

Semiospace, A spaced out artistic experiment

Sylvain Menétrey et Raphaële Bidault-Waddington



attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au delà du téléchargement illégal de films hollywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire, et qui ne se veut pas croisades de missionnaires, mais qui par des conditions nouvelles devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les vaccins contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.

SEMIOSPACE



Sylvain Menétrey
& Raphaële Bidault-Waddington

SEMIOSPACE
A spaced out artistic experiment

clinamen

Order and distribution

www.editions-clinamen.com

Dépôt légal

october 2016

ISBN

978-2-9701103-2-3





SÉMIOSPACE ODYSSEY

Sylvain Menétrey, 2015

Rampe de Lancement

Notre correspondance a débuté à l'été 2014. Raphaële Bidault-Waddington (RBW) m'avait proposé comme une boutade d'imaginer une fausse exposition de groupe réunissant des travaux de ses trois laboratoires artistiques : LIID (Laboratoire d'Ingénierie d'Idées), PIIMS (Petite Industrie de l'Image Sensorielle), et la Raffinerie Poétique. Je me suis pris au jeu. Assez vite, je lançais le mot-valise « sémiospace » dans la discussion. Une expression qui allait faire tilt, en raison peut-être de son mélange de mystère et de familiarité. Elle me semblait balayer un vaste champ de connaissances allant de la linguistique à l'astrophysique en passant par la géographie, autant de domaines qui nourrissent l'art de Raphaële. Mi-néologisme poétique, mi-concept scientifique, le sémiospace, comme création langagière, m'apparaissait également tel un miroir de la pratique de Raphaële, qui crée des objets hybrides, à la fois modèles cognitifs empruntés à la science et fictions exubérantes.

Le Véhicule du LIID

L'occasion de mener une première expérience autour de cette notion de sémiotique s'est présentée quelques mois plus tard. Raphaële avait fait la connaissance de Stefan Wagner, co-directeur du Corner College à Zurich, un espace d'art ouvert à des formats expérimentaux de types conférences non académiques, débats et performances. Quoi de plus approprié que cette «fac du coin» pour présenter des recherches et discussions nées dans le cadre du LIID de Raphaële, dont subitement je devenais un vacataire. Le contexte du Corner College a influencé le projet qui s'est transformé en une conférence-performance à voix multiples, un jeu de questions-réponses mi-écrit, mi-improvisé, entre le curateur et l'artiste. Lors de la présentation, la discussion suivait les étapes tracées par un accrochage d'œuvres de Raphaële que nous avons paysagées dans la salle du Corner College, autant à la manière d'un gigantesque *mood-board* éphémère que d'une exposition. L'accrochage fonctionnait comme une grande installation qui spatialisait la conférence, et plus généralement les différents laboratoires artistiques de l'artiste, selon un système de stations de travail ou d'ateliers entre lesquels nous avons déambulé avec le public lors de l'événement.

Condition de l'Expérience

Plus encore que d'aborder le travail de Raphaële sous l'angle de cette notion théorique et farfelue qu'est le sémiotique, l'objectif était de mettre en place les conditions afin que la conférence elle-même devienne un sémiotique en action. Scénographié et interprété par nos soins, le sémiotique se révélait au fur et à mesure que nous le performions sur le

principe du *learning by doing*. Le public était convié à participer à cette révélation, en intervenant et en posant des questions. Il était ensuite largement impliqué dans la dernière phase de l'expérience, où il s'agissait de compléter un diagramme conçu par Raphaële qui cartographiait les différentes idées que la notion de sémiospace évoquait.

Quelques mois plus tard, ce texte ne prétend pas fournir un compte-rendu fidèle de la conférence, mais souhaite plutôt en proposer une nouvelle interprétation. L'écrit permet de prolonger certaines idées esquissées, d'imaginer une nouvelle mise en espace de l'information et un mode de dialogue différent avec l'artiste.

Collage conceptuel

La conférence n'avait évoqué que superficiellement les origines de ce mot clandestin qu'est le sémiospace. Il appartient à une zone grise : ignoré des dictionnaires, il est toutefois usité par quelques chercheurs. L'anthropologue Lee Drummond y consacre un long chapitre de son livre *American Dreamtime*¹ (1996), une analyse de films commerciaux américains au succès phénoménal comme *Les Dents de la mer*, *James Bond* ou *Jurassic Park*. L'auteur aborde ces films sous l'angle du mythe, qu'il définit comme un récit extraordinaire apportant des réponses à des questions essentielles. Contrairement à l'approche marxiste d'un auteur comme Roland Barthes qui débusque les mythes afin de montrer qu'il s'agit de créations de la bourgeoisie destinées à asseoir la domination de cette classe sur les masses,

1 Lee Drummond, *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

Drummond considère les mythes comme des savoirs en soi, des cadres de référence à l'intérieur desquels les êtres humains ont le loisir de développer des relations avec leurs semblables. Ce constat lui sert à formuler une théorie de la culture fondée sur les mythes qui prendrait la forme d'un « système vectoriel dynamique et complexe »² qu'il appelle le sémiospace. Pour expliciter cette notion, il opère un détour par les créations linguistiques créoles, la physique quantique, les mathématiques fractales ou encore la théorie du chaos, qui convoquent l'idée d'une culture auto-générative et en constante transformation, fondée sur une série n de dimensions sémiotiques.

Outil heuristique

Plus récemment, Kimitaka Matsuzato s'est également emparé du terme, afin de décrire la situation politique dans le Caucase au lendemain du conflit de cinq jours qui a opposé la Géorgie et la Russie en 2008 au sujet de la république sécessionniste d'Ossétie du Sud dans son article *The Five-Day War and Transnational Politics*³ (2009).

Ce spécialiste en géopolitique de l'Europe de l'Est a comparé les récits des différents protagonistes de cette guerre, ce qui l'a amené à reconsidérer l'idée répandue d'un éloignement irrémédiable entre la Géorgie d'un côté, l'Ossétie du Sud, l'Ossétie du Nord et la Russie de l'autre. En effet, le chercheur a décelé un grand nombre de parallélismes dans l'évaluation des problèmes, mais aussi dans la compréhension mutuelle, qu'elle soit linguistique ou idéologique

- 2 Raphaëlle Moine, « Compte rendu : Lee Drummond, *American Dreamtime* », in *L'Homme*, vol.37, n°144, oct.-déc. 1997, pp.165-166.
- 3 Kimitaka Matsuzato, "The Five-Day War and Transnational Politics", in *Demokratizatsiya*, vol. 17, été 2009, pp.228-250.

entre les différentes régions de ce territoire transnational. Le sémiotique lui sert d'outil heuristique permettant de faire apparaître et de cartographier les différents axes sémiotiques traversant son objet d'étude. En ce sens, il serait une version plus complexe du carré sémiotique de Greimas, l'espace indiquant une troisième dimension.

La définition du sémiotique diffère peu entre Matsuzato et Drummond qui l'assimilent à un champ de force où différents axes se croisent et génèrent des cultures hybrides et complexes en constante recomposition. Ils cherchent à rendre apparent le système sémiotique et dynamique qui sous-tend nos cultures, territoires et identités kaléidoscopiques. Ce schème conceptuel semble éclairer autant l'écosystème de création multifacette de RBW que sa manière d'aborder les territoires et organisations comme nous le verrons.

Artiste-Exploratrice

Nicolas Bourriaud attribuait aux artistes un rôle d'éclaireur, lorsqu'au début des années 2000, il les comparait à des sémioticiens. L'artiste devait fonctionner comme un guide qui facilite la navigation dans un monde fragmenté, déconnecté, surabondant et sans plus de hiérarchie stable. Il avait pour mission de collecter une série de matériaux hétéroclites et de tracer des itinéraires au cœur de cette jungle de signes innombrables.

Véritable tête chercheuse opérant sur un réseau mondialisé, RBW a initié ou collaboré à des projets aussi bien en Uruguay qu'en Iran, à Palo Alto qu'à Helsinki. Une partie importante de son travail consiste à créer des modèles cognitifs qui sont autant de cartes poétiques éclairant notre présent et prophétisant notre futur. Plus que nulle autre,

elle incarne cette figure de l'artiste sémionaute. Son travail excède cependant le cadre de cette définition par la part de fiction qu'elle y introduit. Sous l'apparente rigidité de l'esthétique scientifique de ses productions se cache souvent une part de divagation – ou de dérivation pour parler le langage des situationnistes – qui se joue d'une illusion de rationalité. Les rapports caressent des utopies et les diagrammes déraillent. Subversion ou sublimation par l'imaginaire de formats caractérisés par leur inquiétante neutralité normative. Un exemple, incidemment, nous ramène au sémiospace caucasien identifié par Matsuzato. Un voyage entrepris pour le compte du magazine *Dorade* nous avait emmené dans cette région en 2012. J'étais le rédacteur en chef et Raphaële l'artiste invitée de ce numéro consacré à la Mer Noire. L'une de ses contributions consistait en une fiction prospective sur l'avenir de la Villa Garikula, une résidence d'artiste où nous avons séjourné dans la campagne géorgienne.

Dans ce texte, elle imaginait une formidable *success story* pour la Villa, mêlant essor artistique, économique, écologique et démocratique de la région où elle est implantée. Se muant en stratège du développement territorial, l'artiste structurait un système d'impact vertueux (un sémiospace) autour d'une programmation culturelle exigeante, notamment en reliant Garikula à la jeune et prometteuse Triennale d'Art Contemporain de Tbilissi. Son texte se rapprochait ainsi du modèle des visions futures produites par des *think tanks* spécialisés dans la revitalisation de friches et de sites en proie à une forme de déclin, mais avec une ambition artistique et politique qui oscillait entre utopie et gros délire. Paradoxalement, le scénario n'en comportait pas moins une part importante de solutions plausibles et tous les personnages de l'histoire étaient réels, comme s'il ne restait qu'à les contacter...

On n'est dès lors guère surpris que Raphaële soit invitée dans des colloques, des groupes de recherches et d'autres cénacles scientifiques et économiques pour donner son opinion, livrer le résultat de ses recherches et faire profiter les autres disciplines de ce qu'elle appelle son « intelligence esthétique ». Son modèle économique fonctionne sur l'argumentaire que l'imagination est un savoir et que la connaissance est un marché.

Un Choix d'Escapes

Pour la conférence au Corner College, j'ai eu envie de proposer trois axes, trois dimensions qui formeraient le sémiospace de la constellation artistique de RBW où se croisent un espace fictif et imaginaire, une approche des territoires, et une économie immatérielle et spéculative.

Nous avons exploré chacun de ces axes à partir des œuvres exposées dans l'espace ou de reproductions diffusées au rétroprojecteur. Comme sur les feuilles d'une fougère, un niveau de complexité en cachait un autre : sur chaque axe, d'autres sémiospaces se dessinaient selon une structure fractale fascinante et vertigineuse.

I. Espace imaginaire

L'Univers des Mots

L'artiste définit son texte *Les Mots du Ciel*, paru dans la revue de littérature *Espace* en 2013 comme un «conte sémantique». Elle imagine la pseudo-vie extra-humaine et extra-terrestre de mots, perdus dans l'espace une fois sortis de nos bouches, mais dotés de sentiments et de sensations. Dans leur perpétuel état d'apesanteur, ils semblent réduits à l'impuissance en raison de leur isolement, tels les personnages du space-opéra *Gravity*. Ils souffrent de cette absence de grammaire et de syntaxe, de règles qui leur permettraient de s'assembler, de faire langage et donc société. Proche du *nonsense* anglais de Lewis Carroll, le non-sens de cet environnement spatial dénué de signifiant contamine le texte de l'artiste qui, par moments, devient une suite de lettres aléatoires, un bug clavier, une onomatopée cosmique. L'espace typographique traverse les mêmes turbulences que les mots du ciel comme si l'histoire se jouait simultanément sous les yeux du lecteur.

Cette déploration d'un ordre, ce désespoir des mots et syllabes solitaires en quête de leur complément comme les androgynes du mythe de Platon qui cherchent à retrouver leur moitié, s'associe aussi, dans le texte de Raphaële, à une forme d'euphorie. Voler, flotter en état d'apesanteur, faire de la chute libre, quelle ivresse ! Cet éther dans lequel on navigue entre tourment et extase exprime métaphoriquement le fonctionnement de notre esprit qui produit des unités de

pensées non structurées, qui voguent et dansent gaiement avant de former des chaînes sémantiques, puis syntaxiques lorsqu'on les exprime. On pense à ces rivages imprécis entre sommeil et éveil, ces bribes de pensées et ces images que le cortex n'arrive pas encore à maîtriser et à analyser décrits par Proust. Vu par Raphaële, l'espace est une figuration de notre cerveau où des particules élémentaires attendent d'être mises en contact par notre rationalité. La poésie, en particulier l'écriture automatique, est un moyen de capter cet espace mental brut, vierge d'opérations de traitement linguistique. Dans sa manière d'organiser la *matière mentale*⁴, l'esprit fonctionne tel un sémiospace en perpétuelle évolution, qui se fonde sur une multitude d'axes, comme le souvenir, l'expérience, les émotions, la connaissance. Il filtre, relie, oppose, compare une série d'informations pour produire des pensées et du discours à l'aide de ces particules cognitives flottantes et indécises: une forêt de signes dans laquelle on circule comme dans ce vidéo-clip de *french touch* qui représentait un univers entièrement conçu en typographie.

Le Monde des Images

Si quelquefois les mots peuvent sembler avoir une vie propre, tels ces lapsus qui jaillissent à notre corps défendant, la notion d'images vivantes nous replonge dans une longue tradition. Elle évoque des formes d'animisme qui attribuent une énergie et une volonté propre aux choses. Dans leur ressemblance à des organismes vivants, certaines images frappantes acquièrent un pouvoir qui peut en faire

4 Titre d'une exposition personnelle de RBW à l'Espace d'En Bas, Paris, 2011.

des quasi-sujets. Les images ont clairement une capacité à provoquer l'action et la transformation chez celui qui les regarde. Si les images de publicité très frontales ou unidimensionnelles cherchent à mystifier et s'avèrent plutôt des objets de fétichisation, d'autres images plus ambiguës ou subtiles installent la possibilité d'une discussion *live* et intelligente.

La composition texte-images *La République des Images*⁵ de RBW s'ancre assurément dans ce discours sur les images vivantes pour imaginer une politique des images tenant compte ou même «rejouant» des problématiques liées à notre époque. Nous sommes entrés dans une période de surabondance d'images, un véritable chaos, un déluge d'informations visuelles, que les outils numériques ont évidemment accélérés. Certains vont jusqu'à penser que la réalité consiste désormais en ce que nous appelions autrefois des images et que le réel et l'univers numérique ne sont que deux versions d'une même réalité en constante postproduction⁶. À cela s'ajoute que le reformatage, la copie, la retouche, le recadrage sont autant d'opérations à la portée de quiconque possède un ordinateur. Naguère reconnues comme des preuves de l'existence de ce qu'elles représentaient, les images photographiques ne peuvent plus aujourd'hui endosser ce rôle. La composition de RBW imagine des images dotées d'un sens des responsabilités, qui cherchent à s'organiser pour mettre fin à ce chaos et résoudre cette ère du soupçon dans laquelle elles nous ont plongés, comme le firent les nations européennes dans l'après-guerre.

5 Paru en 2010 dans *tales-magazine.fr*, http://www.tailes-magazine.fr/style-harmony-life-vision/republic_of_images

6 Hito Steyerl, http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/#_ftn14

La Sphère de l'Information

La prolifération des signes était aussi au cœur de l'installation la *Bulle Poético-Spéculative*⁷, qui se déployait telle une galaxie d'images anonymes. Accrochés par familles dans l'espace d'exposition, ces échantillons urbains prélevés aux quatre coins du monde étaient éclairés par le rayonnement psychédélique d'une boule disco et de lumières noires. Une bande-son au tempo aussi changeant que le climat des affaires ambiançait les images, et incitait le spectateur à former de nouvelles combinaisons et associations aléatoires de motifs urbains, une amorce de narration, une énigme, une charade. L'artiste cite le modèle du *datascape*, cet outil de cartographie de données imaginé par les architectes hollandais MVRDV en 1999 parmi ses inspirations. Elle lui ajoute le mouvement et la représentation en trois dimensions. Réalisée en 2001 au moment du premier crash boursier de l'économie numérique, cette bulle poético-spéculative évoque le premier boom internet, la démultiplication de l'information et la circulation des titres sur le marché financier, un monde où l'artiste a officié dans une première vie. Cette vision artistique de l'expansion du domaine de la *data* est d'autant plus pertinente, quinze ans plus tard, lorsque le processus semble toujours plus incontrôlable et que des notions telles que le « data déluge » voient le jour.

Bien plus qu'un simple espace imaginaire, cette installation sémiotique permettait, par une architecture d'images, de faire l'expérience sensible d'un phénomène de très grande échelle.

7 Exposée à la galerie Paris Project Room en 2001.

II. Le Niveau du Territoire

Constellation urbaine

Énonçant implicitement une vision métaphorique de la ville comme un paysage d'information, comme une constellation, la *Bulle Poético-Spéculative* est devenue une évidente source d'inspiration pour *Paris Galaxies, une vision pour le Grand Paris*, un projet très expérimental⁸ entrepris par RBW en 2008.

En marge des bureaux d'architectes et d'urbanistes invités par le gouvernement de Nicolas Sarkozy pour réunir Paris et sa banlieue, RBW a développé sa propre vision de la capitale étendue. Sa proposition se concentrait sur quatre axes : urbanisme/environnement tangible, gouvernance/architecture institutionnelle, programme créatif et immatériel/virtuel. Elle les représentait ensuite sous la forme de calques dans un diagramme méthodologique inspiré des représentations du cosmos en astrophysique afin d'en montrer les interrelations. Lauréat de la bourse Paris 2030 (2013-14 renouvelé pour 2015-16), ce projet du LIID se poursuit au sein de l'Institut ACTE (Art, Création, Théorie, Esthétique) de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et intègre d'autres partenariats. Une série de workshops avec des étudiants du Paris College of Art (ex-Parsons Paris) a ainsi nourri un vaste « audit esthétique » permettant d'identifier les vecteurs de transformation urbaine issue de la

8 À suivre sur parisgalaxies.net

constellation artistique de la métropole. À ceci s'ajoutent des expositions-recherches, des publications, conférences, tables-rondes, etc. comme autant d'occasions d'expérimentation. Depuis 2008, *Paris Galaxies* a crû tous azimuts, de manière à la fois concertée et organique, sur un principe peut-être similaire au *Merzbau* de Schwitters, au gré des bourses, rencontres, et collaborations, en plein jour, ou dans l'ombre de l'atelier, dans des contextes artistiques, mais aussi académiques, écologiques, urbains et politiques.

Cet échafaudage multidimensionnel et composite fait visiblement écho au contenu volontairement patchwork du projet, et témoigne de l'esprit de laboratoire symptomatique du travail de RBW. D'autre part, penser la ville comme une galaxie peut ramener à la pensée du géographe Edward Soja. Cet analyste de l'urbanisme tentaculaire de Los Angeles qu'il considère à la fois comme une exception et comme une préfiguration des mégapoles du monde, décrit celles-ci comme des « structures spatio-sociales fragmentées, polycentriques, et presque kaléidoscopiques » qui rappellent donc des galaxies.

Strates immatérielles

Paris s'offre à première vue comme une antithèse du modèle californien, tant par sa densité, sa taille humaine, ses usages, son découpage administratif qui forme un escargot d'arrondissements allant du centre à la périphérie, que son histoire. La ville fonctionne tel un seul astre éblouissant, legs de l'Ancien Régime, du Roi-Soleil, dont les dernières chandelles éclairent encore le système institutionnel français, marqué par le fait du prince et le centralisme. Il fait bon vivre dans son chatoiement, mais au-delà point de salut.

Le modèle du cosmos rompt habilement avec ce biais absolutiste français, tout en exploitant l'imaginaire associé à la capitale, surnommée la Ville Lumière pour ses innombrables becs de gaz et ses surfaces réfléchissantes. À l'unique phare éclatant se substitue une myriade de lueurs et sous-systèmes qui s'entrecroisent et forment un réseau complexe et vivant. On retrouve dans cette figure l'idée d'identité multiple d'Édouard Glissant qui oppose la « racine unique » qui « tue autour d'elle » au rhizome « qui s'étend à la rencontre d'autres racines ».

La ville se divise en petites unités indépendantes capables de s'enchevêtrer, de se féconder, et de se reproduire. *Géographies mentales*, une autre œuvre de RBW composée de 23 dessins réalisés aux crayons de couleur sur papiers colorés et présentés au Corner College semble résonner avec cette vision en patchwork de *Paris Galaxies*. Ils se présentent sous la forme de fines courbes dessinées, qui rappellent des modèles météorologiques ou des courbes de niveaux sur ces cartes topographiques. Ils évoquent un état d'esprit, une humeur, une forme d'ascèse de l'artiste face à sa table à dessin, mais aussi des représentations de l'espace, des champs de force, des embryons de galaxies: chez Raphaële, l'espace mental a une tendance à la fois totalisante mais aussi incontrôlable, sans bordures et en mouvement permanent. Accrochés au mur, ils apparaissent comme une série de bouillons de cultures qui s'agitent, se multiplient et s'appêtent à se propager. Une forme d'énergie et de vie pulse de ces dessins, comme des quartiers parisiens.

III. Économie de l'Immatériel

Art post-conceptuel

Artiste au statut unique, peu visible dans le monde de l'art, inexistante sur le marché, mais connue et respectée pour la consistance de ses recherches conceptuelles, RBW pourrait être une artiste immatérielle. Elle joue de cette image occultée et occulte en présentant son identité d'artiste et son travail selon une esthétique qui emprunte aux organisations, ainsi qu'en se masquant derrière les diverses appellations de ses laboratoires. L'insistance sur des notions telles que l'intelligence esthétique, la production de diagrammes, de textes, de photographies volontairement anonymes et de recherches quasi académiques rattachent évidemment RBW à une tradition d'art conceptuel.

Les années 1960-70 ont vu éclore le mouvement de l'art minimal et conceptuel, ou encore processuel et performatif, se voulant en résistance aux institutions et au marché de l'art.

Néanmoins le marché a fini par le récupérer et des juristes se sont montrés particulièrement innovants pour formaliser les contrats de vente de ces productions. Jeu d'esprit, casse-tête pour le capitalisme, l'art conceptuel plaisait déjà à certains managers éclairés des années 1960. Lors du vernissage de *When Attitudes Become Form* en 1969 à la Kunsthalle de Berne, qui fut la première exposition à bénéficier d'un sponsoring privé de la part de Philip Morris Europe, c'est justement le caractère «innovant» de l'art exposé

que John A. Murphy, le président du groupe, mit en avant. Une qualité que « le nouvel art » partage avec « le monde des affaires »⁹ affirma-t-il durant son discours.

Statement

Dès la fin des années 1990, RBW a discerné dans cette histoire de l'art conceptuel des éléments de compréhension et même une sorte de laboratoire précurseur du paradigme théorique de l'« économie de l'immatériel » qui émergera 25 ans plus tard.

Le titre de sa page *goodwill.is.not.free*, qui archive depuis 2000 toutes les expériences de ses laboratoires, insiste sur cette intangibilité et a valeur de manifeste de son engagement artistique.

Au-delà du jeu de mots qui s'approprie pour mieux la faire disparaître l'extension commerciale de son hébergeur internet, la phrase reprend le terme financier du *goodwill* soit la plus-value immatérielle entre le montant qu'un acheteur serait prêt à déboursier pour acquérir une entreprise et le chiffre d'affaires de cette dernière.

En d'autres termes, le *goodwill* rassemble tous les éléments du capital intangible, que ce soit le prestige de la marque, ses brevets, l'intelligence de son organisation, ou ses perspectives hypothétiques de profits futurs, sans corrélatif réel.

Une somme fictive qui se calcule sur une base mi-rationnelle, mi-fantaisiste et qui implique donc la spéculation, un processus qui est au cœur des pratiques de l'artiste. À travers ses architectures d'images, ingénieries d'idées, audits esthétiques et projections futures, RBW propose un mode

9 John A. Murphy, "Patron's statement for When Attitudes Become Form", in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro, Cambridge, The MIT Press, 2000.

artistique et expérimental d'appréhension de cette valeur immatérielle des organisations. Son concept d'«intelligence esthétique» qui couple le fond et la forme lui sert de mode d'accès à la valeur immatérielle des pratiques sociales.

Si l'économie de l'immatériel académique s'est fondée dans les années 1990, et non sans heurts, sur une privatisation des savoirs, par les droits d'auteurs, les brevets et licences, celle-ci est restée une impasse théorique, impropre à la compréhension de l'économie contemporaine. La rationalisation et les conventions n'ont pas su saisir la subtilité de cet immatériel.

Témoignant d'une autonomie de pensée assez radicale, RBW est aujourd'hui invitée à partager ses expériences artistiques, autant créatives que critiques, autour de la valeur immatérielle des organisations (entreprises, villes, pôles de recherche, etc.) dans de nombreux contextes théoriques. C'est cette approche qui est à l'œuvre dans le projet *Paris Galaxies* évoqué plus haut.

Intelligence esthétique

Plutôt que de feindre une résistance au marché comme l'avaient fait les artistes conceptuels, RBW a pris le parti de réellement créer de la valeur économique autour de ses laboratoires, notamment par la valorisation de leur capital immatériel, et non simplement leurs productions exposées.

Son raisonnement part d'un constat tout à la fois simple et subversif : si l'intelligence esthétique sert à l'économie de l'immatériel, pourquoi ne pas la négocier ? Elle a créé dans cette optique le LIID, qui lui permet de se tenir à l'écart de toute forme de récupération ou d'opération de marketing artistique basée sur l'image, tout en faisant affaire avec les entreprises.

Alors que certains artistes donnent l'impression de jouer à la marchande en reproduisant, ironiquement ou non, certains rouages du capitalisme, RBW joue à un jeu bien plus dangereux, puisqu'elle participe directement à l'économie. C'est sa vision d'artiste, son discernement critique autant que son imagination, ses connaissances hétéroclites comme son sens de l'expérimentation qu'elle apporte tout à la fois. Il n'y a donc pas de séparation entre cette manière d'agir dans la sphère économique et ses activités dans le monde de l'art. Elle en tire le privilège d'une grande indépendance vis-à-vis du marché et des institutions artistiques.

En inventant ce nouveau paradigme artistique il y a une quinzaine d'années, qui se veut prospectif et précurseur d'un art d'une nouvelle génération, l'artiste cherchait à dépasser les impasses de l'art conceptuel comme celles de l'économie de l'immatériel. Artiste chercheuse et consultante, elle offre ses prestations aux mondes artistique, académique, urbain et économique, et tout particulièrement pour la mise au point de visions stratégiques et futures. Elle est ainsi investie dans différentes plateformes, agences, publications ou *think tanks* de prospective en France et ailleurs. Sa carrière traverse ainsi de manière fluide différents mondes: académiques, économiques, artistiques et se divise en différents laboratoires qui produisent un flux de pensée continu. Chaque axe de cette construction complexe informe et influence les autres composantes, créant un champ de force productif et vertueux. Les travaux qui en émanent ne se présentent jamais comme un achèvement, mais comme le début d'autre chose. De même, les expositions fonctionnent comme des étapes, des occasions de partager un état des recherches en cours, et non comme un aboutissement. Parce qu'il s'inscrit dans des liminalités, entre le passé et le futur, l'ordre et le chaos, le macro et le micro, une série

d'états instables, à la limite du gazeux, le travail de RBW donne l'image d'un mouvement permanent.

On pourrait alors considérer le sémiospace de ses pratiques et laboratoires, où s'enchevêtrent tous ces territoires au point de ne plus pouvoir les distinguer, comme un lieu de préfiguration d'un art, d'une économie et d'une société post-capitaliste dont l'actualité ne fait que confirmer l'émergence.



SÉMIOSCAPE

Raphaële Bidault-Waddington, 2015

En complément du diagramme du projet *Paris Galaxies*, des dessins *Géographies mentales*, et du *slideshow* présentant les œuvres du laboratoire PIIMS, le sémiospace installé et performé au Corner College comprenait deux autres « stations », l'une destinée au projet *Polygon*, l'autre au diagramme interactif *Sémioscape* dont une version post-produite est intégrée à cet ouvrage.

Recherche polygonale

Le *Polygon* est un projet que j'avais imaginé pour l'exposition *The Incidental Person (after John Latham)*, à Apex Art à New York en 2010, et qui depuis se nourrit lentement de nouvelles expériences comme chacun de mes laboratoires. Le but de ce projet était d'ouvrir un espace d'investigation collaborative au sein du LIID, et d'y explorer une méthode de recherche dite « polygonale ». Résolument libre et transdisciplinaire, son processus part d'une base, le principe polygonal, puis est *designé* pour chaque topique abordée. Le projet dans son ensemble vise à en explorer les potentialités. À chaque fois, et comme je le fais dans chacun de mes laboratoires, c'est ainsi un nouveau « format » (une

forme conceptuelle) de création et d'action que j'invente. Le principe du *Polygon* consiste à additionner puis cartographier et/ou spatialiser des points de vue divers et variés, sans limites, comme autant d'entrées possibles sur un même sujet, et tenter ainsi de cerner, d'embrasser, collectivement des questions critiques. Le paysage discursif polygonal peut devenir labyrinthique, mais reste toujours ouvert et évolutif¹⁰. Sans être exclusives, les topiques du *Polygon* sont en premier lieu celles du LIID depuis sa création en 2000: «l'intelligence esthétique», le langage diagrammatique, les modèles urbains, l'esthétique des organisations, l'entreprise démocratique, ou encore l'image, la *data-sphère* et la gouvernance globale (notamment via la *République des Images*).

L'approche polygonale permet de sortir des logiques linéaires ou dialectiques, d'y introduire de nouvelles géométries oppositionnelles ou réflexives, de les multiplier, et d'imaginer de nouveaux biais logiques ou illogiques, sensés ou insensés, dans une pensée résolument plastique, abstraite et multidimensionnelle. C'est le propre de l'intelligence esthétique et de l'ingénierie d'idées de faire fonctionner la pensée de manière autant signifiante que formelle ou métaphorique, de s'émanciper du territoire conventionnel de la connaissance, du langage et de la Raison. Ceci permet d'explorer et de jouer avec d'autres formes d'abstractions autant artistiques que cognitives. En travaillant par cartographie et par la spatialisation de panoramas «contrastés» de points de vue, s'ouvrent sans fins de nouveaux plis dans lesquels l'imagination, la pensée et l'action peuvent s'aventurer. Ce procédé multifacette, «multiscopique» et un brin vertigineux est à l'œuvre dans tous mes laboratoires que ce

10 Site du projet www.openpolygon.org

soit mes diagrammes, mes projets de recherche, mes méthodes d'audit, mes compositions photographiques, mes dessins, ou mes tableaux de tissus.

Plans réflexifs

C'est donc selon cette méthode de fait très sémiotique que j'ai imaginé le diagramme *Sémioscape*, afin de ré-aborder et mettre en abyme le concept même de sémiotique, en parallèle du raisonnement triangulaire construit par et avec Sylvain pour la conférence. Cela introduisait ainsi une dimension non plus simplement performative mais aussi réflexive à l'investigation travaillant sur elle-même.

Ce diagramme incomplet, à l'état de *draft*, permettait également d'ouvrir l'horizon discursif au-delà de l'univers de mon travail sur lequel nous nous étions concentrés dans un premier temps, et d'engager plus largement une séance de recherche *live* avec le public. Celui-ci avait à disposition post-it et marqueurs pour enrichir la cartographie en ajoutant des mots clés à l'architecture sémantique.

Si le sémiotique renvoie à la notion d'espace, le *Sémioscape* renvoie plutôt à celle de paysage, c'est-à-dire un espace qui ne peut être dissocié de celui qui le regarde, qui inclut son point de vue. Le paysage n'est pas l'espace mais une vision de l'environnement construite par le regardeur, une représentation mentale et interprétative (esthétique) de l'espace, à la manière de l'ethnologue qui, contrairement au sociologue distancié, inclut sa sensibilité subjective dans son objet d'étude. La notion de paysage renvoie donc autant à la notion de paysage réel que de paysage mental (*mindscape*).

Le *Sémioscape* propose donc un panorama de points de vue sur le sémiotique, lui donnant dès lors une deuxième

forme de réflexivité et de mise en miroir.

De manière plus générale, rappelons que le LIID et le *Polygon* sont des espaces de recherche artistique, ce qui permet, contrairement à des laboratoires académiques ou scientifiques, de conserver la richesse, la saveur, l'originalité de l'investissement subjectif de chaque personne, la mienne comme celle de toute personne avec laquelle je collabore. Il ne doit pas y avoir de « normalisation » des contenus et des formes, simplement une organisation, une spatialisation de partis pris, de focus ou d'éclairages. La bizarrerie y est la bienvenue. À titre d'exemple et petit clin d'œil amical à Sylvain et à son magazine qui avait scellé notre première collaboration autour du sémiospace géorgien, je choisis délibérément la figure de la constellation de la Dorade pour architecturer le diagramme *Sémioscape*.

Le diagramme permet à la fois une vue d'ensemble, zénithale (vue du ciel de type cartographique) sur la problématique du sémiospace, puis d'introduire, à l'intérieur, deux nouveaux plans réflexifs dans la géométrie conceptuelle du polygone. L'un mettait en symétrie deux autres sous-axes partant de la gauche et se croisant en un point. Le deuxième (ou troisième) répondait à ce croisement de regards par une vision spectrale partant de la droite.

Topographies épistémologiques

Les deux premiers axes de vision partant de la gauche se croisaient en un point, celui du sémiospace artistique où signe et espace, fond et forme, s'enchevêtraient équitablement, où la forme et l'espace font signe (et qui avaient servi de point de départ à la conférence dans son ensemble), pour ensuite se disjoindre en deux trajectoires. La première se focalise sur les différentes « sémio-dimensions » de l'es-

pace, soit en quelque sorte le paysage cognitif et signifiant au sens large de l'espace réel. La deuxième explore les dimensions spatiales des signes au sens large, soit ce qui caractériserait l'« univers des signes » en soi. À gauche de ce croisement, nous serions dans l'espace mental de celui ou celle qui enquête ; à droite, dans le paysage des typologies de sémiotique, que l'on pourrait appeler le polygone des connaissances partagées, et où s'échelonnent des topographies épistémologiques. Sur ces deux axes était proposée une palette de segments et repères indicatifs, reprenant certains *items* et images de la conférence, augmentés de nouvelles facettes ou dimensions possibles de sémiotique, et jusqu'à une très grande échelle, au-delà du visible, qui devient toujours un challenge pour l'entendement.

Sur l'axe 1 (*Spatial Dimensions of Sign*), s'enchaînent les espaces de perception des signes et ceux de production (dans notre cas le Corner College), puis les espaces fictifs, imaginaires ou oniriques véhiculés par des signes et traduisant des espaces mentaux. Autre nature d'espace immatériel, on retrouve ensuite les espaces cognitifs, scientifiques et spéculatifs tels que ceux ouverts par les diagrammes et les architectures sémiotiques. Dernier degré de l'échelle spatiale, vient la vision holistique et métaphorique de la sphère du signe, du *cloud* et du *data-cape* dans son ensemble.

En repartant de la gauche sur l'axe 2 (*Semio-dimensions of Space*), l'installation artistique n'est qu'un exemple de propositions signifiantes dans l'espace de perception, mais c'est celle qui nous rappelle que la conférence a lieu dans une galerie d'art. Dans la foulée vient le point de vue déjà très jalonné voir charpenté de la sémiologie et qui s'élargit jusqu'à l'échelle de l'espace urbain (Barthes). L'écosophie

de Félix Guattari¹¹, tout comme la sémiotique de l'espace construit de Liam Gillick¹², permettraient d'ouvrir d'autres plis, d'autres angles à cet endroit. Ces mots-clés servent de bornes au raisonnement et marquent autant d'angles possibles dans le polygone.

Le repère suivant invite à s'approprier de nouveaux langages de l'imaginaire des territoires : la psycho-géographie (Debord) héritée des situationnistes au gré de leurs dérives urbaines ; le géopoétique (Kenneth White), géocritique et écocritique, des genres littéraires qui se concentrent sur l'interprétation et la narration subjectives de l'espace naturel¹³. L'on pense également au courant actuel de la géo-esthétique¹⁴ où l'art interroge toutes les formes de frontières territoriales. Au-delà de l'imaginaire, le langage et les signes permettent aussi de rendre compte de toutes les dimensions invisibles ou qui demandent une approche interprétative de l'espace car non perceptible dans son ensemble. La ville reste une échelle intéressante pour s'en préoccuper (voir le projet *Paris Galaxies*).

Enfin, en symétrie du *datascape*, ce ne sont que par les signes que certains espaces nous sont accessibles, que ce soit la très petite ou la très grande échelle, et que ces signes prennent la forme d'une équation mathématique, d'un récit, ou d'une modélisation 3D sur un écran d'ordinateur.

11 Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, éditions Galilée, 1989.

12 Liam Gillick, "The Semiotics of the Built World", in *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002.

13 Rachel Bouvet, « Géopoétique, géocritique, écocritique : point commun et divergences », conférence à l'Université d'Angers, 2013.

14 Exposition et publication *Géo-esthétique*, sous la direction de Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, éditions B42, 2014.

Vision spectrale

Prenant un angle radicalement opposé et situé à l'extrémité droite du diagramme, la troisième visée prend un aspect totalement spectral qui pourrait ré-englober, ré-engloutir l'ensemble des *items* du diagramme sans pour autant clore le polygone. En partant du principe que tout est *data*, que le monde n'est fait que de particules signifiantes, qu'elles gravitent autour de nous, dans le cosmos ou dans notre cerveau, la séparation signe-espace, réalité-virtualité, intérieur-extérieur devient impossible. C'est comme si nous regardions le sémiospace depuis le centre de la terre sans que l'on puisse distinguer la séparation entre ciel et terre, entre vide et plein, entre fond et forme. Hors-sol, la raison perd pied, et le sémiospace se transforme ainsi en *cloud*, ou en galaxie infinie. De fait, cet angle d'approche du sémiospace écrase la symétrie et la topographie conceptuelles des deux premiers axes, et amène une autre forme de plasticité intellectuelle ou de météorologie cognitive pour se repérer.

Dans ce paradigme, toute forme, tout espace, toute onde est langage ou plutôt code, porteur de son drame, et se double pour devenir autant réel que métaphorique. Qu'on le veuille ou non, les particules parlent. C'est dans cette dimension paradoxale que se jouent mes fictions en mots et en images telles que la *République des Images* ou *Les Mots du Ciel* évoquées dans la conférence. Cette zone trouble et quasi-onirique est un front de la connaissance qui subit les tornades du numérique, et que l'art peut forer, comme nous le faisons dans et avec le *Sémioscape*. S'y invente peut-être de nouvelles métaphysiques hors-science pour reprendre le vocabulaire du philosophe Quentin Meillassoux¹⁵.

15 Quentin Meillassoux, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, éditions Aux Forges de Vulcain, 2013.

A Maze

La séance collective vient finalement accélérer le caractère jubilatoire et *free-style* de ce diagramme qui semble fantasmer sur l'idée d'embrasser le monde, « tout l'univers », de sa bouche entrouverte. Et ne pourrait-on pas voir dans le schéma deux bouches de profil en train de se parler de très près ou de s'embrasser? À croire que c'est là que les langues et les langages se mêlent, viennent appeler, épeler, forer de leurs pelles le trou noir de l'invisible. S'en échappent ou s'y posent de nouvelles particules sémantiques, humm, ah, *Buzz*, le *Good Fun* et l'*E-motive* sont bien là, *Situated*, avec la *Bedroom*, qui tous font sens d'une manière ou d'une autre, posant en *Responsis*, de nouvelles questions et ajoutant, in *Bracket*, de nouvelles facettes au polygone réflexif et multifacette. *One Word? Persuasion!* (ou *Projection?*). L'ombre du doute s'immisce.

L'architecture du sémiospace, d'abord triangulaire, puis polygonal, se métamorphose encore une fois, pour devenir une sorte de nébuleuse, complexe et labyrinthique. De nouvelles constellations sémantiques s'y dessinent dans une *Multidimensional Hierarchy*. La machine imaginaire du *Sémioscape* change de régime et démultiplie ses axes, ses vecteurs, pour prendre une tournure résolument kaléidoscopique voire psychédélique, comme si les jeux de réflexion dans le polygone lui donnaient un aspect dorénavant trouble et mouvant, un *Body Language*.

À l'extrême gauche, s'installe la notion de *Belief* et d'*Attitude* rappelant combien nos regards sont conditionnés (c'est justement l'un des enjeux du *Sémioscape* de le montrer). À droite celle de *Control* et d'*Original* sème encore un peu plus le doute et insuffle une ambiance conspirationniste dans le *Sémioscape*. Le *Pictorial Gang-Bang* et le *Vortex* seraient-ils de meilleurs *Métaplans* du sémiospace? *Proust* s'installe dans la dimension invisible des territoires avec la *Temporalité* qui

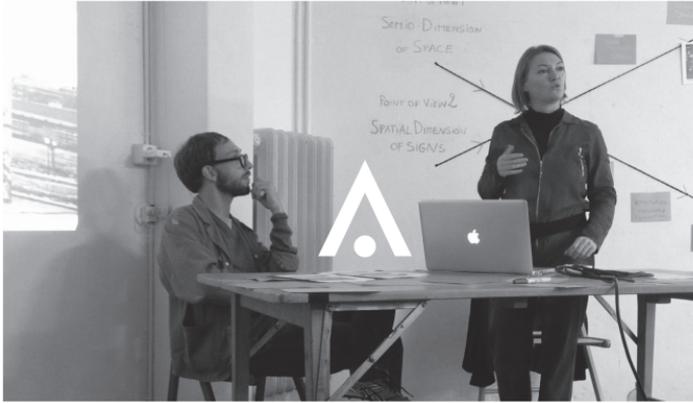
s'étire par le *Désir* vers le *Futur*, pour mieux tendre vers les *Virtual vs Real Networks*. De ces fils, s'annonce toute une histoire, et tant d'autres *Races de Advertisement Narration* qu'il ne reste qu'à laisser courir en imagination, en *Dynamics*, en lisant entre les lignes, entre les mots-clés qui ne cessent d'ouvrir de nouvelles portes, de nouveaux *Fields* dans le *Sémioscape*. L'*Ego-State* est-il encore possible et quid de la *Responsibility* lorsque *Sign X2* approche *One* et le *Eye-Level*!?

Fait notoire, un *Zéro* devient la clé de voûte du *datascape*, tandis qu'en miroir, le code *Void* crée un trait d'union entre espaces invisibles et virtuels. C'est aux extrémités du diagramme que s'énonce ainsi l'abstraction maximale, comme si au-delà de ces jalons, la puissance signifiante du mur blanc, du *white cube*, ou de la page blanche se suffisait à elle-même, pleine de potentialité spéculative et silencieuse.

Paradoxalement, le véritable vide physique est de nature obscure, sombre comme le fond de l'univers. Le sens, la signification qui le transformerait en sémiospace, n'y apparaît que par des effets de rayonnements, de réfléchissements et de raisonnements, plus ou moins lisibles, clairs ou aveuglants.

Heureusement que Peter Brook¹⁶ est là pour nous rassurer en nous rappelant que tout espace vide, le plus sombre soit-il, doit être vu comme une invitation à y performer le théâtre. Nous y voilà dans notre conférence-performance, à mi-chemin entre le *white cube* de l'art et la *black box* du théâtre, à jouer de l'illusion ou de l'improvisation de l'intelligence dans le polygone du Sémioscape. La lumière si étrange du Corner College n'est finalement peut-être pas si anodine que cela; les scientifiques disent parfois que la connaissance naît dans la pénombre...

16 Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Simon and Schuster, 1968.



- A Sylvain Menétrey & Raphaële Bidault-Waddington performing the Semiospace conference, Corner College Zurich, © Stefan Wagner
- B *Paris Galaxies* diagram and *Mental Geographies* drawings, © Raphaële Bidault-Waddington



- C *Polygon* project station, © Raphaële Bidault-Waddington
- D *Semioscape* collaborative research session, © Stefan Wagner
- Σ *Semioscape* diagram (post-production version),
© Raphaële Bidault-Waddington



SEMIOSPACE ODYSSEY Sylvain Menétrey, 2015

Launchpad

Our correspondence began in the summer of 2014. Raphaële Bidault-Waddington (RBW) came to me with a joking proposal imagining a fake group exhibition bringing together the work of her three artistic laboratories: LIID (*Laboratoire d'Ingénierie d'Idées* - idea engineering lab), PIIMS (*Petite Industrie de l'Imagerie Sensorielle* - little industry of the sensory image), *Raffinerie Poétique* (poetic refinery). I played along, and quickly suggested the portmanteau «semiospace». An expression that would click, maybe because of its mix of mystery and familiarity. It seemed to me that it swept across a vast field of knowledge, from linguistics to astrophysics or geography; like the many domains that nourish Raphaële's art. Part poetic neologism, part scientific concept, the semiospace, as a linguistic creation, seemed to me to be a mirror of Raphaële's practice, creating hybrid objects that are at once cognitive models borrowed from science, and exuberant fictions.

The LIID Vehicle

A few months later, there arose an opportunity to carry out a preliminary experience around this notion of semiospace. Raphaële had met Stefan Wagner, co-director of Corner College in Zurich, an art space open to experimental formats such as non-academic conferences, debates and performances. What could be more appropriate than this corner college to present research and discussions born out of Raphaële's LIID, a lab in which I suddenly had become a contracted researcher? The context of Corner College influenced the project, which transformed into a conference-performance with multiple voices, a game of question-response that was half written, half improvised, between the curator and the artist. During the presentation, the discussion followed phases that were laid out by Raphaële's artworks, which we had hung in a landscape around the Corner College's space; it was as much a giant, ephemeral mood board as it was an exhibition. The hanging of the artworks functioned as a large installation spatializing the conference, and more generally the different artistic laboratories of the artist, according to a system of work stations or workshops between which we meandered with the public during the event.

Condition of the Experiment

More than addressing Raphaële's work from the angle of this theoretical and eccentric notion of the semiospace, the objective was to establish the conditions needed for the conference itself to become a semiospace in action. With our staging and interpretation, the semiospace gradually revealed itself as we performed it according to the principal

of learning by doing. Members of the public were invited to participate in this revelation by intervening and asking questions; they were then largely implicated in the last phase of the experiment, which was to fill out a diagram that Raphaële had developed, mapping out the different ideas that the semiospace evoked.

A few months later, this text does not claim to give a full summary of the conference, but instead hopes to propose a new interpretation of it. Writing allows for the prolongation of certain outlined ideas, for the imagination of a new configuration of the information and a different mode of dialogue with the artist.

Collage Palimpsest

The conference only superficially alluded to the origins of this underground word semiospace. It belongs to a gray zone: ignored by dictionaries, it is nevertheless used by some researchers. Anthropologist Lee Drummond dedicated a long chapter to it in his book *American Dreamtime* (1996),¹ an analysis of commercially successful American film phenomena such as *Jaws*, *James Bond* and *Jurassic Park*. The author approaches these films from the point of view of the myth, which he identifies as an extraordinary narrative that responds to essential questions. Contrary to the Marxist approach of an author such as Roland Barthes, who reveals the conservative nature of myths spread by the ruling class in order to assert its domination over the masses, Drummond considers the myth to

1 Lee Drummond, *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

be knowledge in and of itself, a framework for reference inside which human beings have the space to develop relationships with the like-minded. This assessment allows Drummond to formulate a theory of culture founded on myths that takes the form of a “dynamic and complex vectorial system.”² He calls this the semiospace. To explain this notion, he takes a detour through Creole linguistic creations, quantum physics, fractal mathematics and chaos theory, which calls in the idea of an auto-generative culture in constant transformation, founded upon an n series of semiotic dimensions.

Heuristic Tool

More recently, Kimitaka Matsuzato also seized upon the term semiospace to describe the political situation in the Caucasus the day after the five-day conflict between Georgia and Russia in 2008 over the secessionist republic of South Ossetia in his article *The Five-Day War and Transnational Politics* (2009).³ This specialist in Eastern European geopolitics compared stories from different protagonists, which led him to reconsider the widespread idea of an irreparable distancing between Georgia on one side, and South Ossetia, North Ossetia and Russia on the other. In fact, he discovered a large number of parallels in the evaluation of the problems, but also in the mutual comprehension of them, whether linguistically or ideologically, between the different regions of this transnational territory. The semiospace functioned as a heuristic tool

2 Raphaëlle Moine, “Compte rendu : Lee Drummond, *American Dreamtime*”, in *L’Homme*, vol.37, n°144, Oct-Dec 1997, pp.165-166.

3 Kimitaka Matsuzato, “The Five-Day War and Transnational Politics”, in *Demokratizatsiya*, vol. 17, été 2009, pp.228-250.

that allowed his to make visible and map out the different semiotic axes crisscrossing his object of study. In this sense, it could be seen as a more complex version of Greimas's semiotic square, with the space indicating a third dimension.

The definition of semiospace differs little between Matsuzato and Drummond, who integrate it into a force field in which different axes cross and generate hybrid and complex cultures in constant reconstruction. They looked to make visible the dynamic semiotic system that underlies the kaleidoscopes of our cultures, territories and identities. This conceptual scheme seems to shed light on RBW's multifaceted ecosystem of creation as well as on her methods of addressing territories and organization as we see them.

Artist-Explorer

Nicolas Bourriaud attributed to artists the role of guide, when he compared them at the beginning of the 2000s to semionauts. According to him, the artist should function as a guide who facilitates the navigation of a fragmented, disconnected and excessive world that no longer has a stable hierarchy. The artist's mission was to collect a series of incongruous materials and to trace itineraries into the heart of this jungle of countless signs.

With the veritable mind of a researcher operating in a globalized network, RBW has initiated or collaborated on projects from Uruguay to Iran, from Palo Alto to Helsinki. An important part of her work consists in creating cognitive models that poetically shine light onto our present as well as prophesy our future. More than anyone, she incarnates this figure of the artist-semionaut. Yet her work exceeds the

frame of this definition with the fiction that she introduces into it. Under the seeming rigidity of the scientific aesthetic of her productions, there often lies hidden a sort of wandering – or derivation, to use the words of the Situationists – that challenges the illusion of rationality. She toys with utopias and derails the diagrams. The imaginary's subversion or sublimation of formats characterized by their troubling normative neutrality. An example, incidentally, takes us back to the Caucasian semiospace identified by Matsuzato. A voyage undertaken on behalf of *Dorade* magazine led us to this region in 2012. I was the Editor in Chief and Raphaële the guest artist for an issue dedicated to the Black Sea. One of her contributions was a prospective fiction on the future of Villa Garikula, an artist residency in the Georgian countryside where we had stayed. In this text, she imagined a glorious success story for the Villa, mixing the artistic, economic, ecological and democratic development of the region in which it lies.

Transforming into a mode of territorial development strategy, the artist structured a system of virtuous impact (a semiospace) around a demanding cultural programming, notably in linking Garikula to the young, promising Contemporary Art Triennial of Tbilissi. Her text was close to the models of future visions produced by think tanks specialized in the revitalization of abandoned lots and sites supposedly in decline, but with an artistic and political ambition that went back and forth between utopia and delirium. Paradoxically, the scenario was just one of the plausible solutions, and all the characters in the story were real, as though it were only a matter of contacting them...

One could hardly be surprised, then, when Raphaële was invited to conferences, research groups and into other scientific and economic circles to give her opinion, report on

the findings of her research and enrich other disciplines with what she calls “aesthetic intelligence.” Her economic model functions according to the argument that imagination is knowledge and understanding is a market.

A Choice of Stop

For the conference at Corner College, I wanted to propose three axes, three dimensions that would form the semio-space of RBW's artistic constellation, where a fictive and imaginary space, a territorial approach and an immaterial and speculative economy cross paths.

We explored each of these axes from the starting point of the artworks exhibited in the space or with reproductions shown on a projector. Like the leaves of a fern, one level of complexity hid another: along each axis, other semiospaces unraveled along a fascinating and dizzying fractal structure.

I. Imaginary Space

The Universe of Word

The artist defines her text *Les Mots du Ciel* (Words of the Sky), published in the literature review *Espace* in 2013, as a “semantic tale.” She imagines the extra-human and alien pseudo-life of words, lost in space once they come out of our mouths, but full of feelings and sensations. In their perpetual state of weightlessness, their isolation seems to reduce them to powerlessness, like the characters in the space opera *Gravity*. They suffer this absence of grammar and syntax, of the rules that would permit them to assemble themselves, to make language and thus make society. Close to the nonsense of Lewis Carroll, the nonsense of this spatial environment devoid of meaning contaminates the artist’s text, which from time to time becomes a parade of random letters, a bug in the keyboard, a cosmic onomatopoeia. Typographic space crosses through the same turbulence as the words of the sky, as though the story were being performed before the eyes of the reader. This lamentation of an order, this despair of solitary words and syllables in search of their complement, like the androgynous beings in Plato’s myth who sought to find their other half, also unite in Raphaële’s text to form a sort of euphoria. Flying, floating weightlessly, leaping into thin air, what exhilaration! This ether in which we navigate between torment and ecstasy metaphorically expresses the functioning of our spirit, which produces unities of non-structured thought that drift

and dance gaily before forming semantic and syntactic chains when we speak. We think of these hazy coastlines between sleeping and waking, these scraps of thought and these images that the cortex cannot yet master and analyze, as described by Proust. Seen by Raphaële, space is a figuration of our brain where elementary particles wait to be put into contact by our rationality. Poetry, and in particular automatic writing, is a means to capture this raw mental space, devoid of linguistic operations. In its methods of organizing mental material⁴, the spirit functions as a semiospace in perpetual evolution, founded upon multiple axes such as memory, experience, emotions, knowledge. It filters, links, opposes and compares a series of information in order to produce thoughts and speech with the aid of these floating and indecisive cognitive particles: a forest of signs in which we move like in that French Touch music video that shows a universe imagined entirely in typography.

The World of Images

If words can sometimes seem to have lives of their own, like slips of the tongue, the notion of living images immerses us once more in a long tradition, evoking forms of animism that attribute an energy and will to things. In their resemblance to living organisms, certain striking images acquire a power that could make them quasi-subjects. Images clearly have a capacity to provoke action and transformation within the people who see them. If jolting, uni-dimensional advertising images are meant to fool and to increase fetishism, other more ambiguous or subtle images create the possibility of an intelligent and live discussion.

4 *Matière mentale* was the title of a solo show by RBW at the Espace d'En Bas, Paris, in 2011.

The text *La République des Images*⁵ (the republic of images) by RBW is certainly anchored in this discourse on living images, imagining a politics of images acknowledging or even “reenacting” the problematics linked to our era. We have entered into a period of an overabundance of images, a veritable chaos, a flood of visual information, which digital tools have clearly accelerated. Some go as far as thinking that reality now consists in what we once called images, and that reality and the digital universe are now just two versions of the same reality in constant post-production.⁶ Added to this are reformatting, copying, retouching and reframing, operations that are in the hands of anyone who possesses a computer. Once recognized as proof of the existence of what they represented, photographic images today can no longer take on this role. RBW’s text imagines images imbued with a sense of responsibilities, that seek to organize themselves in order to stop this chaos and put an end to this era of suspicion in which we are immersed, as the European nations did in the post-war era.

The Sphere of Information

The proliferation of signs was also at the heart of the installation *Bulle Poético-Spéculative*⁷ (poetic-speculative bubble), which spread out like a galaxy of anonymous images. Hung according to families in the exhibition space, these urban cross-sections taken from the four corners of the world were lit up by the psychedelic rays of a disco ball and black lights.

5 Published in 2010 in *tales-magazine.fr* http://www.tailes-magazine.fr/style-harmony-life-vision/republic_of_images

6 Hito Steyerl, http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/#_ftnl4

7 Exhibited at the Paris Project Room gallery in 2001.

A rhythmic soundtrack as variable as the business climate gave ambiance to the images, inciting the spectator to formulate new, random combinations and associations of urban motifs, a beginning of a narration, an enigma, a charade. The artist cited the model of the datascape, the cartographic data tool imagined by the Dutch architects MVRDV in 1999, as being among her inspirations. To this she added movement and representations in three dimensions. Realized in 2001 at the time of the digital stock market's first crash, this poetic-speculative bubble evokes the first internet boom, the demultiplication of information and the circulation of shares on the stock market, a field in which the artist had worked in a previous life. This artistic vision of the expansion of the data domain is even more pertinent fifteen years later, when the process seems more uncontrollable and notions such as data flooding have come into being.

Much more than a simple imaginary space, this semiospatial installation allowed, through an architecture of images, for the sensitive experience of an extremely large-scale phenomenon.

II. The Level of Territory

An Urban Constellation

Implicitly pronouncing a metaphorical vision of the city as a landscape of information, as a constellation, the *Poetic-Speculative Bubble* has become a clear source of inspiration for *Paris Galaxies*, a vision for the City of Paris, an experimental⁸ project that RBW undertook in 2008.

Outside the architecture and urbanism firms invited by Nicolas Sarkozy's government to meet in Paris and its suburbs, RBW developed her own vision of stretched capital. Her proposition is centered around four axes: tangible urbanism/environment, institutional governance/architecture, creative program and immaterial/virtual. In order to show their interrelations, she reproduced these in a methodological diagram inspired by representations of the cosmos in astrophysics. Laureate of the grant Paris 2030 (2013-14, renewed for 2015-16), this project of the LIID is being carried out in the ACTE Institute (Art, Creation, Theory, Aesthetic) of the University of Paris I, Pantheon Sorbonne, along with other partnerships. A series of workshops with students at the Paris College of Art (formerly Parsons Paris) nourished a vast "aesthetic audit," which allowed for the identification of vectors of urban transformation coming from the artistic constellation of the metropolis. In addition to this, there have also been research projects-exhibitions,

8 Follow the project on parisgalaxies.net

publications, conferences, round tables, etc., all opportunities for experimentation. Since 2008, *Paris Galaxies* has grown all over the place, in a way that is at once concerted and organic, according to a principle that is perhaps similar to Schwitters's *Merzbau*, at the mercy of grants, encounters and collaborations, under the spotlights or in the shadows of the workshop, in artistic contexts but also in academic, ecological, urban and political ones.

This multi-dimensional and composite scaffolding clearly echoes the intended patchwork content of the project, and testifies to the spirit of the laboratory that is part of RBW's work. Thinking of the city as a galaxy can also lead one to the work of geographer Edward Soja. This analyst of the sprawling urbanism of Los Angeles, which he considers to be both an exception and a prefiguration of the mega-cities of the world, describes these as "spatio-social structures that are fragmented, polycentric, nearly kaleidoscopic," thus calling to mind the image of galaxies.

Immaterial Layer

At first glance, Paris presents itself as the antithesis of the Californian model, as much for its density, its human scale, its usages and its administrative divisions that form a nautilus of districts circling around from the center outwards, as for its history. The city functions like a single, dazzling star, a legacy of the Old Regime, of the Sun King (Louis XIV), whose last candles still light up the French institutional system, marked by the prince's act and by centralism. It's nice to live in this shimmering place, but beyond it there are no alternatives.

The model of the cosmos cleverly breaks with these absolutist French ways, all while exploiting the imaginary associated with the capital, nicknamed the City of Lights for

its countless lampposts and reflective surfaces. In the place of a single, blazing beacon are myriad glows and subsystems that crisscross and form a complex living network. In this figure, we find the idea of multiple identity of Édouard Glissant, who contrasts the “lone root” that “kills all around it” with the rhizome, “which spreads out to meet other roots.” The city is divided into small, independent units capable of entanglement, of fertilizing and reproducing themselves. *Mental Geographies*, another work by RBW consisting of 23 drawings realized with colored pencils on colored paper, which were presented at Corner College, seem to resonate with this patchwork vision of *Paris Galaxies*. They appear in the form of drawings of thin curves, bringing to mind meteorological models or contour lines on topographical maps. They evoke a state of mind, a humor, a form of asceticism of the artist seated at her drawing table, but also representations of space, force fields, of the births of galaxies. With Raphaële, mental space has a tendency that is both all-encompassing and uncontrollable, without edges and in non-stop movement. Hung on the wall, they seem like a series of nutrient broth that twist and turn, multiply and get ready to propagate. A form of energy and life pulses within these drawings, like in the neighborhoods of Paris.

III. Economy of the Immaterial

Post-conceptual Art

A unique artist, seldom seen in the art world and non-existent in the market, but known and respected for the strength of her conceptual research, RBW might be seen as an immaterial artist. She plays with this dark, masked image by presenting her artistic identity and her work according to an aesthetic that borrows from organizations, hiding behind the different names of her laboratories. The insistence on notions such as aesthetic intelligence, on the production of diagrams, texts, voluntarily ordinary photographs, and on quasi-academic research clearly place RBW in a tradition of conceptual art.

The years between 1960 and 1970 saw the dawn of the minimalist and conceptual art movements, as well as processual and performative art, which saw themselves as resisting institutions and the art market. And still, the market wound up recuperating these forms, and legal minds revealed themselves to be particularly innovative in formalizing sales and production contracts. A *jeu d'esprit*, conceptual art was already pleasing to certain well-informed managers in the 1960s. At the 1969 opening of *When Attitudes Become Form* at the Bern Kunsthalle, which was the first exhibition benefiting from private funding from Philip Morris Europe, it was precisely the "innovative" character of the exhibited art that the group's president, John A. Murphy, placed at the foreground. It was a qual-

ity that “new art” shared with “the business world,”⁹ he affirmed during his speech.

Statement

Starting at the end of the 1990s, RBW has discerned elements of comprehension in this history of conceptual art, and even a sort of laboratory that is a precursor to the theoretical paradigm of the “immaterial economy,” which emerged 25 years later.

The title of her website *goodwill.is.not.free*, which archives all her laboratory experiments since 2000, insists on this intangibility and the manifest worth of her artistic engagement.

Beyond the play on words that she appropriates to eliminate the commercial extension of her internet host, the phrase borrows the financial term “goodwill”, the immaterial appreciation between the amount that a buyer is willing to spend to acquire a business and the sales figures of that business. In other words, goodwill brings together all the elements of intangible capitalism: prestige of the brand, copyrights, the intelligence of the organization and hypothetical prospects of future profits, without any real correlation.

A fictional sum that is calculated from a part-rational, part-fantastic basis, which implies speculation, a process at the heart of the artist’s practices. Through her architectures of images, engineering of ideas, aesthetic audits and future projections, RBW proposes an experimental and artistic

9 John A. Murphy, “Patron’s statement for *When Attitudes Become Form*”, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro, Cambridge, MIT Press, 2000.

mode of comprehending this immaterial value of organizations. Her concept of “aesthetic intelligence” pairing up with content and form gives her a means to access the immaterial value of social practices.

If the immaterial academic economy was founded in the 1990s, and not without conflict, on a privatization of knowledge, on authorship, patents and licenses, it has remained at a theoretical dead-end, inadequate for understanding the contemporary economy. Rationalization and conventions have been unable to grasp this immateriality.

Testifying to a fairly radical autonomy of thought, RBW is invited today to share her artistic experiments, as much creative as critical, on the immaterial value of organizations (businesses, cities, research centers, etc.) in numerous theoretical contexts. It is this approach that is at work in the aforementioned project *Paris Galaxies*.

Aesthetic Intelligence

Rather than faking a resistance to the market as the conceptual artists did, RBW chose to actually create economic value around her laboratories, notably with the valorization of their immaterial capital and not simply their exhibited productions.

Her reasoning comes from a recognition that is both simple and subversive: if aesthetic intelligence serves the immaterial economy, why not bargain with it? With a view toward this, she created the LIID, which allows her to take distance from any and all forms of recuperation or art marketing activities based on the image, all while doing business with companies. While some artists give the impression of playing shop by reproducing (ironically or not) certain cogs of the capitalist system, RBW is playing a much more dan-

gerous game, as she is participating directly in the economy. That's her artistic vision, her critical analytical ability, her imagination, her diverse knowledge and her sense of experimentation, which she puts into play all at once. There is thus no separation between this way of acting in the economic sphere, and her activities in the art world. She takes from this the privilege of considerable independence vis-à-vis the market and art institutions.

By inventing this new artistic paradigm 15 years ago, which can be seen as prospective and a precursor to the art of a new generation, the artist seeks to go beyond the impasses of conceptual art as well as those of the immaterial economy. Artist, researcher and consultant, she offers up her services to artistic, academic, urban and economic worlds, and in particular for the development of strategic visions and futures. In this way, she is invested in different platforms, agencies, publications and future-oriented think tanks in France and beyond. Her career crosses, in a fluid way, different worlds – academic, economic and artistic – and divides itself into different laboratories that produce a continuous flow of thought. Each axis of this complex construction informs and influences the other components, creating a productive and virtuous force field. The work that comes from this is never presented as a finished product, but rather as the start of something else. Likewise, exhibitions function as steps of opportunities to share the current state of a research in progress, and not as achievements. Because it takes its place along the peripheries, between the past and future, order and chaos, the macro and the micro, a series of unstable states, nearly gaseous, RBW's work creates the image of non-stop movement.

We could therefore consider the semiospace of these practices and laboratories, where all these territories become tangled to the point of being indistinguishable, to be the location of a prefiguration of an art form, of an economy and of a post-capitalist society whose emergence news stories can only confirm.



SEMIOSCAPE

Raphaële Bidault-Waddington, 2015

Complementing the *Paris Galaxies* diagram, the drawings *Géographies mentales* (mental geographies) and the slideshow presenting the productions of PIIMS laboratory, the *Semiospace* installed and performed at Corner College included two other “stations” to be visited during the conference: one dedicated to the *Polygon* project, and the other to the interactive diagram *Semioscape* (see the post-production version inserted in this book).

Polygonal Research

The *Polygon* is a project that I had imagined for the exhibition *The Incidental Person (after John Latham)*, at Apex Art in New York in 2010, which, since then, has been slowly enriched with new experiments, as all my laboratories do. The goal of this project was to create a space for collaborative investigation within the LIID, and to explore a method of so-called polygonal research. Radically free and trans-disciplinary, this method is based on a core polygonal principle, which is then adapted to each topic addressed. The whole *Polygon* project aims at exploring its potentialities.

As I generally do in all my laboratories, it is a new “format” (a conceptual form) of creation and action. The principle of the *Polygon* consists in collecting and then mapping out or spatializing diverse points of view, without limits, like so many possible entries into the same subject. In this way, it attempts to collectively comprehend and embrace critical questions, thus forming a discursive polygonal landscape, which can become labyrinthine, but always remains open and evolving¹⁰. Without being exclusive, the first topics addressed in the Polygon are those of LIID since its creation in 2000: “aesthetic intelligence”, diagrammatic language, urban conceptual models, the aesthetics of organizations, the democratic company, and the value of images, the data-sphere and global governance (with the *Republic of Images* research).

The polygonal approach breaks out of linear or dialectic logics, introduces new oppositional or reflective geometries, even multiplies them, to imagine new logical or illogical, rational or irrational angles, in a way of thinking that is radically plastic, abstract and multidimensional. It is the point of aesthetic intelligence and idea engineering to put thought to work in a way that is both significant as well as formal or metaphorical, to become emancipated from the conventional territories of knowledge, language and Reason. This method allows for exploring and playing with other forms of abstraction that are both artistic and cognitive. By working with cartographies and “contrasted” panoramas of spatialized points of view, new folds appear without end, in which imagination, thought and action can venture out. This multifaceted, “multi-scopic” and somewhat dizzying process is at work in all my laboratories,

10 Project website: www.openpolygon.org

whether through my diagrams, research projects, auditing methods, photographic compositions, drawings or even textile constructions.

Reflexive Plans

It's in following this polygonal and semiospatial method that I imagined the *Semioscape* diagram in order to re-address and to create a mise en abyme of the very concept of the semiospace, in parallel to the triangular reasoning constructed by and with Sylvain for the conference. This introduced a dimension that was not only performative, but also reflexive into the investigation being carried out on itself. This incomplete diagram, in draft, opened a new discursive horizon beyond the universe of my work, which we had first focused on in the conference, and engaged in a live research session with the audience. The public made use of Post-It notes and markers to enrich the diagram and add keywords to the semantic architecture.

If the semiospace recalls notions of space, the *Semioscape* for its part calls up notions of landscape – that is to say, a space that cannot be disassociated with he who regards it, thus including his point of view in its observation. The landscape is not a space, but rather a vision of the environment constructed by the person looking at it, a mental and interpretive (aesthetic) representation of space, like the ethnographer who, in contrast to the sociologist who stands at a distance, includes his own sensibilities in his object of study. The notion of landscape also brings to mind the notion of the mental landscape (mindscape). The *Semioscape* therefore proposes a panorama of points of view on the semiospace, subsequently giving it a second form of reflexivity.

More generally, we must remember that LIID and *Polygon* are spaces for artistic research, which, contrary to academic or scientific laboratories, allow for the conservation of the richness, flavor and originality of the subjective investment of each participant – my own as much as that of any other person with whom I collaborate. There can be no “normalization” of content and forms, simply an organization, a landscaping of focuses or perspectives. It includes space for the uncanny. As an example, and a friendly wink to Sylvain and his eponymous magazine, which sealed our first collaboration in the Georgian semiospace, I deliberately chose the figure of the Dorado constellation in order to structure the *Semioscape* diagram.

The diagram simultaneously gives a view of the ensemble, a cartographic zenithal view, as geographers say, on the problematic of the semiospace, and introduces two new reflexive planes inside the conceptual geometry of the polygon. One places in symmetry two other sub-axes that depart from the left and cross at one point. The second (or third) responds to these crossing perspectives with a spectral vision coming from the right.

Epistemological Topographies

The first two axes of vision that start from the left cross at a point, that of the artistic semiospace (which served as a point of departure for the conference as a whole) where sign and space, form and content become mutually entangled, before separating into two trajectories.

The first highlights the different “semio-dimensions” of the space, or in some wide sense the cognitive and significant landscapes of the real space. The second explores all sides of the spatial dimensions of signs, that which would charac-

terize the “universe of signs” itself. To the left of this crossing, we are in the mental space of the person who investigates; to the right, in the landscape of typologies of semiospaces, which we could call the polygon of shared knowledge, and the place from which epistemological topographies spread out. A palette of segments and indicative landmarks was proposed along these two axes, taking up certain items and images from the conference, and was augmented with possible new facets or dimensions of semiospaces, up to a very high level, beyond the visible, where comprehension is always challenged.

Along axis 1 (Spatial Dimensions of Sign) is a series of spaces of sign perception and production (in our case, the Corner College), followed by fictive, imaginary or dreamlike spaces conveyed by signs and translating mental spaces. In this different sort of immaterial space, we then find cognitive, scientific and speculative spaces such as those designed by diagrams and semiotic architectures. On the last step of the spatial ladder comes the holistic and metaphorical vision of the sphere of the signs, the *cloud* and the *datascape* as a whole.

Setting off again from the left, along axis 2 (Semio-dimensions of Space), the artistic installation is only one example of a significant proposition in the space of perception, but reminds us that the conference takes place in an art gallery. Along the way there comes the already very well defined and robust point of view of semiology, which becomes enlarged up to the scale of urban space (Barthes). Félix Guattari’s ecosophy,¹¹ and the semiotics of the built space developed by Liam Gillick,¹² show other possible folds, other angles.

11 Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, ed. Galilée, Paris, 1989.

12 Liam Gillick, “The Semiotics of the Built World”, in *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002.

These keywords serve as nods for the reasoning and mark as many entries as possibly in the polygon and the semiospace.

The next landmark invites the appropriation of new languages of the territorial imaginary: psychogeography (Debord), inherited from the Situationists at the whim of their urban derives; the geopoetic (Kenneth White), geocritical and ecocritical literary genres that focus on the subjective interpretation and narration of natural space.¹³ We think of it as well as being in the current trend of geo-aesthetics,¹⁴ where art interrogates all forms of territorial borders.

Beyond the imaginary, language and signs also allow for the recognition of all the invisible dimensions that demand an interpretive approach to space, as they are hard to visualize, or even imperceptible. In that regard, gigantic global cities remain an interesting scale for study (see the *Paris Galaxies* project). Finally, in symmetry with the *datascape*, it is only via signs that we are able to access certain spaces, whether at a very small or very large scale, and whether these signs take the form of a mathematical equation, a story or a 3D modeling on a computer screen.

Spectral Vision

Taking a radically opposed orientation, situated at the extreme right of the diagram, the third perspective takes on a totally spectral aspect that could re-embrace and re-engulf all the items on the diagram, but without closing off the polygon. Starting off with the idea that everything, even matter, air or thoughts, is composed of data, that the world is made

13 Rachel Bouvet, «Géopoétique, géocritique, écocritique: point commun et divergences», conference at the University of Angers, 2013.

14 Exhibition and publication *Géo-esthétique*, under the direction of Kantuta Quirós and Aliocha Imhoff, ed. B42, Paris, 2014.

of meaningful particles and that they gravitate around us in the cosmos or in our brains, it becomes impossible to create a separation between sign/space, reality/virtual, interior/exterior. It is now as if we were looking at the semiospace from the center of the Earth, without being able to distinguish between the sky and the ground, between empty and full, between form and content. Without ground, reason loses its footing, and the semiospace here transforms into a cloud, or an infinite galaxy of data. In fact, this way of approaching the semiospace crushes the symmetry and conceptual topography of the first two axes, and leads to the use of another form of intellectual plasticity or cognitive meteorology to find the way.

In this paradigm, all form, all space, every wave, is language, or rather code, carrying its own drama, and splits in two to become both real and metaphorical. Whether we want them to or not, particles speak. It's in this paradoxical dimension that my fictions in words and images occur, such as the *Republic of Images* or the *Words of the Sky* evoked in the conference. This troubling and quasi-dreamlike zone is one of the current frontiers of knowledge that undergoes digital tornadoes, and which art can drill into, like we do in and with the *Semioscape* experiment. Perhaps new extra-scientific metaphysics are invented there, to use the vocabulary of the philosopher Quentin Meillassoux.¹⁵

A Maze

The collective session in the end accelerated the exhilarating and free-style character of this diagram, which seems to fantasize about the idea of kissing the world, "the whole

15 Quentin Meillassoux, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, ed. Aux Forges de Vulcain, 2013.

universe," with its mouth half open. For can we not see in the schema the profile of two mouths speaking very closely, or perhaps kissing? It seems that it's there where tongues and languages intertwine, call, spell out, sink their shovels into the black hole of the invisible. Escaping from or settling into new semantic particles, hmm, ah, *Buzz*, *Good Fun* and the *E-motive* are indeed there, *Situated*, with the *Bedroom*, which all makes sense somehow, asking new questions in *Responsis* and adding, in *Bracket*, new segments to the reflexive and multi-faceted polygon. *One Word? Persuasion!* (Or *Projection?*) The shadow of doubt seems to show up.

The architecture of the semiospace, first triangular, and then polygonal, metamorphoses one more time to become a sort of nebula, always more complex and labyrinthine. New semantic constellations take shape in a *Multidimensional Hierarchy*.

The imaginary machine of the *Semioscape* changes its system, multiplies its axes, its vectors, and takes on a resolutely kaleidoscopic, even psychedelic structure, as though the thought game we are playing in the polygon had given it a blurry and moving aspect, a *Body Language*.

To the far left are the notions of *Belief* and *Attitude*, reminding us how much our regard is conditioned (which is in fact one of the issues that the *Semioscape* seeks to show). To the right, *Control* and *Original* sow the seeds of doubt a little deeper and instill an ambiance of conspiracy into the *Semioscape*. Would the *Pictorial Gang-Bang* and the *Vortex* be the best *Metaplan* for the semiospace? *Proust* is within the invisible dimensions of territories, with *Temporality* spreading out by *Desire* toward the *Future*, to better reach toward *Virtual vs Real Networks*. Along this line, a whole story comes forth, and so many other *Races of Advertisement Narration*, that one can only let loose one's imagination,

in *Dynamics*, by reading between the lines, between the keywords that never cease to create new doors, new *Fields* in the *Semioscape*. Is the *Ego State* still possible, and what about *Responsibility* when *Sign X2* approaches *One* and *Eye-Level*!?

Showing up and off, a *Zero* becomes the cornerstone of the datascape, while across the way the *Void* code creates a hyphen between invisible and virtual spaces. It's at the extremes of the diagram that maximal abstraction is formulated, as if beyond these landmarks, the power of the white wall, of the white cube or of the white page, full of silent and speculative potentiality, took on absolute significance.

Paradoxically, the true physical void is by nature obscure, dark like the depths of the universe. The sense, the meaning that would transform it into a semiospace, only appears by effects of radiance, reflection and reasoning, more or less readable, clear or patent. Luckily Peter Brook¹⁶ is here for us, to reassure us with a reminder that all empty space, dark as it may be, must be seen as an invitation to perform theater. Here we all are in our conference-performance, halfway between art's white cube and theater's black box, to act out the illusion or the improvisation of intelligence in the polygon of the *Semioscape*. The strange light of the Corner College is, in the end, perhaps not so insignificant; scientists sometimes say that clear knowledge arises from the twilight...

16 Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Simon and Schuster, 1968.

COLOPHON

Published by	Clinamen, Geneva
Texts	Sylvain Menétray; Raphaële Bidault-Waddington
Artworks	Raphaële Bidault-Waddington
Graphic Design	Clovis Duran
Translation	Kate McHugh Stevenson
Photography	Raphaële Bidault-Waddington
Printed by	Imprimerie Villière, France
Binding	Finissimo, Switzerland
Typeface	Euclid Flex & Suisse Works, Swiss Typefaces
Paper	Munken Lynx Rough

The authors would like to thank Corner College & Stefan Wagner for the kind invitation in Zurich as well as the audience who participated to the performance.

www.corner-college.com