

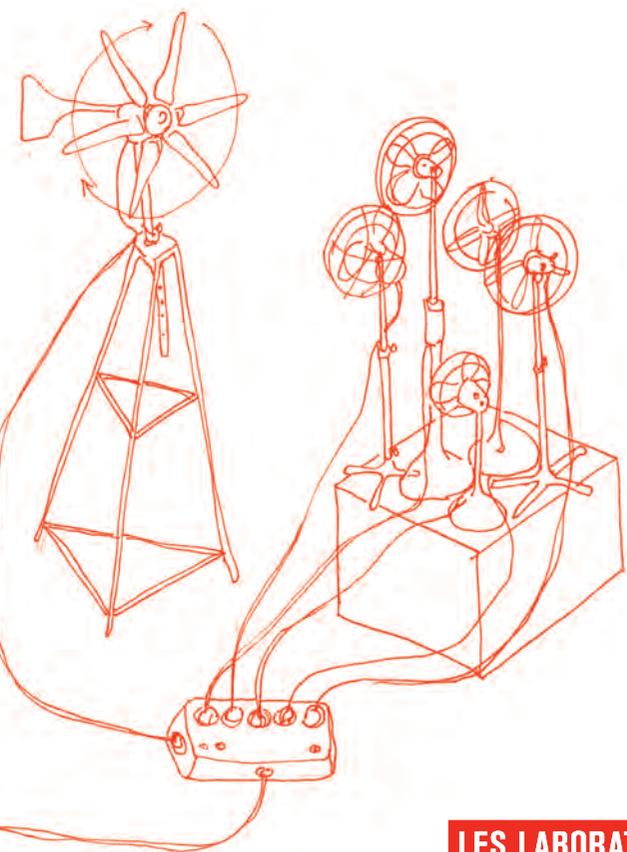
Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 60 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN:1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

septembre-décembre 2012



LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS

www.leslaboratoires.org

Édito

par Grégory Castéra, Alice Chauchat et Nataša Petrešin-Bachelez
(FR+EN p. 58) _____ **p.3**

Édition Spéciale / Special Issue

Édition Spéciale / Special Issue par Alice Chauchat, Özlem Alkış, Eylül F. Akıncı, Arantxa Martinez, Nilo Gallego, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Blanca Calvo, Ion Munduate, Marijana Cvetkovic, Anders Jacobson et Johan Thelander (FR + EN) _____ **p.4**

(des formes de vie) - Franck Leibovici

Liste des réponses présentées dans l'archive (FR) -
mots-clés / tags (FR) - Carte gephi (FR) _____ **p.12**

Enfant.Guitare.Rouge. Une performance en forme de livre - Barbara Manzetti

« *Se tenir compagnie* ». *Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal*, par Julie Perrin (FR) -
J'habite ma vie ailleurs par Barbara Manzetti (FR) _____ **p.16**

La Semeuse

Carnets de route : l'instant où La Semeuse est devenue La Semeuse par Guilain Roussel (FR) _____ **p. 26**

How to Do Things By Theory - TkH-Walking Theory

Interview with Bojana Cvejić by Alice Chauchat and Ana Vujanović (EN+FR) - *Performance and the Public, Open Call for Workshop* (EN+FR) _____ **p.32**

Toxic - Pauline Boudry & Renate Lorenz

The end of Detox-Visual Myths and Estranged Dualisms by Nana Adusei-Poku (EN+FR) _____ **p. 38**

« À suivre »: capturer le temps dans la performance contemporaine - Bojana Kunst

Finally Together on Time by Bojana Kunst and Ivana Müller (EN+FR) _____ **p.44**

Architectures de la décolonisation - Marion von Osten

Action! Painting/Publishing. A Research Diary by Marion von Osten (EN+FR) _____ **p.52**

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Le Journal des Laboratoires est une publication quadrimestrielle gratuite éditée par / Le Journal des Laboratoires is a free publication edited every four months by:

Les Laboratoires d'Aubervilliers
41, rue Lécuyer
93300 Aubervilliers
+33(0)1 53 56 15 90
info@leslaboratoires.org
Ouverture des bureaux : 10h-13h,
14h-18h, du lundi au vendredi

Les articles publiés dans ce journal sont disponibles en français et en anglais sur www.leslaboratoires.org
The articles published in this journal are available in French and English at www.leslaboratoires.org

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Conseil d'administration/Board:

Xavier Le Roy (président)
Corinne Diserens
Julie Perrin
Jean-Pierre Rehm
Bertrand Salanon
Loïc Touzé

Direction collégiale/Codirection:

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petreščin-Bachelez

Équipe/Staff:

Virginie Bobin (coordination des projets)
Sylvine Bois-Choussy (administration)
Barbara Coffy (administration)
Emmanuelle Franck (documentation)
Marc Hanifi (comptabilité)
Pauline Hurel (accueil)
Luca Wyss (coordination d'*illegal_cinema*)
Anne Millet (communication et relations presse)
Tanguy Nédélec (régie générale)
Guilain Roussel (coordinateur général de *La Semeuse*)
Margaux Vigne (éco-animatrice de *La Semeuse*)

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO/ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Coordination éditoriale /Editorial Team:

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petreščin-Bachelez

Auteurs/Authors:

Nana Adusei-Poku
Eylül F. Akinci
Özlem Alkış
Blanca Calvo
Alice Chauchat
Bojana Cvejić
Marijana Cvetković
Nilo Gallego
Rémy Héritier
Anders Jacobson
Bojana Kunst
Barbara Manzetti
Arantxa Martinez
Ivana Müller
Ion Munduate
Julie Perrin
Laurent Pichaud
Guilain Roussel
Johan Thelander
Marion von Osten
Ana Vujanović

Traduction et relecture/Translation and Proofreading:

Virginie Bobin
Alice Chauchat
Kate Davis
Aurélié Foisil
Anne Millet

Design graphique/Graphic Design:

g.u.i.

Mise en page/Layout:

Anne Millet

Impression/Printing:

Imprimé à 2000 exemplaires par l'imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers

Dépôt légal/Registration of Copyright: janvier 2012

Licence/License:

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification

The contents of this journal are published according to the terms of the Creative Commons License: Attribution - Non Commercial - No Derivatives



Image de couverture :
Vadim Fishkin, *Don Quichotte Pact / Version Alliance* (extrait de l'atlas des formes de vie, Franck Leibovici)

ÉDITO

par Grégory Castéra, Alice Chauchat et Nataša Petrešin-Bachelez

Depuis notre arrivée à la direction des Laboratoires d'Aubervilliers, nous nous sommes attaché/es à considérer les ouvertures publiques comme des manières de publier la recherche au même titre que les éditions. Inversement, l'équivalence de statut ainsi proposée entre événement public, ouvrage imprimé ou publication en ligne nous permet de tous les penser comme des formes performatives.

Si le développement des projets accompagnés au cours de ces trois ans aboutit aujourd'hui à la production de nombreux ouvrages imprimés, l'histoire et les motivations qu'ils reflètent tout comme les usages qu'ils proposent déploient une grande diversité dans les formes et fonctions possibles du livre. Par exemple, un livre peut avoir un statut de document, de partition, d'archive, de récit, de thèse ou encore de compte rendu. Sa forme et son fonctionnement sont également liés aux manières d'écrire, seul ou à plusieurs, et aux vies sociales générées par sa production autant que par sa distribution.

Une expérimentation du processus éditorial avait déjà commencé en 2010 avec TkH lors des séances de *Public Editing*, ou encore avec la *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi* d'Akram Zaatar. Écrit comme une partition à partir d'une conversation hallucinée puis réalisée aux Laboratoires d'Aubervilliers, le livre de cet artiste libanais vient de sortir en librairie en deux versions, française et anglaise. Fruit d'une recherche initiée en 2010, l'atlas (*des formes de vies*), conçu par Franck Leibovici, traite des formes de vies artistiques. Son mode de production et de distribution rend compte de son sujet : une enquête auprès d'une centaine d'artistes, puis une écriture collective, un dispositif de collection et d'échange de stickers nécessaires à la complétion de l'atlas, et une série d'évènements.

L'édition de Jennifer Lacey sur les soins esthétiques, qui prolonge le projet *I Heart Lygia Clark* mené aux Laboratoires d'Aubervilliers depuis 2010, se situe elle aussi, quoi que d'une autre manière, à la croisée du livre d'artiste et de la documentation d'une pratique. Au-delà d'une description du travail, les illustrations de l'artiste Alex Baggaley tout comme le langage détourné employé par Jennifer Lacey transmettent l'expérience de réception des soins. Un livre peut proposer un usage social ou relationnel et performatif et trouver dans la relation au public la prolongation immédiate du texte : pour Barbara Manzetti, le livre rassemble les écrits produits et distribués tout au long du travail en un objet autonome. Il se fait également appui pour poursuivre le travail, en un renversement de la logique selon laquelle un livre basé sur une pratique performative succède à celle-ci. Ainsi l'oeuvre littéraire reste intimement liée à une pratique de performance.

D'autre part, le numéro spécial de la revue slovène *Maska*, traduit en français et distribué en partenariat avec la revue *Mouvement*, élargit et re-contextualise l'expérience menée par Bojana Kunst à l'automne 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers, en rassemblant de nombreuses contributions artistiques et théoriques liées à la problématique du temps dans les pratiques artistiques contemporaines. Le livre de Bojana Cvejić et Ana Vujanović est également un ouvrage théorique qui rassemblera et élaborera une réflexion nourrie de leur pratique théorique et artistique sur les rapports entre public et performance.

Enfin, le projet *Special Issue*, qui étend à une échelle européenne l'*Édition spéciale #0*, magazine performé à Aubervilliers au printemps 2011, ré-ouvre ses formes possibles avec chaque édition. Si toutes n'utilisent pas le support imprimé, chacune se propose néanmoins comme une forme de publication en réponse aux urgences et particularités du discours qui se déploie dans et par la performance aujourd'hui.

Cet édito traite finalement autant d'édition que de performance. Car la performativité d'un projet à travers ses différentes manifestations publiques ne peut être réduite au fait qu'elles emploient le médium « performance ». La manière dont les ouvrages ici décrits inscrivent l'imprimé dans une temporalité qui le dépasse ainsi que dans un tissu de relations complexes offre de nouvelles pistes de réflexion sur les vies possibles du livre, au delà d'une distinction entre l'action « vivante », supposée éphémère, et l'objet « fixé », censé être plus stable.

ÉDITION SPÉCIALE

(See English page 8)

Istanbul, Turquie Sept. 2011 – déc. 2012

Édition Spéciale - Turquie par Özlem Alkış et Eylül F. Akinci (BIS). À BIS (Body Process Arts Association), Istanbul.

Madrid, Espagne 20-22 juin 2012

Emisiones Cacatúa par Arantxa Martinez et Nilo Gallego
Au jardin partagé Esta es una plaza, dans le cadre du festival *In-Presentable*, Madrid.

Aubervilliers, France 10-22 septembre 2012

La Montagne d'Aubervilliers par Rémy Héritier et Laurent Pichaud. Aux Laboratoires d'Aubervilliers.

San Sebastian, Espagne 4-11 octobre 2012

Une voix désincarnée, vers l'amour par Blanca Calvo et Ion Munduate (Mugatxoan). À Arteleku, San Sebastien.

Belgrade, Serbie 15-28 octobre 2012

Chorégraphie de l'attention. Attention discursive par Marijana Cvetković (Station Service for Contemporary Dance). À Magacin, Belgrade.

Stockholm, Suède Novembre 2012

Bureaux publics, ou travailler côte à côte par Anders Jacobson et Johan Thelander (Hybris Konstproduktion). Au Musée d'architecture suédois, Stockholm.

www.specialissue.eu

Au printemps 2011, les Laboratoires d'Aubervilliers présentaient sur trois jours une quinzaine de dispositifs artistiques qui, chacun à leur manière, généraient des formes de discours en temps réel et en public. Conçu comme un magazine performé, *Édition Spéciale #0* répondait à la multiplication récente des formes discursives de la performance. Ce développement se fait souvent en marge de productions aux formats plus conventionnels ; il nous semblait nécessaire de lui offrir un cadre spécifique.

Suite à *Édition Spéciale #0*, nous avons invité d'autres artistes et structures à s'approprier cette proposition, pour la réinventer à partir d'une même question : « Comment la performance aujourd'hui permet-elle de publier un discours ? ». Comme les Laboratoires d'Aubervilliers, Mugatxoan (San Sebastian), In-presentable (Madrid), Station (Belgrade), Hybris Konstproduktion (Stockholm) et BIS (Istanbul) sont des structures créées par des artistes dans le but de produire des environnements adaptés à un art en cours d'invention. Tous, nous nous efforçons de maintenir ce rapport par lequel le cadre découle d'une pratique.

Grâce au soutien de la Communauté européenne, six éditions auront lieu entre juin et décembre 2012. Cette diversité des formes comme des contenus, ainsi que la coopération entre artistes et structures très diverses, nous permet de constituer une plateforme internationale au sein de laquelle chaque édition reflète son propre contexte tout en contribuant au développement du projet général.

En annonçant une forme encore indéterminée, et de façon peut-être paradoxale, le projet d'une publication performée permet aux artistes de se dégager pour un moment de la question du médium. Par exemple, la suspension de paramètres souvent considérés comme constitutifs de la performance, comme la co-présence, la visibilité des corps ou encore la définition d'un cadre temporel fini, appelle la constitution d'espaces sur mesure pour des interrogations et affirmations spécifiques. Ce sont bien les motivations et non pas la forme qui redéfinissent la pratique.

La nature du projet *Édition Spéciale* nécessite de constamment croiser différentes échelles. Les artistes impliqués dans *Édition Spéciale* travaillent dans différents pays et forment une communauté transnationale. Celle-ci développe un discours, un ensemble de questions, de notions et d'articulations qui la nourrissent et la constituent. En même temps, ces artistes vivent « quelque part » et le contexte politique, économique, social, professionnel et personnel de chacun/e diffère grandement selon le lieu qu'il/elle habite. Le public de chaque édition, ses attentes et ses préoccupations varient de même. La rencontre entre des pratiques et des préoccupations partagées à un niveau transnational avec la particularité de chaque contexte informe la nature même de l'édition qui s'y organise.

Ce va-et-vient entre formes et enjeux du discours, entre engagements locaux et transnationaux, est la matière même des expérimentations mises en jeu par le projet d'*Édition Spéciale*. Loin de chercher à stabiliser une structure ou à garantir la pérennité d'un cadre nouveau, nous avons l'ambition de maintenir en état de questionnement les possibles vies d'un discours développé en public.



Avec le soutien du
Programme Culture
de l'Union européenne

ÉDITION SPÉCIALE – TURQUIE

Istanbul, sept. 2011 – déc. 2012

par Özlem Alkış et Eylül F. Akıncı (BIS)

Pour faire le point sur les pratiques contemporaines dans le champ de la performance en Turquie, ainsi que les qualités et les manques de la relation entre production et critique, il serait utile de retracer les politiques culturelles à travers l'ère républicaine et la période qui l'a directement suivie. Car l'introduction abrupte de réformes et modèles nouveaux dans le cadre de l'occidentalisation ont déterminé dans une large mesure la vie culturelle actuelle et la texture du pays.

La danse classique, forme occidentale, a été importée dans le pays avec l'institution de la première école de ballet par Dame Ninette de Valois en 1948, à l'invitation de la République de Turquie et comme un pas vers l'occidentalisation, 25 ans après sa fondation. Le mouvement de la « danse moderne » s'est cristallisé au sein de la tradition classique, comme les artistes se différenciaient dans leurs techniques et expressions, développant divers styles. Ce mouvement a lui aussi acquis une place officielle en Turquie avec la fondation du département de danse moderne au sein d'une école. Si l'on considère la danse contemporaine comme une continuation de ce mouvement, ce nouveau genre œuvre à de nouvelles formes d'expression en prenant appui et en interrogeant les techniques précédentes sans toutefois vouloir s'institutionnaliser en tant qu'école. Depuis peu (2007), ce genre devient l'objet de discussions plus détaillées, au travers des pièces invitées et programmées lors du festival de danse et de performance contemporaine d'Istanbul *iDANS*.

Ces formes occidentales d'arts scéniques, avec leur brève histoire en Turquie, recherchent aujourd'hui une visibilité ainsi qu'une position hors des institutions universitaires. La scène turque, avec ses modèles de création et de production différents de ceux actifs en occident, s'attache à former son propre champ artistique en interrogeant la relation entre les formes chorégraphiques d'importation européenne et la culture locale. Une autre facette de cet effort est le développement et le partage de nouvelles méthodes de travail pour les artistes, par les artistes.

Si la danse et la performance contemporaines ne peuvent se définir en termes de technique, de style ou de règles générales de composition, le désir d'analyser les données qui nous permettent d'identifier une œuvre en tant que danse, de mettre à jour les processus de création dont l'évolution est spécifique à un certain travail et d'exprimer l'inexprimable nous a poussé à développer une pratique discursive autour des arts performatifs.

Le développement d'une pratique critique émancipatrice autant que créative, loin de l'approbation monotone des rencontres avec le public souvent proposées après les spectacles, ainsi que le développement *ad hoc* de nouvelles manières de regarder, d'analyser et de discuter contribuera aux recherches des artistes quant au processus de création. Les « jeux » et autres activités collaboratives des ateliers d'*Édition Spéciale* visent à comprendre et développer les arts performatifs contemporains, non pas à un niveau théorique mais en pratique. Un tel travail permettra à la fois de consolider la performance au sein de la scène locale avec le charme et le confort d'un environnement ludique, et de soutenir les artistes dans la poursuite plus concrète de leurs curiosités et influences.

Nous souhaitons implémenter et faire croître ces ateliers, organisés par la Body Process Arts Association à Istanbul.

EMISIONES CACATÚA

Madrid, 20-22 juin 2012

par Arantxa Martinez et Nilo Gallego

Z *Emisiones Cacatúa* est une pseudo-radio, une expérience, une excuse pour mélanger des contextes qui ne sont pas toujours liés mais que toi et moi connectons par le biais du projet. À Madrid par exemple, nous mélangeons celui du théâtre et de la performance avec le contexte local du quartier de Lavapiés, et plus particulièrement avec *Ésta Es Una Plaza* (potager urbain et jardin communautaire autogéré).

W Le projet est actif à deux niveaux : nous avons le temps d'émission en direct avec la performance radio *Emisiones Cacatúa*, pour laquelle nous invitons le public à venir à l'endroit même d'où l'on émet, ou à écouter en ligne. Là, nous proposons de partager un espace et une expérience sans que la convention théâtrale dicte le comportement. Puis il y a l'archive sonore postée sur le site d'*Édition spéciale*, que nous appelons les enregistrements de terrain, créés à partir de rencontres avec les gens autour de nous, pour la plupart des artistes, et les gens que nous rencontrons au cours de notre projet.

Z Les archives audio sont des moments relationnels...

W Et aussi des moments où l'on pratique le discours. Lors de ces rencontres, nous essayons de créer un espace oral autour des intérêts des personnes invitées. En aucun cas, on ne cherche à enregistrer un discours bien articulé, mais plutôt à mettre en valeur l'exercice de la parole lui-même.

Z Sans faire une analyse du sens. On cherche plus à créer des réseaux qu'à trouver des conclusions.

W Par exemple dans notre nom, *Emisiones Cacatúa*, le mot émissions fait référence à des radiations, des transmissions, au relationnel (émetteur et récepteur), sans fixer les rôles. Nous sommes à la fois émetteurs et récepteurs.

D'autre part, le cacatoès (cacatúa) nous semble un animal tropical, sympathique, exotique, qui répète les mots sans porter de jugement ou cataloguer, comme le perroquet ou la perruche.

Z Je pense que le cacatoès fait aussi référence au fait de sortir du théâtre pour inscrire ce que nous faisons dans un terrain étranger.

W Quitter notre cadre habituel de présentation et de publication et sortir dans la rue...

Z Oui, on essaye de regarder le contexte performatif à travers d'autres contextes afin de dynamiser le regard. Dernièrement, j'insiste beaucoup sur l'idée de ne pas interroger directement les choses, de développer les relations dès le début. Mélanger les contextes (par exemple le performatif avec un autre) est une façon de les interroger sans les écraser. Au contraire en le vivifiant et en ajoutant de nouveaux paramètres.

W Oui, et de la même manière chaque œuvre chorégraphique peut être comprise comme une façon d'imaginer la société. Quand on met en question ce qui est purement chorégraphique on met en question des modèles sociaux.

Z Dans notre performance radio nous proposons une écoute collective, ce qui est pour nous assez extraordinaire...

LA MONTAGNE D'AUBERVILLIERS

10-22 septembre 2012

par Rémy Héritier et Laurent Pichaud

Dans le cadre du projet européen *Édition spéciale*, consacré aux formes de la « publication performée », les artistes chorégraphiques Rémy Héritier et Laurent Pichaud ont invité le photographe Gilles Saussier, l'artiste et écrivain Marcelline Delbecq, l'artiste visuel Mathieu Bouvier, le studio de design graphique officeabc et Anne Kerzerho, directrice pédagogique de l'école du CNDC d'Angers, à former le comité éditorial d'une publication temporaire, sur une durée de 12 jours. Ensemble, ils ont décidé de « performer » un journal : non pas un journal de journalistes mais un journal de journaliers. L'actualité peut attendre. Un journal sans dépêches, mais le journal de 12 journées consacrées à produire et à partager certaines pratiques de lecture, de description, de traduction, d'enquête, de spéculation. Autant de pratiques performatives de l'information, de techniques d'élucidations, de mise en fiction du réel, bref, des manières d'agir sur le récit. Ils ont choisi d'appeler ce journal *La Montagne d'Aubervilliers*. « La Montagne » parce que la conférence se tient au sommet. Parce qu'on y porte les nouvelles à dos d'homme, que le pas est lent, l'ascension est longue et propice aux échanges. Parce que sous l'avalanche d'informations, il faut pouvoir remonter la pente. Parce que d'une vallée à l'autre, l'écho porte la voix. Et parce qu'Aubervilliers était autrefois appelé « la plaine des vertus ».

« Tous les matins nous sommes informés des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires curieuses. La raison en est que nul événement ne nous atteint que tout imprégné déjà d'explications. En d'autres termes : dans les événements presque rien ne profite à la narration, presque tout profite à l'information. Car c'est le fait du conteur né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication. » Walter Benjamin, *Le Conteur (Der Erzähler)*, 1936.

La Montagne d'Aubervilliers sera la revue d'un seul numéro, daté du 10 au 22 septembre 2012. Sa publication quotidienne aura lieu au refuge d'altitude des Laboratoires d'Aubervilliers chaque jour selon l'ordre du jour : le 10 septembre à 10h, le 11, à 11h le 12 à 12h etc., jusqu'à un point culminant le 22 à 22h.

UNE VOIX DÉSINCARNÉE, VERS L'AMOUR

San Sebastian, 4-11 octobre 2012

par Blanca Calvo et Ion Munduate (Mugatxoan)

Mugatxoan opère dans le champ des relations entre spectateur et sujet immatériel, situant la production de ces dispositifs sur le terrain de la performance et de ses dérivations. Mugatxoan est un projet chorégraphique : chorégraphique, en ce qu'il s'attache aux relations spatio-temporelles entre les personnes qui s'y engagent, celles qui entrent et qui sortent, qui le traversent ; c'est une forme d'essence et d'état. Cette relation spatio-temporelle que Mugatxoan propose compose un écosystème nécessaire, basé sur le dialogue ouvert et la recherche en commun.

L'Édition Spéciale que nous proposons s'intitule *Une voix désincarnée, vers l'amour*.

Comment peut-on être sans être ? Comment créer en continu une situation présente ? Le son est un médium de dématérialisation. Que perçoit-on d'une performance quand on ne peut pas la voir mais seulement l'entendre ? Serait-il possible de percevoir l'espace dans lequel elle se déroule, de percevoir l'image qu'elle produit ? Quand le corps disparaît-il ? La voix est-elle un corps ? La perception de l'amour en tant que signe. Quand le langage cesse-t-il d'opérer comme une suggestion du réel ? Peut-on activer le langage comme le signe de ce qui n'a pas encore trouvé ses mots ?

Afin de répondre à ces questions et à bien d'autres encore, nous nous sommes tournés vers le format de l'émission radiophonique, pour sa capacité à créer des contenus au travers d'une pratique et de processus partagés de connaissance et, par-dessus tout, pour sa capacité à créer un présent, ou un autre présent.

La radio suggère, ou du moins laisse croire qu'il y a quelqu'un à l'autre bout du microphone. Le désir d'établir un continuum spatio-temporel avec la personne à qui s'adresse le narrateur. Comme le dit avec justesse Manuel Cirauqui : « L'intensification de l'ici-et-maintenant, un paradoxe qui renforce la relation avec quelqu'un qu'on ne voit pas, quelqu'un qui est toujours là et qui habite ainsi un peut-être ».

Cette expérimentation n'utilise pas la radio comme médium ou comme un laboratoire, mais comme un lieu où la performance « repose », s'appuie, cherchant ainsi la validité du signe dans son transfert et son adaptation à ce format différent.

Le déplacement entre ce qui a lieu et ce qui est perçu passe d'habitude par la vue. Nous croyons que si ce déplacement n'est tangible que par l'ouïe, il peut poser des questions intéressantes sur les notions de performance et le développement de certains de ces éléments en dehors de leur mode de présence, au profit d'autres modalités plus discursives.

Émission1 est un programme radiophonique composé de performances, conférences, conversations et interventions, performées simultanément dans l'espace d'exposition et sur une station de radio pirate. Ce programme tente de délocaliser la perception des activités proposées en les extrayant de l'espace physique dans lequel elles se déroulent. Comme nous avançons dans la formulation de notre objet de recherche, nous poursuivons notre travail de publication et abordons le prochain cahier comme un dispositif de réflexion.

Deux workshops, donnés par Manuel Cirauqui et Peio Aguirre, concluront cette *Édition Spéciale* et seront axés sur l'auto-réflexivité et le son comme médium de dématérialisation apte à interroger la notion de performance.

CHORÉGRAPHIE DE L'ATTENTION. ATTENTION DISCURSIVE

Belgrade, 15-28 octobre 2012

par Marijana Cvetković (Station)

Station Service for contemporary dance est une initiative collective portée par des artistes et autres travailleurs culturels souhaitant rendre visible la production de savoir immanente à la danse dans des contextes culturels et sociaux plus larges. En d'autres termes, nous soutenons les pratiques discursives développées par les artistes à travers leurs projets et poursuivons un intérêt semblable à travers nos modes d'organisation, nos actions politiques, nos paroles et nos textes. Dans le cadre d'*Édition Spéciale*, Station établit un laboratoire de recherche collaborative pour des danseurs/euses, chorégraphes, curateurs/trices et artistes visuel/les autour du concept de chorégraphie de l'attention. Ce concept prend sa source dans la performance de la chorégraphe Dalija Aćin et de l'artiste visuel Siniša Ilić, *Exercise for Choreography of Attention: "Point of No Return"* réalisée sous la forme d'un livre. Le processus de travail qui a généré ce livre s'appuyait sur les défis réciproques posés par les matériaux entre eux ; images, textes et mouvements, idées curatoriales et positionnements politiques. Ce processus se matérialise dans l'objet final, livre composé et mis en page, comme un outil qui chorégraphie l'attention des performeurs/euses, qui sont aussi les membres du public.

« Dans cet exercice, l'attention est dirigée en premier lieu vers le livre, interface inattendue pour la participation à une situation théâtrale. Le livre, en l'occurrence un cahier d'exercice, n'est pas le performeur ni un manuel d'instructions mais une sorte d'inducteur ou de régulateur de la performance. D'habitude, la lecture est un acte intime, individuel ; néanmoins le fait de lire le même livre rassemble les lecteurs/trices (sans compter les énormes distances qui les séparent) en une forme de communauté. L'acte privé de consommer un livre devient un acte de communauté en public ; au théâtre. » Extrait de « A Few Points about *Vežba iz koreografije pažnje* (An Exercise for Choreography of Attention) » par Bojan Djordjevic

L'idée de collaborer avec des artistes visuel/les, des curateurs/trices et des écrivain/es sur des livres comme autant d'« interfaces inattendues » pour une performance répond à la nécessité d'élargir les champs de contingence de la performance contemporaine et de ses pratiques discursives. On peut aussi voir cette proposition comme une réaction aux politiques culturelles et de financement actuelles dans certains de nos pays, qui coupent le soutien aux productions artistiques indépendantes de façon dramatique. Dans ces situations, les artistes préfèrent allouer des budgets moindres à une recherche artistique de qualité et à la collaboration qu'investir dans des productions et événements onéreux. Cette décision implique délibérément le public en tant que performeurs/euses et se fait intervention politique au sein d'un modèle dominant de production et de distribution de produits (artistiques). Le dispositif détourné dans lequel les spectateurs/trices prennent le rôle d'acteurs/trices se veut aussi « soutien » ou contribution (volontaire) à la volonté des artistes de partager la connaissance et à la réalisation même de la performance. En ouvrant ce cadre lors d'un laboratoire sur la chorégraphie de l'attention, nous nous attacherons aux questions de l'auto-gestion, de la collaboration, de la chorégraphie et du temps en tant qu'outils interconnectés pour la production de discours dans le contexte spécifique de la performance contemporaine internationale. Nous souhaitons aussi souligner les aspects linguistique, sémantique et interactif de la danse et de la chorégraphie en les confrontant à des images et des textes, aux notions d'espace privé et d'espace public, d'auteur et de propriétaire etc.

Le laboratoire aura lieu à Magacin, centre culturel indépendant à Belgrade, en octobre 2012 et réunira dix auteurs/es proposé/es par les partenaires du projet *Édition Spéciale*. Les résultats de la recherche seront publiés et distribués en tant que matériel informatif, performance ou exposition. Ou autre.

BUREAUX PUBLICS, OU TRAVAILLER CÔTE À CÔTE

Stockholm, novembre 2012

par Anders Jacobson et Johan Thelander
(Hybris Konstproduktion)

Depuis 2006, Hybris Konstproduktion, dirigé par les performeurs et chorégraphes Anders Jacobson et Johan Thelander en collaboration avec de nombreux artistes, propose des dispositifs variés pour des pratiques coopératives artistiques, discursives ou infrastructurelles. Nos projets se situent dans des contextes chorégraphiques et touchent aux structures globales ainsi qu'aux stratégies organisationnelles, administratives et politiques. Aujourd'hui, nos projets ont trait aux conditions du travail flexible/précaire et aux transformations du marché du travail, aux manières d'organiser le travail, et prennent la forme de propositions pour la production conjointe de connaissance. Dans le cadre d'*Édition Spéciale*, le projet de *Bureaux publics* relie d'une part les enjeux des espaces politiquement performatifs permettant l'émergence du discours et d'autre part, la publication des pratiques discursives ou la manière de les rendre publiques.

L'idée de « bureaux publics » s'est développée au fil d'années de travail et de réflexion sur le lieu et la forme que peut prendre le travail et ce que celui-ci peut produire, en particulier lorsqu'il a un caractère coopératif. Partant du besoin concret d'espaces de travail à prix abordables et d'un désir de travailler à côté d'autres personnes, cette idée s'est transformée en analyse plus ample des marchés du travail contemporains et de la manière dont les espaces et autres infrastructures pour le travail sont organisés. Cette analyse nous a permis de définir des types d'infrastructure dont il nous semble souhaitable de réclamer la mise à disposition par les instances politiques et le financement par l'argent public.

Dans sa formulation la plus concise, un bureau public est un espace de travail gratuit dont le fonctionnement structurel s'apparente à celui d'une bibliothèque publique, facilitant une infrastructure démocratiquement accessible pour travailler côte à côte.

Le partage, l'être-ensemble et la rencontre sont rendus difficiles par une absence de lieu de travail de plus en plus répandue, l'importance croissante des micro-entreprises ainsi que des modalités de travail nomades. En projetant des bureaux publics dans différents quartiers d'une ville, on peut imaginer que les gens qui travaillent chez eux, dans les cafés, en visite ou en résidence temporaire, en recherche d'emploi ou étudiants, pourraient venir travailler dans le même espace et ainsi construire un savoir et un être-ensemble de manière différente.

Un bureau public est un lieu où travailler côte à côte et développer votre communauté locale. C'est un espace public où les discours et les collectivités peuvent émerger et se performer. C'est la configuration d'un espace public spécifique comme surface de publication des discours - une structure où se parler et un espace où penser ensemble différemment.

Nous en sommes à la deuxième étape du projet à long terme de *Bureaux publics*. Elle se rattache à *Édition Spéciale* et consiste en une période de travail de six semaines au Swedish Museum of Architecture de Stockholm. Une salle du musée (*project space*) fonctionnera comme un « prototype » temporaire de bureau public, où chacun/e sera le/la bienvenu/e pour travailler pendant toute sa durée. Parallèlement, une équipe réfléchira à la viabilité politique de ce concept, avec des politicien/nes, fonctionnaires, urbanistes, architectes, bibliothécaires, artistes, théoricien/nes et entrepreneurs/euses invité/es. Pendant l'une de ces six semaines, des représentant/es de tous les partenaires d'*Édition Spéciale* seront invité/es au *Bureau public* de Stockholm pour réfléchir de manière spécifique à l'espace public comme modèle de publication du discours.

SPECIAL ISSUE

(Translations: Alice Chauchat)

Istanbul, Turkey

Sept. 2011–Dec. 2012

Special Issue–Turkey by Özlem Alkış and Eylül F. Akıncı (BIS). At BIS (Body Process Arts Association), Istanbul.

Madrid, Spain

20-22 June 2012

Emissiones Cacatúa by Arantxa Martinez and Nilo Gallego At *Esta es una Plaza*, in the frame of In-Presentable festival, Madrid.

Aubervilliers, France

10-22 September 2012

The Mountain of Aubervilliers by Rémy Héritier and Laurent Pichaud. At Les Laboratoires d'Aubervilliers.

San Sebastian, Spain

4-11 October 2012

A Disembodied Voice, Towards Love by Blanca Calvo and Ion Munduate (Mugatxoan). At Arteleku, San Sebastian.

Belgrade, Serbia

15-18 October 2012

Choreography Of Attention. Discursive Attention by Marijana Cvetković (Station Service for contemporary dance). At Magacin, Belgrade.

Stockholm, Sweden

November 2012

Public Offices–To Work Alongside One Another by Anders Jacobson and Johan Thelander (Hybris Konstproduktion). At the Swedish Museum of Architecture, Stockholm.

www.specialissue.eu

In spring 2011, Les Laboratoires d'Aubervilliers presented, during three days, about fifteen artistic dispositifs. Each of these, in its own way, generated forms of discourse in real time and in public. Conceived as a performed magazine, this Special Issue #0 came as a response to the recent multiplication of discursive performances. This development often takes place in the margins of more conventional production formats. We found it necessary to give it its own frame.

After Special Issue #0, we invited other artists and structures to take hold of this proposal and invent it anew, starting from a same question: "How does performance today publish discourse?". As is the case of Les Laboratoires d'Aubervilliers, In-Presentable (Madrid), Station (Belgrade), Hybris Konstproduktion (Stockholm) and BIS (Istanbul) are structures created by artists in order to produce adequate environments for an art in the process of being invented. We all strive to maintain this relation through which the frame derives from a practice rather than the opposite.

Thanks to the support of the European Community, six issues will take place between June and December 2012. This diversity of forms and contents, as well as the cooperation between very different artists and structures, allows us to constitute an transnational platform within which each issue reflects its own context while contributing to developing the general project.

By announcing a form that is not yet determined, although it might seem paradoxical, the project of a performed publication allows artists to leave aside, for a moment, the question of medium. For example, the suspension of parameters often understood as constitutive elements of performance, such as co-presence, the visibility of bodies or the determination of a finite temporal framework, makes way to the constitution of custom-made spaces for specific interrogations and affirmations. Indeed, motivations rather than form redefine practice.

The very nature of Special Issue demands a constant crossing over different scales. The artists engaged with Special Issue work across countries and form together an transnational community. This community develops a discourse, a set of questions, notions and articulations that feed and constitute it. In the same time these artists live "somewhere" and each one's political, economic, social, professional and personal context differs greatly depending of the place they inhabit. The public of each issue, with its expectations and concerns, varies as well. The meeting of practices and concerns that are shared on a transnational level with the particularity of each context informs the very nature of the issue that it hosts.

This back-and-forth movement between forms and stakes of discourse, between local and transnational engagements is the very matter of the experimentations that Special Issue puts at play. For we are not interested in stabilizing a structure or assuring the permanence of a new frame; we strive to maintain in a state of questioning the possible lives of a discourse that is produced in public.



With the support
of the Culture Programme
of the European Union

Alice Chauchat

SPECIAL ISSUE— TURKEY

Istanbul, Sept. 2011–Dec. 2012

by Özlem Alkış and Eylül F. Akıncı (BIS)

In order to evaluate the contemporary performing arts practices in Turkey as well as the qualities and lacks of the nexus of production and critique, it would be helpful to follow the culture policies back to the Republican era and just after. For, the abrupt introduction of reformative implementations and models in the frame of westernization determined the current cultural life and texture of the country to a certain extent.

Ballet as a western dance form was imported to the country with the institution of the first ballet school by Dame Ninette de Valois in 1948, invited by the Republic of Turkey as a step for westernization after 25 years from its foundation. The movement of "modern dance", which was crystallized from within the ballet tradition by the artists' differentiation in terms of techniques and expressions with their formation of various styles, has also become official in Turkey with the foundation of Modern Dance Department within the body of a school. If we view contemporary dance as a continuation of this movement, it can be said that this genre, which goes about new forms of expression without institutionalizing itself as a school while at the same time basing itself on and questioning the preceding techniques, has quite recently—since 2007—begun to be discussed more comprehensively over the works invited and programmed by iDANS İstanbul International Contemporary Dance and Performance Festival.

These western performing arts forms, with their short history in Turkey, have tried to gain visibility as well as endeavoring to localize itself outside of academic institutions. The stage in Turkey, with its distinctness from western creation and production models, strives to form its own artistic field by questioning the relationship between the European-import western dance forms and the local culture. Another facet of this struggle is the development and sharing of new working methods for and by the artists.

While today's dance and performance works cannot be defined neither by technique, style nor by general composition rules, the desire to analyze what are the datum that enable us to perceive a work as dance, to lay bare the work-specifically evolving creation processes, and to express the inexpressible has motivated us to develop a discourse practice on the performing arts.

The formation of an emancipating as well as creative criticism and feedback habit outside of the monotonous approval of the after-talks, and the ad hoc development of new ways of watching, analyzing and discoursing will contribute to the artists' queries about and during the creation process. The "games" and collaborative works of the Special Issue workshops try to achieve the aim of understanding and developing contemporary performing arts not in a theoretical field but in practice. Such a work will both enable the entrenchment of contemporary performing arts in the local scene with the allure and comfort of a playing environment and help the artists to dive into their curiosities and influences more concretely.

We aim to introduce and improve these workshops, organized by Body Process Arts Association, in Istanbul.

EMISIONES CACATÚA

Madrid, 20-22 June 2012

by Arantxa Martinez and Nilo Gallego

Z *Emisiones Cacatúa ("Cockatoo transmissions") is a pseudo-radio, an experiment, an excuse to mix contexts that are not always linked and that you and I connect through the project. In Madrid, for example, the theater and performance context with the local context of the Lavapiés neighborhood and more specifically with Esta es una plaza (self-managed urban orchard and community garden).*

W *The project is active on two levels: the moments of live broadcast, i.e. the Emisiones Cacatúa radio performance for which we invite the public to join the place where the program is being produced, or to listen to us online. There we propose to share a space and an experience without the theatrical convention prescribing a behavior. Then there's the sound archive posted on this website, which we call field recordings, created from the meetings we have with people around us, mostly artists, and people we meet during the course of our project.*

Z *The sound archives are relational moments ...*

W *And they're moments when discourse is being exercised. In these meetings we try to create an oral space around the interests of the people invited. In no case do we try to record a well-articulated speech but rather to valorize the performance of speech in itself.*

Z *Without analyzing the meaning. Rather striving at creating networks than looking for conclusions.*

W *For example in our name, Emisiones Cacatúa ("Cockatoo Emissions"), the word "emission" refers to radiations, transmissions, to the relational (emitter and receiver) without setting roles. We are both senders and receivers. On the other hand the cockatoo is a tropical animal, cute, exotic to us, and like the parrot it repeats words without judging or labeling them.*

Z *I think the cockatoo also refers to the fact of leaving the theater and inscribing what we do in a foreign land.*

W *Leaving our usual frame of presentation and publication and going out on the street...*

Z *Yes, we try to look at the performative context through other contexts in order to renew our gaze. Lately I insist a lot on the idea of not questioning things directly, but rather to promote relations right from the beginning. Mixing contexts, for example the performance context with a another one, is a way of questioning it without crushing it. On the opposite, vivifying it and including new parameters.*

W *Yes, and in the same way each choreographic work can be understood as a way of imagining society. When we question what's purely choreographic we also interrogate social models.*

Z *With our radio performance we propose a collective listening, for us this is quite extraordinary...*

THE MOUNTAIN OF AUBERVILLIERS

10-22 September 2012

by Rémy Hérítier and Laurent Pichaud

In the frame of the european project Special Issue, dedicated to forms of "performed publication", choreographers Rémy Hérítier and Laurent Pichaud invited photographer Gilles Saussier, artist and writer Marcelline Delbecq, visual artist Mathieu Bouvier, graphic design studio officeabc and Anne Kerzerho, head of studies at the CNDC school in Angers, to form the editorial board of a temporary publication, for a duration of 12 days. Together, they decided to "perform" a journal : not a journalists' journal but a journal of "journaliers" (day laborers). News can wait. A journal with no dispatches, but the journal of 12 days dedicated to the production and sharing of certain practices of reading, description, translation, investigation, speculation. As many performative practices of information, techniques of elucidation, fictionalizing of the real, in short, ways of acting upon the narration. They decided to name this journal La Montagne d'Aubervilliers ("The Mountain of Aubervilliers"). "The Mountain", because a conference is held at the summit. Because news are carried there on men's back, the step is slow, ascent takes time and favors exchange. Because under the avalanche of information, one must be able to get on one's feet again. Because from a valley to another, echo carries the voice. And because Aubervilliers used to be called the "Plaine des Vertus" (Plain of Virtues).

"Every morning brings us news of the globe, and yet we are poor in noteworthy stories. This is because no event comes to us without being already shot through with explanation. In other words, by now almost nothing that happens benefits storytelling; almost everything benefits information. Actually, it is half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it." Walter Benjamin, *The Storyteller* (Der Erzähler), 1936.

La Montagne d'Aubervilliers will be a single-issue magazine, dated from September 10th to 22nd, 2012. Its daily publication will take place at the mountain refuge of Les Laboratoires d'Aubervilliers, every day according to the order of the day: September 10 at 10am, the 11th at 11am, the 12th at noon, etc., until the culminating point on the 22nd at 10pm.

A DISEMBODIED VOICE, TOWARDS LOVE

San Sebastian, 4-11 October 2012

by Blanca Calvo and Ion Munduate (Mugatxoan)

Mugatxoan operates in the field of the relations between the immaterial subject and the spectator, locating the production of these devices within the area of performance and its derivations. Mugatxoan is a choreographic project: choreographic in the sense of the space/time relations between the people involved in it, the people who enter and leave, who pass through; it is a form of essence and state. This space/time relation proposed by Mugatxoan forms a necessary ecosystem based on open dialogue and common investigation.

The Special Issue we are proposing is entitled *A Disembodied Voice, Towards Love*. How to be without being? How to go on creating situation, present tense? Sound as a medium of de-materialisation. What do we perceive from a performance when we don't see it and only hear it? Could we ever perceive the space where it is performed and the image it produces? When does the body disappear? Is the voice body? The perception of love as a sign. Until when does language operate more as a suggestion of the real? Can language be activated as a sign of something that has not yet found its words?

As a way of answering these and other questions, we have turned to the format of the radio programme, for its capacity to create contents through practice and shared processes of knowledge, and above all, for its capacity to create a present or another present.

The radio suggests, or at least allows one to believe in, the notion that someone is at the other end of the microphone. The desire to find a space/time continuum with the person the narrator is addressing. As Manuel Cirauqui rightly says: "The intensification of the here and now, a paradox for strengthening the relationship with someone we cannot see, someone who is always there and thus inhabits a maybe".

This experimentation is in no way related to radio as a medium, as a laboratory, but as a place where performance "rests" or leans, thus seeking the validity of the sign in its transfer and adaptation to this different format.

We believe that when the displacement between what happens and what one perceives -which normally occurs through sight-is only perceived by way of the sound it makes, it poses interesting questions on the notions of performance and the development of some of these elements outside their presential mode, to the benefit of more discursive modes.

Emission1 is a radio programme which includes performances, lectures, conversations and interventions, which are simultaneously performed in an exhibition hall and on a pirate radio station. The programme is an attempt to de-locate the perception of the proposed activities, taking them out of the physical place where they are produced.

Continuing with the publications and advancing in the object of research, we are tackling the next issue as a medium of reflection Notebook1.

Two workshops, by Manuel Cirauqui and Peio Aguirre which will close the Special Issue and which addresses two areas of work: self-reflexivity and sound as a medium of de-materialisation for posing questions on notions of performance.

CHOREOGRAPHY OF ATTENTION. DISCURSIVE ATTENTION

Belgrade, 15-28 October 2012

by Marijana Cvetković (Station Service for contemporary dance)

Station Service for contemporary dance is a collective initiative of artists and cultural workers preoccupied with questions of how to make visible knowledge production immanent to dance in larger cultural and social contexts. In other words, we have been concerned with discursive practices developed by artists, through projects, organization models, political actions and interventions, words and texts.

In the frame of Special Issue, Station proposed a format of laboratory for collaborative research of dancers, choreographers, curators and visual artists around the concept of "choreography of attention".

The origin of the concept goes to the work of choreographer Dalija Aćin and visual artist Siniša Ilić and their performance Exercise for Choreography of Attention: "Point of No Return" realized as a book. The working process that generated the book was based on the mutual challenges with visual, textual and movement material, "curatorial" attempts and political statements.

In the final format of the book, designed and laid out, these processes materialized as a tool for choreographing attention of the performers. And the performers are in the same time members of the audience.

"In this exercise, attention is directed primarily at the book as an unexpected interface of partaking in a theatrical situation. The book, in this case a workbook, is neither the performer, nor an instruction manual, but a sort of inductor or performance regulator. Typically, reading a book is an intimate and individual rather than a public act; nonetheless, reading one and the same book brings its readers together—notwithstanding the huge temporal and spatial distances separating them—into a kind of community. The private act of consuming a book becomes an act of community in public—theatre." From the text "A Few Points about Vežba iz koreografije pažnje (An Exercise for Choreography of Attention)" by Bojan Djordjević

The idea to make collaborative book(s) as "an unexpected interface" in a performance and to include visual artists, curators, and writers in its making came out of the need to expand the fields of contingency for contemporary performing arts and its discursive practices.

In the same time, it can be read as a reaction to the current cultural policies and financing policies in some of our countries which dramatically cut support to independent artistic productions. In such cases, the artists use the minimal grants for the quality artistic research and collaboration rather than to invest in costly productions and events. This decision deliberately involves the audience as performers, becomes a political intervention into a dominant production model and distribution of (artistic) products. The proposed distorted set up in which the spectators take a role of actors is also meant as a (voluntary) "support" or contribution to the artists' will to share knowledge and the performance enactment itself.

Opening this frame for a laboratory on choreography of attention, we will try to investigate questions of self-organization, collaboration, choreography and time as interconnected tools for discourse production in the specific international contemporary performing arts contexts. We would also like to emphasize linguistic, semantic and interactional aspects of dance and choreography by challenging them with images and texts, private vs. public space, authorship/ownership etc.

The lab encounter will take place in Magacin, an independent cultural center in Belgrade, in October 2012 and will gather 10 authors proposed by all partners of the Special Issue project. The research results will be published and shared as information material, performance or exhibition. Or something else.

PUBLIC OFFICES—TO WORK ALONGSIDE ONE ANOTHER

Stockholm, November 2012

by Anders Jacobson and Johan Thelander (Hybris Konstproduktion)

Since 2006, Hybris Konstproduktion—run by performers/choreographers Anders Jacobson and Johan Thelander, in collaboration with numerous artists—has proposed different formats for cooperative modes of artistic, discursive and organizational practices. Our projects have been situated in choreographic contexts, addressing overall structures and strategies of organizing, bureaucracy and politics.

Today, our main projects relate to issues of flexible/precarious working conditions and changes in the labor market, ways of organizing work, and proposals for joint knowledge production. As a part of Special Issue, the project Public offices is bridging issues of, on the one hand, spaces for politically performative discourses to emerge, and, on the other hand, publishing (making public) discursive practices.

The idea of Public offices has developed during years of working and thinking about where and how work can happen and what it can produce, especially when carried out cooperatively. Starting from a practical need for an affordable workplace and a longing for working alongside others, it has grown into a broader analysis of the contemporary labor markets, how spaces and infrastructures for work are organized, and which kinds of infrastructure could be argued should be provided through political structures and supported by public funding.

In its most condensed formulation, a public office is a rent-free working place functioning structurally much like a public library, facilitating democratically accessible infrastructure for working alongside others.

Sharing, togetherness and encounter is made difficult by a widespread "workplacelessness", an increasing focus on one-person businesses, as well as nomadic working patterns. Envisioning public offices in different parts of a city, we can imagine that people—working at home, in cafés, on a temporary visit or residency, looking for work or studying—could gather to work in the same space, and thus build knowledge and communality in a different way.

A public office is a place for working alongside, and develop, your local community. It is thus a public space where discourses and collectivities can emerge and be performed. It is the configuration of a specific public space as a mode of making discourse public—a structure for speaking to each other and a space for thinking differently together.

The current and second stage of the long term research project Public offices, that is tied to Special Issue, consists of a six week working period at The Swedish Museum of Architecture in Stockholm. A project space in the museum will function as a temporary "prototype" public office, where anyone is welcome to work for the whole period. In parallel, a project team will—together with invited politicians, civil servants, city developers, architects, librarians, artists, theoreticians and entrepreneurs—think together about the concept's political viability. For one of the six weeks, representatives from all the Special Issue partners will be invited to join Public offices in Stockholm, to think specifically about public space as a mode of publishing discourse.

(DES FORMES DE VIE)

Franck Leibovici

15 septembre 2012

Sortie de l'atlas (*des formes de vie*).

Vente en ligne sur www.questions-theoriques.com

(atlas 5€, paquet de stickers 0,8€)

mercredi 12 septembre

instrument d'action – ressources – vertus épistémiques

à l'Orangerie (Cassel, Allemagne). Dans le cadre de la dOCUMENTA(13) / La Lutherie. Sur une proposition de Tarek Atoui

vendredi 28 septembre

des formes de vie, enquête sur une écologie des pratiques artistiques ordinaires – ouverture inaugurale.

à l'ENSBA, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris

vendredi 5 octobre

forms of life, on ordinary practices

aux Tanks / Tate Modern (Londres), dans le cadre du programme "performance: year zero"

samedi 13 octobre

parole – pratiques parallèles – apprentissage

aux Laboratoires d'Aubervilliers

vendredi 19 octobre

archive – lenteur – opacité

aux Archives de la ville d'Aubervilliers

mercredi 31 octobre

situations – interaction – artefacts

à l'ESAAA, École supérieure d'arts de l'agglomération d'Annecy. Sur une proposition de David Zerbib

jeudi 15 novembre

circuler – environnement – formats

à la maison rouge, fondation Antoine de Galbert (Paris)

samedi 24 novembre

collectif – quotidien – mouvements

à la Galerie du jour – agnès b (Paris)

samedi 1er décembre

morale – ethos – disponibilité

à l'Espace Khiasma (les Lilas)

jeudi 6 décembre

collecter – liste – potentiel

à la maison rouge, fondation Antoine de Galbert (Paris)

samedi 15 décembre

répétition – ascèse – maintenance

aux Laboratoires d'Aubervilliers

Chaque soirée est construite autour de trois mots-clés choisis par l'institution d'accueil. Ces tags permettent de traverser d'une façon nouvelle l'atlas du projet (*des formes de vie*). Rédigée en juillet, la programmation des événements est susceptible d'être modifiée. Programme détaillé, page d'échange de stickers et informations sur le projet sur www.desformesdevie.org

Sur le projet

(*des formes de vie*) par Franck Leibovici, JDL de janv.-avril 2011

Entretien avec Franck Leibovici par Grégory Castéra, JDL de mai-août 2011

Entretien avec Franck Leibovici (suite) par Grégory Castéra, JDL de sept.-déc. 2011

(*des formes de vie*). Une bibliographie par Franck Leibovici, JDL de janv.-avril 2012

Franck Leibovici a entamé en 2011 une recherche portant sur les « formes de vie » et les « écosystèmes » que produit une pratique artistique. Avec l'aide des Laboratoires d'Aubervilliers, il a contacté un grand nombre d'artistes et leur a demandé de produire un document, sans contrainte de support, rendant compte de cette « écologie de l'œuvre ». Suite au traitement des réponses, aura été mis au jour une série de tags, ou mots-clés, issus de l'analyse des matériaux qui permettront, par l'intermédiaire d'un index, de naviguer très librement parmi les contributions. Les éléments ainsi collectés et rassemblés sont rendus publics en septembre 2012 par le biais d'un atlas et d'événements.

Franck Leibovici (Paris) : *quelques storyboards* (ubuweb, 2003), 9+11 (ubuweb, 2005), *des documents poétiques* (al dante / Questions théoriques, 2007), *portraits chinois* (al dante / Questions théoriques, 2007). Développe depuis quatre ans un *mini-opéra pour non-musiciens*, projet conçu comme instrument de redescription des « conflits de basse intensité ». Les performances, fondées sur des protocoles de la musique expérimentale, de la danse, des *sciences studies* ou de l'analyse conversationnelle, ne relèvent

toutefois en rien du « spectacle vivant ». (*des formes de vie*) constitue une nouvelle étape d'un projet d'enquête sur les pratiques ordinaires artistiques et les modes d'existence des œuvres d'art, amorcé avec *nos secrets en alcôves* (centre Pompidou, 2009), et continué avec *des récits ordinaires* (avec Grégory Castéra et Yaëlle Kreplak, Villa Arson / Fondation Kadist, 2011-) et une *écologie des pratiques* (Tate Modern, 2011-). <http://questions-theoriques.blogspot.fr/2000/01/franck-leibovici.html> <http://www.ubu.com>

In 2011 Franck Leibovici began his research on "forms of life" and the "eco-systems" that produce an artistic practice. With the support of les Laboratoires d'Aubervilliers, he contacted a large number of artists and asked them to produce a document, with no restrictions as to the media used or the form it was to take, discussing this "ecology of artistic works". The elements collected will be made public in September 2012 with an atlas and various events.

Franck Leibovici (Paris). Main publications: *quelques storyboards* (2003), 9+11 (ubu.com, 2005), *des documents poétiques* (Al dante "forbidden beach", 2007), *portraits chinois* (Al dante, 2007). *Has been developing for the last four years a project entitled a mini-opera for non-musicians. This project is supposed to create tools of redescription of "low intensity conflicts". Performances, based on protocols and notation systems stemming from experimental music or dance, science studies, or conversation*

analysis, are not related, however, to any form of "live art". (forms of life) is the new step of an inquiry on ordinary artistic practices and on the modes of existence of art works, which started with our secrets in alcoves (Centre Pompidou, 2009) and des récits ordinaires (with Grégory Castéra and Yaëlle Kreplak, Villa Arson / Kadist Foundation, 2011-) and an ecology of practices (Tate Modern, 2011-). <http://questions-theoriques.blogspot.fr/2000/01/franck-leibovici.html> <http://www.ubu.com>

Ouvrage coédité par les Laboratoires d'Aubervilliers et Questions théoriques. Projet réalisé avec le soutien de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, du fonds de dotation agnès b. et de la maison rouge. Avec la collaboration des Archives de la ville d'Aubervilliers, de la dOCUMENTA (13) (Cassel), de l'École nationale supérieure des Beaux-arts (Paris), de l'École supérieure des arts d'Annecy, de l'Espace Khiasma (Les Lilas), de la galerie du jour agnès b. (Paris) et de la Tate Modern (Londres).



Liste des réponses présentées dans l'archive.

L'archive est consultable sur rendez-vous aux Laboratoires d'Aubervilliers (au 01.53.56.15.94). Les réponses en gras sont publiées dans l'atlas (*des formes de vie*)

- agence** (2 images-textes)
céline ahond (1 texte)
BADCo. (1 dvd)
zbyněk baladrán (1 vidéo ou 1 feuille volante scotchée)
howard s. becker + robert r. faulkner (1 texte)
stéphane bérard (7 photos, 1 mp3)
cati bolt (6 images)
nicolas boone (1 dvd, 1 storyboard dessiné)
gaëlle boucand + marion naccache (7 + 7 images)
niina braun (1 cd)
anne-james chaton (1 texte)
heman chong (3 cartes – d'états mentaux ou politiques)
manuel cirauqui (1 fichier pdf)
matthieu clainchard (5 images)
collectif 1.0.3 (1 mp3, 1 traduction (typo)graphique)
jean-pierre cometti (1 texte)
catherine contour (1 cd)
mathieu copeland (1 réponse délivrée oralement)
abraham cruzvillegas (1 mp3, 1 texte, 1 lien html)
bojana cvejić (4 cartes, 1 image, 1 email)
josé damasceno (1 email, 1 image, instruction pour un wallpainting)
frédéric danos (1 objet)
françois deck (1 activation de l'école erratique)
jochen dehn (1 image)
maja delak + luka prinčič (1 dvd)
jen delos reyes (3 images)
laurence denimal (1 image)
nico dockx (3 secondes, 3 photos)
mette edvardsen (41 images)
tim etchells (1 texte)
- alexis fichet** (1 texte)
vadim fishkin (1 dessin)
ryan gander (1 image)
yves-noël genod (1 blog)
dianne hagaman (1 film.mp4)
albert heta (1 texte)
bernard heidsieck (1 lettre)
louise hervé + chloé maillet (1 email)
françois hifler (1 email)
henry hills (1 texte, 1 dvd)
martin högstrom (1 image)
hybris konstproduction (15 jours de prises de notes)
irwin (1 texte, 1 photo)
tom jarmusch (1 texte, 1 image, 1 film)
manuel joseph (2 images)
julia kläring (2 images)
agnieszka kurant (6 images, 1 texte)
gérald kurdian (17 + 9 images)
gergely lászló (1 planche de diapositives en image)
gabriel lester (6 cartes annotées)
armin linke + peter hanappe (1 page html)
christian mayer (1 journal de turf annoté)
yves mettler (2 fichiers de 19 et 32 pages)
paul d. miller/dj spooky (2 images)
naeem mohaiemen (5 images)
jaša mrevlje (1 texte)
irina müller (1 texte, 18 images)
ivana müller (1 texte)
marion naccache (1 dvd)
martin nachbar (1 texte)
ernesto neto (1 carte, 1 texte, 1 slide show)
ahmet öğüt (2 photos)
- émilie parendeau** (1 texte)
dominique petitgand (1 texte)
cesare pietroiusti (1 centaine de dessins originaux)
plan b (3 cartes, 1 photo)
renata poljak (1 texte)
marjetica potrč (3 cartes, 1 photo)
marie preston (1 journal)
chloé quenum (1 mobile, 1 notice)
paul ramirez jonas (5 images)
pedro reyes (3 images, 1 texte)
robin rimbaud/scanner (5 images, 1 texte)
till roeskens (1 texte)
natasha sadr haghghian (1 catalogue « solo show »)
manon santkin (5 documents)
vittorio santoro (2 images, 1 texte)
maya schweizer (15 images, photos + post-it)
nicolas siepen (10 images)
leah singer (8 images, 2 textes)
robert snwoden (1 email)
nathalie taffelmacher-magnat (1 texte, 5 images)
pilvi takala (1 image)
leandro tartaglia (1 carte)
agnès thurnauer (1 photo)
raša todosijević (1 texte)
alice tomaselli (1 objet à reconstituer)
sarah vanhee (17 fichiers audio)
mona vatamanu + florin tudor (2 photos, 1 texte)
clotilde viannay (2 images)
anton vidokle (1 dvd)
yonatan vinitsky (2 images, 1 texte)
lawrence weiner (1 image-instruction)

mots-clés / tags

(im)mobilité, action, activité, adresse, agenda, ajustements, allégorie, apprentissage, archive, artefact, ascèse, assemblage, association, atmosphère, carte, circuler, collecter, collectif, communication, conscience élargie, conséquences, construction publique, contre-texte, conversation, coordonnées, critique, data, décantation, déclaration, dénonciation, design, disponibilité, dispositif, documentaire, domestique, échelles, écriture, enveloppe, environnement, espaces, ethos, exploration, filiation, flux, formats, gestion, habitude, hésitation, image abstraite, impersonnel, improvisation, inclusion, indétermination, index, initiation, inscriptions, institutions, instrument d'action, intégration, interaction, interstices, intimité, invocation, journal, lenteur, liste, maintenance, masse, médiateur, mémoire, métadonnées, métonymie, modèle, montage, morale, mouvements, multi-tasking, narrations, observation, opacité, ouverture, parole, partagé, paysage mental (mindscape), pointer, portrait, potentiel, pratiques en vue de / pratiques en soi, pratiques gigognes, pratiques parallèles, prescription, processuel / time-based, projet-véhicule, promenade, provocation, proximité, quotidien, redistribution, reflet, règles, répertoire, répétition, résistance, responsabilisation, ressources, retrait, savoirs, script, self, serendipity, séries, serre expérimentale, s'exercer, situations, soundscape, stabiliser, témoin, traduction, transformation, transportable, type, unité-journée, unité-projet, vers, vertus épistémiques, vision panoramique, visualisation, vulnérabilité.

ENFANT. GUITARE. ROUGE.

UNE PERFORMANCE EN FORME DE LIVRE

Barbara Manzetti

mercredi 3 octobre, 20h

Performance de Marian del Valle,
Barbara Manzetti et Tanguy Nédélec

octobre-décembre

Retour sur les lieux du texte : distributions
hebdomadaires de textes, performées par
Pascaline Denimal et Barbara Manzetti

jeudi 20 décembre, 20h

Performance et présentation du livre



« Le bonheur est cher surtout en hiver. Novembre 61 – mai 74 », Pascaline Denimal.
10 mai 2012, les Laboratoires d'Aubervilliers. Crédit : Ouidade Soussi-Chiadmi

Articles parus

- Quatre Chemins* par Barbara Manzetti, JDL (flyer) de sept-déc. 2010
Entre chair et pétale par Barbara Manzetti, JDL (flyer) de mai-juin 2011
Un mégot. Un gobelet. Une question par Barbara Manzetti, JDL de mai-août 2011
Épouser Stephen King par Barbara Manzetti, JDL de sept-déc. 2011
Sur « une performance en forme de livre » de Barbara Manzetti
 par Marian Del Valle, JDL de sept-déc. 2011
Une forme de délicatesse par Alice Chauchat, JDL de janv-avril 2012
Juste des portions par Barbara Manzetti, JDL de janv-avril 2012
C'est le piano, JDL (flyer) de janv-avril 2012
Platebande par Barbara Manzetti, JDL de mai-août 2012
J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas par O. Marboeuf, JDL de mai-août 2012

Dates passées

- 5-10 avril 2011 : *Épouser Stephen King*, activations d'extraits (Espace Khiasma)
 20 mai 2011 : performance avec Olivier Nourissin et Lucile Delzenne (Laboratoires)
 22 septembre 2011 : performance avec Pascaline Denimal et Renaud Golo
 (Laboratoires)
 6-10 décembre 2011 : *Épouser Stephen King*, performance-exposition (Espace Khiasma)
 26 janvier 2012 : performance avec Denis Mariotte et Tanguy Nédélec (Laboratoires)
 10 mai 2012 : performance avec Pascaline Denimal et Tanguy Nédélec (Laboratoires)

Ce projet bénéficie du soutien du Conseil régional d'Île-de-France et de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la culture et de la communication. Il est réalisé en partenariat avec l'Espace Khiasma (les Lilas) et en collaboration avec l'appartement gérontologique les Quatre Saisons (Aubervilliers) et les médiathèques de Plaine Commune. Ce projet a bénéficié d'une résidence de recherche chorégraphique au CCN de Montpellier

« La dimension géographique de chacun de mes projets constitue l'appui de sa dimension intérieure. Mon sentiment a la forme de l'endroit que je traverse. De celui où je m'établis provisoirement. L'écriture a toujours été présente dans mes propositions chorégraphiques. (...) Le texte pour moi, comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle. Je voudrais que ce travail d'écriture restitue le corps dans son appréhension immédiate du présent ». Entamé par Barbara Manzetti en mars 2011, *Une performance en forme de livre* (projet au long cours dans lequel s'insère *Enfant.Guitare.Rouge.*) déplace le travail chorégraphique dans de nouveaux formats : performance, habitation, exposition, publication, correspondance. Ce projet, expérience quotidienne d'un territoire, se nourrit de la géographie des lieux investis : Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Khiasma, appartement gérontologique Les Quatre Saisons à Aubervilliers, bibliothèques municipales, lieux de culte, habitations des particuliers... Les écrits produits par Barbara Manzetti sont diffusés dans le *Journal des Laboratoires*, au dos de notre bulletin d'information et lors de performances tous les quatre mois, qui sont l'occasion pour elle de lire et faire lire ses textes ainsi que d'écrire, à l'oral et en temps réel, un complément performatif au corpus en cours de composition. Un livre sera publié fin 2012 et diffusé en librairie au printemps 2013.

Après une première réalisation chorégraphique pour la scène, qui reçoit le prix de la SACD belge en 1996, Barbara Manzetti s'éloigne rapidement des cadres de création usuels pour des territoires d'investigation plus immédiats en milieu urbain. L'espace et le temps choisis pour la performance sont souvent un lieu et un temps transitoires ; le/la spectateur/trice est mis/e en situation physiquement, l'œuvre devient en même temps objet et cheminement. Parallèlement, elle

organise avec Sofie Kokaj *Où Nul Théâtre-Théâtre*, une structure semi-clandestine d'intervention artistique : agissant sous les pseudonymes de *Tant de Roses* et *Transport Public* elles présentent leur travail de théâtre sur papier, éditions minimales, affichage, performance dans des contextes publics et privés (Bruxelles, 1996-1999). Elle participe, dernièrement, aux projets de Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Nasser Martin Gousset, Dora García, Dominique Thirion, Agence.

"The geographical dimension of each of my projects supports its inner dimension. My feeling is in the shape of the space I pass through, the space I occupy. In residence. Writing has always been present in my choreographic works. (...) For me the text, like the stage, is a space filled with the potential for the body and its physical reality. I would like these writings to reconstruct the body in the immediacy of its apprehension of the present". *Barbara Manzetti's project* *Une performance en forme de livre (a long-term effort of which *Enfant.Guitare.Rouge.* is a part), begun in March 2011, puts the work of choreography into new formats: performance, living space, exhibition, publication, correspondence. This project, the daily experience of a territory, is fed by the geography of the places it occupies, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Khiasma, Les Quatre Saisons retirement home in Aubervilliers, public libraries, places of worship, private residences, etc. Her writings are published in the *Journal des Laboratoires*, on the back of our bulletin, given hand to hand or by e-mail (enfant.guitare.rouge@leslaboratoires.org) and during live encounters every four months, giving the artist an opportunity to read her texts or have them read by others, as well as to write, orally and in real time, a performative complement to the corpus currently being composed. A book will be published at the end of 2012, and distributed in bookshops in Spring 2013.*

After her first choreographic composition for the stage, which received the Belgian SACD prize in 1996, Barbara Manzetti quickly distanced herself from the usual creative contexts in favor of more immediate areas of investigation in urban contexts. The space and time chosen for her performances are often transitory ; the viewer is put into a physical situation in which the artwork becomes simultaneously object and progression. In parallel, she organizes, with

Sofie Kokaj, *Où Nul Théâtre-Théâtre*, a semi-clandestine organization for artistic action. Operating under the nicknames *Tant de Roses* and *Transport Public*, they present their theatrical work on paper, in minimal published form, on posters and during performances in public and private contexts (Brussels, 1996-1999). She has recently participated in projects by Jennifer Lacey, Nadia Lauro, Nasser Martin Gousset, Dora García, Dominique Thirion, Agency.

« Se tenir compagnie »

Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal par Julie Perrin*

Julie Perrin Nous venons de rendre visite aux résidentes de l'appartement gérontologique Les Quatre Saisons à Aubervilliers, où tu passes une journée par semaine depuis janvier 2012. Une des choses qui me frappe, c'est le sourire que tu apportes, la manière dont ta présence modifie vraiment le visage de ces personnes. J'ai l'impression que tu joues, dans ton approche, de cette envie de produire le sourire.

Barbara Manzetti Je me nourris autant de leur aptitude à me rendre le sourire. Il y a une réciprocité. Ce sont eux qui me rallument, qui allument ma performance, laquelle les rallume.

JP Quelles sont tes stratégies pour entrer en communication avec ces personnes ? Alors que certains résidents sont malentendants, d'autres souffrent de perte de mémoire. Tu as dû inventer des ruses pour entrer en lien avec chacune d'elle. J'ai été frappée par ta façon de t'adresser aux personnes malentendantes : tu t'approches de l'oreille de la personne, créant d'un coup une proximité et une intimité dans laquelle l'échange est aisé. Ton corps est complètement impliqué, sans distance, proche de la caresse parfois.

BM Le toucher est très important et peu évident au début. Je joue beaucoup sur ma posture. Alors que les résidents m'oublient parfois d'une visite à l'autre, la reconnaissance passe aussi par l'approche physique, une certaine manière de dire bonjour en touchant l'épaule, en s'approchant, en parlant à l'oreille, et justement sans crier. En fait, j'ai aussi appris des auxiliaires, très aimants avec les résidents. Ils me guident et me renseignent. Je travaille beaucoup dans l'imitation. J'ai également observé le directeur qui est en *performance*. Par exemple dans son approche des personnes qui ont des démences ou des problèmes de mémoire, il va jouer un rôle qui varie selon le résident et la connaissance qu'il en a. Il n'est pas dans un rapport de politesse mais dans un rapport de réalité. Il peut tendre des pièges ; il ne les laisse pas tranquilles ; il essaie de réveiller quelque chose qui a tendance à s'en aller, à glisser.

JP Est-ce aussi une consigne que tu te donnes ?

BM Je ne me suis pas donné de consignes et surtout j'ai dû abandonner tous mes projets dès le premier jour. J'avais plein d'objectifs : par exemple, je voulais écrire à la maison de retraite, je m'imaginai dans la salle commune, pendant que chacun vaquerait à ses activités. Mais l'attente se trouvait ailleurs que là où je pensais. Mon attente, et la leur.

JP Au départ l'enjeu était donc pour toi de résider dans ce lieu pour écrire ?

BM Plus que cela : je souhaitais que leur pratique côtoie la mienne.

JP Cela me renvoie à ton projet de résidence au centre chorégraphique de Montpellier en 2010 où tu proposes à des amies, artistes, chercheuses, de venir te tenir compagnie¹. Y a-t-il avec ces personnes âgées une sorte de prolongement de cette idée de « se tenir compagnie » ?

BM Le mot compagnie est venu remplacer, dans mon travail, le mot collaboration. L'amitié ne suppose pas de se connaître depuis longtemps, mais que le travail appelle une réciprocité qui n'existe que dans l'amitié. Dans la collaboration, je ressens toujours un trouble lié à ce qui serait le partage

* Après des études en Lettres supérieures et Littérature générale et comparée, Julie Perrin conduit des recherches en danse contemporaine, jusqu'à l'obtention d'un doctorat d'esthétique et études chorégraphiques intitulé « De l'espace corporel à l'espace public » soutenu en 2005 au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Elle enseigne dans ce même département depuis 1999, en qualité de maître de conférences depuis 2008. En 2007, chercheuse invitée à la Tisch School of the Arts de la New York University, elle bénéficie d'une bourse de la commission franco-américaine Fulbright. Elle est membre de l'Association des Chercheurs en Danse et du conseil d'administration des Laboratoires d'Aubervilliers. Elle a fait partie du collège pédagogique (2006-2009) de l'école supérieure du CNCD d'Angers.

¹ Cf. le texte de Marian del Valle : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1902>

d'un intérêt et qui n'a rien à voir avec la compréhension qu'on a de l'autre quand on l'aime. C'est ça que j'ai envie de mettre en jeu. Quand je dis « compagnie », je parle vraiment de « se tenir compagnie ». Ainsi, à mon invitation, Marian del Valle venait avec son projet dans mon espace de travail à Montpellier. Cela suppose que mon projet n'ait pas de fonctionnement trop prédéfini : mon projet va fonctionner dans l'espace du sien, et réciproquement. Nos projets se côtoient et s'influencent dans cette vie aux côtés de l'autre presque au quotidien. C'est la même chose à la maison de retraite. Je ne voulais pas y aller en leur proposant des activités ou essayer de prouver que l'art sauverait le monde du troisième âge ! Mais plutôt dans le sens d'un côtoiement et dans l'espoir que l'amitié pourrait se faire une place, même en l'absence de mémoire.

JP Mais tu t'es rendu compte tout de suite qu'il n'était pas possible de simplement se côtoyer, qu'il était nécessaire de créer du lien pour que le projet prenne sens pour toi.

BM Oui, il fallait que mon projet prenne la forme de leurs pratiques quotidiennes. Ma pratique d'écriture devait trouver place ailleurs, à un autre moment. Vu le nombre de personnes et de relations (ils sont une quinzaine), je ne pouvais pas, dans la courte durée d'une journée, retirer du temps aux échanges possibles. J'y tisse des liens proches de l'amitié. Dans l'ouverture publique, j'utilise des stratégies diverses dans ma manière de m'adresser aux spectateurs/trices que souvent je ne connais pas : des stratégies d'adresse qui viennent de mon travail à la maison de retraite. Ce sont les stratégies de l'amitié, d'une certaine connaissance de l'autre, beaucoup plus intimes. En revanche, la maison de retraite engage aussi d'autres endroits du travail que même l'amitié n'avait jamais engagé pour moi et qui renversent ma pratique même du projet. Par exemple, jouer aux dominos ou aux triominos est une pratique possible de ce travail de compagnie, de complicité et de réciprocité pour communiquer avec cette dame que je t'ai présentée, qui est sourde et dont c'est la seule activité porteuse d'énergie, d'envie et de combativité. En dehors des moments où elle joue, elle est repliée sur elle-même.

JP Parmi tes stratégies, on dénombre donc : le toucher, jouer de la posture, trouver le sujet de conversation ou l'objet dans la chambre qui fait qu'une relation pourra s'instaurer avec chacun/e des résident/es. Tu dis que la situation est semblable aux ouvertures publiques, mais la grande différence est quand même que là, il n'y a pas de public. L'absence de public change le caractère de cette réalité que tu es en train de créer.

BM Ça lui donne une importance fondamentale dans le reste de mes activités parce que là, la performance est absorbée par son contexte. Elle est une réalité. Mes stratégies de communication, mes stratégies performatives prennent un sens dans la vie réelle de ces personnes et dans la mienne aussi. Les émotions qui naissent de ces moments sont réciproques. Il n'y a pas de fausse émotion chez moi, je ne joue pas un rôle. Je parle de performance parce que j'utilise des stratégies, mais humainement je suis très affectée.

JP Comment t'es-tu préparée à ça ? À ces affects ? Tu m'as parlé un jour de cette rencontre avec la démence ou la perte de mémoire et que c'était assez troublant pour toi de voir comment tu pouvais entrer en relation avec ce rapport complètement inhabituel à la logique. Comment est-ce que tu te situes dans cette rencontre ? Quelle conscience as-tu de ce que tu apportes et de quelle est ta place ?

BM Je ne suis pas donné de limites quant à mon investissement personnel dans ce projet. Franck Ybert, le directeur, m'a d'abord donné beaucoup d'informations sur les résidents qu'il connaît très bien. Si ces personnes sont dans un appartement gérontologique, c'est qu'elles rencontrent des limites dans leur autonomie. Nous avons gardé l'habitude de parler de l'avancement de l'expérience. De son côté, il remarque des changements et me donne beaucoup de conseils. Le premier qu'il m'a donné au bout de deux ou trois mois de présence était : « Continuez de la même manière, sans essayer de vous spécialiser car j'ai remarqué des réponses. Par exemple cette personne atteinte de la maladie d'Alzheimer et qui ne communiquait presque pas, j'ai remarqué qu'elle vous donne la main, vous sourit et qu'elle aime discuter avec vous. » Autre exemple : j'ai remarqué qu'une dame atteinte de démence utilise des stratégies de défense lorsque je suis face à elle. Si je lui dis « bonjour » elle me dit « ah, ils sont partis » ; si je souris, elle sourit aussi ; bref, je suis plutôt un miroir. Mais si je m'installe à côté d'elle et que nous passons deux ou trois heures ensemble, alors c'est elle qui mène la conversation et elle m'utilise comme un personnage. À certains moments, elle m'appelle « maman », ou bien me parle comme si j'étais son compagnon, puis son amie ou alors comme si j'étais son prétendant : « Écoute, on ne va pas se marier, on est trop vieux. » Je joue successivement tous ces rôles et surtout je suis les informations qu'elle donne. Il y a beaucoup d'endroits absents dans son discours : le nom des choses, le verre n'est plus un verre mais un machin, un homme qui s'appellerait Gérard devient un Pierrot, un lieu comme la Courneuve devient Machin. « Je suis allée à Machin avec un Pierrot. » Tout est très vague, alors j'essaie de lui retourner des outils qu'elle a perdus : « C'était peut-être un vélo ? Une voiture ? » J'essaie de ramener des objets, des personnes et aussi une mémoire de ce qu'elle m'a raconté depuis qu'on se connaît. Quand j'ai raconté au directeur qu'en me mettant à côté d'elle, elle était beaucoup plus cohérente, et qu'elle avait des difficul-

tés dans la frontalité, il était étonné car sa démence s'appelle « démence frontale ».

Ainsi Mr Ybert m'a encouragée et je me suis servie de sa manière à lui de s'adresser aux résidents. J'ai tout de suite remarqué qu'il a un certain jeu de présence avec chacun. Je l'observe pendant le moment du repas, qui dure environ une heure et demie, où l'on est tous dans le même espace. On « joue » chacun à une table différente. Parfois ça communique. Ma performance se nourrit des informations qu'il me donne et de sa manière à lui d'approcher la situation, en tant qu'infirmier gériatologique avec des connaissances médicales que je n'ai absolument pas.

Je n'ai pas l'objectif de ramener cette dame dans notre réalité ; pour moi sa réalité en est une et j'ai plutôt envie d'essayer de connaître la sienne. Je n'essaie pas de la détromper en disant « regardez, il n'y a personne en face de vous, pas de vélo ».

JP Tu rentres dans son histoire et la considères elle aussi comme une performeuse ?

BM Complètement. On arrive aussi désormais à écrire ensemble. J'utilise avec elle certains de mes outils de travail en performance comme le post-it. Si elle commence à écrire mon prénom « Bar... » en cours de route le trait devient comme un électrocardiogramme, le mot se transforme en zigzag. Néanmoins, on a réussi à écrire un texte toutes les deux, ensemble. Elle regarde l'écran d'ordinateur où elle parvient à lire si c'est écrit en capitales, on relit ensemble... Avec les autres, ça passe davantage par la parole. Il y a eu aussi des refus à accepter ma compagnie : une dame m'a tout de suite dit « vous savez, je n'ai pas besoin qu'on s'occupe de moi ». Elle m'a quand même appris pendant le repas qu'elle avait travaillé à la poste, alors j'ai utilisé cette information pour entrer en contact avec elle. J'ai acheté des timbres et la fois suivante je les ai mis sur la table, mine de rien, en me plaignant qu'il n'y ait plus de séries de timbres avec des fleurs et qu'ils sont tous autocollants alors que j'aimais bien lécher les timbres. Là, on est rentré en contact. Souvent je me plains aussi, parce que là tout le monde se plaint. Un jour, j'entre en disant que j'arrive de la poste de Pantin où ils ont mis des automates partout et qu'il n'y a plus personne derrière les guichets. « La poste de Pantin ? - Mais oui, la poste de Pantin ! ». Ainsi, c'est par ce lieu, où elle a travaillé pendant plus de trente ans, qu'on s'est rencontrées. Mais c'est un peu notre seul point de rencontre. C'est comme ça qu'elle est rentrée dans mon écriture, avec son apparence physique et sa manière de bouger.

JP Tu dis qu'elle est rentrée dans ton écriture ?

BM Elle habite une page du livre ; elle flotte dans sa robe bleue. Dans le livre, c'est quelqu'un qui s'en va.

JP Ton projet de livre est né avant celui d'être résidente une fois par semaine à l'appartement Les Quatre Saisons. Au départ, le sujet du livre n'était pas du tout l'appartement. Est-ce que tu fais maintenant un livre issu de cette expérience précise ?

BM La pratique de l'écriture a commencé en 2010 au CCN de Montpellier. À ce moment, plutôt que de prendre l'espace physiquement, je suis restée assise. La mort réelle d'un proche m'a immobilisée, ça a renversé mon rapport au corps et m'a amenée à chercher un autre endroit pour y déposer mon travail. La vidéo a été pendant plusieurs années le lieu où je pouvais déposer ma performance, y faire entrer des personnes et les garder dans le travail. Puis ça a été l'écriture. Le projet de livre est né au moment où j'ai remarqué qu'en me déplaçant, mes modalités d'écriture, mon style changeaient complètement. De même le contenu, qui est assez autofictionnel ou autobiographique, virait, changeait de décor. C'est ça que j'ai trouvé intéressant.

JP Tu retournes sur certains lieux pour y retrouver un certain style d'écriture. Donc la question du lieu est inextricablement liée à celle du contenu et du style.

BM Oui. Même si certains objets, certaines personnes viennent de mon histoire, de mon passé. Ce livre est devenu l'expérience d'un territoire. L'appartement gériatologique, comme la salle de boxe à côté des Laboratoires d'Aubervilliers, comme la bibliothèque ou l'église de Sainte-Marthe sont les nouveaux endroits du territoire qui pourront conduire l'histoire ailleurs. L'appartement gériatologique a une empreinte beaucoup plus forte que les autres lieux, car il change ma perception des lieux que je connais déjà. Fréquenter l'appartement gériatologique a changé ma manière d'appréhender les Laboratoires, ou d'appréhender les ouvertures publiques. Avant je ne tenais pas compte des personnes âgées et de leur manière de pratiquer l'espace. Je suis plutôt quelqu'un d'assez brusque, je ne me pose pas vraiment la question du confort des spectateurs. L'accueil peut être assez spartiate. Là, il faut trouver une délicatesse - question qui ne m'avait jamais traversée.

Un autre élément important : l'absence de mémoire à court terme s'introduit désormais dans l'écriture. Je suis dans une écriture sans mémoire ; les éléments contenus dans le reste des textes qui composent cette forme de livre, reviennent mais perdent leur nom, sont en disparition. L'appartement gériatologique m'aide à glisser vers la fin du livre et vers la fin du projet. Jusqu'ici dans mon parcours, je n'ai jamais voulu créer d'objet fini. Dans cette résidence, j'ai souhaité garder une sorte de cheminement dans les projets qui fait que d'une ouverture publique à une autre, ce ne serait jamais la même chose, on irait toujours vers l'avant. Or, je me rends compte qu'à un moment

donné on ne va plus vers l'avant, on est dans une sorte de spirale et de glissement vers la fin. C'est vraiment la première fois que j'envisage la fin : comment les choses finissent, s'éteignent, comment la voix baisse, comment les contenus se désagrègent, comment les mots sont oubliés, comment on finit. Ce projet de livre arrive au moment où quelqu'un meurt ; presque la moitié des contenus du livre a à voir avec ce qui continue de résider en nous quand l'autre est parti, ce qui reste de la relation à l'autre une fois qu'il est mort, quels sont ces liens, comment on continue de les alimenter, comment on est lié charnellement avec quelqu'un qui n'a plus de corps. C'était ça aussi, pour moi, la proximité avec la danse. En tant que danseuse, je m'intéressais à ce mouvement de mourir, de se décomposer et peut-être de persister dans la chair de l'autre. Ici, avec l'appartement gérontologique, c'est autre chose. C'est un autre mouvement : celui d'aller vers la fin, vers la mort.

JP Tu as trouvé là comme un modèle de récit, troué par la perte de mémoire qui peu à peu désagrège les choses. Pourtant, quand je te vois à l'appartement gérontologique, tu ne travailles pas sur la fin, mais sur la vie : tu viens pointer toute la vie qu'il y a dans ce qu'on considère généralement comme le lieu de la fin.

BM Il y a là quelque chose de différent de mes autres relations, de mes autres amitiés : on ne construit pas. Je suis témoin des pertes chez certaines personnes. Les auxiliaires de vie et moi sommes témoins de quelque chose. Nous sommes tous les acteurs et le décor de cette maison. Tu as peut-être constaté l'attention que porte la cuisinière à sa coiffure, tout le monde est très attentif, aussi bien à soi qu'aux personnes qu'il faut pour certaines habiller, coiffer, maquiller... Il y a une apparence qui est aussi une construction. J'y suis attentive également. D'ailleurs Franck Ybert s'amuse à commenter mes choix vestimentaires. Cet hiver je portais une robe verte pour rappeler qui j'étais à un monsieur qui m'oubliait toutes les vingt minutes. C'était cyclique, je m'approchais de lui et il ne savait plus qui j'étais alors je lui disais : « Je suis la dame verte, Barbara, vous vous souvenez, nous avons dansé la valse ? » J'ai aussi commencé à lui raconter des choses qu'on n'avait pas faites ensemble et qui me semblaient chouettes à rajouter à nos expériences communes. Le directeur me pointait du doigt d'une autre table et disait : « Regardez la dame verte, vous la connaissez ? » Ou alors il raconte à une dame que je suis de la famille des marsupilamis, un croisement entre un singe, un léopard et un chat. L'accompagnement des auxiliaires est constant et tous se doivent d'être toujours au meilleur d'eux-mêmes. Ils sont dans une performance faite de bonne humeur, de présence, de beaucoup de patience. Ce que j'appelle performance l'est aussi pour eux. Ils ne se limitent pas à accomplir un certain nombre de tâches. Ils ramènent à l'intérieur de leur travail toute leur joie, leur présence, la bonne humeur et sont vraiment conscients de l'immobilité et de la lenteur alentour.

JP Ce que tu apportes, c'est aussi beaucoup d'imaginaire.

BM Oui, mais c'est aussi assez terre-à-terre.

JP Tu leur apportes des magazines, des photographies, des histoires...

BM Oui, des histoires qui sont souvent personnelles et banales.

JP Mais aussi des histoires fantasques ! Quand tu dis à la dame qu'on va lui amener un kangourou comme animal de compagnie, elle comprend tout à fait ce que tu lui dis et elle joue le jeu de cette fantaisie-là. J'imagine que le niveau d'échange n'est pas le même entre les auxiliaires et les résidents ?

BM Oui et non. Par exemple, un des auxiliaires prête son histoire familiale à cette dame qui n'a pas de famille. Quand tu ouvres son carnet de photos, tu découvres l'auxiliaire avec sa fille dans les bras, ce sont vraiment des photos de sa famille. J'ai trouvé ça très fort. Leur engagement dans ce travail ne se limite vraiment pas aux tâches qu'ils doivent accomplir. Ils les lavent, les habillent et s'occupent de leur linge, comme de combler ces manques affectifs. Ce n'est peut-être pas lié à l'imaginaire, mais c'est lié à leur engagement personnel. Leur présence nourrit beaucoup mon imaginaire.

JP Ce qui est troublant c'est combien toutes les frontières qu'on pourrait imaginer n'existent pas : le travail et la vie privée se mêlent par ce cadeau des photos de famille ou bien toi qui te présentes comme performeuse considères que ces gens sont devenus tes amis et que tu ne cesseras pas de les voir au bout d'un an. Il y a dans tous les cas une attention à l'autre, ce que tu appelles une amitié, avec d'un côté des objectifs de soin, de l'autre de « soin de l'imaginaire ».

BM J'ai l'impression que nous partageons la même absence de limites personnelles. Je pense que leur expérience les atteint autant qu'elle m'atteint. En revanche c'est difficile de savoir comment cette expérience nourrit autre chose dans leur vie personnelle. Moi, j'ai mon projet.

JP ... que tu rappelles régulièrement aux résident/es.

BM En amener certains jusqu'aux Laboratoires d'Aubervilliers a été important. La première fois, on a dû se demander si le lieu était vraiment accessible aux personnes âgées. On leur a montré le lieu, offert un thé et parlé du projet. Dans le présent, la conversation se fait, mais il n'en reste rien. Certains ont totalement oublié leur visite.

JP Tu m'as dit n'avoir jamais supporté le studio de danse et qu'assez vite, quand tu étais interprète en Belgique, tu travaillais plus sur le chemin qui conduisait au studio que dans le studio lui-même. De même tu ne t'isoles pas pour écrire et choisis plutôt de t'installer dans des lieux publics. Le rapport de ton travail aux lieux est singulier.

BM Deux éléments sont indispensables au travail : le lieu et l'autre. Le lieu est le point de départ de mon projet, je ne m'abstrais jamais de l'endroit où je me trouve. Concernant le rapport à l'autre : je ne me suis jamais intéressée à mon corps autant que j'ai pu m'intéresser au mouvement des autres. Et notamment le mouvement banal de chacun dans la ville, qui me traverse beaucoup plus que le supposé mouvement chorégraphique. Justement parce que je suis danseuse. La danse en studio est une pratique que j'aime mais qui me fait souffrir parce que j'ai besoin d'un rapport constant à la réalité extérieure. Le travail n'est pas une manière de s'extraire de la réalité pour en proposer une nouvelle mais est une tentative d'appréhender la banalité, la normalité et d'en faire quelque chose de vivant. C'est ce qui m'a fait quitter le studio, ce qui m'a fait un peu quitter la pratique du danseur telle qu'on la connaît. Mon entraînement à moi, c'est de marcher, marcher, marcher, regarder, regarder, écouter, un peu comme ces individus curieux qui parlent à tout le monde. Je suis comme la personne qui s'assoit en face de toi dans le métro et commence à te raconter un truc. Quand je travaille, je me force à aller vers les gens alors que ce n'est pas du tout dans mon caractère. Au départ, au lieu de m'échauffer en studio je traversais la ville pour rejoindre le studio, où je m'ennuyais terriblement. Je suivais les gens sur leur parcours et utilisais les qualités d'empathie qui sont celles du danseur pour saisir les sensations de mouvement, les émotions que je voyais chez les autres. Ainsi j'ai travaillé pendant des années en réduisant mon vocabulaire chorégraphique à ce que tout le monde peut faire chaque jour : se lever, être assis, marcher. De la même manière je me suis écartée de l'espace scénique, non pour remettre cette réalité-là en question, mais parce que je m'intéresse au territoire.

JP Tu avais aussi créé une structure semi-clandestine d'intervention artistique, avec une pratique d'affichage, d'édition, de performance dans des contextes publics et plus privés. Il y a presque quelque chose de l'ordre d'un activisme poétique et politique ?

BM C'était en Belgique dans les années 1990 avec Sofie Kokaj. Ça s'appelait « Où Nul Théâtre-Théâtre ». Parmi les luttes politiques, revendiquer l'intimité est important. L'intimité (un mot que les hommes n'aiment pas du tout) était aussi une notion liée à ce travail - un travail de femmes. C'est très important de le souligner.

On a pu reprocher à ces formes déambulatoires dans mon travail, toujours en devenir, en recherche d'elles-mêmes, de ne pas être des objets artistiques.

JP On entre là dans un débat sur la définition de l'art... Tu appartiens à ce courant artistique depuis Marcel Duchamp, John Cage ou Anna Halprin qui pense l'art comme processus et joue du rapprochement entre l'art et la vie.

BM Aller chercher l'art dans la normalité. Le lieu du théâtre est aussi souvent lié à un moment exceptionnel alors que c'est parfois au bar du théâtre que se passent les moments forts de rencontre avec le public, où l'art et la vie convergent. Je suis assez vite allée vers l'espace public, en essayant de garder l'expérience en route.

JP Quand tu dis « je suis danseuse », c'est une identité importante pour toi ? Plus que « je suis artiste » ou « je suis écrivain » ?

BM Ah oui ! Je ne suis pas écrivain ! Ce format de livre est la continuation d'un parcours. Dans l'espace public, j'ai dansé sous le pseudonyme de « Transport public » dans un bleu de travail qui me permettait de me glisser dans les chantiers. Je reprenais les gestes des ouvriers jusqu'au moment où quelqu'un me remarquait et alors je m'en allais mine de rien. Cette danse disparaissait dans le contexte du quotidien, elle n'était pas tout le temps visible. Il y avait aussi des retours à l'espace scénique qui posaient la question de comment utiliser une scène théâtrale autrement. J'ai collaboré avec des éclairagistes, des costumiers, des scénographes, avec lesquels on a essayé de ramener nos pratiques sur une scène plus ouverte.

JP Encore une fois tu rassembles des pratiques. Tu dis être contre la direction d'acteur ou contre la direction de tes collaborateurs : chacun fait ce qu'il a à faire.

BM Oui. On pourrait très bien décider d'aller dans un centre chorégraphique toutes les deux et de se partager le temps de représentation, chacune avec son travail. Ce n'est plus une collaboration.

C'est très difficile de convaincre les intervenants d'opérer comme ça parce qu'ils entrent quand même dans mon propre fonctionnement. Par exemple je considère que les spectateurs participent à mon travail et c'est pourquoi je ne veux pas le préparer... sinon dans les discussions, dans la rue, chez moi. La performance se fait avec les spectateurs, elle n'existe pas avant. C'est un élément du présent, c'est quelque chose qui nous appartient et je ne veux pas manquer la possibilité de ce qui arrivera en dirigeant le futur. Je m'y prépare mais je ne décide pas. C'est ainsi dans mon travail depuis très longtemps. *Mes contemporains*, une pièce que j'ai faite ici en 2006, était accompagnée d'un film, alors que la performance se faisait avec les gens. Ainsi Damien Arrii, qui était à l'époque le directeur technique des Laboratoires, était devenu acteur et complice malgré lui. Tout ce que je fais est indissociable du reste, des personnes avec qui je vis.

JP Tu as présenté *Mes contemporains* en Belgique...

BM Oui, à Montpellier également : il y a donc trois versions, mes acolytes étaient ma voisine Corinne Lamesch et un acteur de Bruxelles Bruno Marin, tous deux personnages dans le film. Ils m'ont accompagnée à Montpellier et à Bruxelles pour refaire un film dans le territoire totalement différent d'Aubervilliers. Mon beau-père, ma belle-mère, l'ex-copine de mon ex, et l'ex-ex-copine de mon compagnon n'ont pas suivi.

JP Diffuser une pièce revient à la réinventer dans un nouveau contexte.

BM Ce qui me plairait, c'est de déplacer les Laboratoires, c'est-à-dire d'aller dans un autre lieu avec l'équipe des Laboratoires. C'est un fantasme, certainement. Par exemple Barbara Coffy accompagne quotidiennement le projet, on s'écrit sans arrêt. Puis Claire Harsany, Alice Chauchat, Tanguy Nédelec, Anne Millet, Virginie Bobin, Pauline Hurel... me donnent beaucoup de leur temps. Les Laboratoires, c'est une architecture, petite et grande salles... mais c'est aussi une équipe. Le projet est constamment alimenté et redirigé par la lecture que chacun/e peut en faire. J'aime le savoir et me laisser déplacer. Yvane Chapuis qui était dans les précédentes directions des Laboratoires est quelqu'un d'important dans la formulation de ce que je fais. C'est Yvane qui m'a dit que je faisais du hors-scène, je n'avais jamais réfléchi à ça.

JP Tu fais ce que j'appelle « une danse en situation ». La situation est à la fois temporelle et spatiale, contextuelle : elle vient nourrir ou faire bifurquer un projet.

BM Et donc le mouvement du projet vient vraiment des autres. Je suis, mine de rien, assez contemplative !

JP Tu as une façon d'intégrer l'entour proche, comme lorsque tu avais invité les boxeurs qui s'entraînent à côté des Laboratoires. La frontière entre réalité et fiction se trouble. Lors de la dernière ouverture publique, tu as insisté sur l'importance pour toi de la réalité, qu'elle entre dans la performance. Tu soutenais cette affirmation en regardant dehors à travers la porte vitrée. À un autre moment tu as expliqué que désormais tu préférerais écrire plutôt que faire des performances parce que l'écriture te permettait de dialoguer avec Virginia Woolf ou d'autres personnalités que tu n'as et n'aurais jamais pu rencontrer. Tu instaurais une hiérarchie entre écriture et performance qui s'effondrait de fait, puisque ton récit permettait de faire entrer Virginia Woolf dans la performance ! Il y avait un hiatus entre l'appel à la réalité concrète et le fantasme, la fantaisie affective permanente. On est sans cesse dans cette tension entre deux choses, tension que je trouve très réjouissante en temps que spectatrice, la manière subtile dont tu passes sans cesse d'une réalité à l'autre en t'adressant aux spectateurs. Tu t'adresses à l'un de manière proche, intime et lui parles concrètement de comment il est, de ce qu'il porte ou d'un geste qu'il a fait ; puis d'un seul coup tu l'intègres dans ta fiction.

BM Par exemple, à un moment je me suis adressée à Vincent Dupont en lui racontant qu'il était entré dans le livre et de quelle manière : dans une scène assez gérontologique dans laquelle il était très vieux et moi aussi. Je lui ai fait porter un personnage du livre qui n'est pas lui. À l'appartement, je suis moins stratège. Parfois aussi un peu à vif. Une de mes stratégies, notamment, est la sincérité. La vérité est toujours la chose la plus déroutante et fantasque que j'arrive à amener en performance. Par exemple en disant que j'abandonne la forme et que je me penche uniquement sur le contenu de mon travail, que donc « ce sera un livre ou un parfum ». À l'appartement gérontologique, je suis démunie de certains outils performatifs. Car les gens y sont très fragiles, et réciproquement je me sens moins en force. Quelque chose se fait là-bas qui ne se fera jamais ici pour moi et c'est ça qui m'intéresse, que ce projet appartienne à son lieu. Quand je dis - on croirait une blague - que le travail à l'appartement provoque un vieillissement du projet, en fait c'est vrai : le vieillissement est très présent dans mes pensées.

JP Tu réponds aussi à cette attention au vulnérable par son contre-point, avec beaucoup d'humour. Tu disais à une résidente qu'on est allée voir, en serrant les poings comme pour boxer : « Tu aimes te battre ! »

BM Cette dame ne reconnaît pas certaines expressions. Si tu lui dis « Allons-y ! » elle te regarde sans se lever, elle ne comprend plus « Allons-y ». Alors tu essaies « On y va ? » « Alors, vous venez ? » et puis tu lui prends le bras, elle te sourit mais elle ne vient pas. Alors une fois je lui ai dit en faisant des grands gestes : « Allons-y ! Partons en direction de la muraille de Chine, nous traverserons le pays ! » Et là, morte de rire, elle se lève et me suit. Donc j'ai essayé plusieurs méthodes dont celle des poings fermés. Souvent elle trouve ça drôle et a envie de me suivre, même si en plein milieu du chemin elle décide de revenir dans sa chambre ! Ces quelques gestes absurdes sont restés. À un moment donné, l'écriture est devenue utile, quand j'ai invité Christian Olivier à venir lire dans la chambre de cette dame le texte que nous avons écrit toutes les deux alors qu'elle ne me reconnaît pas, qu'elle ne sait pas qui il est, qu'elle ne reconnaît même pas sa chambre. Mais dans ce texte il est question de sa commode que sa mère a achetée, du tableau qui est au mur et pendant disons trois minutes elle reconnaît la commode, le tableau, le nom des choses et me reconnaît aussi. Ça a été un moment de joie commune, qui s'est vite évaporé.

JP Le projet de livre fait retour dans l'appartement. Tu lis des textes, tu laisses des textes à lire...

BM Oui, je leur donne des textes à lire. Par exemple j'attire l'attention d'un monsieur qui lit beaucoup la Bible et connaît par cœur le livre de la Genèse sur la description du jardin d'Éden. Je lui pointe le texte que j'imprime en gros. Il ne va pas forcément le lire ; il joue le jeu de recevoir le papier mais l'utilisera peut-être comme cette autre dame, pour emballer son pain ou le gâteau qu'elle ne mange pas tout de suite et emmène dans sa chambre. Alors le texte devient un paquet. Pour moi c'est excellent, cette transformation.

JP Cette idée de donner un texte à une personne particulière appartient pleinement à ton projet.

BM Oui. Le livre deviendra un vrai livre dans quelques mois, mais ce qui m'intéressait du texte, c'est le réservoir que ses pages constituent et la manière dont on peut transmettre ce réservoir à des personnes qu'on connaît plus ou moins, qu'on croise dans la rue. La personne amène chez elle le texte, le prend dans son appartement, dans sa poche, dans son bureau. Il y a une transmission des contenus et la personne en fait quelque chose. L'année dernière à l'espace Khiasma, j'ai eu la preuve d'une certaine transmission de mouvement. Parce que l'écriture pour moi est un mouvement, c'est une activité, une pratique qui me rend vraiment heureuse. Je ne veux pas tant transmettre mon écriture que cette pratique du quotidien. Peu importe qu'on trouve mon texte bien, je suis sensible à ce qu'on en fasse quelque chose. À Khiasma, j'ai tendu, de manière très informelle, un texte : « Tenez, j'ai écrit ça. Est-ce que vous voulez bien le lire ? » La personne à côté le lisait puis me donnait un avis : « Ah, j'ai remarqué qu'à cet endroit, j'ai eu envie de pleurer. Pourtant votre texte n'est pas triste. Je me demande si c'est à cause de la ponctuation. » Et le lendemain la même personne revenait vers moi me montrer des photos ou des dessins. « Tiens, je voulais vous montrer, puisque vous avez partagé votre écriture, regardez ... ». Il y a souvent eu de vraies conversations, on ne m'a jamais prise pour une « auteure » ou une « artiste », on m'a prise pour quelqu'un qui est là et qui propose « j'ai fait ça. Et vous, qu'est-ce que vous faites ? » C'est un peu ça l'enjeu.

JP On retrouve l'idée de se tenir compagnie, d'entrer en rencontre...

BM ... et d'échanger des pratiques. Faire voyager le travail et le partager avec un public hétérogène : je fais du porte-à-porte, je mets des textes dans les boîtes aux lettres de certaines maisons qui sont entrées dans le texte. « Chère madame, le mur rouge rouille de votre maison est entré dans mon texte, je me permets de... ». Je laisse un numéro de téléphone, mais personne ne m'a jamais rappelée. Ça peut faire peur quelqu'un qui observe vos murs ! Ah tiens, voilà Pascaline ! Elle a beaucoup influencé le projet. Pascaline c'est la délicatesse. On est amies et on parle tout le temps du travail et de sa place dans le travail. Cela donne une certaine texture à notre histoire.

Pascaline Denimal : Oui, vu de l'intérieur c'est un échange de discussions, de mises en observation de nos processus respectifs, ceci crée du champ à nos questions et une circulation en nous et entre nous. Dans le processus de travail de Barbara, l'ouverture est si large que je pourrais déplacer le focus constamment et devenir volubile mais ma proposition se doit d'être aigüe et poser la question du regard ; en tant que participante je me dois d'être plus émergente, je me pose en présence, mon regard pratique et je deviens une spectatrice active, tout est réflexif, ainsi le cadre performatif se construit comme un dialogue à travers cette relation, l'extension du territoire s'auto-génère .

BM Pascaline remarque des choses que je ne vois pas, avec beaucoup de finesse. Ça nourrit mon point de vue sur l'appartement gérontologique où nous sommes allées ensemble parfois.

PD Il y a chez toi une générosité frontale qu'il ne m'est pas évident d'assumer. Je me maintiens à un point de distance où tu n'es pas, tu es vraiment dans la matière engagée, ton intention est sagittale.

BM J'ai demandé à Pascaline de m'accompagner pour le côté performatif du projet : comment sort-on de l'appartement ? Comment cela devient-il un livre qu'on va distribuer ? Nous avons commencé

lors de la première ouverture publique qu'on a faite ensemble, en septembre 2011.

JP T'accompagner, c'est entrer dans le livre ?

BM Pascaline ne doit pas devenir en cours de route un objet de mon travail. On est côte à côte et je suis dépendante de ce côtoiement parce que l'amitié est constitutive de mon travail. J'ai besoin de son point de vue construit à l'intérieur de ce qu'on fait. Je ne cherche pas un miroir. Voir comment elle comprend ce projet et ce qu'elle en fait produit déjà une transformation. Pascaline pour moi est le premier regard - un regard critique aussi.

JP Est-ce pour cette raison que tu as invité à l'appartement Audrey Gaisan, Alice Chauchat, Sabine Macher, Joris Lacoste, Tanguy Nédélec, Philippe Pommier, Christian Olivier, Abdel Kouissi et Bruno Marin ?

BM C'est pour permettre l'influence de l'appartement sur le travail artistique d'autres personnes. Que cela fasse dévier quelque chose dans leur manière de faire. Pascaline est dans le projet d'une manière plus sophistiquée : elle est en train de construire ce qu'elle serait elle-même en tant que personnage dans mon travail. Le personnage d'elle-même. Le cadre performatif avec moi est spatiale : on ne sait pas où on va, on est mis en danger. Pascaline a ses dispositifs qui ne sont pas du tout les miens. Et en même temps elle reste dans les limites de ce que je propose. Qui est dépouillé.

PD Lors de la dernière « ouverture publique », j'ai choisi d'amener des éléments et des objets constitutifs de mon identité, dans le grand cadre de la performance, j'ai créé un petit cadre amovible ou je restais disponible, un espace qui permettait aux autres de déplacer le focus d'interaction de l'espace. Il y avait deux ou trois éléments structurants qui m'étaient complètement personnels d'un point de vue identitaire. Et il y avait ce qui nous reliait toutes les deux, en lien avec l'appartement gérontologique, par exemple la photo de mes parents, qui date de 1965 ou 1963. Cette image paraissait plus vieille et parlait aux gens de l'appartement qui ne viendront pas forcément voir la performance. Il y avait aussi un morceau de toile cirée qui était en lien avec leur quotidien. C'est du domaine de l'inconscient collectif et en même temps c'était décalé...

BM Pascaline va amener aussi un aspect spirituel. Dans le livre elle n'est pas un personnage défini. Pascaline est un regard. Elle est dans le texte quelqu'un qui regarde et qui ne voit pas la même chose.

PD J'ai senti que j'étais porteuse de sens pour le public, mais de manière très intemporelle peut-être.

BM À partir du mois d'octobre, nous allons distribuer le livre ensemble, dans les endroits où normalement je vais seule, chez des gens qui sont dans le livre et qui ne viennent pas aux Laboratoires. Comment faire la jointure par exemple entre Pascaline et L. qui habite dans la zone industrielle de Pantin dans un appartement totalement détruit par son mari. C'est un contexte différent de ce que Pascaline connaît du projet et de moi. Je l'amène là-bas en ayant totalement confiance en ce qu'elle est, ce qu'elle apporte. Elle a une grande capacité à laisser les autres projeter sur elle.

PD On s'est rencontrées lors d'un stage que donnait Barbara à la Ménagerie de Verre en 2008 sur la performance. J'ai gardé des notes dans mon carnet ; tu avais donné comme consigne : « Prendre une chose, un élément qui soit le plus proche de la réalité extérieure et le plus désenchanté. »

BM Oui... le désenchantement, la normalité : je n'aime pas les fêtes, les moments forts, j'évite tout ce qui serait exceptionnel. Ce qui me reste de ce que je vis ce sont des choses très banales.

JP Cela me renvoie à l'idée de mémoire dont on parlait tout à l'heure. La mémoire ne serait pas imprimée par des moments choc, mais plutôt par la permanence d'une chose normale.

BM ...d'où la présence dans le livre de beaucoup de personnes devant leur évier, plutôt que montant le tapis rouge à Cannes, ou aussi de personnages connus mais dans des moments quotidiens - le *Huit à 8*, la baguette. C'est la souris Jerry plus que Gilles Deleuze.

PD Tu parlais aussi de produire du bonheur pour le public.

BM Ah, on n'a pas parlé du bonheur ! L'amitié et la compagnie visent le bonheur, à être heureux dans ce que nous faisons.

JP Ce projet de livre a commencé en 2010.

BM Oui, ça aura pris trois ans. La fin approche. Le livre est un objet fermé, fini, mais il restera le geste de le donner.

J'habite ma vie ailleurs

par Barbara Manzetti

Muhammad Ali avait 70 ans debout devant les téléspectateurs assis. Il n'y avait que nous et les femmes de ménage. J'avais un enregistrement. Tu me parlais dans le miroir de la salle de bain. Je pouvais te voir et je pouvais me voir et nous étions vieux. Alors ça. Nous étions blanchis. C'était une ville où il n'y avait plus que nous. Peut-être une ville qui finissait. Sur sa fin glissaient les serpillères des femmes de ménage légèrement penchées. Ces espaces avaient l'apparence de la vie et du linoléum assidument désinfecté. Je voyais les couloirs éclairés sans ombres et je me disais Tiens voilà comment la disparition nous guette. Tiens voilà comment rien n'est plus certain que cette disparition et dans mon nez je sentais le produit à frotter les carreaux. De cette fenêtre nous ne voyions pas ce que vous voyez. Nous avons été transportés là où nous respirions là où nous vivions sans intensité. Juste en blanc. Sans couleurs. Comme dans une traduction de la réalité. Exécutée machinalement. Sans jugement. Nous n'étions pas dans l'imagination. Il y avait une chose. Plusieurs choses. Avec les mains à hauteur du visage. Nous nous souvenions de quelque chose. De la mise en jeu ou la tentative. Il y avait le mot paysage sans le paysage. Il y avait le mot convoi sans le convoi qui nous ramène l'histoire. Il y avait le mot ombre sans l'ombre pour preuve de soi. Le mot jaune était en blanc. Des mots remplacés par ça. Par truc. Par machin. Par machine. Par la même là-bas qui fait des machins-chouettes. Il y avait le mot sévère. Le mot lâche. Le mot ma soeur. Le mot maman. Le mot circonstance. Le mot maman. Le mot mot. Nous en faisons une cérémonie. Du mot sculpte. Du mot fantôme. Du mot plumage. Du mot langage. Du mot douceur. Du mot parfois. Du mot austère. Du mot éclabousser. Des mots route nationale. Du mot silence. Il n'y avait pas de couleurs. Le noir n'était pas non plus. La lumière était suffisante. Malgré cela un paysage s'esquissait. Composé d'un corps masculin allongé sur le flanc gauche et de cinq peupliers en fumée. Pour te dire que les éléments de ce paysage semblaient avoir été détruits par le feu. La couleur avait été écartée. Les éléments noirs reposaient dans les blancs. C'était le cas de ce paysage dans le rectangle blanc. Ce rectangle blanc était de taille à accueillir un corps couché dans sa longueur. Dans le sens où ce corps garderait la position couchée sur le dos. Les mains croisées sur la poitrine. Un. Deux. Trois. Quatre. Cinq. Six. Sept. Huit. On dirait que j'ai minci et que je m'en sors. Cela pour revenir à la réalité des pensées d'hier après-midi en traversant la rue au niveau du Huit à Huit. J'y prends une baguette. À côté de quoi se tient l'acteur Will Smith. Un nom d'emprunt je crois. Cela se passe dans ce monde rassuré d'un coin de rue avec le mec qui sourit derrière la caisse. Qui banalise l'échange convenu en rajoutant des expressions usagées. Ça va ma belle ? Les mouchoirs en papier c'est bien. Pour éviter de collectionner les miasmes de saison. Lorsque. Autour de la table se joue le drame des coquillettes. Diane Kruger prosaïque refuse de les gober froides. Et elle a raison. Moi je trouve que. J'avais un nom ou pas. Barbara ou Comment Encore. Et cela m'allait très bien. Car cette absence de mémoire faisait émerger la réalité. De nos liens véritables. Phrase d'une banalité sordide. Mais vraie. Car cette absence de mémoire faisait émerger la vérité. De nos liens réels. D'ordre sentimental. D'une extrême délicatesse. D'une beauté récente. Nouvelle Étoile. Madame Infinitésimale arrête de s'alimenter. Elle mange le peu qu'il faudrait à sa chaise pour rester sur pieds. Ne se plaint pas de ne plus aimer y être. Comme une feuille un arbre parcouru de sève malgré lui. Minuscule dans sa robe. Enveloppée de trames de phrases de prières de requêtes d'instigations. L'araignée de l'amour l'empaquète. Au revoir. Je quitte le corps et la page au moyen d'un rétrécissement. C'est indolore. C'est oublié. Chérie. J'ai rétréci les enfants. Déjà. Naissance dans un corps s'éteignant au fur et à mesure par rapetissement. Synonyme d'envelopper. Synonyme de décousu. Synonyme d'instigation. Synonyme de gober. Synonyme de il est temps de quitter la pièce en y laissant ma trace mon âme une sacoche pour que tu l'y trouves. Adieu bouillonnement synonyme d'amour. Il est temps de quitter la pièce en y laissant le temps que j'y ai passé pour que tu le trouves. En passant.

LA SEMEUSE

troisième mardi du mois, 20h « Mardi de La Semeuse »

Chaque mois, le public participe à un moment de rencontres, d'échanges et de partage afin de construire ensemble le projet dans la ville.

chaque mercredi, 14h-18h

La Semeuse ouvre ses portes et accueille le public afin de faire découvrir le projet et son actualité : expérimentation du jardin hors-sol, ateliers pédagogiques avec des établissements scolaires, mise en réseau d'associations et d'individus intéressés par le jardinage urbain.

blog de La Semeuse
<http://semeuse.wordpress.com>

conception :

Marjetica Potrč et RozO Architectes

coordination générale :

Guilain Roussel

éco-animatrice :

Margaux Vigne

Articles parus

Conversation entre Marjetica Potrč, Séverine Roussel, Philippe Zourgane et Carlos Semedo, JDL de mai-août 2011

Les jardinables – alternative pour un territoire en mutation(s). Axes de réflexion par Guilain Roussel, JDL de sept.-décembre 2011

Conversation entre Gilles Clément, Marjetica Potrč et Guilain Roussel, JDL de janv.-avril 2012

Roots in a Fast Place: Creative Practices in the Public Domain par Katie Bachler et Allison Behrstock, JDL de mai-août 2012

Dates passées

- 4, 11, 18 et 25 mai 2011 : ateliers de sensibilisation à la biodiversité locale
- 25 mai 2011 : inauguration de l'exposition et présentation publique du projet
- 25 mai-10 juin 2011 : exposition d'introduction au projet et restitution des ateliers chaque mercredi depuis septembre 2011 : portes ouvertes
- chaque 3^e mardi mois depuis septembre 2011 : Mardis de **La Semeuse**
- 21 mars 2012 : atelier sol et engrais verts
- 28 mars 2012 : atelier compost
- 12 avril 2012 : rencontre avec Gilles Clément
- 14 avril 2012 : atelier mobilier urbain
- 17 avril 2012 : atelier d'écriture de la Charte
- 21 avril 2012 : atelier boutures et promenade urbaine
- 23 avril 2012 : séance d'**illegal cinema**
- 28 avril 2012 : inauguration du jardin
- 6 et 20 juin 2012 : ateliers avec l'association Auberfabrik

En 2010, Marjetica Potrč, en collaboration avec RozO Architectes (basés à Aubervilliers), a entamé une recherche intitulée *La Semeuse ou le devenir indigène*. L'artiste et les deux architectes ont élaboré cette proposition comme un « monument végétal immatériel » offert à une ville qui se caractérise par sa grande diversité culturelle. Ce projet s'appuie sur les concepts de territoire et de migrations et sur le rapport entre l'homme et le végétal, où la plante devient agent politique. *La Semeuse*, plateforme pour un jardinage solidaire, devient alors un lieu de partage de graines, de plantes, de savoirs, de savoir-faire et de questions liés au jardinage urbain, entre individus et associations d'Aubervilliers et des alentours. Guilain Roussel, paysagiste, a rejoint le projet en 2011, en tant que coordinateur général, et Margaux Vigne en août 2012, en tant qu'éco-animatrice. Le jardin hors-sol de *La Semeuse* a été inauguré le 28 avril 2012, avec, au programme, des animations et ateliers autour du jardinage solidaire, une promenade dans la ville à la découverte de la nature et la présentation de *La Semeuse* par ses créateurs/trices et animateurs/trices, suivie d'une fête avec bal, fanfare et repas festif. Une série d'ateliers et de rencontres (les « Mardis de la Semeuse ») ont été organisés en amont du lancement et continueront tout au long de l'année.

L'architecte et artiste slovène Marjetica Potrč est internationalement reconnue pour ses projets de recherche, qu'elle nomme souvent *case studies* (études de cas), et qui se situent à la croisée de l'art avec l'activisme, l'urbanisme et l'anthropologie. Elle s'intéresse aux fondements de la vie humaine et au besoin d'être protégé(e)s et entouré(e)s. En agissant dans différents contextes géopolitiques, Marjetica Potrč encourage la participation des communautés locales et la mise en valeur de leurs savoirs.

Séverine Roussel et Philippe Zourgane fondent l'agence RozO Architecture Paysage Environnement en 1998. Séverine Roussel est architecte-paysagiste et Maître de conférence à l'ENSA de Paris-La Villette, et Philippe Zourgane est architecte-paysagiste, chercheur

au Centre for Research Architecture au Goldsmith College, où il est doctorant. Il est également Maître de conférence à l'ENSA de Paris-Val de Seine.

Guilain Roussel est paysagiste DPLG diplômé de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, où il a réalisé son travail personnel de fin d'études sur le développement de jardins dans un plan d'ensemble d'Aubervilliers. Il est cofondateur de PG4, un collectif de jeunes paysagistes engagés dans des projets culturels et paysagistes revendiquant une attention particulière au travail de terrain et à l'écoute des usagers. Il est par ailleurs président de l'association Frères Poussière, basée au centre-ville d'Aubervilliers, qui mène un ensemble d'actions sociales et culturelles autour de la réhabilitation d'un ancien théâtre.

In 2010, Marjetica Potrč invited RozO Architectes, an office of architecture and landscape based in Aubervilliers, to collaborate on the research project La Semeuse ou le devenir indigène. The artist and the architects conceived an idea to offer an "immaterial vegetal monument" to a city characterized by its great diversity. The project is based on the concepts of territory and migration and questions how plants can represent humans and become political agents. La Semeuse, a platform for a community-based gardening, becomes a place for sharing seeds, plants, knowledge, know-how and questions about urban gardening, among Aubervilliers residents and non-profit organizations acting in this field. Guilain Roussel, landscape architect, joined the project in 2011, as its general coordinator, and Margaux Vigne in August 2012, as an eco-animator. The raised bed garden was launched on April 28, 2012 with a series of activities such as workshops, walk in the neighborhood to discover its wild side, introduction of La Semeuse by people who are making it, followed by a party (bal, dinner, brass band). Workshops and meetings (the "La Semeuse's Tuesdays") have been organised prior to the launching and will continue all year long.

The Slovenian architect and artist Marjetica Potrč is internationally recognized for her research projects, which she often refers to as "case studies", and which are situated at the crossroads of activism, urbanism, and anthropology. She is interested in exploring the foundations of human life and the need to be protected and surrounded by others. By acting in different geopolitical contexts, Marjetica Potrč encourages local community participation and promotes local knowledge.

Séverine Roussel and Philippe Zourgane created RozO Architecture Paysage Environnement Agency in 1998. Séverine Roussel is an architect, a landscape architect and an assistant professor at the School of Architecture of Paris-La Villette. Philippe Zourgane

is an architect, a landscape architect and a PhD candidate and a researcher at the Centre for Research Architecture in Goldsmith College, United Kingdom. He is also an assistant professor at the School of Architecture of Paris-Val de Seine.

Guilain Roussel is a landscape architect who graduated from the National School of Landscape Architecture of Versailles. His final research dealt with a bird's-eye view of a garden development in Aubervilliers. He is a co-founder of PG4, a collective of young landscape architects involved in cultural projects who call attention to fieldwork and users. He is also a president of the Aubervilliers-based organisation Frères Poussière. They coordinate social and cultural events around the renovation of a former theatre.

Ce projet bénéficie du soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du Département de la Seine Saint-Denis, de la ville d'Aubervilliers, de la CAF (Caisse d'allocations familiales) de la Seine Saint-Denis et de la Fondation de France. Avec Katie Bachler, Allison Danielle Behrstock et Valérie Lessertisseur (animation d'ateliers, mai 2011) et en collaboration avec Une Oasis dans la ville, les Petits Prés verts, les Jardins ouvriers des Vertus, l'OMJA, les archives de la ville d'Aubervilliers, Les Bois de Senteur, Le Jardin des Fabriques, Auberfabrik, le service des espaces verts d'Aubervilliers et de Plaine Commune.



CARNETS DE ROUTE

La Semeuse
septembre 2011 - juillet 2012



Proposé par Guilain Roussel
avec les contributions
d'Anne Foussat, Valérie
Lessertisseur, Michel Piriou,
Philippe Portier, les résultats
de la séance 'Charte' des
mardis de la Semeuse et des
extraits de retours d'ateliers
avec les élèves du Lycée Le
Corbusier d'Aubervilliers.
Photos : G. Roussel
juillet 2012.

CARNETS DE ROUTE : L'INSTANT OÙ LA SEMEUSE EST DEVENUE LA SEMEUSE...



Le jardin pousse, il n'y a pas de doute.

UN LABORATOIRE VERT?

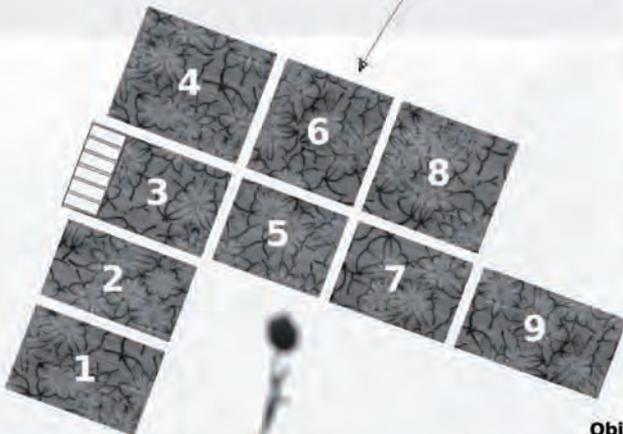
La Semeuse lance un projet d'expérimentation sur la recomposition des sols difficiles pour observer les possibilités de régénération en fonction de ce que l'on y fait... ou non

Site : la Semeuse n'investit pas uniquement l'esplanade des Laboratoires mais aussi les surfaces de pelouses. Elles sont situées sur des terrains de remblais très argileux et caillouteux et en période estivale, elles sèchent rapidement. Ces sols sont assez représentatifs de beaucoup de terrains urbains appauvris par la suppression d'apport de matière organique (feuilles mortes, paillages), le piétinement ou la tonte excessive de ces surfaces.

Notion : un gazon tondu très régulièrement réduit la diversité des espèces végétales présentes sur la pelouse induisant un appauvrissement de l'écosystème. Au contraire, une tonte effectuée après que les plantes soient montées en graines permet à l'espèce de revenir l'année suivante en permettant à de nombreux insectes de se reproduire et d'ainsi assurer la présence d'auxiliaires naturels du jardin. Ces auxiliaires (coccinelles, abeilles, carabes, perce-oreilles, sauterelles,...), véritables assistants du jardiniers, régulent les populations de ravageurs et pollinisent fleurs et légumes.

Protocole expérimental : définir des surfaces délimitées sur lesquelles nous allons mettre en place un protocole expérimental différent à chaque fois pour observer les conséquences sur la biodiversité induite, l'amélioration de la qualité du sol et l'aspect esthétique de ces surfaces à long terme.

Le carré N°9 est un carré de pelouse témoin qui continue d'être tondu de la même façon qu'auparavant. Aucune intervention n'a été effectuée depuis maintenant 1 an sur le carré N°4. Les carrés N°2 et 5 seront tondu un nombre de fois différent dans l'année à des périodes différentes. Le carré N°1 a été retourné et semé de luzerne, un engrais vert qui a un fort pouvoir perforateur sur les sols compact. Les carrés N°3 et N°6 sont recouverts, sans travail préalable de la terre, d'une couche uniforme de fumier de cheval (N°3) et de carton, broyat de bois et compost (N°6). Le carré N°7 sera semé d'engrais vert et prairie fleurie. Enfin, le carré N°8 va être semé de céréales ce qui permettra d'observer les espèces de messicoles urbaines (les plantes messicoles sont des plantes annuelles habitantes des moissons comme les coquelicots (a), matricaires (b) ou bleuets (c)).



11/04/12 : Dépôt de 3m³ de branches broyées en provenance de la friche Kursaal grâce au concours d'Abdel. Mise en oeuvre sur 20cm d'épaisseur sur le carré 6 après couverture du sol de carton avec Emilie et Valérie.

16/04/12 : Travail du sol mécanique des carrés 1, 7 et 8 par les jardiniers des services espaces verts de la ville.

18/04/12 : Semis de moutarde blanche, coquelicots et bleuets sur le carré 7.

Photo à la fin juin 2012 : le broyat se transforme bien, le carré 5 est fleuri naturellement de Achillea millefolium. La moutarde blanche a supplanté les autres espèces en ayant levé rapidement.

Objectif : dans ces rectangles seront menées des observations botaniques. Les espèces seront repérées au cours d'ateliers pédagogiques, étiquetées, répertoriées et dénombrées. Des allées tondues seront ménagées pour parcourir l'espace et pouvoir l'observer.



" le pied dans la boue, au milieu des saules,
la perfume de menthe dans la boue "

Philippe
(enseignant)

→ jardins rue de Fort d'Aubert



12 / 04 / 12 - Rencontre avec Gilles Clément, jardinier, paysagiste et écrivain.

Biodiversité, Tiers-paysage, résistance, le vivant, délaissés, nommer les choses, frontières, redécouverte.

Extrait de note sur le Jardin Planétaire

«Le brassage planétaire est le résultat d'une agitation incessante des flux autour de la planète : vents, courants marins, transhumances animales et humaines, par quoi les espèces véhiculées se trouvent constamment mélangées et redistribuées. Contrairement à l'homme, seule espèce capable de franchir toutes les barrières climatiques à l'aide de multiples prothèses (habitats, vêtements, véhicules climatisés), les plantes et les animaux se redistribuent selon leurs capacités de vie au sein des grandes zones climatiques sur la planète, encore appelées biomes. L'image dite du «continent théorique», empilement de biomes assemblés en une seule figure, tous continents confondus, bien que virtuelle, traduit une réalité biologique actuelle. Le brassage planétaire menace la diversité spécifique par la mise en concurrence d'espèces d'inégales vitalités mais induit de nouveaux comportements, de nouveaux paysages, parfois aussi de nouvelles espèces. Le jardin, pris dans le sens traditionnel, est un lieu privilégié du brassage planétaire. Chaque jardin, fatalement agrémenté d'espèces venues de tous les coins du monde, peut être regardé comme un index planétaire. Chaque jardinier comme un entremetteur de rencontres entre espèces qui n'étaient pas destinées, à priori, à se rencontrer. Le brassage planétaire, originellement réglé par le jeu naturel des éléments, s'accroît du fait de l'activité humaine, elle-même toujours en expansion.»

GC. Moi je ne veux plus utiliser ces mots-là. Un discours qui sépare les catégories, les plantes, les êtres humains, les animaux en indigènes ou exogènes est un discours suspect qui vise à éradiquer l'exogène, en conservant un ensemble historiquement accepté et qui ne devrait pas bouger. C'est la négation de la prise en compte de l'évolution, des possibilités de changement, d'interprétation, qui viennent très souvent de la rencontre. Tous les jours la vie invente, un jardinier le sait. La fixité n'a aucun sens biologique et donc écologique. L'écologie, c'est l'étude des relations entre les êtres vivants, ça n'est pas le principe de ceux qui sont bons et ceux qui sont mauvais, toute vision manichéenne est à la fois dangereuse et hors de la réalité biologique. La science écologique est une science de la dynamique des choses. Au lieu de dire qu'il y a des bonnes et des mauvaises herbes, il vaut mieux dire qu'il y a des herbes. On voit celles dont on peut faire quelque chose, mais les autres ne sont pas mauvaises pour autant. C'est compliqué parce qu'il y a des plantes qui posent des problèmes. Dans un espace très circonscrit, une plante peut prendre toute la place. Alors si on a envie d'avoir plusieurs choses, il faut intervenir. Ça s'appelle du jardinage, ce n'est pas forcément de l'éradication. Moi, je jardine la grande berce du Caucase. C'est une plante envahissante, j'évite qu'elle s'étende mais je ne l'éradique pas.

extrait d'entretien avec Gilles Clément
Journal des Laboratoires, Janv-avr 2012

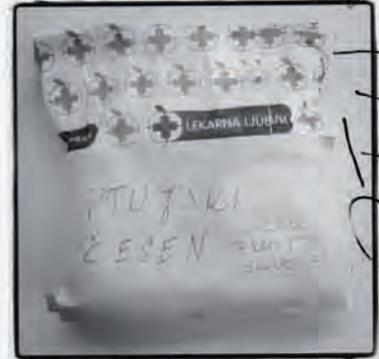
La Semeuse n'a
pas peur indigènes!

Un jardinier qui n'a pas suivi d'école n'arrive à bien cultiver son jardin
m'a impressionné.

Louise - Jardin oasis
(lycéenne)



Marjetica rencontre Monte Laster La Courneuve, Association FACE, lieu de résistance.

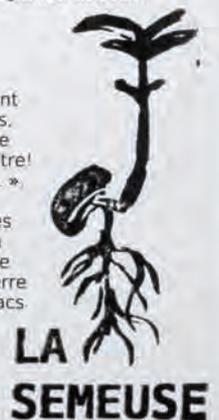


24 / 4 / 12 - dépôt d'aux et oignons de Slovinie

25 / 04 / 12, 8h30, appel d'Anne :
«... avec la réfection des espaces extérieurs de la résidence, ils vont changer la terre des jardinières aujourd'hui. Framboisiers, fraisières, valérianes magnifiques que nous avons planté avec les enfants de l'immeuble et dont nous nous occupons depuis 10 ans vont disparaître! Je n'ai pas pu tout récupérer hier soir et là je dois partir au travail...»

Lynda, Meriam, Sabrina et Sandra, toutes jeunes albertviriennes habitantes de la Maladrerie, sous la coordination technique de la Semeuse et l'aide de Valérie, se sont organisées en commando de sauvetage l'après-midi même. Des centaines de plantes, vers de terre et escargots sont désormais en hébergement d'urgence dans les sacs rouges en attente de retrouver un jardin

La Semeuse a trouvé son sens.
Elle met en relation
Elle est solidaire.



CARNETS DE ROUTE : VERS UNE CHARTE DE LA SEMEUSE ?

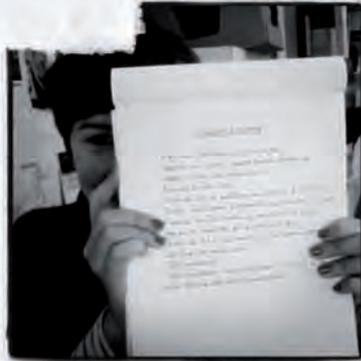
KOKOPELLI est une association à but non lucratif, fondée en 1999 par Dominique et Sofy Guillet, et qui a pris le relais de Terre de Semences et du Jardin Botanique de la Mhotte fondés, dans l'Allier, respectivement en 1992 et en 1994.

Les militants de l'association œuvrent pour la Libération de la Semence et de l'Humus et la Protection de la Biodiversité alimentaire, en rassemblant tous ceux et toutes celles qui souhaitent préserver le droit de semer librement des semences potagères et céréalières, de variétés anciennes ou modernes, libres de droits et reproductibles. Et en rassemblant aussi tous ceux et toutes celles qui souhaitent continuer à chuchoter, à l'oreille de leurs voisins, les recettes des purins de plantes (ortie, préle...) et d'autres ingrédients naturels et peu onéreux, sans se voir accusés de concurrence déloyale envers les multinationales vendeuses de poisons, celles qui s'autoproclament de "sciences de la vie", celles-là même qui détruisent inexorablement et impunément la biosphère, incluant l'humanité, depuis des dizaines d'années, celles-là même qui ont fait de notre belle planète, la Terre, une poubelle génératrice de cancers.



20/09/11 - Première séance des Mardis de la Semeuse.

Nous avons commencé la saison 2011-2012 par la distribution de la recette du purin d'ortie. La «recette à Raymonde» est expliquée dans le documentaire-enquête «L'Ortie, fée de la résistance» de Perrine Bertrand et Yan Grill (DVD aux éditions de Terran). Les questionnements s'ouvrent sur les droits (et devoirs) de transmettre la recette d'une pratique ancestrale théoriquement inaliénable et relevant du droit commun.



Depuis janvier 2012, La Semeuse est marraine des variétés «Oignon jaune Paille des Vertus» et «Choux d'Aubervilliers» auprès de Kokopelli. Ces deux variétés font donc un retour sur leurs terres natales - la plaine maraîchère des Vertus.

Photo de l'état de croissance des Oignons jaunes Paille des Vertus au 10/07/12 dans les sacs rouges de l'esplanade des Laboratoires d'Aubervilliers.

BRÄNNÄSSLÄ. URTICA DIOICA L.

Des jardins sur des balcons

Pourtant on est dans une cité, on n'y voit pas de jardin, on ne s'attend pas à trouver des plantes, la couleur verte suscite beaucoup de plantes poussent mais sur des balcons, cela change de l'ordinaire. Cela donne plus de vie. Keshni (lycéenne)



09/07/12 - Récolte des premières semences de lin (Linum usitatissimum) semées dans les sacs rouges au printemps.



Ateliers avec Sylvie de l'association Auberfabrik au jardin de la Semeuse



*Le jardin
le milieu vivant
Contemplation et observation -
Expérimentation -*

Entre septembre 2011 et avril 2012, les engagements et volontés d'actions des uns et des autres se sont exprimés et ont été partagés.

En un an, la Semeuse était passé du statut de «jardin devant les Laboratoires d'Aubervilliers» à une véritable volonté de bâtir une plateforme d'échanges de toutes natures pour esquisser un réseau de jardiniers solidaires engagés sur Aubervilliers connectés à ce mouvement plus vaste de l'Alternative Ambiante.

Le 17 avril se réunissaient les «semeurs» pour discuter l'éventualité de rédiger une charte qui exprimerait ce qui les réunit : une charte pour la Semeuse dont voici les mots :

**TEMPORALITÉ/ RYTHME ... OBSERVER/ VOIR/ NOMMER/ COMPRENDRE ... CORPS/ ACTION ...
 OUTILS ... EXPÉRIENCE/ EXPÉRIMENTER ... DROIT À L'ERREUR ... SAVOIR / SAVOIRS/
 TRANSMISSION ... POSSIBLES ... DIVERSITÉ ... JARDINIER ... RACINE ...
 SENS/ SENSIBLE/ SIGNIFICATION**



Je ne retiendrai pas un moment mais plutôt un état / celui de la confiance et de l'action

-confiance dans l'esprit d'accueil de La Semeuse qui a toujours été généreux face aux personnes qui nous ont accompagnés et qui ont participé suite à notre sollicitation à La Semeuse, me concernant les quelques Jeunes de mon quartier, la confiance dans la qualité des relations / la gentillesse qui permet à chacun de s'exprimer et de recevoir les connaissances. J'ai tout aimé parce que La Semeuse permet tout ce qui incite la créativité et les apprentissages : la spontanéité / la gaieté / les échanges d'esprit. J'ai aimé découvrir Gilles Clément que je connaissais de loin, le concept de " tiers paysage " m'a ouvert un espace de réflexion nouveau que je mettrai en relation avec " les lucioles " de Georges Didi-Huberman. Tout ça a à voir avec le peuple et sa richesse biodiversifiée on est au coeur de La Semeuse. Valérie (artiste plasticienne)



La Semeuse est pour moi une grande chance car elle me permet de prendre place dans un grand mouvement qui me dépasse. C'est la petite histoire dans la grande.

La rencontre avec Gilles Clément m'a permis une prise de conscience comme monsieur Jourdain découvrant qu'il faisait de la prose sans le savoir. Ce fut aussi le plaisir de voir une amie se réconcilier avec ses murs contre lesquelles elle lutait depuis des années et qui l'envahissaient.

Merci aussi de me donner l'occasion de témoigner de cette expérience qui, quoi qu'anodine, à un sens profond dans ma vie. Ce sont de nouvelles aventures, peut être, avec des échanges de graines en Palestine si nous y trouvons un écho...

Anne Foussat (habitante engagée)

APPEL// La Semeuse invite à venir échanger graines et plantes, partager savoirs et savoir-faires jardinier autour de chez vous, développer créativité et connaissances au sein d'ateliers pratiques au jardin et de discussions, découvrir des pratiques écologiques simples et économiques pour défendre la place des jardins (collectifs ou individuels) en ville!

Le jardin est un espace d'autonomie et de liberté qui permet aux populations de préserver des espaces pour l'âme. Michel (militant)



HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH - Walking Theory

samedi 8 décembre, 17h-22h30

Open Studio : présentation des activités développées par TkH depuis 2010 aux Laboratoires d'Aubervilliers. Lancement du livre de Bojana Cvejić et Ana Vujanović et projection du film de Marta Popivoda : *Yougoslavie: comment l'idéologie a mis notre corps collectif en mouvement ?*

conception, coordination :

Ana Vujanović, Bojana Cvejić
et Marta Popivoda.



5-11 avril 2012 : Atelier « Chorégraphie : les techniques performatives de soi et du groupe ». Crédit : Marta Popivoda et Maja Radošević

Articles parus

Publication d'un blog par TkH : www.howtodothingsbytheory.info

Des modalités de travail dans l'auto-éducation collective par Ana Vujanović, JDL (flyer) de mars 2010

Comment re-matérialiser le travail immatériel ? par TkH, JDL (flyer) de mai 2010
Public Editing, par TkH, JDL (flyer) de juin 2010

Re-hallucinating context Paris-Belgrade par TkH, JDL de sept.-déc. 2010

Épuiser le travail immatériel dans la performance, édition conjointe du journal de TkH et du JDL, publiée en serbe, français et anglais en octobre 2010

Diagrams of Paris, par Bojana Cvejić et Ana Vujanović, JDL de janv.-avril 2011

« Performance and The Public » : an Introduction par TkH, JDL de sept.-déc. 2011

Performance and The Public: Open Day #2, Film-Essay and Workshop, JDL de janv.-avril 2012
Comic Strip par Siniša Ilić et Ana Vujanović, JDL de mai-août 2012

Dates passées

13 et 27 février, 6 mars, 22 mai, 19 et 25 juin 2010 : ateliers (*Re-Hallucinating Contexts*)

21 mai, 16 et 23 juin 2010 : sessions d'écriture (*Public Editing*)

21 octobre 2010 : lancement du journal (*Public Editing*)

24-31 janvier 2011 : voyage d'échange à Belgrade (*Re-Hallucinating Contexts*)

14-20 février 2011 : voyage d'échange à Paris (*Re-Hallucinating Contexts*)

27 juin 2011 : présentation, Les Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

1er juillet 2011 : journée d'étude #1, Hetveem Theater d'Amsterdam

(*Performance and Public*)

8 octobre 2011 : présentation, Nov.ples festival de Novi Sad (*Performance and Public*)

7 janvier 2012 : Journée d'étude #2 aux Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

26 janvier 2012 : Journée d'étude #3 à Tanzfabrik, Berlin (*Performance and Public*)

5-11 avril 2012 : « Chorégraphie : les techniques performatives de soi et du groupe », atelier par C. De Smedt et S. Zacharias aux Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

How To Do Things By Theory est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH – Walking Theory (Belgrade) pour faire émerger une réflexion critique, une dynamique d'auto-organisation et des modes alternatifs de production et de partage de savoir au sein de la scène des arts vivants en Île-de-France. Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et public autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange active et critique entre acteurs locaux et internationaux. En 2010, trois formats ont été initiés : *Re-Hallucinating Contexts*, *Public Editing* et *illegal_cinema*. Début 2011, le groupe constitué pour *Re-Hallucinating Contexts* à Aubervilliers et un groupe de Belgrade se sont rencontrés en France et en Serbie pour un échange sur les contextes artistiques locaux. En 2011-2012, les membres de TkH ont poursuivi une recherche autour du rapport entre performance (ou pratiques culturelles) et espace public : *Performance et public*. Prenant appui sur la notion de chorégraphie sociale développée par Andrew Hewitt, elles étudient de quelle manière les pratiques chorégraphiques contemporaines affectent le comportement social, et inversement. Cette recherche donne lieu, fin 2012, à la publication d'un livre et à la réalisation d'un film. Plus d'informations sur www.howtodothingsbytheory.info

TkH – Walking Theory est un collectif de recherche artistique et théorique ainsi qu'une organisation indépendante (TkH Center For Performing Arts Theory And Practice, « Centre pour la théorie et la pratique des arts scéniques et performatifs ») basée à Belgrade depuis 2000. L'objectif principal de TkH est de renforcer, dans un contexte donné, les pratiques critiques et expérimentales liées aux arts scéniques et performatifs, ainsi que de les inscrire dans un contexte plus large, régional et international. Les activités de TkH consistent en une praxis théorique dans le champ des arts scéniques et performatifs contemporains, à travers la production de textes, l'auto-organisation, la pensée

critique de l'éducation et des politiques culturelles. Ces activités sont déclinées en plusieurs programmes : *TkH Journal For Performing Arts Theory*, programmes éducatifs ou dédiés à la réflexion critique sur la scène locale, une plateforme en ligne régionale (tkh-generator.net), des événements artistiques et théoriques, ainsi que l'organisation de présentations et conférences par des artistes et théoriciens étrangers. TkH participe activement à des initiatives auto-gérées, aux côtés d'associations et plateformes de Belgrade (Other Scene), des Balkans occidentaux (Clubture), ainsi que quelques autres plateformes européennes. Voir <http://www.tkh-generator.net>

How To Do Things By Theory is a long-term initiative conceived by the TkH – Walking Theory platform (Belgrade) and aimed towards activating critical thinking, self-organization dynamics and alternative modes of producing and sharing knowledge within the performing arts scene in Paris. Over the course of three years (2010-2012), various modules bring together artists, students, theoreticians and amateurs around questions of theoretical and political urgency, creating a platform for active and critical exchange amongst local as well as international actors. In 2010, three modules were initiated at Les Laboratoires d'Aubervilliers: Re-Hallucinating Contexts, Public Editing and illegal_cinema. In the beginning of 2011, the group gathered for Re-Hallucinating Contexts and a similar group from Belgrade have met in France and Serbia for an exchange on local contexts. In 2011 and 2012, TkH members developed a research on the relation between performance (or cultural practices) and the public. Feeding on the notion of social choreography that Andrew Hewitt developed, they study how contemporary choreographic practices affect social behaviour, and vice versa. Following this research, a book and a film will be issued at the end of 2012. More information on www.howtodothingsbytheory.info

TkH – Walking Theory is a collective for artistic and theoretical research and an independent organization (TkH Center for performing arts theory and practice) based in Belgrade since 2000. The main objective of TkH platform is to strengthen, in a given context, critical and experimental practices in the field of performing arts and to inscribe them in a broader regional and international context. TkH's activities consist in a theoretical praxis in the contemporary performing arts field, through the production of texts, self-organization, critical thinking of education and cultural

policies. These activities decline into several programs: TkH journal for performing arts theory, educational programs or programs dedicated to critical thinking on the local scene, a regional online platform (tkh-generator.net), artistic and theoretical events, and presentations and conferences by foreign artists and theoreticians. TkH is actively involved in self-organized initiatives with Belgrade-based platforms and organizations (Other Scene), Western Balkans (Clubture) as well as other European platforms. See <http://www.tkh-generator.net>

Interview with Bojana Cvejić

by Alice Chauchat and Ana Vujanović

Alice Chauchat Which were your intentions when you organized this workshop? Did you want to test a hypothesis? Was it an experiment?

Bojana Cvejić I had an assumption rather than a hypothesis: there is no big difference between group technologies used in contemporary experimental dance and those used in team-building in the business sector, i.e. team-building in business appropriates technologies from dance and these group technologies may differ in purpose but they still aim at developing skills like flexibility, communication, openness, curiosity in the other, non-conflictual problem-solving, and the formation of a group from the aggregation of individuals. The workshop was an experiment which consisted in testing these technologies in two simulated situations: preparatory phase for an ad hoc collaboration in a dance performance and team-building. I invited two specialists in the two areas, who are both performance-related artists; Siegmar Zacharias who teaches business rhetorics and Christine De Smedt who worked both as a choreographer and dancer in large scale group choreographies, such as her three year long project involving ninety amateur dancers 9x9. The participants were students from the dance department of Paris VIII, a business student and a business manager.

Ana Vujanović Why do you think the students applied, and what did they get from this workshop?

BC I suppose the students were interested in a practicum based on the theoretical model social choreography, to observe and experience its exercises and ideology, while for the business manager it was yet another workshop among the many that business people are required to take to "upgrade" their skills.

AC Among the techniques that Christine and Siegmar proposed, can you describe some that converged and some that diverged in their idea of what is a group?

BC We can make a general distinction between these two types of technologies. I believed that the business rhetorics primarily targets the individuals and aims to improve collaboration in team work. It aims at supporting the "feel good" of these individuals and also to empower them to claim their rights and expand on the group. While in the case of social choreography as applied in forming a group for a dance performance, largely based on collaboration, not all exercises depart from the individual and the aggregation of individuals towards a group but some address the group as a whole.

AC Yes, we can observe at least two types of group choreographies in dance today. Some function on negotiation; performers are given parameters which they need to negotiate together, this goes often with a kind of score. Another type of group choreography functions more on a logic of absorption and state, such as the yoga laughter exercise that Christine proposed.

BC In the course of the workshop, although the two sessions were separated, I think we shifted towards group-forming on the base of the group rather than assembling individuals. We can outline some themes to which each day of this workshop was dedicated: Christine's part, which connected to dance practice, first tackled "walking" and the observation of each other. Two sub-

groups observed and imitated each other, we also tested swarm intelligence and processes of homogenization (for ex., how to imitate everybody at the same time). We used formal rather than linguistic elements, looking for body-to-body communication. A very interesting collective interview, that manifests itself choreographically, which Christine refers to as social choreography, is to line up according to certain criteria by which individuals position themselves in the group becoming aware of their position as a degree in the scale within the totality.

Siegmar also began with exercises of self-introduction, where couples had to delegate presentation to one another.

The second day was dedicated to contact and collaboration, where individual commitment conditions the group. A particularly revealing exercise was the life-raft game, a fictional situation where a group must solve a problem: they have a raft in which not all can fit, for example only three out of five can be saved. Who will have priority? The two groups that played had a very different approach. In both groups, one person made sure to become the moderator, thus proving their skills to be useful for the group. They also argued for themselves, either on the basis of practical success (would they survive on the raft, as a group?) or in terms of posterity (who should survive in society?). Individuals were really recommending themselves without any reservations, there was even elbowing, alliances to ensure their own place on the boat. But then one girl said "I don't want to participate in the game, I suggest to first try and expand the raft, looking for solutions... How about taking turns on the boat and swimming?" Then another person said "I don't need to go, I refuse to take part in this. What do we do if we have no other solution, maybe the problem is wrong and we need to deconstruct the problem". I thought this was the politically most interesting response to the game.

On the third day, we focused on games and tactics, as in *Project*, a performance by Xavier Le Roy in which Christine took part. There I began to doubt the task of the game, although I had been a great supporter of this project. The game was created in order to render competition pointless and the score points irrelevant: more than two teams play more than one game at a time, where individuals inhabit various teams simultaneously. The aim of the game was to develop tactics how to play, how to multitask. Suddenly it struck me that this game actually represents the control society and free market: navigating, floating individuals who practice styles of managing several jobs at the same time. This is not necessarily a negative position but it's apolitical, trying to damage others as little as possible but always fighting for oneself.

AV Earlier you mentioned a divergence between the practices developed in dance and in business, where business would direct more towards the individuals and contemporary dance would focus more on collective situations. How can we understand the example of *Project* in these terms?

BC This is exactly the point where they don't distinguish and that's why I reacted. When I saw the performance, in respect of dance and what is produced by a group, it seemed to me very emancipatory. It's not disciplinary, not normative, all movements result of external conditions like games. Everybody can play it, more or less. And unlike sports, it doesn't have any consequences, it's a fictional situation. On the other hand, formally, it is a model of relativist shifting interests: now we're working for this, still there is a profit and everyone is happy even if we're all multitasking, playing this game and that game in the same time, here I'm winning and here I lose. And such is life, we play many games at the same time. For me it became more reflective than active, and I reevaluated the meaning of this model in terms of social choreography.

AC How do you consider the technologies of forming a group and those of representing a group? You described values, or ideology, that determine the group-forming. Do you think the values about groups that are represented in dance today are always the same?

BC There's not that much difference between forming and representing. We're beyond the affirmation of collectivity as a kind of group organization which is possible in dance. What you call values and that I would call skills are certain characteristics of immaterial labour today. These are pre-conditions for any work; they are and manifest themselves, they don't represent.

AV I think we can differentiate. Let's look at the configuration of a group in the business sector. Then we speak of individuals that are supposed to form a team, an efficient, operative group. In contemporary dance, are there other types of groups at stake? If so, how can we describe them?

BC I would say the difference is in the stakes. Maybe it's just a difference of degree because the business workers are much more pre-occupied with their individual performance, which defines their value on the market, whereas the relative autonomy of arts allows this pre-occupation to stay at bay. There, people who work in groups are first of all concerned with the performance and sometimes you can see this discrepancy between people feeling very bad during the process and then being rewarded in the moment of the show. There are probably ethical businesses where people accept fights, self-exploitation and excessive labour for the sake of the project going through. This is why the difference is a matter of degree in competition, indeed the stakes are

lower in performance: performers survive if they score badly whereas in business, failure often costs the worker her job.

AV It reminds me of some historical practices and I would like to make some comparisons. You compare performance techniques today in the experimental performing arts and in the business sector. Do you have any historical reference in mind? I'm thinking of Meyerhold's Biomechanics and there the process was the opposite; he took biomechanics technique from the process of production in order to transform the performing arts.

BC You could say that the Broadway musical, with its chorus lines, a link was made between that choreography as a social choreography which is isomorphic with the assembly line (the production line), although it would be difficult to claim. But both are types of social choreography where the infrastructure or the base and the superstructure collapse into each other or are conflated. You could say, and this was one of the cases I worked with in our research on social choreography, that movement choirs (*Bewegungschöre*) were instrumentalised by workers movements and then later by the nazi movement. It's interesting how they formally host different politics, but the ideology was collectivity as totality.

AC Beyond the various games and exercises that were played during the course of the workshop, an actual group also formed itself, with its own particular dynamics, its own "choreographic principles". Which are for you its most striking characteristics?

BC Some people were concerned with these questions about how to act politically in society. Because they knew each other, they could also rely on those characteristics that they were already familiar with so they could benefit from each other in the group and they gave each other a lot of space and trust.

AC There was also this continuous process of discussing. I could see a change in the discussions which took place at the end of each day. In the beginning, the talks went mostly around each individual experience and ways of handling the situation, and throughout the week a capacity developed in these talks, for considering the whole process as a situation each was part of rather than an environment for each self.

PERFORMANCE AND THE PUBLIC, OPEN CALL FOR WORKSHOP

5-10 April 2012

Workshop: "Performative Technologies of the Group", conceived and organized by TkH-Walking Theory (Bojana Cvejić, Marta Popivoda). Led by coaches Siegmund Zacharias and Christine De Smedt, and Bojana Cvejić. Filmed by Marta Popivoda and Maja Radošević. Coordinator: Virginie Bobin.

How can choreography and performance be used as instruments to form a group of individuals ad hoc who will collaborate on a project? What are the techniques of forming a group body of workers who never worked before? How does a worker exercise the skills of immaterial labor required for a "successful" collaboration: flexibility, communication skills, "openness," curiosity in the other, non-conflictual problem-solving? How do individuals develop tactics to "dance" together in a group of equals?

The workshop will simulate two distinct, but comparable situations of contemporary forms of labor: building a team of business workers, and gathering a group of performers for a project that relies on collaboration of all members. The aim of the workshop is to explore "group technologies" in the two different contexts: simulated situations with role-playing, games and exercises of group formation, individual and mass gestures etc. Each session will be rounded off with a reflective discussion on the relation between the findings of the day and the topic of "performative technology of the group."

The two simulations will be separated in two consecutive 3-hour sessions (2-5 PM, 6-9 PM) led by two specialists, performance-maker and coach in business rhetoric Siegmund Zacharias (DE) and choreographer and performer who specialized in mass choreography Christine De Smedt (BE).

The workshop will be partly filmed, so that the materials can be used for a video presentation of the research "Performance and the Public" of Walking Theory.

Requirements for participation: English language (understanding and preferably speaking); readiness to perform exercises and cooperate in a group (no dance training is required); full attendance.

Entretien avec Bojana Cvejić

par Alice Chauchat et Ana Vujanović
(Traduction : Alice Chauchat)

Alice Chauchat Quelles étaient tes intentions en organisant cet atelier ?
Voulais-tu tester une hypothèse ? Était-ce une expérimentation ?

Bojana Cvejić Plus qu'une hypothèse, je faisais une supposition : qu'il n'y a pas de grande différence entre les technologies de groupe employées dans la danse contemporaine et celles employées pour le travail d'équipe en entreprise, c'est-à-dire que celui-ci s'approprie des technologies issues de la danse et que ces technologies, si elles diffèrent dans leurs objectifs, visent toutes à développer des compétences comme la flexibilité, la communication, l'ouverture, la curiosité envers les autres, la résolution non-violente des conflits et la formation d'un groupe à partir de l'agrégation d'individus. L'atelier était une expérience qui consistait à tester ces technologies dans deux situations simulées : la phase préparatoire pour une collaboration *ad hoc* sur un spectacle de danse et la constitution d'un groupe de travail au sein d'une entreprise. J'ai invité des spécialistes de ces deux champs, toutes deux des artistes du spectacle vivant ; Siegmund Zacharias enseigne la rhétorique commerciale et Christine De Smedt a travaillé en tant que chorégraphe ainsi que danseuse sur des chorégraphies de groupes larges, tel son projet sur trois ans avec neuf chorégraphes et quatre-vingt danseurs amateurs 9x9. Les participants étaient des étudiants du département danse de Paris VIII, une étudiante en commerce et une directrice commerciale.

Ana Vujanović À ton avis, pourquoi les étudiants se sont-ils inscrits à cet atelier, et qu'y ont-ils appris ?

BC Je pense que les étudiants étaient intéressés par la proposition d'un stage basé sur le modèle théorique de la chorégraphie sociale pour en observer et expérimenter les exercices et l'idéologie, alors que pour la directrice commerciale c'était une formation de plus parmi toutes celles que les salariés d'entreprise doivent suivre afin d'améliorer leurs compétences.

AC Parmi les techniques proposées par Christine et Siegmund, peux-tu en décrire qui convergent et d'autres qui divergent dans leur idée de ce qu'est un groupe ?

BC De façon générale on peut distinguer ces deux types de technologies. Je pense que la rhétorique commerciale vise principalement les individus et cherche à améliorer la collaboration au sein d'une équipe. Elle tend à soutenir un sentiment de bien-être chez ces individus et à renforcer leur autonomie pour revendiquer leurs droits. En ce qui concerne la chorégraphie sociale telle qu'elle s'applique dans la formation d'un groupe pour une œuvre chorégraphique, en grande partie basée sur la collaboration, tous les exercices ne prennent pas comme point de départ l'individu et l'agrégation des individus en un groupe ; certains s'adressent directement au groupe en tant qu'ensemble.

AC Oui, on peut voir au moins deux types de chorégraphies de groupe aujourd'hui. Certaines fonctionnent sur un principe de négociation entre les performers à partir de paramètres pré-établis, souvent une partition. Un autre type de chorégraphie de groupe fonctionne plus sur une logique d'absorption et d'états (physiques et mentaux), comme c'était le cas pour l'exercice de yoga du rire que Christine a proposé.

BC Au cours de l'atelier, bien que les deux sessions fussent séparées, je pense qu'on a glissé vers la constitution d'un groupe à partir du groupe plutôt que de l'assemblage d'individus. On peut exposer brièvement certains thèmes auxquels chaque journée de cet atelier était consacrée : la partie dirigée par Christine et liée à la pratique de la danse s'est d'abord attaquée à la marche et à l'observation les uns des autres. Deux sous-groupes se sont observés et imités, nous avons aussi testé des principes de « swarm intelligence » (intelligence instinctive pour l'organisation d'un groupe) et autres processus d'homogénéisation (par ex., comment imiter tout le monde à la fois). Nous avons utilisé des éléments formels plutôt que linguistiques et cherché une communication de corps à corps. Une interview collective très intéressante, qui se manifeste sous une forme chorégraphique et à laquelle Christine se réfère comme la « chorégraphie sociale », consiste en une série d'alignements selon certains critères par lesquels les individus se positionnent au sein du groupe, prenant conscience de leur position en tant que degré dans l'échelle que forme la totalité. Siegmund a aussi commencé avec des exercices d'introduction de soi dans lesquels les participants, en couple, devaient déléguer leurs présentations l'un à l'autre.

Le deuxième jour a été dédié au contact et à la collaboration, par laquelle l'engagement individuel conditionne le groupe. Un exercice particulièrement révélateur a été le jeu du canot de sauvetage, une situation imaginaire dans laquelle le groupe doit résoudre un problème : il n'y a pas assez de place pour tous dans leur canot, par exemple seulement trois sur les cinq peuvent être sauvés. Qui aura la priorité ? Les deux groupes qui ont joué ont eu des approches très différentes. Dans chaque groupe, une personne a pris le rôle de modérateur, démontrant par la même occasion l'utilité de ses compétences pour le groupe. Ils ont aussi argumenté en leur propre faveur, soit en termes de succès pratique (en tant que groupe, survivraient-ils sur le canot?) soit en termes de postérité (qui mérite de survivre dans la société?). Les individus se recommandaient sans réserve, jouaient même des coudes, formaient des alliances pour assurer leur propre place sur le bateau. Puis une fille a dit « Je ne veux pas participer à ce jeu, essayons d'abord d'agrandir le canot, de chercher des solutions... On pourrait par exemple se relayer, en alternant d'être sur le canot et de nager ? » Puis une autre personne a dit « Je n'ai pas besoin de venir, je refuse de prendre part à ça. Qu'est-ce qu'on fait si on n'a pas d'autre solution, peut-être est-ce un faux problème que nous devons déconstruire ». D'un point de vue politique, cela m'a paru la réponse au jeu la plus intéressante.

Le troisième jour, nous avons travaillé sur les jeux et tactiques, comme c'est le cas dans *Projet*, une pièce de Xavier Le Roy à laquelle Christine a participé. Le jeu a été créé pour rendre vaine la compétition, et indifférents les points gagnés : plus de deux équipes jouent plus d'un jeu à la fois et chaque individu défend plusieurs équipes en même temps. Le but du jeu était de développer des tactiques de jeu et de « multi-tasking ». Soudain j'ai été frappée de réaliser combien ce jeu représente la société du contrôle et le libre-marché : des individus en navigation, en flottement, qui pratiquent divers styles de gestion pour plusieurs boulots à la fois. Cette position n'est pas forcément négative mais elle est a-politique, il s'agit de faire le moins de mal possible tout en luttant pour soi-même. Quand ce sujet a été soulevé, je me souviens que Christine en était très contrariée. Comme alternative, j'ai proposé un jeu dont le but serait de maintenir la balle en l'air, où chacun développerait ses propres tactiques pour quelque chose qui ne les touche ou enrichisse pas directement en tant qu'individus. Elle pensait que ce jeu serait ennuyeux parce que le but en serait très binaire et peut-être même totalitaire, mais notre discussion était intéressante.

AV Tu as mentionné tout à l'heure une divergence entre les pratiques développées dans la danse et dans les entreprises, par laquelle les pratiques d'entreprise seraient plus orientées vers les individus et celles de la danse contemporaine s'attacheraient plus aux situations collectives. Comment peut-on comprendre l'exemple de *Projet* dans ces termes ?

BC C'est justement là qu'elles ne se distinguent pas l'une de l'autre et c'est pourquoi j'ai réagi. Quand j'ai vu la performance, elle me semblait très émancipatrice en respect de la danse et de ce qu'un groupe produit. Ce n'est pas disciplinaire, pas normatif, tous les mouvements résultent de conditions externes comme des jeux. Tout le monde peut y jouer, plus ou moins. Et contrairement au sport, il n'y a pas de conséquences, c'est une situation de fiction. D'autre part, sur le plan formel, c'est un modèle d'intérêts changeants, relativiste : maintenant nous travaillons pour ça, mais il y a quand même un profit et tout le monde est content même si nous sommes tous en train de multiplier nos tâches, jouant à ce jeu-ci et ce jeu-là à la fois, ici je gagne et là je perds. Et ainsi va la vie, on joue beaucoup de jeux en même temps. Pour moi c'est devenu plus réflexif qu'actif et j'ai réévalué le sens de ce modèle en termes de chorégraphie sociale.

AC Comment considères-tu les technologies qui forment un groupe et celles qui représentent un groupe ? Tu as décrit des valeurs, ou une idéologie, qui détermine la formation du groupe. Penses-tu que les valeurs du groupe représentées dans la danse aujourd'hui sont toujours les mêmes ?

BC Il n'y a pas tant de différence entre former et représenter. Nous avons dépassé l'affirmation du collectif comme modèle d'organisation possible dans la danse. Ce que tu appelles valeurs et que je nommerais compétences sont des caractéristiques du travail immatériel aujourd'hui. Elles sont des pré-requis pour n'importe quel travail ; elles existent et se manifestent, elles ne représentent pas.

AV Je pense qu'on peut différencier. Observons la configuration d'un groupe de travail dans une entreprise. On parle alors d'individus censés constituer une équipe, un groupe efficace et opérationnel. Dans la danse contemporaine, y a-t-il d'autres types de groupes en jeu ? Si c'est le cas, comment les décrire ?

BC Je dirais que la différence est dans les enjeux. Ce n'est peut-être qu'une différence de degré parce que les travailleurs en entreprise sont beaucoup plus préoccupés par leur performance individuelle, laquelle définit leur valeur sur le marché alors que l'autonomie relative de l'art permet de tenir cette préoccupation à distance. Là, les gens qui travaillent ensemble sont concernés en premier lieu par la pièce et on peut parfois observer une contradiction entre la façon dont les gens peuvent se sentir très mal au cours du processus de création puis se sentir récompensés au moment du spectacle. Dans certains commerces, il y a certainement des gens qui acceptent les disputes, l'exploitation de soi et le travail excessif pour que le projet se réalise. C'est pourquoi la différence est une affaire de degré de compétition, c'est vrai que les enjeux sont moindres dans la performance: les performers survivent si leurs résultats sont mauvais alors que dans le commerce, l'échec peut coûter son job à l'employée.

AV Ça me rappelle certaines pratiques historiques et j'aimerais faire quelques comparaisons. Tu compares les techniques de la performance expérimentale contemporaine et celles du secteur commercial. As-tu des références historiques à l'esprit ? Je pense à la biomécanique de Meyerhold et là c'était le processus inverse ; il a tiré la technique biomécanique du processus de production afin de transformer le théâtre.

BC Disons que la comédie musicale de Broadway, avec ses grands ensembles synchronisés (*chorus line*), créait un lien par isomorphisme entre la chorégraphie en tant que chorégraphie sociale et la chaîne de production, quoi que cette idée soit difficile à défendre. Mais les deux cas sont des types de chorégraphie sociale, dans lesquels l'infrastructure, ou la base, et la superstructure ne font plus qu'un. C'est un des cas sur lesquels j'ai travaillé pour notre recherche sur la chorégraphie sociale ; les mouvements choraux (*Bewegungschöre*) ont été instrumentalisés par les mouvements de travailleurs puis plus tard par le mouvement nazi. C'est intéressant combien cette structure formelle accueille des orientations politiques différentes, même si pour toutes l'idéologie est celle de la collectivité en tant que totalité.

AC Au-delà des divers jeux et exercices testés au cours de l'atelier, un groupe réel s'est aussi constitué, avec ses propres dynamiques, ses propres

« principes chorégraphiques ». Quelles en sont les caractéristiques les plus frappantes ?

BC Certaines personnes s'intéressaient beaucoup à ces questions, comment agir de manière politique au sein de la société. Parce qu'elles se connaissaient déjà, elles pouvaient aussi s'appuyer sur des caractéristiques déjà connues et ainsi profiter les unes des autres à l'intérieur du groupe, elles se donnaient beaucoup d'espace et de confiance.

AC Il y avait aussi une conversation constante. J'ai observé beaucoup de changements entre les discussions qui avaient lieu à la fin de chaque journée. Au début, ça tournait surtout autour de l'expérience individuelle et des façons de gérer la situation de chaque personne et au fil de la semaine s'est développée une capacité à considérer le processus dans son ensemble comme une situation dont chacun faisait partie, plus qu'un environnement pour chaque individu.

LA PERFORMANCE ET LE PUBLIC ATELIER : APPEL A PARTICIPATION

5-10 AVRIL 2012

(Traduction : Virginie Bobin)

Atelier « Technologies performatives du groupe », conçu et organisé par TkH-Walking Theory (Bojana Cvejić, Marta Popivoda). Mené par Siegmar Zacharias et Christine De Smedt, coachs, et Bojana Cvejić. Filmé par Marta Popivoda et Maja Radošević. Coordinatrice : Virginie Bobin

Si la chorégraphie et la performance sont des instruments, des outils, comment peuvent-elles servir à la constitution d'un groupe d'individus *ad hoc* qui collabore sur un projet ? Quelles sont les techniques permettant de former un groupe, un corps de travailleurs/ses n'ayant jamais travaillé ensemble auparavant ? Comment un/e travailleur/se peut-il/elle mettre en exercice les compétences nécessaires à une collaboration « fructueuse » : flexibilité, talents de communication, « ouverture », curiosité envers l'autre, résolution non-conflictuelle des problèmes rencontrés ? Quelles tactiques les individus développent-ils pour « danser » ensemble à égalité dans un groupe ?

L'atelier simulera deux situations distinctes mais comparables de formes de travail contemporaines : construire une équipe de collaborateurs/trices au sein d'une entreprise et rassembler un groupe de performeurs/ses pour un projet s'appuyant sur la collaboration de tous ses membres. L'enjeu de l'atelier est d'explorer les « technologies de groupe » à l'intérieur de ces deux contextes, en simulant ces situations au travers de jeux de rôles et autres jeux, exercices de formation de groupe, gestes individuels et de masse, etc. Chaque session se conclura par une discussion recroisant les activités de la journée, les conclusions que nous pourrions en tirer et la notion générale de « technologies performatives du groupe ».

Les deux situations/simulations seront explorées lors de séances consécutives de trois heures chacune (14-17h, 18-21h) menées par la performeuse et coach d'entreprise en rhétorique Siegmar Zacharias (All.) et la chorégraphe et performeuse spécialisée en chorégraphie de masse Christine De Smedt (Be.).

L'atelier sera en partie filmé à des fins de recherche par le collectif TkH-Walking Theory.

Les participant/es doivent avoir une bonne maîtrise de l'anglais, être prêt/es à participer aux exercices et à coopérer avec le groupe (aucune formation en danse n'est nécessaire) et être présent/es sur la totalité de l'atelier.

TOXIC

Pauline Boudry & Renate Lorenz

HORS-LES-MURS septembre-octobre 2012

Toxic sera présenté à la galerie Ellen de Bruijne, Amsterdam

HORS-LES-MURS novembre 2012-février 2013

Exposition collective *Rosa Arbeit Auf Goldener Strasse*, à l'Akademie der Künste de Vienne.

HORS-LES-MURS décembre 2012-février 2013

Electra présente à la South London Gallery la première exposition dédiée au travail de P. Boudry et R. Lorenz en Grande-Bretagne, incluant l'installation *Toxic*.

réalisation :

Pauline Boudry, Renate Lorenz

camérawoman :

Bernadette Paassen

performers :

Werner Hirsch, Ginger Brooks Takahashi

photographie :

Ouidade Soussi Chiadmi

son :

Johanna Herr, Karin Michalski

Articles parus

Toxic Toxins et *Statement* par Pauline Boudry et Renate Lorenz (EN+FR), JDL de janv-avril 2012

Portfolio par Ouidade Soussi-Chiadmi, JDL de mai-août 2012

Dates passées

18-28 avril 2012 : film-installation aux Laboratoires d'Aubervilliers

21 avril 2012 : séminaire aux Laboratoires d'Aubervilliers en présence des artistes et de Nana Adusei-Poku

29 avril-26 août 2012 : film projeté au Palais de Tokyo / La Triennale

4 juin 2012 : présentation à la Temporary Gallery Cologne (Production Talk 4)

Toxic est co-produit par les Laboratoires d'Aubervilliers, La Triennale et Electra, en collaboration avec la galerie Marcelle Alix et avec le soutien du Goethe Institut.

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont l'un des lieux associés à La Triennale, manifestation organisée, à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication/DGCA, par le Centre national des arts plastiques et le Palais de Tokyo.

« Recherche : l'image de la toxicité. Il existe un seuil toxique, une charge toxique, des déchets toxiques, des doses toxiques, des effets toxiques, des étrangers toxiques, des queers toxiques, des gens toxiques porteurs du SIDA, des substances toxiques. Mel Y. Chen expose la façon dont les matériaux non-humains sont classés sexuellement et racialement à travers la construction du discours sur la toxicité. Le plomb, par exemple, a récemment été catégorisé comme chinois, la radioactivité et sa résistance, comme japonais. L'exposition à des substances toxiques est associée à l'incapacité de travailler, d'avoir des enfants, un futur, avec le retard mental, l'agressivité croissante, les allergies et le cancer. Une toxine peut tout aussi bien être un médicament, une pseudo-drogue dure ou douce, un déchet toxique. Le discours sur la toxicité, qui hiérarchise avec violence, ne serait-il pas aussi en mesure de présenter de nouvelles subjectivités, de nouveaux liens queers – entre les gens, mais aussi entre les gens et les objets, les gens et les masques ? Et que se passe-t-il si une nouvelle technologie et son histoire (la caméra vidéo et les images, à la place des substances chimiques) sont perçues du point de vue de la toxicité ? Tandis que l'appareil cinématographique prétend à une objectivité qui se passe de médiation, et prétend connaître le « stranger danger » (Sara Ahmed), il pourrait également produire – au même titre que d'étranges et sales sous-produits – des corps ex/statiques et des connexions queer. »

Après un travail de repérage à Aubervilliers et en Île-de-France en 2011, les artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz ont tourné *Toxic* aux Laboratoires d'Aubervilliers en janvier/février 2012.

Pauline Boudry et Renate Lorenz vivent à Berlin. Leur dernier film, *No Past/No Future*, a été présenté au Pavillon Suisse (Teatro Fondamente Nove) de la Biennale de Venise en 2011. *No Past* a également fait l'objet d'un *Statement* à Art Basel en 2011 (Ellen de Bruijne Projects). On compte parmi les projets récents des artistes une exposition personnelle au Centre d'Art de Genève, *Contagieux ! Rapports contre la normalité* (2010) et

les expositions collectives *All I Can See is the Management*, Gasworks, Londres et *Re.Act.Feminism #2: a performing archive*, Centro Cultural Monterhermoso, Vitoria-Gasteiz (Pays Basque espagnol, 2011). Leur travail a fait l'objet d'un texte monographique dans le n°29 d'Art 21 (hiver 2010-2011) et dans *e-flux journal #28*. Un catalogue intitulé *Temporal Drag* vient de paraître aux éditions Hatje-Cantz.

"Research: the figure of toxicity. There is a toxic threshold, a toxic load and toxic waste, there are toxic agents, toxic doses, toxic effects, toxic strangers, toxic queers, toxic people with AIDS, toxic substances. Mel Y. Chen discusses how materials other than human are sexually and racially instantiated by building on the discourse of toxicity. Lead, for instance, became recently racialized as Chinese, radioactivity and its endurance as Japanese. Exposure to toxic substances is associated with inability to work, with no kids, no future, with cognitive delay, enhanced aggression, with allergies and cancer. A toxin could also be a medicine, a so-called hard or soft drug or a toxic waste. Might the discourse on toxicity, which installs violent hierarchies also be able to introduce new subjectivities and new queer bonds (between people and people but also between people and objects, people and masks)? And what happens if another technology and its history (film camera and images instead of chemical substances) is focussed from a perspective of toxicity? While the cinematic apparatus tries to allow for unmediated objectivity and knowledge about "stranger danger" (Sara Ahmed), it might—as dirty and uncanny by-products—also produce ec/static bodies and queer connections."

After their survey of the territory of Aubervilliers and the Parisian region in 2011, artists Pauline Boudry and Renate Lorenz shot Toxic in Les Laboratoires d'Aubervilliers in January-February 2012.

Pauline Boudry and Renate Lorenz live in Berlin. Their last film, *No Past/No Future*, was presented in the Swiss Pavilion (Teatro Fondamente Nove) of the Venice Biennale in 2011. *No Past* was also shown at Art Basel Statements in 2011 (Ellen de Bruijne Projects). Recent projects include a solo show at Centre d'Art de Genève, *Contagieux! Rapports contre la normalité* (2010) and the

collective exhibitions: *All I Can See is the Management*, Gasworks, London and *Re.Act.Feminism #2: a performing archive*, Centro Cultural Monterhermoso, Vitoria-Gasteiz (Spanish Basque country, 2011). The magazine *Art 21* published a monographic essay on their work (winter 2010-2011). A catalogue entitled *Temporal Drag* has just been released by Hatje-Cantz.

la TRIENNALE
2012 'INTENSE
PROXIMITY



PALAIS
DE TOKYO

Bétonsalon, le Crédac, Musée Galliera,
Grand Palais, Instants Chavirés,
les Laboratoires d'Aubervilliers, Musée du Louvre

The End of Detox Visual Myths and Estranged Dualisms

by Nana Adusei-Poku*

Extracts from Nana Adusei-Poku's lecture at Les Laboratoires d'Aubervilliers (21 April 2012).
The whole text is available on www.leslaboratoires.org/en/projet/toxic/toxic

Estranged Dualisms

The film *Toxic* is characterized by disruptions and disarrays of our perception. It seems to open with the performance of photographs on an empty stage. The screen shows pictures that are based on anthropometric visual framing—mug shots—of bodies with various masks. The technique of Alphonse Bertillon's anthropometric system is thus referenced through the photographs and at the same time turned into the absurd. Because the types that we encounter are unclassifiable and deny themselves to be lined up in a specific order. The sound that escorts the change of slides plating the screen appears like a click from a camera and provokes to ask who and what is photographed? Out of this rhythmic balance of sound emerges movement behind the curtain. The spectator glimpses glitter through the transparent drapery. The stage itself turns into a photographic studio bordered with plants, when Werner Hirsch enters the stage, which is covered by glitter-dust and something that looks like dried grass—probably cannabis. A voice from the off begins to literary fill the scene. Ginger Brooks Takahashi announces the title of the film, the individuals and their function in the production as well as objects and substances involved or present and the location of filming.



Extract from *Toxic*. Credit: Ouidade Soussi-Chiadmi

The spectator is allowed to ask, did the film—the performance—start yet? Who is actually performing? The photographs, that show bodies with masks are static despite offering a humorous play with colours, forms and norms? Or is it the glitter snoozing Werner Hirsch, who is in constant movement creating a puzzling narrative of plant shadow play? Or is

* Nana Adusei-Poku est diplômée d'un Master en Média et Communications du Goldsmiths College de Londres. Depuis 2009, elle est doctorante, titulaire d'une bourse de recherche du programme « Genre comme catégorie du savoir » de l'Université Humboldt à Berlin. Elle a été professeure invitée à l'Université de Legon au Ghana, à la London School of Economics and Political Sciences, ainsi qu'à Columbia University à New York. Pour sa thèse intitulée « Conditions of Existence », elle écrit sur les artistes contemporains noirs aux États-Unis et en Allemagne, en lien avec le concept curatorial de « post-Blackness ». Elle a donné un cours intitulé « Gaze, Race and Gender in Visual Culture », qui a reçu le prix de l'enseignement d'excellence de l'Université. Elle est actuellement Maître de conférences en culture visuelle, théorie queer et post-colonialisme au département Arts & Médias de l'Université des Arts de Zurich (ZHdK).

the beginning Ginger Brooks Takahashi's voice from the off that announces various toxic substances, which are involved or maybe present in the production. Boundaries are constantly crossed, the realm of the stage, the performer and producer, the light of the projector that weaves a net structure on Werner Hirsch's cigarette holding hand that moves plants between the screen and the projector.

The performance appears to be out of order, our perception is disturbed by the body of the photographer, who steps on stage—the photographer becomes a source of irritation an intruding object, that seems not to belong in the scene while photographing Ginger Brooks Takahashi—though communicating and performing on the sonic level through the overlapping sounds of the camera and the projection.

The unclean floor opens the question if the event is already over and if we as spectators encounter an aftermath of a blissful, vibrant or even ecstatic event. Did we miss it and are left with the cleaning up—with the part of Detox? Is this a post-Warhol construction of a youthful narcissistic boundary breaking event? A notion that is aroused i.e. by the erotic connotations of stockings hanging from the screen.



Werner Hirsch performing in *Toxic*. Credit: Ouidade Soussi-Chiadmi

Is the party over? Are we allowed to ask when hoovering—the profane and domestic act of cleanliness—becomes the realm for a pleasurable activity performed by Takahashi? Glitter trash, cigarette butts and other addictive substances are part of a domestic performance that reminds on Julia Kristeva's notion of the abject. The abject as the expression of a subject or object that breaks the order and has to be collectively abjected (Kristeva 1982)—to re-establish or stabilise the imagined purity of cultures or identity. In example: pebble stones in a garden are culturally accepted and even considered as beautiful, whereas pebble stones in a bedroom have to be disposed. This example shows that the ideas of orders within culture are interrelated with locality and space. Nevertheless I am not stating that these positions are static—I would rather like to highlight that our bodies and objects change their cultural position depending on location and their surrounding. The logics of race and racism or gender binaries means something different in France than i.e. in Ghana. The relational aspect of categories are created through constantly performed dualisms—object/subject, body/mind, man/woman, hetero-/homosexual, able/unable, these dichotomies are based on the production of difference. This also means that we constantly orientate ourselves—and here I am referring to Sara Ahmed's work (Ahmed 2006)—towards objects and bodies and I would equally argue that we do the same thing with ideas and concepts.

(...)

Interviewing Werner Hirsch

Something is queer about the images and performances Boudry and Lorenz confront us with, about the bodies in the projection and about the affect that the film produces. I am using queer in a doubled sense—on one side I follow Jose Esteban Muñoz definition of queer when he says: "Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present", a reminder of Werner Hirsch almost present dream world, and further Muñoz says: "Queerness is that thing that let us feel that this world is not

enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic" (Muñoz 2009, 1). *Toxic* thus stands as a proposition for instability.

On the other side stands queer in my reading for "a practice of identity (de)construction that results in a new type of diaspora consciousness neither grounded in ethnic identifications nor referencing a however mythical homeland"(2011, xxxvi) as Fatima El-Tayeb has framed it and offers a transnational perspective. Drawing on a longer debate in queer theory that orients itself on a phenomenological approach that is supported by the set of animate/inanimate, subject/object or human/nonhuman discussion. Queer in this reading is complicated by Mel Chen's introduction of toxic as form of existence between the animate/inanimate paradigms of phenomenology. Chen asks an essential question in her text "Toxic Animacies, Inanimate Affections" about the relational bonds and intrinsic dichotomies through which western thinking about race, hygiene, sexuality and the nation state are structured, by identifying a phenomenological structure of thinking that depends on the idea of animate and inanimate. Toxicity creates a bridge following Chen between these two paradigms and thus helps to think through Lorenz and Boudry's piece on another level. Chens intervention and focus on Toxic can be read as the starting point of Walter Mignolo's concept of *Epistemic Disobedience* as post-colonial practice (Mignolo 2000). Because what Mel Chen criticises in phenomenological work like Sara Ahmed's or her predecessors Husserl and Merleau Ponty is the distinction between the animate and the inanimate—body/object relations. *Toxic* estranges this dualism and challenges us to look for systems of thought that embrace the multiplicities of our existences.

(...)

The end of Detox - Intoxicated thoughts

Toxicity is the result of a process that is part of a reaction and this within a network of interdependencies. Renate Lorenz and Pauline Boudry challenge us as spectators to realize and accept the fact that we are part of the installation, we are the interrogators that haven't revolted yet and appear to remain in the positions that society has left us with. Werner Hirsch calls on us to break the order of things, and despite the fact that we may never be able to leave ideologies realm as Louis Althusser has framed it, we may be able to change ideology itself by accepting that we are part of a constant decay and that there is no such thing as purity on any level. In the wider realm of the Triennial in Paris (2012), *Toxic* challenges not only hetero-normative framings and racial logics: Pauline Boudry and Renate Lorenz examine and challenge the fears and fantasies that continue to enchant us to the extent that we are each obliged to be bearers of materialised visual phantasms and their fictions of identity.

Bibliography:

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press.
- Alcoff, Linda. 2006. *Visible identities: race, gender, and the self* / Studies in feminist philosophy. Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Chen, Mel Y. 2011. "Toxic Animacies, Inanimate Affections" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17 (2-3) (January 1): 265-286. doi:10.1215/10642684-1163400.
- El-Tayeb, Fatima. 2011. *European others: queering ethnicity in postnational Europe* / Difference incorporated. University of Minnesota Press.
- Fanon, Frantz. 2008. "The Lived Experience of the Black Man". *Black Skin, White Masks*. Grove Press. 89-119
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection* / European perspectives. Columbia University Press.
- Mignolo, Walter. 2000. *Local histories global designs*. [S.l.].
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity* / Sexual cultures. New York University Press.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé* / La Fabrique.
- Said, Edward W. 1983. *The world, the text, and the critic*. Harvard University Press.
- Wallis, Brian. 2003. "Black Bodies, White Science, Louis Agassiz's Slave Dagguerreotypes". In *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, hg von. Coco Fusco und Brian Wallis, 163-181. New York: International Center of Photography in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

La fin de la détox – Mythes visuels et dualismes écartés

par Nana Adusei-Poku*
(traduction Aurélie Foisil)

Extraits du texte de la conférence de Nana Adusei-Poku aux Laboratoires d'Aubervilliers (21 avril 2012). Le texte dans son intégralité est disponible sur www.leslaboratoires.org/projet/toxic/toxic

Dualismes écartés

Le film *Toxic* se caractérise par les perturbations qu'il opère sur nos perceptions. Il semble commencer par une performance faite de photographies sur une scène vide. Sur l'écran passe un diaporama s'inspirant des cadrages visuels de la photographie anthropométrique pour l'identification des criminels avec des corps affublés de différents masques. Le système d'anthropométrie judiciaire inventé par Alphonse Bertillon (ou bertillonnage) est ainsi invoqué et tourné en dérision. En effet, les types rencontrés ici défient toute classification ou agencement. Le son accompagnant chaque changement de diapositive sur l'écran fait penser au dé clic de l'appareil photo et conduit à se demander – mais qui photographie, et quoi ? Puis ce rythme sonore régulier fait place à un mouvement derrière le rideau de scène. La spectatrice aperçoit des paillettes à travers le voile transparent. La scène se transforme en studio de photographie entouré de plantes

* Nana Adusei-Poku holds a master's degree in Media and Communications from Goldsmiths College London. Since 2009 she is a doctoral fellow within the interdisciplinary program 'Gender as a Category of Knowledge' at Humboldt University. She was a visiting scholar at Ghana University Legon, London School of Economics and Political Sciences and the Columbia University New York. In her PhD project "Conditions of Existence" she examines

contemporary Black artists from the US and Germany in connection to the curatorial concept post-black. Adusei-Poku taught a course on the Gaze, Race and Gender in Visual Culture, which was awarded with the Faculty Award for Excellent Teaching 2011, and is currently a lecturer for Postcolonial, Queer Theory and Visual Culture at the University of the Arts in Zurich (ZHdK) Media Arts Department.

vertes lorsque Werner Hirsch entre sur le plateau recouvert de paillettes et de quelque chose qui ressemble à de l'herbe séchée (probablement du cannabis). Une voix off commence à remplir littéralement l'espace. Ginger Brooks Takahashi énonce le titre du film, les personnes au générique, leur fonction, les substances et objets présents ou seulement évoqués et le lieu du tournage. La spectatrice est en droit de se demander – est-ce que le film ou la performance a commencé ? Qui fait la performance ? Les photographies qui exposent les corps avec leurs masques, statiques malgré le jeu plein d'humour sur les couleurs, les formes et les normes ? Ou est-ce Werner Hirsch, éternuant des paillettes, qui dans un mouvement perpétuel crée un troublant jeu d'ombres avec les plantes ? Ou la voix-off de Ginger Brooks Takahashi qui énonce différentes substances toxiques évoquées ou peut-être présentes sur le lieu du tournage ? Des limites sont constamment franchies, que ce soit celles de la performance et de la production ou du plateau et de l'écran mis en abîme, sur lequel la lumière du projecteur dessine nettement le mouvement de la main de Werner Hirsch tenant une cigarette et déplaçant les plantes.

La performance paraît ne pas fonctionner, notre perception est dérangée par le corps de la photographe qui vient sur scène. Même si elle contribue à la performance d'un point de vue sonore avec les déclics de l'appareil qui se superposent à ceux des projections sur l'écran, elle devient une source d'irritation, une intrusion qui paraît ne pas faire partie de la scène alors qu'elle prend en photo Ginger Brooks Takahashi. La vision du sol encombré nous enjoint, spectatrices et spectateurs, à nous demander si tout est déjà fini et si nous assistons au nettoyage qui suit un événement festif, excitant, voire extatique. Avons-nous manqué quelque chose et devons-nous nous contenter du ménage – et de la phase détox de la fête ? Sommes-nous témoins de l'élaboration d'un événement narcissique post-Warholien qui outrepassa les limites, comme le suggèrent les bas suspendus sur l'écran et leur charge érotique ?

La fête est-elle finie ? – sommes-nous en droit de nous demander en regardant Ginger Takahashi passer l'aspirateur, acte profane et domestique du ménage passé du côté des activités agréables. Restes de paillettes, mégots de cigarettes et autres substances addictives prennent part à cette performance domestique qui revisite la notion de « l'abject » de Julia Kristeva. L'abject en tant qu'expression d'un sujet ou d'un objet qui casse l'ordre et qui doit être collectivement rejeté (Kristeva 1980), afin de rétablir ou de fixer la pureté illusoire des cultures ou de l'identité. Prenons pour exemple des galets dans un jardin : ils sont culturellement acceptés et même considérés comme beaux, tandis que des galets dans une chambre paraissent déplacés. Ceci prouve que les différentes conceptions de l'ordre à l'intérieur d'une culture sont liées aux lieux et à l'espace. Mais je ne veux pas dire que ces idées sont statiques, je considère plutôt que nos corps et nos objets changent de valeur culturelle selon leur emplacement et leur environnement. La logique de race et de racisme ou de dualité des genres a des significations différentes en France ou, par exemple, au Ghana. L'aspect relationnel entre catégories se crée par des dualismes constamment mis en forme sur le modèle objet/sujet, corps/esprit, homme/femme, hétéro-/homosexuel, apte/inapte. Ces dichotomies s'appuient sur la production de différences. Je voudrais ajouter que ceci signifie que nous nous orientons constamment – et là je me réfère au travail de Sara Ahmed (Ahmed 2006) – vers les objets et les corps comme nous le faisons vers les idées et les concepts.

(...)

Interview de Werner Hirsch

Il y a quelque chose de *queer* dans les images et les performances que Pauline Boudry et Renate Lorenz nous livrent, dans les corps projetés sur l'écran et dans la façon dont ce film nous atteint. J'emploie *queer* dans un double sens. D'un côté, je suis la définition

de Jose Esteban Muñoz quand il dit : « Le queer est un mode de structure et d'éducation du désir qui nous aide à voir et à sentir en sortant de l'ornière du présent », ce qui rappelle le rêve presque palpable de Werner Hirsch. Jose Muñoz poursuit : « Le queer est ce qui nous fait sentir que ce monde ne suffit pas, qu'il manque vraiment quelque chose. Souvent, on peut entreapercevoir les mondes proposés et promis par le queer dans le domaine de l'esthétique » (Muñoz 2009, 1). Le toxique revient alors à une proposition d'instabilité.

De l'autre côté, selon ma lecture, le *queer* désigne « la pratique de (dé)construction identitaire qui résulte en un nouveau type de conscience de diaspora, ni ancrée dans des identifications ethniques, ni reliée à une patrie mythique » (2011, xxxvi) comme l'a dit Fatima Tayeb dans une perspective transnationale. Elle prolonge un débat sur la théorie du *queer* qui s'oriente vers une approche phénoménologique alimentée par un ensemble de discussions animé/inanimé, sujet/objet ou humain/inhumain. Dans cette lecture, le *queer* est complexifié par l'introduction du toxique comme forme d'existence entre les paradigmes phénoménologiques animé/inanimé. Mel Chen pose une question essentielle dans son texte « Toxic Animacies, Inanimate Affections » sur les liens relationnels et les dichotomies intrinsèques à partir desquelles s'est structurée la pensée occidentale sur la race, l'hygiène, la sexualité et l'État-nation. Elle identifie ainsi une structure de pensée phénoménologique qui repose sur l'idée de l'animé/inanimé. La toxicité crée un pont entre ces deux paradigmes et nous permet de considérer la pièce de Pauline Boudry et de Renate Lorenz à un autre niveau. L'intervention et l'attention de Mel Chen sur le toxique peuvent être interprétées comme le point de départ du concept de « désobéissance épistémique » de Walter Mignolo en tant que pratique post-coloniale (Mignolo 2000). Car ce que Mel Chen critique dans le travail phénoménologique de Sara Ahmed ou de ses prédécesseurs Husserl et Merleau-Ponty, c'est la distinction entre animé et inanimé ou les relations corps/objet. *Toxic* écarte ce dualisme et invite à rechercher des systèmes de pensée qui englobent les multiplicités de nos existences.

(...)

La fin de la détox - pensées contaminées

La toxicité est un processus comme la vie elle-même et il y a donc quelque chose de *queer* dans la situation et le processus du film, bien plus que dans les corps mis en scène. Est-ce la situation, l'acte, la performance ou en d'autres mots le processus/action qui devient *queer*? La toxicité est le résultat d'un processus qui fait partie d'une réaction et d'un réseau d'interdépendances. Renate Lorenz et Pauline Boudry nous incitent, spectatrices et spectateurs, à en prendre conscience et à accepter le fait que nous faisons partie de l'installation, que nous sommes ceux qui mènent l'interrogatoire, nous qui nous ne sommes pas encore révoltés et qui semblons rester dans les positions que la société nous a imposées. Werner Hirsch compte sur nous pour casser l'ordre des choses et malgré le fait que nous ne serons peut-être jamais capables de nous défaire du domaine des idéologies, comme l'a dit Louis Althusser, nous serons peut-être capables de changer les idéologies elles-mêmes en acceptant que nous faisons partie d'un déclin permanent et qu'il n'y a aucune pureté nulle part. Dans le cadre plus large de la Triennale à Paris (2012), *Toxic* ne remet pas seulement en cause les cadrages hétéronormatifs et les logiques raciales. Pauline Boudry et Renate Lorenz analysent et se confrontent aux peurs et aux rêves qui continuent à nous enchanter jusqu'à ce que nous soyons obligés de porter nous-mêmes ces fantasmes visuels matérialisés et leurs fonctions identitaires.

Bibliographie :

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press.
- Alcoff, Linda. 2006. *Visible identities: race, gender, and the self / Studies in feminist philosophy*. Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire, Note sur la photographie*, éd. Seuil.
- Butler, Judith. 2002. *La Vie psychique du pouvoir. L'Assujettissement en théories*, éd. Leo Scheer.
- Chen, Mel Y. 2011. "Toxic Animacies, Inanimate Affections" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17 (2-3) (January 1): 265-286. doi:10.1215/10642684-1163400.
- El-Tayeb, Fatima. 2011. *European others: queering ethnicity in postnational Europe / Difference incorporated*. University of Minnesota Press,.
- Fanon, Frantz. 2008. "The Lived Experience of the Black Man". *Black Skin, White Masks*. Grove Press. 89-119
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, éd. Seuil.
- Mignolo, Walter. 2009. "Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom". *Theory, Culture & Society*, Vol. 26(7-8): 1-23. doi: 10.1177/0263276409349275
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity / Sexual cultures*. New York University Press.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. éd. La Fabrique
- Said, Edward W. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Harvard University Press.
- Wallis, Brian. 2003. "Black Bodies, White Science, Louis Agassiz's Slave Dagguerreotypes" in *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, hg von. Coco Fusco und Brian Wallis, 163-181. New York: International Center of Photography in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

« À SUIVRE » : CAPTURER LE TEMPS DANS LA PERFORMANCE CONTEMPORAINE

Bojana Kunst

vendredi 9 novembre, 20h

Lancement du numéro spécial de la revue *Maska*
en présence de Bojana Kunst et en collaboration
avec la revue *Mouvement*

Articles parus

The Project Horizon: On The Temporality of Making
par Bojana Kunst, JDL de sept-déc. 2011

A Vocabulary of Time Wasted et *Chatting* par Bojana Kunst et Danae Theodoridou, JDL de janv-avril 2012

Dates passées

11-15 octobre 2011 : rencontre avec Bojana Kunst et Danae Theodoridou

20 novembre 2011 : performance de Bojana Kunst et Ivana Müller

26 novembre 2011 : performance de Bojana Kunst et Ivana Müller à Athènes (PSI Cluster)

17 décembre 2011 : rencontre avec Bojana Kunst et Igor Štromajer

6 juillet 2012 : performance de Bojana Kunst et Ivana Müller à Giessen, Allemagne
(symposium "TO DO AS IF - Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater")



« Enfin ensemble, à temps » (« *Finally Together On Time* »), performance de Bojana Kunst et Ivana Müller aux Laboratoires d'Aubervilliers, 20 novembre 2011.
Crédit : Ouidade Soussi-Chiadmi

« Puisque chaque performance déroule le temps de façon spécifique, comment penser la relation entre le temps et les modes de travail ? Quels modes de travail peuvent échapper à l'accélération et à l'actualisation constante d'une projection dans le futur ? Comment les artistes d'aujourd'hui travaillent-ils avec le temps et sa matérialité, et comment lier cela à la spécificité du regard ? Qu'est-ce que la dramaturgie a à voir avec l'économie du temps ? » (Bojana Kunst)

D'octobre à décembre 2011, la philosophe et théoricienne Bojana Kunst a passé quatre fois une semaine avec un/e chorégraphe, artiste ou autre producteur/trice culturel/le : Danae Theodoridou, performeuse et chercheuse ; Boyan Manchev, philosophe et théoricien ; Ivana Müller, chorégraphe ; Igor Štromajer, net-artiste. Ils ont exploré ensemble différents aspects des processus de travail dans la création contemporaine, leur relation au temps et les implications politiques, économiques et performatives d'une telle expérimentation. Ces rencontres « à temps plein » ont été rendues publiques, soit lors de conversations/performances, soit sur rendez-vous, pour passer un moment plus ou moins long avec Bojana Kunst et son/sa partenaire en partageant et expérimentant le rapport particulier au temps abordé par ces derniers/ères. Les résultats de cette recherche seront publiés fin 2012 dans un numéro de *Maska*, revue slovène dédiée aux arts performatifs.

Bojana Kunst est une philosophe, théoricienne de la performance, dramaturge et enseignante slovène. Elle est actuellement professeure invitée de l'Université de Hambourg (Département d'études de la performance). Elle est membre du comité de rédaction des journaux *Amfiteater* et *Performance Research*. Elle a publié quatre ouvrages, parmi lesquels *Impossible Body* (Ljubljana 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary*

Performance, *Maska / Amfiteater*, Ljubljana 2010 (dir. Bojana Kunst). Ses essais sont parus dans de nombreuses revues et publications, dont : « Prognosis on Collaboration », *Prognosis uber Bewegungen*, dir. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels, B-Books, 2009, pp. 336-347. « Critical Writing and Performance Studies » in : *Contesting Performance: Global Sites of Research*, dir. Jon McKenzie, Heike Rooms, C. J. W. L-Wee, Palgrave 2009. « Affective Connection », *Interfaces of Performance*, Jenis Jeffries et al., Ashgate, Londres, 2010, pp. 169-184.

"Because each performance deploys time in a unique way, how should one think about the relationship between time and modes of work? Which modes of work can escape the acceleration and constant actualization of a projection into the future? How do artists today work with time and its materiality, and can this be linked to the specificity of their vision? What is the relationship between the dramaturge and the economy of time?" (Bojana Kunst)

In autumn 2011, the dance theorist Bojana Kunst spent four whole weeks with a choreographer, artist, or other cultural producer (Danae Theodoridou, performer and researcher; Boyan Manchev, philosopher and theorist; Ivana Müller, choreographer; Igor Štromajer, net-artist), exploring the different aspects of work processes within contemporary art, their relationship to time and the political, economic and performative implications of such experimentation. These "full-time" meetings have been shared with the public, either during conversations, performance, or by individual appointment. These occasions offered to the public the opportunity to engage themselves with the ways Bojana Kunst and her partners were addressing their relationships to time. The material produced during these meetings and public situations will provide the basis for a publication, to appear in late 2012 in an issue of the Slovenian publication *Maska*.

Bojana Kunst is a Slovenian philosopher and performance theoretician, dramaturge and teacher. She works currently as a visiting professor at the University of Hamburg (*Performance Studies*). She is a member of the editorial boards of the journals *Amfiteater* and *Performance Research*. She published four books, among them *Impossible Body* (Ljubljana 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance*, *Maska / Amfiteater*, Ljubljana 2010 (ed.

Bojana Kunst). Her essays have appeared in numerous journals and publications, among them: "Prognosis on Collaboration", *Prognosis uber Bewegungen*, ed. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels, B-Books, 2009, pp. 336-347, "Critical Writing and Performance Studies" in: *Contesting Performance: Global Sites of Research*, ed. Jon McKenzie, Heike Rooms, C. J. W. L-Wee, Palgrave 2009, "Affective Connection", *Interfaces of Performance*, Jenis Jeffries et al., Ashgate, London, 2010, pp. 169-184.

Projet réalisé avec le soutien du programme de recherche « Arts et mondialisation » de l'INHA (Institut national de l'Histoire de l'art), Paris (2011) et en partenariat avec les revues *Maska* et *Mouvement* (2012)

FINALLY TOGETHER ON TIME

by Bojana Kunst and Ivana Müller

Finally Together On Time is a scripted conversation between Bojana Kunst and Ivana Müller around the idea of sharing Time together. This performative "pas de deux" reflects on the collaboration between the philosopher and the artist that developed throughout the years, starting in 2003 with Bojana Kunst's video appearance in Ivana Müller's piece *How Heavy Are My Thoughts* and having as last to date collaboration in the 2010's Bojana Kunst's lecture *Prognosis On Collaboration* in Berlin to which Ivana Müller contributed with a letter addressed to Bojana Kunst, that was read as a part of that lecture.

This encounter between physically present Kunst and virtually present Müller, treats "Time" both as something inevitable and something that we don't automatically "have" and which we therefore have the opportunity to "re-make". It juggles with the idea that working together is a process in which we learn to modulate time differently, and in which we "give ourselves" to collaboration not only during the time of "the project" but mostly outside of it. This performative lecture proposes different un-institutional ways through which a collaboration can develop due to the lack of time/space frame that the two collaborators can share within a project: different modes of accidental meetings, coffee breaks, long Skype talks, commissions of texts, video messages, e-mail exchanges. Although the lecture starts from the personal experience, it deals with the universal "problem" of time and its "capitalization" in the contemporary society and with different strategies through which the time in which we are not together but desire to be, can produce surprisingly creative "(un)temporary frames".

The lecture is developed during the residency in Les Laboratoires d'Aubervilliers (November 2011, Paris), was presented during Performing Studies International Conference in Athens (November 2011) and at the symposium *To Do As If* in Giessen (Germany, July 2012) and will be presented as a part of Encounters in Frascati, Amsterdam (November 2012).

(coming in the space, counting steps. sitting down synchronously. setting the mobile-phone clocks)

Bojana Two hours?

Ivana No, let's be realistic. Let's do 45 minutes.

Bojana But we promised that it would be longer.

Ivana Let's see. If it is not enough you can always re-play me.

Bojana & Ivana Hello. Hello.

Ivana So let's talk about the promise

Bojana Our promise of coming together has a long history. I think it started eight years ago, when I appeared as a video in the 38th minute in one of your shows.

Ivana Yes I remember that. We met almost by chance and I ended it up interviewing you about the relationship between body and mind. And finally I made the video of that interview a part of my performance.

Bojana From there on, basically, we kept promising to Come Together ever since.

Ivana And actually what helped us in keeping that promise, were the invitations of different institutions, like here for example, to make a "project"... And although most of the time it was either you or me that was invited, hardly ever together, we always managed in some way to involve each other in "the project" and use "the project" as the opportunity to simply come together and to steal some time from that project for our exchange.

Bojana The possibility for us to "just" spend time together came from a promise we gave to an institution to create a product... which at the end we always did.

Ivana So, in that sense, the stealing of time, in our case was never really a criminal act, like stealing usually is, it was legal.

Bojana Yes, it was legitimized by one condition: every time we steal some time we have to share at least a little bit of what we stole with the public.

Ivana Now you make me feel like a little bit of a Robin Hood.

Bojana In a way you are, yes, but in its contemporary version. The old Robin was stealing from the rich to give it to the poor, and the contemporary Robin is simply distributing what he stole from one of his pockets to the other.

Ivana Ok, I get it. But in our case, weirdly enough, while stealing time together we were never, or hardly ever, at the same place in the same time.

Bojana Yes, that's true. For example, we were once expected to appear together in a lecture on The Future of Collaboration in Berlin. Like we were expected to appear together here – but finally I was there, as I am here now, and you were somewhere else, as you are somewhere else now. And you actually appeared in the lecture

just as a voice that came through a letter that you wrote to me.

Ivana Yes, and speaking about the voice, the letter in Berlin wasn't even read by me but by a fellow male artist.

Bojana I don't think this choice was based on gender. He was simply there.

(stand up—30 seconds)

Ivana I counted till 30. What about you?

Bojana I forgot to count. I was just waiting for you to seat down.

Ivana Well, speaking about unconventional ways of working together... You were once hidden in one of my performances as a ghost writer...

Bojana and only the people who carefully studied the evening program realized that I was a part of "the project".

Ivana Yes, you were in a way invisible, but present. Some kind of an "eminence grise" of that performance.

Bojana And speaking further about collaborative ways of working, we spend a lot of time on Skype, mostly after 9 in the evening. Outside of the official working hours and when our kids are sleeping.

Ivana Just to be precise, all of this is not about being romantic.

(to the spectators)

All of this is, in fact, a catalogue of methods that Bojana and me intentionally or un-intentionally developed as a way to work together continuously over the last 8 years.

Bojana And, finally, after all these years, this is our chance to be together in the same space and the same time... and interestingly enough we are here today to perform a dialogue on Time.

Ivana And as always, we kept the promise: we are doing it right here and right now. But to be perfectly honest, as you can see, we are actually not exactly together in the same space and at the same time...

Bojana Maybe it is important to say, this impossibility of being together for real, was once again, a result of a very banal set of coincidences.

Ivana You mean me getting pregnant and you getting a new job.

Bojana Yes, something like this. Our lives are always made of multiple temporalities that are sometimes difficult to overlap... And one always has to make choices because we simply cannot be at different places at the same time.

Ivana But then the wonderful thing about this "impossibility" of us being together in the same space and the same time longer than 4 days in a row, is that it gives us a real "problem". And when we have a problem we also have a promise of a project, or something that we can really share, that we have to take care about together and something that we will potentially never manage to solve.

As long as we don't solve it, this problem gives us a future. A future together... with you.

(pause: we stand up, make one step, turn towards each other)

Bojana This time I count. I can trick you.

(afterwards go back to chair)

Ivana OK.

Bojana OK, speaking about the promise, here is a small inventory of times necessary to complete a promise of being Finally Together On Time.

B 12 steps to reach the chair.

Ivana 3 steps to disappear.

Bojana 7 days to write this dialogue. And 45 minutes to perform it.

Ivana 9 months to create a life.

Bojana never more than 7 days to stay away from home.

I 8 years of collaboration to come to this point.

Bojana 376 hours of work for which nobody paid us.

Ivana 36 hours of work that we officially counted and that we did get paid for.

Bojana Maybe this time I got paid a little bit more than you.

Ivana Working no more than 8 hours a day and preferably no longer than six o'clock in the afternoon.

Bojana Maybe exceptionally after 9 in the evening... on Skype.

Ivana 45 minutes from home to this place, or more precisely 16 metro stations, with 3 changes.

Bojana 4 hours from home to this place, or more precisely 700 frequent flyer miles, flying directly plus some taxis.

Ivana 18 kilos of food of different sort, which, if we calculated it correctly, comes down to 2 days of non-stop eating together.

Bojana 5 liters of coffee, which represents more or less 1634 minutes of "coffee breaks"... if we don't include going to the toilette afterwards.

Ivana 530 hours of reading, mostly on planes, trains and in other public transportation.

Bojana 2093 minutes of audio-visual material, viewed either on your or on my personal computer.

Ivana Countless hours of time spent on the internet.

Bojana In total at least 15 days in which we supposed to work together, that we canceled.

Ivana Hours of shows made together—none.

Bojana Books written together—none.

Ivana Proposals made together—plenty.

Bojana Minutes of synchronous public appearance—none.

Ivana Should we take a break?

Bojana Ok let's do that.

(2 minutes of break. break: holding hands, after that go back to chairs)

Ivana OK, so lets talk about Deadline.

Bojana How personal shall we go?

Ivana I think that we can go quite personal here, because, we are all here in a more or less similar situation when it comes down to deadlines. We have been looking at the percentage of the emails in the "sent" section of our mailbox that started with:

Ivana Sorry for the late reply.

Bojana Sorry for a slight delay.

Ivana Sorry for getting back to you so late.

Bojana Herewith I am finally sending you the text you asked me some weeks ago.

Ivana I do hope I am still in time.

Bojana I do hope the sending of this email still makes sense.

Ivana I sincerely hope that this late reply didn't cause any damage to your project, but I had a very busy week.

Bojana I apologize for my silence.

Ivana I apologize for my absence.

Bojana I apologize I took some days of holidays.

Ivana I apologize I was lately travelling a lot.

Bojana Sorry but I have lately been overwhelmed with my work.

Ivana Or simply..

Bojana Sorry late again.

Ivana So, we realized that more than 30% of emails we sent in the last years started with being sorry or being aware of messing up with deadlines.

Bojana Does this make you feel guilty?

Ivana It could have had if we wouldn't look at the Inbox section of our mail boxes, where we realized that a great amount of emails that we received starts with the similar type of sentences.

And, to be perfectly honest, I was calmed to find out that other people also mess-up with their deadlines.

And also, I felt relieved when realizing that others wait for me more than I wait for the others.

Bojana Did you perceive this situation, in some way, as a personal success?

Ivana Do you think that I should feel successful because I have less time than the others?

Bojana Yes, that means that you are in a better social position, maybe, that you have more "projects" and that you give priority to something or somebody else and not to those who are waiting for you. This is why being busy gradually excludes us from being synchronous with the others.

Ivana We become synchronous only with ourselves.

Bojana We are never exactly in the "present" with the others.

Ivana We are exclusive.

Bojana We become elite.

Ivana We belong to the "projective future".

Bojana We become a project.

Ivana We then slowly become a brand.

Bojana We should not become too moralistic about this. The way we go around with deadlines in the context in which we are working it is also some kind of a game. We are like small children, constantly wanting more time for what we do. But we are not extending time because we enjoy it but because everybody we play with is familiar with the same rules. Let's say that the rules of the game are following: Rule number 1: You know you can be late because the others expect you to be late, too.

Ivana Example: If they tell you that you should deliver a text on the 25th of January, you know that they don't count on you before the 30th of January. That means, that you can in fact deliver it until the 5th of February, which means that you will finally send it on the 7th of February.

Bojana You will feel good about it when the text is finally sent.

Ivana You will probably experience it as an achievement.

Bojana All of your guilt feelings will disappear at once.

Ivana And you will take a little break, before you start attacking another deadline.

Bojana Rule number 2: You know that consequences of you being late are not going to be very dramatic.

Ivana Example: In the corporate world you can loose a job if you miss your deadline. In our working context it is very unlikely that you get kicked out of the project just for being late. In fact being slightly late might confirm our freedom as creative workers to escape dominant patterns of efficiency and constant delivering of a result.

Bojana Of course we should not forget that we do pay for that freedom...

Ivana By being paid very badly.

Bojana So we are always in debt of time, we owe time to the others, but at least our debt is circulating among us, which is good, because at the end, nobody keeps that time in his or her possession. And this makes us some kind of a community, a community of the ones who are always late, and don't need always to return, what they succeeded to steal from time.

(short break: glass of water, a break like in a lecture.)

Bojana As we all know artistic practice is inherently non-efficient, although everybody in the arts market expect from us to work effectively to deliver a product.

Ivana Do you think that here we suggest to people to be late in order to be free?

Bojana No, I don't think that we suggest anything. I think people here, already have a very clear personal opinion about that. To be late could be seen as an act of resistance towards dominant modes of exploitation. But such resistance can be very differently motivated. For example: I'm late therefore I resist. With that I find a perfect excuse for myself, first I'm late and then I resist. I see my practice as privileged. In this case I'm always late in a passive way. I'm justifying my lateness with resistance.

Ivana Can this resistance then be seen as the ultimate form of laziness?

Bojana For some it could be. But there is another way to say it: I resist therefore I'm late. With that I express that I don't want to be exploited in the temporality of the product based art market. This would then be an active position. But for that I have to invent other modes of production in which I can be late and resist. And here we have a bit of an irony. What market actually loves, is me being actively involved in the production of resistance. Me being revolutionary.

Ivana But same thing can also be said in yet another way: I'm late simply because I'm late. Here I'm expressing my failure in fulfilling the productive modes, which are more and more expected from me. I cannot follow. I don't want to follow. It is actually not possible to follow. As long as there are many of us who failed in the same way, nothing bad can happen to me. That's why I guess we are all playing this game. Supporting each other in the stealing of time.

(appearance of somebody else in a virtual world)

Ivana So, let's talk about Greece.

Bojana You mean that in the ancient Greece there were two concepts of Time, Kairos and Kronos, where Kairos means the moment which you have to grasp, and Kronos is related to continuity of time.

Ivana No, I mean, let's talk about contemporary Greece. Let's talk about our lecture in Athens next week.

Bojana Ok. I think it would be good if we first explain the situation here. But I will need more time to do that, so I will pause you, it will be only for a while, hope you don't mind. One of the reasons Ivana is on the screen and I'm sitting here for real is, that she could not travel to Athens. Nevertheless we both wanted to keep the promise, which was given to the organizers of the conference here. With fulfilling that promise we created a problem for us and at the same time we are continuing with our tradition of never appearing publicly together in the same time and in the same place. Last week we met for four days in Paris, to work together on the research in Les Laboratoires d'Aubervilliers. But we used this opportunity for efficient management of stolen time and actually produce two public appearances. The first one happened last Sunday, which indeed put Ivana in a difficult position, she had to sit behind the screen all evening, to remain the illusion for the audience of her not being there. She was doing that not only because she was taking care about the audience in Paris, but also because she knew, she would not be able to travel to Athens, so she was also taking care about you. As you can see, it is all together very complicated and it just goes to show that artists often need to do opportunistic compromises in order to be present in contemporary times. The same goes for theoreticians, in this case, myself. In order to maintain the illusion of being together on time, I have to actually perform here alone on stage, even if don't have a clue how to perform. I would probably feel much better being hidden behind the screen instead of watching you now still for 2 minutes.

(Ivana back on screen—minutes break, Bojana is only sitting).

Ivana Maybe we should talk about our differences being engaged together in this illusion of the same space and the same time. First of all, if we talk about time, I could maybe compare myself with Kronos, because I will last in this temporal mode as long as I can be reproduced. I will stay like this forever. I will never age. I will stay pregnant forever. And I will always be at your disposition to play me and replay me again. I will never forget my lines and my quality of presence will always stay equal. I will never be able to surprise, but I will always stay reliable.

Bojana Ok, Ivana, if you see yourself as Kronos, I could then maybe, with a lot of imagination, see myself as Kairos. I'm live, I'm time in-between two of your sentences, I always have to catch the right or opportune moment to speak, I have to master my time of speaking (not too fast, not too slow), because I always have to refer to my cue. Every time we do this lecture I will always change, I will age, I will never be able to repeat myself exactly, I will be in a position to change my text, because I'm live. I'm fragile, but I can surprise. And if I think about myself in this way, I realize that I come very close to some modes of contemporary production, which is nowadays also known as post-fordist, where with your creativity you have to catch the right moment, you should not last forever, you should not endure, you should always change, and you should never repeat yourself.

Ivana Yes, you could be right. But at the same time, from my perspective, I can see you more functioning in the fordist economy. You are physically present, that means you are there. You do the work and you get paid. Me, on the other hand, I'm not really here, I can disappear any moment (Ivana disappears from the image), my work is immaterial and I'm not getting paid (Ivana comes back to the image). That actually makes me operate more in the context of post-fordist economy. So in a way, if I would think about us as being a comedy duo: we would probably perform in a show called: "Kronos and Kairos, a paradoxical encounter in synchronous time".

Bojana Yes, and this would probably be a stand-up comedy.

(Bojana & Ivana stand "up together" to create "ONE BODY" in the middle of the stage),

Bojana & Ivana THANK YOU

(the alarm on the mobile phone rings)

ENFIN ENSEMBLE À TEMPS

par Bojana Kunst et Ivana Müller
(traduction : Aurélie Foisil)

Enfin ensemble à temps est une conversation scénarisée entre Bojana Kunst et Ivana Müller autour de l'idée du partage du Temps. Ce « pas de deux » performé est une réflexion sur la collaboration nouée entre la philosophe et l'artiste depuis 2003 et l'apparition de Bojana Kunst dans la vidéo *How Heavy Are My Thoughts* d'Ivana Müller. Leur travail en commun s'est ensuite prolongé sur plusieurs années jusqu'à la conférence *Prognosis on Collaboration* de Bojana Kunst, qui s'est tenue à Berlin en 2010. Ivana Müller y participait avec une lettre qu'elle lui avait écrite et qui a été lue pendant la conférence.

Cette rencontre entre la présence physique de Bojana Kunst et la présence virtuelle d'Ivana Müller fait du Temps quelque chose d'à la fois inévitable, dont on peut manquer et qu'on peut donc réactiver. La discussion jongle avec l'idée que travailler ensemble est un processus au cours duquel on apprend à moduler le temps différemment, où on « se donne » à la collaboration non seulement pendant le temps du « projet » mais surtout en dehors de ce temps. Cette conférence performée propose différentes manières non institutionnelles selon lesquelles une collaboration peut être menée grâce à l'absence de cadre temps/espace à l'intérieur d'un projet. Les deux collaboratrices peuvent ainsi partager différents modes de réunion fortuite, des pause-café, de longues discussions sur skype, la commande de textes, des messages vidéo, des conversations par e-mail. Bien que la conférence se base sur une expérience personnelle, elle aborde le « problème » universel du temps, de sa « capitalisation » dans la société contemporaine et de la mise en œuvre de différentes stratégies, selon lesquelles le temps dans lequel nous ne sommes pas ensemble mais voudrions l'être peut produire des cadres « (in)temporels » autrement créatifs.

La conférence a été créée lors d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en novembre 2011 à Paris et a été présentée pendant la *Performing Studies International Conference* à Athènes en novembre 2011 et au colloque *To Do As If* à Giessen (Allemagne, juillet 2012). Elle fera partie des Rencontres de Frascati à Amsterdam en novembre 2012.

[entrent en scène : comptent leurs pas : s'assoient simultanément : règlent l'horloge de leur téléphone portable]

Bojana 2 heures ?

Ivana Non, on va être réaliste. Disons 45 minutes.

Bojana Mais on avait promis que ce serait plus long.

Ivana Voyons. Si ce n'est pas assez, tu peux toujours repasser les moments où j'apparais sur la vidéo.

Bojana & Ivana Bonjour. Bonjour.

Ivana Parlons de la promesse

Bojana C'est une longue histoire. Je crois que notre promesse de réunion a commencé il y a 8 ans, quand je suis apparue à la 38ème minute d'une vidéo

dans un de tes spectacles.

Ivana Oui, je m'en souviens. Nous nous étions rencontrées presque par hasard et je t'avais interviewée sur la relation entre le corps et l'esprit. A la fin, j'ai inclus la séquence de cette interview dans mon spectacle.

Bojana Et à partir de là, finalement, nous n'avons pas arrêté de nous promettre de nous réunir.

Ivana Et en fait, ce qui nous a permis de tenir cette promesse, c'était que différents établissements, comme ici par exemple, nous invitaient pour réaliser « un projet »... La plupart du temps, c'était soit toi soit moi qui étions invitées, mais nous l'étions rarement ensemble. Malgré tout, nous avons toujours réussi à nous inclure l'une dans « le projet » de l'autre, à utiliser ce « projet » comme simple prétexte pour nous rencontrer et à en voler quelques instants pour échanger.

Bojana Lorsque nous pouvions « juste » passer du temps ensemble, c'était grâce à une promesse que nous faisons à une institution de créer un produit... et que nous avons toujours tenue, finalement.

Ivana Donc, dans ce sens, ce vol de temps n'a jamais été vraiment un délit, comme on l'entend ordinairement par vol, c'était un acte légal.

Bojana Oui, c'était légitime à une condition : à chaque fois que nous volions du temps, nous devons en rendre au moins une petite part au public.

Ivana Là, j'ai un peu l'impression d'être Robin des Bois.

Bojana Dans un sens, tu l'es, mais dans sa version contemporaine. L'ancien Robin volait aux riches pour donner aux pauvres, et le Robin contemporain fait passer ce qu'il a volé d'une de ses poches à l'autre.

Ivana OK, j'ai compris. Mais dans notre cas, bizarrement, quand nous volions du temps ensemble, nous n'étions presque jamais au même endroit au même moment.

Bojana Oui, c'est vrai. Par exemple, nous avons dû une fois participer ensemble à une conférence sur le « futur de la collaboration » à Berlin - nous devions apparaître ensemble là-bas - mais finalement, j'étais là, comme je suis là maintenant. Et tu étais ailleurs, comme tu es ailleurs maintenant. Et tu es apparue en fait dans la conférence comme une voix qui venait de la lettre que tu m'avais écrite.

Ivana Oui, et en parlant de la voix, la lettre de Berlin n'était même pas lue par moi mais par un artiste masculin que je connaissais.

Bojana Je ne pense pas qu'il ait été choisi parce que c'était un homme. Il était simplement là.

[se lèvent - 30 secondes]

Ivana J'ai compté jusqu'à 30. Et toi ?

Bojana J'ai oublié de compter. J'attendais de voir quand tu allais te rasseoir.

Ivana Eh bien, en parlant des manières inhabituelles de travailler ensemble... un jour, tu étais cachée dans une de mes performances, tel un écrivain de l'ombre...

Bojana Ceux qui avaient lu le programme attentivement étaient les seuls à s'être rendu compte que je faisais partie du « projet ».

Ivana Oui, tu étais invisible, d'une certaine manière, mais présente. Tu étais un peu l'« éminence grise » de la performance.

Bojana Et pour continuer sur les modes de travail collaboratifs, nous passons beaucoup de temps sur Skype, surtout après 9h du soir. En dehors des heures normales de travail et quand les enfants dorment.

Ivana Juste une précision, tout ceci n'est pas fait pour paraître romantique.

[aux spectateurs]

Ceci, en fait, est un catalogue des méthodes que Bojana et moi utilisons exprès ou non comme moyen de travailler ensemble, de manière continue, depuis 8 ans.

Bojana Et, finalement, après toutes ces années, voilà tout ce que nous avons trouvé pour être au même endroit, à temps... et ce qui est intéressant, c'est que nous sommes ici aujourd'hui pour vous faire un dialogue sur le temps.

Ivana Et comme toujours, nous avons tenu notre promesse : nous le faisons ici et maintenant, mais pour être honnête avec vous, comme vous pouvez le voir, nous ne sommes pas tout à fait ensemble au même endroit en même temps...

Bojana Peut-être est-ce important de le dire : l'impossibilité d'être

ensemble réellement était, encore une fois, le résultat d'un banal concours de circonstances.

Ivana Tu veux dire, moi qui suis tombée enceinte et toi qui as commencé un nouveau travail.

Bojana Oui, quelque chose comme ça. Nos vies sont toujours faites de temporalités multiples qui ont quelquefois du mal à coïncider... Et nous devons toujours faire des choix parce que nous ne pouvons pas être à différents endroits au même moment.

Ivana Mais alors, la chose magnifique dans cette « impossibilité » à être ensemble au même endroit et au même moment pendant plus de 4 jours de suite, c'est que cela nous pose un vrai « problème ». Et quand on a un problème, on a aussi la promesse d'un projet, ou de quelque chose que l'on peut vraiment partager, dont on peut s'occuper ensemble ou peut-être ne jamais arriver à résoudre. Tant qu'on ne le résout pas, ce projet nous donne un futur. Un futur ensemble... avec toi.

[pause : on se lève, on fait un pas, on se tourne vers l'autre]

Bojana Cette fois, c'est moi qui compte. Je peux tricher.

[après, chacune retourne à sa chaise]

Ivana OK.

Bojana OK, à propos de la promesse, voici un petit inventaire des instants nécessaires pour honorer la promesse d'être *Enfin ensemble à temps*.

Bojana 12 pas pour aller à la chaise.

Ivana 3 pas pour disparaître.

Bojana 7 jours pour écrire ce dialogue. Et 45 minutes pour le dire.

Ivana 9 mois pour donner la vie.

Bojana Jamais plus de 7 jours pour être loin de chez soi.

Ivana 8 ans de collaboration pour arriver à cela.

Bojana 376 heures de travail pour lequel personne ne nous a payées.

Ivana 36 heures de travail déclaré et qui nous a été payé.

Bojana Peut-être que cette fois, j'ai été un peu plus payée que toi.

Ivana En ne travaillant pas plus de 8 heures par jour et pas au-delà de six heures l'après-midi.

Bojana Peut-être exceptionnellement après 9h le soir... sur Skype.

Ivana 45 minutes de chez moi à ici, ou plutôt 16 stations de métro avec 3 changements.

Bojana 4 heures de chez moi à ici, ou plutôt 700 miles accumulés, sans escale. Plus quelques taxis.

Ivana 18 kilos de nourriture diverse et variée, qui, si nous avons fait le bon calcul, revient à 2 jours entiers de repas ensemble en continu.

Bojana 5 litres de café, ce qui représente plus ou moins 1 634 minutes de « pauses café »... sans compter les passages aux toilettes après.

Ivana 530 heures de lecture, surtout dans les avions, les trains et autres transport en commun.

Bojana 2 093 minutes de documents audiovisuels, regardés soit depuis ton ordinateur, soit du mien.

Ivana D'innombrables heures passées sur internet.

Bojana Au total au moins 15 jours où nous pensions pouvoir travailler ensemble, et que nous avons annulés.

Ivana Heures de spectacles faits ensemble - aucune.

Bojana Livres écrits ensemble - aucun.

Ivana Propositions faites ensemble - plein.

Bojana Minutes d'apparition commune en public - aucune.

Ivana On fait une pause ?

Bojana OK, ça marche.

[2 minutes de pause. pause : se tiennent par la main, ensuite reviennent à leur chaise]

Ivana OK alors parlons du délai.

Bojana On part dans les choses personnelles ?

Ivana Je pense qu'on peut y aller, parce que tous ici nous sommes dans une situation plus ou moins similaire quand il s'agit des délais. Nous avons regardé dans les messages « envoyés » de nos boîtes mail le pourcentage d'emails commençant par :

Ivana Désolée pour cette réponse tardive.

Bojana Désolée pour ce léger retard.

Ivana Désolée de te répondre si tard.

Bojana Voici enfin le texte que tu m'as demandé il y a plusieurs semaines

Ivana J'espère que je suis toujours dans les temps.

Bojana J'espère que je n'envoie pas ce mail trop tard.

Ivana J'espère vraiment que cette réponse tardive ne va pas entamer votre projet, mais j'ai eu une semaine très chargée.

Bojana Excusez-moi pour ce silence.

Ivana Excusez-moi pour cette absence.

Bojana Excusez-moi mais j'ai pris quelques jours de vacances.

Ivana Excusez-moi mais j'ai beaucoup été en déplacement ces derniers temps.

Bojana Excusez-moi mais j'ai été submergée par le travail ces derniers temps.

Ivana Ou tout simplement...

Bojana ...désolée, je suis encore en retard.

Ivana Nous nous sommes donc rendues compte que plus de 30% des emails que nous avons envoyés ces derniers temps commençaient par une excuse ou par le fait d'avoir du mal à tenir les délais.

Bojana Est-ce que tu te sens coupable ?

Ivana J'aurai pu l'être si nous n'avions pas regardé dans les « messages reçus » de nos boîtes mail. Nous nous sommes rendu compte que la plupart des emails que nous avons reçus commencent par des phrases semblables. Et pour être honnête avec vous, j'étais rassurée de voir que les autres ont autant de mal avec les délais. Et j'ai été soulagée de me rendre compte que les autres m'attendaient plus que je les attendais.

Bojana As-tu pris cette situation comme un succès personnel ?

Ivana Tu penses que je dois prendre le fait d'avoir moins de temps que les autres comme un succès ?

Bojana Oui, cela veut dire que tu es dans une meilleure position sociale, peut-être que tu as plus de « projets » et que tu mets la priorité sur d'autres choses ou d'autres personnes que celles qui t'attendent. C'est pourquoi être occupé nous éloigne progressivement de la simultanéité avec les autres.

Ivana Nous ne devenons simultanés qu'avec nous-mêmes.

Bojana Nous ne sommes jamais vraiment dans le « présent » avec les autres.

Ivana Nous excluons.

Bojana Nous devenons une élite.

Ivana Nous appartenons au « futur projectif ».

Bojana Nous devenons un projet.

Ivana Nous devenons progressivement une marque.

Bojana Nous ne devrions pas trop donner de leçons de morale sur ce sujet. La façon que nous avons d'éviter les délais dans notre contexte de travail est aussi un jeu. Nous sommes comme de petits enfants, voulant toujours plus de temps pour ce que nous faisons. Nous essayons d'étendre le temps non pas car cela nous plaît mais parce que tous ceux qui jouent avec nous connaissent bien les règles du jeu. Disons que les règles du jeu sont les suivantes. Règle numéro 1 : on sait qu'on peut être en retard parce que les autres aussi s'attendent à ce qu'on soit en retard.

Ivana Par exemple, si on nous dit qu'on doit rendre un texte le 25 janvier, on sait qu'on ne compte pas sur nous avant le 30 janvier. Cela veut dire qu'on peut en fait le rendre jusqu'au 5 février, ce qui veut dire qu'on va finalement l'envoyer le 7 février.

Bojana Et on se sentira d'autant mieux quand le texte sera enfin envoyé.

Ivana On va sans doute le vivre comme une réussite.

Bojana Tous les sentiments de culpabilité vont se volatiliser.

Ivana Et cela fera une petite pause avant le prochain délai.

Bojana Règle numéro 2 : on sait que les conséquences de notre retard ne vont pas être catastrophiques.

Ivana Par exemple, dans le monde de l'entreprise, si on rate un délai, on peut perdre son emploi. Dans notre contexte de travail, il est très peu probable qu'on soit viré d'un projet juste parce qu'on est en retard. En fait, être légèrement en retard affirme notre liberté de personnes créatives qui évitent les modèles dominants d'efficacité et d'obligation permanente de résultat.

Bojana Evidemment, nous ne devons pas oublier que nous payons pour cette liberté.

Ivana En étant très mal payées.

Bojana Nous sommes donc toujours en dette de temps, nous devons du temps aux autres, mais au moins, cette dette circule entre nous, ce qui est bien, car à la fin, personne ne garde ce temps en sa possession. Et cela fait de nous une sorte de communauté, la communauté de ceux qui sont toujours en retard, et qui ne doivent pas toujours rendre ce qu'ils sont arrivés à voler au temps.

[courte pause : un verre d'eau, une pause comme pendant les conférences]

Bojana Comme nous le savons tous, la pratique artistique, au fond, n'est pas obligée à un résultat, même si tout le monde dans le marché de l'art attend de nous un produit.

Ivana Penses-tu que, là, nous suggérons aux gens d'être en retard pour être libres ?

Bojana Non, je ne pense pas que nous suggérions quoi que ce soit. Je pense que tout le monde ici a déjà une idée claire sur la question. Être en retard pourrait être perçu comme une acte de résistance envers les modes d'exploitation dominants. Mais cette résistance peut avoir différentes raisons. Par exemple, je suis en retard donc je résiste. Comme ça, j'ai trouvé l'excuse parfaite : premièrement, je suis en retard et deuxièmement, je résiste. Je vois ma pratique comme quelque chose de privilégié. Dans ce cas, je suis toujours en retard sur un mode passif. Je justifie mon retard par cette résistance.

Ivana Cette résistance peut-elle être considérée comme une forme ultime de paresse ?

Bojana Pour certains, cela pourrait. Mais il y a une autre manière de le dire : « je résiste, donc je suis en retard ». Comme cela, j'exprime que je ne veux pas être exploitée dans la temporalité du marché de l'art focalisé sur le produit. Ce serait donc une position active. Mais pour cela, je dois inventer d'autres modes de production dans lesquels je peux être en retard et résister. Et là, il y a un peu d'ironie. Ce que le marché aime en fait, c'est justement que je sois pleinement engagée dans la production d'une résistance. Que je sois révolutionnaire.

Ivana Mais la même chose pourrait être dite d'une autre façon : « je suis en retard juste parce que je suis en retard ». Là j'exprime un échec dans l'exécution des modes de production qu'on attend de plus en plus de moi. Je ne peux pas suivre. Je ne veux pas suivre. En fait, il n'est pas possible de suivre. Comme il y a beaucoup d'autres personnes qui ont échoué de la même manière, rien ne peut m'arriver. C'est pour quoi, je pense, nous jouons tous à ce jeu-là. Se soutenir dans le vol de temps.

[apparition d'une autre personne dans le monde virtuel]

Ivana Bon, parlons maintenant de la Grèce.

Bojana Tu veux dire que dans la Grèce antique, il y avait deux conceptions du Temps, Kairos et Kronos. Kairos veut dire l'instant que tu dois saisir, et Kronos est lié au temps continu.

Ivana Non, je veux dire, parlons de la Grèce contemporaine. Parlons de notre conférence à Athènes la semaine prochaine.

Bojana OK. Je pense que ce serait bien d'abord d'expliquer la situation. Mais j'ai besoin de plus de temps pour cela, donc je vais mettre la vidéo sur pause, juste un instant, j'espère que ça ne te fait rien. L'une des raisons pour lesquelles Ivana est sur l'écran et moi ici pour de vrai, c'est qu'elle ne pouvait pas venir à Athènes. Pourtant, nous voulions toutes les deux tenir la promesse que nous avons faite aux organisateurs de la conférence ici. En essayant de s'y tenir, nous nous sommes créées un problème. En même temps, nous maintenons notre tradition de ne jamais apparaître en public en même temps au même moment. La semaine dernière, nous avons été ensemble pendant quatre jours à Paris, pour travailler sur notre recherche aux Laboratoires d'Aubervilliers. Mais nous avons utilisé cette opportunité de gestion efficace du temps volé pour faire deux apparitions publiques. La première dimanche dernier, ce qui a mis Ivana dans une position difficile, car elle devait être derrière l'écran toute la soirée, pour que le public garde l'illusion qu'elle n'était pas là. Elle a fait cela non seulement parce qu'elle tient au public parisien, mais aussi parce qu'elle savait qu'elle ne pourrait pas venir à Athènes, donc elle tient aussi à vous. Comme vous pouvez le voir,

tout cela est très compliqué. C'est juste pour vous dire que les artistes ont souvent besoin de faire des compromis opportunistes pour être présents de façon contemporaine. La même chose vaut pour les théoriciens, et ici pour moi-même. Pour garder l'illusion d'être ensemble en même temps, je dois faire une performance seule et sur scène, même si je n'ai pas la moindre idée de ce qu'est la performance. Je serai sûrement mieux cachée derrière un écran, au lieu de vous regarder fixement depuis deux minutes.

[Ivana revient à l'écran - minutes de pause, Bojana juste assise]

Ivana Nous devrions peut-être parler de nos différences, étant toutes les deux engagées dans cette illusion du même endroit et du même moment. Premièrement, en parlant du temps, je pourrais peut-être me comparer à Kronos, parce que je serai présente dans ce mode temporel aussi longtemps que je pourrai être reproduite. Je peux rester comme ceci à l'infini. Je ne vieillirai jamais. Je serai enceinte pour toujours. Et je serai toujours à ta disposition pour être passée et repassée. Je n'oublierai jamais mes répliques et la qualité de ma présence sera toujours la même. Je ne pourrai pas vous surprendre mais vous pourrez toujours compter sur moi.

Bojana OK, Ivana, si tu te vois comme Kronos, je pourrai peut-être, avec beaucoup d'imagination, me prendre pour Kairos. Je suis la vie, je suis le temps entre deux de tes phrases, je dois toujours trouver le bon moment, le moment adéquat pour parler. Je dois maîtriser mon rythme de parole (pas trop rapide, pas trop lent) et je dois toujours faire attention au signal. A chaque fois que nous faisons cette conférence, je change, je vieillis, je n'ai pas le droit de me répéter, mais je peux changer mon texte, parce que je suis là en direct. Je suis fragile mais je peux surprendre. Et si je me perçois de cette manière, je me rends compte que je me rapproche de certains modes de production, qu'on appelle actuellement post-fordistes. Avec la créativité, on doit saisir le bon moment, on ne doit pas durer pour l'éternité, on ne doit pas subir, on doit toujours changer, et on ne doit jamais se répéter.

Ivana Oui, tu as peut-être raison. Mais en même temps, de mon point de vue, tu appartiens plus à l'économie fordiste. Tu es physiquement présente, c'est-à-dire que tu es là. Tu fais ton travail et on te paie. Moi, de mon côté, je ne suis pas vraiment là, je peux disparaître n'importe quand...

[Ivana disparaît de l'écran]

Ivana ...mon travail est immatériel et je ne suis pas payée.

[Ivana revient à l'écran]

Ivana Cela me fait donc appartenir plus à l'économie post-fordiste. Donc dans un sens, si nous nous percevions comme un duo comique, notre spectacle pourrait s'intituler « Kronos et Kairos, une rencontre paradoxale en simultané ».

Bojana Oui, et ce serait sûrement une stand-up comedy.

[Bojana & Ivana se « lèvent ensemble » pour ne former « qu'un corps » au milieu de la scène]

Bojana & Ivana MERCI.

[l'alarme du téléphone portable sonne]

ARCHI- TECTURES DE LA DÉCOLO- NISATION

Marion von Osten

coordination et recherche :

Mihaela Gherghescu

groupe de recherche :

Lotte Arndt, Teresa Castro, Mihaela Gherghescu, Fanny Gillet-Ouhenia, Olivier Hadouchi, Susanne Leeb, Alain Messaoudi, Pascale Ratovonony, Cédric Vincent et Marion von Osten

Articles parus

Architectures of Decolonization par Marion von Osten, JDL de janv.-avril 2011
Entretien avec Bernard Schmid par M. von Osten et M. Gherghescu, JDL de mai-août 2011
Liberté Guidant, collage de Marion von Osten, JDL de sept.-déc. 2011
Todd Shepard in conversation with Marion von Osten et Mihaela Gherghescu, JDL de janv.-avril 2012
Transition: une revue à l'épreuve de la post-colonie par C. Vincent, JDL de mai-août 2012

Dates passées

2 novembre 2011 : projection de *Maison Tropicale* à l'Espace Khiasma suivie d'une rencontre avec Manthia Diawara et Marion von Osten
 3 novembre 2011 : projection de *Douce France, la saga du mouvement beur* à l'Espace Khiasma, suivie d'une rencontre avec Marion von Osten et Mogniss H. Abdallah
 5 novembre 2011 : projection dans le cadre du parcours *Hospitalités* (TRAM) de *Rêves de ville* et *Carnet d'un arpenteur. Les Minguettes, juillet-août 2006*
 5 novembre 2011 : atelier interne en présence de chercheurs associés
 28 janvier 2012 : atelier à l'Espace Khiasma (les Lilas)
 27 avril 2012 : intervention de Marion von Osten à l'Espace Khiasma (les Lilas)
 6 juillet 2012 : colloque *Action ! Painting/Publishing !*
 6-13 juillet 2012 : ouverture au public d'un espace de recherche
 11 juillet 2012 : projection des films *Les statues meurent aussi, Afrique sur Seine, J'ai huit ans, Le Glas* et *Notes pour une Orestie africaine*

Projet réalisé en partenariat avec l'Espace Khiasma (les Lilas) et en collaboration avec l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales), le programme de recherche « Arts et mondialisation » de l'INHA (Institut national de l'Histoire de l'Art) et le Goethe Institut

Ce projet se propose d'analyser comment la décolonisation a profondément affecté la structure épistémologique de la pensée ainsi que les pratiques artistiques, traçant la voie du postmodernisme. Cette thèse est examinée par le prisme de l'abondante presse culturelle et artistique ayant accompagné le processus de décolonisation et l'émergence d'une conscience tricontinentale. Marion von Osten travaille en collaboration étroite avec des chercheurs/euses de différentes universités et instituts, ainsi qu'avec des activistes et artistes d'Île-de-France. En juillet 2012, à l'issue de cette recherche, un espace de recherche public (*Research Room* avec les revues *Alif*, *Black Orpheus*, *El Moudjahid Culturel*, *Esprit*, *L'Étudiant Noir*, *Légitime Défense*, *Les Temps Modernes*, *La Revue Du Monde Noir*, *Masses*, *Miroir du Cinéma*, *Novembre*, *Opus International*, *Partisans*, *Présence Africaine*, *Tricontinental*, *Transition*, *Tropiques...*), un colloque et une soirée de projection de films ont permis de réunir tous les axes de recherche abordés.

Marion Von Osten est artiste, auteure et curatrice. Ses objets de recherche concernent principalement la production culturelle dans les sociétés post-coloniales, les technologies du soi, et la régulation de la mobilité. Elle est membre fondateur de Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, et du Centre pour le savoir

et la culture post-coloniaux, à Berlin. Depuis 2006, elle enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. De 1999 à 2006 elle a été professeure-chercheuse à l'Institut de la Théorie de l'art et du design (ZHdK) à Zürich et de 1996 à 1998, curatrice à la Shedhalle de Zürich. Voir www.k3000.ch et www.transculturalmodernism.org

*This project aims at analysing how decolonization has deeply transformed the epistemological structure of thought and artistic practices, thus blazing the path toward postmodernism. This thesis is examined through the rich cultural and artistic press that blossomed with the decolonization process and the raise of a tricontinental consciousness. Marion von Osten is working in close collaboration with artists, activists and researchers at several universities and institutes in Paris region. In July 2012, at the end of this research, a public research space ("Research Room" introducing publications: *Alif*, *Black Orpheus*, *El Moudjahid Culturel*, *Esprit*, *L'Étudiant Noir*, *Légitime Défense*, *Les Temps Modernes*, *La Revue Du Monde Noir*, *Masses*, *Miroir du Cinéma*, *Novembre*, *Opus International*, *Partisans*, *Présence Africaine*, *Tricontinental*, *Transition*, *Tropiques...*), a seminar and a projection of films gathered different materials and made the research visible.*

Marion von Osten is an artist, writer and curator. Her main research interests deal with the cultural production in post-colonial societies, technologies of the self, and the governance of mobility. She is a founding member of Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, and the Center for Post-Colonial Knowledge

and Culture, Berlin. Since 2006 she is Professor at the Academy of Fine Arts, Vienna. From 1999 to 2006 she was a Professor and researcher at the Institute for the Theory of Art and Design, ZHdK, Zürich and from 1996 to 1998, à curator at Shedhalle Zürich. See www.k3000.ch and www.transculturalmodernism.org



Vue de la *Research Room*. Crédit : Ouidade Soussi-Chiadmi

ACTION! PAINTING/PUBLISHING

A research diary

by Marion von Osten

In the last twenty years, it is not by chance that artists together with culture theorists have been dealing with issues of colonialism, decolonization and migration and the queering of the concept of culture. Together with friends and colleagues in Berlin, Casablanca, Cologne, Paris, Vienna and Zurich I have been engaged in this endeavors in the last two decades. Collectively searching for perspectives that offer alternatives to the violent binaries that have been constructed by the historical concept of a modern (art) history as a history of the "West" and to deconstruct its ideological oppositions of high and low, here and there, them and us. The crisis of High-Modernism in the third phase of globalization in the post-war era of the 1950s and 1960s and the break up of a whole visual conceptual epistemological framework thus has been the subject of research and exhibition making.¹ The aim is to establish a post-western perspective that questions given methodologies and offers a shift of perspectives to complicate given hegemonic histories.

The project *Architectures of Decolonization* was hosted in the years 2011/2012 by Les Laboratoires d'Aubervilliers and started with an invitation of a network of interested partners from the field of art history and art critique. Thus, I decided to have a closer look on the radicalization of aesthetic practices in the 1950ties and 60ties and how this might be entangled with the decline of the French Colonial Empire, the end of "Greater France". By taking Paris as a locus of my research interest, where once the discourse of Western art traditions and modernisms have been canonized, I tried to shift the perspective to a multitude of involved actors that transgress or trespass the hegemonic pathways of modern art histories. With this and any future steps emerging from here, I was not intending to present a new historical narrative that includes the "missing artists" into the western canon but to question the epistemological frame of the concept of a "Western or European Art" itself by focusing on transfers and translations of different actors and translocal practices before the background of radical geopolitical transformations.²

The ethnologist Shalini Randeria suggested to replace a "history of absences" (Mamdani 1996)³, as in discourses of modernization theory, by a relational perspective which foregrounds processes of interaction and intermixture in the entangled histories of uneven modernities (Randeria 1999a, 1999b)⁴. But the discipline of art history, as the cultural theorist Kobena Mercer has pointed out, is often lacking this specific perspective in its methodologies and objectives, although Modernism, was always transcultural, as he points out: "Modernist primitivism may be the generic paradigm in which these (unequal) exchanges are most visible, but a broader understanding of cross-culturality as a consequence of modern globalization also entails the necessity to question the optical model of visibility that determines how cultural differences are rendered legible as 'readable' objects of study."⁵

An artistic articulation has to be read in the context of its production conditions, the societal and historical context of perception and thus as well as a political expression, as a means of communication, as an articulation that stems from mutual processes of discussion, collaboration, interaction and differentiation.

In the beginning of the project I wanted to take the chance to focus on the Parisian art scene in the post-war era to find traces of practical complicities or influences by the anti-colonial movements.

¹ See: Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten, *Colonial Modern. Aesthetics of the Past: Rebellions for the Future*, London: Black Dog Publishing, 2010; Aytac Eynilmaz, Martin Rapp, Regina Römhild, Kathrin Rhomberg, Marion von Osten, *Projekt Migration*, Dumont, Cologne 2005.

² See: James Clifford, *Routes: Travel and*

Translation in the late Twentieth Century, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 1992.

³ Mahmood Mamdani, *Citizen and Subject. Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*, Kampala: Fountain Publishers; Cape Town: David Phillip Pu-

blishers; London: James Currey Ltd, 1996.

⁴ Shalini Randeria, "Unraveling Ties: From Social Cohesion to New Practices of Connectedness", 2002, Frankfurt/M.; Kobena Mercer, in: *Colonial Modern. Aesthetics of the Past: Rebellions for the Future*, London: Black Dog Publishing, 2010

⁵ *Ibid.*

I was starting to focus on *Un Art Autre*, which was a title of a book and an exhibition by Michel Tapié, in Paris in 1952, that has been canonized as a Western Art movement.⁶ Tapié tried to define a tendency in postwar European painting – for which he created the term *Art Informel* – that in his sense created a break with traditional notions of order and composition. With this radical shift in aesthetics in mind I started to look at the crossroads of western and non-western intellectuals and artists and their aesthetic and political projects. I tried to understand "the second school of Paris" not in individualizing logics of singular artists, but in a logics of connections/encounters/collaborations to re-imagine the radicalization of aesthetic practices in the era of decolonization as projects that traveled back and forth in the Mediterranean between Africa and Europe, over the Black Atlantic and to and from the Pacific Ocean.⁷

To better understand the Parisian post-war scenes—constituted by transcultural encounters—I started to draw relational charts to map connections and conflicts between people, ideas and political positions. Works and given narratives in French art magazines of the 1950s and 1960s were analyzed and it got obvious that the "Universal Language of Abstraction" was represented in its time not only by the well-known European protagonists but as well with works by North Africa, Middle East and South American artists. But even if the western art world had partially integrated some of the new emerging protagonists, the social and political implications like the Civil Rights Movement, the end of "Greater France" or the war in Algeria stay out of the picture. Here it became fruitful to study the contemporary websites published by involved artists of that period. Articles, interviews, photographs etc. and the personal crossroads of artist's scenes and their relation or opposition to radical aesthetic and political movements of the time were to be found. Exchanges, friendships and partnerships with visual artists from elsewhere were of central importance for the "second school of Paris", like the engagement in the CoBRa Group in the case of the African-American painter Herbert Gentry as just one of many examples: "So we were in contact with many foreigners we met in Paris, that's how Paris is. That's in the beginning. Later on after you live there a long time, you meet maybe one friend, French friend, or another; and then you start meeting – and then you become part – but Paris is a city that I feel that foreigners meet other foreigners."⁸

Places like the *Académie de la Grande Chaumière* in Montparnasse helped to create the worldly transnational atmosphere, that Gentry describes, in which very different traditions of art practitioners came into exchange, the US American Abstract Expressionists and Action painters got to know the CoBRa group members, and were able to exchange with the protagonists of Lettrism, Tachisme and Lyric Abstraction, the emerging Informel artists, to name just the canonized "schools". Moreover, the friendships between writers and painters like Richard Wright, James Baldwin, Beauford Delaney, Herbert Gentry and Ed Clark made also possible that different voices and political positions were shaped and articulated. Richard Wright was clearly connected to the Pan-Africanism discussion as well as to the Anti-Colonial project since the Bandung Conference, when others were more related to the French gallery scene.⁹ The abstract expressionist African-American Romare Bearden decided to come to Paris to study Philosophy at the Sorbonne and engaged himself in the "Présence Africaine" publishing collective. Back in the United States he co-founded the famous Spiral Group, composed of African American artists who sought to make a contribution to the Civil Rights Movement.¹⁰ Even if some of these histories and scenes are better known today, they stay immensely marginalized in the Western art history canon.

Not so known is for example that the *Rue de la Grande Chaumière* was called the "Japanese street" in the late 1950s as the Jewish-Austrian painter Soshana tells, who had studied at the *Académie de la Grande Chaumière* along with other Asian artists friends from China, Japan, India and Nepal. Soshana moved into the Japanese Street, the Rue de la Grande Chaumière, where she had her studio together with many Asian painters like Affandi, Walasse Ting or Tobashi. A glamorous cosmopolitan figure, she was in friendly relations with Sartre and Picasso and highly influenced by Indian Vedanta philosophy and Chinese Calligraphy that she studied in the famous school in Hangzhou in China. She not only had a lifetime friendship with Sarvepalli Radhakrishnan, an Indian philosopher and the president of India from 1962 to 1967, but was also part of the Asian Writers' Conference in December 1956 in New Delhi. In this important post-colonial conference a manifesto was signed by writers from India, Burma, China, Korea, Nepal and Vietnam, that states: "During the centuries of foreign domination over Asia, many strands out of our traditional civilizations were disrupted, integral ways of life disturbed or broken, our educational systems perverted, and our whole cultures sought to be debased". This quote by the Asian writers

⁶ Tapié, Michel. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, 1952, Paris, Gabriel-Giraud et fils

⁷ See: *Explorations in the City of Light: African-American Artists in Paris, 1945-1965*, by Audreen, and Studio Museum in Harlem Buffalo (March 1996); Kobena Mercer (ed.), *Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, Vol. 1-4, Cambridge 2005-2008.

⁸ <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-herbert-gentry-11493> (20/06/12)

⁹ See: Richard Wright, "The Color Curtain: a report on the Bandung Conference". University Press of Mississippi, 1994; <http://www.artistedclark.com> (20/06/12)

¹⁰ Also American Abstraction was not at all detached from the Civil Rights Movement as David Craven notes: not only "Ad Reinhardt was at the momentous

1963 march on Washington, led by the Reverend Martin Luther King Jr. In 1964 – similarly, Barnett Newman was a prominent supporter of both the Civil Rights Movement and the anti-war demonstrations of the 1960s". David Cravens (2006) "Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-colonial Approach to 'American Art'", in: (Ed) Kobena Mercer; *Discrepant Abstraction, Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, MIT Press, p. 30-51.

conference in New Dehli finds its analogy in an interview with the Moroccan painter Ahmed Cherkaoui the same time held when he exhibited again in Paris: "L'art ne peut évoluer dans un pays que lorsque les structures sociales et économiques peuvent le permettre. Dans l'état actuel des choses nous nous trouvons devant une impasse. Nous vivons plus ou moins en exil, et c'est cela que nous réserve notre pays".¹¹

Paris as Detour

The challenges that decolonization posed for culture in Asian and African nations were especially acute in the two decades beginning around 1955. As the art historian Ifthikar Dadi notes: "Political decolonization began soon after the end of WW II, it was not until a decade later that a profound and intensive search for new artistic languages began, that would seek to recover local expressivity that had been repressed under colonialism, and that would actively produce a new modern national culture".¹² The academic realism introduced to these countries during the French colonial period was radically modified as well in North and North Western Africa, influences from diverse sources ranging from Islamic calligraphy and crafts to Pan-Africanism and different Euro-American styles were the basis of this new movement of Calligraphic Modernism, as Ifthikar Dadi calls it. Looking beyond the artist's passports, it got immediately clear that post-war non-figuration was not just an invention of Europe or the US, but that of a constant flux of exchanges and transfers, that had its strong ties into political movements.¹³ The Algerian painter Mohamed Khadda who had worked and studied in Paris in his early career, was for example strongly engaged in the communist party and in the organization of the National Liberation Front in Algeria. His calligraphic modernist approach had many relations to the international movements mentioned above, but also expresses an alternate way for creating a new post-colonial aesthetic language: "Je n'ai jamais employé la lettre pour la lettre, précise Khadda, se défiant de tout 'nouvel exotisme'. Il ne l'approche ni dans ses 'Alphabets libres' ni dans son présent ni dans son passé mais, en deçà de toute histoire, dans une sorte de futur antérieur, se faisant, comme on l'a écrit, l'archéologie du possible."¹⁴ Artists from the post-colonies were searching as well for an aesthetic language in which painting was understood on the one hand as spontaneous action and on the other as a search for a form before it becomes form. This search for post-colonial aesthetics in the emerging new nations after decolonization led clearly to drastic reviews of the colonial art education program. New national art schools, museums and galleries have since been created in the post-colonies and publishing got of main importance to create new platforms of exchange in which local and international trends were put in dialog.

Souffles from Morocco, is an extraordinary example for this new enterprises against the burden of a colonial modernity. The magazine series clearly documents the emergence of a new post-colonial aesthetic. *Souffles* was established by a group of writers and painters to create a "linguistic guerilla" in search of a post-colonial language that would be able to create something new from the oral and craft traditions over Modernist and pre-modernist non-figurative and non-linear narratives.¹⁵ This search for a new artistic language against the dominance of a colonial Modernity was – as articles and manifestos show – highly interwoven with the political movement of the Tricontinentale in Paris and Havana and the first African festivals in Dakar and Algiers, as well as the Civil Rights Movements in the US. It was created and sustained by transnational actors, some in refuge, some in constant mobility between America, Africa, Asia and Europe. Articles refer to concepts and practices of Creolization as an aesthetic practice ; Marronage and post-Panafrican perspectives are to be found in the writings of many artists, art critics, poets, activists. It relates to the negotiation with national style debates and political radicalization. It argues for the hybridization of different art forms and articulations.

These individual and collective activities made a narrative parallel to Cold War Imperialism possible and opened up post-colonial articulations that are till now still highly under-represented.

A full version of this text is available on www.leslaboratoires.org

¹¹ Toni Maraini (1968) "Situation de la peinture marocaine", in: *Souffles*, numéro double 7-8, *Arts Plastique*, 1968

¹² Ifthikar Dadi (2006), "Rethinking Calligraphic Modernism", in: (Ed) Kobena Mercer, *Discrepant Abstraction, Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, MIT Press, p. 94-115.

¹³ Insights on the relation between the Civil Rights Movement, Pan-Africanism and the Harlem Renaissance I gained through the work of the Harlem Museum in New York City and the work of young scholars like Lotte Arndt, who had started to reread the *Présence Africaine* magazines, or the studies on Pan-African Festivals for diverse cultural production by Cédric Vincent, or

the work on Harlem Renaissance artists by my colleague Christian Kravagna in Vienna.

¹⁴ *Khadda dix ans après...*, texts by Naget Belkaid-Khadda et Michel-Georges Bernard, Centre culturel algérien, Paris, 2001, p.13

¹⁵ *Souffles*, revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle; numéros 1-18, Rabat 1966-72; see: <http://www.laabi.net/Souffles-Anfas.html> (20/06/12): "La revue *Souffles* est née en 1966 au Maroc, de la rencontre de quelques poètes qui sentaient l'urgence d'une tribune et d'un renouveau poétiques. Mais, très vite, elle cristallisa autour d'elle toutes les énergies créatrices marocaines: peintres, cinéastes,

hommes de théâtre, chercheurs, penseurs... Tout au long de son existence, elle s'est également ouverte aux cultures des autres pays du Maghreb et de ceux du Tiers Monde. Interdite en 1972, *Souffles* est restée longtemps introuvable. Trop peu de bibliothèques peuvent la proposer à leurs lecteurs ou aux chercheurs, que ce soit au Maghreb, en France ou ailleurs. Et pourtant cette revue est incontournable pour qui veut travailler sur la littérature maghrébine, sur les problèmes de la culture nationale et de la décolonisation culturelle. Autant de raisons qui nous ont amenés à mettre *Souffles* en ligne pour qu'elle soit à la portée des chercheurs et du public le plus large possible." <http://bnm.bnrm.ma:86/ListeVol.aspx?IDC=3>

ACTION! (PAINTING/PUBLISHING)

Carnet de recherche

par Marion von Osten

(traduction: Aurélie Foisil)

Ces vingt dernières années, ce n'est pas un hasard si les artistes et les théoriciens/nés de l'art traitent des problèmes du colonialisme, de la décolonisation, des migrations et du *queer* dans le concept de culture. Je me suis moi-même engagée dans cette voie avec des amis et collègues de Berlin, Casablanca, Cologne, Paris, Vienne et Zürich. Nous recherchons ensemble des points de vue en alternative aux violentes dichotomies qui se sont construites avec le concept [...] de l'histoire (de l'art) moderne en tant qu'histoire de « l'Occident ». Nous tentons de déconstruire les oppositions idéologiques telles que haut et bas, ici et ailleurs, eux et nous. Des chercheurs/euses et des commissaires d'exposition se sont ainsi penché(es) sur la crise du « haut modernisme » dans la troisième phase de la globalisation d'après-guerre dans les années 50 et 60 et sur la rupture de tout un cadre épistémologique conceptuel et visuel¹. Notre but est de construire un point de vue post-occidental qui remet en question les méthodologies utilisées et de proposer de déplacer la focale sur ce sujet afin de problématiser son passé hégémonique.

Le projet *Architectures de la décolonisation* a été accueilli en 2011/2012 par les Laboratoires d'Aubervilliers et a commencé par la création d'un réseau de partenaires [...] du domaine de l'histoire de l'art et de la critique d'art. J'ai alors décidé de regarder plus précisément la radicalisation des pratiques artistiques dans les années 50 et 60 et de voir comment elle pouvait coïncider avec le déclin de l'Empire colonial français et la fin de la « Plus Grande France ». J'ai choisi Paris comme site de recherche car c'est là que le discours sur les traditions et le modernisme de l'art occidental s'est construit. J'ai essayé d'observer le mouvement d'une multitude d'acteurs/trices engagé(es) qui ont transgressé ou dépassé les chemins tracés de l'histoire moderne de l'art, opérant un déplacement de point de vue et dégageant toute une série d'autres démarches. Mais je ne voulais pas refaire le récit historique de ces « artistes manquants » afin de les réintégrer dans les canons occidentaux. Je voulais plutôt remettre en question le cadre épistémologique du concept d'« art occidental ou européen » lui-même en me concentrant sur les transferts et translations des différents acteurs et des pratiques essayant au niveau local avec pour arrière-plan des changements géopolitiques radicaux.²

L'ethnologue Shalini Randeria a suggéré de remplacer « l'histoire des absences » (Mamdani, 1996)³, présente dans les discours de la théorie de la modernisation, par un point de vue relationnel qui met en valeur les processus d'interaction et d'influence dans les accidents de l'histoire des modernités (Randeria 1999a, 1999b)⁴. Même si le modernisme a toujours été transculturel, la discipline de l'histoire de l'art, comme le théoricien culturel Kobena Mercer

l'a souligné, omet souvent ce point de vue relationnel dans ses propres méthodologies et objectifs : « Le primitivisme moderne est sans doute le paradigme générique dans lequel ces interactions (inégaux) sont les plus perceptibles. Mais une compréhension plus profonde du mélange des cultures issue de la mondialisation actuelle nous enjoint à remettre en question le prisme par lequel sont perçues les différences culturelles et qui façonne leur lecture en tant qu'objets d'étude ».⁵

Un discours artistique doit être lu dans le contexte des conditions de sa création, de sa perception sociétale et historique et donc aussi comme une expression politique, un moyen de communication, quelque chose qui jaillit d'un processus de discussion, de collaboration, d'interaction et de différenciation mutuelles.

Au début du projet, je voulais me concentrer sur la scène artistique parisienne de l'après-guerre pour retrouver les traces de complicités ou d'influences dans les pratiques des mouvements anticoloniaux. J'ai commencé par orienter mes recherches sur *Un art autre*, qui était le titre du livre et de l'exposition de Michel Tapié tenue à Paris en 1952 et qui a été reconnu comme mouvement artistique occidental.⁶ Celui-ci a tenté de définir une tendance dans la peinture européenne de l'après-guerre, pour laquelle il a créé le terme d'« art informel » et qui selon lui provoquait une rupture dans les notions traditionnelles d'ordre et de composition. À la lumière de ce déplacement radical des esthétiques, j'ai commencé à regarder les croisements des intellectuels occidentaux et non-occidentaux avec les artistes et leurs projets esthétiques et politiques. J'ai essayé de comprendre « la nouvelle École de Paris », non pas en individualisant les démarches [...] d'artistes mais dans une logique de connections/rencontres/collaborations. Mon objectif était de repenser la radicalisation des pratiques artistiques pendant la décolonisation, s'illustrant avec des projets qui voyageaient de part et d'autre de la Méditerranée entre l'Afrique et l'Europe, à travers l'Atlantique et les Antilles et jusqu'à l'Océan Pacifique.⁷

Afin de mieux comprendre les scènes parisiennes de l'après-guerre, constituées de rencontres transculturelles, j'ai commencé par dessiner des topologies relationnelles pour repérer les connections et les conflits entre les gens, leurs idées et leurs positionnements politiques. J'ai analysé des travaux et des récits [...] issus de magazines d'art français des années 50 et 60 et j'ai trouvé que le « langage universel de l'abstraction » était représenté en son temps non seulement par des personnalités européennes célèbres mais aussi par des œuvres d'Afrique du Nord, du Moyen-Orient et par des artistes d'Amérique du Sud. Même si le monde de l'art occidental a en partie intégré certaines de ces [...] personnalités émergentes, des phénomènes sociaux et politiques comme le *Civil Rights Movement*, la fin de la Communauté française ou la guerre d'Algérie restent dans l'ombre. C'est là qu'il a été utile de consulter les pages internet actuelles d'artistes qui ont été politiquement engagés à cette période. J'ai retrouvé des articles, des interviews, des photos etc... [sur] les rencontres entre les différentes scènes artistiques et leurs rapports [...] aux mouvements esthétiques et politiques radicaux de l'époque. Les échanges, les amitiés et les partenariats avec des artistes visuels venus d'ailleurs étaient d'une importance majeure pour la « nouvelle École de Paris ». L'engagement dans le groupe COBRA du peintre afro-américain Herbert Gentry, pour ne citer que lui, en est un exemple : « On était en contact avec de nombreux étrangers qu'on rencontrait à Paris, c'est ça Paris. Au début. Après on continue à y vivre un moment, et on rencontre peut-être un ami, un Français [et] un autre, et après on commence à [en] rencontrer (et on entre dans des cercles) mais Paris, c'est vraiment une ville où les étrangers se rencontrent. »⁸

L'Académie de la Grande Chaumière à Montparnasse a fait partie de ces endroits qui ont contribué à donner à la ville l'atmosphère cosmopolite décrite par Herbert Gentry. Des traditions de pratiques artistiques très différentes ont été partagées : les expressionnistes abstraits américains et les artistes de l'*Action painting* ont rencontré les membres du groupe CoBRA. Ils ont échangé avec les personnalités du lettrisme, du tachisme et de l'abstraction lyrique et avec

¹ Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten, *Colonial Modern. Aesthetics of the Past: Rebellions for the Future*. London: Black Dog Publishing, 2010. Aytaç Eyrilmaz, Martin Rapp, Regina Römhild, Kathrin Rhomberg, Marion von Osten, *Projekt Migration*, Dumont, Cologne 2005.

² James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

³ Mahmood Mamdani, *Citizen and Subject. Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*. Kampala: Fountain Publishers; Le Cap: David Philip Publishers; Londres: James Currey Ltd, 1996.

⁴ Shalini Randeria, *Unraveling Ties: From Social Cohesion to New Practices of Connectedness*, 2002, Frankfurt/M.; Kobena Mercer, in: *Colonial Modern. Aesthetics of the Past: Rebellions for the Future*. London: Black Dog Publishing, 2010.

⁵ *Ibid.*

⁶ Tapié, Michel. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, 1952, Paris, Gabriel-Giraud et fils.

⁷ *Explorations in the City of Light: African-American Artists in Paris, 1945-1965*, Audreen Buffalo et Studio Museum in

Harlem (Mars 1996); Kobena Mercer (ed.), *Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, Vol. 1-4, Cambridge 2005-2008.

⁸ <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-herbert-gentry-11493> (20/06/12)

les nouveaux artistes *informels*, pour ne citer que les « écoles » officielles. De plus, les amitiés nouées entre des écrivains et des peintres comme Richard Wright, James Baldwin, Beauford Delaney, Herbert Gentry et Ed Clark ont aussi permis de faire entendre plusieurs voix avec leurs positionnements politiques et de les articuler ensemble. Depuis la conférence de Bandung, Richard Wright était particulièrement lié au débat panafricain ainsi qu'à un projet anticolonial, quand d'autres étaient plutôt en relation avec la scène des arts plastiques.⁹ L'expressionniste abstrait afro-américain Romare Bearden a décidé de venir à Paris pour étudier la philosophie à la Sorbonne et s'est engagé dans le collectif éditorial de *Présence africaine*. De retour aux États-Unis, il a créé le célèbre *Spiral Group* en collaboration avec des artistes afro-américains qui voulaient contribuer au *Civil Rights Movement*.¹⁰ L'histoire de ces scènes artistiques est plus connue aujourd'hui mais elle reste encore très marginalisée dans les canons occidentaux de l'histoire de l'art.

L'histoire de la rue de la Grande Chaumière, rebaptisée « la rue japonaise » dans les années 50 est restée moins connue. C'est la peintre juive autrichienne Soshana qui la raconte, ayant étudié à l'Académie de la Grande Chaumière avec des amis artistes venus de Chine, du Japon, d'Inde et du Népal. Soshana s'était installée dans la « rue japonaise » où elle partageait l'atelier de Wallasse Ting (et d'autres amis asiatiques). Personnalité glamour, elle connaissait bien Jean-Paul Sartre et Pablo Picasso. Elle a aussi été très influencée par la philosophie indienne Vedanta et la calligraphie chinoise qu'elle avait étudiée dans la célèbre école de Hangzhou en Chine. Elle a aussi noué une très longue amitié avec le philosophe indien Sarvepalli Radhakrishnan, qui est devenu Président de l'Inde entre 1962 et 1967, et elle a participé à l'*Asian Writers' Conference* en décembre 1956 à New Delhi. Au cours de cette conférence essentielle sur le post-colonialisme, un manifeste a été signé par des écrivains d'Inde, de Birmanie, de Chine, de Corée, du Népal et du Vietnam et déclare : « Pendant les siècles de domination étrangère sur l'Asie, de nombreux pans de nos civilisations traditionnelles ont été désorganisés, des modes de vie entiers bousculés ou détruits, nos systèmes éducatifs déviés et on a cherché à priver toute notre culture de ses fondements. »

Cette citation de la Conférence des auteurs asiatiques à New Delhi comporte des analogies avec l'interview du peintre marocain Ahmed Cherkaoui lorsqu'il a recommencé à exposer à Paris : « L'art ne peut évoluer dans un pays que lorsque les structures sociales et économiques peuvent le permettre. Dans l'état actuel des choses nous nous trouvons devant une impasse. Nous vivons plus ou moins en exil, et c'est cela que nous réserve notre pays ».¹¹

Le détour parisien

La culture des nations asiatiques et africaines a été particulièrement mise à mal par la décolonisation dans les deux décennies après 1955. Comme l'historien de l'art Ifthikar Dadi le remarque : « La décolonisation politique a commencé juste après la fin de la deuxième guerre mondiale, mais ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que put commencer la nouvelle recherche profonde et intensive de nouveaux langages artistiques. On essayait de retrouver des modes d'expression locaux qui avaient été réprimés sous le colonialisme et qui pourraient produire une nouvelle culture nationale moderne ».¹²

Le réalisme académique introduit dans ces pays pendant la période coloniale française a été radicalement modifié en Afrique du Nord et du Nord-Ouest. Ce nouveau mouvement, appelé « modernisme calligraphique » par Ifthikar Dadi, s'est nourri d'influences venant de différents endroits, de la calligraphie et de l'artisanat islamiques au panafricanisme et jusqu'aux différents styles euro-américains.

En allant au-delà de la nationalité de l'artiste, il est devenu tout de suite clair que la non-figuration d'après-guerre n'était pas seulement une invention de l'Europe ou des États-Unis, mais le résultat d'un flux constant d'échanges et de transferts fortement ancré dans les mouvements politiques.¹³ Le peintre algérien Mohamed Khadda qui avait travaillé et étudié à Paris au début de sa carrière, était par exemple fortement engagé dans le parti communiste et dans l'organisation du Front de Libération Nationale en Algérie. Son approche moderne calligraphique était très liée aux mouvements cités plus haut et exprime aussi une alternative à la création d'un nouveau langage esthétique post-colonial : « "Je n'ai jamais employé la lettre pour la lettre", précise Khadda, se défiant de tout "nouvel exotisme". Il ne l'approche dans ses "Alphabets libres" ni dans son présent ni dans son passé mais, en deçà de toute histoire, dans une sorte de futur antérieur, se faisant, comme on l'a écrit, l'archéologie du possible ».¹⁴

Les artistes post-coloniaux étaient aussi à la recherche d'un nouveau langage esthétique dans lequel la peinture était entendue d'un côté comme une action spontanée et de l'autre comme la recherche d'une forme avant qu'elle ne devienne une forme. Cette recherche de nouveaux langages dans les nations émergentes après la décolonisation ont clairement conduit à revoir entièrement les programmes coloniaux de formation artistique. De nouvelles écoles nationales d'art, des musées et des galeries ont été créés depuis lors dans les post-colonies et la publication de leurs revues est devenue cruciale dans la création de nouvelles plateformes d'échange où les tendances locales et internationales allaient être mises en contact.

Au Maroc, *Souffles* est un exemple extraordinaire de ces nouvelles initiatives contre la modernité coloniale. Cette série de magazines est une source incontournable dans l'émergence d'une nouvelle esthétique post-coloniale. *Souffles* a été créé par un groupe d'écrivains et de peintres pour lancer une « guérilla linguistique », à la recherche d'un langage post-colonial à partir de traditions orales et d'un savoir-faire, à l'encontre des discours modernes et pré-modernes non-figuratifs et non-linéaires.¹⁵ Cette quête d'une esthétique post-coloniale contre la prévalence du modernisme colonial était, comme le montrent les articles et les manifestes d'alors, très liée au mouvement politique de la Tri-continentale à Paris et à la Havane et aux premiers festivals africains de Dakar et d'Alger, ainsi qu'au *Civil Rights Movement* aux États-Unis. Cette recherche a été initiée et soutenue par des acteurs transnationaux, certains réfugiés à l'étranger, d'autres en exil entre l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Europe. Certains articles parlent de concepts et de pratiques esthétiques de « créolisation » : de nombreux artistes, critiques d'art, poètes et activistes écrivent du point de vue du marronnage et du panafricanisme. Ceci est à mettre en relation avec les débats nationaux, la radicalisation politique et le désir d'hybridation de différentes formes et articulations artistiques.

Ces activités individuelles et collectives ont constitué une alternative à l'impérialisme de la guerre froide et ont ouvert des articulations post-coloniales qui sont jusqu'à maintenant sous-représentées.

La version intégrale de ce texte est disponible sur www.leslaboratoires.org

⁹ Richard Wright, *The Color Curtain: a report on the Bandung Conference*, University Press of Mississippi, 1994; <http://www.artistedclark.com/> (20.06.2012)

¹⁰ Le mouvement American Abstraction n'était pas du tout éloigné du *Civil Rights Movement*, comme le remarque David Craven dans son article « Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-colonial Approach to 'American' Art ». Ad Reinhardt a participé à la grande marche sur Washington de 1963, menée par le révérend Martin Luther King Jr. En 1964, de son côté, Barnett Newman a été un éminent défenseur du *Civil Rights Movement* et des manifestations contre la guerre dans les années 60. David Craven

(2006) *Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-colonial Approach to 'American' Art*, in: (Ed) Kobena Mercer; *Discrepant Abstraction, Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, MIT Press, p. 30-51.

¹¹ Toni Maraini (1968) « Situation de la peinture marocaine », in: *Souffles*, numéro double 7-8, *Arts Plastiques*, année - 3 -4, trimestres 1968.

¹² Ifthikar Dadi (2006), « Rethinking Calligraphic Modernism », in: (Ed) Kobena Mercer; *Discrepant Abstraction, Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*, MIT Press, p. 94-115.

¹³ J'ai beaucoup appris sur le rapport entre le *Civil Rights Movement*, le panafricanisme et la Renaissance de Harlem à travers le travail du Musée de Harlem à New York et le travail de jeunes universitaires comme Lotte Arndt qui a commencé à relire les magazines *Présence Africaine*, les études sur les festivals panafricains et leur production culturelle diversifiée par Cédric Vincent ou les travaux sur les artistes de la Renaissance de Harlem par mon collègue Christian Kravagna à Vienne.

¹⁴ *Khadda dix ans après...*, textes de Naget Belkaid-Khadda et Michel-Georges Bernard, Centre culturel algérien, Paris, 2001, p. 13

¹⁵ *Souffles*, revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle; numéro 1-18, Rabat 1966-72; cf. <http://www.laabi.net/Souffles-Anfas.html> (20/06/12): « La revue *Souffles* est née en 1966 au Maroc, de la rencontre de quelques poètes qui sentaient l'urgence d'une tribune et d'un renouveau poétiques. Mais, très vite, elle cristallisa autour d'elle toutes les énergies créatrices marocaines : peintres, cinéastes, hommes de théâtre, chercheurs, penseurs... Tout au long de son existence, elle s'est également ouverte aux cultures des autres pays du Maghreb et de ceux du Tiers-Monde. Interdite en 1972, *Souffles* est restée longtemps introuvable. Trop peu de bibliothèques peuvent la proposer à leurs lecteurs ou aux chercheurs, que ce soit au Maghreb, en France ou ailleurs. Et pourtant cette revue est incontournable pour qui veut travailler sur la littérature maghrébine, sur les problèmes de la culture nationale et de la décolonisation culturelle. Autant de raisons qui nous ont amenés à mettre *Souffles* en ligne pour qu'elle soit à la portée des chercheurs et du public le plus large possible ». <http://bnm.bnm.ma:86/ListeVol.aspx?IDC=3>

EDITO

by Grégory Castéra, Alice Chauchat and Nataša Petrešin-Bachelez
(translation: Alice Chauchat, Kate Davis)

Since our arrival at Les Laboratoires d'Aubervilliers, we have been striving to consider the public openings as modes of publication for research, just as much as printed editions. Conversely, the equivalence of status thus stated between a public event, printed matter or online publications allows us to think about all of these as performative formats.

While the projects we supported throughout these three years has today yielded numerous published works, their histories and their motivations, as well as the uses they invite, unravel a wide diversity of possible forms and functions of a book. For example, its status can be that of a document, a score, an archive, a narration, a thesis or even a report. Its form and ways to function also depend on how it is written, alone or collectively, and on the social lives generated by its production and its distribution.

An experiment with the editorial process was begun back in 2010 with TkH during the Public Editing sessions as well as with Lebanese artist Akram Zaatari's Conversation with an imagined Israeli filmmaker: Avi Mograbi. Written in the form of a score after a conversation that had been first hallucinated and then enacted at Les Laboratoires d'Aubervilliers, the book has just come out in two versions (French and English).

The product of research initiated in 2010, Franck Leibovici's (forms of life) atlas deals with the forms of artistic lives. Its mode of production and distribution stems from the topic itself—an inquiry led with nearly a hundred artists, then a collective writing process, collecting and exchange stickers that are required to complete the atlas, and a series of events.

Jennifer Lacey's colouring book about her aesthetic treatments, which extends the project I Heart Lygia Clark developed at Les Laboratoires d'Aubervilliers since 2010, is also situated, although in quite a different way, at the crossroads between the artist's book and the documenting of a practice. More than a simple description of the work, artist Alex Baggaley's illustrations and Jennifer Lacey's roundabout language convey the experience of receiving the treatment.

A book may offer a social or relational and performative use, and find in its relation with the audience an immediate prolongation of the text: for Barbara Manzetti, the book gathers the writings that were produced and distributed throughout the work into an autonomous object. It also becomes a base from which to continue the work, upsetting the idea that a book derived from a performative practice must succeed that practice. Here, the literary work remains intimately bound to a performance practice.

Additionally, the special issue of the Slovenian magazine Maska, translated into French and distributed in cooperation with the magazine Mouvement, broadens and recontextualises the experiments led by Bojana Kunst in the fall 2011 at Les Laboratoires d'Aubervilliers, gathering numerous artistic and theoretical contributions on the issue of time in contemporary artistic practices. Bojana Cvejić and Ana Vujanović's book is also a theoretical work that will bring together and elaborate a reflection nourished by their theoretical and artistic research on the relations between Public and Performance.

Finally, the Special Issue project expands the scale of Special Issue #0, a magazine that was performed in Aubervilliers in the spring 2011, taking it to a European level and reopening the possibilities for its forms with each issue. Although these don't all use the printed page, each one nevertheless stands as a form of publication in answer to the urgencies and particularities of the discourse produced in and through performance today.

In the end, this editorial addresses the notion of publication as much as it does that of performance. For a project's performativity in its various (public) manifestations cannot be reduced to its use of the "performance" medium. The way in which the works described above inscribe print in a temporality that exceeds it as well as in a web of complex relations opens new paths for reflection on the possible lives of a book, beyond a distinction between the "living", supposedly ephemeral action, and set, supposedly stable objects.

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

Gratuit / Free

2010-2012

7 numéros / Issues (mai-août 2012 ; janvier-avril 2012 ; septembre-décembre 2011 ; mai-août 2011 ; janvier-avril 2011 ; septembre-décembre 2010 ; Akram Zaatari, avril 2010)

2007-2009

3 numéros / Issues (2007, 2008, 2009)

2003-2006

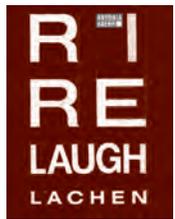
5 numéros / Issues (n°1 en 2003 ; n°2 en 2004 ; n°3 en 2004 ; n°4 en 2005 ; n°5 en 2006)

ÉDITIONS/PUBLICATIONS



Expedition - European platform for artistic exchanges, 2008

Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers Publication
Gratuit / Free



Antonia Baehr, Rire / Laugh / Lachen, 2008

Coédité avec / Co-Published With : l'Oeil d'Or et Make up productions. Avec le concours du / With Support From The Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication, 22 €

Patrick Bouvet, Big Bright Baby

(DVD), 2006

Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers Publication. Avec le concours du / With Support From The : DICREAM (CNC-DAP), 30 €



Boris Achour, Unité, 2005

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, et l'Espace Paul Ricard, 29 €



Scolio Acosta, A deep puddle in Paris - Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule, 2005

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, 20 €



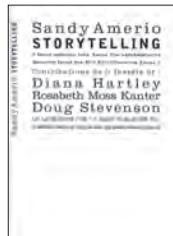
Xavier Boussiron, Menace de mort et son orchestre (CD), 2005

Coproduit avec / Co-Published With : Suave et le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 18 €



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2005

Coédité avec les éditions Xavier Barral / Co-Published With Xavier Barral Publications, 40 €



Sandy Amerio, Storytelling, index sensible pour agoranon représentative, 2004

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard, 10 €



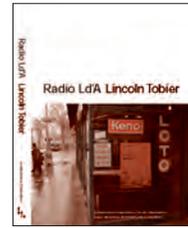
Walid Raad et l'Atlas Group, The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive, 2004

Coédité avec / Co-Published With : La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung Walther König, 34 €



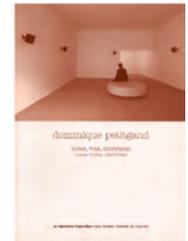
Pierre Alferi, Cinépoèmes et films parlants, (DVD), 2003

Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers publication, 30 €



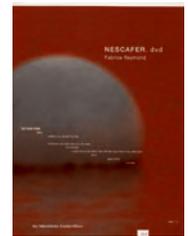
Lincoln Tobier, Radio Ld'A, 2003

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers, 25 €



Dominique Petitgand, Notes, voix, entretiens, 2002

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, 18 €



Fabrice Reymond, Nescafer, (DVD), 2002

Coédité avec / Co-Published With : l'Institut Français de Stuttgart, 25 €



Majida Khattari, En Famille, 2001

Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers, 9,30 €



Théâtre Permanent

Ouvrage collectif (réalisé sous la direction d'Yvane Chapuis), 2010
Publié aux éditions Xavier Barral avec le concours de / Published by the Éditions Xavier Barral, with support from : les Laboratoires d'Aubervilliers et de la Cie Gwenaël Morin, 25 €

À PARAÎTRE



Franck Leibovici, (des formes de vie) - une écologie des pratiques artistiques, 2012

Coédité avec / Co-Published With Questions Théoriques. Avec le concours de / With Support From : Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, fonds de dotation agnès b., maison rouge.
25 € (atlas + 200 stickers) / 5 € (atlas seul) / 0,80 € (paquet de 8 stickers)

NOUVELLE PARUTION



Akram Zaatari, Conversation avec un cinéaste israélien imaginé: Avi Mograbi / Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi, 2012

Coédité avec / Co-Published With Blackjack éditions, Sternberg Press. Avec le concours de la / With Support From The Kadist Art Foundation, 15 €

Les éditions sont disponibles sur le site internet leslaboratoires.org

DE SEPTEMBRE À DÉCEMBRE

Édition Spéciale

HORS-LES-MURS : programme complet page 4

(des formes de vie)

HORS-LES-MURS : programme complet page 12

Réseau Cluster

HORS-LES-MURS : les 14 septembre au Tensta Konsthall (Stockholm) et 6 novembre au Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), discussion publique en présence des membres du réseau

OCTOBRE-DÉCEMBRE

Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre

Retour sur les lieux du texte : distributions hebdomadaires de textes, performées par Pascaline Denimal et Barbara Manzetti

CHAQUE LUNDI, 20H illegal_cinema

Projections et discussions. Programmation ouverte à tous

CHAQUE MERCREDI, 14H-18H La Semeuse Portes ouvertes

SEPTEMBRE

LUNDI 10 - SAMEDI 22

Édition Spéciale « La Montagne d'Aubervilliers »

par Rémy Héritier et Laurent Pichaud

MARDI 18, 20H

« Les mardis de La Semeuse »

Rencontres, discussions, projections

OCTOBRE

MERCREDI 3, 20H

Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre

Performance de Marian del Valle, Barbara Manzetti et Tanguy Nédélec

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la culture et de la communication. Les Laboratoires sont membres de Tram réseau art contemporain Paris/Île-de-France et membres fondateurs du réseau international Cluster.

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association financially supported by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers is a member of the TRAM contemporary art network and a funding member of the international network Cluster.



OCTOBRE (SUITE)

MERCREDI 10, JEUDI 11

Assemblée

HORS-LES-MURS : a Kaaitheater (Bruxelles), Agence présentera les choses 000783 (*The Nutcracker: A Story & A Ballet*) et 000955 (*Martha Graham's Choreographies*)

SAMEDI 13, 15H

(des formes de vie)

Plongée dans l'enquête *des formes de vie*. Activation autour des tags : paroles - pratiques parallèles - apprentissage

MARDI 16, 20H

« Les mardis de La Semeuse »

Rencontres, discussions, projections

NOVEMBRE

VENDREDI 9, 20H

« A suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine

Lancement du numéro spécial de la revue *Maska*, en présence de Bojana Kunst et en collaboration avec *Mouvement*

MARDI 20, 20H

« Les mardis de La Semeuse »

Rencontres, discussions, projections

DÉCEMBRE

SAMEDI 8, 17H

How to Do Things By Theory

Open Studio : présentation des activités développées par TkH depuis 2010 aux Laboratoires d'Aubervilliers. Projection du film réalisé par Marta Popivoda et présentation du livre de Bojana Cvejić et Ana Vujanović

SAMEDI 15, 15H

(des formes de vie)

Plongée dans l'enquête *des formes de vie*. Activation autour des tags : répétition - ascèse - maintenance

MARDI 18, 20H

« Les mardis de La Semeuse »

Rencontres, discussions, projections

JEUDI 20, 20H

Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre

Performance et présentation du livre

Bar et restauration sur place
les soirs d'ouverture à partir de 19h30

Entrée gratuite sur réservation à
reservation@leslaboratoires.org
ou au 01 53 56 15 90