

Chronopolitiques du futur : entretien avec Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós

Chronopolitics of the Future: An Interview with Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós

Nathalie Desmet

Numéro 100, automne 2020

Futurité
Futurity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93865ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desmet, N. (2020). Chronopolitiques du futur : entretien avec Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós / Chronopolitics of the Future: An Interview with Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós. *esse arts + opinions*, (100), 24–31.

Reinventing

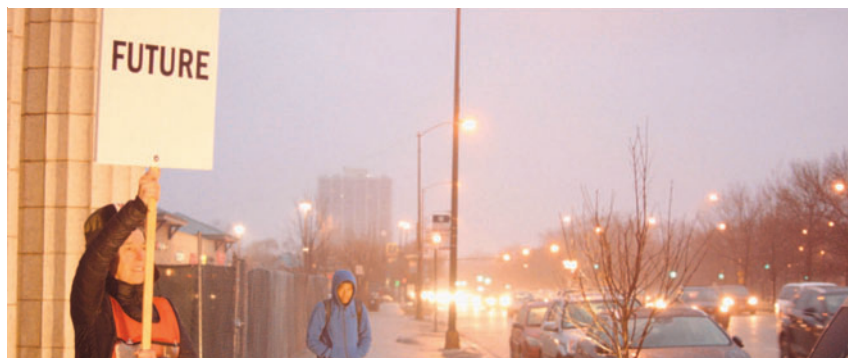
Chronopolitiques du futur : entretien avec Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós

g the
ne World:



ves

Nathalie Desmet



Selon les curateurs, théoriciens et cinéastes Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, fondateurs de la plateforme *le peuple qui manque*, l'art apparaît comme un site de production de savoirs permettant de penser des formes de représentation et de souveraineté alternatives à celles du présent. La fiction constitue dans leur pratique curatoriale un outil puissant utilisé afin de réduire l'espace qui existe entre le potentiel et l'actuel. Le futur est toujours envisagé dans une forme extérieure au catastrophisme et au sentiment d'impuissance généralisé. À travers les outils, les méthodes ou les objets qu'ils développent ou mettent en relation, un nouvel horizon se cartographie peu à peu. Les dispositifs à l'échelle 1 : 1¹ analysés par Imhoff et Quirós relèvent souvent, du côté du champ de l'art, de procès fictifs, d'assemblées ou de congrès fictifs imaginés par des artistes et créent des nouages de temps qui s'enlacent, entre passé, présent et futur. Un régime potentiel et de nouvelles temporalités s'y inscrivent et invitent à entrevoir d'autres politiques et d'autres moyens d'action.

Nathalie Desmet Dans *Les potentiels du temps : Art et politique*, écrit avec Camille de Toledo (2016), vous appelez à sortir des discours apocalyptiques ou des pensées de la finitude pour aller vers une pensée potentielle permettant d'écrire un réel à venir. Quel serait votre programme pour ne pas reproduire le présent dans le futur ? Les pratiques à l'échelle 1 : 1, la fiction spéculative, les formes de simulation ou de justice potentielle étant vos outils préférés, qu'est-ce qui vous semble pertinent dans ces formes ? En quoi sont-elles susceptibles d'ouvrir sur des temps plus « obliques » ?

Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós Si nous devions aller tout de suite au cœur de ce livre et de sa proposition, peut-être faudrait-il commencer par dire que nous l'avons imaginé comme un essai de théorie de l'art et qu'il constituait, pour nous, une tentative de repenser la relation entre, d'un côté, ce que peut l'art – en tant qu'espace particulier de production et de circulation des savoirs et des pratiques – et, de l'autre, ce

qui nous empêche, politiquement, dans les temps que nous vivons – ce sentiment de la plus grande impuissance. Ce sentiment est du reste produit par un écart toujours plus grand entre ce que nous imaginons pour le monde à venir, par l'art, par la théorie, et l'impossibilité d'embrayer politiquement ce qui peut effectivement changer un certain état du présent. Ce que nous appelions un « régime potentiel » consistait en trois opérations principales.

La première, plutôt théorique, consistait à tenir ce que nous considérons comme fiction,

¹ – Il s'agit de pratiques performancielles qui fonctionnent à la même échelle et dans le même espace-temps qu'elles occupent et qui se tiennent à la lisière entre art et non-art. Voir Stephen Wright, Raivo Puusemp, et Allan Kaprow, *Vers un art à l'échelle 1 : 1*, s. l., Brouillon général, 2013, ou Stephen Wright, « 1:1 scale », *Toward a Lexicon of Usership*, Museum of Arte Útil, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013.

Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós

Les impatients, Épisode 1, Chicago, captures vidéos | video stills, 2019.

Photos : permission des artistes | courtesy of the artists

Le futurisme de l'afrofuturisme pourrait-il nous permettre de faire face aux clôtures de l'avenir que nous traversons d'une rive et de l'autre de l'Atlantique ?

non plus comme un « monde possible », c'est-à-dire en opposition à l'actuel, à ce qui est là, ni comme un « programme » à appliquer et comme en puissance d'être réalisé, mais plutôt comme un *opérateur*, à même de porter le monde.

La deuxième, davantage tournée vers les pratiques de l'art, consistait à se saisir de certains dispositifs qui se déroulent à l'échelle 1 : 1, à chercher à les relier – des œuvres et des projets curatoriaux qui tendent, non pas à *troubler* la séparation entre fait et fiction, mais à rendre possible un jeu sur le degré de fictionnalité de ce qui s'y produit, au cours même de ce qui peut devenir, dès lors, un événement, autant que demeurer une scène, une fiction². Ce qu'il y a de particulièrement intéressant, dans les exemples que nous évoquons – les pratiques de Yael Bartana, de Jeremy Deller, celle de Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati et leur *pre-enactment* de la COP21 –, c'est qu'il s'agit bien d'osciller, de passer et repasser la frontière entre *ce qui a lieu* et *ce qui pourrait avoir lieu*, de jouer sur un double statut, à la fois potentiel et actuel. Ce caractère instable permet de composer, de corriger, de bifurquer, de revenir en arrière, d'expérimenter des hypothèses, à rebours des utopies politiques du 20^e siècle qui se sont pensées dans une visée programmatique. Pouvoir faire, défaire, refaire. Car, en effet, on sait que la peur de la catastrophe s'est invitée partout : peur de la catastrophe d'hier (l'autoritarisme issu des processus révolutionnaires : peur de l'enfant terrible

qui pourrait naître de nos utopies politiques) comme de celle à venir (devant l'urgence climatique ; devant, aujourd'hui, la récession consécutive à la pandémie, il n'y a pas de seconde chance ni de planète B – et c'est ce qui paralyse aussi nos tentatives d'action). Face à ces imaginaires des catastrophes passées et à venir, nous avons besoin d'espaces où il est possible, à tout moment, de baisser le rideau de la fiction, d'arrêter le processus collectif et de dire : « Revenons un peu en arrière et bifurquons. » La fiction nous y autorise. Nous avons besoin de multiplier les espaces politiques au sein desquels il serait possible d'utiliser de manière stratégique le « coefficient de fiction » pour composer les mondes que nous souhaitons voir se réaliser ; en d'autres termes, de politiser ce qui cadre quelque chose comme fiction.

Enfin, la troisième opération consistait à chercher ce qui permet d'étendre ces expérimentations éphémères au-delà d'elles-mêmes et de tendre vers ce que nous appelions alors un « régime potentiel », un régime d'historicité (notion que nous reprenions de François Hartog³) qui ne serait ni actuel ni fictionnel, mais toujours sur le seuil de redevenir l'un ou l'autre. Mais alors qu'aucune des pratiques évoquées, malgré le plus haut degré d'intérêt que nous leur portons, ne réunit tout à fait les conditions de ce qu'on aimerait leur faire dire, nous voyons néanmoins, dans leur mise en commun, les indices des temps que nous vivons déjà, ce régime potentiel, et la puissante chronopolitique⁴ qu'elles portent. Nous voyons cet horizon



Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós

(en haut | top) *Les impatientes*,
Épisode 2, Leipzig; (en bas | bottom)
Les impatientes, Épisode 3, Paris,
captures vidéos | video stills, 2019.

Photos : permission des artistes | courtesy of
the artists

Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós

→ *Les impatientes*, Épisode 1, Chicago, captures vidéos | video stills, 2019.

Photos : permission des artistes | courtesy of the artists



possible d'un régime potentiel à la fois comme un double du monde et un écart par rapport à lui, à même de contourner les pensées de la finitude, qui n'en finissent pas de finir.

ND Vous avez placé l'actualisation de cette pensée sous le signe de trois actions : manifester, cartographier, transmettre. Laquelle vous semble, dans le contexte actuel, la plus urgente à mettre en œuvre ? Est-ce d'ailleurs une pensée de l'urgence ?

AI/KQ La partie qui nous occupe plus particulièrement dans *Les potentiels du temps* concerne le geste de cartographier. Nous entendons ce geste, non pas comme une clôture ou une description qui pourrait finir par s'achever, mais comme une sorte de multiplication. Deleuze disait souvent : « La théorie, ça ne se totalise pas, ça se multiplie et ça multiplie⁵. » Nous envisageons souvent la recherche, non pas comme une manière de produire une nouvelle théorie pour le monde, mais plutôt, à partir d'une méthodologie curatoriale⁶, comme une manière de cartographier les pratiques et les théories du contemporain, puis de les confronter, de les mettre en procès les unes avec les autres. En effet, nous sommes dans un moment particulier, celui de la prolifération d'un très grand nombre de propositions théoriques,

formelles, dont aucune ne se révèle finalement suffisamment puissante en elle-même, qu'elle soit issue de la politique, des sciences ou de l'art, pour que nous embrayions collectivement. Il nous faut dès lors chercher encore, continuer sans relâche à les multiplier.

ND Avec votre projet en cours, *Les impatientes*, que vous avez qualifié de série chronopolitique, vous allez à la rencontre de personnes, à la recherche d'indices d'avenir. Êtes-vous parvenus à trouver certains de ces indices ?

AI/KQ C'est un film, ou plutôt une série que nous avons commencée à la fin de l'écriture de ce livre, lorsque nous étions en résidence à Chicago, dans le South Side, à la Rebuild Foundation (fondée par Theaster Gates). Nous étions à ce moment-là replongés dans les écrits de Bloch ou de Benjamin sur la mélancolie de la gauche et dans certains écrits contemporains consacrés aux manières de repenser des dynamiques pour aujourd'hui. En même temps, nous nous intéressions particulièrement à l'afrofuturisme et à sa manière de penser le futur comme un site pour l'agir historique, à partir de la négativité et du contexte de la crise des *subprimes* de 2007 – qui a durablement marqué le South Side de Chicago – et du mouvement Black Lives Matter. Avant même

2 — Par exemple dans le cas de *La bataille d'Orgreave* de Jeremy Deller ou du *Congrès du Mouvement international de renaissance juive* de Yael Bartana, les formes de justice spéculative ou, plus largement, toutes les pratiques que Jonas Staal qualifie d'assemblisme, qui dès lors ne relèvent plus seulement du champ de l'art, mais font également événement historique, s'inscrivant dans le cours de l'histoire politique.

3 — François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 2003.

4 — Reprenant le concept à Paul Virilio, Hartmut Rosa définit la chronopolitique comme une organisation du rythme, de la durée, du tempo, de l'ordre de succession et de la synchronisation des événements et des activités et l'arène où se joue la lutte pour le pouvoir. La chronopolitique est, en cela, une composante centrale de toute forme de souveraineté. Voir Hartmut Rosa, *Accélération : Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte (Théorie critique), 2010, p. 26.

5 — Gilles Deleuze, entretien avec Michel Foucault, 4 mars 1972.

6 — Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, « Curating Research : Pour une diplomatie entre les savoirs », *L'art même*, n° 64 (1^{er} trimestre 2015), <www.lartmeme.cfwb.be/no064/documents/AM64.pdf>.

de partir à Chicago, nous avons en tête cette hypothèse : le futurisme de l'afrofuturisme pourrait-il nous permettre de faire face aux clôtures de l'avenir que nous traversons d'une rive et de l'autre de l'Atlantique ? Et il nous semblait que celui-là, par son appropriation du messianisme historique, dans les termes duquel les utopies émancipatrices européennes se sont longtemps formulées, pourrait permettre d'imaginer un avenir pour une Europe sidérée par la défaite annoncée⁷. C'est ainsi que le film a commencé. Le premier épisode à Chicago se déroule en grande partie à la Stony Island Arts Bank (ancienne banque en ruine récupérée par Theaster Gates, qui a transformé ce temple du capitalisme en centre d'art et en bibliothèque consacrée aux cultures noires), lieu que nous envisageons dès lors comme un musée du temps où chaque espace déplie des temps enchâssés, gigognes, entre mémoire et futurité, palimpseste de l'histoire de Chicago.

Plus tard, à notre retour à Paris, démarrait Nuit debout et nous avons été frappés par la manière dont ce mouvement occupait la place pour mieux désoccuper le présent. Le geste inaugural du mouvement, né le 31 mars 2016, a été la poursuite du mois de mars (32 mars, 33 mars...), c'est-à-dire une action sur le temps. Dans le film, Maurizio Lazzarato évoque très bien Nuit debout comme un grand mouvement d'échappée à cette « séquestration temporelle ». Nous avons tenté de saisir cela, cette joie de « défaire le temps » et cette jubilation de retrouver une possibilité du politique, palpable sur les visages et les corps. Le film a ensuite continué, comme une enquête sur ces temps non alignés, à Leipzig, à Dakar, etc., lieux que nous envisageons comme des *chronotopes* – des espaces-temps particuliers depuis lesquels s'inventent une pensée temporelle singulière, des nouages de temps, des stratégies et des tactiques chronopolitiques –, loin du temps homogène et froid de la simultanéité globale.

Le *Manifeste accélérationniste*⁸, par exemple, qui est un des textes les plus stimulants de ces dernières années au sujet d'une chronopolitique à venir (et dont nous avons organisé un miniprocès au Centre Pompidou en 2014), procède néanmoins, en tant que proposition, d'une forme d'inattention à ce qui se joue déjà ici et là. Dès lors, la nécessité du film *Les impatients* était d'en repasser par la singularité des corps qui traversent les espaces et des gestes qui s'y élaborent.

ND Quelles sont les pratiques artistiques ou curatoriales qui vous semblent les plus intéressantes actuellement pour transformer l'état du réel et penser l'avenir ?

AI/KQ Nous sommes en train de terminer un livre sur les questions énonciatives à l'âge de l'Anthropocène, toujours principalement depuis le monde de l'art. Nous cherchons à revenir sur cette fameuse question héritée de Mai 68, « Qui parle ? », mais à l'envisager cette fois à l'aune de l'appel formulé par bien des

penseurs, qui consiste à reconnaître comme *sujets politiques* de nombreux nouveaux agents : animés, animaux, plantes, voire minéraux, sols, objets, etc. Cela nous semble être l'endroit d'une grande dispute et de nombreuses propositions formelles susceptibles de composer le monde qui vient pour formuler ce que nous appellerions une démocratie *plus qu'humaine*, et même une *gaïacratie*.

Dans le même temps, sans pour autant l'annuler, le futur que nous habitons est aussi plus immédiat, plus urgent encore. La pandémie en cours et le temps confiné que nous avons vécu sont apparus largement différenciés, selon que nous ayons ou non du travail, que nous soyons seul.e.s, vulnérables à la maladie, selon nos conditions sociales, selon que nous ayons en garde des enfants, selon nos conditions de logement, notre statut, etc. Et ce qui est devenu plus visible encore, depuis cette « suspension de l'art » et de sa production c'est la nécessité profonde d'un changement de paradigme quant à la rémunération et aux modes de subsistance dans le monde de l'art et des lettres, pour celles et ceux qui tentent d'inventer des mondes, entre les médiums, les disciplines, les statuts. Par ailleurs, ce qui nous semble le plus intéressant dans ce moment que nous vivons sont encore les forces qui tentent de faire bifurquer le musée, les institutions, les biennales, pour en repenser les lignes de fuite. Nous devrions, plus que jamais, repenser à des projets tels que celui du *Musée de la danse* de Boris Charmatz, qui a postulé un musée incorporé, qui n'existerait qu'à condition d'être construit par tous les corps qui le traversent : ceux du public, des artistes, mais aussi du personnel du musée (sécurité, régie technique, administration, etc.), qui active les œuvres, en devient même l'interprète ; un musée tramé par tous ceux qui en prennent soin, commissaires, personnel d'entretien, guides, gardes de sécurité, artistes, comme nous l'avait déjà magnifiquement enseigné l'artiste afro-américain Fred Wilson dans ses brillantes mises en visibilité de ces corps que l'on ne voit pas, mais qui prennent soin du musée dans son articulation avec le dispositif muséal.

ND Pensez-vous que la pensée queer puisse être généralisée ou servir de levier pour construire de nouvelles temporalités ?

AI/KQ Oui, il nous faudrait généraliser un certain nombre de courants de pensée du contemporain et cette force qu'ils portent en eux depuis toujours. La théorie queer, qui s'est amorcée dans le tournant des années 1990 comme une poursuite de la pensée de Wittig (qui voyait l'hétérosexualité comme un régime politique), entre autres, demandait déjà, bien entendu, une subversion globale et totale de l'ordre politique et symbolique. Si l'on se réfère à la fois à l'idée, non plus seulement d'une chronopolitique, mais d'une « chronobiopolitique »⁹ et au concept d'« à-venir » – travaillé par le penseur cubain José Esteban Muñoz dans son livre *Cruising Utopia*¹⁰, dans lequel il décrit le queer comme quelque chose qui n'est « pas encore là », qui

n'est pas encore atteint –, en ce sens, l'opération de « queeriser » le musée, par exemple, ne consisterait pas seulement à y inclure des narrations minoritaires qui décanonisent son histoire, mais provoquerait une échappée hors de la prison du temps présent qui garde notre imagination captive. *Queeriser le musée* consisterait à désorganiser sa fonction, à produire de la *dif-férence* dans le temps, à défaire la construction occidentale moderne du temps et son rapport aux récits historiques.

Néanmoins, ce à quoi nous assistons depuis plusieurs décennies déjà, c'est parfois aussi à la captation de ces concepts dans le champ de la recherche et de l'art, concepts qui étaient initialement issus autant de la militance et des expérimentations collectives et corporelles que de la théorie, parfois au risque de devenir de simples outils méthodologiques pouvant s'appliquer en tout lieu et en tout espace. C'est en ceci que cette généralisation est aussi à double tranchant : d'un côté, elle signe la force initiale de ces mouvements ; de l'autre, elle participe le plus souvent de la transformation d'un mouvement historique ancré dans les corps et les luttes en simples méthodologies de recherche, entraînant parfois de manière corolaire une « décorporéisation » de ces outils. ●

7 — La pensée politique en Europe est marquée du sceau de la mélancolie, du désaisissement et de l'impuissance alors que prospèrent l'obsession apocalyptique, les promesses d'effondrement, le futur comme menace et la disqualification systématique de ce qui pourrait être.

8 — Nick Srnicek et Alex Williams, « Manifeste pour une politique accélérationniste », traduit de l'anglais par Yves Citton, *Multitudes*, n° 56 (2014), <www.multitudes.net/manifeste-accelerationniste/>.

9 — Selon Elizabeth Freeman, la chronobiopolitique est cet ordre du temps qui ne régule pas seulement les vies individuelles, mais prend des mesures pour contrôler les rythmes asymétriques de toute la population et organise ainsi la valeur et la signification apparemment « intemporelles » du temps. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.

10 — Voir, par José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, et *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.

Chronopolitics of the Future: An Interview with Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós

Nathalie Desmet

According to Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós, curators, theorists, filmmakers, and founders of the online platform *A people is missing*, art is a site of knowledge production capable of generating forms of representation and sovereignty alternative to those existing in the present. In their curatorial practice, fiction becomes a powerful tool for reducing the interval that exists between the potential and the actual. The future is considered in a form that is always external to pessimism and a general sense of powerlessness. Through the tools, methods, and objects that they develop or relate, a new horizon is gradually mapped out. The 1:1 scale¹ apparatuses examined by Imhoff and Quirós are often, in terms of art, fictional trials, assemblies, or conventions imagined by artists and intertwining knots of time between past, present, and future. A potential regime and new temporalities develop, offering glimpses of other policies and means of action.

Nathalie Desmet In *Les potentiels du temps : Art et politique (Time's Potential: Art and Politics)*, written with Camille de Toledo (2016), you advocate shifting away from apocalyptic discourse and the philosophy of finitude in order to focus on principles of potentiality that would allow a future reality to be written. What steps do you recommend so that the present isn't reproduced in the future? As 1:1 scale practices, speculative fiction, and forms of simulation or potential justice are your preferred tools, what seems relevant to you about these forms? In what ways are they likely to open onto more "oblique" times?

Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós If we are to dive right into the heart of this book and its thesis, perhaps we should begin by saying that we envisioned it as an art theory essay and that for us, it was an attempt to reconsider the relationship between what art can do, as a particular space of production and dissemination of knowledge and practices, and what prevents us politically in our current times—the feeling of overwhelming powerlessness. This feeling is produced by an ever-widening gap between what we imagine for the future world, through art and theory, and the impossibility of politically putting into action that which can actually change a particular state of the present. What we call a "potential regime" consists of three main operations.

The first one, rather theoretical, involves taking what we consider to be fiction not as a "possible world"—that is, in contrast to the

actual, to what is there, or as a "program" to be applied and a potential to be realized—but as an *operator* able to carry the world.

The second operation, which is focused more on art practices, involves examining certain apparatuses working at the 1:1 scale and trying to connect them—artworks and curatorial projects that try not to *blur* the division between fact and fiction but to play with the degree of fictionality in what gets produced there, in what could henceforth become an *event* as well as remain a scene, a fiction.² What is particularly interesting in the examples we discuss—the art practices of Yael Bartana and Jeremy Deller, and that of Bruno Latour and Frédérique Aït-Touati and their *pre-enactment* of COP21—is that they oscillate, crossing and re-crossing the border between *what happened* and *what could have happened*; they exploit a dual status, both

¹ — These are performance practices that operate at the scale and in the space-time that they occupy and that exist on the border between art and non-art. See Stephen Wright, "1:1 Scale," *Toward a Lexicon of Usership* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013).

² — For example, in the case of *The Battle of Orgreave* by Jeremy Deller and *JRMIP Congress* by Yael Bartana, speculative forms of justice or, more broadly, all practices that Jonas Staal qualifies as *assemblism*, do not fall solely under the auspices of art but are also historical events, part of the course of political history.


Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós

Les impatientes, Épisode 4, Dakar,
captures vidéos | video stills, 2019.

Photos : permission des artistes | courtesy of
the artists



potential and actual. This instability allows them to compose, correct, diverge, backtrack, and test hypotheses counter to twentieth-century political utopias, which were conceived with a programmatic aim. They can make, unmake, remake. In fact, we know that fear of disaster is everywhere: fear of past disasters (the authoritarianism resulting from revolutionary processes—that is, fear of the enfant terrible that our political utopias might bring forth) and future ones (given climate change and, now, the recession due to the pandemic, there is no second chance or Planet B—which is also what paralyzes us in our attempts to take action). Given these imaginaries of past and future disasters, we need spaces where it is possible, at any time, to pull down the curtain of fiction, stop the collective process, and say, “Let’s back up a bit and turn down a different road.” Fiction gives us permission. We need to increase the number of political spaces in which it will be possible to use the “fiction coefficient” strategically to compose worlds that we would like to see realized—in other words, to politicize that which frames something as fiction.

The third operation involves seeking that which can extend these ephemeral experiments beyond their limits and move toward what we call a “potential regime,” a regime of historicity (a notion that we borrow from François Hartog³), which is neither actual nor fictional, but always on the threshold of becoming one or the other. Although none of the art practices discussed, despite the highest degree of interest

we brought to bear upon them, entirely meet all the conditions of what we would have them say, in assembling them we nevertheless see indications of the time we are experiencing already, this potential regime, and the powerful chronopolitics that they represent.⁴ We see the possible horizon of a potential regime as both a double of the world and a deviation from it that can circumvent the philosophy of finitude, which never finishes off finishing.

ND You have categorized the actualization of this thinking into three actions: express, map, transmit. In the current context, which of these seems most urgent to carry out? Is it in fact a philosophy of urgency?

AI/KQ The aspect that most concerns us in *Les potentiels du temps* is the act of mapping. We understand this act not as a closure or a description that could be completed, but as a kind of multiplication. As Deleuze said, “A theory does not totalize; it is an instrument for multiplication and it also multiplies itself.”⁵ We often consider research not as a way of producing new theories for the world, but as being based on a curatorial methodology,⁶ a way of mapping contemporary practices and theories, then pitting them against each other and putting them on trial. We are living in a particular moment in which a great number of theoretical and formal propositions proliferate, yet ultimately none of them, whether they come from politics, science, or art, proves to be sufficiently robust on its own

to spur people into action collectively. We therefore need to keep searching and multiplying them constantly.

ND With your current project, *Les impatientes* (*The Impatient Ones*), which you describe as a chronopolitical series, you go in search of people and signs of the future. Have you managed to find some of these signs?

AI/KQ We began this film—or, rather, this series—after we had finished writing the book while in residence at the Rebuild Foundation (established by Theaster Gates), in Chicago’s South Side. At the time, we were revisiting the writing of Bloch and Benjamin on left-wing melancholy and some contemporary texts on ways of rethinking dynamics for today. We were also especially interested in Afrofuturism and its way of considering the future as a site for historical action, particularly given the negative effect and context of the 2007 subprime crisis—which had a long-term impact on Chicago’s South Side—and the Black Lives Matter movement. Even before we left Chicago, we had this question in mind: Could the futurism of Afrofuturism enable us to deal with future closures on both sides of the Atlantic? It seemed to us that through its historical appropriation of messianism, in terms of which European emancipatory utopias had long been formulated, Afrofuturism could imagine a future for a Europe stunned by foreshadowed defeat.⁷ This is how the film began. The first episode takes place mostly in Chicago at the

Stony Island Arts Bank (the ruins of a former bank redeveloped by Theaster Gates, who transformed the capitalist temple into an art centre and library dedicated to Black culture), a place that we imagined as a museum of time in which each space unfolds periods of time stacked like nesting dolls between memory and futurity, a palimpsest of Chicago's history.

Later, when we returned to Paris, Nuit Debut (Rise Up at Night) began, and we were struck by the way in which this movement occupied the public square to better unoccupy the present. The movement's inaugural action started on March 31, 2016, and then extended March (March 32, March 33, and so on)—in other words, it was an action on time. In the film, Maurizio Lazzarato aptly describes Nuit Debut as a great breakaway movement from the "confinement of time." We tried to capture the joy of "dismantling time" and the jubilation of rediscovering possibility in politics that were palpable on the faces and bodies. The film then continued as an investigation into non-linear time in Leipzig, Dakar, and other places that we see as *chronotopes*—specific space-times that give rise to an atypical consideration of time, knots of time, chronopolitical strategies and tactics—far from the cold and homogeneous time of global simultaneity.

For example, "#Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics,"⁸ which is one of the most stimulating essays written in recent years on the subject of future chronopolitics (and around which we organized a mini-trial at the Centre Pompidou in 2014), nevertheless proceeds, as a proposition, from an inattention to what is already at play here and there. It was necessary, therefore, for the film *Les impatientes* to go back through the singularity of the bodies that pass through spaces and the actions that take place there.

ND What art or curatorial practices currently seem most promising to you for transforming the state of the real and considering the future?

AI/KQ We are in the process of completing a book on the questions expressed in the Anthropocene era, mainly within the art world. We wanted to return to the famous question inherited from 1968 of "who speaks?" but to consider it in terms of what various thinkers have formulated as the recognition of many new agents as *political subjects*: animate beings, animals, plants, and even minerals, soils, objects, and others. This seems to be a widely contested locus of many formal propositions that have the potential to compose a future world, formulating what we call a *more-than-human* democracy, even a *gaiacracy*.

At the same time, while not cancelling it out, the future that we are living through is also more immediate, more urgent. Our experience of the ongoing pandemic and time spent in lockdown differed vastly depending on whether we had work or not, were alone, were susceptible to the illness, or had to look after children, depending on our social or housing conditions, our status,

and other factors. And what has become even more evident, since this "suspension of art" and its production, is the profound need for a paradigm shift regarding the remuneration and means of support in art and literature for those who try to invent worlds that can exist between different media, disciplines, and levels of social status. In addition, what seems most interesting to us in our current moment are the forces that try to change the direction of museums, institutions, biennials in order to reconsider vanishing points. Now more than ever, we should be reconsidering projects such as the *Musée de la danse (The Dancing Museum)* by Boris Charmatz, who proposed an integrated museum that would exist only on the condition that it was built by all the bodies that pass through it—those of the public and the artists, but also the museum staff (security guards, technicians, administrators, and others)—who activate the works, and even become their interpreters; a museum woven together by all those who look after it—curators, maintenance staff, guides, security guards, artists. African American artist Fred Wilson has wonderfully and brilliantly already taught us this by making visible the bodies that we never see, but that take care of the museum, through his articulation of the museum framework.

ND Do you think that queer theory can be applied or used as a lever to build new temporalities?

AI/KQ Yes, we would need to apply a certain number of contemporary currents of thought and the power that they've always had in them. Queer theory, which developed in the 1990s as an extension of the philosophy of Wittig (who saw heterosexuality as a political regime), among others, was already calling for a complete and global subversion of the political and symbolic order. If one refers to the idea not only of chronopolitics but also of "chronobiopolitics"⁹ and the concept of "toward the future"—developed by Cuban thinker José Esteban Muñoz in his book *Cruising Utopia*,¹⁰ in which he describes queerness as something "not yet here," not yet attained—in this sense, the operation of "queering" the museum, for example, would involve the inclusion of minority narratives not just to decanonize its history but also to escape from the prison of present time that holds our imagination captive. *Queering the museum* would mean disrupting its function, producing *difference* in time, and dismantling the Western modernist construction of time and its relationship with historical narratives.

However, what we have witnessed in recent decades is that the adoption of these concepts by art and research, concepts that initially arose as much from activism and collective and bodily experiences as from theory, sometimes runs the risk of turning them into simple methodological tools that can be applied to any place or space. Their generalized application thus becomes a double-edged sword: on the one hand, it indicates the initial power of these movements; on the other hand, it most often participates in

transforming historical movements rooted in bodies and struggle into mere research methodologies, sometimes resulting, by extension, in a "disembodiment" of these tools.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

3 — François Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, trans. Saskia Brown (New York: Columbia University Press, 2015).

4 — Taking up Paul Virilio's concept, Hartmut Rosa defines chronopolitics as an organization of the rhythm, duration, speed, sequencing, and synchronization of events and activities and the arena for power struggles. As such, chronopolitics is a central component of any form of domination. See Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, trans. Jonathan Trejo-Mathys (New York: Columbia University Press, 2013), 12.

5 — Gilles Deleuze, "Intellectuals and Power—A Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze," in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 208.

6 — Aliocha Imhoff and Kantuta Quirós, "Curating Research: Pour une diplomatie entre les savoirs," *L'art même* no. 64 (Spring 2015), <www.lartmeme.cfwb.be/no064/documents/AM64.pdf>.

7 — Political thinking in Europe bears the mark of melancholy, relinquishment, and powerlessness, proliferating apocalyptic obsession and ideas of the promise of collapse, the future as threat, and the systematic disqualification of the possible.

8 — Nick Srnicek and Alex Williams, "#Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics," *Critical Legal Thinking*, May 14, 2014, <<https://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>>.

9 — According to Elizabeth Freeman, chronobiopolitics is a temporal order that doesn't only regulate individual lives, but also takes measures to control the asymmetrical rhythms of the entire population and thereby organize the seemingly "timeless" value and meaning of time. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 2010).

10 — See José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) and *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).