

GLOSSARIO RICERCA-CREAZIONE
GLOSSAIRE RECHERCHE-CRÉATION
GLOSSARY ARTISTIC RESEARCH

FABIEN VALLOS
ENSP ARLES / ESBA-TALM ANGERS

Sono stato invitato da Alessandro de Francesco a partecipare al convegno *Sympoiesis Symposium* presso l'Accademia Albertina di Torino nel gennaio 2026. L'invito, condiviso con Aurélie Pétrel, ci ha permesso in un primo momento di presentare il progetto di ricerca-creazione *Vues & Données* (2024–2026) e, in un secondo momento, di presentare questo glossario, che riassume una serie di questioni implicate nelle pratiche di insegnamento, di ricerca e di pratica artistica.

Desidero ringraziare Alessandro de Francesco per l'invito e Francesco Canova per la rilettura di questo glossario.

/

J'ai été invité par Alessandro de Francesco à participer au colloque *Sympoiesis Symposium* à l'Accademia Albertina de Turin en janvier 2026. L'invitation avec Aurélie Pétrel nous a permis dans un premier de temps de présenter le projet de recherche-création *Vues & Données* (2024-2026) et dans un second temps de présenter ce glossaire qui résume un certain nombre d'enjeux engagés dans les pratiques d'enseignement, de recherche et de pratique.

Je tiens à remercier Alessandro de Francesco pour l'invitation et Francesco Canova pour la relecture de ce glossaire.

/

I was invited by Alessandro de Francesco to participate in the *Sympoiesis Symposium* symposium at the Accademia Albertina in Turin in January 2026. The invitation, shared with Aurélie Pétrel, first enabled us to present the research-creation project *Vues & Données* (2024–2026), and subsequently to present this glossary, which summarizes a number of issues engaged in practices of teaching, research, and artistic practice.

I would like to thank Alessandro de Francesco for the invitation and Francesco Canova for proofreading this glossary.

I - IL TEORICO

Come è noto, la questione del teorico oltrepassa di gran lunga quella della contemplazione, poiché propone altre forme essenziali. La sua radice, *thea*, indica infatti una preoccupazione per ciò che si rende visibile. *Theôria* (teoria) consiste dunque nel pensare che cosa significhi vedere. Per comprendere pienamente il concetto di teoria, occorre considerare due strutture fondamentali. Il concetto stesso di *theôria* si comprende solo se si interpreta il modello *thaumatheatron-theôria*:

1. la dismisura di ciò che si dà a vedere,
2. la rappresentazione di ciò che è stato dato a vedere (il teatro nel senso antico),
3. la teoria come interpretazione del vedere.

Questo schema costituisce il fondamento della storia della filosofia (Heidegger), della nascita della storia dell'opera (Aristotele) e dell'emergere di una relazione infinita ma conflittuale tra teoria e arte (Heidegger).

Occorre inoltre comprendere che il pensiero latino ha prodotto una struttura analoga a partire dal modello *species-spectaculum-speculatio*. Si tratta sempre dell'interpretazione di ciò che rende visibile e della necessità di produrne un'immagine. Propongo quindi di collocare in modo piuttosto evidente l'idea di ricerca e creazione proprio in questo punto. Si tratta dunque di un problema al tempo stesso teorico e teoremativo, poiché consiste nell'interpretare che cosa significhi vedere e nel produrre dei "rilievi" (*relevés*) di tale osservazione (cfr. Pasolini, Weiner,).

Infine, se torniamo al senso originario del termine teoria, possiamo proporre tre definizioni:

1. pensare che cosa significhi vedere;
2. l'insieme delle modalità di osservazione che definiscono una prospettiva teoretica;
3. assistere al tempo stesso a uno spettacolo e partecipare a una festa.

Questo significa che ciò che chiamiamo il teorico dice qualcosa delle nostre modalità di sguardo sul mondo e delle nostre modalità di restituzione di ciò che abbiamo visto. In questo senso, esso permette di definire ciò che chiamiamo ricerca e creazione.

HEIDEGGER, Martin. *Seminari di Le Thor: 6 sett. 1969*. 1969.

HEIDEGGER, Martin. *Lettera sull'umanismo*. Trad. F. Volpi. Milano: Adelphi, 1995 [1946].

ARISTOTELE. *Poetica*. Trad. e cura di D. Lanza. Milano: Rizzoli (BUR), 1987

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. Milano: Garzanti, 1968.

WEINER, Lawrence. *Statements*. New York: Seth Siegelau Gallery, 1969.

ALBERRO, A.; STIMSON, B. (a cura di). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: Mit Press, 1999.

AA.VV. *Art conceptuel une entologie*. Paris: éd. Mix., 2008

VALLOS, Fabien. *Chrématisation & Poïèsis*. Paris: Mix, 2016.

II - LA CONOSCENZA

Occorre allora pensare che ciò che abbiamo chiamato teorema o rilievo (*relevé*) costituisca l'oggetto che permette la costruzione della conoscenza. Per conoscere bisogna riconoscere; per riconoscere bisogna distinguere; e per distinguere bisogna cogliere la differenza. La differenza non è altro che ciò che conduce all'impossibilità dell'unità.

La conoscenza — fondamento della ricerca e dell'insegnamento — consiste nell'interpretare il punto di rottura essenziale tra l'universale e il diverso (*univers* e *divers*). La costituzione del sapere consente la stabilità della conoscenza come processo verso l'unità (*unus-versus*), mentre la conoscenza permette l'attualizzazione dell'osservazione come processo verso l'impossibilità dell'unità (*dis-versus*). Conoscere significa attualizzare ciò che si dà a vedere. Per questo la conoscenza appartiene propriamente alla ricerca e alla filosofia, poiché implica il ricorso a un processo dialettico.

La conoscenza implica quindi una relazione non con la verità, ma con una presa dialettica sul mondo — sul reale e sulla realtà. Questa presa deve essere dialettica perché, in quanto processo di gnoseologia, deve essere continuamente attualizzata.

La conoscenza implica inoltre una relazione complessa con il particolare, che il pensiero greco chiama *tekhnè*, nel senso di “intendersi di qualcosa”. Tutto ciò solleva questioni legate alla condivisione, trasmissione, tecnicizzazione e trasformazione in saper fare.

Infine, la conoscenza implica una relazione profonda con la politica, poiché la questione fondamentale delle crisi politiche risiede nell’alterazione dei dispositivi di acquisizione e di ricerca della conoscenza. Ogni crisi politica è legata a questo processi.

III - L’INDIRIZZO

L’indirizzo è senza dubbio l’elemento più importante per la ricerca e per l’arte. Non può esserci ricerca senza la produzione di una restituzione pubblica e senza un indirizzo. Per comprendere l’indirizzo, occorre pensarlo come il contrario della funzione destinale. Il destino iscrive separando l’oggetto dalla sua possibile attualità, mentre l’indirizzo presuppone l’attualità della ricezione e, soprattutto, l’attualità di una co-attorialità.

L’indirizzo è una delle funzioni più antiche del dispositivo artistico. Riguarda la questione della ricezione (*aisthètikos*), vale a dire la facoltà di ricevere e comprendere qualcosa del mondo. È dunque una delle funzioni più antiche e più importanti dell’opera.

L’indirizzo deve inoltre essere compreso a partire da ciò che, in senso sofisticato, viene chiamato dispositivo *encomiastico*. L’opera encomiastica ha avuto un’importanza estrema nella storia del poetico, del teorico e dell’opera (Ælius Theon). Soprattutto, la sua etimologia — *en-komos* (al banchetto, alla festa) — rimanda all’interpretazione della *theôria*. Fare un’opera significa allora indirizzare qualcosa all’interno di un dispositivo teorico: ciò richiede un indirizzo, un faccia a faccia e soprattutto un dispositivo capace di accogliere l’alterità.

È noto, tuttavia, che il campo istituzionale dell’arte ha fatto di per far scomparire l’esperienza/la prova encomiastica (museo, white cube, rituale, proibizione, rifiuto dell’entropia, ecc.). Ciò significa che il campo fondativo della ricerca e creazione si situa innanzitutto nell’interpretazione e nella realizzazione di dispositivi di accoglienza: strutture, spazi di lavoro, di conferenza, di lettura, di vita.

TEONE, Elio. *Progymnasmata*. Trad. di G. P. Caprettini. Milano: Bompiani, 2016

VALLOS, Fabien. *Sur l’adresse*. [<https://devenir-dimanche.org/wp-content/uploads/2015/08/adresse-anticipation.pdf>]

IV - RICERCA-CREAZIONE

Nel migliore dei mondi, la ricerca-creazione non si sarebbe mai dovuta chiamare ricerca-creazione. Avremmo potuto chiamarla teoria e opera, teoria e arte, teoria e poetica — o in qualsiasi altro modo. Anzitutto, perché, nel nostro caso, teoria è più precisa di ricerca e permette di evitare molte confusioni metodologiche. Ma ancora più problematica è la questione della creazione. Il termine, di origine latina, comporta troppe ambiguità simboliche e metaforiche. In origine, il verbo *creare* era impiegato unicamente per l’operatività divina e per la crescita degli esseri viventi, vegetali e animali. Il termine *creatio* ha così sostituito *productio* attraverso una deliberata confusione simbolica per designare la produzione poetica. Ciò significa che la relazione profonda non è tra ricerca e creazione, ma tra il teorico e il poetico.

V - IL CONTENUTO

La questione del contenuto è forse la più difficile da cogliere, poiché deve distinguersi sia dalla ricerca in senso classico sia dalla creazione intesa, in senso arcaico e conservatore, come attività artistica o poetica. La differenza essenziale sta nel fatto che il contenuto non può essere

trattato nello stesso modo. Il contenuto deve certamente mantenere una vocazione essenziale di accesso e di diffusione della conoscenza. Tuttavia, esso deve essere compreso a partire da una differenza fondamentale: il suo rapporto con la forma.

La tradizione che definisce la ricerca presuppone un'aderenza tra contenuto e forma, assumendo che la forma sostenga informativamente il contenuto. Ma sappiamo anche che una delle grandi rivoluzioni della modernità è consistita nel disaccoppiare fondo e forma, *Gehalt* e *Gestalt* (Benjamin). Ciò che conta non è né il fondo né la forma, ma ciò che Benjamin chiama *das Gedichtete*: una dimensione poetica, un'esperienza di relazione con il mondo, che può attualizzarsi in modi diversi. La ricerca-creazione è precisamente questo: far accedere a un contenuto come esperienza, come relazione al mondo diversamente attualizzabile.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Tutte le poesie*. A cura di L. Reitani. Milano: Mondadori, 2001 [1797-1806].

BENJAMIN, Walter. «Due poesie di Friedrich Hölderlin». In: *Opere complete*. Torino: Einaudi, 2000 [1915].

ADORNO, Theodor W. «Paratassi». In: *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi, 1979 [1956].

VI - LA DIALETTICA

È importante menzionare la dialettica perché essa opera su tre livelli essenziali della ricerca e creazione: anzitutto come relazione tra teoria e *poièsis*; poi come relazione tra fondo e forma, ossia tra la diffusione di una conoscenza e la produzione di una forma che ne intensifica la tale diffusione; infine come relazione tra conoscenza e attualità. La dialettica è essenziale perché permette di pensare i legami tra osservare e rilevare. Essa solleva anche una questione politica: il crollo dei dispositivi dialettici e, di conseguenza, il crollo del comune.

VII - LA PLASTICITÀ

Ecco uno dei punti più importanti di questa presentazione: la *plasticità*. Riprendiamo questo termine da una lunga tradizione della storia dell'arte e delle forme nonché dall'interpretazione proposta dalla filosofa Catherine Malabou. La plasticità deve essere intesa come ciò che produce forma ed esplosione. Parliamo qui di una plasticità esplosiva propria alla forma della ricerca e creazione. Essa mette in tensione una prova della conoscenza e una prova della forma, fino a produrre una tensione. Secondo Malabou, la plasticità rinvia a due problematiche: la potenza della combinatoria e la contingenza. Tuttavia, l'opera esposta e la ricerca pubblicata richiedono una lentezza — quella dell'istituzione, della mediazione (oggi, sotto certi aspetti, catastrofica), della pubblicazione e della ricezione. La ricerca e creazione devono invece mostrare una maggiore velocità nei processi combinatori e nelle modalità di presentazione. Questa plasticità è essenziale.

MALABOU, Catherine. *Ontologia dell'incidente*. Milano: Mimesis, 2012.

VIII - LA PERFORMATIVITÀ

Un altro punto essenziale della ricerca e creazione non riguarda la performance, che resta al livello dell'analisi formale, ma la performatività intesa nel senso mallarmeano e nel senso di Dan Graham. La performatività è innanzitutto quella della lettura stessa. Mallarmé conclude il suo poema con la formula "Toute lecture qui le sacre". Ciò che è performativo è la potenza della lettura a partire dello spettatore. Se la plasticità è esplosiva, occorre allora immaginare nuovi dispositivi di lettura, che non siano fondati sulla contemplazione, sulla passività o sull'autorità della mediazione e dell'attorialità. La performatività rinvia inoltre all'attualità. *Schema* si attualizza a ogni pubblicazione, passando da protocollo a opera. Questa attualità si produce attraverso regimi di *in-formazione*. Ciò che è *per-formativo* è ciò che permette l'accesso a modalità in-formative a partire da una prova della forma.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un colpo di dadi non abolirà mai il caso*. Torino: Einaudi, 2006 [1897].
GRAHAM, Dan. *Schema & Notes on Schema* (1966-1973). Halifax / New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973.

IX - L'INDAGINE METAFISICA

Devo questa problematizzazione alle ricerche di Francesco Canova. Il suo lavoro riguarda la figura di ciò che egli chiama il detective metafisico, ossia un modello di ricerca fondato non tanto sui risultati quanto sul percorso e sul metodo.

La ricerca e creazione è dunque un'indagine metafisica, poiché concentra le modalità della ricerca su dispositivi metafisici. Come pensare la metafisica? Essa è la parte della filosofia che si occupa di ciò che chiamiamo agentività, vale a dire ciò che permette di produrre relazioni tra il desiderio e l'agire.

La problematizzazione contemporanea del concetto di agentività deve trovare la sua fonte nel concetto greco di *daimôn*, che è al centro del *Simposio* di Platone, opera altamente plastica. La metafisica dovrebbe dunque essere la disciplina che interpreta le relazioni di causalità tra il desiderio e l'agire.

La filosofia moderna introduce una svolta della metafisica: essa non ha più per oggetto l'interpretazione dell'essenza dell'essere, ma dell'essenza dell'agire come *pro-duzione* (*poièsis*; Heidegger). Fare ricerca e creazione significa produrre un'indagine metafisica, ossia tentare di comprendere che cosa significhi *daimôn*: ciò che produce attaccamento e ciò che permette di interpretare la nostra relazione alla conoscenza come abilità.

Si tratta quindi di indagare sia la distribuzione del sensibile sia un processo di divenire abili (*habileté*). Questa abilità è l'essenza dell'arte e della filosofia, poiché *ars*, traduzione latina di *tekhnè*, designa tale abilità, e *sophia* non designa altro. Essere abili significa intrattenere una relazione con il mondo. Fare ricerca e creazione significa interpretare le modalità di questa relazione.

CANOVA, Francesco. Progetto di dottorato sui *detective metafisici*. In corso.

PLATONE. *Simposio*. Trad. G. Reale. Milano: Bompiani, 2001

HEIDEGGER, Martin. *Brief über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1947.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Daimon*. Paris: Les Belles Lettres, 2025.

HUYGHE, Pierre-Damien. *Commencer à deux*. Paris: éd. Mix, 2009.

X - ARTE E TEORIA

Occorre dunque comprendere che la relazione tra arte e filosofia è essenziale, poiché permette di interpretare e pensare il nostro modo di relazionarci al mondo.

Se ammettiamo una svolta fondamentale della metafisica — propria della modernità, della post-modernità e di ciò che chiamo meta-modernità — che consiste nel pensare l'essenza dell'agire come *pro-duzione* (il trattino è essenziale), resta da comprendere la proposta di Heidegger: per pensare questa svolta, occorre interpretare in che modo *Denken* e *Gedichte* stiano nello stesso modo davanti alla medesima questione. Qual è questa questione? L'essere. Qual è questo modo (*Weise*)? La *pro-duzione* come *poièsis*.

HEIDEGGER, Martin. *Lettera sull'umanismo*. Milano: Adelphi, 1995 [1946].

XI - POIÈSIS

Che cosa significa allora *poièsis*? Essa non significa ciò che chiamiamo poesia, almeno non ancora. *Poièsis* significa produrre, ma non nel senso di fabbricare; piuttosto nel senso di agire e di essere abili nel far avvenire qualcosa davanti a qualcuno.

L'etimologia di *poièsis* deriva dall'interrogativo *poios*, che significa “di quale specie”. Ed è precisamente questa domanda che fonda i concetti di *theôria* e di *species*. *Poièsis* designa un

modo di interrogare ciò che appare, ciò che si dà a vedere, e i modi con cui lo spostiamo. La *poièsis*, o la *pro-duzione* (e non la creazione), può allora divenire poesia, letteratura, epopea, scultura, tragedia, pittura, dispositivo, fotografia.

MESCHONNIC, Henri. *Critica del ritmo*. Roma: Meltemi, 2002 [1982].

DE FRANCESCO, Alessandro. *Pour une théorie de la poésie non-dualiste*. Paris: éd. Mix., 2021.

XII - LA COMBINATORIA

Diventa allora evidente che la combinatoria è l'essenza della ricerca e creazione, poiché, in definitiva, la combinatoria non è altro che la *poièsis*: afferrare ciò che si dà a vedere, spostare ciò che si è dato a vedere, e assemblare ciò che è stato afferrato. La particolarità della ricerca e creazione è che questa combinatoria è esplosiva, intensiva e complessa.

VALLOS, Fabien. *Vues & données*. Paris: éd. Mix., 2023.

XIII - SULLA COMPLESSITÀ

La complessità è un concetto operativo. Devo al teorico Georges Molinié questa definizione: la complessità è una funzione che permette di produrre pieghe nelle superfici di ricezione, così da ampliarle. Ciò rinvia anche al concetto di piega in Deleuze. La complessità consiste nel lavorare con le pieghe infinite della combinatoria e della plasticità. Una seconda definizione è politica: la complessità è la forma più alta del rispetto. Essa designa un modo di guardare — *re-spicio*. È dunque una prospettiva teorica.

MOLINIÉ, Georges, *Hermès mutilé*. Paris: Champion, 2005

DELEUZE, Gilles. *La piega: Leibniz e il barocco*. Torino: Einaudi, 1990 [1988].

XIV - SULL'ACCIDENTE

Ci riferiamo qui alla teoria dell'incidente sviluppata nel lavoro della filosofa Catherine Malabou. Non si tratta di pensare l'opera a partire dal caso, ma piuttosto dalla contingenza (vale a dire da ciò che può cambiare), dall'accidente della sua plasticità. L'accidente deve essere inteso nel senso della *ptôsis*, figura del pensiero poetico: prendere in considerazione la paratassi (si pensi qui ad Adorno nel suo commento alla poetica di Hölderlin) e l'*enjambement* (Agamben); prendere in considerazione ciò che avviene al tempo stesso come caduta (cioè come ciò che accade), la trasformazione delle forme delle parole della lingua, e la trasformazione complessa delle modalità di ricezione nell'esperienza della combinatoria.

MALABOU, Catherine. *Ontologia dell'incidente*. Milano: Mimesis, 2012.

ADORNO, Theodor W. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi.

AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Milano: Feltrinelli, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *La fine del poema*. Macerata: Quodlibet, 2010.

XV - L'INDICE

Di fronte a questa complessità, una delle forme importanti della ricerca-creazione è ciò che designiamo in modo generico sotto la voce di indice: vale a dire forme tanto diverse quanto il *theatrum*, l'indice, la mappa, l'organigramma, l'atlante, la lista, il catalogo, i commenti, i marginalia, la scrittura talmudica, ma anche forme di studio come lo studiolo, la stanza, la biblioteca, lo scaffale, la vetrina, ecc.

Queste forme permettono di organizzare tutto ciò che è stato raccolto, tutto ciò che è stato combinato, tutto ciò che è stato rilevato. È importante notare che alcune forme contemporanee dell'arte si sono fortemente interessate a questi dispositivi, sia attraverso un

lavoro formale e concettuale sull'indicizzazione, sia a partire da ciò che viene definito *estetica relazionale* (Bourriaud), vale a dire artisti e ricercatori che interpretano la ricezione (estetica) a partire dalle possibili relazioni operate dallo spettatore. Una di queste relazioni può essere lo studio, la ricerca o anche la loro messa in scena (si veda a questo proposito Udo Kittelmann e Taryn Simon, 2022, ma anche Christoph Büchel, 2024).

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia Books, 2010 [1998].

KITTELMANN, Udo; SIMON, Taryn. *Human Brains*. Berlin: Hatje Cantz, 2022.

BÜCHEL, Christoph. *Monte di Pietà*. Venezia: catalogo di mostra, 2024.

PÉTREL, Aurélie; VALLOS, Fabien. *Vues & données*. Paris: éd. Mix, 2024-2025.

XVI - LA CO-ATTORIALITÀ

Dalle questioni della ricezione e della relazione deriva, in modo abbastanza evidente, la questione essenziale della co-attorialità. Per comprenderla, è innanzitutto necessario pensare — a partire da Kant — la questione dell'interesse. Ciò significa che si può intrattenere con l'opera o una relazione di interesse, ossia di conoscenza, oppure una relazione di disinteresse, ossia di artistizzazione.

Questo dipende interamente da una decisione presa dal lato della ricezione, una decisione che determina una co-attorialità. Se prendiamo l'esempio di Mallarmé: o sono interessato a leggere un testo sul problema del verso libero, oppure si tratta di farne un poema. Si può evidentemente citare la questione del *ready-made* duchampiano. Si può anche citare, in modo emblematico, un'opera come *The Grammatical* di Art & Language: o sono interessato alla lettura di un testo sul linguaggio, oppure alla possibilità — enunciata nell'ultima frase — di riceverlo come un'opera.

Tutto ciò determina dunque, per la modernità e il contemporaneo, una questione essenziale di co-attorialità. Se vi è ciò che chiamiamo artistizzazione, allora vi è una ripartizione dei compiti tra emittente e ricevente. Questa co-attorialità è essenziale per comprendere i dispositivi di ricerca e creazione: da un lato come interesse per un contenuto, dall'altro come disinteresse, vale a dire come esperienza estetica. È la combinatoria dei due che designa e definisce la ricerca-creazione.

DUCHAMP, Marcel. *Scritti*. Milano: Abscondita, 2005.

DUCHAMP, Marcel. «The Creative Act» (1957); «Where Do We Go from Here?» (1961). In: SANOUILLET, M.; PETERSON, E. (a cura di). *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989.

ART & LANGUAGE. *The Grammarian*. New York / London, 1970.

XVII - IL COMPROMESSO

È precisamente questa combinatoria a costituire un compromesso. L'intera storia complessa di ciò che chiamiamo ricerca-creazione consiste nell'assumere un compromesso dinamico ed esplosivo tra fondo e forma (ed è anche per questo che abbiamo avviato un lavoro di ricerca sui dialoghi di Platone, che per noi costituiscono uno dei fondamenti di questa problematica.).

Ciò perché si tratta, al tempo stesso, di produrre delle combinatorie e di richiedere l'intervento di un ricevente per attivare il dispositivo.

XVIII - L'EURISTICA

Una delle funzioni essenziali della ricerca-creazione è la produzione di ciò che chiamiamo un compromesso tra un dispositivo e un contenuto, al fine di produrre una struttura euristica. La posta in gioco risiede fortemente nella messa in atto di processi di scoperta: il

teorico, la conoscenza, la dialettica, il rilevamento, la combinatoria. Se la ricerca-creazione è un dispositivo euristico, allora bisogna comprendere che non si tratta di un dispositivo contemplativo e che essa intrattiene una relazione evidente con la costruzione della conoscenza e con la sua condivisione. La ricerca non è più soltanto un supporto freddo per sintetizzare le scoperte e l'opera non è più soltanto uno spazio di esperienza: è la relazione tra sintesi ed esperienza a fondare l'esperienza euristica della ricerca-creazione.

Dal punto di vista della storia dell'arte classica e moderna, e dal punto di vista della storia classica della ricerca universitaria, la ricerca-creazione costituisce una rivoluzione, poiché rovescia tutte queste modalità nel tentativo di far esperire modalità euristiche.

XIX - L'INSEGNAMENTO

Questa voce è al tempo stesso la più semplice e la più evidente. La ricerca-creazione deve essere legata a dispositivi di insegnamento e a seminari per poter mettere alla prova le combinatorie.

XX - LE MACCHINE DELLA VISIONE

Per concludere questo glossario — nella sua forma attuale — proponiamo un'ultima voce: ciò che chiamiamo “macchina della visione”. Una macchina della visione è un dispositivo attraverso cui diventa visibile la plasticità delle combinatorie. Questa macchina della visione (in riferimento al testo di Virilio) si contrappone alle macchine celibi intese come esposizione del mito (Harald Szeemann), all'esposizione intesa come macchina di tematizzazione e all'esposizione come macchina ideologica (Marcel Broodthaers). La macchina della visione è un dispositivo che permette di produrre e pensare logica dell'immagine (analitica, dialettica, paradossale, paratattica, poetica).

VIRILIO, Paul. *La macchina della visione*. Milano: Raffaello Cortina, 1994 [1988].

SZEEMANN, Harald. *Le macchine celibi*. Venezia: catalogo di mostra, 1975.

BROODTHAERS, Marcel. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-1974. Bruxelles: catalogo, 1974.

BROODTHAERS, Marcel. *Catalogue-Catalogus*. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1974.

I - LE THÉORIQUE

On le sait la question du théorique dépasse très largement la question de la contemplation pour proposer d'autres formes essentielles. Puisque sa racine est *thea* elle indique une préoccupation à ce qui se rend visible. La *theôria* (théorie) c'est donc penser ce que signifie voir. Et pour comprendre pleinement le concept de théorie il faut être en mesure de penser 2 structures. La première est que le concept de *theôria* ne peut se saisir que s'il interprète le modèle *thaumatheatron-theôria*, autrement dit 1. La sur-mesure de ce qui se donne à voir, 2. La représentation de ce qui s'est donné à voir (théâtre au sens antique) et 3. La théorie comme interprétation du voir. Ce schéma est le fondement de l'histoire de la philosophie, naissance de l'histoire de l'œuvre et la naissance de cette relation infinie mais conflictuelle entre théorie et art.

Il faut encore comprendre que la pensée latine à produit exactement la même structure à partir du modèle *species-spectaculum-speculatio*. Il s'agit toujours de l'interprétation de ce qui rend visible et de la nécessité à en produire une image. Je propose que de manière assez évidente on pose l'idée de recherche et création à cette endroit. C'est donc un problème théorique et théorématique puisqu'il s'agit d'interpréter ce que signifie voir et de produire des « relevés » de cette observation (voir Pasolini, 1968 et Weiner, 1969).

Enfin, si l'on revient au sens originel du terme théorie il faut donc concevoir trois possible définition : 1. C'est donc penser ce que signifie voir, 2. C'est l'ensemble des modalités d'observation qui permettent de définir une visée théorétique, et enfin 3. C'est à la fois assister à un septale et participer à une fête. Ce qui signifie alors que ce qu'on nomme le théorique dit quelque chose de nos modalités de regard sur le monde et nos modalités de restitution de ce que nous avons vu. Il est alors possible d'affirmer que cela peut permettre de définir ce que nous nommons recherche et création.

HEIDEGGER, Martin. *Séminaire du Thor : 2-11 septembre 1969*. In : *Questions III & IV*. Paris : Gallimard, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. Trad. R. Munier. Paris : Aubier, 1957 [1946].

ARISTOTE. *Poétique*. Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil, 1980 [IVe AEC].

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. 98 minutes, 1968.

WEINER, Lawrence. *Statements*. New York : Siegelau & Seth Siegelau Gallery, 1969.

ALBERRO, A.; STIMSON, B. (a cura di). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: Mit Press, 1999.

AA.VV. *Art conceptuel : une entologie*. Paris : éd. Mix., 2008.

VALLOS, Fabien. *Chrématisique & Poièsis*. Paris : Mix, 2016.

II - LA CONNAISSANCE

Il faut alors penser que ce que nous avons nommé théorème ou relevé, sont les objets qui permettent la construction de la connaissance. Pour connaître il faut reconnaître et pour reconnaître il faut distinguer et pour distinguer il faut saisir la différence. La différence n'est jamais autre chose que ce qui porte à l'impossibilité de l'unité. La connaissance – fondement de la recherche et de l'enseignement – signifie interpréter le point de rupture essentiel entre univers et divers. La constitution du savoir permet la stabilité de la connaissance en tant que processus vers l'unité (*unus-versus*) tandis que la connaissance permet l'actualisation de l'observation en tant que processus vers l'impossibilité de l'unité (*dis-versus*). Connaître c'est actualiser ce qui se donne à voir. C'est donc le propre de la recherche et de la philosophie puisqu'il s'agit d'avoir recours à un processus dialectique.

La connaissance signifie donc que nous entretenons une relation à la saisie dialectique (et non pas comme vérité) au monde (réel et réalité). Cette saisie doit être dialectique parce qu'elle doit être, comme processus gnoséologie, actualisé.

La connaissance induit une relation complexe au particulier, ce que la pensée grecque nomme *tekhne* en tant que s'y connaître en quelque chose : celui induit alors une problématique de partage, de transmission, de technisation, de transformation en savoir faire.

La connaissance induit une relation profonde à la politique, puisque la seule et très profonde problématique des crises politiques est l'altération des dispositifs d'acquisition et de recherche de la connaissance. Toute crise politique est liée à cela.

III - L'ADRESSE.

L'adresse est sans doute la chose la plus importante pour la recherche et pour l'art. Il ne peut y avoir de recherche s'il n'y pas la production d'une restitution publique et d'une adresse. Pour comprendre l'adresse il faut avoir penser qu'elle est strictement l'inverse de la fonction destinale. Le destin est ce qui inscrit en décorrélant l'objet et sa possible actualité, tandis que l'adresse suppose à la fois l'actualité de la réception et surtout l'actualité d'une co-actorialité.

L'adresse est une des plus anciennes fonctions du dispositif artistique. Il s'agit de la question de la réception (*aisthêtikos*), c'est-à-dire ce qui concerne la faculté de recevoir et de comprendre quelque chose du monde. C'est donc une des plus anciennes et une des plus importantes fonction de l'œuvre.

L'adresse doit encore pouvoir se comprendre à partir de ce que l'on appelle de manière un sophistique, les dispositifs *encomiastiques*. L'œuvre encomiastique a été d'une extrême importance pour l'histoire du poétique, du théorique et de l'œuvre mais surtout, son étymologie *en-komos* (au-banquet, à-la-fête) revoit à l'interprétation de la *theôria*. Ce qui signifie alors que faire une œuvre c'est comme adressé quelque chose dans un dispositif théorique : pour cela il faut donc cette adresse, ce face à face et surtout il faut un dispositif qui accueille la possibilité de cette altérité. Or on le sait le champ institutionnel de l'art a tout fait que l'épreuve encomiastique disparaisse (musée, *White-cube*, rituel, interdit, refus de l'entropie, etc.). Ce qui signifie que le champ fondateur de la recherche et création se situe, d'abord et avant tout, dans l'interprétation et la réalisation de dispositifs d'accueil (structure, espace de travail, de conférence, de lectures, de vie, etc.)

THEON, Ælius. *Progymnasmata*. Trad. M. Patillon. Paris : Les Belles Lettres, 1997 [I^{er} siècle].

VALLOS, Fabien. *Sur l'adresse*. 2009.

IV - LA RECHERCHE-CRÉATION

Dans le meilleur des mondes il aurait fallu que la *recherche-création* ne s'appella jamais recherche-création. On aurait pu l'appeler théorie et œuvre, théorie & art, théorie et poétique, etc. D'abord, parce que dans le cas qui nous concerne théorie est plus précise que recherche et sur qu'elle évite de multiples confusions de méthodes. Mais plus problématique encore, la question de la création. Le terme, d'origine latine, entretient trop de confusion symboliques et métaphorique. Originellement le verbe *creare* s'emploie uniquement pour l'opérativité divine et pour la croissance du vivant végétal et animal. *Creatio* a donc remplacer productio par volontaire confusion symbolique pour désigner cette production poétique.

Ce qui signifie alors que la relation profonde n'est pas celle entre la recherche et la création, mais entre le théorique et le poétique.

V - LE CONTENU

La question du contenu est alors la plus difficile à appréhender, puisqu'elle doit se distinguer de celle la recherche au sens classique et de celle de la création au sens archaïque et conservatrice d'une activité artistique ou poétique. La différence essentielle consiste à imaginer que le traitement du «contenu» ne peut se faire de la même manière. Il doit certes maintenir une vocation essentielle à l'accès et à la diffusion de la connaissance. Cependant il s'appréhende avec une différence important qui est sa relation avec la forme.

La tradition qui définit la recherche est une adhérence entre un contenu et une forme, présupposant que la forme supporte informativement le contenu. Mais on sait aussi que la

grande révolution de la grande modernité à consisté à décorrélér fond et forme, *gehalt* et *gestalt*. Ce qui importe n'est pas d'abord le fond ni même la forme, mais ce que Benjamin appelle un *das gedichtete*, un poématique, c'est une expérience, diversement actualisée d'une relation au monde. La recherche-crédation c'est très précisément cela : faire accéder à un fond (un contenu) mais comme expérience diversement actualisée d'une relation au monde.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Œuvres*. Trad. P. Jaccottet. Paris : Gallimard, Pléiade, 1967 [1797-1806].

BENJAMIN, Walter. «Deux poèmes de Friedrich Hölderlin». In : *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2000 [1915].

ADORNO, Theodor W. «Parataxe». In : *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984 [1956].

VI - LA DIALECTIQUE

Il m'importe de mentionner ici la dialectique parce qu'elle se situe à trois niveaux essentiels de la recherche & création. D'abord comme relation théorie et *poiesis*, puis comme relation en fond et forme, c'est-à-dire comme relation entre la diffusion d'une connaissance et la production d'une forme pour intensifier cette relation, et enfin comme relation entre connaissance et actualité. Cette dialectique est essentielle parce qu'elle permet de penser les liens entre observer et relever. Il s'agit enfin d'insister sur une question, cette fois, politique de l'effondrement des dispositifs dialectiques et donc l'effondrement du commun.

VII - LA PLASTICITÉ

Voici l'un des points les plus importants de cette présentation : la plasticité. Nous empruntons ce terme à une très longue tradition de l'histoire de l'art et des formes (histoire relationnelle de la sculpture en Grèce) et à l'interprétation qu'en fait la philosophe Catherine Malabou. Cette plasticité est à entendre comme ce qui produit de la forme et de l'explosion. Nous nommons cela une plasticité explosive propre à la forme recherche et création. Elle met en tension une épreuve de la connaissance avec une épreuve de la forme jusqu'à créer une tension. La thèse de Malabou consiste à imaginer que ce nommons plasticité renvoie à deux problématiques : d'abord celle de la puissance de la combinatoire et ensuite de la contingence. Or l'œuvre exposée, la recherche publiée requiert une lenteur, celle de l'institution, celle de la médiation (à certains égards, aujourd'hui, catastrophique), celle de la publication et celle de la réception. La recherche et création doit montrer une plus grande vitesse dans les combinaisons et dans les enjeux de monstration. Cette plasticité est essentielle.

MALABOU, Catherine. *Ontologie de l'accident : essai sur la plasticité destructrice*. Paris : Léo Scheer, 2009.

VIII - LA PERFORMATIVITÉ

L'autre point essentiel de la recherche et création est la question non pas de la performance (qui demeure au niveau de l'analyse simple des formes) mais de la performativité au sens mallarméen et au sens de Dan Graham. Cela signifie d'abord que ce nous nommons performativité est celle de la lecture (Mallarmé conclut son poème par la formule «Toute lecture qui le sacre»). Ce qui relève de la performativité est la puissance de la lecture du spectateur. Or si la plasticité est explosive il faut prévoir des dispositifs nouveaux de lecture qui ne soient fonder ni sur la contemplation ni sur la passivité ni sur l'autorité de la médiation et de l'actorialité. Cela signifie ensuite que performativité renvoie à celle de l'actualité et que cette actualité se produit par des régimes d'in-formation. Ce qui est donc per-formatif est ce qui permet d'accéder à des modalités in-formation à partir d'une épreuve de la forme.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : Cosmopolis, 1897.

GRAHAM, Dan. *Schema & Notes on Schema (1966-1973)*. Halifax/New York : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973.

IX - LA DÉTECTION MÉTAPHYSIQUE

Je dois cette problématisation aux recherches de Francesco Canova. L'enjeu de son travail porte sur la figure de ce qu'il nomme un détective métaphysique, c'est-à-dire le modèle d'une recherche fondée non pas tant sur les résultats mais surtout sur la question du parcours et de la méthode. La recherche est création est alors une détection métaphysique puisqu'il s'agit de concentrer les modalités de la recherche sur des dispositifs métaphysiques. Comment penser la métaphysique ? Elle est une partie de la philosophie qui s'occupe de ce que nous nommons agentivité, c'est-à-dire ce qui permet de produire des relations entre le désir et l'agir.

La problématisation contemporaine du concept d'agentivité doit trouver sa source dans le concept grec de daimôn qui le sujet du *Banquet* de Platon (œuvre hautement plastique). La métaphysique devrait donc être la discipline qui s'occupe d'interpréter les relations de causalités entre le désir et l'agir. Or la philosophie moderne n'a pose l'idée d'un tournant de la métaphysique : elle n'a pas pour objet l'interprétation de l'essence de l'être mais de l'essence de l'agir comme pro-duction (*poièsis*). Faire de la recherche et création c'est faire en sorte de produire une détection métaphysique, c'est-à-dire tenter de comprendre ce que signifie le *daimôn* : à la fois ce qui produit de l'attachement (relation entre les éléments) et ce qui permet d'interpréter notre relation à la connaissance comme habileté. Il s'agit donc à la fois d'enquêter sur le partage du sensible mais aussi d'enquêter sur un devenir «habile». Cette «habileté» est l'essence de l'art et de la philosophie. Pourquoi ? Parce que le terme latin *ars* qui traduit *tekhne* désigne cette habileté et parce que le terme *sophia* ne désigne pas autre chose que cela. L'habileté est alors bien l'essence des processus de recherche en art et en théorie. Habile signifie entretenir une relation avec le monde. Faire de la recherche et création c'est interpréter les modalités de cette relation.

CANOVA, Francesco. Projet de thème sur les détectives métaphysiques. En cours.

PLATON. *Le Banquet*. Trad. L. Brisson. Paris : GF Flammarion, 1998 [IVe siècle AEC].

HEIDEGGER, Martin. «Lettre sur l'humanisme» in *Questions III & IV*. Paris : Gallimard, 1990.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Daimon*. Paris : Les Belles Lettres, 2025.

HUYGHE, Pierre-Damien. *Commencer à deux*. Paris : éd. Mix, 2009.

X - ART & THÉORIE

Il faut donc comprendre que la relation art et philosophie est essentielle. Parce que, comme nous l'avons vu elle permet d'interpréter et de penser nos modalités de relations avec le monde. D'autre part, si nous nous accordons avec le fait qu'il y a un tournant majeure de la métaphysique qui consiste pour la modernité et surtout la post-modernité et mieux encore ce que je nomme la méta-modernité, à penser l'essence de l'agir comme *pro-duction* (il faut mettre le tiret), il reste à comprendre la proposition de Heidegger : si on doit penser ce tournant, il faut alors, dit-il, interpréter en quoi *Denken*, la pensée et *Gedichte* (le poème) se tiennent de la même manière devant la même question. Qu'elle est cette question ? L'agir de être. Qu'elle est cette manière (*Weise*) ? La *pro-duction* comme *poièsis*.

HEIDEGGER, Martin. «Lettre sur l'humanisme» in *Questions III & IV*. Paris : Gallimard, 1990.

XI - LA POIÈSIS

Que signifie alors *poièsis* ? On le sait, elle ne signifie pas ce que nous nommons poésie. Du moins pas encore. *Poièsis* c'est produire. Mais pas encore au sens de fabriquer, mais plutôt au sens d'agir et d'être habile en vue de faire advenir quelque chose devant quelqu'un. L'étymologie de *poièsis* est l'interrogatif *poios* qui signifie «de quelle espèce». Et c'est précisément cette question qui fonde les concepts de *theôria* et de *species*. La *poièsis* désigne une manière d'interroger à la fois ce qui apparaît, ce qui se donne à voir et les manières avec

lesquelles nous les déplaçons. La *poièsis* ou la *pro-duction* (et donc pas la création) peut bien alors devenir poésie, littérature, épopée, sculpture, tragédie, peinture, dispositif, photographie...

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.

VALLOS, Fabien. *Chrématisique & poièsis*. Paris : éd. Mix., 2016

DE FRANCESCO, Francesco. *Pour une théorie non dualiste de la poésie*. Paris : éd. Mix, 2021.

XII - LA COMBINATOIRE

Il est alors tout à fait simple de comprendre que la combinatoire est l'essence de la recherche et création, puisqu'en somme la combinatoire n'est rien d'autre que la poièsis : saisir ce qui se donne à voir (la prise et le donné), déplacer ce qui s'est donné (poièsis ou plus moderne, le ready-made) et assembler ce que nous avons saisi. La particularité de la recherche et création est que cette combinatoire est explosive, intensive et complexe.

VALLOS, Fabien. *Vues & données (essai)*. Paris : éd. Mix., 2023

XIII - SUR LA COMPLEXITÉ

La complexité est un concept efficace. Je dois au théoricien Georges Molinié la définition de la complexité. Elle est une fonction qui permet de produire une mise-en-plis des surfaces de réception pour pouvoir les augmenter. La complexité c'est faire avec les plis infinis de la combinatoire et de la plasticité. La seconde définition de la complexité est politique : elle est la forme la plus importante du respect. Cela signifie une manière de porter un regard, *re-spicio* : il est donc une visée théorique.

MOLINIÉ, Georges. *Hermès mutilé*. Paris : Champion, 2005

DELEUZE, Gilles. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit, 1988.

XIV - SUR L'ACCIDENT

Nous empruntons ici la théorie de l'accident au travail de la philosophie Catherine Malabou. Il ne s'agit de penser l'œuvre à partir du hasard, mais à partir de la contingence (c'est-à-dire de ce qui peut changer), à partir de l'accident de sa plasticité. L'accident doit être entendu au sens de la *ptôsis*, figure de la pensée poétique : prendre en compte la parataxe et l'enjambement, prendre en compte ce qui advient à la fois en tant que chute (c'est-à-dire ce qui arrive), le changement de formes des mots de la langue, le changement complexe des modalités de réception dans l'expérience de la combinatoire.

MALABOU, Catherine. *Ontologie de l'accident : essai sur la plasticité destructrice*. Paris : Léo Scheer, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Paris : Bourgois, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *La fin du poème*. Paris : Circé, 2006.

XV - L'INDEX

Face cette complexité, une des formes importantes de la recherche-crédation est ce que nous posons de manière générique sous l'entrée *index* : à savoir des formes aussi diverses que le *theatrum mundi*, l'index, la carte, l'organigramme, l'atlas, la liste, le catalogue, les commentaires, les *marginalia*, l'écriture talmudique, mais aussi des formes d'étude telles que le *studiolo*, la *stanza*, la bibliothèque, l'étagère, la vitrine, etc. Ces formes permettent la gestion de tout ce qui a été collecté, de tout ce qui ce qui a été combiné, de tout ce qui a été détecté. Il est important de noter ici que certaines formes contemporaines d'art se sont fortement intéressées à ces dispositifs, soit dans un travail formel et conceptuelle sur l'indexation, soit alors à partir de ce

qu'on nomme esthétique relationnelle (Bourriaud), c'est-à-dire des artistes et des chercheurs qui interprète la réception (esthétique) à partir de possibles relations opérées par le spectateur : une de ces relations peut-être l'étude ou la recherche ou encore la mise en scène celles-ci (Voir pour cela Udo Kittelman et Taryn Simon, 2022 mais aussi Christoph Büchel, 2024).

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris : Payot, 1994 [1977].

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 1998.

KITTELMANN, Udo ; SIMON, Taryn. *Human Brains*. Berlin : Hatje Cantz, 2022.

BÜCHEL, Christoph. *Monte di Pietà*. Venise : catalogue d'exposition, 2024.

PÉTREL, Aurélie ; VALLOS, Fabien. *Vues & données*. Paris : éd. Mix, 2024.

XVI - LA CO-ACTORIALITÉ

Il découle, de manière assez évidente, depuis les questions de réception et relation, la question essentielle de la co-actorialité. Pour comprendre cela, il faut d'abord penser – depuis Kant – la question de l'intérêt : cela signifie que l'on peut entretenir soit une relation d'intérêt, en somme de connaissance, avec l'œuvre, soit de désintérêt, en somme d'artistisation. Et cela dépend entièrement d'une décision qui est prise du côté de la réception et qui détermine une co-actorialité (si l'on prend l'exemple de Mallarmé, soit je suis intéressé à lire un texte sur le problème du vers libre, soit alors il s'agit d'en faire du poème. On peut citer, de manière évidente, la question du *ready-made* duchampien. On peut encore citer, de manière emblématique, une œuvre comme *The Grammarian* d'Art and Language : soit je suis intéressé à la lecture d'un texte sur le langage, soit alors je suis intéressé par la possibilité énoncée en dernière phrase de recevoir cela comme une œuvre. Tout cela détermine donc pour la modernité et le contemporain une essentielle question de co-actorialité. S'il y a ce que nous nommons artistisation alors il y a un partage de tâches entre l'émetteur et le récepteur. Cette co-actorialité est essentielle à la compréhension des dispositifs de recherche et création : à la fois comme intérêt pour un contenu et à la fois comme désintérêt, c'est-à-dire comme expérience esthétique. C'est la combinatoire des deux qui désigne et qui définit recherche et création.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe : écrits*. Paris : Flammarion, 1975 [éd. augm. 1980].

DUCHAMP, Marcel. « The Creative Act » (1957) ; « Where Do We Go from Here? » (1961). In : SANOUILLET, M. ; PETERSON, E. (dir.). *The Writings of Marcel Duchamp*. New York : Da Capo Press, 1989.
ART & LANGUAGE. *The Grammarian*. New York / Londres : 1970.

XVII - LE COMPROMIS

C'est précisément cette combinatoire qui est un compromis. Toute l'histoire complexe de ce que nous nommons recherche-crédation tient à assumer un compromis dynamique et explosif entre fond et forme (c'est par ailleurs pour cela que nous avons engagé un travail de recherche sur les dialogues de Platon, qui, pour nous, fonde cette affaire). Parce qu'il s'agit à la fois de procéder à des combinaisons et à la fois de réclamer le recours d'un récepteur pour activer le dispositif.

XVIII - L'HEURISTIQUE

Une des fonctions essentielles de la recherche-crédation est la création de ce que nous nommons compromis entre un dispositif et un contenu en vue de produire une structure heuristique. L'enjeu tient fortement à l'établissement de processus de découverte (le théorique, la connaissance, la dialectique, la détection, la combinatoire). Si la recherche-crédation est un dispositif heuristique il faut alors comprendre qu'il ne s'agit pas d'un dispositif contemplatif et qu'il y a une relation évidente à la construction de la connaissance et à son partage. La recherche n'est plus seulement un support froid pour synthétiser les découvertes

et l'œuvre n'est plus seulement un espace d'expérience : c'est la relation entre synthèse et expérience qui fonde l'expérience heuristique de la recherche- création. D'un point de vue de l'histoire de l'art classique et de l'histoire moderne, d'un point de vue de l'histoire classique de recherche universitaire, la recherche-création est une r evolution, puisqu'elle renverse toutes ces modalit es pour tenter de faire éprouver des modalit es heuristiques.

XIX - L'ENSEIGNEMENT

Cet entr ee est   la fois la plus simple et la plus évidente. La recherche-création doit être liée   des dispositifs d'enseignement et   des séminaires pour pouvoir éprouver les combinatoires.

XX - LES MACHINES DE VISION

Pour finir ce glossaire – en l'état pour ce colloque – nous proposons une dernier entr ee, ce que nous nommons « machine de vision ». Une machine de vision est un dispositif qui doit s'entendre comme un dispositif qui permet de faire voir la plasticit  des combinatoires. Cette machine de vision s'oppose aux machines célibataires comme exposition du mythe, s'oppose   l'exposition comme machine de thématisation et s'oppose   l'exposition comme machine idéologique. La machine de vision es tune manière de produire et de penser différence logique de l'image (analytique, dialectique, paradoxale, paratactique, poétique).

VIRILIO, Paul. *Machines de vision*. Paris : Galilée, 1988.

SZEEMANN, Harald & CLAIR, Jean. *Les Machines célibataires*. Venise/Paris : Alfieri, 1975.

BROODTHAERS, Marcel. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-1974. Bruxelles : catalogue, 1974.

BROODTHAERS, Marcel. *Catalogue-Catalogus*. Bruxelles : Palais des Beaux-Arts, 1974.

JESI, Furio, *La Fête et la machine mythologique* (1977). Trad. F. Vallos. Paris :  d. Mix., 2008

1. The theoretical

As we know, the question of the theoretical largely exceeds the question of ‘contemplation’, and opens other essential forms. Since its root is *thea*, it designates a concern with what becomes visible. *Theôria* – theory – consists in thinking what it means to see.

We must be able to think through this structures: the concept of *theôria* can only be understood with the model *thauma-theatron-theôria*:

1. the excess of what is given to be seen,
2. the representation of what has been given to be seen (theatre in the ancient sense),
3. theory as the interpretation of seeing.

This schema grounds the history of philosophy (Heidegger, Séminaire du Thor, 6 September 1969), the birth of the history of the work (Aristotle, *Poïèsis*, 1448), and the emergence of an infinite yet conflictual relation between theory and art (Heidegger, *Letter on Humanism*, 1946).

Latin thought produced an equivalent structure, based on the model *species-spectaculum-speculatio*. The issue is always the interpretation of what is visible, and the necessity of producing an image of it.

It is precisely at this point, that research and creation should be situated. It is therefore a problem of theory and theorem: interpreting what it means to see, and producing “statement” of this observation (see Pasolini, 1968; Weiner, 1969).

If we try to think the original sense of theory, we can then propose three definitions:

1. thinking what it means ‘to see’;
2. observational modalities ;
3. attending a spectacle and/or participating in a feast.

The theoretical tells us something about our ways of looking at the world and our ways of restituting what we have seen. It allows us to define what we call research and creation.

2. Knowledge

Theorem, or statement, are the objects that make the construction of knowledge possible. To know is to recognize; to recognize is to distinguish; and to distinguish is to grasp difference. Difference is nothing other than that which leads to the impossibility of unity.

Knowledge consists in interpreting the essential point of rupture between *univèrs* and *divèrs*. The constitution of *savoir* stabilizes knowledge as a process toward unity (*unus-versus*), while *connaissance* actualizes observation as a process toward the impossibility of unity (*dis-versus*). To know is to actualize what is given to be seen : knowledge belongs to research and to philosophy, because it requires a dialectical process. Knowledge implies a relation not to truth, but to a dialectical grasp of the world = of the real and of reality. This grasp must remain dialectical because, as a process of gnoseology, it must be continuously actualized.

Knowledg implies a complex relation to the particular, which Greek thought names *tekhnè*: knowing one’s way around something. This introduces questions of sharing, transmission, technicization, and transformation into know-how.

Finally, knowledge is deeply political. The most profound cause of political crises lies in the alteration of dispositifs for the acquisition and production of knowledge.

3. Address

Address is perhaps the most important element for both research and art. There can be no research without the production of a public restitution, without an address. We must think it as the inverse of a ‘destinative function’. Destiny inscribes by separating the object from its possible actuality, whereas address presupposes the actuality of reception and co-actoriality.

Address is one of the oldest functions of art. It concerns reception (*aisthètikos*): the faculty of receiving and understanding something of the world.

Address must also be understood through we call *encomiastic*. The encomiastic work played a decisive role in the history of the poetic, the theoretical, and the art (Ælius Theon). Its etymology – *en-komos*, at the banquet, at the feast – returns us once again to *theôria*. To make a work is to address something within a theoretical dispositif. This requires address, a face-to-face relation, and above all a dispositif capable of welcoming alterity.

Yet the institutional field of art has largely eliminated the encomiastic art – through the museum, the white cube, ritualization, prohibition, the refusal of entropy, and so on. This means that the foundational field of research and creation lies, first and foremost, in the interpretation and construction of dispositifs of hospitality: structures, workspaces, conference spaces, reading spaces, spaces of life, sharing spaces...

4. Research-creation

In an ideal world, research-creation would never have been called research-creation. It could have been called theory and work, theory and art, theory and poetics – any name would have been better. First, because theory is more precise than research and avoids many methodological confusions. But the most problematic term is creation. Of Latin origin, it carries too many symbolic and metaphoric ambiguities. Originally, *creare* referred only to divine operativity and to the growth of vegetal and animal life. *Creatio* replaced *productio* through a voluntary symbolic confusion, in order to designate poetic production. The deep relation, therefore, is not between research and creation, but between theory and poetic.

5. Content

The question of content is perhaps the most difficult to grasp. It must be distinguished both from research in the classical sense and from creation in its archaic and conservative understanding as artistic or poetic activity. The essential difference lies in the way content is treated. Content must retain a fundamental vocation toward access to and dissemination of knowledge. Yet it must be approached differently, above all in its relation to form.

The tradition of research presupposes an adherence between content and form, assuming that form supports content informatively. But one of the great revolutions of modernity was precisely to decorrelate ground and form, *Gehalt* and *Gestalt* (Benjamin, 1915). What matters is neither ground nor form in themselves, but what Benjamin calls a *Gedichtete*: a poetic dimension, an experience of a relation to the world, diversely actualized.

Research-creation is exactly this: giving access to a content as an experience, as a relation to the world that can be actualized in multiple ways.

6. Dialectics

Dialectics must be mentioned here because it operates at three levels of research and creation: 1, in the relation between theory and *poiësis*; 2, in the relation between ground and form – between the dissemination of knowledge and the production of a form that intensifies this dissemination; and 3, in the relation between knowledge and actuality. Dialectics is essential because it allows us to think the relation between observing and recording.

It also raises a political question: the collapse of dialectical dispositifs, and with them, the collapse of the common.

7. Plasticity

This is one of the central points of this presentation: plasticity. We draw this concept from a long tradition in the history of art and forms, and from the work of the philosopher Catherine Malabou. Plasticity designates that which produces form and explosion. We speak here of an explosive plasticity specific to research and creation. It places the trial of knowledge in tension with the trial of form, until tension itself becomes productive (C. Malabou, *Ontology*

of the Accident, 2009). For Malabou, plasticity refers both to the power of combinatorics and to contingency. Yet exhibited works and published research require slowness – the slowness of institutions, of mediation (which is today, in many respects, catastrophic), of publication, and of reception. Research and creation, by contrast, must demonstrate greater speed in combinatorial processes and in modes of presentation. This plasticity is essential.

8. Performativity

Another essential point of research and creation is not ‘performance’, which remains at the level of formal analysis, but performativity – in the sense of Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897) and of Dan Graham (*Schema*, 1968).

Performativity is first of all that of reading. Mallarmé concludes his poem with the phrase “Toute lecture qui le sacre.” What is performative is the power of the spectator’s reading. If plasticity is explosive, then new dispositifs of reading must be invented – dispositifs that are not based on contemplation, passivity, or the authority of mediation and actorality.

Performativity also refers to actuality. *Schema* is actualized in each publication, moving from protocol to work. This actuality emerges through regimes of *in-formation*. The per-formative is thus what allows access to in-formative modalities through a trial of form.

9. Metaphysical detection

I owe this problematization to the research of Francesco Canova. His work focuses on the figure of what he calls the *metaphysical detective*: a model of research grounded less in results than in trajectory and method.

Research and creation can thus be understood as a metaphysical detection, insofar as they concentrate research on metaphysical dispositifs. Metaphysics concerns what we call agency: what allows relations to be produced between desire and action.

The contemporary problem of agency finds its source in the Greek concept of *daimôn*, discussed in Plato’s *Symposium*, a highly plastic work. Metaphysics should therefore be understood as the discipline that interprets relations of causality between desire and action.

Modern philosophy introduces a turn in metaphysics: its object is no longer the essence of being, but the essence of acting as *pro-duction* (*poiësis*; Heidegger, *Letter on Humanism*, 1946). To engage in research and creation is to produce a metaphysical detection – to attempt to understand what *daimôn* signifies: both what produces attachment and what allows us to understand knowledge as skill.

This involves investigating both the sharing of the sensible and a “becoming-skilled”. Skill is the essence of art and philosophy: *ars* translates *tekhnè*, and *sophia* designates precisely this form of skill. To be skilled is to maintain a relation with the world. Research and creation interpret the modalities of this relation.

10. Art & theory

The relation between art and philosophy is essential, because it allows us to think and interpret our modes of relation to the world. If we accept that modernity, post-modernity, and what I call meta-modernity (characterized by a metaphysical turn toward acting as production (with the dash), we must return to Heidegger’s proposition at the end of the *Letter on Humanism* (1946). To think this turn, we must understand how *Denken* and *Gedichte* stand in the same way before the same question. What is this question? Being. What is this way (*Weise*)? *Pro-duction* as *poiësis*.

11. Poiësis

What is *poiësis*? It does not yet mean poetry. *Poiësis* means to *pro-duce* – but not in the sense of fabrication. It means to act, to be skilled, in order to bring something forth before someone.

The etymology of *poièsis* is *poios* : the question “of what kind.” This question grounds both *theôria* and *species*. *Poièsis* names a way of interrogating what appears, what is given to be seen, and the ways in which we displace it. *Poièsis*, or pro-duction – not creation – can then become poetry, literature, epic, sculpture, tragedy, painting, dispositif, photography, etc.

12. Combinatorics

It becomes clear, then, that combinatorics is the foundation of research and creation. Combinatorics is nothing other than *poièsis*: grasping what is given to be seen, displacing what has been given, and assembling what has been grasped. What distinguishes research and creation is that this combinatorics is explosive, intensive, and complex.

13. On complexity

Complexity is an operative concept. I have this definition from Georges Molinié: complexity is a function that produces folds in surfaces of reception, in order to increase them. This resonates with Deleuze’s concept of the fold and with the concept of Barroco. Complexity means first, working with the infinite folds of combinatorics and plasticity. Its second definition is political: complexity is the highest form of respect. It names a way of looking – *re-spicio*. It is, therefore, a theoretical aim.

14. On the accident

Here we draw on the theory of the accident developed in the work of the philosopher Catherine Malabou. It is not a matter of thinking the work on chance, but rather on contingency : on the accident of its plasticity.

The accident must be understood in the greek of sense of *ptôsis*, a figure of poetic thought: taking into account *parataxis* (we could think on Adorno commenting Hölderlin’s poetics), and enjambement (we could think on Agamben, *The End of the Poem* and on De Francesco); taking into account what happens both as fall – what happens – the transformation of the forms of the words of language, and the complex transformation of the modalities of reception within the experience of combinatorics.

15. The index

Faced with this complexity, one of the important forms of research-creation is what we call, in a generic manner index: that is, forms as diverse as old *theatrum*, index, maps, flowcharts, atlas, lists, catalogues, commentaries, *marginalia*, Talmudic writings, but also study forms such as *studiolo*, *stanza*, library, shelf, display case, and so on.

These forms make it possible to manage everything that has been collected, everything that has been combined, everything that has been detected. It is important to note that certain contemporary artistic practices have shown a strong interest in these dispositifs, either through formal and conceptual work on indexation, or through what has been called *relational aesthetics* (Bourriaud): that is, artists and researchers who interpret reception (aesthetic experience) through the possible relations operated by the spectator. One of these relations may be study, research, or even their staging (see, in this regard, Udo Kittelmann & Taryn Simon, *Human Brains*, 2022, as well as Christoph Büchel, *Monte di Pietà*, 2024 as well as Pétrel & Vallos *Vues & données*, 2024).

16. Co-actoriality

From questions of reception and relation, the essential question of co-actoriality follows quite evidently. To understand this, one must first think the question of interest. This means that one may maintain either a relation of interest with the work, that is, a relation of knowledge, or a relation of disinterest, that is, a relation of artistisation.

This depends entirely on a decision taken on the side of reception, a decision that determines co-actoriality. If we take the example of Mallarmé: either I am interested in reading a text on the problem of free verse, or I decide to make it into a poem. One may of course cite the Duchampian *ready-made*. One may also cite, in an emblematic way, a work such as *The Grammarain* by Art & Language: either I am interested in reading a text about language, or I am interested in the possibility, stated in the final sentence, of receiving it as a work.

All of this determines, for modernity and the contemporary, an essential question of co-actoriality. If there is what we call artistisation, then there is a sharing of tasks between artist and spectator. This co-actoriality is essential to understanding research and creation: as interest in a content, and as disinterest, that is, as aesthetic experience. It is the combinatorics of the two that designates and defines research and creation.

17. The compromise

It is precisely this combinatorics that constitutes a compromise. The entire complex history of what we call research-creation consists in assuming a dynamic and explosive compromise between ground and form. It is, moreover, for this reason that we have undertaken a research project on Plato's dialogues, which, for us, found this entire problematic.

This is because research-creation consists at once in producing combinatorics and in requiring the involvement of a receiver to activate the dispositif.

18. Heuristics

One of the essential functions of research-creation is the creation of what we call a compromise between a dispositif and a content, with a view to producing a heuristic structure: the theoretical, knowledge, dialectics, detection, combinatorics.

If research-creation is a heuristic dispositif, then it must be understood that it is not a contemplative dispositif, and that it maintains an evident relation to the construction of knowledge and to its sharing. Research is no longer a cold support of synthesis and discoveries, and the work is no longer a space of experience. It is the relation between synthesis and experience that founds the heuristic experience of research-creation.

From the point of view of classical art history and modern art history, and from the point of view of the classical history of academic research, research-creation constitutes a revolution, insofar as it overturns all these modalities in order to attempt to make heuristic modalities experientially felt.

19. Teaching

This item is very simple and the most evident. Research-creation must be linked to teaching dispositifs and to seminars in order to put combinatorics to the test.

20. Vision machines

To conclude this glossary we propose a final item: what we call the "vision machine." A vision machine is a dispositif that must be understood as enabling the visibility of the plasticity of combinatorics. This vision machine (in reference to Paul Virilio's text, 1988) stands in opposition to the *bachelor machines* as exhibition of myth (by Harald Szeemann), in opposition to the exhibition as a machine of thematisation, and in opposition to the exhibition as an ideological machine (Marcel Broodthaers). The vision machine is a way of producing and thinking the logical difference of the image – analytic, dialectical, paradoxical, paratactic, poetic.