CON—NOTATIONS

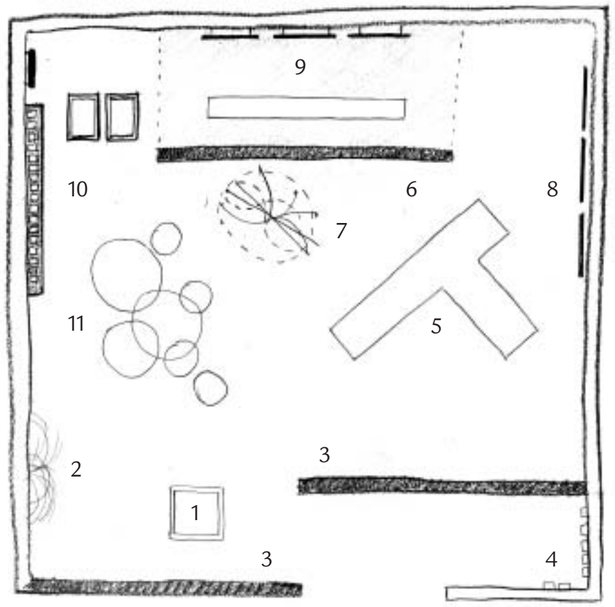
Nikolaus Gansterer



Comment percevoir une réalité à travers une autre ?

How to perceive one reality through another ?

VILLA ARSON, NICE
10.03. – 27.05.2018



1
Archive of Found Lines
Found objects, various materials (2018)

Archives de lignes trouvées
Objets trouvés, matériaux divers (2018)

— p. 4

2
Fig. 18/02 (Shifting Focus)
Wood, wire, tape (2018)

Fig. 18/02 (Centre d'attention variable)
Bois, fil de fer, ruban adhésif (2018)

— p. 6

3
Wall of How-ness
Text written with chalk on a black wall (2018)

Mur du comment
Texte écrit à la craie sur un mur noir (2018)

— p. 8

4
Objects Yet To Become
A5 postcards with instructions (2016)

Objets encore en devenir
Cartes postales à instructions (2016)

— p. 10

5
Choreo-graphic Figures Diagrams
Drawings, pencil on paper (2013–2017)

Diagrammes de figures choréo-graphiques
Dessins, crayon sur papier (2013–2017)

— p. 12

6
Figure of Thought (For Drawing Loopholes between Perception and Reflection)
Wall drawing, white and black chalk (2018)

Figures de pensée
Dessin mural, craie blanche et noire (2018)

— p. 14

7
Fig. 18/01 (The Invisible Skeleton of an Atmosphere)
Wood, wire, bamboo, tape, clay (2018)

Fig. 18/01 (Le squelette invisible d'une atmosphère)
Bois, fil de fer, bambou, ruban adhésif, argile (2018)

— p. 16

8
Maps of Bodying
Series of wall maps, drawings (2017)

Cartographies du corps
Séries de cartes murales, dessins (2017)

— p. 20

9
Untertagüberbau
Three channel HD video installation, stereo soundtrack, 16:03 minutes (2017)

Untertagüberbau
Installation, 3 vidéo HD, son stéréo, 16:03 minutes (2017)

— p. 22

10
Am Zug / Training
Series of drawings, several sketchbooks, video (since 2002)

Am Zug / Entraînement
Série de dessins, cahiers de dessins, vidéo (depuis 2002)

— p. 24

11
Contingent Agencies
Drawings, texts, on various materials, objects, video (2017/18)

Agentivités de contingence
Dessins et textes sur divers supports, objets, vidéo (2017/18)

— p. 26

Con-notations

Con-notations comprend l'action de co-noter, de connoter et de con(n)ôter, autrement dit, le processus de notation, d'annotation, puis la fabrique de signes par transferts et soustractions. Nikolaus Gansterer développe une recherche sur la capacité à saisir puis à noter nos perceptions à partir d'outils cognitifs et d'un ancrage dans la phénoménologie. Sa production artistique prend la forme de dessins, de vidéos et d'installations.

Comment percevoir une réalité à travers une autre ? Comment noter la densité de ce qui ressenti aussitôt s'étiole ? Comment transcrire le fugace, l'évanescent, le contingent ou l'impalpable ?

L'artiste associe les modalités perceptives aux formes émancipatrices. L'état de concentration à même d'initier des gestes de captation, transcription, transfert et réagencement du perceptible en formes partageables s'apparente à un « éloge de l'hypersensible », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Evelyne Grossman (2017). Il active des processus de défamiliarisation de la perception et d'augmentation de l'attention par des états quasi-méditatifs. Pour se faire, l'artiste choisit d'observer l'interaction entre une capacité d'action autonome d'un phénomène, tel que la lumière ou l'environnement sonore extérieur, et le sujet. Puis, il transfère et assemble les éléments de cette réalité tangible ou immatérielle en un système de signes. Ainsi sous les termes d'ambiance, d'environnement, de figure, de « forme ouverte » (Oskar Hansen) ou encore de « quasi objet » (Michel Serres), Gansterer cherche à percevoir puis à noter les éléments perceptibles au sein d'un milieu éphémère aussi fugace que le déplacement d'un nuage.

Les différents ensembles présentés dans l'exposition ont été élaborés à partir de recherches spécifiques, que ce soit par la constitution de figures ou de partitions, de notations en situation d'écoute, ou en situations de transit. Gansterer associe une topographie de la perception à une dérive situationniste menant à d'heureuses trouvailles. *Objects Yet to Become* (2016) est une série d'invitations à faire siennes les indications graphiques, grâce aux transpositions en volumes tracées dans l'espace par les corps des participant·e·s. Constitué de 3 vidéos, *Untertagüberbau* matérialise les processus de pensée en situation d'écoute. Soumis à l'air brassé par les visiteurs dans l'espace d'exposition le mobile *Fig.18.02* est une représentation physique de formes temporaires à partir d'une structure de bambou. Il désigne tantôt des mots du dessin mural *Figure of Thought (for drawing loopholes between perception and reflection)*, une cartographie des concepts activés lors du projet et leur interaction infinie. *Choreo–graphic Figures* (2013–2017) assemble des figures de pensée et des mouvements constitués. Ses centaines de formes proviennent du

Con-notations includes the act of co-noting, of co-notating, in other words the process of annotating, and the creation of signs associatively transferred to the essential. Nikolaus Gansterer's research examines our ability to grasp and to annotate our perceptions using cognitive tools and a mooring in phenomenology. His artistic production includes drawings, videos and installations.

How to perceive one reality through another? How can one note the density of something that evaporates as soon as it has been felt? How can one transcribe what is transient, evanescent, contingent or impalpable?

The artist associates modalities of perception with emancipatory forms. The state of concentration which creates the opportunity for gestures of gathering, transcribing, transferring and rearranging what is perceptible into forms that can be shared, is a way of "praising the hypersensitive", to refer to the title of Evelyne Grossman's book (2017). Such a state of concentration activates processes that defamiliarize perception and heighten our attention through near meditative states. This comes about by the artist choosing to observe the interaction between the subject and the autonomous capacity of a phenomenon for action, such as light or the outdoor sound environment. He then transfers and assembles the elements of this tangible or immaterial reality into a system of signs. Through what he calls atmosphere, environment, figure, "open form" (Oskar Hansen) or "quasi-object" (Michel Serres), Gansterer strives to perceive and then to note the perceptible elements at the heart of an ephemeral milieu as transient as the movements of a cloud.

The different ensembles presented in the exhibition are the result of specific research, whether through the constitution of figures or of scores, of notations taken in a situation of listening, or in situations of transit. Gansterer associates a topography of perception to a situationist drifting about that leads to happy discoveries. *Objects Yet to Become* (2016) is a series of invitations to follow graphic instructions, using the transpositions of volumes sketched in space by the bodies of participants. Composed of three videos, *Untertagüberbau* materializes the processes of thought in a listening situation. Mobile *Fig.18.02* is a physical representation of temporary forms through a bamboo structure which moves with the air that visitors agitate in the exhibition space. It either points to the words of the wall drawing *Figure of Thought (for drawing loopholes between perception and reflection)* (2018), the mapping of the concepts activated during the project, or their infinite interaction. *Choreo–graphic Figures* (2013–2017) assembles figures of thought and constituted movements. Its hundreds of forms come from the collective

rapport collectif à la notation performée et ont été réalisées avec danseuse-chorégraphe Mariella Greil et l'artiste-autrice Emma Cocker. La pensée-mouvement jaillit d'un seul tenant.

Nombre des productions artistiques présentées sont issues de séances de travail collaboratives avec des chorégraphes, des graphistes (*Choreo–graphic Figures,* 2013–2017), des musiciens (*Untertagüberbau,* 2017), des philosophes (*Contingent Agencies,* 2018) ou en relation avec l'écosystème d'un espace de travail (les escargots de *Untertagüberbau,* 2017). Parfois, la simple déambulation en extérieur suffit. Ainsi, les poils du chat, brindilles et autres prélèvements du jardin ou de la rue installés sous verre révèlent l'émergence de lignes (*Found Lines,* 2018). L'attention perceptive se tourne aussi vers son propre organisme. Des muscles, des tendons ou encore des nerfs, ces conducteurs proprioceptifs réactifs aux organes identifient des intensités localisées ou l'indifférenciation entre surfaces et bordures du corps (*Maps of Bodying,* 2017). De la pratique du carnet de voyage, *Am Zug / Training* (2002) en renouvelle l'écriture, s'agissant ici du non-évènement dans la lente traversée terrestre qui mène de Vienne à Tokyo. Espace dynamique, la galerie carrée de la Villa Arson s'est faite studio pendant la résidence de l'artiste, volume exploré par l'ensemble des participant·e·s et espace d'accrochage dans lequel les deux mobiles et *Wall of How-ness* sont l'objet et le sujet des perceptions des visiteu·r·se·s.

Dans le cadre de cette résidence, Nikolaus Gansterer s'est concentré sur le transitoire et l'intangible, notamment dans l'installation collaborative *Contingent Agencies* et *Wall of How-ness* (2018). L'artiste, le philosophe-architecte sonore Alex Arteaga, l'artiste chorégraphe Lilia Mestre, l'historienne de l'art Sophie Orlando et l'artiste Katrin Ströbel y assemblent des recherches sur ces moments imprévisibles, tributaires de circonstances fortuites. Or, la contingence *(con-tangere)* possède la même racine latine que le verbe toucher *(tangere)*. Ainsi, le fortuit, ce qui vient et ce qui touche, est aussi ce qui relie et qui rend dépendant à (selon le paradoxe induit par la polysémie de *contingency* en anglais). Cette ambivalence est très proche de celle du terme « partage », union du fragment et du commun. Dans une circularité co-constitutive, le commun, autrement dit, le sensible, nourrit et régénère ce corps attentif.

Sophie Orlando

Nikolaus Gansterer, (*1974) vit et travaille à Vienne (Autriche).

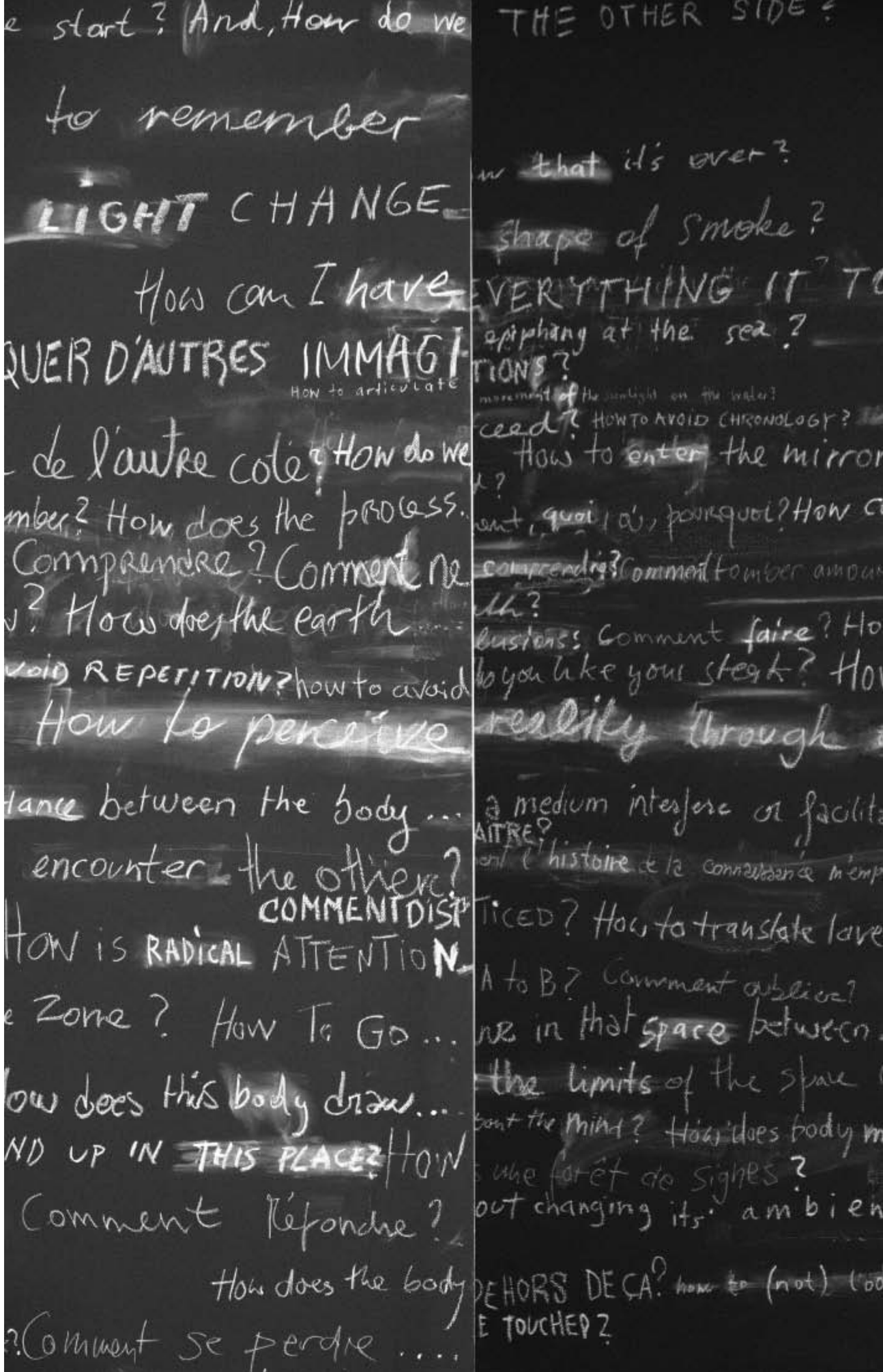
and performative notation, created with dancer-choreographer Mariella Greil and artist writer Emma Cocker. Herein thinking and movement emerge simultaneously.

A number of the works presented were created during collaborative work sessions with choreographers, graphic designers (*Choreo–graphic Figures,* 2013–2017), musicians (*Untertagüberbau,* 2017), philosophers (*Contingent Agencies,* 2018) or in relation with the ecosystem of the work space (i.e. the snails in *Untertagüberbau,* 2017). Sometimes going outside and simply walking around is enough. For instance the cat's hair, the twigs or other things picked up in the garden or in the street and placed in a glass case, revives the emergence of lines (*Found Lines,* 2018). Perceptive attention also focuses on its own organism. Muscles, tendons or nerves, these proprioceptive conductors that react to organs, identify localized intensities and the undifferented surfaces and edges of the body (*Maps of Bodying,* 2017). *Am Zug / Training* (2002) renews the format of travel diaries, by documenting the non-event of a slow crossing of the globe from Vienna to Tokyo. The Villa Arson's Galerie Carrée, a dynamic space, then became a studio during the artist's residence, a space explored by all the participants as well as an exhibition space in which the two mobiles and the *Wall of How-ness* are both the object and the subject of the visitors perceptions.

In the context of his residency, Nikolaus Gansterer concentrated on the transient and the intangible, notably in the collaborative installations *Contingent Agencies* and *Wall of How-ness* (2018). The artist, philosopher and sound architect Alex Arteaga, choreographer Lilia Mestre, art historian Sophie Orlando and artist Katrin Ströbel collated their research on these unpredictable moments, dependent on fortuitous circumstances. As it is, contingency *(con-tangere)* shares the same Latin root with the verb to touch *(tangere)*. And so that which happens and that which touches is also that which links and renders dependent on (according to the paradox created by the polysemy of the word *contingency* in English). This ambivalence is very similar to that of the word *"partage"* (sharing), which links the fragmented and the common. In a co-constitutive circularity, the common, in other words the sensitive, feeds and regenerates this attentive body.

Sophie Orlando

Nikolaus Gansterer, (*1974) lives and works in Vienna (Austria).



1
Archive of Found Lines

Found objects, various materials (2018)

Toutes les lignes présentées dans ces vitrines ont été trouvées à Nice entre décembre 2017 et mars 2018. La quête de la ligne dans l'espace urbain reproduit l'état de conscience induit par l'identification et le prélèvement d'un même motif (paille, fil, herbe, détritus). Ce prisme d'enquête force l'abandon des pensées chimériques au profit d'un état méditatif. Ces lignes trouvées sur la piste des promenades de l'artiste étendent le champ du dessin en typologies du trait.

Le glanage et le grappillage constituent des activités de collecte et de récupération des excédents de récolte. Cette économie de subsistance, allant du surplus de paille prélevé après la saisie des gerbes du seigneur à la récupération de fin de marchés en zone urbaine (Agnès Varda, *Les Glaneurs et la glaneuse,* 2000), est rendue possible par la réinjection du rebut de la consommation dans un circuit de redistribution aux précaires. Ici, le débris organique, ou plastique, fonctionne par équivalences formelles et disparités de texture.

Les indésirables, ou invisibles, s'ordonnent méthodiquement dans des vitrines, en herbiers ou encore en archive anthropologique du résidu. Parfois, ils deviennent la matière première de délicates suspensions mobiles.

The lines presented in the glass cases were found in Nice between December 2017 and March 2018. The quest for a line in urban space reproduces the state of consciousness occurring through the identification and sampling of a single motif made of straw, thread, grass, or refuse. This search filter forces one to give up fanciful ideas in favour of a meditative state. The lines which were found on the artist's pathway during his walks extend the field of drawing into line typologies.

Gleaning and gathering are activities that collect and retrieve what is left over from the harvest. This subsistence economy, from removing the excess straw after the lords have seized their sheaves to retrieving leftovers at the end of the market in urban areas (Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse [The Gleaners]* 2000), becomes possible through reintroducing consumer refuse into a re-distribution circuit for the needy. Here the organic or plastic debris functions through formal equivalence and textural disparity.

The undesirable or the invisible is methodically organized in the glass cases, in herbariums or in anthropological archives of the residue. Sometimes they also become the material for the delicate, suspended mobiles.



2
Fig. 18/02 (Shifting Focus)

Wood, wire, tape, clay (2018)

Ces dernières années, Nikolaus Gansterer n'a cessé de travailler sur une série de diagrammes spatiaux qui transposent ses dessins sur papier dans un espace tridimensionnel. Les coups de pinceau et les points reliés des dessins deviennent des lignes et des nœuds dans l'espace, formant ainsi des objets délicats et fragiles qui permettent de visualiser le processus de la pensée et de la perception.

Le relief *Fig. 18/02 (Shifting Focus)* sur le mur gauche de la salle est l'un des premiers travaux à s'offrir au regard lorsque l'on entre dans l'exposition. La délicate structure blanche se confond en partie avec le mur et l'inclinaison des couleurs se modifie vers le centre. Le relief peut se comprendre comme une invitation ouverte à tou·te·s, à nous les visiteu·r·se·s, à observer notre propre attention, à nous concentrer sur le périphérique, et à percevoir avec tous nos sens.

Dans un travail comme celui-ci, Gansterer nous invite à cultiver des modes de réceptivité. L'œuvre révèle comment l'artiste développe de nouvelles manières de mettre des relations en diagrammes, et comment il encourage littéralement le·la spectat·eur·rice non seulement à prêter attention au travail lui-même, mais aussi à être attenti·f·ve à tous les éléments associés qui interfèrent avec le processus de perception. Gansterer nous exhorte à élargir notre prise de conscience, ce qui inclut les sensations que cela nous donne d'être en présence avec d'autres ainsi que l'état de nos propres corps et leur mode de relation à travers les paramètres qui définissent l'espace autour de nous.

Over the past years Nikolaus Gansterer has worked continuously on a series of spatial diagrams that translate his drawings on paper into the three-dimensional space. The connecting strokes and points of drawings become lines and knots in space, forming delicate and fragile objects that make the process of thinking and perception visible.

The relief *Fig. 18/02 (Shifting Focus)* on the left wall of the gallery space is one of the first works we see when we enter the exhibition. The delicate white structure dissolves partly into the background of the wall and changes its gradient of color towards the center. The relief can be understood as an open invitation to us, the visitors, to observe our own attention, to focus on the peripheral, and to perceive with all our senses.

In works like *Fig. 18/02 (Shifting Focus)* Gansterer invites us to cultivate modes of receptivity. It reveals how the artist develops new ways of diagramming relations, and how his works literally encourage the viewer to be attentive not only to the work itself, but to all related elements that interfere in the process of perception. Gansterer urges us to expand our awareness, which includes the sensibilities of being with others as much as the condition of our own bodies and their relationality in the parameters that define the space around us.



3
Wall of How-ness

Text written with chalk on a black wall, variable dimensions (2018)

Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer, Lilia Mestre, Sophie Orlando, Katrin Ströbel

Au cours du processus de recherche de sa résidence à la Villa Arson, Nikolaus Gansterer et ses collaborateurs·trices ont réuni des questions sur le *comment*. Écrites collectivement sur le mur noir de la zone d'accueil, ces questions peuvent se comprendre comme les traces de conversations inachevées entre les auteur·e·s, s'adressant directement aux visiteu·r·se·s.

« Étymologiquement, *comment* peut faire référence à la manière dont on fait quelque chose : par quels moyens ou quelle méthode ; dans quel état ou quelles conditions ; jusqu'où et à quel degré. *Comment* s'adresse aux différences qualitatives, à la nuance – ce qui veut dire *une légère différence, un ton de couleur* – utilisées à l'origine pour évoquer les différentes couleurs des nuages, de la brume ou de la vapeur. Tout comme le climat, le *comment* peut changer d'un instant à l'autre. Le *comment* indique une activité, le déroulement d'un processus. Son terrain se contruit avec des verbes et des adverbes. Dans certaines disciplines, le principe du *comment* s'inculque par le biais d'une formation, la perfection d'une manière théoriquement correcte de faire les choses, alors que dans d'autres contextes le *comment* émerge à travers la découverte de soi et est nécessairement idiosyncratique. Le comment peut être correct ou incorrect, diligent ou déviant. Un acte de révélation : l'exposition du *comment*.

Au-delà du *savoir-quoi* encyclopédique, réfléchissons à ce qui nous vient de l'expérience, à ces formes incarnées de connaissance tacite ou même de *savoir-comment* ; elles refusent d'être montrées ou dites, elles ne peuvent être que réalisées ou pratiquées. En effet, comment expliquer tous ces processus au cours desquels le fait de ne pas savoir, l'incertitude, l'erreur, le tâtonnement ou la contingence ont un rôle significatif ? »

Le texte *« On How-ness »* (À propos du comment est un extrait révisé de la publication *« Choreo–graphic Figures: Deviations from The Line » (Figures chorégraphiques : déviations de la ligne),* Nikolaus Gansterer, Emma Cocker, Mariella Greil (eds.), 2017, Edition Angewandte, De Gruyter, Berlin/Boston.

During the research process of his residency at the Villa Arson Nikolaus Gansterer and his collaborators collected questions of how-ness. Collectively written on the black wall of the entry zone, the questions can be understood as traces of unfinished conversations between the authors and are directly addressed to the visitors.

"Etymologically, *how* can refer to the manner or way in which something is done: by what means or method; in what state or condition; to what extent or degree. *How* attends to qualitative differences, to nuances — meaning a 'slight difference, shade of colour' — originally used in reference to the different colors of the clouds, mist or vapor. Like the weather, *how* can change from one moment to the next. *How* indicates activity, the unfolding of a process. Its terrain is articulated through verbs and adverbs. In some disciplines, the principle of *how* is instilled through training, the perfection of a notionally correct way of doing things, whilst in other contexts *how* emerges through self-discovery, is necessarily idiosyncratic. *How* can be proper and improper, diligent or deviant. An act of revelation: the *(s)howing* of the *how.*

Beyond the *know-what* of the encyclopaedia, consider the experiential, those embodied forms of tacit knowledge or even *know-how;* resistant to being shown or said, that can only be performed or practiced. Indeed, how do we account for those processes in which not knowing, uncertainty, trial and error, feeling one's way and contingency perform a significant role?"

This text "On How-ness" is an edited excerpt from the publication "Choreo-graphic Figures: Deviations from The Line", Nikolaus Gansterer, Emma Cocker, Mariella Greil (eds.), 2017, Edition Angewandte, De Gruyter, Berlin/Boston.



4
Objects Yet to Become

An on-going series of A5 postcards with instructions, to take away (2016)

Avec *Objects Yet To Become* Nikolaus Gansterer développe une série d'objets situationnels et spéculatifs qui mettent les visiteu·r·se·s au défi de participer à des actions. À partir de simples instructions poétiques, les spectat·eur·rice·s sont invité·e·s à réaliser ces actions – qui durent de quelques secondes à quelques minutes – et à les jouer, en public ou dans des espaces privés.

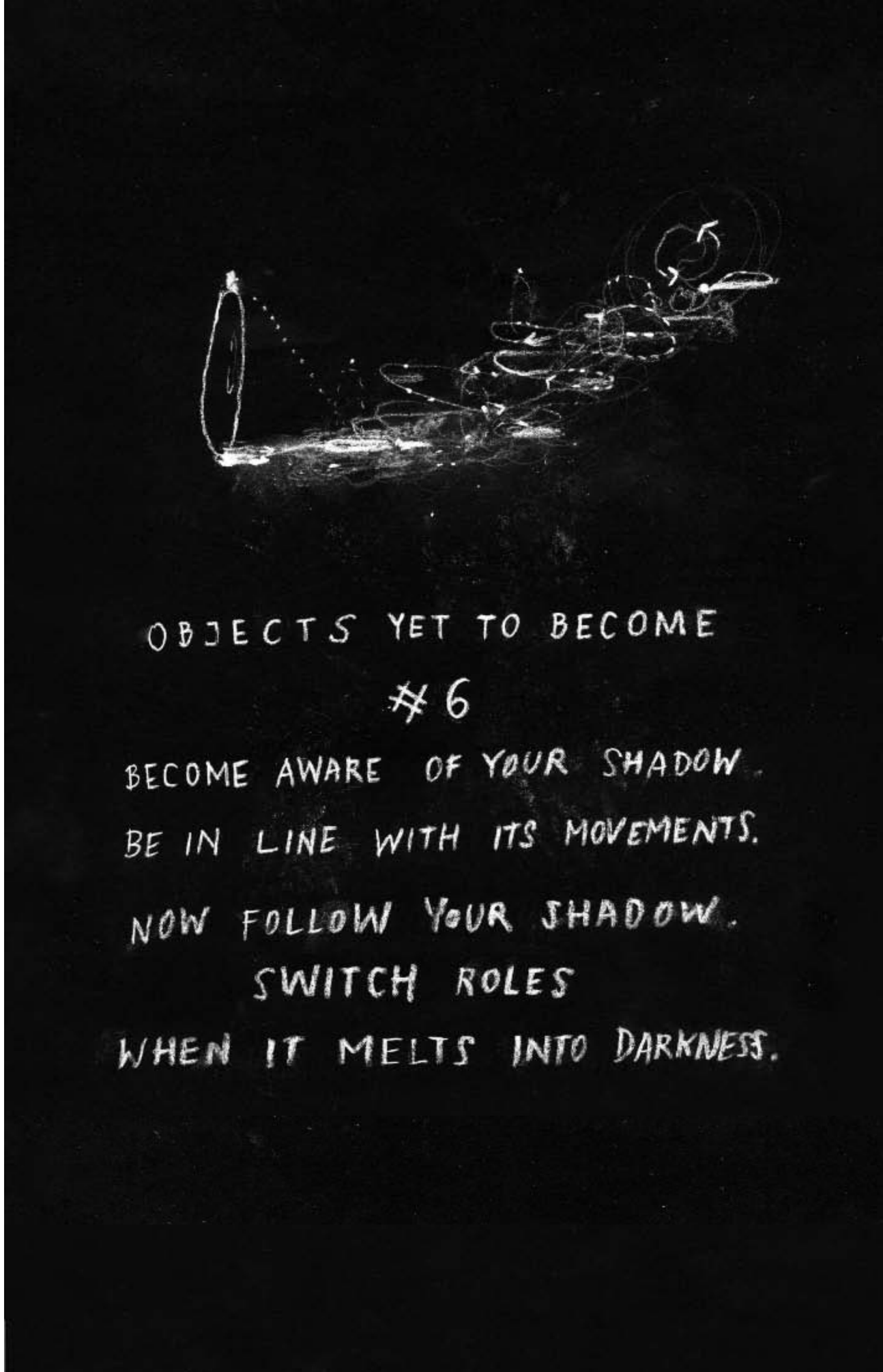
En s'adressant directement à « un autre affectif » l'artiste s'intéresse à la manière dont un objet peut s'élargir au sein des catégories du temps et de l'espace, du mouvement et de l'imagination : comment, par exemple, une ligne de pensée peut-elle devenir une ligne dans l'espace ; une ligne verbalisée, activée par le corps tout entier, évoluer ainsi en « un objet basé sur le temps – rempli de potentialités ».

Ces partitions chorégraphiques fragiles témoignent chez Gansterer du développement permanent d'une grammaire performative personnelle ; ainsi que d'une manière ludique de réfléchir aux frontières imaginaires entre la pensée et la matière, et entre l'artiste, le·la spectat·eur·rice et l'œuvre d'art.

With *Objects Yet To Become* Nikolaus Gansterer developed a series of situational and speculative objects that challenge visitors to participate in actions. With simple poetic instructions for such actions – lasting from a few seconds to a few minutes – the audience is invited to carry out and perform them in public or private space.

By directly addressing an affective other the artist is interested in how an object can be extended along the categories of time and space, movement and imagination: how, for example, a line of thought might become a line in space; how a verbalized line can be activated by the whole body, becoming a time-based object in the making – full of potentialities.

These fragile choreographic scores stand for Gansterer's consistent development of his own performative grammar; as well as a playful way of reflecting upon the imaginary boundary between thought and matter, between artist, audience and art work.



5
Choreo–graphic Figures Diagrams

Drawings, pencil on paper, various dimensions (2013 –2017)

Les subtils dessins présentés sur de longues tables au milieu de l'espace d'exposition viennent tous de *Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line*[1]. Ce projet développe des figures de pensées partagées, de parole et de mouvement en créant de nouvelles formes performatives et de notation pour réfléchir au "penser-sentir-savoir" qui opère lors de la pratique artistique.[2]

Les mots allemands pour dessiner *(zeichnen)* et pour noter, enregistrer *(aufzeichnen)* partagent une même racine étymologique. Celle-ci élargit la notion de notation en tant que stimulus imaginatif et reflète cette exploration du « réfléchir-à-travers-le-dessin ». Appliquant sa recherche à la réciprocité entre le dessin et la pensée en reliant conversations et explorations directes, lors de son travail pour le projet *Choreo–graphic Figures* Gansterer a accumulé d'importantes archives de plus de trois-cents dessins. Ceux-ci représentent des structures immanentes d'interconnexion, rendant visible l'entremêlement du soi et du monde.

De la même manière que penser précède la pensée, le dessin précède ce qui est dessiné et le processus précède le produit. Dans le travail de Gansterer, les processus de pensée et de dessin sont conçus comme étant analogues, et sont développés de manière synonyme ainsi qu'analysés en fonction de cette identification. Les processus entretiennent une relation ambivalente avec la chose qu'ils produisent, qui n'est suscitée que pour être mieux abandonnée. Ce qui semble subsister ne comporte que des traces de ce qui n'est plus là, des figures à la fois de l'absence et de la présence.

1 *Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line* est un projet de recherche artistique de trois ans mené en collaboration avec l'écrivaine Emma Cocker, la danseuse Mariella Greil et les « sputniks » Alex Arteaga, Christine De Smedt et Lilia Mestre, en plus de participants invités.

À travers des processus d'échanges, cette recherche tente de pousser la chorégraphie, le dessin et l'écriture au-delà des conventions et des protocoles et domaines de chacune de ces disciplines : pour la chorégraphie, au-delà du domaine du corps et de l'espace du théâtre ; pour le dessin, au-delà du domaine de la page bidimensionnelle ; pour l'écriture, au-delà du domaine du langage, du régime de signification. Le projet comprend des labos de méthode, des ateliers, des lectures-performances dans diverses villes, et en résulte une importante série de dessins et de publications.

> voir : *Choreo–Graphic Figures: Deviations from the Line*, Nikolaus Gansterer, Emma Cocker, Mariella Greil (eds), Berlin: De Gruyter, 2017. www.choreo-graphic-figures.net

2 *Choreo–graphic:* le trait d'union, une ligne déviante, qui maintient deux mots ensemble tout en les séparant. Choreo – plus que un, ou en relation avec un autre (comme dans chœur, ou groupe), établissant toujours une communication entre. Graphique – les possibilités et les sensibilités d'une inscription (du mouvement, du dessin et de l'écriture et des modalités entre eux), pas seulement pour décrire – représenter ou reproduire ce qui existe déjà – mais aussi pour créer un événement dynamique, également capable de faire surgir, de constituer, de transformer.

The subtle drawings shown on long tables in the center of the exhibition space all derive from *Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line*[1]. This project developed shared figures of thought, speech, and movement by creating new forms of performativity and notation for reflecting on the nature of 'thinking-feeling-knowing' operative within artistic practice.[2]

The German words for drawing *(zeichnen)* and for notation, recording *(aufzeichnen)* share the same etymological root. It extends the notion of scoring as an imaginative prompt and reflects this inquiry into 'thinking-through-drawing'. Researching the reciprocity of drawing and thinking in a nexus of conversations and live explorations, Gansterer accumulated a rich archive of more than three hundred drawings over the duration of the *Choreo–graphic Figures* project. The drawings present immanent structures of interconnectedness, visualizing the entanglement of self and world.

Just as thinking rushes ahead of the thought, drawing rushes ahead of the drawn and the process precedes the product. In Gansterer's work, the processes of thinking and drawing are conceived as analogous, developed synonymously and analysed in terms of their identity. The processes have an ambivalent relationship to the things they produce, which they only bring forth in order to leave them behind. What appears to remain are but traces of that which is no longer there, figures simultaneously of absence and presence.

1 *Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line* is a three-year artistic research project in collaboration with writer Emma Cocker, dancer Mariella Greil and project 'sputniks' Alex Arteaga, Christine De Smedt and Lilia Mestre, alongside guest collaborators.

Through processes of exchange this research seeks to pressure choreography, drawing and writing beyond the conventions, protocols and domains of each discipline: for choreography, beyond the domain of the body and space of the theatre; for drawing, beyond the domain of the two-dimensional page; for writing, beyond the domain of language, the regime of signification. Comprised of method labs, workshops, lecture-performances in various cities and resulting in an extensive series of drawings and publications.

> See: *Choreo–Graphic Figures: Deviations from the Line*, Nikolaus Gansterer, Emma Cocker, Mariella Greil (eds), Berlin: De Gruyter, 2017. www.choreo-graphic-figures.net

2 *Choreo–graphic:* the hyphen, a deviating line, holding two terms in proximity while also keeping them apart. Choreo – more than one or in relation to another, as in chorus, as in group, always a communication between. Graphic – the possibilities and sensitivities of inscription (of moving, drawing and writing and the modalities in between), not just for describing – representing or reproducing that which already exists – but as much a dynamic happening, capable also of bringing about, constituting, transforming.

6
Figure of Thought (For Drawing Loopholes between Perception and Reflection)

Wall drawing, white and black chalk, graphite, 840 x 350 cm (2018)

Depuis 2000, Nikolaus Gansterer explore de façon intensive la nature du diagramme. En 2013, il a publié le vaste corpus *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*[1]. Dans ce livre, il examine la manière dont les figures dessinées peuvent être lues – vu l'ambivalence entre l'image, le symbole et le dessin – et comment à leur tour, elles configurent nos processus de pensée.

En ce sens, le nuage de dessins muraux à grande échelle est une figure de pensée *par excellence.* Le mur a été utilisé comme un tableau noir pendant tout le processus au cours duquel l'artiste et ses collaborateurs ont travaillé dans l'espace d'exposition. Signes, traces, pensées, schémas, commentaires ont été écrits, effacés, ré-écrits. Ces traces du développement de l'exposition, des agents et des atmosphères, ne restent pas invisibles. Au contraire, les marques éphémères sur le mur s'élèvent délibérément en volutes au centre de l'exposition et interagissent directement avec *Fig. 18/01 (The Invisible Skeleton of an Atmosphere)* qui se trouve juste devant. Avec le *Wall of How-ness,* les deux dessins muraux qui se font face forment une parenthèse qui encadre les installations et les dessins dans l'espace de la galerie.

1 Nikolaus Gansterer, *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought.* New York, Springer, 2013

Since 2000 Nikolaus Gansterer has been intensively researching the nature of the diagram. In 2013 he published his extensive body of work *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*[1]. In this book he examines how drawn figures can be read – given the ambivalent nature between image, symbol and drawing – and how they in turn configure our thought processes.

In that sense the cloud of large scale wall drawings is a figure of thought *par excellence.* The wall was used as a black board during the whole process, during which the artist and his collaborators were working in the exhibition space. Signs, traces, thoughts, sketches, comments were written, erased, and rewritten. Those traces of the exhibition's becoming, its agents and atmospheres, do not remain invisible. On the contrary, the ephemeral wall markings explicitly billow about in a central part of the exhibition and interact directly with eg. *Fig. 18/01 (The Invisible Skeleton of an Atmosphere)* which is placed right in front of it. Together with the *Wall of How-ness,* the two wall drawings facing each other form a parenthesis that frames the installations and drawings in the gallery space.

1 Nikolaus Gansterer, *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought.* New York; Springer, 2013

7
Fig. 18/01 (The Invisible Skeleton of an Atmosphere)

Mobile, wood, wire, bamboo, tape, clay, 250 x 250 x 160 cm (2018)

Comment traduire en volume et en matière le processus intangible de la perception ? Avec ses mobiles et ses installations Nikolaus Gansterer propose des réponses variées à cette question en apparence paradoxale.

Tandis que *Fig. 18/02 (Shifting Focus)* a commencé à muter du dessin à l'objet tridimensionnel, le mobile flottant, situé bien en évidence au centre de l'exposition, s'est entièrement transformé en un diagramme spatial dont la position se déplace et se modifie subtilement. La fragile structure de bambou, bois et fil de fer devient littéralement un *dessin élargi* qui interagit avec le dessin mural sur le mur noir en fond.

Dans *L'Œuvre ouverte,* Umberto Eco décrit le concept d'ouverture comme un moment constitutif de la pratique artistique contemporaine. À la suite d'Eco, Gansterer a décidé de garder intentionnellement son œuvre ouverte ; il a placé la sculpture qui plane et qui tourne en relation avec le dessin mural, permettant au public de prendre un rôle actif dans le processus de perception : le·la visiteu·r·se, ses mouvements et l'air qui circule ont un impact direct sur l'objet flottant. Ensemble, le mobile et le·la visiteu·r·se se déplacent dans l'espace de l'exposition, établissant un dialogue permanent, sans cesse en train de changer et de s'ajuster, sans cesse s'ouvrant à de nouvelles configurations.

How can the intangible process of perception be translated in volume and materiality? Nikolaus Gansterer develops various responses to this seemingly paradoxical question with his mobiles and installations.

While *Fig. 18/02 (Shifting Focus)* started to mutate from a drawing into a three dimensional object, the floating mobile, prominently situated in the center of the exhibition, was completely transformed into a spatial diagram subtly moving and changing its position. The fragile structure made of bamboo, wood and wire has literally become an *expanded drawing* that interacts with the wall drawing on the black wall behind it.

In *The Open Work* Umberto Eco describes the concept of openness as a constitutive moment of contemporary artistic practise. Following Eco, the artist intentionally decided to keep the work open; he consciously put the hovering and rotating sculpture in relation to the wall drawing, allowing the public to have an active role in the process of perception: the visitor, his movements and the circulating air have a direct impact on the floating object. Together, the mobile and the visitor moving around in the exhibition space, establish an on-going dialogue, that is permanently changing and adjusting, constantly opening up to new configurations.





8
Maps of Bodying

Series of wall maps, drawings, 144 x 222 cm each (2017)

Les techniques sophistiquées utilisées par la médecine pour cartographier et mesurer l'intérieur de nos corps – rayons X, résonance magnétique, ultrasons ou laser – génèrent des images intrigantes. Cependant le terme « corps » demeure inapproprié, déclare Erin Manning : « Rien n'est jamais suffisamment stable, suffisamment sûr de soi pour survivre à la complexité du rapport avec le monde. Le corps est [...] toujours en co-constellation avec l'environnement [...] et n'est pas une forme *per se.* Et pourtant nous utilisons inévitablement ce concept comme abréviation – de quelle autre manière parler de ces questions d'agentivité, d'identité, de territorialité ? »[1]

Dans la série de dessins *Maps of Bodying,* toujours en cours, Gansterer explore des modes d'attention pour scanner le corps à partir de l'intérieur en tant qu' « événements d'expérience ». De cette manière, il rend visible le corps en tant que champ vivant de forces, un champ qui ne s'organise pas autour des proportions anatomiques ni autour de connaissances physiques mais autour de modes de perception intérieure. À travers des états d'éveil variés, de jour comme de nuit, dans différentes positions corporelles et au cours de manifestations de maladies telles que la fièvre.

La majeure partie de ce que nous percevons consciemment du monde est créé au travers des yeux, des oreilles, de la bouche, et de la peau, qui nous amènent l'information depuis l'extérieur du corps. Le moindre organisme vivant possède cette capacité de base à observer ses propres états intérieurs en évoluant de l'inconscience à la conscience pour arriver à la conscience de soi. En re-dirigeant son regard vers l'intérieur du système nerveux, l'artiste s'harmonise avec la vivacité, la vitalité et la vibration matérielles du corps. Gansterer développe donc une topographie idiosyncratique, en plaçant ses dessins sur des cartes de proportions anatomiques. Elles ne sont pas conçues pour prendre le contrôle d'un territoire, mais plutôt pour montrer le corps comme un réservoir de fluides, de mouvements et d'activités somatiques sans cesse évoluant. Plus qu'humain, il s'agit du corps en état de devenir.

1 Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance,* Durham, Duke University Press, 2013

Medicine's sophisticated techniques for mapping and measuring the inside of our bodies with x-ray, magnetic resonance, ultrasound or laser generate intriguing images of the body. Yet the body remains a misnomer, says Erin Manning: "Nothing so stable, so certain of itself ever survives the complexity of *worlding.* The body is [...] always in co-constellation with the environmentality [...] not a form *per se.* And yet we inevitably use the concept as shorthand – how else to talk about issues of agency, of identity, of territoriality?"[1]

In his ongoing series of drawings, *Maps of Bodying,* Gansterer explores modes of attention to scan the *body* from within as "events of experience". He thus renders visible a body as a vivid field of forces which is not organized by anatomic proportions nor physical knowledge but by inner modes of perception. Through various states of alertness during day and night, in different bodily positions and in forms of illness such as fever.

Most of what we consciously perceive about the world is created through the eyes, ears, mouth, and skin that provide information from outside the body. The basic ability of any living organism is to observe its own inner states from unconsciousness to self-consciousness towards self-awareness. By redirecting the gaze inwards to the nervous system the artist becomes attuned to the body's material liveliness, vitality and vibrancy. Gansterer thereby develops an idiosyncratic topography, placing his drawings on anatomical-sized maps. These are not conceived as gaining control over a territory but rather show the body as an ever shifting reservoir of fluids, movements and somatic activities. More-than human, this is the body as a state of becoming.

1 Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance,* Durham; Duke University Press, 2013



9
Untertagüberbau

Three channel HD video installation, stereo soundtrack, 16:03 minutes (2017)

Une ligne à la craie traverse les écrans, forme une boucle et continue son chemin.

Pour commencer, sélectionner un fragment par le cadrage, prélever et mesurer ; puis, faire glisser les matériaux d'atelier (papier, craie, eau, verre), prélevés (bois, feuille verte) et invités (limaces et escargots) vers la sensualité, la rationalisation schématique, ou l'observation des échelles du vivant par la collecte, l'expérimentation et l'analyse.

Les trois vidéos de Nikolaus Gansterer sont accompagnées par une composition sonore du musicien Martin Siewert. Réalisé en atelier en écoutant des programmes radiophoniques scientifiques, *Untertagüberbau* (néologisme juxtaposant le travail de souterrain à une hyperstructure) est un enregistrement vidéo de gestes exécutés sur une table de laboratoire. Cette production a initié la pratique de « trans-lectures », des séances de notations effectuées en situation d'écoute directe.

Andreas Spiegl constate : « Le passage d'un état à l'autre fonctionne par heureux hasards, esprit d'escalier, sauts d'idées et sauts du coq à l'âne, par va-et-vient, affaissements et émergences. Impossible de fixer trop longtemps son attention. La fragilité d'un état est celle d'une bourrasque sur un fragment. »

A chalk line crosses the screen, makes a loop and continues on its way.

Start by selecting and framing a fragment, taking a sample and measuring. Then lead the studio materials (paper, chalk, water, glass), the found materials (wood, green leaf) and the invited materials (snails and slugs) towards sensuality, schematic rationalization, or the observation of the various scales of the living through collection, experimentation and analysis.

Nikolaus Gansterer's three videos are accompanied by a sound composition by musician Martin Siewert. Created in the studio while listening to scientific radio programs, *Untertagüberbau* (neologism juxtaposing the underground work to a hyper structure) is a video recording of gestures around a laboratory table. This production initiated the practice of "trans-reading", annotating sessions occurring in situations of direct listening.

Andreas Spiegl states: "The passage from one state to another functions through happy chance occurrences, afterthoughts, jumping from pillar to post by coming and going, collapsing and emerging. Impossible to concentrate very long. The frailty of a state is like a blast of wind on a fragment."



10
Am Zug / Training

Series of drawings, several sketchbooks, video (since 2002)

Dans cette installation plusieurs cahiers de dessins utilisés par Nikolaus Gansterer pour son travail en cours *Am Zug / Training* sont exposés dans une vitrine et rendus accessibles au travers d'une vidéo qui parcourt les cahiers, page par page. Ces dernières années, l'artiste a rempli une quantité innombrable de cahiers avec des dessins qui montrent ses impressions visuelles lors de longs voyages en train. En 2015, Gansterer a voyagé de Vienne à Tokyo par les transports publics. Il a noté méticuleusement toutes les étapes d'un voyage qui a duré plusieurs semaines.

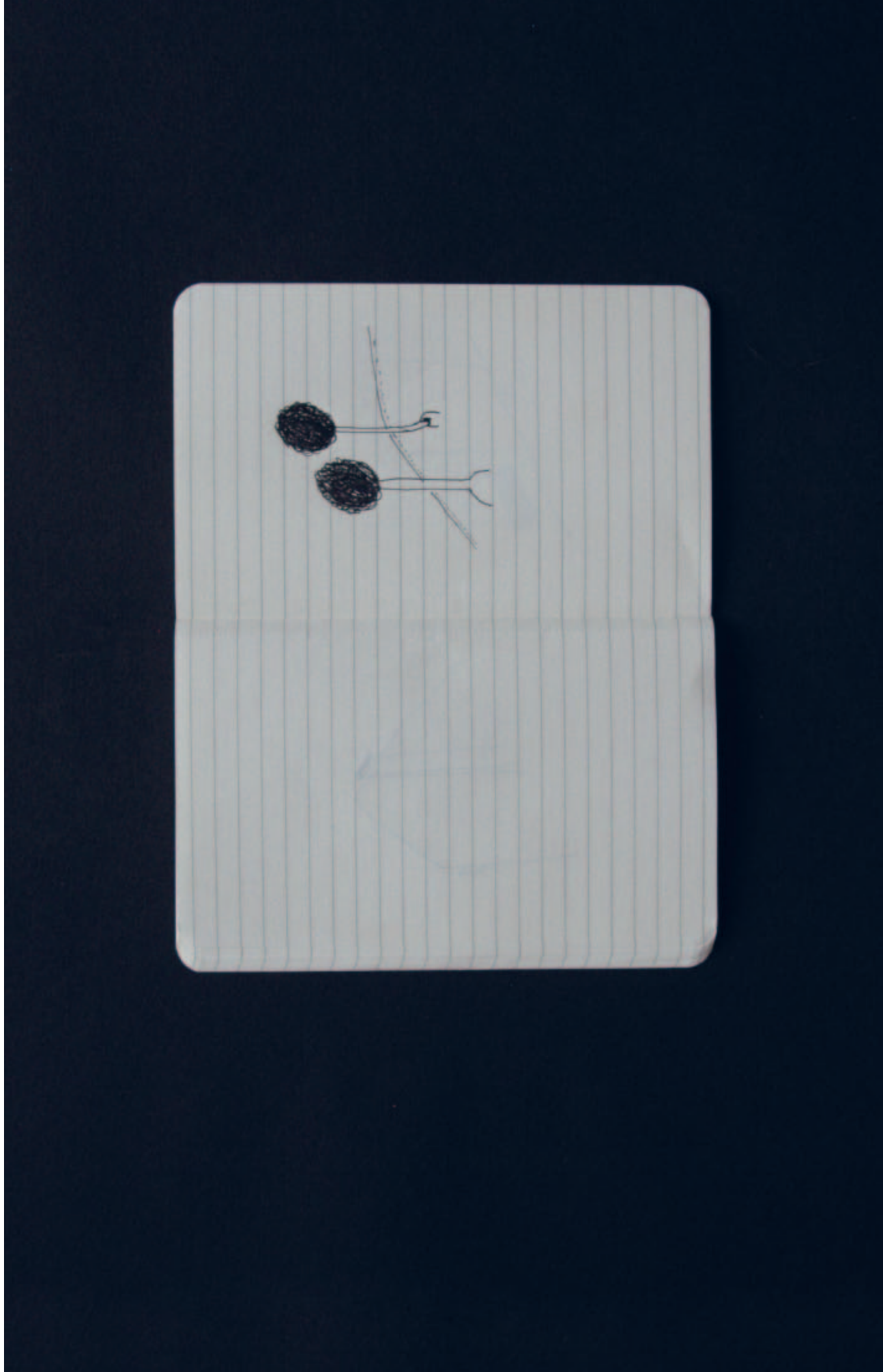
Il explique :

« Cette série de dessins dépeint des *minutes d'entre-deux* – ces moments fugaces de mémoire fragmentée quand on voyage ; cet état particulier de déplacement rapide à travers un paysage stimule constamment mon imagination ; mes tentatives continuelles et impossibles de dessiner, de saisir et de conserver quelques détails des situations et des objets qui passent à toute vitesse – ce que l'on voit mais qui n'est déjà plus là. Les changements de vitesse et les micro-mouvements permanents, le ballottement des wagons ou mon quasi-assoupissement en dessinant ont aussi un effet sur le gribouillage et le caractère inachevé des dessins. »

In this installation several of Nikolaus Gansterer's sketchbooks from his on-going work *Am Zug / Training* are displayed in a vitrine and made accessible via a video flipping page by page through the books. During the last years the artist filled innumerable books with drawings showing his visual impressions of his extensive train journeys. In 2015 Gansterer traveled via public transportation from Vienna to Tokyo. He meticulously notated all the different stages of his trip which lasted several weeks.

He says:

"This series of drawings depicts 'minutes of in-betweenness', those fleeting moments of fragmentary memory when traveling. This special state of moving fast through the landscape constantly triggers my imagination. My continuous and impossible attempt to draw, to capture and get hold of some details of situations or objects flashing by – that which is seen but gone already. The changing velocity and the permanent micro movements, the wiggle and waggle of the cars or almost falling asleep while drawing have an effect also on the scribbling and unfinished character of the drawings."



11 Contingent Agencies

Drawings, texts, on various materials, objects, video, variable dimensions (2017/18)

Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer, Lilia Mestre, Sophie Orlando, Katrin Ströbel

Au cours de sa résidence de recherche à la Villa Arson, Nikolaus Gansterer a collaboré de manière intensive avec Alex Arteaga, Lilia Mestre, Sophie Orlando et Katrin Ströbel dans l'exploration de diverses formes de contingence. Diverses formes de notation ont été réalisées à proximité de lieux où l'on pouvait trouver des éléments fluides ou des situations de flux. Les agentivités ont été suscitées directement par l'expérimentation et par une approche phénoménologique et énactiviste. Chaque séance de travail a été définie selon une durée limitée, un espace précis, un nombre déterminé de participant·e·s et de pratiques, et une agentivité particulière. L'installation présente les processus, matériaux et travaux réalisés au cours de cette première phase pilote.

Quelle est l'agentivité spécifique des différents éléments permettant l'émergence d'environnements éphémères ? *Contingent Agencies* est un projet de recherche artistique initié par Alex Arteaga et Nikolaus Gansterer pour questionner ce que l'on nomme « atmosphère », « ambiance », « humeur », « topologie », « endroit », « environnement » ou encore « figure ». A tous ces termes correspond une forme de présence, caractérisée comme étant enveloppante, impermanente, instable, intangible et non-objectifiée. Cette présence entoure la personne à qui elle apparaît du fait de l'interaction entre tous les composants de la situation qui la fait naître.

During his research residency at the Villa Arson, Nikolaus Gansterer collaborated intensively with Alex Arteaga, Lilia Mestre, Sophie Orlando, Katrin Ströbel to explore different varieties of contingencies. Focusing on «fluidity», different forms of notation were performed in close proximity to places where fluid elements or situations in flow were to be found. The agencies were encountered directly through experience and by taking a phenomenological and enactivist approach. Each work session was defined by a limited duration, a specific space, a determined number of participants and practices, and an agency in focus. The installation presents the processes, materials and works created within this first pilot phase.

What is the specific agency of the different elements that allows for the emergence of ephemeral environments? *Contingent Agencies* is an artistic research project initiated by Alex Arteaga and Nikolaus Gansterer to inquire into what has been termed "atmosphere", "ambiance", "mood", "topology", "place", "environment" or "figure". All these expressions stand for a kind of presence, which is basically characterized as enveloping, impermanent, unstable, intangible and non-objectified. It is a kind of presence that emerges surrounding the person to whom it appears and is due to the interaction between all components of the situation in which it arises.



A propos de notation
Katrin Ströbel

A propos de notation. Noter, écrire, dessiner, tracer. Passer du langage visuel au langage verbal, essayer de tracer, de transférer, de traduire.

Je suis perdue dans *La Forêt de signes* d'Umberto Eco, je suis *sans papiers* dans *L'Empire des signes* de Barthes. Je suis encore en train de chercher la sortie. Je suis encore en train de chercher l'entrée.

Lignes, figures, mots, fragments, mouvements de mes yeux, de ma main, de mon corps. Je voudrais être un sismographe, qui trace les variations les plus imperceptibles de tout ce qui m'entoure. Imprimant des tentatives naïves, sans espoir.

Notation ! Drôle d'idée, dit le monde, riant, hahahaaa. How funny. Le monde (les parties visibles et invisibles) résiste obstinément, et elle (le monde est féminin) a raison. Mes dessins restent totalement insuffisants. Ils parlent plus de moi que des choses ou des instants que je veux rendre visibles, mais comme je fais partie aussi de cette chose totale, j'ai tout de même réussi à réaliser une partie du travail, n'est-ce pas? *Rendre visible*, *rendre lisible*, *übersetzen*, ce qui en allemand veut dire : traduire, mais aussi: traverser un fleuve en bateau : j'aimerais traverser les fleuves, j'aimerais partager les mots *Aggregatszustand* et *Gedankengebäude* avec les autres, mais je ne parviens pas à les expliquer ou à les traduire, le bateau coule, mais je nage bien.

Dans *Les Mots et les Choses* Foucault utilise l'exemple de *Las Meninas* de Velasquez pour montrer que chaque processus de traduction d'un *Aggregatszustand* à un autre induit, un échec, das kannste vergessen :

« ...on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. »[1]

Et si cette crise de la représentation n'était pas l'impasse d'un processus, mais plutôt un point de départ ? Le fait d'être conscients de notre déficience sémiotique ne nous donne pas envie de nous arrêter, mais de recommencer encore et encore. Nous continuons à jouer au ping-pong avec les limites de notre perception, à essayer de trouver des formes visuelles ou verbales pour le non-remarquable.

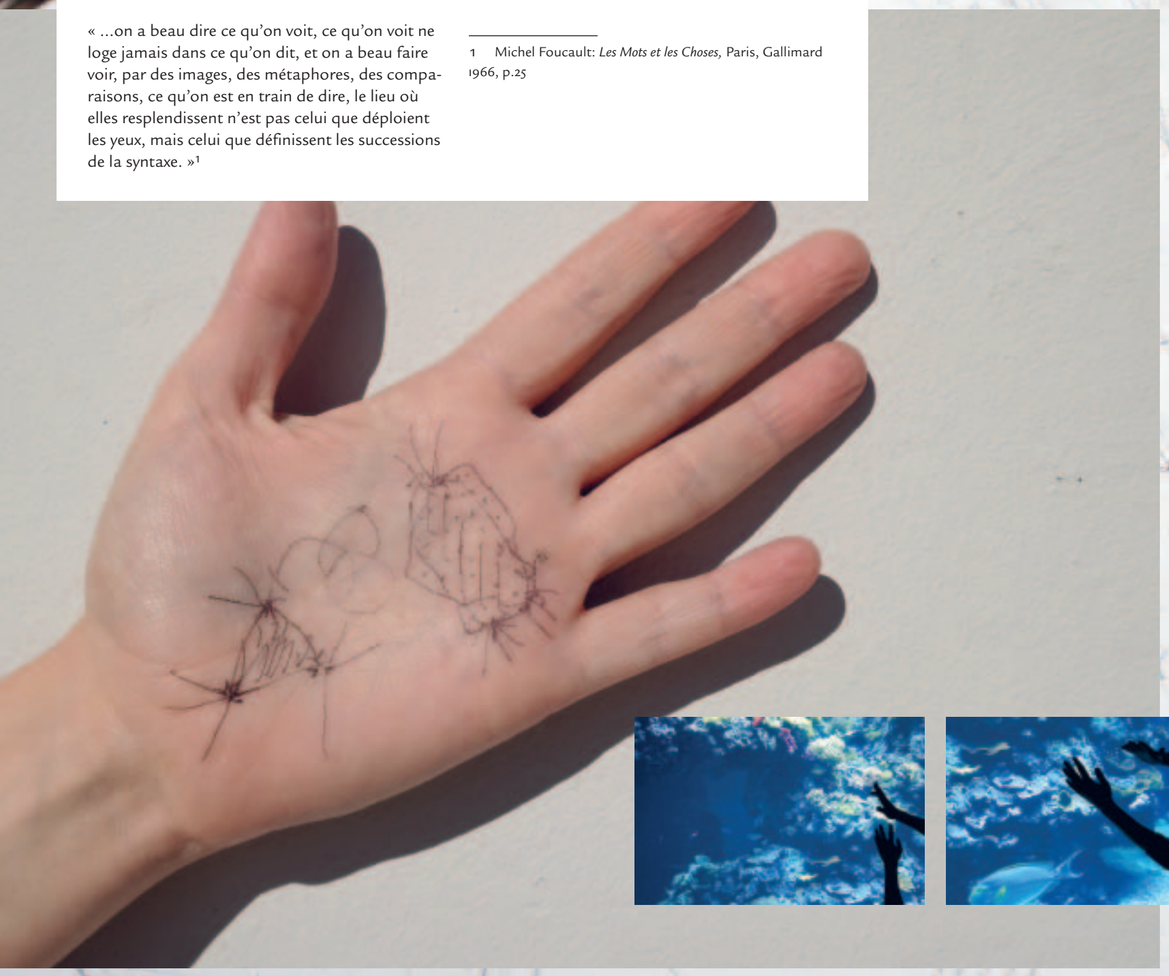
Cet énorme écart entre pensées, sensations, observation et le résultat de nos tentatives pour en rendre compte, en réalité n'est pas si problématique. C'est un bon espace pour réfléchir, un endroit pour se reposer, je pourrais me construire un petit abri avec les fragments et les syllabes et rester ici un petit moment. De temps en temps des amis pourraient me rendre visite, et nous continuerions à cerner, à nous approcher, à saisir quelques mots et quelques lignes, et à en laisser d'autres s'échapper.

Pendant notre travail sur *con-notations* nous nous sommes habitués à rester assis dans des bateaux qui coulaient et nous avons appris à dormir et à respirer dans les brèches sémiotiques. Nous *savions* qu'il y avait des limites à la représentation, mais malgré tout nous continuions, en essayant de mieux échouer. « Il faut imaginer Sisyphe heureux », dit Camus, une clope au coin des lèvres, exhalant la fumée sans aucune hâte, expirant lentement sur la terrasse de la Villa Arson tout en regardant la Baie des Anges un jour pluvieux. Les petits nuages se mêlent à la fumée des cheminées que Nikolaus a vues l'autre jour, tandis que nous faisions des performances sur la terrasse. Et quelque part, plus tard dans cette même journée, ils se mêleront aux nuages qui nous observaient tandis que Lilia nous aidait à prendre pied sur le sol en pierre de Coco Beach.

Le monde continue à rire, ce n'est pas grave. Nous sommes de bons nageurs.

1 Michel Foucault: *Les Mots et les Choses,* Paris, Gallimard 1966, p.25





On notation
Katrin Ströbel

On notation. Notating, writing, drawing, tracing. Switching between visual and verbal languages, trying to trace, to transfer, to translate.

I'm lost in Umberto Eco's *Forest of Signs*, I'm *sans papier* in Barthes *L'Empire des Signes*. Still trying to find my way out. Still trying to find my way in.

Lines, figures, words, fragments, movements of my eyes, my hand, my body. I want myself to be a seismographic tool, tracing the smallest vibrations of everything that surrounds me. Impressing naive attempts, hopeless.

Notation! Funny idea, says the world, laughing, hahahaaa. C'est trop mignon. The world (the visible and invisible parts) stubbornly resists, and she (the world is female) is right about it. My drawings remain totally insufficient. They say more about me than about the things or moments, that I want to *rendre visible* but as I am part of the whole something, I somehow got at least part of the work done, right? *Rendre visible*, *rendre lisible*, *übersetzen*, which means in German: *to translate,* but also: *to cross a river by boat*: I would like to cross rivers, I would like to share the words *Aggregatszustand* and *Gedankengebäude* with the others, but I can't manage to explain or translate them, the boat sinks, but I'm a good swimmer.

In *The Order of Things* Foucault takes *Las Meninas* of Velasquez as an example of how every process of translation from one *Aggregatszustand* to another is a loss of information, a failure, das kannste vergessen, un échec:

„And it is in vain that we attempt to show, by the use of images, metaphors, or similes, what we are saying; the space where they achieve their splendour is not that deployed by our eyes but that defined by the sequential elements of syntax."[1]

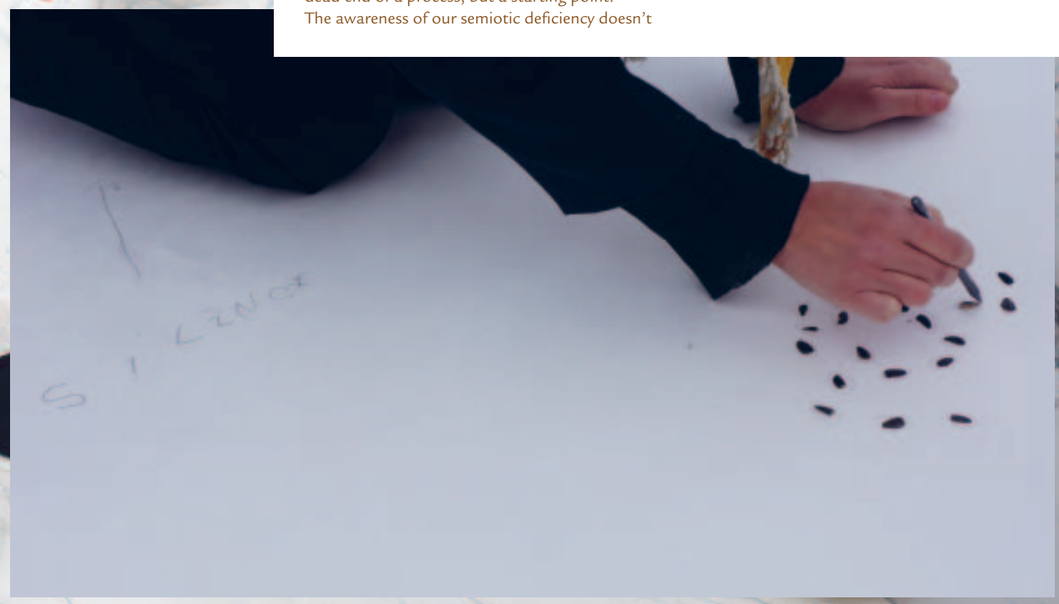
But what if this crisis of representation is not the dead end of a process, but a starting point? The awareness of our semiotic deficiency doesn't make us want to stop, but to start over and over again. We continue to play ping pong with the limits of our perception, try to find visual or verbal forms for the unnoticeable.

This huge gap between thoughts, sensations, observation and the outcome of our effort to depict them is not too bad, actually. A good space to think, a place to take a rest. I might build myself a littler shelter out of fragments and syllables and stay here for a while. Friends might drop in from time to time, and we'll keep surrounding, getting closer, grasping some words and lines, and losing others.

While working on *con-notations* we got used to sitting in sinking boats and learned to sleep and breathe in semiotic gaps. We *knew* about the limits of representation, but we still kept going, trying to fail better. "Man muss sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen", says Camus, Kippe im Mundwinkel, exhaling the smoke without any hurry, breathing out slowly on the roof terrace of the Villa Arson while watching the Baie des Anges on a rainy day. The little clouds reunite with the smoke of the chimney Nikolaus saw the other day, while we were performing on the terrace. And somewhere later that day they will join the clouds that were watching us while Lilia helped us to get our feet on the stony ground of Coco beach.

The world keeps laughing, that's okay. We are good swimmers.

1 Michel Foucault, *The Order of Things.* (New York: Routledge; Taylor and Francis e-Library 2005) 10.



Lettre aux co-notatrices·eurs
Le 8 février dans un train ralenti par la neige
entre Tours-Orléans et Paris, tard le soir.
Sophie Orlando

Cher Nikolaus, chère Katrin, cher Alex
et chère Lilia,

lorsque nous avons commencé à travailler ensemble il y a un an durant le workshop avec toi Nikolaus, deux points m'ont paru significatifs. Tout d'abord, les échauffements collectifs initiés par des exercices de respiration, et d'étirements permettaient de forger un corps collectif au diapason. Puis l'expérience de la perception sous la forme de notations avait pour vertu de façonner un mode égalitaire d'échange d'expériences. A ce moment là, ce travail collectif m'évoquait stanley brouwn, les mesures spatiales réalisées à partir de son corps, et les comparaisons des unités de mesure officielles aux mesures de son corps.

Deux sessions de travail ont suivi. Elles ont apporté des éléments très différents. Lilia est arrivée en décembre 2017. Nous avons commencé par des exercices en nous donnant des protocoles de travail par « agentivités ». La séance sur l'agentivité du son, (marche de 45 minutes, pendant laquelle le rythme des pas était annexé au rythme de notre respiration), mettait en phase les rythmes de vision de respiration et de déambulation, ouvrant à une acuité plus grande. La notation de l'interaction entre deux autres personnes, vue par une tierce a ouvert une série de questions sur l'annotation collective, mais également sur les voix mineures ou marginales, l'à côté, la marge sociale et de fait, un débat sur la responsabilité de ce troisième regard dans l'espace perceptif commun. Comment les notations peuvent-elles remplir cet espace résiduel entre deux corps ?

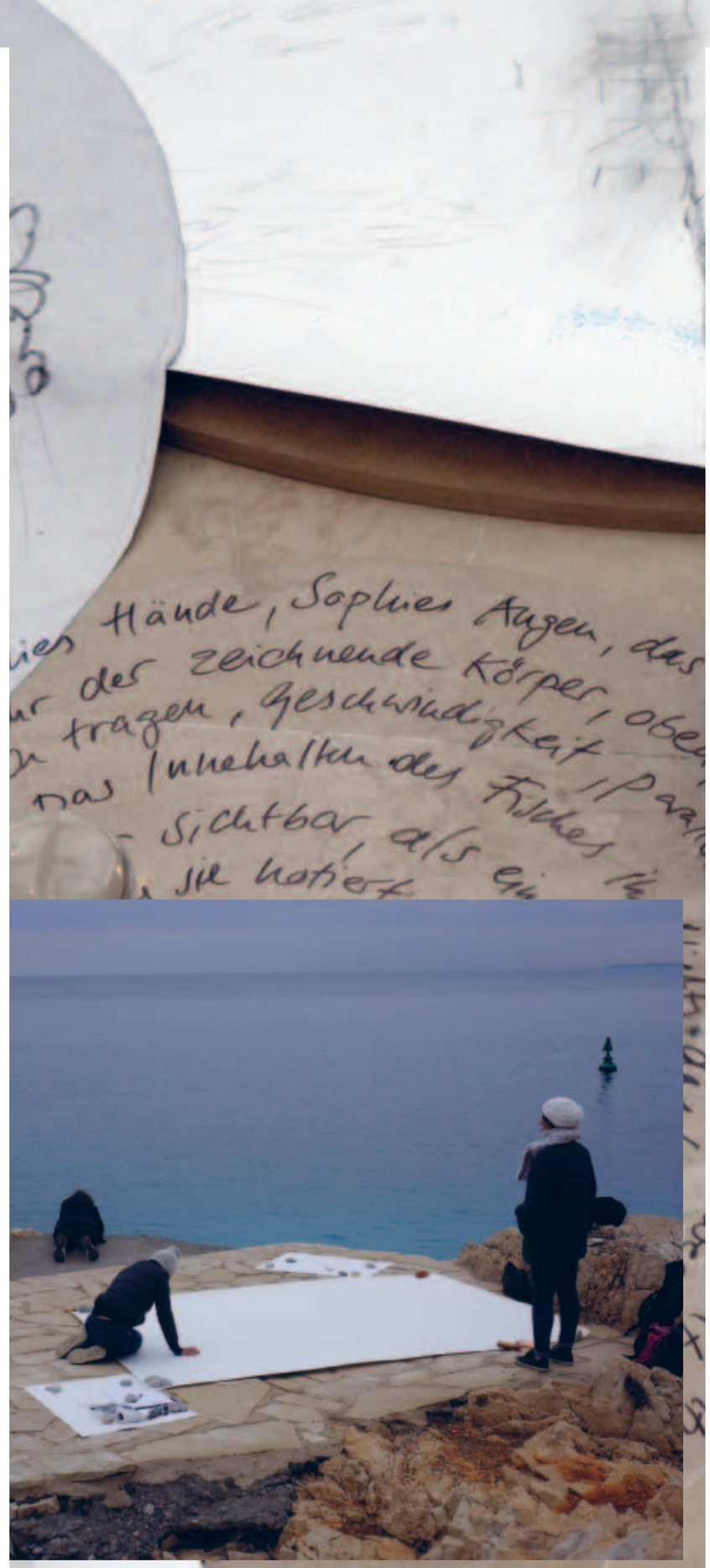
Je suis entrée dans le projet alors occupée par une pensée sur les renouvellements des catégories artistiques. J'essayais de me souvenir de la manière dont Luke Skrebowski a redéfini les pratiques conceptuelles à partir de différentes méthodes philosophiques (analytique, systématique et synthétique) dans *Systems, Contexts, Relations, An Alternative Geneaology of Conceptual Art,* 2009. A mon sens Nikolaus, tu te situes à la croisée de ces méthodes. En terme de généalogie, je reliais alors certains dessins aux psychogéographies des artistes situationnistes mais également au réalisme appropriationniste fonctionnant par le glanage de matériaux (qui vont des escargots luxurieux tout excités par la pluie aux poils de chats transférés dans le cabinet vitré du *white cube)*.

Puis Alex, tu es venu pour une autre séance de plusieurs jours en janvier 2018. Ici, les exercices vécus de manière collective m'ont amenée à ouvrir des questions qui ne relevaient pas seulement de l'histoire de l'art et de ses généalogies de pratiques artistiques, mais davantage de l'historicité des regards des sujets dans le processus perceptif. En effet, nous avons beaucoup discuté de phénoménologie et des catégories vers lesquelles focaliser notre attention. Néanmoins, malgré un terrain commun autour des termes « environnement », « situations » ou « aggregatzustände », il s'est avéré que nos manières de comprendre et de définir la relation entre le sujet et ces catégories ou encore nos politiques de catégorisations étaient très différentes l'une de l'autre. Tu proposais de travailler à partir d'une position humaniste, utilisant pour cela une phénoménologie pour laquelle les choses « apparaissent » d'elles-mêmes. Ta vidéo sur la manière dont ton appareil photo filme les vibrations sonores en réajustant sa lentille traduit très clairement cet ancrage. Pour ma part, mon expérience des exercices traduit une vision non-humaniste, et donc plutôt fondée sur les savoirs situés de Donna Haraway. J'ai donc produit des textes fondés sur le « flux de conscience », (Joyce, Woolf, Beckett), proposant un continuum entre l'historicité des formes matérielles (béton, terre, oiseau etc) et immatérielles (nuages, lumières) et les strates de conscience du sujet (présent perceptif, souvenirs, évocations littéraires et artistiques).

En effet, ces séances de travail dans un état de conscience aiguisé m'ont amenées à me demander pourquoi et comment nous sommes dirigé·e·s vers certains éléments plutôt que d'autres lorsque nous définissons une zone de travail commun dans un espace social. J'ai été très frappée par nos écarts de perception dans l'exercice, que j'ai attribué à un degré variable de connaissance du lieu et des personnes circulant dans ce lieu, notamment l'école d'art. Pourquoi l'air paraît-il plus consistant lorsque j'identifie des personnes avec lesquelles je travaille régulièrement ? Suis-je seule à ressentir une ligne tangible dans l'espace des regards entre cette personne que je connais et moi ? Comment un espace que je connais déjà et que je fréquente régulièrement induit-il certaines positions de mon corps ? Comment les habitudes développées dans un espace de travail instaurent-elles un certain état de conscience ? Comment l'espace de l'école d'art combinant une historicité des matériaux de l'architecture brutaliste et leur effet sur mon corps, mais également des années de relations interpersonnelles avec les collègues et étudiant·e·s me permet-il de percevoir ou de sélectionner certains éléments plus que d'autres, et de manière singulière par rapport à mes co-notatrices.eurs ?

Peut-être serait-il intéressant de détailler les étapes de travail de chacun·e pour comprendre ce qui pousse et forme nos *manières de voir* et nos dispositions à une acuité perceptive ?
Je dirais qu'il y a un déroulé systématique en trois temps qui fait suite à l'échauffement donc, à l'augmentation de l'état de sensibilité. Tout d'abord, la notation. Pour ma part, ses formes prolixes juxtaposent le souvenir de productions littéraires et artistiques avec une perception et une affection du moment présent. Par exemple, *Les Vagues* de Virginia Woolf et surtout *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras me hantaient lors de la session de travail avec Nikolaus, Katrin et Alex à Beaulieu-sur-Mer, consacrée à la fluidité comme catégorie sujette à toute notre attention.
Ensuite, le moment réflexif décharge la notation sur un autre médium dans une modalité de travail à distance de l'état précédent. Par exemple, cela a pris la forme d'un transfert entre une feuille Canson, papier ligné et feuille calque au rouleau transparent épais avec un marqueur blanc gras. Il permet de retrancher, de trier et de choisir des formes.
Enfin, le moment d'autoréflexion : ce texte est écrit dans ce temps-là lorsqu'il est possible d'analyser ce qui a été fait et de le conceptualiser. Celui-ci ré-agence l'expérience vécue grâce à des catégories du savoir préétablies individuellement et donc associées à des expériences respectives.

Maintenant, il me semble absolument essentiel de revenir sur la charge affective avec laquelle on travaille, comme donnée fondamentale du processus. Comment les différentes strates d'état d'esprit et de disponibilité influent-elles sur l'expérience physique du « ici et maintenant » ? Comment celles-ci rencontrent également des souvenirs et état antérieurs compilés et remisés par la mémoire des lieux ? Comment les variations d'intensité dans l'expérience du quotidien apparaissent-elles comme faits et comme conditions d'accès à une acuité particulière ? Travailler avec ces éléments infère une prise en charge de l'historicité de cet espace vécu, tout en actualisant et remisant ses significations. En effet, je ne pense pas que l'état méditatif mette entre parenthèses l'assise dans le monde, ou autrement dit un rapport historique et immanent au réel, mais qu'il permet de resserrer l'attention, à l'aide et grâce à ce lieu d'énonciation. A mon sens, suspendre le réel, serait nier le foisonnement co-constitutif de



Letter to the connotators
February 8, late at night, in a train slowed down by snow between Tours-Orléans and Paris.
Sophie Orlando

Dear Nikolaus, dear Katrin, dear Alex and Lilia,

When we started working together a year ago during the workshop with you Nikolaus, two things seemed significant to me. First of all, the collective warm-ups with breathing exercises and stretching allowed us to create a collective body on the same wavelength. Furthermore the following exercise of perception through annotation created an egalitarian mode of exchange of our experiences. At the time, this work reminded me of stanley brouwn and his spatial measuring with his own body as reference, his comparison of the official measuring units with the perception of measuring according to the body.

Two work sessions followed. They contributed very different elements. First, Lilia arrived in December 2017. We started with exercises giving us work protocols through "agencies". The agency session on sound (a 45 minute walk during which the rhythm of our steps followed the rhythm of our breathing), attuned the rhythms of the vision of breathing and strolling about, opening us up to a greater acuteness. Taking notes on the interaction between two people seen by a third person opened up a series of questions about collective annotation, but also about minor or marginal voices, the aside, the social margin, and de facto a discussion on the responsibility of the third gaze within the common perceptive space. How can annotations fill up the residual space between two bodies?

I entered the project thinking about the renewal of artistic categories. I was trying to remember the way in which Luke Skrebowski had redefined conceptual practices from various philosophical methods (analytical, systematic and synthetic) in *Systems, Contexts, Relations, An Alternative Geneaology of Conceptual Art,* 2009. In my opinion, Nikolaus, you stand at the crossroads of these methods. In terms of genealogy, I saw a link between certain drawings and the psycho geographies of Situationnist artists, but also between those drawings and the appropriationnist realism that functions through the gleaning of materials (from lascivious snails excited by the rain to cats' hair transferred to the glass cabinet of the white cube).

Then Alex, you came for another session of several days in January 2018. Here the collective exercises led me to certain questions not only concerning art history and its genealogy of artistic practices, but concerning even more closely the history of the subject's gazing during the process of perception. Indeed we spent a lot of time discussing phenomenology and exploring towards which categories to focus our attention. Nonetheless, in spite of common ground concerning the words "environment", "situations" or « aggregatzustände », it turned out that our ways of understanding and defining the relation between the subject and these categories, or the politics of categorization, were very different from one another. You suggested working from a humanist point of view, using to that end the phenomenology in which things "appear" by themselves. Your video on the way that your camera films the sound vibrations by readjusting the lens very clearly reveals this mooring. For me, my experience of the exercises translated a non-humanist vision, based more on Donna Haraway's situated knowledges. So I produced texts formed by "stream of consciousness" (Joyce, Woolf, Beckett), suggesting a continuity between the history of material forms (cement, soil, birds etc.) and immaterial ones (clouds, light) and the layers of consciousness of the subject (perceptive present, memory, literary and artistic evocations).

Indeed these work sessions in a heightened state of consciousness led me to wonder why and how we are directed towards certain elements rather than others when we define a common work space in a social field? I was very much struck by distinct perceptions that I attributed to a degree of familiarity with the place and the people walking around, the school of art itself.

Why does the air seem thicker when I identify people with whom I work regularly? Am I the only one to feel this tangible line in the space of the gazes between this person that I know and myself? How does this space that I already know and that I walk through regularly provoke certain positions of my body? How do the habits developed within a work space create a certain state of consciousness? How does the space of the art school, which combines a history of the materials of brutalist architecture and their effect on my body with years of interpersonal relations with colleagues and students, enable me to perceive or to select certain elements rather than others, and myself in particular more than my connotators?

Perhaps it would be interesting to examine in detail the stages of one's work in order to understand that which shapes our *ways of seeing* and our disposition towards perceptive acuteness? In my opinion, things systematically occur in three steps, which follow the warming up and therefore the heightening of our sensitivity. First, annotation. For me these wordy forms juxtapose the memory of literary and artistic production with a perception and affection of the present moment. For example Virginia Woolf's *The Waves* and especially Marguerite Duras' *Le ravissement de Lol V. Stein* (*The Ravishing of Lol Stein*) haunted me during the work session with Nikolaus, Katrin and Alex in Beaulieu-sur-Mer, dedicated to fluidity as a category towards which to turn all our attention. Then, the moment of reflection unloads the annotation on another medium through a modality of work distant from the previous state. For instance, this took the shape of a transfer between a sheet of Canson paper, a sheet of lined paper and tracing paper with a thick transparent roller and a white marker. This allows for retrenching, for trying and choosing forms. Lastly, the moment of self-reflection: the text was written during that moment, when it was possible to analyze what had been done and to conceptualize it. Such a moment re-organizes the experience thanks to individually pre-established categories of knowledge that therefore become associated with the respective experiences.

At this point it seems absolutely essential to me to come back to the affective load with which we work, as a fundamental aspect of the process. How do the various layers of a state of mind and availability influence our physical experience of the "here and now"? How do they also encounter the memories and previous states which are compiled and put away when we remember a place? How do the variations of intensity in our daily experience appear as facts and conditions of access to a particular acuteness? Working with such elements means taking on the historicity of the experienced space, while actualizing and putting away its signification. Indeed, I do not think that a meditative state puts into parentheses our foundation in the world, or in other words our historical and immanent relation to reality, rather I think that it enables us to strengthen our attention, with the help of and thanks to this place of enunciation. To my feeling, suspending reality would be to deny the co-constitutive profusion of subjectivity, which enables one to take on the analysis of a heightened perception in a singular and specific way.

So that I could go further in my exchanges with you, Alex and Nikolaus, and with the help of common tools, I drew on two works by Sara Ahmed whom I particularly appreciate. The first is entitled *Queer Phenomenology*[1] (2006). She discusses several points, which resonate perfectly with the way that I under-

la subjectivité qui lui permet d'investir une analyse de la perception aiguisée d'une manière singulière et spécifique.

Afin d'être en mesure d'échanger plus avant et à l'aide d'outils qui vous sont communs, Alex et Nikolaus, c'est-à-dire, la phénoménologie ; je suis allée puiser dans deux ouvrages de Sara Ahmed que j'apprécie particulièrement. Le premier s'intitule *Queer Phenomenology* (2006), elle y discute plusieurs points qui entrent en parfaite résonance avec ma compréhension de notre travail collectif :

a) La conscience est intentionnelle, et en cela *orientations involve directions toward and away from object depending on how we are moved by them.*[1]
La perception est partiale et nous ne voyons pas ce qui nous semble éloigné dans notre champ de perception.

b) Le champ de perception n'est pas universel, mais absolument singulier. *What arrives not only depends on time but is shaped by the conditions of its arrival, by how it came to get here.*[2]

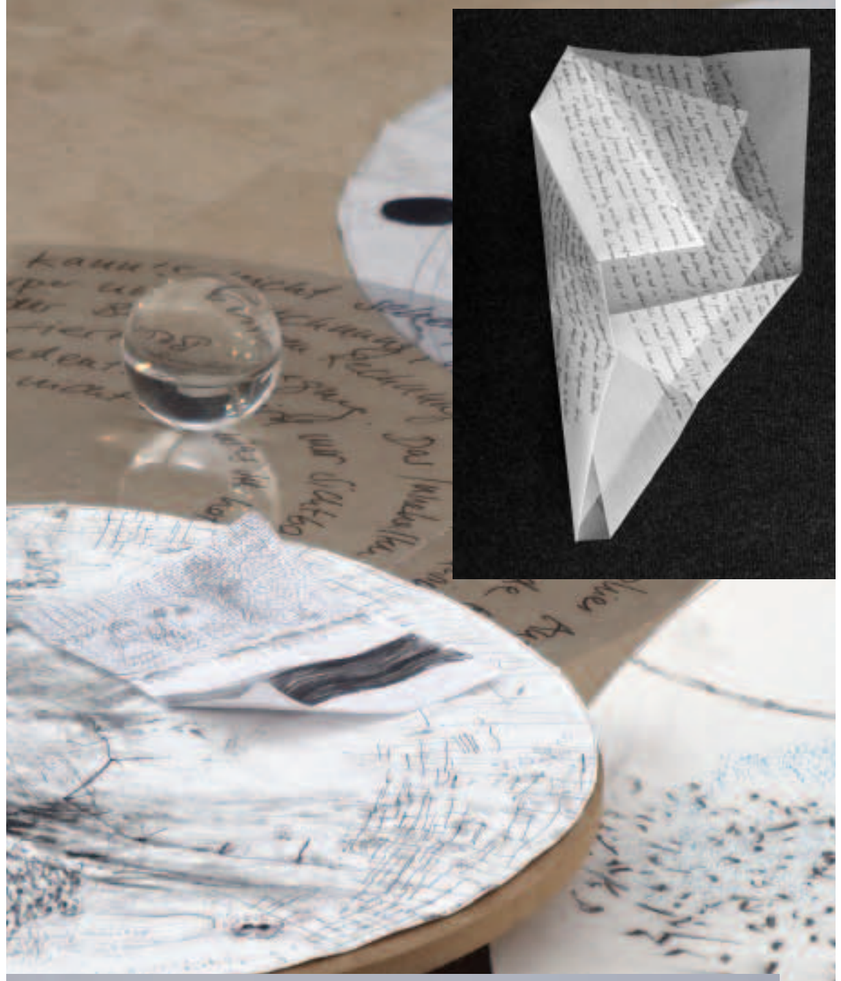
c) A propos de l'ouvrage de Marion Young, *On Female Body Experience* (2005),Elle y évoque la manière dont Husserl décrit sa table de travail comme premier élément de perception, derrière laquelle est installée dans le fond de son champ de vision, sa femme (en train de coudre) et ses enfants (en train de jouer). Au-delà de cette imagerie d'assignation de rôles sexués binaristes, cette image de la table de travail du philosophe la présente comme une extension *naturelle* de son bras, derrière laquelle d'autres éléments sont repoussés en second plan. Quelle aurait été la différence si nous avions convoqué la table, comme table de cuisine ou table du salon. Donc pour le dire simplement : ce que nous convoquons dans notre champ de vision traduit notre condition (de vie et) d'expérience. Selon Sara Ahmed, *Tables for a feminist philosophers might not bracket or put aside the intimacy or the familial attachments, such intimacies are at the front ; they are "on the table rather than behind it »*[3] La table du salon convoque toutes les personnes de la famille sur un même plan horizontal et déplace au second plan, d'autres éléments du champ de perception. A mon sens, ce qu'on est en mesure de voir et de ressentir, conditionne ce qu'on est en train de devenir.

Je prends un autre chapitre « A Phenomenology of Whiteness » (2006). Elle poursuit son analyse de la manière par laquelle "*we inherit the reachability of some objects*".[4] La galerie carrée dans laquelle nous sommes installé·e·s est un espace réservé à un certain type de corps « privilégié » (dit « démocratique ») ou du moins un corps associé à un *certain* capital culturel. Ma question concerne ici la manière dont cette inscription d'un corps transfuge de classe, ou encore d'un corps racisé, postcolonial, queer ou d'un corps sexué, blanc, de classe aisée ou populaire, nourrit l'expérience du sensible. Comment ce corps situé expérimente l'espace collectif puis l'espace d'exposition dépositaire de l'expérience d'un ou plusieurs autres corps situés ? Assistant à *Love Supreme* d'Anne Teresa De Keersmaeker et de Salva Sanchis, je me demandais récemment si les corps des danseurs revêtus d'attributs de « L'homme des foules » (Poe, 1840), la personne ordinaire et donc réinscrits dans un espace social intersectionnel, devenaient également les véhicules d'un accès spécifié au délicieux jazz transcendental de John Coltrane. Nous regardons, entendons, respirons depuis ce corps-esprit non catégorisable, mais pour autant attaché à une histoire d'identifications. J'aimerais donc discuter avec vous, le fait que nous venons à cette expérience du sensible à partir d'un lieu d'énonciation constitué par un complexe système d'identification ouvert. A chaque instant, nous nous constituons notre subjectivité par des choix provisoires de catégories ou de non-catégories avec lesquelles nous nous sentons le mieux, ou bien auxquelles nous pensons appartenir de manière provisoire. De fait, c'est chargé de cette négociation permanente que nous commençons à regarder la « fluidité », ou bien la « liquidité » ou bien d'autres « agentivités » que ce soit dans la galerie carrée ou bien à Beaulieu-sur-Mer. Et c'est aussi chargé de cette négociation que les regardeurs vont entrer dans l'espace d'exposition et non pas suspendus dans une atemporalité.
Que faisons-nous avec cela ?

Avec ces éléments en tête, je suis en train de regarder la première proposition graphique de Ronald et Volker et je ne peux m'empêcher de penser à ce « con- » en premier terme qualificatif de l'exposition sur cette page à projeter dans toute la série de documentation associé à la communication du travail artistique de Nikolaus et de notre travail de participant-e et de curatrice. Littéralement nous initions une adresse avec ce mot. Ce mot en langue française définit en premier lieu les organes génitaux externes de la femme, et en second lieu une injure, associée à l'idiotie. Travailler avec « con- » et noter le *con* comprend le fait de tenir avec et de tenir l'adresse, à vous, regardeurs, en tant que vulve, et en tant qu'insulte. Ce n'est pas le premier terme à être retourné, et je pense évidemment à « queer » ou « negro art », mais la spécificité de « con » est de partir d'un sens positif, devenu péjoratif par son usage. On peut se demander qui, ou plutôt quels lieux d'énonciation ont fait glissé le terme vers sa *connotation* négative. J'apprécie beaucoup ce « tongue-in-cheek » de la langue française dans un projet mené en plusieurs langues européennes. Encore une fois, nous pouvons être embarrassé·e·s par l'ambivalence des situations spécifiques du corps dans le régime perceptif. Ou bien nous pouvons con-*sidérer* que ce terme est une entrée nécessaire dans le processus de travail queer, visant à répondre à la question « comment percevoir une réalité à travers une autre ». Qu'en pensez-vous ?

Amitiés
Sophie

1 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology,* Durham, Duke University Press, 2006, p. 28, « les orientations impliquent des directions de rapprochement ou d'éloignement en fonction de la manière dont nous sommes touché·e·s par ceux-ci ».
2 Ibid, p. 40, « Ce qui vient ne dépend pas seulement du temps, mais est aussi façonné par les conditions d'arrivée et donc de la manière dont cela advient ».
3 Ibid, p. 62 « Pour un·e philosophe féministe des tables ne mettent peut-être pas entre parenthèse ou de côté l'intimité ou l'attachement familial, ces intimités se trouvent au premier plan, elles sont sur la table plutôt que derrière elle ».
4 Ibid, « nous héritons de la capacité de certains objets à être atteints ».





stand our collective work:
a) Consciousness is intentional, and thus orientations involve directions toward and away from object depending on how we are moved by them (p.28).

b) Perception is biased and we do not see what is far away in our field of perception. The field of perception is not universal, but completely singular. *"What arrives not only depends on time but is shaped by the conditions of its arrival, by how it came to get here"* (p.40).

c) She discusses the work of Marion Young, On Female Body Experience (2005). She evokes the way in which Husserl describes his work table as the first element of perception, behind which, at the back of his field of vision, are his wife (she's sewing) and his children (they're playing). Beyond this imagery, which assigns binary gender roles, this image of the philosopher's worktable presents it as a natural extension of his arm, behind which other elements are pushed into the background. Young wonders what the difference would have been if we had called forth the table as a kitchen or living room table? So to put it more simply: what we call forth into our field of vision reveals our condition (of life and of experience). According to Sara Ahmed, "Tables for a feminist philosopher might not bracket or put aside the intimacy or the familial attachments; such intimacies are at the front, they are "on the table rather than behind it" (p. 60). The kitchen table places all the members of the family on a single horizontal plane while it throws into the background other elements of the field of perception. My feeling is that what one is able to see and to feel conditions what one is becoming.

Let's take another chapter, "A Phenomenology of Whiteness" (2006). She continues her analysis of the way in which *"we inherit the reachability of some objects"*. The Galerie Carrée in which we are settled is a space designed for a certain type of "privileged" body (which we call "democratic") or at any rate a body associated with a *certain* cultural capital. Here my question is about the way in which the inscription of a body which is for instance a class renegade, or a racialized body, a postcolonial body, a queer or gendered body, a white body, a well-off or working class body, feeds the perceptive experience. How does this specific body experience the collective space, and the exhibition space featuring the experience of one or several specific bodies? Watching Anne Teresa de Keersmaeker's and Salva Sanchis' *Love Supreme*, I recently asked myself if the bodies of dancers dressed as "The Man of the Crowd" (Poe, 1840), ordinary people in the street, therefore reinscribed within an intersectional social space, also became the means of a specified access to John Coltrane's delicious transcendental jazz. We watch, hear, read from within this un-categorizable body-spirit, which is nonetheless attached to a history of identification. Therefore I would like to discuss with you the fact that we come to this perceptive experience from the locus of enunciation created by a complex and open system of identification. At each moment, we build our subjectivity through temporary choices of categories or non-categories with which we feel the most comfortable, or to which we think that we belong temporarily. In fact, it is filled with this permanent negotiation that we begin to observe the "fluidity", or the "liquidity", or other "agency", whether it be in the Galerie carrée or in Beaulieu-sur-Mer. And it is also filled with this negotiation that the viewers will enter the exhibition space, and not in a suspended absence of time. What are we to do with this?

With these elements in mind, I am looking at Ronald and Volker's first graphic proposal and I can't help thinking about this "con-" which on this page is the first expression qualifying the exhibition, thus reflecting on all the documents associated with communicating on Nikolaus' artistic work as well as on our work as participants and curator. With this word we are literally initiating an address. In the French language the word first defines a woman's genitals (the cunt), and then is also used as an insult, associated with idiocy. Working with "con-" and writing *con* carries the meanings of "presenting with" as well as of addressing you, the viewer, as cunt, and as insult. This is not the first expression to have been turned around, and I'm obviously thinking of words like "queer" or "Negro art", but the specific aspect of "con" is to start from a positive meaning which has become pejorative through its use. One can wonder who, or rather what locus of enunciation has led this expression towards its negative *connotation*. I very much appreciate including the "tongue-in-cheek" aspect of the French language in a project conducted in several European languages. Once again one might be embarrassed by the ambivalence of specific body situations within the perceptive regime. Or we might con-sider that this expression is a necessary entry way into the process of working on queer issues, aiming to answer the question : "how can one perceive a reality through another reality?". What do you think?

All my best
Sophie

1 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology* (Durham, Duke University Press, 2006)

Lettre aux co-notatrices·eurs
Samedi 17 février, depuis Marseille,
où je viens de dénicher chez un bouquiniste
Les années d'Annie Ernaux.
Sophie Orlando

Chère Lilia, Katrin et Nikolaus,

Merci infiniment pour nos échanges. Cette semaine avec toi Lilia a vraiment remué une fois encore les contenus. La préparation du corps à la notation par la respiration, la marche, le soin du corps de l'autre a densifié certaines pistes de travail du projet dont le titre a été longtemps débattu et disputé de « agentivité de contingence ». Tu es arrivée juste après une très longue conversation sur ce que nous entendions par ces termes et si chacun·e d'entre nous pouvait véritablement reprendre à son compte ces mots sur cette partie de travail développé collectivement. Finalement, nous avons beaucoup débattu d'agentivité et de contingence en relation à l'élément fragmentaire du réel que nous choisissons d'observer dans nos séances de travail : pour le dire simplement nous avons discuté des politiques des catégories d'agentivité, de l'historicité des termes, ou encore de ce que signifie choisir un prisme très défini ou au contraire très lâche. Lilia, tu souhaites tout prendre dans les bras à partir de l'inscription des corps sur un espace commun, Nikolaus, tu préfères identifier une unité minimale de travail (une « agentivité spécifique »), il me semble que toi Katrin, tu peux composer avec les deux (?) Maintenant, j'aimerais beaucoup discuter avec vous de ce que nous entendons par « agentivité ». L'agentivité est la force de ce qui meut, selon moi. Historiquement, je rattache ce terme d'une part aux travaux de Bruno Latour sur l'absence de coupure entre les choses et les humains (théorie de l'acteur réseau) et d'autre part, à l'interaction entre les différent·e·s acteur.trices de l'art mu·e·s par une intentionnalité. Comment l'intentionnalité s'élabore-t-elle, selon vous?

Je me suis demandée à plusieurs reprises ce que vous pensiez de l'emprise de nos conversations tenues dans les interstices des séances, sur notre état perceptif, et sur nos décisions de nous focaliser sur une chose plutôt qu'une autre. Est-ce que vous vous souvenez à quelle point la lecture de l'épitaphe à Cyril Isoardi sur le « sentier du bord de mer » de Coco Beach a infiltré notre perception de l'espace ? Pour plusieurs d'entre nous l'histoire de ce plongeur apnéiste disparu dans les profondeurs a ouvert une perception verticale de l'espace, là où la mer indiquait plutôt un horizon.

Retissons quelques-unes de nos conversations : Nikolaus, tu as raconté comment sous la douche tu as pensé à la fluidité de l'océan par rapport au rocher en termes de temporalité des matériaux, Lilia tu as apporté l'ouvrage de Karen Barad, *Meeting the Universe Half Way* (2007) à table, Katrin tu as proposé d'interroger non seulement l'espace entre l'environnement et le corps mais aussi entre nos corps et le médium choisi, notamment cette immense feuille Canson, cube blanc sur la mer. Est-ce que cela relevait pour vous de la chimère ou est-ce que vous avez (com)pris une parcelle de ces échanges comme matière à sentir ?

Ces échanges et d'autres encore sur les intraduisibles pour constater que souvent, l'ineffable ou ce qui se perd et distancie les un·e·s des autres, dans la traduction, ensuite se reprise parfois simplement par la connexion physique des corps dans les échauffements préparatoires aux séances de notation. L'interstice fondateur du travail collaboratif n'est donc pas seulement le mot, mais aussi tout le reste, je n'y reviens pas (Lisez-vous Annie Ernaux ?). Le travail collectif induirait donc les nuances d'intentionalité de nos agentivités respectives...

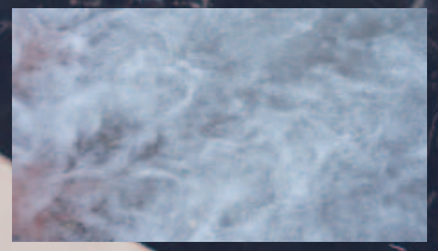
L'intentionalité qui façonne l'agentivité pour chacun·e d'entre nous ok. Maintenant, qu'en est-il aussi lorsqu'ensemble nous écrivons sur le *Wall of How-ness,* ou lorsque nos gestes se dirigent vers la fabrique collective de l'installation *Contingent Agencies?*

Amitiés
Sophie











Letter to the connotators
Saturday, February 17, from Marseille,
where I just found *Les années [The Years]*
by Annie Ernaux in a secondhand bookshop.
Sophie Orlando

Dear Lilia, Katrin and Nikolaus,

Thank you so much for our exchanges. This week with you, Lilia, once again really stirred up the contents. Preparing the body for annotation through breathing, walking, caring for the other's body, has given more density to certain leads for the project, whose title "contingent agencies" had long been discussed and disputed. You arrived just after a very long conversation on what we meant by those words "contingent agencies", and on whether each one of us could take on this expression for the collective part of the work. In the end we spent a lot of time discussing agency and contingency in relation to the fragmentary elements of reality that we chose to observe during our work sessions: more simply, we discussed the politics of agency categories, the historical aspect of these words, and what it meant to choose a very well defined prism as opposed to a very loose one. Lilia, you want to embrace everything starting from the inscription of the bodies in a common space, Nikolaus, you prefer to identify a minimal unit of work (a "specific agency"), and it seems to me that you, Katrin, are willing to deal with both solutions (?)

Now I would very much like to discuss with you what we mean by "agency". According to me agency is the force which creates movement. Historically, I relate this word on one hand to Bruno Latour's work on the absence of separation between things and humans (the theory of the actor network) and on the other hand, to the interaction between the various actors in art motivated by a specific intention. How, according to you, are intentions created?

Several times I asked myself what you thought of the influence on our perceptive state of the conversations we had in between sessions, and of their influence on the decisions we made to focus on one thing rather than another. Do you remember how reading Cyril Isoardi's epitaph on the seaside pathway at Coco Beach changed our perception of space? For several of us the story of this free diver who disappeared in the depth of the sea opened up a vertical perception of space, whereas the sea itself indicated a horizon.

Let's re-weave some of our conversations: Nikolaus, you told us how when you took a shower you thought about the fluidity of the ocean in relation to the rocks in terms of the temporality of materials; Lilia, you brought Karen Barad's work *Meeting the Universe Half Way* (2007) at the table, Katrin you suggested to question not only the space between the environment and the body but also the space between our bodies and the chosen medium, notably that huge sheet of drawing paper, a white cube on the sea. Was all this just stardust to you, or did you (com)prehend a fragment of these exchanges as material for feeling?

These and other exchanges on the untranslatable led us to observe that often that which is inexpressible or is lost or creates a distance between persons when translated, sometimes ends up coming back together simply through the physical connection of bodies during the preparatory warm-ups to our annotation sessions. The founding interstice of collaborative work is not just the word, but also all the rest, I won't comment on this again (do you read Annie Ernaux?). Therefore the collective work might be seen as inducing the nuances of intention of our respective agencies...

I'm ok with the idea that intention determines the agency for each one of us. Now, what happens when we write on the *Wall of How-ness* together, or when our gestures lead to the collective making of the installation *Contingent Agencies?*

All my best
Sophie



noter (avec) des agentivités
Alex Artega

se mettre en contact avec des agentivités. toucher des possibilités. des possibilités avec un vecteur. possibilités de transformer l'environnement dans et avec lequel elles apparaissent, en induisant un consensus. un nouveau consensus. un consensus dynamique provoqué par d'autres agentivités.

un réseau dynamique d'agentivités qui se touchent mutuellement. lignes dynamiques de puissance qui se touchent, se modifiant l'une l'autre – potentiellement. lignes tracées par leur propre élan. interférant. se contraignant les unes les autres. sans intention mais tendant vers quelque chose. en silence. avec intention. dépendant. réciproquement. co-constituant les interstices, ce qu'elles touchent en étant touchées. jouant – pourrions-nous dire – l'une pour l'autre. faisant surgir – ou plutôt permettant – le visible, l'audible, le touchable. élargir les interstices jusqu'à leurs propres limites. permettre aux limites – les différences, les contours – de surgir. provoquant l'émergence d'objets, de phénomènes.

agentivités de notation. noter avec des agentivités parce que seul le toucher – pas le fait de saisir, ni même d'embrasser – reste possible. mettre en jeu d'autres agentivités – l'agentivité de la main, de l'oreille, de la camera, du stylo, du papier, de l'encre. élargir le domaine du toucher. de cette manière, induire de nouveaux consensus, de nouvelles tendances. permettre de nouvelles différences, cette fois dans le domaine du tangible. produire des signes. différences con-crètes : différences qui croissent ensemble, qui permettent à d'autres différences d'apparaître à travers l'actualisation d'autres agentivités qui toucheront les signes.

noter avec des agentivités : permettre un déplacement, une différence – un saut – parmi les différences. une transition – pourrions-nous dire. un changement de niveau, de dimension. amener à être (tangible) ce qui est en train de devenir.

notating (with) agencies
Alex Artega

getting in touch with agencies. touching possibilities. possibilities with a vector. possibilities of transforming the environment in and with which they come to be, by inducing a valence. a new valence. a dynamic valence touching other valences induced by other agencies.

a dynamic network of mutually touching agencies. dynamic lines of potency touching each other, modifying – potentially – each other. lines being traced by their own momentum. interfering. constraining each other. without intention but tending. silently. intending. depending. on one another. co-constituting the interstices, what they touch by being touched. playing – we could say – to one another. bringing about – rather enabling – the visible, the audible, the touchable. extending the interstices to their own limits. allowing limits – differences, contours – to arise. enabling the emergence of objects, of phenomena.

notating agencies. notating with agencies because only the touch – not grasping, not even embracing – is possible. bringing other agencies into play – the agency of the hand, of the ear, of the camera, of the pen, of the paper, of the ink. extending the field of touch. inducing, thus, new valences, new tendencies. enabling new differences, this time in the field of the tangible. producing signs. con-crete differences: differences that grow together, that enable other differences to appear through the actualization of other agencies that will touch the signs.

notating with agencies: allowing a shift, a difference – a leap – among differences. a transition – we could say. a change of plane, of dimension. bringing to be (tangible) what is coming to be.

Con-notation
Lilia Mestre

a. noter avec …
Noter avec. Élargir la notion de notation. Se rappeler oublier. La projection d'un passé/présent dans le futur avec le plus grand nombre. Le potentiel d'un imaginaire qui inclut les autres. Jeter des choses dans l'espace temps de ce qui n'est pas encore connu. Un espace commun qui est toujours déjà là. Écrire avec le plus grand nombre.

b. Le chien qui ne s'est pas ôté du chemin ou le chemin qui ne s'est pas ôté du chien. Obstination
Nous étions en train de marcher vers la mer.
La promenade était un échauffement ou une mise au diapason à travers l'action, nous avions pour tâche de localiser quelques unes des informations que nos corps sentaient-pensaient. Par exemple, où le regard se dirige-t-il quand les yeux sont activés? Les yeux cherchent-ils quelque chose ou bien sont-ils le réceptacle du visuel? Où la poitrine se place-t-elle ? Vers l'avant, vers l'arrière, au centre ? La poitrine est-elle même là ? Comment la respiration se répand-elle ? La tête est-elle comme un ballon ? Est-elle vide, pleine, très présente ou absente ?
Cartographier les sensations. Ajuster en localisant. Ajuster sans diriger. La résilience dans l'empathie.

Puis un chien est apparu sur la promenade. Et le chien, contre toutes mes idées de ce qu'un chien est censé faire, n'a tout simplement pas bougé, comme s'il ne sentait pas ma présence. Le chien humain, l'évidence nature/culture du post chien (de grands mots pour de petites rencontres)
……
sommes nous toujours ici ensemble chien ?

c. La performance de la vie de tous les jours > état d'être aiguisé > continuum
Nous continuions à marcher et à marcher. Quand la tâche de marcher – geste de faire la navette – sert d'outil pour cartographier (pour diagnostiquer) comment nous nous situons en relation à l'autre, le monde devient une scène.
C'est une scène où les spectateurs ne sont pas assis devant, ni sur les côtés, ni à l'arrière, ni dessus ni dessous. En fait il n'y a pas de spectateurs……ou plutôt il n'y a que des spectateurs. Tout ce qu'il y a c'est la présence ……Tout ce qu'il y a est. C'est une scène sans séparation entre l'intérieur et l'extérieur. C'est une scène avec des architectures mutantes qui changent doucement, durement ou de manière intermittente.

d. Le mouvement du corps > notation symptomatique > s'élargir vers
Le corps est un dispositif perceptif qui se construit entre et à travers la nature culture. A la fois confiné et cherchant les fissures, les frontières du devenir, le corps est maintenu en contradiction. Pris dans des singularités. Restant avec la difficulté de ce qui est en train d'émerger. Renverser. Gargouiller. Glisser. Caresser. Pousser. Tirer. Circuler dans des réseaux de relations. Re-situer. Les choses ne sont jamais semblables à ce qu'elles étaient avant, mais plus encore elles ne sont jamais radicalement différentes. Ce n'est jamais différent, mais plus encore ce n'est jamais pareil. Fugace. Pas n'importe quoi, pas déterminé, pas pas coïncidence. Le corps en train de lire. Le corps en train d'écrire. Le corps en train d'être. Oh ! Tendre vers les stylos, les papiers, les roches, la voix, les mots……
……toucher.

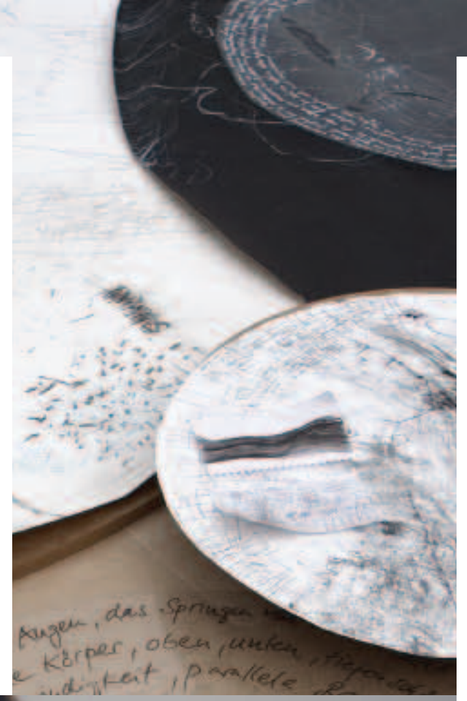
e. L'autre mystérieux > se rapprocher
Et puis, voilà qu'elle était là au coin de l'oeil. L'immensité. En train de se jeter contre la côte. Faisant de l'écume. En train d'entrer en contact, d'entrer dans les rocher, d'entrer dans les yeux du regardeur. Bleu. Azur. Au-delà du compréhensible, bien que familière. Chatouillant. Séduisant. Bruyante. Eliminant les autres sons. Hypnose. Mon eau ton eau. Le flux liquide. Troublant. Soulevés l'un vers l'autre. Et nous avons continué à marcher un moment en silence. Nous sommes allés plus loin. Plus près. Jusqu'au radeau.
Nous voulions augmenter notre capacité à sentir et notre capacité à noter. Être conscients de nos corps en tant qu'assemblage de technologies. Être conscients des technologies impliquées par le papier, le stylo, le charbon, la mer, le radeau. Jouer. Jouer complètement.

f. Le radeau qui était une plateforme en pierre > ici et là dérivant à la fois
Nous nous sommes arrêtés de marcher. Nous nous sommes installés sur une surface qui se distinguait des rugosités coupantes des rochers et de l'état liquide de la mer. Nous avons fermé les yeux. Pendant un moment nous avons écrit ce que souhaitions conserver et ce que nous souhaitions oublier après la promenade. Et aussi ce dont nous ne savions pas quoi faire. Nous n'avions pas d'équilibre et nous sommes restés là entre roche et eau. Nous avons placé un grand papier sur le sol. Du papier Canson. Une grand feuille. La plus grande feuille que j'aie jamais vue. Un radeau. Un radeau sur un radeau. Un radeau.
On est restés là pendant un moment. A la dérive. Pendant un moment. En silence. Il se passe toujours quelque chose. Nous prenions note. Nous remarquions. Remarquer. Sentir les distances, les matérialités, les couleurs, les lumières, les vents, les directions, les humeurs. Nous (les personnes, l'eau, l'air) traversions les espaces et changions de directions. Nous tous. Seuls ensembles.

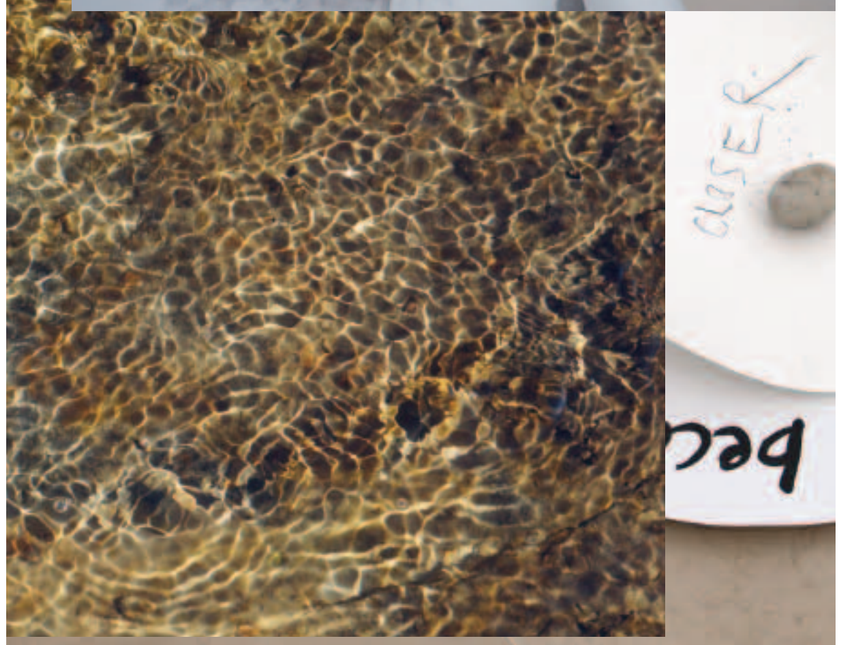
g. Internaliser versus incarner
Internaliser consiste à prendre un modèle de rôle social comme donnée et à s'y adapter. Il s'agit d'un événement fort créé par les paramètres institutionnels qui régulent le comportement et l'interaction en société. Incarner consiste à interagir avec d'autres corps. C'est le processus du devenir individuel et collectif en relation avec les autres.
La relation est emmêlée. Les processus cognitifs sont bien plus complexes que la sensibilisation et l'acceptation, ils impliquent dans tous les cas transformation et expérimentation. J'apprends parce que les choses que je rencontre ont des implications pour mon corps et les corps des autres. En particulier pour nos corps sensoriels, émotionnels, psychiques et mentaux. Rien n'est hors de propos dans ce processus. Certaines choses ont une dimension plus petite ou plus grande, mais rien n'est hors de propos.
Nous annotons au bord de la mer, ce n'est pas comme si nous étions à l'atelier. Nous sommes quatre, ce n'est pas comme si nous étions deux.
Il fait beau, ce n'est pas comme s'il pleuvait.
Nous sommes à Nice, ce n'est pas comme si nous étions à Bruxelles.
Les processus cognitifs sont infinis, ils ont lieu à chaque instant. Quand est-ce que le processus démarre ? Le début est toujours déjà complètement là. Cela commence toujours maintenant !
Cognition incarnée.
Etre assis, taper à la machine, ici. Mettre en mots. Mettre en mondes.-ondes.-ondes.-ondes

h. La difficulté de respirer
Valves, s'ouvrant et se fermant. Des chambres à air situées – le bas-ventre, les côtes flottantes, la poitrine. Les poumons sont situés à l'arrière du corps.
La colonne vertébrale peut être ressentie comme un tube à travers lequel l'air atteint les trois compartiments. 1.2.3. 1.2.3.1.2.3. . .3. Le point de bascule entre ce qui rentre et ce qui sort, entre le plein et le vide, n'est pas la ligne d'arrivée. L'air circule. Il n'y a pas d'arrivée. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. Entrer. Sortir. EntrerSortirEntrerSortirEntrer SortirEntrerSortirEntrerSortirEntrerSortirEntrerSortir

i. Etape suivante > mon pas est ton pas même si cela ne t'intéresse pas
Que mon pas n'est pas ton pas n'est pas quelque chose que l'on peut décider. Les choses se passent sans qu'on leur en donne la permission.
La contingence brille partout. Les décisions prises à propos des choses n'interrompent pas leur flux, elles le redirigent. Il y a toujours une résonance.
Il y a toujours un million de pas. Toi, moi, cela, nous.







Con-notation
Lilia Mestre

a. to notate with …
To notate with. To expand the notions of notation. To remember to forget. The projection of a past/present into the future with the many. The potential of an imagination which includes others. A throwing of some things in the space time of the not yet known. A commoning space always already there. A writing with the many.

b. The dog that didn't move out of the way or the way that didn't move out of the dog. Stubbornness
We were walking towards the sea. Taking the walk as a warm-up or a tuning in action, we had the task of localising some of the information(s) our bodies were sensing-thinking. For example, where is the gaze pointing at when the eyes are activated? Are the eyes looking for something or are they receptacles of the visual? Where is the chest placed? Towards the front, retrieving in the back, in the centre? Is the chest there at all? How is the breathing flowing? Is the head like a balloon? Is it empty, full, very present or absent?
Mapping sensations. Adjusting by localising. Adjusting without directing. Resilience in empathy.

And then a dog appeared on the promenade.
And the dog, against my expectations of what a dog does, just didn't move, as if it couldn't sense my presence. The human dog, the nature /culture evidence of the post dog (big words for small encounters)
……
are we still here together dog?

c. The performance of daily life > enhanced state of being > continuum
We kept walking and walking. When the task of walking - gesture of commuting- is taken as a tool for mapping (for diagnosing) how we situate ourselves in relation to each other, the world becomes a stage.
It is a stage where the audiences are not sitting in front, nor on the sides, nor in the back, nor on top or under. There is no audience actually ……
……or rather all there is is audiences.
All there is is attendance ……
…… All there is is.
It's a stage with no separation from the inside to the outside. It's a stage with mutant architectures which are softly, harshly or intermittently changing.

d. The movement of the body > symptomatic notation > extending towards
The body is a perceptual device constructing itself in between and through nature – culture. Simultaneously confined and searching for cracks, edges for becoming, the body is held in contradiction. Caught in singularities. Staying with the trouble of what is emerging. Spilling. Rumbling. Sliding. Caressing. Pushing. Pulling. Flowing in networks of relations. Re-situating. Never something is the same as it was before as much as it is never radically different. As much as it is never different, it is never the same. Transient. Not whatever, not determined, not not coincidence. The body reading. The body writing. The body being. Oh! Extending towards pens, papers, rocks, voice, words ……
……touching.

e. The mysterious other > come closer
And then, there it was in the corner of the eye. An immensity. Throwing itself against the coast. Making foam. Entering in contact, entering the rocks, entering the eye of the beholder. Bleu. Azur. Beyond anything understandable, though familiar. Tickling. Seducing. Loud. Suppressing any other sound. Hypnosis. My water your water. Liquidity flowing. Uncanny. Boosted towards each other. And we kept walking in silence for a while. We went further. Closer. Until the float.

We wanted to expand our capacities of sensing and our capacities to notate. To be aware of our bodies as an assemblage of technologies. To be aware of the technologies that the paper, the pen, the coal, the sea, the float imply. To play. To fully play.

f. The float that was a stone platform > drifting here and there
We stopped walking. We settled on a surface that distinguished itself from the sharp rugosity of the rocks and the liquidity of the sea. We closed our eyes. We wrote down for a moment things that we wanted to keep and things that we wanted to forget after the walk. Also things we didn't know what to do with. We had no balance and stayed there between rock and water. We placed a big paper on the ground. Canson paper. A large piece. The largest piece I've ever seen. A float. A float on top of a float. A float.
We hung out there for a while. Adrift. For a while. In silence. Something is always happening.
We noted. Taking notice. Noticing. Feeling distances, materialities, colours, lights, winds, directions, moods. We (people,water, air) crossed spaces and changed directions. All of us. Alone together.

g. Internalisation versus embodiment
Internalisation is the process of taking a social role model as a given and to adapt to it. It's a forceful event created by institutional parameters regulating social behaviour and interaction.
Embodiment is the process of interaction with other bodies. The process of individual and collective becoming in relation with others.
The relation is tangled. Cognition processes are far more complex then awareness and acceptance, they involve transformation and experimentation in all cases. I learn because the things I encounter have implications in my body and the bodies of others. Namely on our sensorial, emotional, psychic and mental bodies. Nothing is irrelevant in this process. Things might be of lesser or greater dimensions but not irrelevant.
We are notating at the sea side, not the same as if we were inside the studio. We are four people, not the same as if we were two. It's sunny, not the same as if it would be raining. We are in Nice, not the same as if we would be in Brussels.
Cognition processes are infinite, they are situated in every single moment. When does the process start? The beginning is always already fully there.
It starts always now! embodied cognition. Sitting, typing, here. Wording. World-ing. -ing. -ing. -ing.

h. The difficulty of breathing
Valves, opening and closing. Air chambers located –lower belly, floating ribs, chest. The lungs are situated at the back of the body. The spine can be sensed as a tube through which the air reaches the three chambers. 1.2.3. 1.2.3.1.2.3. . .3. The tilting point between the in and the out, the full and the empty, is not the line of arrival. Air passing through. There is no arrival. In. Out. In. Out. In. Out. In. Out. In. Out. In. Out. In. Out. In. Out. InOutInOut InOutInOutInOutInOutInOut

i. Next step > my step is your step even if you are not interested
That my step is not your step is not something one can decide upon. Things go on without permission. Contingency is shining all over. Decisions made upon things don't stop their flow but redirect it. There is always resonance. There are always a million steps. You, me, it, us.

Biographies

L'artiste, performeur et chercheur **Nikolaus Gansterer** s'intéresse de très près aux liens entre le dessin, la pensée et l'action. Sa pratique est basée sur une approche trans-médiale, étayée par un discours conceptuel dans le contexte de visualisations performatives et de représentations cartographiques. A travers installations et performances il trace la manière dont les phénomènes de perception peuvent être traduits en environnements artistiques. Dans son travail trans-médial, il se concentre sur la cartographie de processus éphémères et émergeants, déroulant leur structure immanente d'interconnexion et questionnant le seuil imaginaire entre nature et culture, art et philosophie.

Gansterer mène une activité internationale de performances, expositions et conférences. Il a étudié l'anthropologie à l'université de Vienne, et l'art trans-média à l'université des arts appliqués de Vienne, en Autriche. Il a terminé ses études inter-disciplinaires à l'Académie Jan Van Eyck de Maastricht aux Pays-Bas. Il est le co-fondateur de l'Institut de Recherche Trans-acoustique. Il est actuellement professeur invité à l'université des arts appliqués de Vienne.

La fascination de Gansterer pour le caractère complexe des diagrammes a donné deux livres : "*Drawing a Hypothesis - Figures of Thought" (« Dessiner une hypothèse – figures de pensée »*), (Vienne/New York: Springer, 2011) sur l'ontologie des formes de visualisations et le développement de la perspective diagrammatique ; et *"Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line" (« Figures choréo–graphiques : déviations de la ligne »*, (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017) sur le développement de systèmes expérimentaux de notations et de diagrammes incarnés à travers la mise en scène d'une rencontre inter-disciplinaire entre les lignes de la chorégraphie, du dessin et de l'écriture.

Nikolaus Gansterer is an artist, performer and researcher deeply interested in the links between drawing, thinking and action. His practice is grounded in a trans-medial approach, underpinned by conceptual discourse in the context of performative visualisation and cartographic representations. In form of installations and performances he traces the translatability of phenomena of perception into an artistic environment. In his transmedial work, he focuses on mapping ephemeral and emergent processes unfolding their immanent structures of interconnectedness, questioning the imaginary threshold between nature and culture, art and philosophy.

He is internationally active in performances, exhibitions and lecturing. Gansterer studied anthropology at University of Vienna and Transmedia Art at the University of Applied Arts Vienna, Austria, he completed his cross-disciplinary studies at the Jan van Eyck Academie in Maastricht, the Netherlands. He is co-founder of the *Institute for Transacoustic Research.* Currently he is Guest Professor at the University of Applied Arts in Vienna.

Gansterer's fascination with the complex character of diagrammatic figures led to two books: "*Drawing a Hypothesis - Figures of Thought"*, (Vienna/New York: Springer, 2011) on the ontology of shapes of visualisations and the development of the diagrammatic perspective and *"Choreo–graphic Figures: Deviations from the Line"*, (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017) on the development of experimental notation systems and embodied diagrammatics, by staging an inter-disciplinary encounter between the lines of choreography, drawing and writing.

www.gansterer.org

Alex Arteaga associe des pratiques esthétiques et philosophiques en lien avec l'émergence du sens, de la signification et de la connaissance, avec les relations entre l'oralité, l'architecture et l'environnement, au travers d'une approche phénoménologique et énactiviste. Il a étudié le piano, la théorie de la musique, la composition, la musique électroacoustique et l'architecture à Berlin et Barcelone, et a obtenu un doctorat de philosophie à l'Université de Humboldt. Il dirige actuellement l'Unité de Recherche d'Architecture Auditive, enseigne aux département des Etudes du son et des arts sonores (MA Sound Studies and Sonic Arts) de l'Université des Arts de Berlin. Il est professeur de philosophie contemporaine et de recherche artistique au sein du Master de recherche en art et en design de l'EINA / Université autonome de Barcelone, et développe son projet de recherche « Architecture of Embodiment » (« Architectures de l'incarnation »).

Through a phenomenological and enactivist approach, **Arteaga's** research integrates aesthetic and philosophical practices relating to the emergence of sense, meaning and knowledge and the relationship between orality, architecture and the environment. He studied piano, music theory, composition, electroacoustic music, and architecture in Berlin and Barcelona and received a PhD in philosophy from the Humboldt University. He currently heads the *Auditory Architecture Research Unit,* teaches at the MA Sound Studies and Sonic Arts, Berlin University of the Arts, teaches contemporary philosophy and artistic research at the Research Master in Art and Design, EINA / Universitat Autònoma de Barcelona, while developing his research project *Architecture of Embodiment*.

www.architecture-embodiment.org

Lilia Mestre est une artiste performeuse et chercheuse basée à Bruxelles, qui travaille principalement sous des formes collaboratives. Elle s'intéresse à la pratique artistique comme un moyen de relier plusieurs domaines de la sémiotique. En tant qu'artiste, commissaire, dramaturge ou professeure, Lilia Mestre travail avec des assemblages, des partitions et dispositifs intersubjectifs. Elle a été co-fondatrice et coordinatrice de *Bains Connective Art Laboratory* (1997–2016). Depuis 2008, elle exerce en tant que tutrice, organisatrice de workshops et comme commissaire associée au programme post-master *a.pass (advanced performance and scenography studies)* où elle développe une pratique de recherche sur les partitions comme outil pédagogique intitulée *ScoreScapes.* En 2017, elle est devenue coordinatrice et co-comissaire de *a.pass.*

Lilia Mestre is a performing artist and researcher based in Brussels, working mainly in collaboration with other artists. She is interested in art practice as a medial tool between several semiotic fields. Mestre works with assemblages, scores and inter-subjective setups as an artist, curator, dramaturg and teacher. She was co-founder and coordinator of *Bains Connective Art Laboratory* (1997–2016). Since 2008 she has been working as a mentor, workshop facilitator and associate program curator at the post-master program *a.pass (advanced performance and scenography studies)* where she has been developing a research practice on scores as pedagogical tool titled *ScoreScapes.* In 2017 she became *a.pass* co-coordinator and co-curator.

www.apass.be

Sophie Orlando est professeure de théorie et d'histoire de l'art à l'ENSA Villa Arson, Nice. Elle travaille sur les épistémologies féministes intersectionelles en histoire de l'art par une écriture critique et théorique.

Elle a publié l'essai *British Black Art, Une histoire de l'art occidentale en débat,* Paris, Dis Voir en 2016. Grâce à la bourse Théorie-Critique du Cnap (2013), elle a mené un travail sur l'artiste Sonia Boyce, sous la forme de l'exposition "Paper Tiger Whisky Soap Theatre, (Dada Nice), (30 Janvier-29 Avril 2016, Villa Arson), puis sous la forme d'une monographie sur la pratique de vidéos-performances improvisées intitulée *Sonia Boyce, Thoughtful Disobedience,* Presses du réel, Villa Arson, 2017.

En tant que chercheuse contractuelle du programme de recherche AHRC "Black Artists and Modernism" (2015–2018, UAL, Middlesex University) elle a développé un cycle de conférences dans des collections européennes et elle a co-dirigé avec l'artiste susan puis an lok et le commissaire Nick Aiken le colloque « Conceptualism : Intersectional Readings, International Framings » au Van Abbemuseum, en décembre 2017.

Sophie Orlando is associate professor in theory and art history at the Villa Arson national school of art in Nice. As a critical and theoretical writer she works on feminist intersectional epistemology in art history.

In 2016 she published the essay *British Black Art, Debates on Western Art History,* Paris, Dis Voir. By means of the Theory-Critic scholarship from the CNAP (2013) she was able to work on artist Sonia Boyce through an exhibition "Paper Tiger Whisky Soap Theatre, (Dada Nice), (January 30 – April 29 2016, Villa Arson), and by publishing a monograph on Boyce's practice of improvised video performances entitled Sonia Boyce, Thoughtful Disobedience, Presses du Réel, Villa Arson, 2017.

As a researcher under contract from the program AHRC "Black Artists and Modernism" (2015–2018, UAL, Middlesex University) she has organized a cycle of seminars in European collections, and co-directed with artist susan puis an lok and curator Nick Aiken the symposium « Conceptualism: Intersectional Readings, International Framings » at the Van Abbemuseum in December 2017.

Katrin Ströbel vit et travaille à Marseille, Stuttgart et Rabat. Depuis 2013 elle est professeur à la Villa Arson, école nationale supérieure d'art à Nice

Le travail de Katrin Ströbel est essentiellement centré autour du dessin, associé à des travaux autour de la vidéo, de la photo et d'installations. Ses travaux reflètent les conditions urbaines, historiques, ou socio-politiques des environnements dans lesquels ils s'inscrivent. A partir de l'observation de situations quotidiennes, du regard posé sur des scènes urbaines concrètes ou des structures sociales, ses dessins, vidéos et installations – tout particulièrement ceux réalisés dans le cadre de travaux de longue haleine dans des contextes très divers se font souvent le reflet de questions culturelles, genrés, sociales et geo-politiques.

En 2012, elle a crée *Linienscharen*, plate-forme de promotion du dessin contemporain en Allemagne, un forum pour des dessinateurs et dessinatrices ainsi que un lieu d'échange et de rencontre international grâce à l'organisation de conférences, discussions et présentations avec des invités issus de différents horizons.

Elle a présenté son travail dans des expositions monographiques et collectifs à travers le monde ; entre autres à New York, Paris, Berlin, Lima, Lagos, Rabat, Brisbane, Johannesburg et Dakar.

Katrin Ströbel lives and works in Marseille, Stuttgart and Rabat. She has been teaching at the Villa Arson national school of art in Nice since 2013.

Her production is centered mainly on drawing, associated with video, photography and installation. Her works reflect the urban, historical and socio-political conditions of the environments where they occur.

From the observation of daily situations, of concrete urban scenes or social structures, her drawings, videos and installations – especially those that remain in progress over a long period of time in a great variety of contexts – are often the reflection of cultural, gendered, social and geo-political questions.

In 2012 she created *Linienscharen,* a platform promoting contemporary drawing in Germany, a forum for draftswomen and draftsmen as well as an international place of exchange and meeting through the organization of conferences, discussions and presentations with guests from various horizons.

She has presented her work in solo and group exhibitions around the world, and notably in New York, Paris, Berlin, Lima, Lagos, Rabat, Brisbane, Johannesburg and Dakar.

www.katrin-stroebel.de

Imprint / Colophon

Journal réalisé dans le cadre de l'exposition Con-notations à la Villa Arson.
Curatrices : Katrin Ströbel et Sophie Orlando

Brochure made in relation to the exhibition Con-notations at Villa Arson.
Curators: Katrin Ströbel and Sophie Orlando

Toutes les notices ont été rédigées par / All the captions have been written by
Nikolaus Gansterer, Sophie Orlando, Katrin Ströbel

Textes / Texts
Alex Arteaga, Nikolaus Gansterer, Lilia Mestre, Sophie Orlando, Katrin Ströbel

Traduction / Translation
Claire Bernstein

Design graphique / Graphic design
Volker Schartner & Ronald Kolb, Biotop 3000

Impression / Printed by
Perfectmix, Nice Villeneuve-Loubet

Tirage / Circulation
1500 ex.

ISBN : 978-2-913689-39-8
Dépôt légal / Official registration
Mars 2018 / March 2018

VILLA ARSON
20 Avenue Stephen Liégeard
06105, Nice, Cedex 2
servicedespublics@villa-arson.org
www.villa-arson.org

Informations pratiques / Practical informations
Exposition du 10 mars au 27 mai 2018.
Ouverte de 14h à 18h tous les jours, sauf le mardi. Entrée libre.
From March 10 to May 27 2018. Open every day except Tuesday from 2 to 6 pm. Free admission.

Équipe / Staff
Direction : Jean-Pierre Simon
Coordinateur artistique / Art center coordination : Éric Mangion
Direction pédagogique et de la recherche / Learning and research direction : Amel Nafti
Secrétariat général / Chief administrative officer : Alain Avena
Comptabilité / Accounting : Nicole Fradet, Hervé Gauthier
Secrétariat de direction / Executive assistant : Sylvie Pagnotta
Secrétariat pédagogique / School secretarial unit : Nathalie Balmer, Murielle Barrabino et Pascale Martinat
Communication : Michel Maunier
Relations internationales / International relations : Catherine Verchère
Production des expositions / Exhibitions production : Alexia Nicolaïdis
Régie des expositions / Exhibitions technical manager : Philomène Dupleix, Mathieu Schmitt
Service des publics / Educational department : Christelle Alin, Nina Campo, et Silvi Sarkysian
Coordination éditoriale et librairie / Editorial coordination and bookshop : Céline Chazalviel
Accueil-librairie / Reception and bookshop : Fairouz Ech Choayeby
Web et nouveaux medias / Web and new technologies : Cédric Moris Kelly
Service informatique et réseau / Computing and network : Jean-Louis Paquelin
Bibliothèque d'étude et de recherche / Multimedia library : Christophe Robert, Céline Ménager, Marie-Therèse Magnaldi
Accueil et maintenance / Reception and maintenance : Joël Jauny
Accueil / reception : Isabelle Clausse, Dave Dhurmajee, Eric Rosso, Jean-Pierre Vitry
Services techniques : Jean-Paul Carpentier, Gérard Maria, Philippe Martinat, Pascal Rigaux et Michel Serve
Jardins : Patrice Lorho, Pascal Pujol et Mario Malheiro do Cabo

Montage / installation : Arnaud Arini, Jules Dumoulin, Karima El Karmoudi, Constantin Ialovenko, Nils Vandevenne
Médiation / mediation : Candice Baldensperger, Charles Cannat, Lise Travère, Paola Rodriguez, Lucien Boidin-Ropiquet

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture.
Elle reçoit le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur,
du Conseil départemental des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice.
Razel Bec et la Francis Bacon MB Art Foundation-Monaco sont mécènes de la Villa Arson.

The Villa Arson is a public establishment of the Ministry of Culture.
It is supported by the Région Provence-Alpes Côte d'Azur,
the Conseil Départemental des Alpes-Maritimes and the City of Nice.
Razel Bec and Francis Bacon MB Art Foundation - Monaco are supporting Villa Arson.

Partenaires média / Media partners : Art Press, ParisArt, La Strada
La Villa Arson est membre de : UCA - Université Côte d'Azur, du réseau L'Ecole(s) du Sud et fait partie du réseau BOTOX[S].
La Villa Arson is a member of UCA - Université Côte d'Azur and part of BOTOX[S].

Mécènes
Partenaires média
Membre des réseaux

(E)
SPACE