more radical the better!

It all started when the word turned from *mythos* into *logos* that philosophy and written memory became established, expelling what couldn't be secured from “the state.” Still, when Socrates asks Glaucon: “I expect you feel the fascination of poetry yourself, don't you [...] especially when it's Homer exercising it?”<sup>24</sup> he admits that not all phenomena are epistemically secured, and in particular those that “fascinate.” The problem for “the state” may be the existence of these phenomena, but for us, the problem is “the state,” which requires us to “defend” those phenomena on its epistemological grounds, should their epistemicity and, with it, their value be acknowledged.

It is interesting that in a moment of rupture, through Socrates, knowledge has received not only a temporal marker but also, in a preference for the eternal, a bias towards the atemporal. This double-bind that demands duration from knowledge is still very active today, for instance, when researchers are asked for writing, replication and knowledge transfer. True, there has been a historization of knowledge that began to gain traction in the 18th century, but the orientation of knowledge towards stability has remained. Still, while historization seemed to have secured knowledge once more, overall, it is a sign that knowledge's atemporal bias has been eroding, as the temporality of knowledge underlying this development has remained the issue.

I very much agree with Osborne (and others) that something fundamental shifted at the beginning of the 19th century with the development of Romanticism. 1800 is a revolutionary moment for art, because it is then, in an awareness of history, that the people we today call “artists” could touch upon its temporal epistemic substrate. When today we read Novalis's first sentences of *The Novices of Sais*, we know of the knowledge they touch—regardless if we are within art or science.

Mankind travels along manifold pathways. He who pursues and compares them will perceive the emergence of certain strange figures; figures that appear to be inscribed in that massive tome composed in cipher that one everywhere and in everything beholds: on wings, eggshells, in clouds, in the snow, in crystal-line and stone formations, in freezing waters, on the skins and in the bowels of mountain-ranges, of plants, beasts, people, in the stars of the heavens, in contiguous and expansive panes of pitch

and glass, in the clustering of iron rings around the magnet, in the extraordinary ebb and flow of contingency. In these, one may glimpse an intimation of the key to this wondrous text, its very grammar-book; and yet the intimation refuses to accommodate itself to fixed forms and appears to begrudge any translation into a higher key.<sup>25</sup>

Yet, unlike Osborne, I would not put this moment straight on the historical tracks that have led to contemporary art, but I would argue that at that moment when time was touched, it could also have been institutional forms of “art” of which Novalis speaks when he refuses “fixed forms” and “higher keys.” The culture of early Romanticism that those lines exemplify, I would argue, may have been informed by art and literature, but its reality was much more complex, dare I say, transdisciplinary. To take the case in point, Novalis, who was born Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, studied law and later geology, through which he earned his living, rendering him an amateur as far as “art” is concerned. It may well have been his professional status that held him back from making claims about art focusing instead on more subtle moments of becoming or “romanticising.”<sup>26</sup> Contrast this with his friend Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Schelling had already been appointed professor of philosophy in Jena at the time and, not engaging in “romanticising,” only a few years later, in 1806, would place a “holy art”<sup>27</sup> and, hence, a “fixed form” again over and above the phenomena on which Novalis reports. True, there are others in the circle of early romanticists that had this tendency towards “art,” but that is not what is at stake here; rather, the point is that an essentially *underdetermined* epistemic project had arisen that was open to determinations but which was most radical and epistemologically relevant before its historization, disciplinization and institutionalization.

Towards the end of the 19th century, we see a return to this project with Nietzsche, albeit in a very different mood. While Novalis could be perceived as innocent, naïve even, Nietzsche is all rage, a rage that also expresses itself very importantly against the art of his time, which he sees as engaged in its own historization. Beyond his personal struggles, for my argument here, it is his second *Untimely Meditation*<sup>28</sup> that lays out the stance that he will follow: as long as knowledge has a historical form, it will work against life by failing to meet its plasticity; if it engages life and with it time, it may make history (be *historial*, as Derrida says<sup>29</sup>) while rendering its form contingent.

This thread—and with it the issue of time even when history is at stake—can be seen as having defined much of philosophy and its

relation to art in the 20th century. There is too much to report here, but it is clear to me at least that Derrida's “grammatology” had to depart from writing and anchor time through *différance* in it.<sup>30</sup> Deconstructive approaches that have followed (“postmodernism”) struggled to keep up critical pressure on epistemology, thereby risking association with relativism,<sup>31</sup> but they failed in many parts to withstand historical currents—just like Nietzsche's protofascist situation or the proto-theology that captured the spirit of ca. 1800.

The various attempts of philosophically rescuing knowledge from its historization and institutionalization have in my eyes had only limited success. Reminding us of the achievements of early romanticism in establishing a perspective towards a radical temporal epistemology, Winfried Menninghaus contends that post-structuralist philosophy, when compared to early romanticism, may have been equally successful in terms of criticism, but less so in terms of creation and hence the plasticity of time.<sup>32</sup> Post-deconstructive, creative knowledges of time are still lacking—or are they? Might it be that “artistic research” has come to hold this place, but unrecognizably so?

## KNOWLEDGE, TOMORROW

While there are good reasons to look at this problem from the limited perspective of our own cultural history, there is more urgency attached to it when looking on a more global scale, especially now, as the face of globalism is changing. This urgency stems at least from two related current crises: (1) the living conditions of billions of people, particularly in what is now called the Global South, and (2) climate change and the ongoing loss of biodiversity. However, for methodological reasons, thinking through these two points with regard to the underlying dynamics that I have tried to present here, is more difficult, as they involve radically different others. Yet, this is absolutely necessary, should the *episteme* driving artistic research be sufficiently problematized.

However, not only is artistic research itself a historical phenomenon, this text has so far further entrenched it, regardless of whatever criticism I may have mounted or however far I may have proposed to move away from the term. At this point a major shift is required that does not move from the center to its margins, but in and around the margins itself. Usually we do this “on location,” in and with concrete artistic articulations of knowledge, but in this text, I want to take a more theoretical stance, also because I didn't want to use and abuse any artistic examples for my own epistemological ends. Still, how does one move out of one's own comfort zone?

Fundamentally, the current discourse of “artistic research” is in a process of reclamation. While Florian Dombos, as cited above, is skeptical about this, Lucy Cotter is more

positive. However, regardless of their different assessment, both build their own discourse on strong notions of art. In Cotter's case, the notion of "non-knowledge"<sup>33</sup> is central, in line with other publications with a focus on contemporary art.<sup>34</sup> An epistemologically negative approach has been receiving serious philosophical support, in particular, in the work of Dieter Mersch,<sup>35</sup> one of the authors of the recent *Manifesto of Artistic Research*.<sup>36</sup> While I wholeheartedly agree with many points raised in the "manifesto," I remain skeptical of the stronger definitions of art and aesthetic—such as, being "in possession of the quality of singularity"<sup>37</sup> or "art continually begin[ning] anew with every work."<sup>38</sup> Still, my text here is very much also written in the spirit of reclamation.

At the same time, I am extremely skeptical about the ground and also purpose of reclamation exercises, and I fear that while they have massively widened the scope, they remain entrenched in a certain history and at risk of continuing an explicit or implicit exclusion and, hence, an identification that runs counter to more radical notions of difference, acting-in-difference and freedom. Thus, rather than the reclamation of "artistic research," I envisage that we may, actually, learn to let it go—not, however, in the name of something else, but as an exposure to *everything* aesthetic and epistemic that it can encounter or produce, that is, as a proliferation of aesthetico-epistemic phenomena and as an affirmation of whatever form they may take.

It is on this ground that "artistic research" could for instance become one mode in which decoloniality may be experienced within the institutions that we inhabit and the histories that they represent. "Research" is, after all, inextricably linked to coloniality and, hence, a site that requires our attention. As Linda Tuhiwai Smith writes:

The word itself, "research," is probably one of the dirtiest words in the indigenous world's vocabulary. When mentioned in many indigenous contexts, it stirs up silence, it conjures up bad memories, it raises a smile that is knowing and distrustful. [...] The ways in which scientific research is implicated in the worst excesses of colonialism remains a powerful remembered history for many of the world's colonised peoples.<sup>39</sup>

The colonial production of knowledge that decolonial discourses refer to as "epistemicide"<sup>40</sup> has failed the world and its species impoverishing worlds that researchers by definition should be enriching. I see artistic researchers mostly

as people concerned with sensitivity and tact as they make and encounter new worlds.<sup>41</sup> With regard to artistic research's role in the context of art, I would thus follow Boaventura de Sousa Santos's emphasis on the "rear-guard"<sup>42</sup> to suggest a necessary historical reversal. The future of knowledge is not just in front of us, but also behind us, in all those histories that have been injured, cancelled or obliterated, and which are in need of care. We would then, as a secondary effect, also be better equipped to engage with whatever new nature or technology may have in store for us during these frightening times.

1. Werner Heisenberg, *Physics and Beyond. Encounters and Conversations*, New York, Harper & Row, 1971, p. 75.
2. *Idem*, p. 77.
3. Annette W. Balkema and Henk Slager (eds), *Artistic research*, Amsterdam-New York, Lier en Boog, 2004.
4. Michael Schwab, *Image Automation: Post-Conceptual Post-Photography and the Deconstruction of Photography*, London, Royal College of Art, 2007, p. 91.
5. *Idem*, p. 93.
6. As visible, for instance, in Google's Ngram Viewer: [https://books.google.com/ngrams/graph?content=artistic+research%2Cpracticebased+research&year\\_start=2006&year\\_end=2018&corpus=26&smoothing=3&case\\_insensitive=true](https://books.google.com/ngrams/graph?content=artistic+research%2Cpracticebased+research&year_start=2006&year_end=2018&corpus=26&smoothing=3&case_insensitive=true) (accessed 9/10/2020).
7. A lot has happened across the world in this respect, including the developments in higher education in Canada or Australia, but also in countries and regions with less English language domination. I will leave these out for the purpose of my point here.
8. Peter Geimer, "Das grosse Recherche-Getue in der Kunst", *Frankfurter Allgemeine*, 20 April 2011, p. 5.
9. Florian Dombos and Michael Hiltbrunner, "Is this the end? Or is it a beginning?", *Oxford Artistic and Practice Based Research Platform*, vol. 3, 2019, p. 73.
10. Malcolm Quinn, "Auditing Research in the Arts", in *Unconditional Love: the Society for Artistic Research Spring Event*, London, Chelsea College of Arts, April 30–May 1, 2015. Available at: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/7706/> (accessed 26 October 2020).
11. Research Excellence Framework 2014, "Overview report by Main Panel D and Sub-panels 27 to 36", 2015, p. 85. Available at: <https://www.ref.ac.uk/2014/media/ref/content/expanel/member/Main%20Panel%20D%20overview%20report.pdf> (accessed 26 October 2020).
12. Andrew Barry, Georgina Born, and Gisa Weszkalnys, "Logics of interdisciplinarity", *Economy and Society*, vol. 37-1, 2008, p. 24.
13. For a description of the founding of SAR, JAR and the Research Catalogue, see Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012, chap. 11, pp. 214-241.
14. *Idem*, chap. 4, pp. 74-102.
15. Paul Glinkowski and Ann Bamford, *Insight and Exchange: An evaluation of the Wellcome Trust's Sciart programme*, London, Wellcome Trust, 2009, p. 9. Available at: [https://wellcome.ac.uk/sites/default/files/wtx057228\\_0.pdf](https://wellcome.ac.uk/sites/default/files/wtx057228_0.pdf) (accessed 26 October 2020).
16. Peter Osborne, *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*, London-New York, Verso, 2013.
17. Hans-Jörg Rheinberger, "Epistemic and aesthetics of experimentation. Towards a hybrid heuristics?", in Philippe Sorman, Guelfo Carbone, and Priska Gisler (eds), *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, Abingdon-New York, Routledge, 2018, p. 248.
18. Henk Borgdorff, *op. cit.*, p. 182.
19. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London-New York, Verso, 2009, chap. 1, pp. 1-23.
20. Esa Kirkkopelto, "Abandoning Art in the Name of Art: Transpositional Logic in Artistic Research", in Michael Schwab (ed.), *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Leuven, Leuven University Press (Orpheus Institute Series), 2018, p. 35. Available at: <https://www.oapen.org/search?identifier=1000226> (accessed 26 October 2020).
21. Esa Kirkkopelto, "Artistic Research as Institutional Practice", in Torbjörn Lind (ed.), *Artistic Research Yearbook 2015 – From Arts college to university*, Stockholm, Swedish Research Council, 2015, pp. 48-53. Available at: <https://www.vr.se/english/analysis/reports/our-reports/2015-10-15-artistic-research-yearbook-2015.html> (accessed 26 October 2020).
22. Ann Bermingham quoted in Gina Badger and Alise Uptis, "On the Research Paradigm in Contemporary Art Discourse: A Dialogue", in Florian Dombos et al. (eds), *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, London, Koenig Books, 2012, p. 258.
23. David Hockney, *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*, London, Thames & Hudson, 2001.
24. Plato, *The Republic*, London, Penguin, 2003, sec. 607a.
25. Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, edited by Hans-Joachim Mähl and Richard Samuel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 201, as translated by Douglas Robinson <http://shirtsleeves.blogspot.com/2007/11/translation-of-die-lehrlinge-zu-sais-by.html> (accessed 26 October 2020).
26. Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk*, edited by Hans-Joachim Mähl and Richard Samuel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 334, aphorism 105.
27. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, "Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium" [1806], in *F.W.J. Schelling: Ausgewählte Schriften Bd. 2*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1985, pp. 567-577.
28. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Untimely Meditations* [1874], edited by Daniel Breazale, New York, Cambridge University Press, 1997.
29. Hans-Jörg Rheinberger, "Experimental Systems: Historicity, Narration and Deconstruction", *Science in Context*, vol. 7.1, 1994, pp. 65-81.
30. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1997.
31. Rodolphe Gasché, "Deconstruction as Criticism", *Glyph*, vol. 6, 1979, pp. 177-215.
32. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1987, p. 131.
33. Lucy Cotter (ed.), *Reclaiming Artistic Research*, Berlin, Hatje Cantz, 2019, p. 17.
34. Elizabeth Fisher and Rebecca Fortnum (eds), *On Not Knowing: How artists think*, London, Black Dog Publishing, 2013.
35. Dieter Mersch, *Epistemology of Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
36. Silvia Henke et al., *Manifesto of Artistic Research/Manifest der Künstlerischen Forschung*, Zurich, Diaphanes, 2020.
37. *Idem*, p. 19 (emphasis added).
38. *Idem*, p. 51.
39. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London-New York and Dunedin, Zed Books and University of Otago Press, 1999, p. 1.
40. Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, Boulder-London, Paradigm Publishers, 2014.
41. Mika Elo, "Notes on Media Sensitivity in Artistic Research", in Michael Schwab and Henk Borgdorff (eds), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 25-38.
42. Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 2.

According to the environmental activists of Extinction Rebellion (XR), we must decarbonize by 2025, otherwise we will confront the death of our future.<sup>1</sup> Their demand, based on recent science stressing the limited timeframe before the planet crosses irreversible tipping points leading to climate catastrophe, poses new imperatives—not just to political engagement, but also to arts and humanities scholarship unaccustomed to operating in post-Anthropocene emergency conditions.

Indeed, long-established humanities practices founded upon distanced observation, critical thinking, and slow research are now threatened by the urgency of activist temporality and its explicit ends-oriented politicization. So how to deal with calls to establish a climate emergency and act accordingly? If we care about life on earth, there appears no alternative but to participate energetically, in the same way that many scientists, renowned in the past for their political neutrality, have increasingly come forward to push for policy shifts, even embracing direct action and getting arrested at protests where research and advocacy converge. Exemplary is Gail Bradbrook, co-founder of XR, who originally trained as a molecular biophysicist before entering movement organizing and advocating direct action and civil disobedience.<sup>2</sup>

Yet rather than abandon historical consciousness and critical thinking in the embrace of pressing climate response, we might instead recommit to those very resources now more than ever—or so I will argue. Far from outmoded, those resources are newly imperative in helping us determine future courses of action. This remains true politically no less than art historically, in carefully considering, for instance, how aesthetic practices and media, including XR's, operate in the context of climate emergency, how emergency is defined, and how academics might productively amplify and join those struggles.

Adopting such an optic, one might first direct critical analysis toward XR's claims, scrutinizing how the group moves from abstract statistics (atmospheric carbon measured in parts per million) to arguing for urgent political action: "Unfortunately, because of years of delay and inaction we have reached a crisis where we will only meet our [carbon] targets if we...take urgent emergency action!," they admonish.<sup>3</sup> Their definition of emergency rests largely on the basis of forward-looking climate modeling and coming environmental threats, from which follows their argument for the necessity of civil disobedience to overcome

corrupted governmental politics beholden to industry interests, moderationism, and denialism: shutting down roads, gluing themselves to buildings, performing funerals for the future. All are mediagenic direct actions designed to get government to declare and act upon climate emergency.

Other activist groups more attuned to social justice frameworks of political analysis, however, challenge that near-futurism, insisting on situating environmental breakdown instead within long histories of colonial oppression, land dispossession, and the ongoing structural violence of extractivism and petrocapitalism. As the research and activism of environmental justice have taught us, these forces have disproportionately impacted frontline communities who have suffered decades and even centuries of sociopolitical, economic, and environmental violence. They are the ones, much more than the well-resourced, who are, and have been, devastated by global warming and extreme weather events, and have sustained years of exposure to toxicity, failing infrastructure, and ecosystem breakdown, with options for adaptation or moving elsewhere often lacking or blocked by militarized borders. For them, the rebellion against extinction is something altogether different than struggles against atmospheric carbon.

It is for this reason that aligned activist groups operating internationally under the name Wretched of the Earth—invoking Franz Fanon's mid-twentieth-century anti-colonial militancy from below—have been so forceful in their criticisms of XR, refusing to view climate emergency solely in the future tense. Indeed, as they write of the current climate threat:

The bleakness is not something of "the future." For those of us who are indigenous, working class, black, brown, queer, trans, or disabled, the experience of structural violence became part of our birthright. Greta Thunberg calls world leaders to act by reminding them that "Our house is on fire." For many of us, the house has been on fire for a long time: whenever the tide of ecological violence rises, our communities, especially in the Global South are always first hit. We are the first to face poor air quality, hunger, public health crises, drought, floods, and displacement.<sup>4</sup>

Climate emergency has, according to this reading, not emerged as the inadvertent consequence of industrial modernity, affecting all equally (contrary to the prevailing doxa of "we're all in it together"). Rather, it has resulted from centuries of colonial pillage, violent environmental transformation, and genocidal destruction, creating and perpetuating profound, systemic injustice that continues into the present.

The resulting rupture is one major divergence in emergency politics today—between XR's decarbonization activism, and Wretched of the Earth's social justice ecology—where we see clearly that environmentalism, far from an arena of liberal consensus, represents a scene of profound disagreement.<sup>5</sup> Rather than proposing a shared, universal political horizon, current environmentalism forms a rift-zone of conflict and antagonism, with one's emergency threatening to erase another's, potentially compounding oppression, and making solidarity across difference ever precarious.

In other words, there is more than one rebellion against extinction.

Just how we understand climate emergency, and by extension the Anthropocene's political geology, leads in turn to radically different approaches to art, activism, and scholarship. With the above insights in mind, it becomes urgent in the wider context of emergency demands, in my view, to carefully consider these larger disagreements and their stakes, especially in assessing artistic practices that take on activist and interventionist dimensions. Instead of supporting apolitical neutrality, as with dominant strains of much traditional science and humanities scholarship, and even some environmental activism (namely XR's misguided "beyond politics" commitments<sup>6</sup>), such critical analysis would operate by amplifying justice-based frameworks growing out of deep histories of environmental justice movements that stress a complex socioecological understanding of climate breakdown. The imperative is to break through superficial understandings of emergency that limit our purview to near-future impacts and narrowly conceived views of climate, and instead comprehend present conflicts in light of long entangled social and ecological formations. In fact, many experimental aesthetic practices, operating at the nexus of environmental studies and social justice activism, are doing just that.

For instance, consider *Climate Crimes*, Adrian Lahoud's 2018 media-based installation that maps the global circulation of aerosol emissions that are fossil fuel byproducts, drawing on data compiled by NASA, which details their short-lived and highly geographically localized impacts.<sup>7</sup> The piece implicates the United Nations Climate Summits and contests their abstract negotiation of future warming limits to 1.5 or 2 degrees Celsius average above pre-industrial levels. In reality, certain regions of the world (especially in Africa, Asia, and the Arctic) will be heated to a much greater extent by coming climate transformation. The recognition of such uneven warming led the Sudanese diplomat Lumumba Di-Aping to accuse industrial regions of the Global North, and by extension UN climate negotiators, of practicing "climate genocide," a position that informs Lahoud's project. Or take Arthur Jafa's video *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), with its searing compilation of dash-cam and cell-phone recordings of police brutalizing African Americans in the US, where "climate" designates an expansive socioecological category of racial oppression as much as of catastrophic environmental conditions that expose Black folks and people of color more broadly to premature death. Indeed, one of the video's short passages shows a couple of figures struggling through floodwaters in the wake of Hurricane Katrina, an *unnatural* disaster precipitated by the convergence of climate changed extreme weather, racial inequality, infrastructure breakdown, and policing and vigilantism.<sup>8</sup> That nexus struck the disenfranchised and impoverished the most, akin to confronting an existentially threatening emergency of rising waters, which Jafa situates in his video's expansive condemnation of socioenvironmental harm.

A different but related approach is offered by the London-based research collective Forensic Architecture, who investigate cases of state and corporate violence visited upon colonized, disenfranchised, and militarily oppressed communities worldwide.<sup>9</sup> Recent cases have included *Herbicide Warfare in Gaza* of 2019, a website-based report comprising videos, mapping, and texts that document Israel's use of the herbicide glyphosate on the border zones of this colonized area. The documentation shows how the chemical weapon is deployed by aircraft against vegetation in aerial acts of settler atmospherics, with the toxic clouds inevitably drifting beyond their targeted areas into Palestinian territories in the securing of Israeli lands. *Triple Chaser*, also of 2019, represents another forensic video and larger research project that exposes the activities of Safariland tear gas manufacturer and CEO Warren B. Kanders, who served —up until recently—on the Board of Trustees of the Whitney Museum of American Art. The project, amplifying activism on the ground during the last Whitney Biennial, lead to Kanders' being ousted from museum as the result of concerted

social movement opposition to the cultural institution's "artwashing" of military profiteering. In this latter case, the spread of tear gas used to quell social uprisings all over the world, as documented in the video, defines the weaponization of the atmosphere via antidemocratic state and military securitization, the profits from which providing in turn the toxic philanthropy that funds mainstream institutions of contemporary art.

Lastly, consider the Otolith Group's *Infinity minus Infinity*, an experimental film from 2019 that addresses geology from a distinctly politico-ecological perspective, wherein the crimes of racial capitalism are intimately and materially linked to the violence of climate catastrophe. The film features a range of allegorical figures—appearing as if a chorus of future truth-tellers commenting on the horror of our climate-deranged present—who link colonization of the Americas to the initiation of the Anthropocene's environmental disaster. The connection owes to the fact that the massive genocide of approximately fifty million Indigenous people between 1492 and 1650 led to the regrowth of vegetation and forested land that in turn absorbed atmospheric carbon and lowered temperatures, constituting a distinct geological event measurable in the stratigraphic fossil record. *Infinity*'s expansive genealogy builds further on this political geology to include the so-called "hostile environment" of recent British immigration policy (as announced by Theresa May in 2012, when she stated that her aim as home secretary, under David Cameron, "was to create here in Britain a really hostile environment for illegal migration"<sup>10</sup>). That weaponization of environment, fuelling reactionary xenophobia, inspired a broad and generalized anti-migrant legislative and administrative atmosphere in Britain, which peaked with the Windrush scandal, referring to those Commonwealth citizens arriving in the United Kingdom from Caribbean islands between 1948 and 1971, who had their residency, and even British citizenship status, questioned and even rejected decades later by British anti-migration policies. Drawing on the Black feminist poetics of the Brazilian philosopher Denise Ferreira da Silva as much as Kathryn Yusoff's political geology, the film offers an audiovisual construction that situates anti-Black and anti-Indigenous extraction at the origin of modern environmental control and breakdown.

What I'm interested in with these projects is how their diverse approaches to aesthetic practice all disarticulate and reconfigure terms like atmosphere, climate, and environment as more than abstract or narrowly defined categories of nonhuman natures. Instead, they become insistently *socioecological*, dense entanglements of politics, economics, and technology as much as biology, chemistry, and geology.

This is not a simple matter of political perspective, or of a social art history of association and metaphor that artificially draws distinct fields of meaning together. Rather, these practices offer various approaches to what Donna Haraway calls "sensible materialism," where past colonial and extractive violence provide ongoing, inextricable, and determining forces within social life today, material forces that play a palpable role in defining the present in ways that cannot be forgotten, repressed, or separated out without enacting epistemic violence.<sup>11</sup> As a site where aesthetics and environment cross (in the same way that the Anthropocene identifies the indissoluble collision of human and natural history), sensible materialism opens the analysis to what I term "intersectionalist ecology"—or ecology as a science of social as well as natural relations, forming an entanglement that cannot be disarticulated or pulled apart.<sup>12</sup> In addition, it proposes a politics of social and environmental justice—indeed a socioenvironmental formation—without which we are unable to come to terms with the past and are instead fated to be haunted by it.

In her 2016 book *In the Wake: On Blackness and Being*, Christina Sharpe considers "antiblackness as total climate," suggesting a likeminded phase-shift in the conceptualization of climate, and by implication, emergency. She points to the infamous history of the 1781 Zong massacre, when that British ship's captain opted to throw 130 slaves overboard and subsequently cash in on insurance claims for loss of "cargo," after running low on drinking water on the open seas owing to navigational errors. In other words, "climate" included a biopolitical and necro-economic calculus that, fatefully as much as fatally, determined who was human, what was commodity, and how vital resources would be distributed. In her discussion of the case and her consideration of the aftermath of slavery in what amounts to a form of sensible materialism applied to the racial capitalocene, Sharpe references the science of "residence time," meaning the period it takes for a substance to enter and leave the ocean, which for human blood and sodium is approximately 260 million years.<sup>13</sup> The Zong's past, in other words, is still our present; consequently, for Black people, "everything is now. It is all now," Sharpe explains, quoting Toni Morrison.<sup>14</sup> Sharpe's discussion provides a methodological lesson for socio-environmental analysis. It constitutes a materialist forensic approach to environment and atmosphere that helps avoid the emergency thinking that would abandon history—history that deeply informs the present—in the construal of a future-oriented politics.

The challenge, and equally the ethico-political imperative, for an environmental politics worthy of the name (distinct from XR's self-described "non-political" variety), is bringing past emergencies into proximity with present ones, connecting them through

their complex disjunctions and equally their disturbing continuities. In a similar vein to Sharpe's discussion, we can return to the question of CO<sub>2</sub> that Extinction Rebellion highlights, and reflect on its material composition in order to get beyond abstract statistics. Considering the residency time of CO<sub>2</sub> in the atmosphere, research shows that between 65 and 80 percent of emissions eventually dissolve into the ocean over a period of twenty to two hundred years (where it might then linger for millions more).<sup>15</sup> This means that when we refer to actually existing atmospheric carbon, the most common of greenhouse gases, we are referring to the culmination of two centuries of its production — consisting of not only generic industrial sources, but also all manner of past cases of environmental pollution resulting from warfare, human rights crimes, and social violence, including the conflagrations of late-stage US slavery and lynchings, the twentieth-century's world wars, holocausts, revolutionary uprisings, colonial extraction, imperial destruction, and toxic industrial disasters. All of which, to different degrees, emitted atmospheric carbon. The traces may not exactly be "sensible" in their specificity, but that is where experimental art becomes all the more urgent — to provide methodologies for sensing differently, including sensing environmental violence. "Everything is now. It is all now," indeed, and we continue to consume it, to some degree, with every breath.

Of course, this is neither to say that all air is the same, nor that everyone breathes pollution equally. We know that breathing spaces are racialized geographies, as long observed by environmental-justice analysts (and made clear in Forensic Architecture's studies of colonial atmospherics). Vulnerable, disenfranchised populations are situated disproportionately near toxic waste facilities, meaning that the act of breathing is inextricable from histories where structural racism, urban planning, and industrial and military waste converge. Not only are race and class inequalities experienced in

elemental ways—in relation to air, water, and soil—but, generally speaking, "Blacks and whites actually breathe different air" owing to socio-geographical disparities.<sup>16</sup> When one utters the words "I can't breathe"—as one hears during a passage in The Otolith Group's *Infinity Minus Infinity*—it refers as much to police brutality as it does to hostile environments, to asthmatic lungs and respiratory debility as much as to racial and colonial atmospherics.

The value of the aesthetic practices cited above is that they demand a shift in environmental-humanities discourse, showing how analyses, activism, and artistic practices that focus their energies on generically conceived "atmospheric carbon" are inadequately narrow at best, and repressive of histories of violence at worst. Critical storytelling, as much as forensic analysis and a new geological poetics, offers the opportunity for us—scholars, teachers, writers, students—to collectively transform by sensing otherwise, becoming other than docile carbon subjects, colonial settlers, perpetrators of epistemic violence, and competitive individuals of material wealth, referencing the typical range of positions reinforced in dominant cultures of petrocapi-talism. In this regard, intersectionalist ecology demands a corresponding activism of alliance building across identities of difference, starting from a disidentification from oppressive dominant hierarchical formations of white supremacy, color-blind liberalism, and speciesist anthropocentrism. This argument is not simply based on an ethics of subjective perspective, a leftism of privileged choice. It rather stems from acknowledging the practical necessity, indeed the socio-environmental *emergency*, of building inclusive and diverse movements capable of challenging the divide-and-conquer tactics of the elite political class, the members of which, through their endless wars and fossil-fuel economies, are laying waste to the world.

\* This text is an expanded version of the original that appeared as T. J. Demos, "Extinction Rebellions," *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural*

*Criticism* (June, 2020), 14-20.

1. <https://rebellion.earth/>
2. See "This Is Not a Drill: 700+ Arrested as Extinction Rebellion Fights Climate Crisis with Direct Action," *Democracy Now!*, October 8, 2019, [www.democracynow.org/2019/01/8/extinction\\_rebellion\\_global\\_actions\\_climate\\_crisis](http://www.democracynow.org/2019/01/8/extinction_rebellion_global_actions_climate_crisis)
3. As XR writes on their website dedicated to "The Emergency": "Carbon dioxide concentrations are at a record high of 411 parts per million (ppm) (an increase of over 45% on pre-industrial levels). Concentrations are now at the highest levels in at least the last 3 million years (i.e. since before modern humans had even evolved on this planet). To stabilise temperatures emissions need to reach net-zero. Indeed the climate will keep slowly warming for around 10 years after CO<sub>2</sub> emissions stop due to thermal inertia! The longer we delay the harder it becomes to stabilise temperatures at a safe level. Unfortunately, because of years of delay and inaction we have reached a crisis where we will only meet our targets if we take urgent emergency action!" <https://rebellion.earth/the-truth/the-emergency/>
4. Wretched of the Earth, "An Open Letter to Extinction Rebellion," *Red Pepper*, May 04, 2019, <https://www.commondreams.org/views/2019/05/04/open-letter-extinction-rebellion>.
5. Put another way: we discover an onto-epistemological divergence in the understanding of "environment," forming an "uncommons," a place of necessary negotiation and difference that might lead toward solidarity but not necessarily unity. See Mario Blaser and Marisol de la Cadena, "Introduction: Pluriverse; Proposals for a World of Many Worlds," in *A World of Many Worlds*, ed. Marisol de la Cadena and Mario Blaser (Durham, NC: Duke University Press, 2018), 1-22.
6. <https://rebellion.global/about-us/>
7. <https://www.vam.ac.uk/articles/project-focus-adrian-lahoud-climate-crimes>
8. I address this piece at length in T. J. Demos, "To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable," *e-flux Journal*, 94 (October 2018), <https://www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable/>.
9. See: <https://forensic-architecture.org/>
10. <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/aug/27/hostile-environment-anatomy-of-a-policy-disaster>
11. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 88.
12. T. J. Demos, "Ecology-as-Intrasectionality," *Bully Pulpit, Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 5/1 (Spring 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1699>; and T. J. Demos, *Beyond the End of the World: Arts of Living at the Crossing* (Durham: Duke University Press, 2020).
13. On the "afterlife of slavery," see Saidiya V. Hartman, *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Trade* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008), 6; on the "racial capitalocene," see Françoise Vergès, "Racial Capitalocene," *Verso blog*, 30 August 2017, <https://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene>.
14. Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 41.
15. Carbon Brief, "How long do greenhouse gases stay in the air?," *The Guardian*, January 16, 2012, <https://www.theguardian.com/environment/2012/jan/16/greenhouse-gases-remain-air>
16. Lindsey Dillon and Julie Sze citing the *Washington Post* in "Police Power and Particulate Matters: Environmental Justice and the Spatialities of In/securities in U.S. Cities," *English Language Notes* (Fall/Winter 2016), 18.









Éditrice responsable/Responsible publisher  
Laurence Rassel

Directeur éditorial/Editorial manager  
Olivier Mignon

Auteur (entretiens)/Author (interviews)  
Olivier Mignon

Conception graphique/Graphic design  
Studio Otamendi avec/with Esther Le Roy

Mise en page/Typesetting  
Studio Otamendi avec/with Laurine Tribolet

Imprimeur/Printer  
Drifosett Printing, Bruxelles (BE)

Traducteurs et traductrice/Translators  
Karoline Buchner (all–fr)

Paroles de/ Lyrics of *Wenn ich mir was wünschen dürfte*  
citées dans/quoted in *Amor Rojo*: ébauche d'un script.  
Claudio Cambon (fr–en)

Entretiens de/Interviews of Florence Cheval & Loraine  
Furter, Tom De Cock & Gerrit Nulens, Désorceler la  
finance, Ferdinand Despy, Simon Hardouin, Justine  
Lequette & Eva Zingaro-Meyer, Adrien Lucca.  
Olivier Mignon (en–fr)

Contributions de/Contributions of Yto Barrada,  
T. J. Demos, Dora Garcia, Hwayeon Nam & Haeju Kim,  
Michael Schwab.

Tous droits de reproduction, traduction et  
adaptation réservés pour tous pays.  
All reproduction, translation and adaptation  
rights reserved.

Yto Barrada  
*Untitled (North African Toys Series*  
© *Musée du Quai Branly, Paris*)  
All images courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery,  
Pace Gallery and galerie Polaris.

A/R asbl  
30 rue de Marcinelle, 6000 Charleroi (BE)  
www.art-recherche.be

Achevé d'imprimer en février 2021 en Belgique.  
Imprint in February 2021 in Belgium.

ISSN 2593-5194

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles  
With the support of the Federation Wallonia-Brussels



A/R asbl est une association constituée de toutes les Écoles supérieures des Arts en Fédération Wallonie-Bruxelles, ayant pour vocation 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 distribute artistic research.