

Assemble – une esthétique relationnelle

Reinhold GÖRLING
Universität Düsseldorf
reinhold.goerling@hhu.de

Zusammenfassung

Dieser Beitrag beleuchtet die künstlerische und gesellschaftliche Initiative, die das Londoner Architektorkollektiv Assemble gemeinsam mit den Bewohnern des Problemstadtteils Toxteth in Liverpool durchgeführt hatte. Diese Stadtteilinitiative wurde 2015 mit dem Turner Prize ausgezeichnet. Die folgende Analyse stützt sich auf das Konzept der “esthétique relationnelle” des französischen Kurators Nicolas Bourriaud.

Stichwörter: Architektorkollektiv – Assemble – Stadtteilinitiative – esthétique relationnelle-Bourriaud

Im Dezember letzten Jahres wurde der renommierteste Preis für visuelle Kunst Europas, der Turner Prize, dem Londoner Architektorkollektiv Assemble zugesprochen. Prämiert wurde ihre Arbeit im Problemstadtteil Toxteth in Liverpool. Der Stadtteil ist bekannt, weil 1981 und dann nochmals 1985 dort Unruhen ausbrachen, Straßenkämpfe zwischen den Bewohnern und der Polizei. Toxteth hat eine große schwarze Community, die seit hundert Jahren dort existiert. Gegründet von Matrosen aus Somalia.

In den Riots gab es Hunderte von Verletzten, allein in der ersten Nacht am 6.7. wurden 70 Häuser so zerstört, dass sie abgerissen wurden. Seitdem existieren Pläne seitens der Stadtverwaltung, den ganzen in der Innenstadt von Liverpool liegenden Stadtteil niederzureißen und neu zu bebauen. Viele Menschen mussten den Stadtteil verlassen, weil die Mietverträge nicht verlängert wurden.

Assemble hatte dort 2012 zusammen mit den Bewohnern, die seit Jahrzehnten um den Erhalt des Stadtteils kämpften, begonnen, die Häuser und Straßen zu gestalten: also nicht nur wieder instand zu setzen, sondern auch mit den Ruinen zu arbeiten. Es begann damit, dass die Anwohner Pflanzenkübel auf die Straße stellten und in die Fenster verlassener Häuser Alltagsszenen malten. Assemble hatten einen Auftrag von einem sozialen Investor bekommen, nach Lösungen für den Erhalt zu suchen. Die Gruppe knüpfte an die bestehende Initiative an, beteiligte sich, machte Vorschläge, brachte handwerkliches Knowhow ein, gestalterische Ideen. Und war selbst vor Ort tätig, baute selbst mit, baute selbst mit um, um genau zu sein: Also keine neuen Häuser, sondern ein Arbeiten mit dem vorhandenen. Auch größere architektonische Projekte wie den Umbau von zu Ruinen verkommenen Häusern in einen großen Wintergarten, der von der ganzen Nachbarschaft gemeinschaftlich benutzt werden kann, wurden begonnen. Und kleine Dinge: wie die Schaffung von kleinen Gegenständen, Kunsthandwerk hätte man früher dazu gesagt und es gab auch einige Kritiker an der Preisverleihung, die genau das formuliert haben: Das wäre keine Kunst, höchstens Kunsthandwerk oder Design. (Ich komme auf beides, den Vorwurf und die Gegenstände, noch zurück.)

Assemble ist ein multidisziplinäres Kollektiv mit ca. 15 Mitgliedern, formal besteht die Gruppe seit 2010. Die Mitglieder haben meist Architektur oder Design studiert, aber auch ein Literaturwissenschaftler ist darunter. Architekten im Sinne der formalen Voraussetzungen, die diese Berufsbezeichnung in England verlangt, sind nur wenige. Das Kollektiv hat seine Werkstatt in London und Projekte in verschiedenen Teilen Englands. Die Beteiligung an der Stadtteilinitiative Granby Four Streets in Liverpool ist also keineswegs das erste Projekt, das sie durchführen. Aber es ist vielleicht einzigartig in der Weise, wie die Mitglieder des Kollektivs mit den Anwohnern zusammengearbeitet haben. Sie entwickelten in einem doch sehr wörtlichen Sinne keine Projekte *für* die Anwohner, sondern *mit* ihnen. Und es sind immer Projekte, in denen mit dem gearbeitet wird, was vor Ort ist. In denen sich auf das bezogen ist, was da ist. Und wenn es nur noch Steinhäufen sind, selbst mit diesen kann man mehr machen als sie zur Mülldeponie bringen. In Granby Four Street wurde Schutt recycelt. Es wurde dem Zement beigemischt, aus dem dann Material für Kamineinfassungen entstand. Viel wird auch mit Farbe gearbeitet: Bunte Wände, Blumentöpfe.

Dass der Turner Prize 2015 an diese Gruppe ging: das ist zweifellos auch ein Statement der Jury über die Veränderung dessen, was heute Kunst ist. Es ist auch das erste Mal, dass der Preis an ein Kollektiv und nicht an eine Einzelperson ging.

Es wird heute allenthalben von einer Entgrenzung der Künste gesprochen. In Berlin existiert dazu ein großer Sonderforschungsbereich. Viele der Themen, die dort behandelt werden, beziehen sich auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts.

Dass die Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben ein Thema der Kunst ist, gehört seit der Romantik zur Thematik der Ästhetik und ist ja prägendes Element der Avantgarde in der Kunst des 20. Jahrhunderts gewesen. Das gilt im Prinzip noch für die Konzeptkunst nach dem Zweiten Weltkrieg, das gilt auch noch für jemanden wie Joseph Beuys. Seine Idee der sozialen Plastik oder der sozialen Architektur verlängert die Idee der Kreativität als erklärtermaßen einzig übrig gebliebene revolutionäre Kraft in die Gesellschaft, versteht Gesellschaft als Kunstwerk. Die Überschreitung der Grenze der Kunst in die Gesellschaft wird dabei zum ästhetischen Formprinzip: Dinge des Alltags werden in den Bereich der Kunst gezogen, die Handlung bleibt aber letztlich symbolisch. Nehmen wir das Beispiel der 7000 Eichen, das Joseph Beuys 1982 auf der Documenta in Kassel vorstellte. Es ging darum, zunächst 7000 Eichen zu pflanzen, zu denen jeweils ein Basaltstein gehörte. Doch diese soziale Plastik sollte sich weiter verändern, für 500 DM konnte man eine neue Eiche pflanzen, zu der dann der Basaltstein wanderte. Es entsteht also ein nach wie vor sich veränderndes Kunstwerk. Man könnte sagen: die Idee von Beuys wandert durch die Gesellschaft, wird aufgegriffen und in einem eigentlich rituellen Akt wiederholt. Schon der Basaltstein ist ja eine Art Ritusobjekt (und die Eiche in Deutschland leider auch).

Überhaupt ist wahrscheinlich der Begriff des Ritus sehr brauchbar, um diese Art der Entgrenzung der Kunst (ins Leben) analytisch zu beschreiben. Beuys war ein unglaublich charismatischer Performer. Die Grundstruktur jedes seiner Happenings ebenso wie die seiner späteren Arbeiten aber ist der Ritus. Eine Art der Kommunikation, in der es sich wiederholende Momente gibt, in der etwas Unsichtbares beschworen wird, und sei es die Gesellschaft, in der Alltagsgegenstände in den Bereich der Kunst überführt und damit auch ein Stück geheiligt werden. Dazu gehört ja seine sehr

persönliche Symbolik: Fett, Fell usw. Sie sind aber im an einem religiösen christlichen Modell orientiert.

Der Begriff der relationalen Ästhetik, den ich in den Titel meines Vortrages aufgenommen habe, stammt vom französischen Kurator Nicolas Bourriaud. Sein Buch mit dem Titel „Esthétique relationnelle“ erschien 1998. Bourriaud verstand den Begriff als analytische Beschreibung der Kunst der 1990er Jahre. In seinem Buch findet Beuys mehrfach Erwähnung, unter anderen als ein Künstler, der sein Werk im Austausch mit den sozialen Bewegungen seiner Zeit realisierte. Den rituellen Aspekt seines Werks erwähnt Bourriaud allerdings nicht, vielleicht auch, weil es nicht so ganz in sein Modell passt. Für Bourriaud war Kunst lange im religiösen Kontext Mittler zwischen dem profanen Leben und dem Heiligen, mit der Renaissance habe sie sich auf die Welt der Objekte gerichtet, heute auf die sozialen Beziehungen:

„Cette histoire semble avoir pris aujourd'hui un nouveau tour : après le domaine des relations entre Humanité et divinité, puis entre l'Humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix¹.“

Et :

„Je veux dire par là qu'au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l'œuvre d'art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des „formes“ artistiques à part entière : ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations, représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d' être étudiés en tant que tel, le tableau et la sculpture n' étant ici considérés que comme les cas particuliers d'une production de formes qui vise bien autre chose qu'une simple consommation esthétique².“

Ich möchte Bourriaud in dieser Analyse nicht in jeder Beziehung folgen. Auch wenn er selbst sagt, dass es keinen linearen Verlauf gibt, so scheint es mir doch so zu sein, dass sich diese drei Dimensionen der Kunst seit jeher überlagern: dass Kunst etwas mit dem zu tun hat, das anwesend, aber nicht sichtbar ist, das in diesem Sinne abstrakt ist; dass Kunst etwas mit der Beziehung zur Welt und ihren Objekten zu tun hat, nur dass sich diese Beziehungen ändern; und dass Kunst etwas mit den sozialen Beziehungen zu tun hat, dass ich aber auch diese sich wandeln. Jede Kunst, sei sie aus dem Mittelalter, sei sie aus der Renaissance, aus dem Barock, der Aufklärung, der Romantik usw., ließe sich auf den drei Ebenen beschreiben.

Wenn ich aber trotzdem den Begriff der relationalen Ästhetik aufgegriffen habe, dann deshalb, weil wir heute die Welt viel stärker als ein Netzwerk an Beziehungen verstehen, auch das einzelne Subjekt nicht als etwas in sich Abgeschlossenes, sondern als eine Bezogenheit, die auf viele Weisen zugleich stattfindet. Ob das in der Kunst oder in der Soziologie ist, in der Psychologie oder in den Neurowissenschaften, in der Filmtheorie oder in der Designtheorie, in der Architektur oder in der Werbung.

Ein Begriff, der hier in den vergangenen 10 oder 15 Jahren eine große Rolle gespielt hat, ist der des Affektes. Und natürlich ist das, was wir heute unter dem Begriff Ökologie verstehen, ein relationales Konzept. Ökologie ist die gegenseitige Bezogenheit von allem Leben und allen Dingen in der Welt.

¹ N. BOURRIAUD, *L'esthétique relationnelle*, Paris, les presses du réel, 1998, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

Félix Guattari, auf den sich Bourriaud beruft, hat 1989 „Les trois écologies“ publiziert. Guattari unterscheidet in diesem programmatischen Buch zwischen drei ökologischen Handlungsbereichen: 1. der Umwelt (als sachliches Verhältnis), 2. den sozialen Beziehungen und 3. der menschlichen Subjektivität³. Bourriaud nimmt auch Guattaris These auf, dass die sozialen Beziehungen gegenwärtig stark vom Zerfall bedroht seien. „Die soziale Ökologie wird am Wiederaufbau der menschlichen Beziehungen auf allen Ebenen des zwischenmenschlichen Gefüges arbeiten müssen⁴.“ Hier hakt Bourriaud mit seiner Beobachtung der relationalen Ästhetik ein, die zugleich auch eine Forderung ist. Nun ist Bourriauds Buch mittlerweile 15 und das von Guattari 25 Jahr alt: Es scheint mir so, dass seitdem nicht das Konzept des Ökologischen, aber die Möglichkeit, von drei Ökologien zu sprechen, problematisch geworden zu sein.

Es gehört nämlich auch zu dem, was die Arbeit von Assemble besonders beeindruckend macht, dass sie sich auf diese drei Ökologien zugleich bezieht: sie ist ökologisch im Sinne des Erhalts und der nachhaltigen Veränderung von Umwelt und Lebensräumen und der wirtschaftlichen Rationalität, sie ist auf Objekte bezogen, die nicht nur erhalten werden, sondern auch als ästhetische Objekte begriffen werden, und sie ist auf die sozialen Beziehungen bezogen, die in dem Viertel existieren und sich in der gemeinsamen Arbeit und in der Kommunikation miteinander weiter entfalten.

Allerdings ist diese Zusammenführung der drei Ökologien zu einer übergreifenden Ökologie Assemble in diesem Projekt besser gelungen als in früheren. Auch wenn es dort immer schon diese Elemente gab. Sehr schön zum Beispiel war ein Projekt, bei dem drei brach liegende Tankstellen für jeweils maximal 2000 Pfund einen Sommer lang zu einem Kino umgestaltet wurden. Aber eben nur für einen Sommer. Der wichtigste Grund für diese Differenz dürfte wohl darin zu sehen sein, dass das Liverpooler Projekt nicht an einer Ereigniskultur orientiert ist, sondern an so etwas, das man Verweilen nennen könnte. Wohnen. Oder besser: Bleiben.

Und mir scheint, dass ich mit diesem Begriff auf das Thema unserer Tagung am besten antworten kann. Die Shopping Malls, die in den letzten 50 Jahren in aller Welt entstanden sind und einen großen Teil des Einzelhandels in den Städten, aber auch in den Dörfern in den Ruin getrieben haben, diese Shopping Malls sind Durchgangsorte. Nicht-Orte, wie im Call for Papers mit Marc Augé formuliert worden ist. Ob sie sich nun am Flughafen oder am Stadtrand befinden, oder auch mitten in der Stadt, wo sie versuchen, etwas von der Passage des 19. Jahrhunderts zu reproduzieren. Sie sind, anders als die Passagen, die Walter Benjamin so wunderbar beschrieben hat und in denen es Mode war, eine Schildkröte an der Leine zu führen, diese Malls sind in der Regel Durchgangsorte. Nachts sind sie trostlos, fast menschenleer. Nur ein paar Wachleute ziehen Streife. Und die Überwachungskameras laufen.

Es gibt einen zweiten Begriff, den ich in Resonanz zum Begriff des Bleibens bringen möchte: Design. Ich war Anfang diesen Monats in Magdeburg, also einer Stadt, die in der DDR eher am Rande lag, nicht sehr weit von der Grenze zur BRD. Magdeburg war in Zweiten Weltkrieg sehr zerstört worden, noch 1989 lagen weite Flächen brach. Heute geht man den Weg vom Bahnhof bis fast hinunter zur Elbe praktisch durch zwei große Einkaufszentren. Sie sind in dem Stil gebaut wie 1000 andere in Deutschland und im Grunde in aller Welt. Was da noch an alten Häusern stand, ist rigoros abgerissen worden, auch wenn es nicht mehr allzu viel war, wenn ich den Aussagen des

³ F. GUATTARI, *Les Trois Ecologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

⁴ BOURRIAUD, *op.cit.*, p. 46.

Taxifahrers glauben darf, den ich danach gefragt habe. Man könnte es vielleicht so ausdrücken: Es sind lieblos konstruierte Gebäude, zusammengesetzt aus dem, was das CAD jedem nur halbwegs mit den Funktionen des jeweiligen Computer-Programms Vertrauten anbietet. Hier ist niemand ernsthaft dabei gewesen, der sich über den Ort und die Menschen Gedanken gemacht hätte. Muss man ja auch nicht mehr. Die CAD-Programme zeichnen die Menschen als beliebige Designobjekte selbst in ihre zweidimensionalen Pläne oder auch dreidimensionalen Simulationen. Das macht CAD heute so gut, dass sich die Architektur und der Städtebau verwandelt haben: Das größte Gewicht in der Architektur wird seit einiger Zeit auf das Gebäude als Bühne im öffentlichen Raum gelegt. Kommt man in ein Neubaukomplex, sei es eine Oper, sei es Verwaltungsgebäude, sei es ein Wohnhauskomplex: Wenn es gelungen ist, hat man den Eindruck, die Menschen verhalten sich so und stehen oder laufen genau da, wo CAD sie vorher eingezeichnet hat. Ich will das gar nicht negativ bewerten. Es macht uns ja Spaß, diese Inszenierungen zu folgen und uns im öffentlichen Raum zu zeigen. Diese Sichtbarkeit, die damit ermöglicht wird, ist aber zugleich eine Überwachung.

Ich glaube übrigens wirklich, dass CAD, dass also die mediale Technik, hier eine große Rolle spielt. In den 1960er und noch 1970er Jahren wurde Architektur über Modelle entworfen und bewertet. Die waren im Maßstab immer so, dass Menschen nur Punkte waren, dass man aber von oben wie Gott draufschauen konnte, auf das Gesamtkunstwerk. Als isoliertes Objekt. CAD erlaubt ganz andere Perspektiven und Maßstäbe. Es sind aber auch wiederum bestimmte Perspektiven und Maßstäbe. In der Regel immer noch von Außen. Weshalb auch dieser Überwachungsaspekt so offensichtlich ist, ob er nun geplant ist oder nicht. Was Assemble auszeichnet: Ihre Perspektive ist dazwischen, oder innen, im Milieu. Sie denken im und durch das Milieu, *penser par le milieu*, wie Gilles Deleuze das formuliert hat.

Dass Menschen Designobjekte sind, das ist für sich nicht schon etwas Schlechtes. Was heißt Design? Es gibt einen schönen Text von Bruno Latour zum Design, der die eben formulierte Ambivalenz zwischen dem schönen Gefühl, sichtbares Subjekt im öffentlichen Raum, und dem eher negativen Gefühl, zugleich Objekt der Überwachung zu sein, der diese Ambivalenz in politisch unterschiedener Weise offen lässt. Design ist für Latour ein Begriff, der den Begriff der Produktion kritisch befragt und letztlich ersetzt: in der Herstellung von industriellen Dingen ebenso wie in der Kunst: Während der Begriff der Produktion so tut, als stünde uns die Welt als Natur gegenüber, die wir uns aneignen und der wir unsere menschliche Welt abringen oder mit unseren Produkte beherrschen, ist der Begriff des Designs viel bescheidener: Er bekennt ein, dass wir gar nicht grundsätzlich Neues schaffen und dass jedes Ding, mit dem wir umgehen und auf das wir einwirken, selbst immer schon in einem komplexen Wirkungszusammenhang ist. Und damit auch wir selbst. Wenn wir also beginnen, wie Latour es tut, vom Produktionsparadigma, das das schöpferische Subjekt der passiven Welt gegenüberstellt, zum Netzwerkparadigma überzugehen - und darin sind wir, wie Latour sagt, ja so wie so schon immer - dann bekommt der Begriff des Designs eine ganz andere Qualität: dann beschreibt er viel besser das, was wir tun: wir bewegen uns in einem Raum der Relationalität, in dem wir vielleicht einzelne Dimensionen und Zustände der Relationalität verändern, aber niemals außerhalb der Relationalität stehen. Alle Politik, alle Sozialisation, alle Genmanipulation, alle Kunst ist mit dem Begriff Design viel angemessener und bescheidener beschrieben als mit Begriffen wie Schöpfung, Produktion, Kunstwerk. Das gilt auch für das Denken. Vor Latour ist es vielleicht Gilles Deleuze, der in seinem Selbstverständnis so etwas radikal formulierte: Philosophie ist für Deleuze Dramatisierung: ein Konzept, dass er in den 1960er Jahren explizit und später vielleicht eher implizit verfolgt hat.

Das so verstandene Denken des Designs ist ein Denken, das ich ökologisch nennen möchte. Es beachtet das Material und seinen Zusammenhang. Das Material der Steine der Häuser ebenso wie den sozialen Zusammenhang. Das Material in seiner vielfältigen Eigenschaft, zu der unter anderem auch gehört, wie es unsere Sinne adressiert. Aber auch in seiner zeitlichen Qualität. Objekte des Designs mögen kurzlebig sein, sie mögen sogar als Durchgangsorte geplant sein. Aber indem sie relational denken, indem sie adressieren, haben sie immer auch das Bleiben intendiert. Bleiben bedeutet nicht: auf einer Stelle bleiben. Das anzunehmen, wäre ein Konservativismus, der mir bei Augé deutlich durchzuscheinen scheint. Bleiben heißt: die Relation, in der man ist, aktiv zu begreifen, sich in ihr einzubringen, und sei es, um sich auszuruhen. Aber das, wo ich bleibe, wird etwas anderes, wenn ich nicht bleibe. Es gibt einen aktiven oder performativen Aspekt. Der Ort an dem ich bleibe, und sei es die Autobahn, auf der ich fahre, wird von mir mitgeschaffen. Die Autobahn z.B. in Deutschland ist im übrigen ein ganz anderer Ort als die Autobahn z.B. in den Niederlanden. Das ist etwas, das Augé nicht sieht. Die Autobahn verwandelt sich, sie verwandelt die Autofahrer innerhalb weniger Sekunden. Aus einem Ort für eine soziales Miteinander oder zumindest Nebeneinander wird mit dem Grenzübertritt ein Ort des sozialen Machtkampfes, oder umgekehrt. Die Differenz ist zunächst nur sichtbar an einem Verkehrsschild, das eine andere Aussage über die zulässige Höchstgeschwindigkeit trifft. Aber natürlich hängt an diesem Verkehrsschild sehr viel mehr, von der Wirtschaftslobby bis zu System der Attachments des persönlichen Lebens, zu denen Autos zweifellos gehören. Aber im Grunde würde ich dieses Verkehrsschild im weiteren Sinne als Design verstehen, als Gestaltung des Beziehungs- und Handlungszusammenhangs Fortbewegung.

Das, was Assemble macht, handelt vom Bleiben: von der Verantwortung, die man übernimmt. Bleiben ist etwas anderes an Wohnen: Wohnen ist ein sich einrichten, sich eine Umgebung schaffen. Wohnen ist selbstbezogen. Bleiben ist auf das andere bezogen. Bleiben hat eine Dimension der Ver-Antwortung, wie sie Emmanuel Lévinas beschreibt. Ich bin adressiert und nehme die Adressierung auf, akzeptiere sie. Bleiben ist nicht flüchten und nicht verleugnen oder zerstören.

Es gibt zwei kleinere Bücher von Jacques Derrida, die den Titel „Demeure“ haben: „Demeure. Maurice Blanchot“ und „Demeure, Athènes“. Es kann hier keinesfalls darum gehen, auch nur andeutungsweise die Komplexität der Gedanken Derridas zu Blanchot und zu einigen Fotografien und einer Grabinschrift in Athen nachzuzeichnen. Ich will nur einen, wenn auch zentralen Aspekt herausgreifen: Das ist die Anachronie des Bleibens, der *demeurance*, die tatsächlich auch eine Zeit lang *demourance* geschrieben wurde. Derrida benutzt dieses altfranzösische Wort mehrere Male, es kann Bleibe im Sinne der Unterkunft sein, aber wohl auch des Grabes. Bleibe ist jenseits der Zeit, weil es keine einzige Zeit gibt, weil es immer nur einen Augenblick der Zeit gibt: weil das Bleiben sowohl der Tod wie das Leben ist, die Unmöglichkeit, das eine ohne das andere zu denken. Und eben nicht als ein Ende, wie es Heidegger formuliert hat: als ein Leben hin zum Tod. „Ich sterbe, bevor ich geboren werde“, schreibt Blanchot in „Écriture du desastre“. Leben ist immer ein am Leben bleiben. *Survivre*. Und niemand wird sagen können, wann nichts mehr bleibt, alle Erinnerung verschwunden, alles Nachleben erlöscht ist, wie es Walter Benjamin nannte.

Wenn es im Bleiben einen Widerstand gibt, dann ist dieser geprägt von der Anachronie. Bleiben, wenn nichts mehr bleibt. Man kann das schwer übersetzen: *To stay when nothing remains, Demeure quand rien reste.*

Assemble hat zusammen mit den Bewohnern in Granby Four Streets Werkstätten eingerichtet: Es werden dort Stoffe, Schalen, Handgriffe und eben die Kaminummantelungen hergestellt. Ästhetische Objekte, anhand deren jede man über das Bleiben, das demeure zu sprechen beginnen könnte. Das Verwebtsein und Ornamentale der Muster, das Halten und Ortgeben der Schale, die Berührung der Handgriffe oder Knaufe, die uralte, unvordenkliche Symbolik des Feuers. Bevor man begonnen hat, Hütten zu bauen, dürfte man dort geblieben sein, wo man Feuer macht. Alle vier Produkte zeugen vom Bleiben, vom Zeit geben, einer Zeit, die Anachronie ist. Und dass mich mein Nachdenken über das, was Assemble macht, zu diesen Gegenständen führen würde, diesen einfachen Objekten, die doch auch etwas von dem ausdrücken, das wir nicht wissen, und die doch zugleich zutiefst sozial sind, das hat mich selbst etwas überrascht. Oder vielleicht besser: Dass diese Gegenstände so sehr das sind, wodurch sich die Gemeinschaft ausdrückt, ist mir erst langsam deutlich geworden. Ist nicht dies, dieses handwerkliche Arbeiten an Gegenständen, die schön sind, an ihrer Gestalt, ihrem Design, der doch zugleich Ausdruck sozialer Erfahrung ist, ist nicht auch das Widerstand gegen die Global Shopping Village?

La demourance comme anachronie. Il n'y a pas un seul temps, et comme il n'y a pas un seul temps, comme un instant n' a aucune commune mesure avec un autre a cause de la mort, pour cause de mort interposée, dans l'interruption pour cause de décès, si on peut dire, selon la cause de la mort, eh bien, il n'y a pas de chronologie ou de chronométrie. On ne peut pas, même quand on a repris le sens du réel, mesurer le temps. Et donc la question revient combien de fois : combien de temps? combien de temps? combien de temps?⁵

Literaturverzeichnis

- BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, les presses du réel, 1998.
DERRIDA, Jacques, *Demeure*. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.
GUATTARI, Félix, *Les Trois Ecologies*, Paris, Galilée, 1989.

Vita

Reinhold Görling ist seit 2004 Professor für Medienwissenschaft mit kulturwissenschaftlicher Orientierung an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Er hat u.a. den trinationalen Master "Medienkulturanalyse" gemeinsam mit Elisabeth Büttner (Universität Wien) und Elisabeth Kargl (Universität Nantes) gegründet. Sein Forschungsgebiet umfasst Medientheorie, mediale Ökologien, Theorien der Zeit, Migration und Medien, Bildlichkeit und Gewalt, Kulturelle Topografien, Film- und Fernsehen, Psychoanalyse und Traumaforschung...

<http://www.mekuwi.hhu.de/team/alle-mitarbeiterinnen-von-a-z/univ-prof-dr-reinhold-goerling.html>

⁵ J. DERRIDA, *Demeure*. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998, p. 107.

Assemble – une esthétique relationnelle (Traduit par Louise Ferron)

Reinhold GÖRLING
Université de Düsseldorf
reinhold.goerling@hhu.de

Résumé : Cette contribution met en lumière une initiative citoyenne et artistique menée par le collectif d'architecture londonien Assemble en lien avec les habitants du quartier sinistré Toxteth à Liverpool. Cette réappropriation créative et créatrice de lien social a été récompensée par le Turner Prize. L'analyse s'appuie sur le concept d'esthétique relationnelle du curateur français Nicolas Bourriaud.

Mots-clés : Collectif d'architecture – Assemble – esthétique relationnelle – Nicolas Bourriaud

En décembre dernier, le prix le plus renommé dans le domaine des arts visuels, le Turner Prize, a été attribué au collectif d'architecture londonien Assemble. C'est leur travail dans le quartier difficile Toxteth à Liverpool qui a été récompensé. Le quartier est connu car en 1981, puis de nouveau en 1985, des troubles y ont éclaté, des combats de rue entre les habitants et la police. Toxteth a une grande communauté noire, présente depuis cent ans et fondée par des marins de Somalie.

Lors de ces émeutes, des centaines de personnes ont été blessées, et dans la seule nuit du 6 juillet 70 maisons ont été tellement détruites, qu'on a ensuite dû les raser. Depuis, la municipalité a pour projet de démolir tout ce quartier limitrophe du centre de Liverpool pour le reconstruire. Beaucoup de personnes ont dû quitter le quartier car les baux n'ont pas été prolongés.

En 2012, Assemble a commencé à repenser l'agencement des maisons et des rues avec les habitants qui se battent depuis des décennies pour la préservation du quartier : il ne s'agissait donc pas seulement de réparer, mais aussi de travailler avec les ruines.

Cela a commencé par des habitants qui déposèrent des pots de fleur dans la rue et peignirent des scènes du quotidien sur les fenêtres des maisons abandonnées. Assemble, commandité par un investisseur social, devait réfléchir à des solutions pour la réhabilitation du quartier. Le groupe rejoignit l'initiative déjà existante, y participa, fit des propositions, apporta son savoir-faire technique et ses idées artistiques. Il était également actif sur place, participait à la construction et aux transformations : donc pas de nouvelles maisons mais un travail avec le préexistant. Des travaux plus conséquents ont également été commencés, comme la transformation de maisons en ruines en un grand jardin d'hiver, qui peut être utilisé en commun par tout le voisinage. Et de petites choses : comme la création de petits objets, de l'artisanat d'art aurait-on dit auparavant. Quelques critiques à la remise de prix ont reformulé cela plus précisément : ça n'est pas de l'art, c'est au mieux de l'artisanat d'art ou du design. (Je reparlerai plus tard aussi bien du reproche que des objets).

Assemble est un collectif pluridisciplinaire d'environ 15 membres qui existe officiellement depuis 2010. Les membres ont pour la plupart étudié l'architecture ou le design, mais il y a également un chercheur en littérature. Peu d'architectes au sens conventionnel du terme, tel que l'Angleterre entend la profession, sont présents. Le collectif a son atelier à Londres et des projets dans différentes régions d'Angleterre. La participation à l'initiative du quartier Granby Four Streets à Liverpool est donc loin d'être leur premier projet. Mais il est peut-être unique en son genre, dans la manière dont les membres du collectif ont travaillé avec les habitants. Ils n'ont littéralement pas développé un projet *pour* les habitants, mais *avec* eux. Ce sont toujours des projets dans lesquels on travaille avec ce qui se trouve déjà sur place. Dans lesquels on s'appuie sur ce qui est là. Et s'il n'y a plus que des tas de pierres, rien qu'avec cela on peut faire plus que simplement les apporter à la décharge. A Granby Four Street, des gravats ont été recyclés. Ils ont été mélangés avec du ciment pour créer un matériau pour le manteau des cheminées. On a également travaillé avec de la couleur pour faire des murs colorés ou des pots de fleurs.

Le fait que le Turner Prize ait été attribué à ce groupe est aussi incontestablement l'affirmation de la part du jury du changement de ce qu'est l'art aujourd'hui. C'est aussi la première fois que le prix revient à un collectif et pas à une personne seule. On parle aujourd'hui un peu partout de décloisonnement des arts. A Berlin, il existe un grand centre de recherche à ce sujet. Beaucoup des thèmes qui y sont traités portent sur l'avant-garde du 20^e siècle. La transgression de frontières entre l'art et la vie comme thème artistique appartient depuis le romantisme à la thématique de l'esthétique et a bien été un élément caractéristique de l'avant-garde de l'art du 20^e siècle. Cela vaut en principe encore pour l'art conceptuel d'après la deuxième Guerre Mondiale et cela vaut aussi pour quelqu'un comme Joseph Beuys. Son idée de sculpture sociale et d'architecture sociale prolonge l'idée de la créativité comme seule force clairement révolutionnaire restante dans la société, à comprendre la société comme œuvre d'art. La transgression des frontières de l'art dans la société devient alors un principe formel esthétique : les objets du quotidien entrent dans le domaine de l'art, mais au final, l'action reste symbolique. Prenons l'exemple des 7000 chênes, que Joseph Beuys a présenté en 1982 à la Documenta à Cassel. Il s'agissait tout d'abord de planter 7000 chênes, auxquels on a associé à chacun une pierre de basalte. Mais cette sculpture sociale devait continuer à évoluer. Pour 500 DM on pouvait planter un nouveau chêne, vers lequel on déplacerait la pierre de basalte. Il se constitue alors une œuvre d'art toujours en mouvement. On pourrait dire que l'idée de Beuys se déplace dans la société, est reprise et répétée en un acte rituel. La seule pierre de basalte est en elle-même une sorte d'objet rituel (et le chêne en Allemagne, malheureusement aussi).

Somme toute le concept de rite est probablement très utile pour décrire ce genre de dissolution de l'art (dans la vie) de façon analytique. Beuys était un performeur incroyablement charismatique. La structure de base de chacun de ses happenings, tout comme celle de ses travaux tardifs, est le rite. Une forme de communication où, par la répétition, quelque chose d'invisible est conjuré, ne serait-ce que la société, dans laquelle des objets du quotidien sont transformés en objet d'art et ainsi rendus en partie sacrés. A ceci se rattache sa symbolique très personnelle : le gras, la fourrure. Ils se situent cependant dans la lignée d'un modèle religieux chrétien.

Le concept d'esthétique relationnelle, que j'ai repris dans le titre de ma communication, vient du curateur français Nicolas Bourriaud. Son livre « Esthétique relationnelle » est paru en 1998. Bourriaud entendait ce concept comme une description analytique de l'art des années 90. Dans son livre, Beuys est mentionné à plusieurs reprises, entre autres en tant qu'artiste qui a réalisé son œuvre

dans l'échange avec les mouvements sociaux de son temps. Bourriaud ne mentionne cependant pas l'aspect rituel de son œuvre, peut-être aussi parce que cela ne rentrait pas totalement dans son système. Pour Bourriaud, l'art était pendant longtemps, en contexte religieux, un médiateur entre la vie profane et le sacré. A la Renaissance, l'art s'est tourné vers le monde des objets, et aujourd'hui, vers les rapports sociaux :

« Cette histoire semble avoir pris aujourd'hui un nouveau tour : après le domaine des relations entre Humanité et divinité, puis entre l'Humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix⁶. »

Et :

« Je veux dire par là qu'au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l'œuvre d'art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des « formes » artistiques à part entière : ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations, représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés en tant que tel, le tableau et la sculpture n'étant ici considérés que comme les cas particuliers d'une production de formes qui vise bien autre chose qu'une simple consommation esthétique⁷. »

Je ne partage pas cette analyse de Bourriaud sur tous les points. Même s'il dit lui-même qu'il n'y a pas d'évolution linéaire, il me semble pourtant que ces trois dimensions de l'art se sont toujours superposées : que l'art a quelque chose à voir avec ce qui est présent mais invisible, avec ce qui, en ce sens, est abstrait ; que l'art a à voir avec le rapport au monde et à ses objets, si ce n'est que ces rapports changent ; et que l'art a à voir avec les relations sociales, qui évoluent elles aussi. On peut décrire chaque art, qu'il date du Moyen Age, de la Renaissance, du baroque, des Lumières, du romantisme etc. à ces trois niveaux.

Si j'ai tout de même repris ce concept d'esthétique relationnelle, c'est parce que nous appréhendons le monde d'aujourd'hui, comme étant davantage un réseau de relations, de même que le sujet, n'étant pas quelque chose de fini, mais une interrelation qui a simultanément lieu de plusieurs manières. Que ce soit en art ou en sociologie, en psychologie ou en neurosciences, en théorie filmique ou théorie du design, en architecture ou en publicité.

Un concept qui a joué ici un grand rôle les 10 ou 20 dernières années est celui de l'affect. Et bien sûr, c'est ce que nous comprenons par le concept d'écologie, un concept relationnel. L'écologie, c'est l'interrelation (réciproque) entre toute vie et toutes les choses du monde.

Félix Guattari, auquel Bourriaud se réfère, a publié « les trois écologies » en 1989. Guattari différencie dans ce livre programmatique trois champs d'action écologiques : 1. l'environnement (en tant que rapport concret), 2. les relations sociales et 3. la subjectivité humaine.⁸ Bourriaud reprend également la thèse de Guattari affirmant que les relations sociales sont actuellement grandement menacées de se délabrer. « L'écologie sociale devra œuvrer à la reconstruction des relations humaines à tous les niveaux du tissu social⁹. » Bourriaud introduit ici son observation de

⁶ N. BOURRIAUD, *L'esthétique relationnelle*, Paris, les presses du réel, 1998, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ F. GUATTARI, *Les Trois Ecologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

⁹ BOURRIAUD, *op.cit.*, p. 46.

l'esthétique relationnelle, qui en même temps est aussi une exigence. Désormais, le livre de Bourriaud a quinze ans, et celui de Guattari vingt-cinq : il me semble dès lors que ce n'est pas le concept d'écologie qui est devenu problématique, mais plutôt la possibilité de parler de trois écologies.

Cela fait en effet partie de ce qui rend le travail d'Assemble particulièrement impressionnant : le fait qu'il se réfère à ces trois écologies en même temps. Il est écologique dans le sens de la préservation et du changement durable d'environnement et d'habitats et de la rationalité économique. Il se rapporte à des objets qui ne sont pas uniquement préservés mais qui sont aussi considérés comme des objets esthétiques et il se rapporte aux relations sociales qui existent dans le quartier et qui continuent de se développer dans le travail collectif et dans la communication.

Cependant, Assemble a mieux réussi à réunir les trois écologies en une écologie globale dans ce projet que dans les précédents. Même si ces éléments ont toujours été présents. Un très beau projet par exemple était celui dans lequel trois stations-service en friche ont été transformées tout un été en cinéma, pour 2000 livres chacune maximum. Mais justement, seulement pour un été. La raison la plus importante de cette différence peut être expliquée par le fait que le projet de Liverpool ne relève pas du domaine de la culture événementielle mais plutôt de quelque chose que l'on pourrait appeler séjourner. Habiter. Ou mieux : demeurer.

Et il me semble que c'est avec ce terme que je peux au mieux répondre au thème de ce colloque. Les centres commerciaux (shopping malls) qui sont apparus dans le monde entier ces cinquante dernières années et qui ont poussé une grande partie des petits commerces des villes, mais aussi des villages à la ruine, ces centres commerciaux sont des lieux de passage. Des non-lieux, comme cela a été formulé dans l'appel à contributions avec Marc Augé. Qu'ils se trouvent désormais dans les aéroports ou en périphérie, ou même en centre-ville, où ils essaient un peu de reproduire les passages du 19^e siècle. Ils sont différents de ces passages que Walter Benjamin a si merveilleusement décrits et dans lesquels il était à la mode de promener sa tortue en laisse. Ces centres commerciaux sont en général des lieux de passage. La nuit, ils sont sinistres, presque déserts. Seulement quelques vigiles sont en patrouille. Et les caméras de surveillance tournent.

Il y a un deuxième terme que j'aimerais introduire, en écho avec celui de « demeurer » : Design. Au début du mois, j'étais à Magdebourg, une ville qui se trouvait plutôt en marge de la RDA, pas très loin de la frontière avec la RFA. Magdebourg a été considérablement détruite durant la deuxième Guerre Mondiale, en 1989 il y avait encore de grandes étendues en friche. Aujourd'hui, lorsque l'on va de la gare jusqu'à l'Elbe, on traverse deux grands centres commerciaux. Ils sont construits dans le même style que 1000 autres en Allemagne, et au fond, que partout dans le monde. Les quelques vieilles maisons qui étaient encore ici ont été impitoyablement rasées, même s'il n'en restait pas tant que ça, si j'en crois les dires du chauffeur de taxi à qui j'avais posé la question. On pourrait peut-être l'exprimer ainsi : ce sont des bâtiments construits sans amour, assemblés avec ce que la C.A.O (conception assistée par ordinateur) offre comme possibilités à quiconque sait s'en servir. Personne ne s'est ici sérieusement préoccupé du lieu et des gens qui y vivent. On n'en demande pas autant. Les programmes de la C.A.O dessinent les êtres humains comme de quelconques objets design, autant dans les plans en deux dimensions qu'en simulation tridimensionnelle. De nos jours la C.A.O fait cela si bien que l'architecture et l'urbanisme s'en sont trouvées transformées : depuis quelques temps en architecture, la plus grande importance est attachée au bâtiment comme scène dans l'espace public. Si on arrive dans un nouveau complexe, que ce soit un opéra, un bâtiment

administratif ou un complexe d'habitation : si c'est réussi, on a l'impression que les personnes se trouvent ou bien marchent exactement là où la C.A.O les a fait figurer auparavant. Ce n'est pas que je juge cela négativement. C'est tout de même amusant de suivre ces mises en scène et de nous montrer dans l'espace public. Seulement, la visibilité ainsi rendue possible est en même temps une surveillance.

Je crois d'ailleurs vraiment que la C.A.O, cette technique de médiation joue ici un grand rôle. Dans les années 60, et encore dans les années 70, l'architecture était conçue et évaluée sur des maquettes. Ils étaient toujours à une telle échelle que les humains n'apparaissaient que comme des points, que l'on avait une vue du dessus, comme dieu, sur l'ensemble de l'œuvre. Comme un objet isolé. La C.A.O permet des perspectives et des échelles très différentes. Mais ce sont en revanche des perspectives et des échelles bien définies. En général toujours avec vue de l'extérieur. c'est pourquoi cet aspect de surveillance saute aux yeux, qu'il soit prévu ou pas. C'est ce qui distingue Assemble : leur perspective est entre les deux, ou de l'intérieur, dans le milieu. Ils pensent dans et par le milieu « penser par le milieu » comme l'a formulé Gilles Deleuze.

Que des humains soient des objets de design, ce n'est pas en soi quelque chose de mauvais. Que signifie design ? Il y a un beau texte de Bruno Latour sur le design, qui formule justement l'ambivalence entre le bon sentiment, être un sujet visible dans l'espace public et le sentiment plutôt négatif, être dans le même temps l'objet de surveillance. Il laisse cette ambivalence en suspens d'une manière toute politique.

Pour Latour, le design est un terme qui interroge de façon critique le concept de production et qui, en fin de compte, le remplace : que ce soit dans la production d'objets industriels comme en art. Le terme de production fait comme si le monde nous faisait face en tant que nature que nous nous approprions et à laquelle nous arrachons notre monde humain ou que nous dominons avec nos produits. Le terme de design en revanche est beaucoup plus modeste : il reconnaît que nous ne pouvons rien créer de fondamentalement nouveau et que chaque objet que nous manions et sur lequel nous agissons, se trouve lui même déjà dans un rapport complexe de cause à effet. Et par conséquent, nous aussi. Ainsi si nous commençons, comme le fait Latour, de passer d'un paradigme de production, qui confronte la sujet créateur avec le monde passif, à un paradigme de réseau – et c'est ce dans quoi nous sommes, comme le dit Latour, et ce depuis toujours – alors le terme de design se voit pourvu d'une autre portée. Il décrit alors beaucoup mieux ce que nous faisons : nous nous mouvons dans un espace de relationnalité. dans lequel nous modifions peut-être quelques dimensions et états des choses de la relationnalité mais en aucun cas nous nous trouvons en dehors de celle ci. Toute politique, toute socialisation, toute manipulation génétique, tout art est beaucoup plus approprié et plus modestement décrit avec le terme de design qu'avec des termes comme création, production, œuvre d'art. Cela vaut aussi pour la pensée. Avant Latour, c'est peut-être Gilles Deleuze qui, réfléchissant à sa propre fonction, a formulé quelque chose de ce genre de manière radicale : La philosophie, pour Deleuze, c'est de la dramatisation : un concept qu'il a explicité dans les années 60 et ensuite poursuivi de façon plutôt implicite.

La pensée du design ainsi comprise est une pensée que j'aimerais appeler écologique. Elle tient compte du matériau et de son contexte. Le matériau des pierres des maisons tout autant que le contexte social. Le matériau dans ses propriétés multiples parmi lesquelles la façon dont il s'adresse à nos sens. Mais aussi dans sa propriété temporelle. Des objets de design qu'ils soient éphémères, ou même conçus comme des lieux de passage. Mais puisqu'ils pensent relationnel et qu'ils

s'adressent à nos sens, ils gardent aussi l'intention de demeurer. Mais demeurer ne signifie pas rester sur place. Supposer cela serait un conservatisme qui me semble clairement apparaître chez Augé. Demeurer veut dire : comprendre activement la relation dans laquelle on est, s'y impliquer, ne serait-ce que pour se reposer. Mais le lieu où je demeure deviendra autre si je n'y demeure pas. Il y a un aspect actif ou performatif. Le lieu où je demeure, que ce soit l'autoroute sur laquelle je roule, est aussi créé par moi. L'autoroute, par exemple en Allemagne est d'ailleurs un lieu très différent de l'autoroute, par exemple aux Pays-Bas. C'est quelque chose qu'Augé ne voit pas. L'autoroute se transforme, elle transforme l'automobiliste en l'espace de quelques secondes. Un lieu du Vivre ensemble ou du moins du Vivre à côté peut devenir, suite au franchissement d'une frontière, un lieu de lutte sociale (pour le pouvoir), ou bien inversement. La différence n'est tout d'abord visible que sur un panneau de signalisation qui annonce une autre vitesse maximale autorisée. Mais bien sûr ce panneau de signalisation signifie bien plus que cela, de l'influence des lobbys économiques au système de nos *attachements* à laquelle la voiture appartient sans aucun doute. Mais au fond, je pourrais percevoir ce panneau au sens large comme du design, comme illustration du déplacement en tant que contexte de relation et d'action.

Ce qu'Assemble fait, est de l'ordre du « Demeurer » de la responsabilité que l'on assume. Demeurer est quelque chose de différent qu'habiter. Habiter, c'est s'installer, se créer un cadre de vie. Habiter se réfère à soi-même. Demeurer se réfère aux autres. Demeurer a une dimension de respons-abilité (on entend réponse), comme le décrit Lévinas. On s'adresse à moi et j'accueille cette adresse. Demeurer n'est pas fuir, ni renier ou détruire.

Il y a deux petits livres de Jacques Derrida qui ont comme titre « Demeure » : « Demeure. Maurice Blanchot » et « Demeure, Athènes ». Il ne peut en aucun cas s'agir ici, même très vaguement de la complexité des pensées de Derrida à propos de Blanchot, de quelques photographies et d'une copie d'une épitaphe à Athènes. Je voudrais choisir un aspect seulement, mais central : c'est l'anachronie du demeurer, de la demeure qui a été écrite pendant un temps demourance. Derrida utilise ce mot d'ancien français plusieurs fois. Cela peut être la demeure dans le sens de logement mais aussi de tombe. La demeure est au-delà du temps car il n'y a pas qu'un unique temps, car le temps n'est toujours là qu'un instant : car le « demeurer » est aussi bien la mort que la vie. Il est impossible de penser l'un sans l'autre. Et justement pas comme une fin, comme l'a formulé Heidegger : comme une vie VERS la mort « Je meurs avant d'être né » écrit Blanchot dans « Écriture du désastre ». Vivre, c'est toujours rester en vie. Survivre. Et personne ne pourra dire quand est-ce qu'il ne restera plus rien, tous les souvenirs évanouis, toute la survivance éteinte, comme le disait Walter Benjamin. S'il existe de la résistance dans le « demeurer », alors celle-ci est empreinte d'anachronie. (Rester quand il ne reste plus rien.) On peut difficilement traduire ceci : To stay when nothing remains. Demeure quand rien ne reste.

Assemble a créé des ateliers avec les habitants à Granby Four Streets. Ils y fabriquaient des tissus, des bols, des poignées et aussi les manteaux de cheminées. Des objets esthétiques à l'aide desquels chacun pouvait commencer à parler du demeurer. Le tissage et l'ornementation de motifs, l'entretien et la mise en place des bols, le contact des poignées et pommeaux de portes, la très ancienne et immémoriale symbolique du feu. Avant que l'on ait commencé à construire des huttes, on avait le droit de rester là où on avait fait du feu. Les quatre productions témoignent du « demeurer » et du don de temps, un temps qui est anachronie. Le fait que mes réflexions sur ce que fait Assemble me mènent à ces objets, ces objets simples qui expriment tout de même ce que nous ne savons pas, et qui sont en même temps sociaux au plus haut point, cela m'a un peu surpris. Ou

peut-être mieux : que ces objets soient tant ce à travers quoi la communauté s'exprime m'est devenu clair lentement seulement.

N'est-ce pas donc cela, ce travail artisanal sur de beaux objets, sur leur forme, leur design, qui est l'expression de l'expérience sociale, n'est-ce pas cela la résistance contre le Global Shopping Village ?

La demourance comme anachronie. Il n'y a pas un seul temps, et comme il n'y a pas un seul temps, comme un instant n' a aucune commune mesure avec un autre a cause de la mort, pour cause de mort interposée, dans l'interruption pour cause de décès, si on peut dire, selon la cause de la mort, eh bien, il n'y a pas de chronologie ou de chronométrie. On ne peut pas, même quand on a repris le sens du réel, mesurer le temps. Et donc la question revient combien de fois : combien de temps? combien de temps? combien de temps?¹⁰

Bibliographie

BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, les presses du réel, 1998.
DERRIDA, Jacques, *Demeure*. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.
GUATTARI, Félix, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

Notice biographique

Reinhold Görling est depuis 2004 professeur à l'institut Medien-Kulturanalyse de l'université de Düsseldorf. Il a, entre autres, mis en place le master trinational *Analyses des pratiques culturelles*, conjointement avec Elisabeth Büttner de l'université de Vienne et Elisabeth Kargl de l'université de Nantes.

Ses recherches portent sur les théories des médias, des théories du temps, la migration et les médias, la violence, des topographies culturelles, la psychanalyse...

<http://www.mekuwi.hhu.de/team/alle-mitarbeiterinnen-von-a-z/univ-prof-dr-reinhold-goerling.html>

¹⁰ J. DERRIDA, *Demeure*. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998, p. 107.

Bibliographie

- BOURRIAUD, Nicolas, L'esthétique relationnelle, Paris, les presses du réel, 1998.
DERRIDA, Jacques, Demeure. Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.
GUATTARI, Félix, Les Trois Écologies, Paris, Galilée, 1989.

Notice biographique

Reinhold Görling est depuis 2004 professeur à l'institut Medien-Kulturanalyse de l'université de Düsseldorf. Il a, entre autres, mis en place le master trinational *Analyses des pratiques culturelles*, conjointement avec Elisabeth Büttner de l'université de Vienne et Elisabeth Kargl de l'université de Nantes.

Ses recherches portent sur les théories des médias, des théories du temps, la migration et les médias, la violence, des topographies culturelles, la psychanalyse...

<http://www.mekuwi.hhu.de/team/alle-mitarbeiterinnen-von-a-z/univ-prof-dr-reinhold-goerling.html>