

---

# *(des formes de vie)*

---

une écologie des pratiques  
artistiques

franck  
leibovici



album stickers

français / english

# (forms of life)

---

an ecology of artistic practices

dear \_\_\_\_\_

we are writing to inform you of an unusual survey we are launching about “forms of life” and “collections of practices”. the attached letter is the first step toward getting the message out. it will act as a vehicle for this inquiry.

this collective investigation on an ecology of practices will attempt to produce alternative images of the artistic process, to reveal an ecology of the artwork that is generally overlooked in our understanding of an artist’s work. that is why we would be delighted to count you among the contributors to this project. you may use drawings, photos, film, text or sound in your response. the medium

is not important. sketches, blueprints, protocols, manuscripts, texts, and other works are all welcome.

please send your documents either through email or to les laboratoires d’aubervilliers, 41 rue lécuyer, 93300 aubervilliers, france. for any large format or other submission needing special transportation, please contact us beforehand.

we eagerly await your responses.

best regards,

virginie bobin, grégory castéra, alice chauchat, claire harsany, franck leibovici, anne millet, nataša petrešin-bachelez





**4<sup>e</sup> de couverture** appel à participation  
**p. 7** lettre d'invitation  
**p. 11** préface  
**p. 25** réponses des artistes  
**p. 176** index des mots-clés  
**p. 179** index des artistes liés  
**p. 182** cartes gephi  
**P. 188** bibliographie  
**p. 190** collectifs et remerciements

**inside front cover** call for participation  
**p. 8** invitation letter  
**p. 17** preface  
**p. 25** artists' contributions  
**p. 176** index of tags  
**p. 179** index of linked artists  
**p. 182** gephi maps  
**p. 188** bibliography  
**p. 190** collectives and acknowledgments

“getting the goldfish to become aware of the water”

«(souvenons-nous que “forme”, “fourme” et “fromage” ont la même racine)»  
bruno latour, *enquête sur les modes d'existence*, la découverte, 2012

(des formes de vie)

face à une œuvre d'art, je me demande souvent quelle forme de vie se trouve derrière. c'est-à-dire, quelle forme de vie son auteur a mise en place pour que la production d'une telle pièce soit rendue possible. je me demande aussi, inversement, quelle forme de vie découle de l'œuvre qui est devant mes yeux. par exemple, si elle semble avoir demandé une production importante, je me dis qu'elle a nécessité de l'argent et des assistants, qu'il a peut-être fallu même faire appel à des entreprises extérieures. je vois alors l'auteur à la tête d'une petite entreprise avec ses coûts, ses contraintes économiques, ses échelles de travail, son emploi du temps modelé par toutes ces choses – travaille-t-il quotidiennement ou uniquement à la commande, lorsque la pièce est financée, lorsqu'il connaît l'espace qui le recevra? quand je vois un dessin, au contraire, je me demande si l'artiste dessine tous les jours. pour cela, il n'a besoin de rien, si ce n'est d'une feuille et d'un crayon. ce sont des technologies efficaces, légères, mais qui, elles aussi, déterminent une forme de travail particulière, une économie, un type d'espace d'exposition qui leur est propre. évidemment, telle pratique n'est pas supérieure à telle autre et, évidemment, ces deux exemples ne sont pas, non plus, exclusifs l'un de l'autre: un même artiste peut avoir plusieurs pratiques, plusieurs échelles.

je me souviens d'artistes qui ajustaient très fortement leur pratique à la forme de vie qu'ils s'étaient choisie: l'un aimait acheter des livres, les lire, les offrir, passer du temps avec ses amis, faire des jeux de mots. sa pratique artistique reflétait tout cela. un autre n'aimait rien de plus que la cueillette aux champignons et il voulait composer sa musique comme une promenade au hasard d'une forêt. un autre encore considérait que son entourage devait se comporter *idéalement*, aussi idéalement que sa manière d'envisager la poésie qui était, *fondamentalement*, éthique – beaucoup, en le voyant vivre, le décrivaient comme fou, et sa poésie, incompréhensible. tel autre, enfin, voyait dans les marchands ambulants le symbole de la société dans laquelle il vivait: ils traversaient la ville le matin, la retraversaient le soir, traînant toute la journée leur petite échoppe, ne se fixant jamais. alors, bien que monumentales, ses sculptures pouvaient se plier dans une petite boîte qu'il transportait, à la fin de l'exposition, sous le bras.

je me dis que ce doit être le cas pour chacun d'entre nous: nos formes de vie et nos pratiques sont intimement liées.

une forme de vie est un terme un peu vague. je dirais que c'est un ensemble de pratiques, de gestes, de positionnements éthiques, politiques, économiques. mais quand j'essaie de m'imaginer ce que sont vos différentes formes de vie et vos pratiques, j'avoue que l'image mentale que j'obtiens est assez floue. j'avoue que je n'en sais rien. je me dis pourtant que ce serait quand même important de voir qu'une œuvre d'art ne se réduit pas à un bibelot à poser sur une cheminée ou à décorer un salon ou un musée, mais qu'elle est un processus, une façon de *rendre compte* d'un processus, une étape, en fait, une façon de *noter* les choses à un moment donné, façon qu'on aurait montée en bricolant; qu'une œuvre indique aussi et surtout la forme de vie que son auteur essaie d'inventer pour lui-même, refusant des formes de vie toutes faites.

les pratiques qui m'intéressent ne nécessitent pas une grande virtuosité technique, elles peuvent n'être d'ailleurs pas spécifiquement artistiques, mais elles sont déterminantes dans notre travail. le romancier haruki murakami dit qu'il ne pourrait écrire s'il ne pratiquait pas quotidiennement la course à pied. comment articule-t-il le marathon à l'écriture? je n'en sais rien, mais je comprends qu'une forme de vie fonctionne un peu comme une boîte à outils: il y a divers éléments qui servent les uns avec les autres (un marteau, un clou), sans que l'un ne soit nécessairement la cause directe de l'autre (en soi, courir n'a jamais eu comme effet direct la production d'un roman). tel autre artiste qui travaille sur la guerre civile au liban collectionne, au fil des jours, à beyrouth, les briquets-lampes de poche que produit le hezbollah – ils disent, selon lui, beaucoup d'une situation géopolitique instable, beaucoup des rapports de forces en présence. on est loin de la course à pied, mais en est-on vraiment si loin?

décrire ou représenter ses pratiques, gestes et formes de vie: cela peut être des collections que vous avez constituées, et qui soutiennent votre travail, ou qui sont le résultat de la répétition au quotidien de vos gestes (mais peut-être éviterons-nous les collections «reliquaires» ou «autobiographiques», car tel n'est pas le propos), cela peut être aussi un dessin par lequel vous tenteriez de représenter ces pratiques. en fait, tout ce qui permettrait de déclencher, chez le spectateur, l'expression suivante: «ah! c'est aussi cela le travail de x!»

je me dis donc que parfois nos pratiques, nos gestes inventés produisent notre travail, que, parfois, ils le rendent possible, ou parfois lui donnent son sens. c'est variable.

afin de m'aider à diminuer l'opacité de ces images mentales, cette lettre voudrait ouvrir une *enquête*. elle circule parmi vous. en bon véhicule, elle voudrait pénétrer dans vos ateliers, dans votre quotidien, suivre vos gestes, vos postures mentales. si vous acceptiez d'y répondre par un court texte (de quelques lignes à une page), ou par des images, des vidéos, des fichiers son, que sais-je encore? nous pourrions peut-être avoir une idée un peu plus claire, mais surtout plus exacte de ce que c'est que de produire une œuvre – une image dont, peut-être, le marché ne rend pas justement compte.

la forme que les résultats de cette enquête emprunteront est encore inconnue (publication? performances? conférences? exposition?). mais elle sera d'abord la forme que vous aurez bien voulu lui donner. je sais que l'exercice n'est pas des plus aisés (éviter des formules slogans, arriver à rendre haptique un savoir à partir de techniques à inventer; surtout, arriver à *transformer* en représentation quelque chose qui, à ce jour, n'a pas de représentation). certains d'entre nous ne s'y sont peut-être même encore jamais risqués. je prévois pourtant des résultats du plus haut secours.

*(forms of life)*

when looking at an artwork, i often ask myself what form of life is behind it. in other words, i wonder what form of life the author has implemented to make the production of such an artwork possible. i also ask myself the opposite question: what form of life flows out of the work i am looking at? for example, if it seems like a big production, i imagine it required money and assistants; it may have even been necessary to outsource some of the work. in this case, i imagine the artist at the head of a small business with all of the related costs, financial constraints, working conditions and scheduling issues. does the artist work daily, i wonder, or only on commission, on pieces that have already been financed and which are created with prior knowledge of the exhibition space? when i see a drawing, on the other hand, i ask myself if the artist draws every day. he or she only needs a pencil and paper to draw. these are efficient, light technological devices, but ones which also imply a specific way of working, with its own economic model and type of exhibition space. obviously, one practice is not better than another, nor are these two examples mutually exclusive: the same artist can have several practices and work on several scales.

i can recall artists who closely related their practices to the form of life they had chosen: one artist liked to buy books, read them, give them away as presents, spend time with his friends, make plays on words, etc. his artistic practice reflected all of that. another liked mushroom hunting more than anything in the world and he wanted to compose music that was full of chance encounters, like a walk through the forest. another felt that his friends should act *idealistically*, since that was the way he envisioned poetry—as *fundamentally* ethical—, many of those who observed his life called him mad and his poetry incomprehensible. another artist, eventually, saw street vendors as the symbol of the society he lived in: walking into the city by day and out of the city by night, dragging around their little carts, never staying put. as a result, his sculptures, though monumental in size, could be folded up into little boxes that he carried away under his arm once the exhibition was over.

i imagine this is the case for each of us: our forms of life and practices are closely related.

“form of life” is a somewhat vague term. i would describe it as a set of practices, gestures, and ethical, political and economic positions. but when i try to imagine each of your diverse forms of life and practices, the mental picture i get is admittedly pretty fuzzy. i have to confess i have no idea. yet i think it is important to see an artwork as more than a trinket for the mantle or a decoration for the living room or museum wall, but as a process, a reckoning of that process, a step, in fact, a way of recording the state of things at a given moment, a way that would build itself through “bricolage”. i tell myself that an artwork is, above all, an indication of the form of life of its author, who, refusing those forms he has inherited, has tried to invent his own.

the practices that interest me do not require technical prowess and moreover, can be totally non-artistic in nature, but they are decisive parts of our work. the novelist haruki murakami says that he wouldn't be able to write if he didn't go running every day. how does he articulate marathon through his writing? i have no idea, but i do understand that a form of life works a little like a toolbox: there are many different elements that work together (a hammer with a nail) without one necessarily being the direct result of another (running has never, in and of itself, engendered the production of a novel). another artist, who works on the lebanese civil war, collects, day after day in beirut, flashlight lighters made by hezbollah—according to him, they say a great deal about an unstable geopolitical situation, and about the powers politics at play in the region. we are far from jogging—or are we?

in order to describe or portray these practices, gestures, and forms of life, your submission may take the form of collections you have assembled, and which support your work, or which result from gestures you repeat on a day-to-day basis (but we'll try to avoid collections of an autobiographical or reliquary nature, for they fall outside our subject). your submission may also be a drawing in which you try to portray these practices. in fact, anything that might elicit the following remark from the viewer: “oh! this also is x's work!”

i think our practices and gestures sometimes produce our work or, at least, make it possible, give it meaning, etc. it depends.

in order to help me clarify these mental images, this letter is meant to open an *inquiry*. like a trusted vehicle, this letter is making its rounds, seeking you out in your studios, in your daily lives, tracing your gestures, your mental positions. if you agree to reply, whether with a short text (a few lines or a page), or with pictures, videos, sound files, or whatever else, it might give us a better and, more importantly, more accurate idea of what producing an artwork actually entails—an idea which the market may overlook.

the results of the survey will be presented in a form that has yet to be decided (publication, performance, conference, exhibit?). above all, the survey will take the form that you decide to give it. i know that this is not an easy exercise (avoiding formulaic slogans, succeeding in making knowledge haptic using techniques that have yet to be invented, most of all succeeding in *transforming* something that has never been represented into a representation). some of us may have never attempted such an endeavor. nonetheless, i predict that the outcome will be, at the least, very helpful.







# *une écologie des pratiques* ordinaires artistiques (une enquête)

## *l'indice d'un problème*

bien qu'inscrite dans une tradition philosophique reconnue, la notion de «forme de vie» n'en demeure pas moins floue, indéterminée. aussi, aux balbutiements de cette enquête, chaque fois que nous avons commencé d'expliquer ce que nous entendions par ce terme, il nous a fallu passer par un récit, une série d'anecdotes, d'exemples, indispensables, selon nous, pour rendre compte de la complexité et des subtilités d'une telle notion. autant de détours qui nous imposaient de réitérer un discours parfois fastidieux, qui, l'enquête avançant, sonnait de plus en plus à nos oreilles comme la récitation d'un conte appris par cœur.

une représentation fonctionne comme un *économiseur de complexité*. parce qu'elle synthétise des propriétés, des caractéristiques de domaines hétérogènes, en une seule image (au sens large), une représentation économise les chaînes de médiation nécessaires à la construction d'un écosystème singulier. elle permet donc un gain de temps, un gain d'espace, mais surtout un gain *cognitif*. «économiser» ne signifie pas pour autant «équarrir» ou «caricaturer»: une représentation sélectionne, en se constituant, les chaînes de médiation qu'elle désire mettre en avant – parmi une infinité possible. par cela, chaque représentation fait saillir des médiations spécifiques. l'objet de cette enquête consistant à demander aux artistes d'*inventer une représentation* de leur «forme de vie», chaque représentation proposée est, de fait, liée à l'écosystème des pratiques de l'artiste.

## *le choix des acteurs*

dès le début de l'enquête, une première question d'ordre méthodologique nous a été posée: les artistes sont-ils les mieux placés pour répondre à ce problème? l'objection sous-entend deux présupposés: d'une part, une distance et une extériorité minimales sont préférables pour saisir ces «formes de vie»; d'autre part, plutôt que de porter une attention aux *discours* des artistes, à leurs «formulations», une observation soutenue de leurs *pratiques*, suivie d'un compte rendu spécifique, pourrait être plus exacte, plus «objective», moins soumise aux aléas de la «subjectivité» des interrogés – qui ne font, loin s'en faut, pas toujours ce qu'ils disent.

on reconnaîtra, dans ces deux présupposés, des maximes de l'observation sociologique traditionnelle. aussi devons-nous tenter de justifier nos choix méthodologiques dans les lignes qui suivent.

le premier présupposé porte sur la question du meilleur point de vue possible pour observer une *situation*. l'option choisie pour cette enquête *émique* (c'est-à-dire de l'intérieur, du point de vue des acteurs) trouve sa légitimité dans des débats qui ont secoué, ces dernières décennies, l'ethnologie et l'anthropologie. pour le dire vite, plutôt que d'étudier des tribus de l'extérieur et de plaquer des grilles interprétatives pour décoder leurs comportements,

1. don norman, ed hutchins, « the checklist » (working paper), san diego, université de californie, 1990.

2. l'enquête nuancera quelque peu cette conception (le but d'une enquête étant justement de valider ou d'invalidier certains postulats de départ). parmi les réponses, on trouvera aussi : un philosophe (jean-pierre cometti), deux sociologues (howard becker et robert faulkner), deux commissaires d'exposition (manuel cirauqui, mathieu copeland). si leur provenance disciplinaire les distingue des artistes, ils se sont toutefois pliés au protocole de l'enquête en essayant de proposer une « invention de représentation ». la réponse d'howard becker est ainsi, tout autant, une réponse à l'enquête qu'une proposition pour une autre *écriture sociologique*. ces cas limites montrent que ce type d'enquête serait probablement très riche, appliqué à d'autres domaines que celui de l'art.

est fait le choix de demander aux observés de raconter et reconstituer eux-mêmes leurs cosmogonies. on cesse ainsi de considérer que les acteurs étudiés, ignorants des modèles explicatifs mobilisés pour lire leur civilisation (marxisme, psychanalyse, structuralisme, etc.), en savent moins que l'observateur, plus apte à saisir leur inconscient, fût-il culturel. les positions hiérarchiques sont ainsi non pas inversées, mais rééquilibrées : le travail de l'ethnographe ne consiste plus à mettre en doute la parole des interrogés (mentent-ils ? pourquoi ? que cachent-ils ou que ne *voient-ils pas* ?) mais simplement à rendre compte de ces reconstitutions. toute position de surplomb, fondée sur un savoir supérieur, et dotant du coup l'observateur d'un pouvoir et d'une légitimité indétrônable, est abandonnée : ce que sait l'observateur, il le tient des acteurs eux-mêmes.

l'observateur n'est, par ailleurs, absolument pas extérieur au groupe : il en fait partie. car, pour qui se demande en quoi consiste *identifier* des pratiques, ou comment savoir si ce qui est vu dans une image (ou dans une pratique) est ce qu'il *faut voir*, alors, une *compétence de membre* est indispensable à l'observateur : c'est parce qu'il a lui-même une pratique artistique et poétique qu'il est à même de saisir les cosmogonies redécrites par ses pairs. seules la connaissance et l'expérience *partagées* des pratiques (connaissance et expérience auxquelles ne pourrait avoir accès un ethnologue ou sociologue venant faire une étude de quelques semaines ou mois) permettent à l'observateur d'avoir une chance de saisir ce qu'il « faut » voir dans un geste – tout en sachant qu'existera toujours le risque de mal identifier le cadrage (on pensait avoir affaire à du *body-art* quand il s'agissait, en réalité, d'un geste conceptuel). le second moment de l'objection présuppose qu'une étude des pratiques est plus adéquate pour comprendre ce que pourrait être une « forme de vie » qu'une étude des discours, qui fabriquent des représentations souvent divergentes des pratiques observées. cela est incontestable. aussi nous faut-il préciser le statut très singulier des réponses à cette enquête.

il a été demandé aux artistes de répondre au travers de leur médium. cela, afin d'éviter de donner aux réponses un statut de commentaire ou d'expression d'opinion. en ce sens, les réponses envoyées par les artistes sont des *actions*. lorsqu'elles prennent la forme de schémas, de partitions, de dessins, elles ne sont donc pas réductibles à des énoncés linguistiques. même lorsqu'il s'agit de textes, ces derniers ne peuvent être assimilés à des entretiens réécrits. ce sont des *actions-artefacts* à part entière. ils doivent être saisis comme telles, et non soumis à une simple analyse de discours, car ils explicitent des *activités* indispensables au bon fonctionnement d'une œuvre.

au moment du décollage, les pilotes d'avion lisent à haute voix une *checklist* qui rassemble en un seul document les diverses vérifications à effectuer (« armement des toboggans, vérification de la porte opposée »). cet « artefact cognitif <sup>1</sup> » impose aux pilotes d'exécuter toute une série de tâches, dans un certain ordre, qui resteront invisibles, ou insignifiantes, aux voyageurs, à moins qu'un problème inattendu ne survienne et ne leur donne une matérialité. cette liste de tâches, distribuée dans le temps et dans l'espace, permet de redécrire un artefact comme une série d'actions (un « script »).

les artistes et les poètes sont des praticiens de l'image, du son et du langage. nous avons fait ici le pari qu'ils étaient qualifiés à inventer des représentations de quelque chose qui n'a pas encore de représentation <sup>2</sup>. peu importe que, parmi les critères qu'ils auront sélectionnés, ne

figurent pas ceux qu'une étude socio-économique aurait choisi de mettre en avant (âge, sexe, nationalité, catégorie socioprofessionnelle) : ce seront justement les dimensions inattendues de leur écosystème, mises au jour par leurs reconstitutions, qui nous apporteront du savoir. car ces dimensions permettront, à chaque fois, de redéfinir ce qui, pour eux, fait «écosystème», et multiplieront ainsi les représentations disponibles par la suite.

### ***le dépouillement des réponses – entre compétence et indifférence***

phiques, l'Europe du nord et l'Europe de l'est<sup>3</sup>.

toutes les réponses n'ont pas été retenues dans cette publication. ce n'est pas tant un critère qualitatif (bonne réponse/mauvaise réponse) qui aura présidé à la sélection des candidats qu'un critère générique : lorsque plusieurs réponses empruntent un même format, seule la plus complète est conservée. les autres sont toutefois accessibles, en tant qu'archives du projet, aux laboratoires d'aubervilliers. celles dont le medium ne se prête pas à l'impression papier (films, sons, conversations) seront rendues publiques lors d'une programmation, entre septembre et décembre 2012<sup>4</sup>.

l'analyse des réponses soulève la question de l'*expertise*. car, surtout lorsqu'il s'agit d'«inventer des formes de représentation», une image ne «parle» évidemment jamais d'elle-même. ainsi, il apparaîtrait logique qu'une connaissance approfondie du travail de l'auteur aide l'enquêteur à mieux déployer les ressources que la réponse recèle. toutefois, une objection vient contredire cette attente de bon sens : si la représentation inventée nécessite un travail de lecture aussi complexe que celui d'une œuvre, en quoi est-elle secourable ? quel gain y a-t-il à la publiciser, et pourquoi lui donner un statut autre que celui d'œuvre ? nous nous trouvons à naviguer entre différents statuts et différents cadrages. cette oscillation entre l'*instrument* (qui permet de mieux saisir ou de saisir plus amplement l'œuvre d'un artiste) et l'*œuvre* même nous porte ainsi vers la question des usages (faire fonctionner des œuvres *comme* des instruments). ces *actions-artefacts* appellent alors, à la fois, des *compétences* d'expert pour être lues pleinement, et une certaine *indifférence*, indispensable à un fonctionnement public des réponses, hors du cadre trop spécialisé des professionnels de l'art<sup>5</sup>.

loin d'être un défaut à combler, cet ajustement permanent à trouver nous est précieux, car il indique, du coup, ce que signifie «comprendre» une œuvre d'art : lors des séances de dépouillement des réponses, il était beau de voir *en acte* une personne de l'équipe des laboratoires prendre en charge l'élaboration d'un contexte minimal de présentation du travail de l'artiste. ce qu'on «sait» d'un artiste est généralement fragmentaire, parcellaire : une œuvre ou deux, vues lors d'une exposition, un article lu dans un journal, une conversation avec d'autres professionnels, des récits rapportés. tous ces éléments, pauvres au finale pourrait-on dire, au regard du travail de l'artiste, sont pourtant parmi les éléments qui

3. tout en prenant soin d'intervenir le moins possible sur cette liste, j'ai pu toutefois ajouter quelques sculpteurs et poètes, brésiliens et scandinaves.

4. voir programmation [www.desformesdevie.org](http://www.desformesdevie.org)

5. la notion d'*indifférence* est utilisée ici dans un sens autre que celui envisagé par son fondateur, harold garfinkel. cf. *recherches en ethnométhodologie*, tr. fr. m. barthelemy, l. quéré et al., puf, 1967, 2007.

# *an ecology of* **ordinary** *practices* **artistic**

## **(an investigation)**

### *the index of a problem*

while it is part of a well-known philosophical tradition, the notion of a “form of life” (*Lebensform*, in German) remains no less hazy and ill-defined. as a result, in the very stuttered beginnings of this investigation, every time we would try to explain what we meant by this term, we were forced to tell a story; a series of anecdotes and examples that seemed absolutely necessary to make the subtleties and complexities of such a notion clear. so many roundabout ways that forced us to repeat a mildly boring speech, which as the investigation progressed began to sound like a tale learned by rote.

a representation serves as a *complexity saver*. because it manages to synthesize properties and characteristics from various domains into a single image (in the broadest sense of the term), a representation reduces mediations that are necessary for the construction of a singular ecosystem. it saves time, and space, and especially represents a sort of *cognitive gain*. “reduction” however, does not mean paring down or caricaturing: a representation selects, by virtue of its composition, and from an infinite number of possibilities, the mediations that it wishes to focus on. each representation thus brings specific mediations to the fore. given that the goal of this investigation is to invite artists to *invent a representation* for their “form of life”, every representation therein is inextricably related to the ecosystem of the artists’ practices.

### *the choice of actors*

from the very beginning of the investigation, a question concerning the methodology was regularly asked: are artists in the best position to answer this question? the objection is based on two presumptions: first, that these “forms of life” can be better comprehended with a minimal amount of distance and exteriority; and second, that rather than listening to what artists *say* and how they “formulate” things, an intense observation of their *practices* followed by a precisely documented report would perhaps be more exact, more “objective”, and less subject to the random “subjectivity” of the artists questioned (artists don’t always do what they say they do—quite the opposite).

maxims of traditional observation in sociology are at work in these two assumptions. may we justify our methodological choices in the following paragraphs.

the first presumption concerns the question of the best point of view from which to observe a *situation*. the choice to lead an *emic* investigation (i.e. from the inside, from the participants’ point of view) draws its legitimacy from the debates that have shaken up the fields of ethnology and anthropology in recent decades. to summarise: rather than study a tribe from the outside and try to impose interpretations of their behaviour, the observed

1. don norman, ed hutchins, "the checklist" (working paper) (university of california: san diego, 1990).

subjects themselves are asked to retell and reconstitute their cosmogonies. this demobilizes the tendency to believe that the actors, who are usually ignorant of the explanatory models used to read their civilisation (marxism, psychoanalysis, structuralism, to name a few) know less than the observer, who is supposedly better able to grasp their unconscious intentions (cultural or otherwise). the hierarchy is not reversed; instead it is rebalanced: the ethnographer's work is no longer to question what the subjects say (are they lying? why? what are they hiding or *can't they see?*) but simply to make a coherent account out of their reconstructions. any idea of a view from above, based on a sense of superior knowledge that lends the observer power and an unarguable legitimacy, is abandoned: everything an observer knows has come from the actors themselves.

observers are never exterior to groups; they are part of them. in order to understand what it means to *identify* certain practices, or to know that what is seen in a given image (or practice) is what *should* be seen, a *shared understanding with the other members of the group* (a "membership competence") is indispensable to the observer. it is because he or she maintains his or her own artistic and poetic practice that they, as members, are in a position to grasp the redescribed cosmogonies of their peers. only *shared knowledge and experiences of practices* (to which an ethnographer or sociologist who pops by to do a study for just a few weeks or months would not have access) enable the observer to understand what "should" be seen in a particular gesture. even then, there is always a chance of misidentifying the way the art is framed (thinking that something is body art when it actually turns out to be a conceptual gesture).

the second presumption is the methodological argument that to understand "forms of life", a study of practices is more adequate than one of discourse analysis, whose created representations often diverge from what is observed. this point is incontestable. with that in mind, the very singular nature of the responses in this inquiry must be insisted upon.

the artists were asked to respond through their preferred medium(s), in order to avoid commentary status or opinion-oriented responses. in that sense, the responses sent by artists were *actions*. when such actions take the form of diagrams, musical scores, or drawings, they must not be reduced to linguistic utterances. even when they are in text-based formats, they are not to be regarded simply as upgraded interviews. they are fully-fledged *artefact-actions*, and must be understood as such, rather than being submitted to a simple discourse analysis. indeed, they exemplify the *activities* that are essential to the way in which art works operate.

just before takeoff, airline pilots read a written *checklist* out loud. "arm doors, cross check, strap verify and all call". this checklist is a "cognitive artifact"<sup>1</sup> that requires pilots to go through a series of successive commands that will forever remain invisible or insignificant to travellers. that is, so long as nothing unexpected arises, which would force the commands to materialize as facts. the task list, distributed in both time and space, enables an artefact to be described as a series of actions (a "script").

artists and poets are image, sound and language practitioners. here, we have bet that they

are the best people to call on to invent representations for things that don't yet have representations.<sup>2</sup> of little importance is the fact that artists do not choose the same criteria as traditional social scientists do (e.g. age, sex, nationality, socio-professional categories). and yet, it is exactly those unexpected dimensions of the ecosystems that are the knowledge itself. such dimensions enable definitions of what makes up each artist's "ecosystem", whose contingent perspectives go on to multiply the representations even further.

the list of artists was primarily drawn from the directory at les laboratoires d'aubervilliers. as such, it reveals the nature of the institutional networks that have been developed there over time. from a disciplinary point of view, these primarily involve dance, visual and performance art; and from a geographical point of view, they extend throughout northern and eastern europe.<sup>3</sup>

## *sifting through* *the responses: between* *competence and indifference*

accessible in the archives at les laboratoires d'aubervilliers. finally, those whose mediums do not lend themselves well to paper printing (films, sound recordings, conversations) will be made public by way of a program, which will take place from september to december 2012.<sup>4</sup>

the analysis of responses raises the issue of *expertise*. especially when it comes to "inventing forms of representation", images never "speak" in themselves. it would make sense that a solid notion of an artist's work would help a researcher peel open the responses to reveal all the resources tucked within. nevertheless, an objection can be made that contradicts this logical assumption: if the invented representation requires as complex a capacity to read into the response as is required to comprehend a work of art, then in what way is the representation of help? what benefit is it to make it public, and why attempt to give the responses a status other than that of artwork? we thus find ourselves toggling between different statuses and frameworks. this oscillation between the dual status of *tool* (which enables a better and more thorough understanding of an artist's work) and *artwork* brings us to the question of usages (making the œuvres work *as* tools). such *artefact-actions* make recourse to the *skills of experts* in order to be thoroughly understood, but at the same time, they make recourse to a certain sort of *indifference*, which is necessary for them to function in the general public realm.<sup>5</sup>

far from being a default to make up for, this constant pursuit of adjustment is precious, because it sheds light on what it means to "understand" an artwork. during the sessions where we sorted through the responses, what was beautiful was seeing *in action* how the

2. amongst the responses are nonetheless certain borderline cases: a philosopher (jean-pierre cometti), two sociologists (howard becker and robert faulkner), and two critics / curators (manuel cirauqui, mathieu copeland). despite that their disciplinary origins distinguish them from artists, they nonetheless kept to the survey protocol in putting forth "representational inventions". howard becker's piece is therefore just as much a response to our study as it is a proposal for a form of *sociological writing* ("*écriture sociologique*"). these borderline cases indicate that if applied to other disciplinary areas, this type of inquiry would likely be very fruitful.

3. whilst trying to intervene as little as possible in the integrity of this list, i did nonetheless add a few brazilian and scandinavian sculptors and poets.

4. program details are available at:  
[www.desformesdevie.org](http://www.desformesdevie.org)

5. the notion of *indifference* is drawn upon here in a different way than that which was envisioned by its founder, harold garfinkel. *studies in ethnomethodology* (englewood cliffs, new jersey: prentice hall, 1967).







**réponses publiées  
dans l'album**

réponses accessibles  
dans les archives  
des laboratoires  
d'aubervilliers

**contributions published  
in the album**

contributions accessible  
in the archives  
at les laboratoires  
d'aubervilliers

p. 28 **agence**  
p. 30 **BADco.**  
p. 32 **zbyněk baladrán**  
p. 34 **howard s. becker**  
**+ robert r. faulkner**  
p. 36 **stéphane bérard**  
cati bolt  
p. 38 **nicolas boone**  
p. 40 **gaëlle boucand**  
**+ marion naccache**  
niina braun  
p. 42 **anne-james chaton**  
p. 44 **heman chong**  
p. 46 **manuel cirauqui**  
p. 48 **matthieu clainchard**  
p. 50 **collectif 1.0.3**  
p. 52 **jean-pierre cometti**  
p. 54 **catherine contour**  
p. 55 **mathieu copeland**  
p. 56 **abraham cruzvillegas**  
p. 58 **bojana cvejić**  
p. 60 **josé damasceno**  
p. 62 **frédéric danos**  
p. 63 **françois deck**  
p. 64 **jochen dehn**  
maja delak + luka prinčič  
p. 66 **jen delos reyes**  
p. 68 **laurence denimal**  
p. 70 **nico dockx**  
p. 72 **mette edvardsen**  
p. 74 **tim etchells**  
alexis fichet  
p. 76 **vadim fishkin**  
p. 78 **ryan gander**  
p. 80 **yves-noël genod**  
p. 81 **dianne hagaman**  
albert heta  
p. 82 **bernard heidsieck**  
p. 84 **louise hervé**  
**+ chloé maillet**  
françois hiffler

p. 86 **henry hills**  
p. 88 **martin högström**  
p. 90 **hybris konstproduktion**  
mette ingvartsen  
p. 92 **irwin**  
p. 94 **tom jarmusch**  
p. 96 **manuel joseph**  
p. 98 **julia kläring**  
p. 100 **agnieszka kurant**  
p. 102 **gérald kurdian**  
p. 104 **gergely lászló**  
frédéric le junter  
p. 106 **gabriel lester**  
p. 108 **armin linke**  
**+ peter hanappe**  
p. 110 **christian mayer**  
p. 112 **yves mettler**  
p. 114 **paul d. miller (dj spooky)**  
p. 116 **naeem mohaiemen**  
jaša mrevlje  
irina müller  
ivana müller  
p. 118 **marion naccache**  
martin nachbar  
p. 120 **ernesto neto**  
ahmet öğüt  
p. 122 **émilie parendeau**  
p. 124 **dominique petitgand**  
p. 126 **cesare pietrousti**  
p. 128 **plan b**  
renata poljak  
p. 130 **marjetica potrč**  
marie preston  
p. 132 **chloé quenum**  
paul ramirez jonas  
p. 134 **pedro reyes**  
p. 136 **robin rimbaud (scanner)**  
p. 138 **till roeskens**  
p. 140 **natascha sadr haghghian**  
p. 142 **manon santkin**  
p. 144 **vittorio santoro**

p. 146 **maya schweizer**  
p. 148 **nicolas siepen**  
p. 150 **leah singer**  
robert snowden  
nathalie  
taffelmacher-magnat  
p. 152 **pilvi takala**  
leandro tartaglia  
p. 154 **agnès thurnauer**  
p. 156 **raša todosijević**  
p. 158 **alice tomaselli**  
p. 159 **sarah vanhee**  
p. 160 **mona vatamanu**  
**+ florin tudor**  
p. 162 **clotilde viannay**  
p. 164 **anton vidokle**  
p. 166 **yonatan vinitzky**  
p. 168 **lawrence weiner**