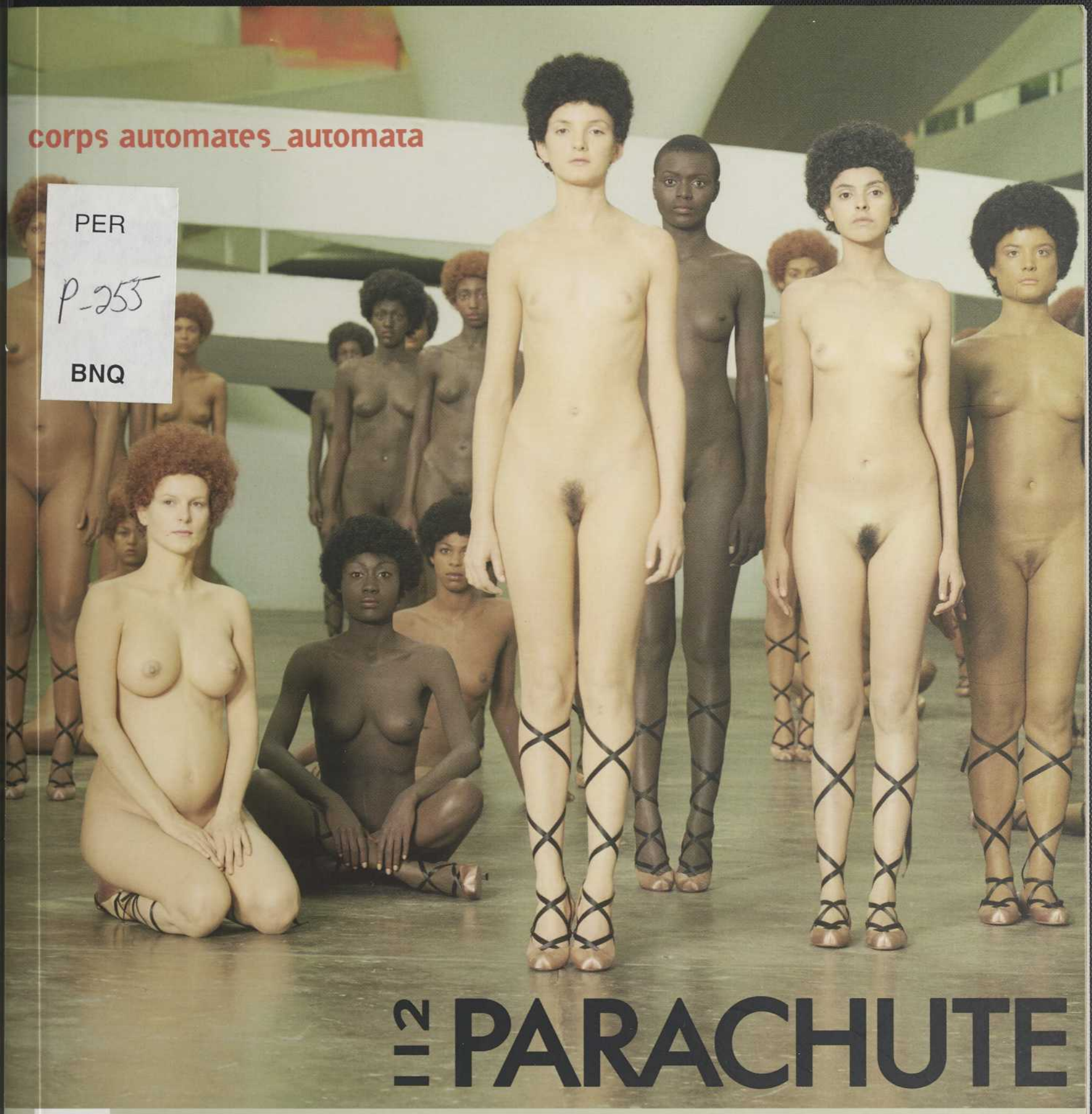
corps automates_automata

PER
P-255
BNQ



112 PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

7 71766 00013 8 12

corps automates_automata

10 11 12 2003

PARACHUTE

6 CORPS AUTOMATES_AUTOMATA
by_par Jim Drobnick

10 DÉSARTICULER L'AUTOMATE?
DISARTICULATED AUTOMATA?
par_by Évence Verdier

32 DES CORPS, DES ÂMES, DES PIEDS...
Les automates de Marie Legros
BODIES, SOULS AND FEET:
Marie Legros' Automata
par_by Vanessa Morisset

48 PANTOMIME
par_by Léa Gauthier

60 VANESSA BEECROFT. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps
VANESSA BEECROFT: In Search of Lost Bodies, or, on the Mechanics of Bodies
par_by Thérèse St-Gelais

Couverture_Cover: Vanessa Beecroft, *vb 50, São Paulo, Brazil*, 2002;
photo (Pete Drinkell) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Deitch Projects, New York.

75 MAX DEAN: Enacting [Art]ificial Life
MAX DEAN. La mise en scène de la vie [art]ificielle
by_par Gillian Yates Atkins

81 FROM THE CYBORG TO POSTHUMAN SPACE:
On the Total Eclipse of an Idea
by David Tomas

92 NATALIE JEREMIJENKO'S CLONES AND ROBOTS: Repetition/Difference and Other Subversive Representational Strategies
LES CLONES ET LES ROBOTS DE NATALIE JEREMIJENKO. La répétition/différence et autres stratégies subversives de représentation
by_par Ernestine Daubner

109 THE MACHINE SPEAKS THE WORLD'S THOUGHTS
LA MACHINE DIT LES PENSÉES DU MONDE
by_par Margot Bouman

Echoes and Shifts

126 UNMANNED
by Jordan Crandall

134 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Michael Davidge, Hannah Higgins, Julie Lavigne, Todd Meyers, André-Louis Paré

138 SON_SOUND
by Jennifer Fisher

[www.parachute.ca]

corps automates

Donner une forme artificielle au corps humain est un objectif qui remonte à l'Antiquité, même s'il a fallu attendre les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles avant que le terme d'automate n'en vienne à décrire ces inventions ingénieuses. Dans l'Europe du Siècle des lumières, les célèbres mécanismes simulant les activités humaines et animales – le joueur d'échecs de Wolfgang von Kempelen, *Le Canard* qui mangeait et défequait de Jacques de Vaucanson – ont soulevé des questions troublantes sur la définition de l'humanité, de même que sur les frontières qui séparent l'être humain de la matière inanimée. En dépit de leur prodigieuse facticité, ces mécanismes portaient la promesse de maîtriser la nature et de triompher de la mortalité du corps, tout en générant d'anxieuses sensations d'étrangeté.

Depuis l'avènement des nouvelles technologies au cours des dernières décennies, la portée des automates s'est élargie bien au delà du domaine des merveilles mécaniques et des jouets philosophiques. Comme le suggère la nomenclature actuelle des cyborgs, androïdes, robots, clones et ainsi de suite, l'héritage des automates se multiplie dans des champs aussi variés que la génétique, l'intelligence artificielle, la télématique et la science-fiction, pour n'en nommer que quelques-uns. Ces formes améliorées d'automates ne sont plus que spéculatives et théoriques; elles sont de plus en plus imbriquées dans toutes les facettes du quotidien et font des incursions spectaculaires au cinéma, en littérature et dans la culture visuelle. La citation de Donna Haraway en exergue donne une idée du trouble affectif qu'entraîne l'hybridation des machines et des humains: alors que les machines acquièrent des attributs et des capacités qui étaient autrefois l'apanage des humains, ceux-ci semblent vidés de leur privilège et de leur unicité. La fascination des entités posthumaines crée également des perturbations; bien que celles-ci soient une manifestation du triomphe de la technologie, offrant même une sorte de rédemption, elles dramatisent également les limites de l'humanité, rendant la chair imparfaite et obsolète, comme Orlan et Stelarc l'ont notamment proclamé.

automata

Replicating a human body in artificial form has been a goal since antiquity, although it was not until the seventeenth and eighteenth centuries that the term automaton came into prominence to describe these ingenious inventions. In Enlightenment Europe, the famous mechanisms simulating human and animal activities – Wolfgang von Kempelen's chess player, Jacques de Vaucanson's eating and defecating duck – raised perplexing questions about the definition of humanity as well as the boundaries between living beings and inanimate matter. Despite being marvels of deception, these devices incarnated the promise of mastering nature and overcoming the body's mortality, yet also generated anxious sensations of the uncanny.

Since the advent of new technologies in the last several decades, the scope of automata have expanded far beyond the realm of mechanical wonders and philosophical toys. As the current nomenclature of cyborgs, androids, robots, clones and so on suggests, the legacy of automata is multiplying in such diverse domains as genetic engineering, artificial intelligence, telematics and science fiction, to name only a few. Not just speculative and theoretical, these enhanced forms of automata are increasingly being integrated into all facets of everyday life and appear spectacularly in film, literature and visual culture. Donna Haraway's quote above gives a sense of the affective predicament caused by the hybridization of machines and humans – as machines gain attributes and capabilities once thought to pertain specifically to humans, humans seem to be depleted of their privilege and specialness. The fascination with posthuman entities also engenders disturbance; that is, as much as they manifest a triumph of technology, even offering a kind of redemption, they also dramatize the limitations of humanity by rendering flesh imperfect and obsolete, as Orlan and Stelarc have notably proclaimed.

Nos machines sont sinistrement vivantes,
et nous sommes inertes à faire peur.

Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.

– Donna Haraway[1]

Les articles dans cette livraison présentent une dialectique semblable entre éloge des possibilités et appel à la prudence. En art contemporain, l'automate existe comme sujet à imaginer et à critiquer; il est un objet de représentation, porteur de répercussions éthiques, sociales et politiques. Par ailleurs, les artistes qui sont ingénieurs ou qui travaillent en leur collaboration, comme Max Dean et Natalie Jeremijenko, considèrent l'automate comme un champ d'entreprise technologique qui doit être réinventé de l'intérieur. Si l'automate et ses semblables sont typiquement vantés et spectacularisés dans les domaines de la science et du divertissement, les œuvres d'art qui réagissent aux technologies basées sur la biologie et l'information, ou qui les incorporent, ont tendance à interroger ces notions et à en soulever la problématique.

Évence Verdier retrace l'histoire des corps mécaniques depuis Descartes et examine les œuvres d'artistes contemporains qui, paradoxalement, mettent de l'avant le potentiel libérateur de l'automate d'une part et ses aberrations monstrueuses de l'autre. Les articles de Vanessa Morriset et de Léa Gauthier prennent pour point de départ l'anonymat de l'automate et voient dans ce vide identitaire une stratégie permettant aux artistes de défaire, d'expérimenter et de corrompre les rôles imposés par la société. Pour Thérèse St-Gelais, si les femmes et les soldats dépersonnalisés et réifiés de Vanessa Beecroft manifestent le lien entre pouvoir et uniformité, ils présentent également la mise en scène d'un possible processus de création identitaire.

Gillian Yates Atkins s'arrête au malaise psychologique créé par les installations robotiques et basées sur l'animation de Max Dean pour refléter la complexité du comportement interpersonnel et l'angoisse humaine, trop humaine, qui lui est associée. Dans son analyse de l'usage de robots logiciels fait par Mark Hansen et Ben Rubin pour s'infiltrer dans les *chat rooms* sur Internet, Margot Bouman aborde la menace et les limites de la surveillance dans son rôle de soutien au totalitarisme. Selon Ernestine Daubner, les clones d'arbres

The articles in this issue pose a similar dialectic between heralding possibilities and voicing caution. In contemporary art, the automaton exists as a subject to be imagined and critiqued; it is an object of representation that bears ethical, social and political repercussions. Alternatively, artists who are, or who collaborate with, engineers, such as Max Dean and Natalie Jeremijenko, view the automaton as a field of technological endeavour to be reconceived from within. If the automaton and its kin are typically eulogized and spectacularized in the scientific and entertainment domains, artworks that respond to, or incorporate, bio- and information-based technologies tend to interrogate and problematize such notions.

Évence Verdier surveys the history of mechanical bodies since Descartes and examines contemporary artists' works that paradoxically foreground the liberatory potential of automata on the one hand, and their monstrous aberrations on the other. The articles by Vanessa Morriset and Léa Gauthier begin with the presumption of the automaton's anonymity, and see in that blankness of identity a strategy for artists to dislocate, experiment with and subvert societal roles. For Thérèse St-Gelais, Vanessa Beecroft's depersonalized, objectified women and soldiers manifest the link between power and uniformity, yet also present a staging of a possible process of creating identity.

Gillian Yates Atkins considers the psychological discomfort created by Max Dean's robotic and animation-based installations to reflect the complexity – and all-too human anxiety – of interpersonal behaviour. Margot Bouman's discussion of Mark Hansen and Ben Rubin's use of software robots to infiltrate World Wide Web chat rooms addresses the menace and limitations of surveillance to support totalitarianism. The tree clones and robotic dogs of Natalie Jeremijenko, for Ernestine Daubner, pose the means by which readymade information systems can be deconstructed and audiences catalyzed to create their own knowledge. Artist Jordan

et les chiens robotiques de Natalie Jeremijenko formulent les moyens par lesquels les systèmes d'information ready-made peuvent être déconstruits, et les publics catalysés pour créer leur propre savoir. Dans la section «Échos et mouvances», Jordan Crandall analyse la deuxième guerre du Golfe et deux de ses développements notables: les reporters intégrés et les drones prédateurs. La conjonction de la télévision, des manœuvres militaires et de la technologie de visionnement automatisée crée une confusion de points de vue pour le public, confusion dans laquelle la caméra, l'arme et la cible convergent en une seule image au moment de l'oblitération. Finalement, David Tomas donne un contexte historique au phénomène du posthumain en tant que genre dans le monde de l'art, dans la pratique de l'avant-garde contemporaine et de celle du début du xx[e] siècle. Il avance qu'au delà d'une considération du cyborg en tant que trope de représentation, les artistes auraient avantage à retourner à ses origines, soit l'exploration spatiale, et à sa quête de transformation physique et biologique.

À ce moment précis de l'histoire, il est sans doute impossible de nier que la «machine est en nous[2]», comme le soutient Haraway, mais il existe toujours le besoin de faire un retour sur soi et de porter un regard critique sur ce qu'il en est de la condition du cyborg et sur les rôles divers, proliférants, de l'automate dans l'art et la culture.

JIM DROBNICK

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

NOTES

1. Donna Haraway, «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», *Simians, Cyborgs and Women*, Londres, Routledge, 1991, p. 152. [Notre traduction.]
2. *Ibid.*, p. 180.

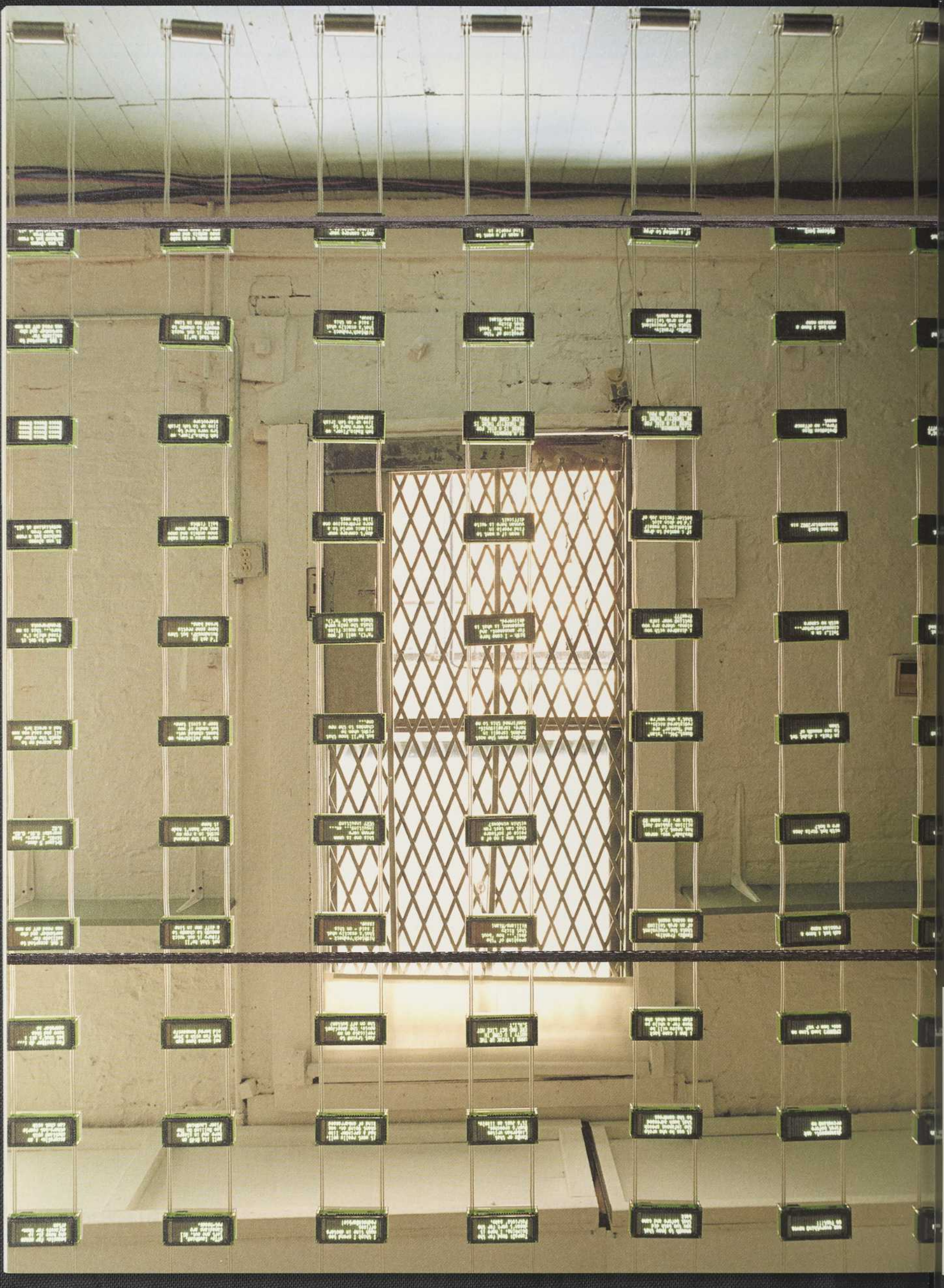
Crandall, writing in the Echoes and Shifts section, analyzes Gulf War II and two of its conspicuous developments: embedded reporters and predator drones. The conflation of television, military manoeuvres and automated visioning technology creates a confusion of viewpoints for the audience, one in which camera, weapon and target converge in an image at the moment of obliteration. Finally, David Tomas historicizes the phenomenon of the posthuman as a genre in the artworld, both in contemporary and early twentieth-century vanguard practice. He proposes that beyond considering the cyborg as a representational trope, artists can usefully return to its origins – in the context of space travel – and the search for physical and biological transformation.

At this point in time, it may be impossible to deny that the "machine is in us,"[2] as Haraway asserts, but there is still a need for self-reflection and critical inquiry into the nature of the cyborg condition and the diverse, proliferating roles of the automaton in art and culture.

JIM DROBNICK

1. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women* (London: Routledge, 1991), 152.
2. *Ibid.*, 180.

MARK HANSEN ET_AND BEN RUBIN, *LISTENING POST* AU_AT EAR STUDIO, NEW YORK, 2002; PHOTO (EVAN KAFKA) REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.



Désarticuler l'automate ?

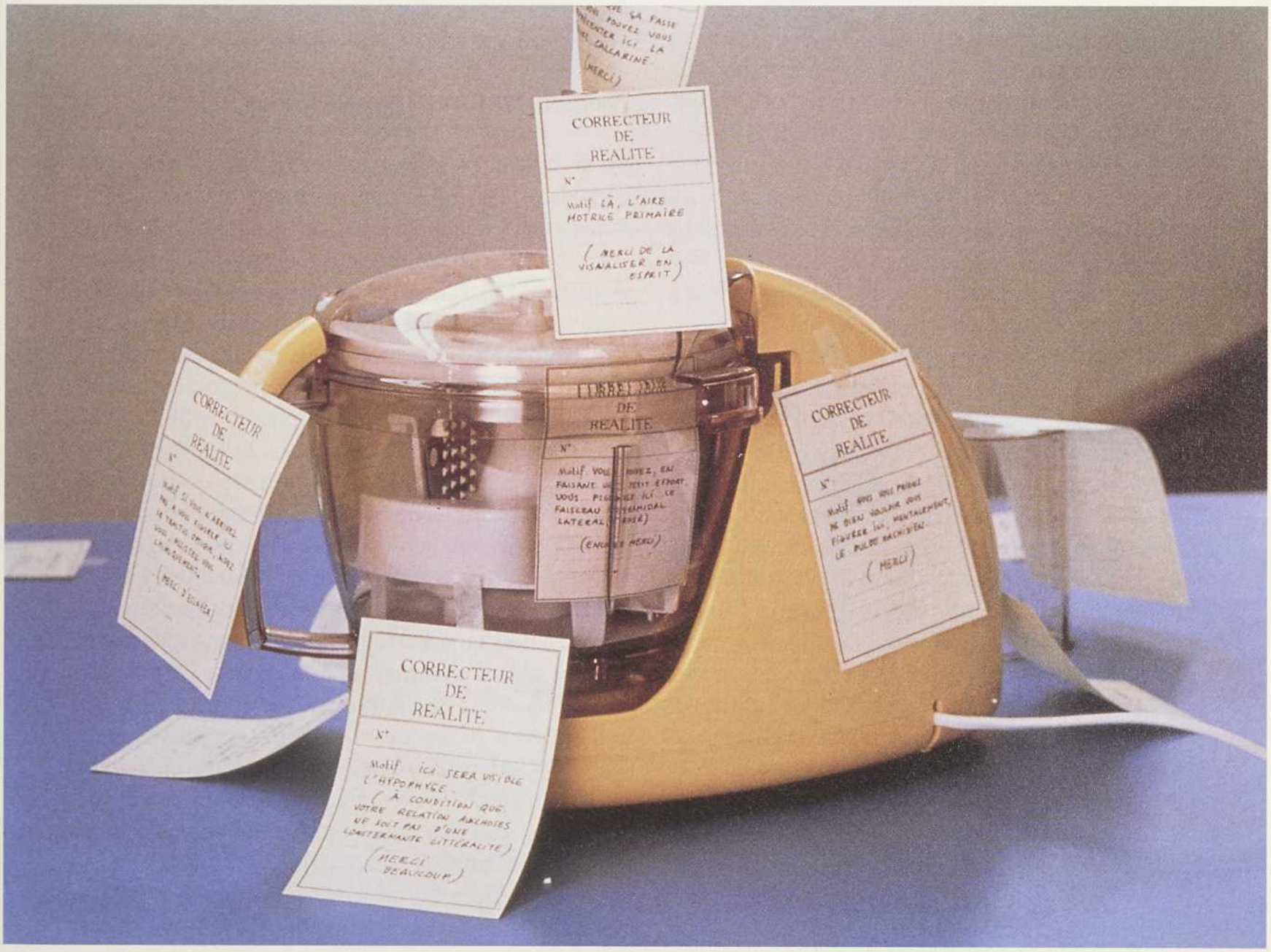
Évence Verdier

→ De Descartes à Vaucanson, l'homme artificiel hante les esprits. Il s'agit de s'opposer à la physique animiste et « naïve », de faire du monde un pur mécanisme et de réclamer la liberté qui s'obtient en maîtrisant la nature. La science physique, la médecine, la technique doivent permettre de « rendre les hommes comme maîtres et possesseurs de la nature » (maîtres de leurs seuls jugements), d'améliorer leur qualité de vie, mais surtout de conserver leur santé[1]. Par son corps, l'humain est comparable au mécanisme d'une horloge; tous les processus biologiques s'expliquent comme les phénomènes physiques par « la figure et le mouvement ». Le corps des machines vivantes ne fonctionne pas autrement, sinon de manière plus complexe et avec des ressorts plus petits et plus subtils que les « divers *automates* ou machines mouvantes[2] ». Le corps n'a pas besoin de l'âme pour fonctionner et survivre. Descartes disait :

DISARTICULATED AUTOMATA?

↓

From Descartes to Vaucanson, thinkers have been obsessed with artificial beings as a way to both resist an animistic and "naive" physics and transform the world into pure machinery – to reclaim the freedom that derives from mastering nature. The physical sciences, medicine and technology should allow us "to enjoy...the fruits of the earth" (to become masters of our very judgments) and to improve our quality of life, but above all to preserve our health.[1] The human body is comparable to the mechanism of a clock: all biological processes can be explained as physical phenomena by means of "figure and movement." The bodies of living machines function no differently than "different automata or moving



Gilles Barbier, *Le cerveau de l'homme* (détail), 2000, matériaux mixtes_mixed media; photo (Denis Prisset) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris.

[Considérer] le corps de l'homme comme étant une machine tellement bâtie et composée d'os, de nerfs, de muscles, de veines, de sang et de peau, qu'encore bien qu'il n'y eût en lui aucun esprit, il ne laisserait pas de se mouvoir en toutes les mêmes façons qu'il fait à présent, lorsqu'il ne se meut point par la direction de l'esprit, mais seulement par la disposition de ses organes [...][3].

Des androïdes, faute de mieux

Les véritables automates, entendus comme créatures artificielles capables de copier trait pour trait la nature (ses mouvements, ses dimensions) et remplissant des fonctions bien réelles, naissent au XVIII[e] siècle à une époque dominée par l'esprit scientifique et rompue à la conception biomécaniste de l'être humain. Les mécaniciens construisent des animaux artificiels élaborés et visent la création d'androïdes (automates à figure humaine) dont le degré de complexité épouse l'évolution des sciences et des techniques. Ils tendent au décalque de la réalité et répondent à une démarche analytique: l'imitation de la nature suppose une séparation préalable de ses éléments, qui sont ensuite recomposés. Familiarisés avec les dispositifs horlogers entièrement mécaniques qui apparaissent au XVII[e] siècle, les horlogers-mécaniciens du XVIII[e] siècle fabriquent des automates qui intègrent les notions de programme et de commande. À l'exemple du fameux flûtiste (1738) de Jacques de Vaucanson, qui, du jeu combiné des mâchoires et des lèvres au mouvement des doigts, effectue les mêmes opérations qu'un joueur de flûte vivant, les automates peuvent désormais exécuter une série d'opérations successives. Et pour la première fois, ils réalisent non pas une simulation d'effets, mais une reproduction de moyens dont la finalité consiste à comprendre l'agencement ainsi que la structure et le fonctionnement d'un mécanisme biologique. Anatomiste et mécanicien, conseillé par un chirurgien, considéré par Voltaire comme le rival de Prométhée, Vaucanson voulait construire des anatomies mouvantes reproduisant toutes les opérations de l'homme vivant, les principales fonctions de la vie, respiration, digestion, circulation. Le programme s'avéra titanesque. Son « Canard digérateur », dont le mouvement des ailes constituait un exemple de simulation anatomique, devait aussi digérer le grain qu'il mangeait. On s'aperçut par la suite que la digestion de l'automate

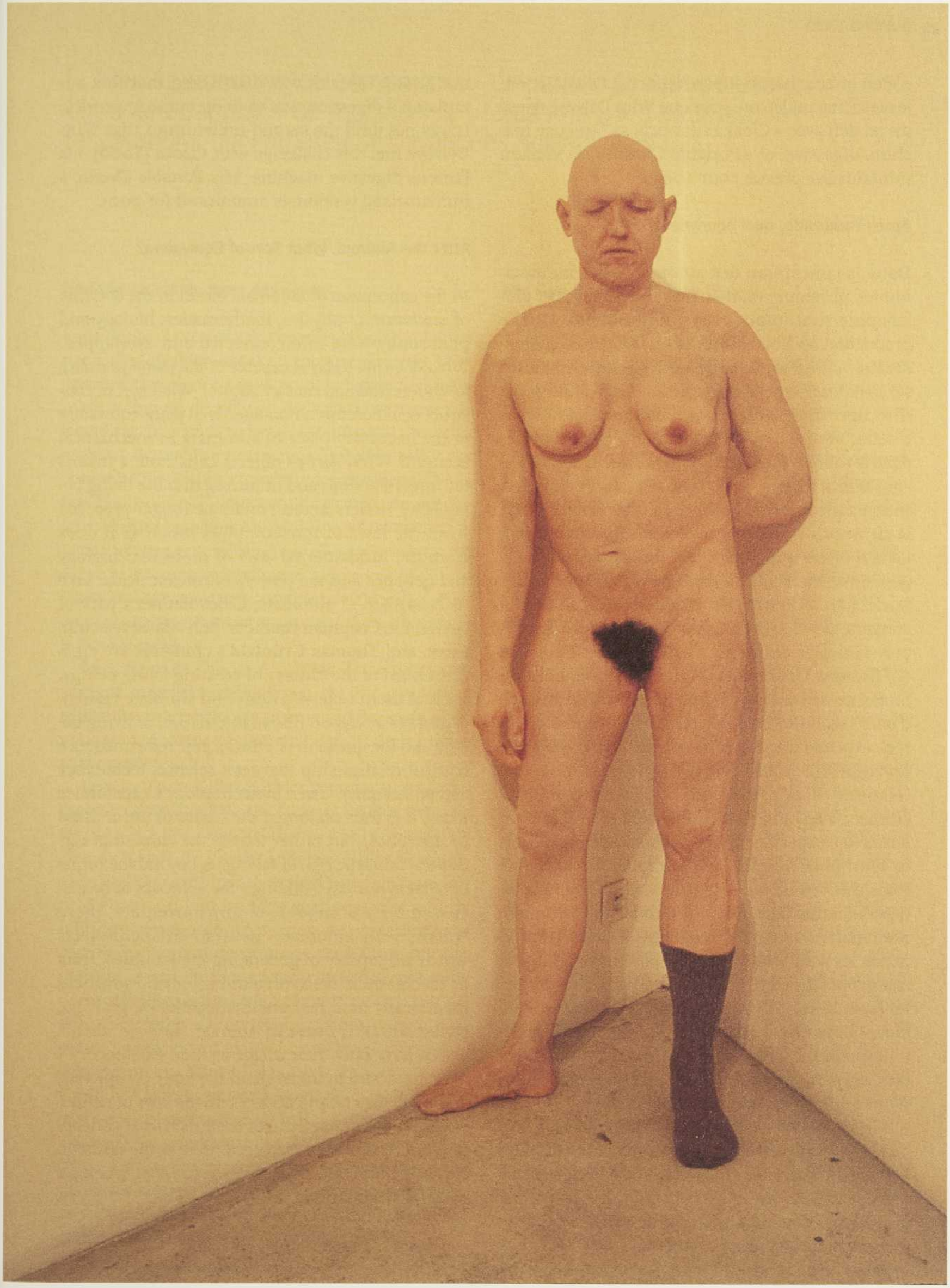
machines,"[2] except that they are more complex and use smaller and more delicate springs. The body does not need the soul to function and survive, as Descartes comments:

I might consider the body of a man as a kind of machine equipped with and made up of bones, nerves, muscles, veins, blood and skin in such a way that, even if there was no mind in it, it would still perform all the same movements as it now does in those cases where movement is not under the control of the will or, consequently, of the mind but occurs merely as a result of the disposition of the organs.[3]

Androids, for Lack of Anything Better

True automata, understood as artificial creatures capable of copying nature's movements and dimensions exactly and of carrying out quite real functions, were born in the eighteenth century. The era was dominated by scientific reasoning and had broken with bio-mechanical conceptions of the human being. Mechanics constructed elaborate artificial animals and sought to create androids (automata with human features) whose complexity reflected the latest developments in science and technology. They tended to copy reality and were responding to an analytical project: the imitation of nature supposes that its elements be first separated and then reconstituted. Familiar with seventeenth-century clock mechanisms, eighteenth-century clock and watch makers/mechanics created automata equipped with program and command capabilities. Jacques de Vaucanson's famous flautist exemplified how automata came to execute a series of successive operations. Built in 1738, it carried out the same operations as a living flute player, from the combined action of the jaw and lips to the movement of the fingers. For the first time, automata did not simulate the effects, but rather reproduced the mechanical means of life, with the goal of understanding the workings of a biological mechanism. For his part, Vaucanson, an anatomist and mechanic who was advised by a surgeon and considered by Voltaire to rival Prometheus, wanted to construct moving automata which would reproduce both the operations of the living human and its life functions – respiration, digestion and circulation. It was a mammoth undertaking. His "Digesting Duck," whose wing movements were an example of anatomical simulation, was also supposed to have digested the grain

GILLES BARBIER, *CLONE FEMELLE*, 1999, CIRE_WAX, 170 x 65 x 30 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GEORGES-PHILIPPE & NATHALIE VALLOIS, PARIS.



n'était qu'une habile supercherie. Il a fallu attendre le deuxième millénaire pour que Wim Delvoye relève un tel défi avec « Cloaka » (2000), sa fameuse machine digestive, et « Portable Cloaka », sa version miniaturisée prévue pour 2005...

Après l'androïde, quel équivalent?

Dans la conception des automates liée au *mécanisme*[4], physique, mathématiques, biologie et philosophie sont impliquées et imbriquées. Quelle production serait aujourd'hui en mesure de mobiliser les mêmes aspirations à comprendre et maîtriser la nature? Quelle construction serait susceptible d'occuper une place non anecdotique, équivalente à celle, nécessaire, qu'occupaient les automates dans le cadre d'une pensée mécaniste? Quels objets constituent un moyen de connaissance et d'interrogation sur ce qu'est le vivant? La compréhension de la vie ne passe plus tant par les lois du mouvement de la matière que par les lois fondamentales de la génétique moléculaire et les prouesses des acides nucléiques... Comme les automates « mécanistes », la meute des clones de **Gilles Barbier**, les sculptures polysiamoises des **frères Chapman** et les chimères de **Thomas Grünfeld** sont des créatures nées du fantasme de l'invention des êtres vivants. Chacune d'elles reconduit un désir, celui de la simulation du réel, exprime une tension, celle de la manipulation du vivant aux prises avec l'éthique, reformule une relation féconde, celle que tissent entre elles la science, la technique et la philosophie. Ainsi, étant donné les capacités des biotechnologies actuelles, ce n'est plus la figure de l'androïde ou du robot[5], mais celle du clone qui porte le risque fantasmatique de nous faire sortir des limites de l'humain. Bien qu'ils ne soient susceptibles d'aucun mouvement, les « automates contemporains » désignent des propositions d'artistes capables de mobiliser les fantasmes, les peurs ou les fascinations qui entourent les avancées scientifiques (organismes génétiquement modifiés, clonages, greffes, transplantations) pour libérer des formes « creuses » qui n'ont que leur image pour exister.

Si cette volonté de parvenir à l'intelligibilité la plus totale de l'univers corporel, et plus généralement des lois de la nature, caractérisait déjà la conception mécaniste de la vie, elle consiste désormais en une opération d'invention plurielle de soi plutôt que de conservation de l'unité d'un être.

that it ate. Later, it was discovered that this automaton's digestion was nothing but a clever trick. It was not until the second millennium that Wim Delvoye met this challenge with *Cloaka* (2000), his famous digestive machine. His *Portable Cloaka*, a miniaturized version, is announced for 2005.

After the Android, What Sort of Equivalent?

In the conception of automata found in the doctrine of *mechanism*,[4] physics, mathematics, biology and philosophy were interconnected and overlapped. What doctrine today is capable of the same yearning to understand and master nature? What sort of construct could occupy a non-anecdotal place equivalent to the necessary place of automata in mechanical thought? What sort of objects constitute a means for understanding and inquiring into the living being? Our understanding of life no longer proceeds from the laws of movement as much as it does from the fundamental laws of molecular biology and genetics and the powers of nucleic acids. Like "mechanism's" automata, **Gilles Barbier**'s pack of clones, the **Chapman brothers**' poly-Siamese sculptures, and **Thomas Grünfeld**'s chimeras are creatures born of the fantasy of creating living beings. Each of them renews a desire (to simulate reality), expresses a tension (the manipulation of living beings and the question of ethics), and reformulates a fruitful relationship (between science, technology and philosophy). Given biotechnology's capabilities today, it is thus no longer the figure of the android or the robot,[5] but rather that of the clone that carries the fantastic risk of taking us beyond the limits of what is human. Although the artworks to be discussed are not capable of any movement, these "modern-day automata" point to artistic projects which are capable of generating the fantasies, fears or fascinations that surround scientific advances (genetically modified organisms, clones, grafting, transplants) in order to liberate "hollow" forms which have only their image as their existence.

If the desire to understand the body completely, and more generally to understand the laws of nature, was already caracteristic of the mechanist conception of life, it is now made manifest as the desire to invent a plural self, rather than to conserve a being's integral singularity.

[...] les «automates contemporains» désignent des propositions d'artistes capables de mobiliser les fantasmes, les peurs ou les fascinations qui entourent les avancées scientifiques [...]

Non pas un clone, mais des clones

Sans doute, *Le cerveau de l'homme* (2000), imaginé par Gilles Barbier, est-il en mesure de nous faire prendre conscience à quel point la figure de l'automate a changé de nature. Il s'agit d'un *mixer* sur lequel est collé ou dans lequel est introduit des «correcteurs de réalité» (termes de l'artiste), soit vingt et une petites fiches signalétiques convoquant à la fois l'humour et l'imagination créatrice du spectateur, et sur lesquelles on peut lire, entre autres :

Vous participez et c'est bien. Vous allez maintenant tenter de voir ici le chiasma optique (merci), [...] et encore bravo pour l'élasticité des liens que vous entretenez avec le réel [...]. Pour ceux qui sauront s'abstraire d'une réalité figée, ici se trouve le fornix (bravo!).

Le cerveau de l'homme, associé à une petite mécanique ménagère stéréotypée, est une machine à se rendre maître de ses propres jugements pour peu que l'on fasse néanmoins l'effort de transformation nécessaire.

Les clones de Gilles Barbier sont aussi généralement accompagnés de ces fameux «correcteurs de réalité». Ce sont des artefacts, des moulages de cire du corps de l'artiste. Selon Gilles Barbier, «l'image du clone [peut] servir d'unité de transfert de soi vers un lieu où tout [est] possible[6]». Il ne fabrique pas des doubles, mais des créatures qui constituent autant de greffons de fictions sur son identité. Ainsi, le *Clone femelle* (1999) représente une sorte de créature transgenre dont le corps est affublé de seins et d'un triangle pileux pubien sans pénis. La fabrique d'un seul clone apparaît comme une aberration. N'y a-t-il pas, en effet, contradiction à vouloir à la fois «suivre le cours de la vie[7]» et figer une seule de ses possibilités infinies dans une forme unique? Ne cherchant pas à se répliquer mais à s'inventer, Gilles Barbier crée non pas un clone mais des clones, plusieurs figures hyperréalistes de substitution correspondant chacune à des désirs et des besoins multiples, et contradictoires.

Not One Clone, But Many Clones

Without a doubt, Gilles Barbier's *Le Cerveau de l'homme* ("The Human Brain," 2000) lets us gauge the extent to which the nature of the automaton has changed. This work consists of a blender, onto, or into which, "reality correctors" (in the artist's words) have been placed: twenty-one small descriptive tags that invite the viewer's sense of both humour and imagination. Some of these tags read as follows:

You're participating, and that's good. You are now going to try to see here the optic chiasma (thank you)...and bravo once again for the suppleness of your bond with reality... For those of you who are able to cut yourself off from reality, here is the fornix (bravo!).

The human brain, likened to a small, stereotypical household appliance, is a machine capable of mastering its own processes, however little we may exercise that ability.

Gilles Barbier's clones are also accompanied by these famous "reality correctors." The clones are artifacts, wax moulds of the artist's body. According to Barbier, "the image of the clone [can] be used as a unit for self-transference towards a place where everything [is] possible."[6] He does not create replicas, but creatures which are so many grafts onto his identity. Thus *Clone femelle* ("Female Clone," 1999) depicts a sort of transgendered creature whose body is decked out with breasts and a hairy pubic triangle with no penis. To create a single clone would seem to be an aberration. Indeed, isn't there a contradiction in wanting both to "take the dimensions of a living body"[7] and to fix only one of its possibilities in a unique form? Barbier, who seeks not to replicate himself but to invent himself, creates not one clone, but many clones – numerous hyper-realist substitution figures, each of which corresponds to multiple and contradictory desires and needs.

GILLES BARBIER, *COMMENT MIEUX GUIDER NOTRE VIE AU QUOTIDIEN*, 1995, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GEORGES-PHILIPPE & NATHALIE VALLOIS, PARIS. >





Le corps de l'automate est désormais éclaté, disloqué, semblable à une constellation d'organes qui s'émancipent du corps et de son organisation «raisonnable». Ceux-ci se désolidarisent les uns des autres pour devenir autonomes et libres, et se trouvent, chacun, en position instable dans l'espace de réflexion proposé par l'artiste. Cette réflexion porte notamment sur le «corps consommateur» sécable en une infinité d'entités désirantes, susceptibles d'entraîner le sujet vers d'autres trajectoires et de le faire «sauter d'un territoire à un autre». Une nouvelle greffe d'organe est toujours possible, si bien que «l'apparition d'un nouveau clone pourrait faire basculer toute la meute sur un plan qualitatif, de sorte qu'elle devienne complètement autre chose», réclamant un autre nom et «un nouveau modèle explicatif[8]».

Les premiers clones sont nés en 1995 sur l'échiquier posé à même le sol qui compose l'installation intitulée *Comment mieux guider notre vie au quotidien*. Quatre nains dont la tête et les mains ont été moulées sur le corps de l'artiste font office de pions. Chacun d'eux porte une couleur de vêtement basique et distinctive: rouge, jaune, bleu et vert. Leur parcours respectif se joue au dé. Le spectateur est invité à cramponner la poignée fixée dans le dos de chaque clone et à faire glisser celui-ci sur les cases de couleurs différentes qui composent le damier – chacune d'elles renvoie à un conseil, affiché sur un mur adjacent, qui émane de ces «faux-êtres» hyperréalistes. Les vingt-cinq carrés de couleur unie du quadrillage ressemblent à un nuancier dont les teintes dériveraient d'un mélange chromatique plus ou moins complexe; chaque case apparaît comme une zone de pigments mêlés, un carrefour gardant la trace des passages multiples et croisés des quatre clones-pions porteurs des trois couleurs primaires et du vert. En ce sens, cette installation préfigure une zone de trajectoires multiples, créatrices de combinaisons colorées inédites et qui témoignent d'une infinité de possibles. Le jeu favorise la rencontre entre les conseils des clones de l'artiste et les désirs du public.

Une créature sans identité fixe

Le processus de démultiplication des clones, parmi lesquels on compte le *Clone femelle, L'ivrogne* (2000), *Le chien* (2001), *La jolie fille* (2001), entre autres, répond au même besoin d'invention. Ces

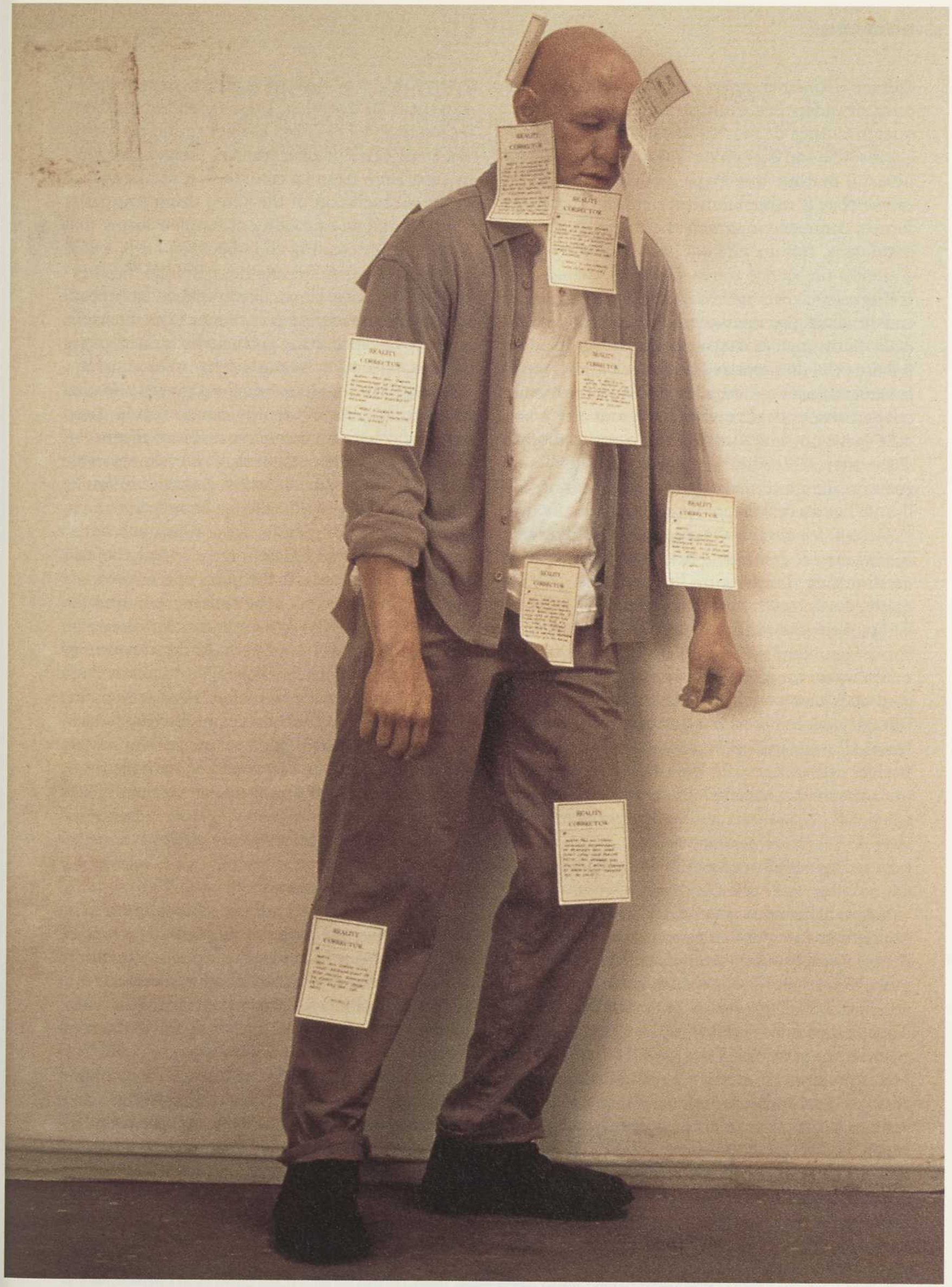
The body of the automaton has been shattered and dislocated, like a constellation of organs which emancipate themselves from the body and its "reasonable" organization. The organs separate from each other and become autonomous and free. Each, in the space for reflection that Barbier proposes, is in an unstable position. This reflection is concerned in particular with the "consuming body," which is divisible into an infinite number of desiring entities capable of leading the subject towards other trajectories and of making it "jump from one territory to another." A new organ graft is always possible, so much so that "the appearance of a new clone can upset the whole pack in a qualitative sense, turning it into a completely different thing" and laying claim to another name and a "new explanatory model."[8]

Barbier's first clones were born in 1995, on the floor-level chessboard which makes up the installation *Comment mieux guider notre vie au quotidien* ("How to Better Guide Our Daily Lives"). Four dwarfs, whose heads and hands have been moulded from the artist's body, act as pawns. Each of them is wearing a basic and distinctive colour: red, yellow, blue and green. Their respective movements are determined by the throw of dice. The viewer is invited to clasp the handle on the back of each clone and slide it across the multi-coloured squares which make up the chessboard. Each of these squares refers to a piece of advice, posted on an adjacent wall, which these hyper-realist "false beings" pronounce. The twenty-four coloured chessboard squares resemble a colour chart whose tints have been created out of a more-or-less complex chromatic blending. Each square has the appearance of a zone of mixed pigments, of an intersection that retains the trace of the four pawn/clones' multiple passages and crossings, themselves wearing the three primary colours and green. In this sense, the installation creates a zone of multiple trajectories that create original colour combinations and suggest an infinite number of possibilities. The game encourages an encounter between the advice of the artist's clone and the desires of the viewer.

A Creature Without a Fixed Identity

The process of multiplying the clones, which include *Clone femelle, L'ivrogne* ("The Drunk," 2000), *Le chien* ("The Dog," 2001), and *La jolie fille* ("The

GILLES BARBIER, *LE CHIEN*, 2001, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 172 x 75 x 40 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GEORGES-PHILIPPE & NATHALIE VALLOIS, PARIS.


REALITY
CORRECTOR

différents «mêmes-autres» représentent quelques-unes des identités multiples de Gilles Barbier, quelques-unes de ses réalités possibles. Chaque clone révèle son écartement par rapport à ses compères; il marque une étape de dissociation d'un même objet (l'artiste lui-même), et, par rapport aux formes connues, un arrachement apte à créer un entre-deux, soit un vide qui laisse une place pour accueillir un «autre frère» potentiel, quand bien même celui-ci, comme le monstre de Frankenstein, constituerait une menace pour son créateur[9]. Au désir du concepteur d'égaler un démiurge, peut répondre celui du monstre d'égaler celui qui l'a créé; le manipulateur des catégories identitaires reconnues et apprivoisées peut en effet à son tour être manipulé (par sa propre incohérence, par une absence d'identité). L'idée du risque est indissociable du geste créateur qui interroge la conscience culpabilisante liée au défi de probables limites.

Certes, les clones renvoient aux fondements imaginaires de l'éthique – l'attitude prométhéenne de l'homme, la quête de l'apprenti sorcier, le mythe du Golem, ou celui, en effet, de la créature de Frankenstein, mais ils interrogent aussi le pouvoir (et peut-être la violence) du refoulé auquel les «scénarios» en puissance sont acculés – la décision obéissant à un «processus d'exclusion et de filtrage [qui] renfermerait des parties valables du "moi", du sujet qui pense, sent et produit[10]». Gilles Barbier déclare:

Je n'arrive jamais à travailler sans me débattre avec un certain nombre de possibles, souvent contradictoires – des idées, des sensations, des impulsions, etc., et cela m'a toujours semblé mettre en crise l'idée selon laquelle je serais une entité essentielle et unitaire, corps et esprit[11].

Il opte donc pour une multiplicité schizophrénique; la meute des clones esquisse la silhouette d'une espèce d'androïde sans identité fixe, une singularité plurielle, irreprésentable, sur laquelle, de fait, il est difficile d'exercer un quelconque pouvoir d'oppression ou de domination. La meute des clones répond à la nécessité d'une prolifération de différences propices à la création de combinaisons transversales, susceptibles d'accoucher de possibilités inédites, déroutantes, et bien entendu, mobiles. Cet androïde-là ne mime pas un modèle préexistant; il n'en a pas. Il organise une résistance au pouvoir susceptible de lui en fournir un, et préserve du même coup le public d'une œuvre «autoritaire». Si modèle il y a, il est à venir, virtuel et propulsé

Pretty Girl," 2001), among others, expresses the same need for invention. These varied "same-others" represent some of Gilles Barbier's multiple identities, some of his possible realities. Each clone reveals its separation from its comrades; it marks a stage in the dissociation of the same thing (the artist himself) and an uprooting of familiar forms that is suitable for creating an in-between form, a void which leaves room for another potential "brother" – even if this new clone, like Frankenstein's monster, represents a threat to its creator.[9] The monster's desire to be equal to the person who created it may be a response to its creator's desire to be equal to a demiurge: the manipulator of recognized and controlled categories of identity can be manipulated in turn (by his own incoherence, by an absence of identity). Regardless, the idea of risk is inseparable from the creative gesture, which questions the guilty conscience tied to the challenge of probable limits.

The clones, of course, are a reference to the imaginary bases of ethics – to the human being's Promethean attitude, to the quest of the sorcerer's apprentice, the myth of the Golem, or indeed the myth of Frankenstein's creature. But they also question the power (and perhaps the violence) of the repressed, which the dependent "scenarios" are forced up against. The decision, Barbier remarks, obeys a "process of exclusion and filtering [which] contains the valuable parts of 'me,' of the subject who thinks, feels, and produces."[10] He adds:

I am never able to work without turning a number of often contradictory possibilities over in my mind – ideas, sensations, impulses, etc. This has always seemed to me to put into crisis the idea according to which I am an essential and unified entity, mind and body.[11]

He thus opts for a multiple schizophrenia. The pack of clones sketches the silhouette of a kind of android without fixed identity, a plural-singularity that cannot be represented, and upon which it is in fact difficult to exercise any oppressive or dominating power. Barbier's clones respond to the need for a proliferation of differences which would lend themselves to the creation of transversal combinations capable of creating new and baffling – and, of course, unstable – possibilities. This pack of androids does not mimic a pre-existing model, because there is no such model. It organizes a resistance to power that is capable of providing it with a model, and at the same time it retains the audience for "authoritarian" works. If there is a model, it is yet to

THOMAS GRÜNFELD, *MISFITS I-VII*, 1991, LITHOGRAPHIE_LITHOGRAPHY, 160 x 120 x 5 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE JOUSSE ENTREPRISE, PARIS. >>

Projects such as these transform reality into fiction and stand opposed to the idea of the automaton as something subordinated to a model: these are not replicas, but rather "decalcomanias without preconceived object."

toujours plus loin vers un « hypothétique tout ». En attendant, les clones et leurs « correcteurs de réalité » permettent à l'artiste de se transformer en fictions « vivantes ». Un tel *processus* infatigable de resingularisation déjoue les pièges du processus de momification auquel participe la pathétique figure de l'automate – celui-ci visant la réplique d'une réalité figée et tendant à mimer les mouvements des êtres animés, mais sans réel déplacement (de réalité).

Le clonage pratiqué par Gilles Barbier enclenche des modes d'existence multiples susceptibles de résister au processus de fixation identitaire. Il constitue une stratégie créatrice. Selon Judith Revel, les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes doivent être, plutôt que des rapports d'identité, « des rapports de différenciation, de création, d'innovation[12] ». Elle ajoute qu'il faut « reformuler politiquement l'enjeu du devenir comme création de nouveaux agencements différentiels qui, seuls, peuvent permettre la constitution du commun. Le commun n'est pas le fond des différences, il est leur production[13]. »

Où est l'image? Où est le paradigme?

Le fantasme d'autoreproduction ou de modification des êtres vivants donne lieu à des représentations de variétés biologiques inédites, fantastiques, voire monstrueuses. Bien que la nature produise des monstruosités, celles-ci, quand bien même elles seraient viables, à l'exemple des siamois, restent « cachées » et deviennent fantasmatiques. Malgré leur réalisme, les constructions corporelles en résine et fibre de verre que fabriquent les frères Chapman sont en revanche improbables. Les Chapman ne se contentent pas de mimer les dédoublements dont est capable la nature; ils exploitent une surenchère des difformités, une prolifération des aberrations du développement embryologique. Leurs créatures semblent donner corps et visibilité à cette marge d'incertitude qui excède le territoire de la

come; it is virtual and is constantly being propelled towards a "hypothetical everyone." In the meantime, the clones and their "reality correctors" allow the artist to transform himself into "living" fictions. Such an untiring *process* of re-singularization thwarts the process of mummification in which the pathetic figure of the automaton participates – for the automaton is a retort to a frozen reality and tends to mimic the movements of living beings, but without any real displacement (of reality).

Gilles Barbier's production of clones unleashes multiple modes of existence which are capable of resisting the process of fixing identity. It is an artistic strategy. According to Judith Revel, our relationships with ourselves should, rather than being relationships based on identity, be "relationships of differentiation, of creation, of innovation."[12] She adds that we must "reformulate politically the task of creating identity as the creation of new and differential arrangements, which alone can make possible the establishment of commonality. Commonality is not the foundation of differences, it is their production."[13]

Where is the Image? Where is the Paradigm?

The fantasy of self-reproducing or modified creatures gives rise to new, fantastic, and even monstrous depictions of biological varieties. Although nature produces monstrosities, these, if they have some prospect for survival, following the example of Siamese twins, remain "hidden" and become fantastic. In contrast, the bodily constructions of resin and fibreglass that the Chapman brothers create are, despite their realism, improbable. The Chapman brothers are not content to mimic the divisions that nature is capable of. They employ ever-increasing degrees of deformity, a proliferation of aberrations in embryological development. Their creatures seem to give form and visibility to the margin of uncertainty that exceeds the field of fully mastered

THOMAS GRÜNFELD, *MISFIT (PINGOUIN/BLAIREAU_PENGUIN/BADGER)*, 2001, 45 x 25 x 25 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST. >>>



fig. 2

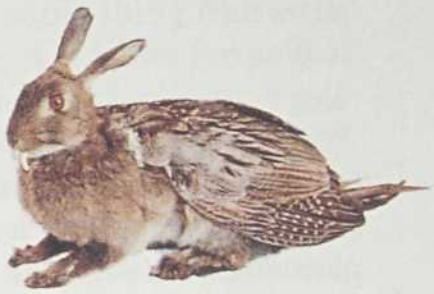


fig. 3



fig. 6



fig. 1



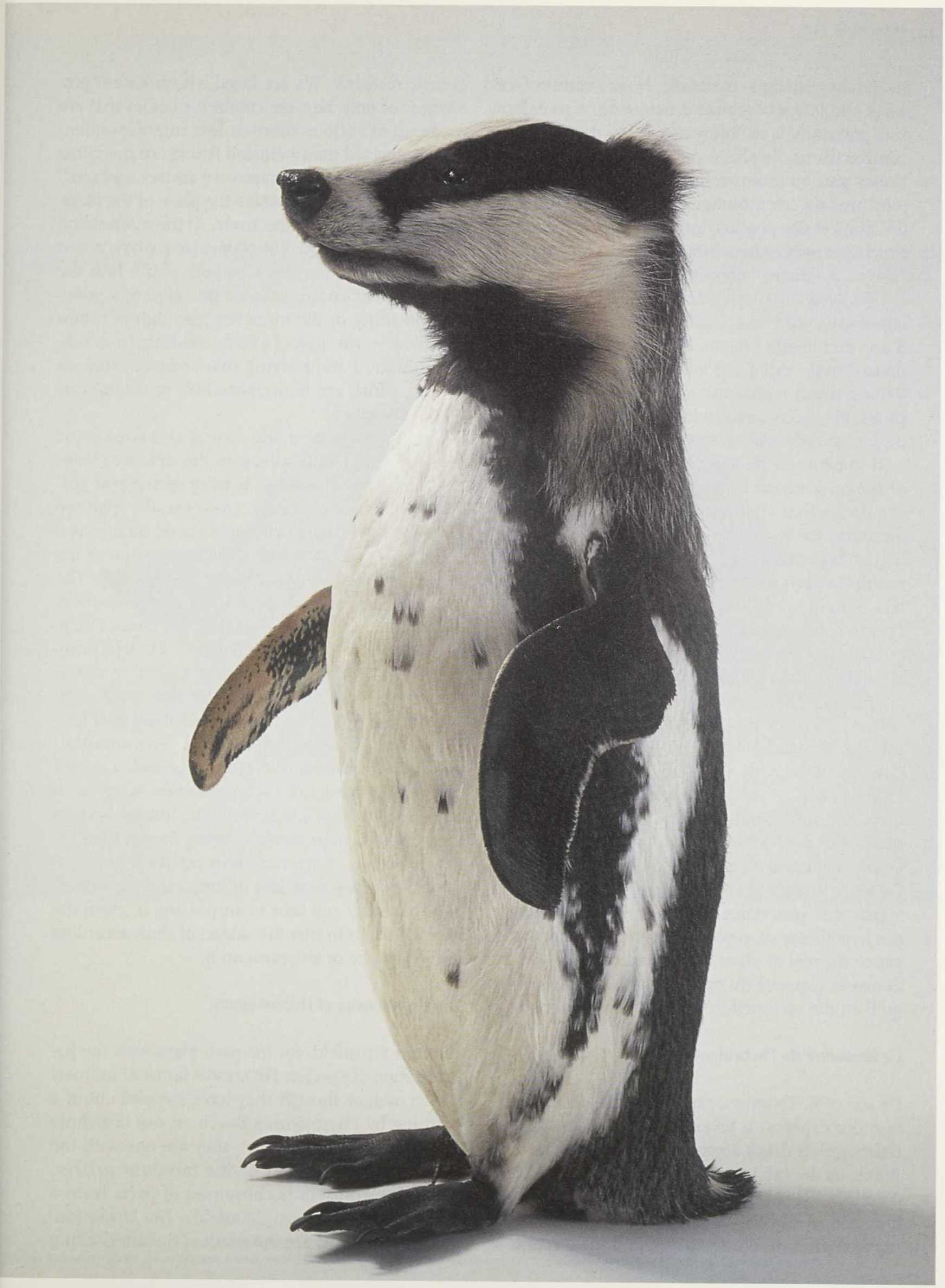
fig. 4



fig. 5



fig. 7



recherche génétique maîtrisée. Nous sommes face à des « prototypes » grandeur nature de corps enfantins polysiamois et composés, selon de multiples combinaisons, de plusieurs membres et plusieurs troncs plus ou moins solidaires et compactés. Aux jointures de ces montages corporels se trouvent des anus et des phallus, lesquels, parfois, se substituent respectivement aux bouches et aux nez des visages. À l'intersection des corps qui forment *The Un-Nameable* (1997), une sorte de vulve dilatée laisse apparaître un crâne lisse. Est-ce l'avènement d'une excroissance (signe d'une extension possible du monstre), celui d'une nouvelle mutation, ou celui d'une naissance résultant d'une autofécondation et prouvant que de pareils androïdes, hermaphrodites ou intersexués, s'autoreproduisent ?

Il se peut que de telles créatures transgressives et cyniques soient susceptibles d'éveiller craintes et autres affects chez le spectateur fantasmant plus ou moins sur les réelles possibilités des biotechnologies; cependant, les baskets que chaussent les multiples pieds de ces monstres nus ne constituent pas seulement un effet de réel et le signe d'une époque, elles sont aussi l'occasion d'un jeu, celui qui consiste à construire un certain type de regard surréaliste sur le visible. Parmi leurs récents petits tableaux à l'huile représentant de façon très réaliste des animaux mutants, Jake et Dinos Chapman ont réalisé *Arachnokitty* (2001), soit l'image d'un chat doté de sept yeux. L'incroyable créature donne l'illusion d'avoir été peinte sur le motif. Présentée dans un cadre mouluré, cette petite toile est elle-même une production hybride, associant une image de science-fiction à une esthétique désuète et kitsch. De telles images se veulent plus profondes que les apparences, plus vraies que le réel. Elles construisent des hypothèses susceptibles de préparer la connaissance du réel et ainsi devancent celui-ci – étant donné la capacité du spectateur à changer l'objet qu'il étudie en fonction du regard qu'il lui porte.

La fécondité de l'hybridation

De son côté, Thomas Grünfeld se joue de l'hybridation des espèces. Il fabrique des animaux fantastiques qu'on dirait sortis des tableaux de Jérôme Bosch, ou des cabinets de curiosité... et qui renvoient d'emblée à la chimère de la mythologie ou au fabuleux griffon. Si celle-là, à triple figure, est formée à partir d'un lion, d'une chèvre et d'un serpent, si

genetic research. We are faced with life-size "prototypes" of poly-Siamese children's bodies that are made up of various more-or-less interdependent and compacted members and trunks. At the joints of these corporeal montages are anuses and phalluses, which sometimes take the place of the faces' mouths and noses, respectively. At the intersection of the bodies in *The Un-Nameable* (1997), a sort of dilated vulva reveals a smooth skull. Is it the emergence of an excrescence (the sign of a possible spreading of the monster), the sign of a new mutation, or the sign of a birth resulting from self-insemination and proving that androids such as these – which are hermaphrodites or intersexual – self-reproduce?

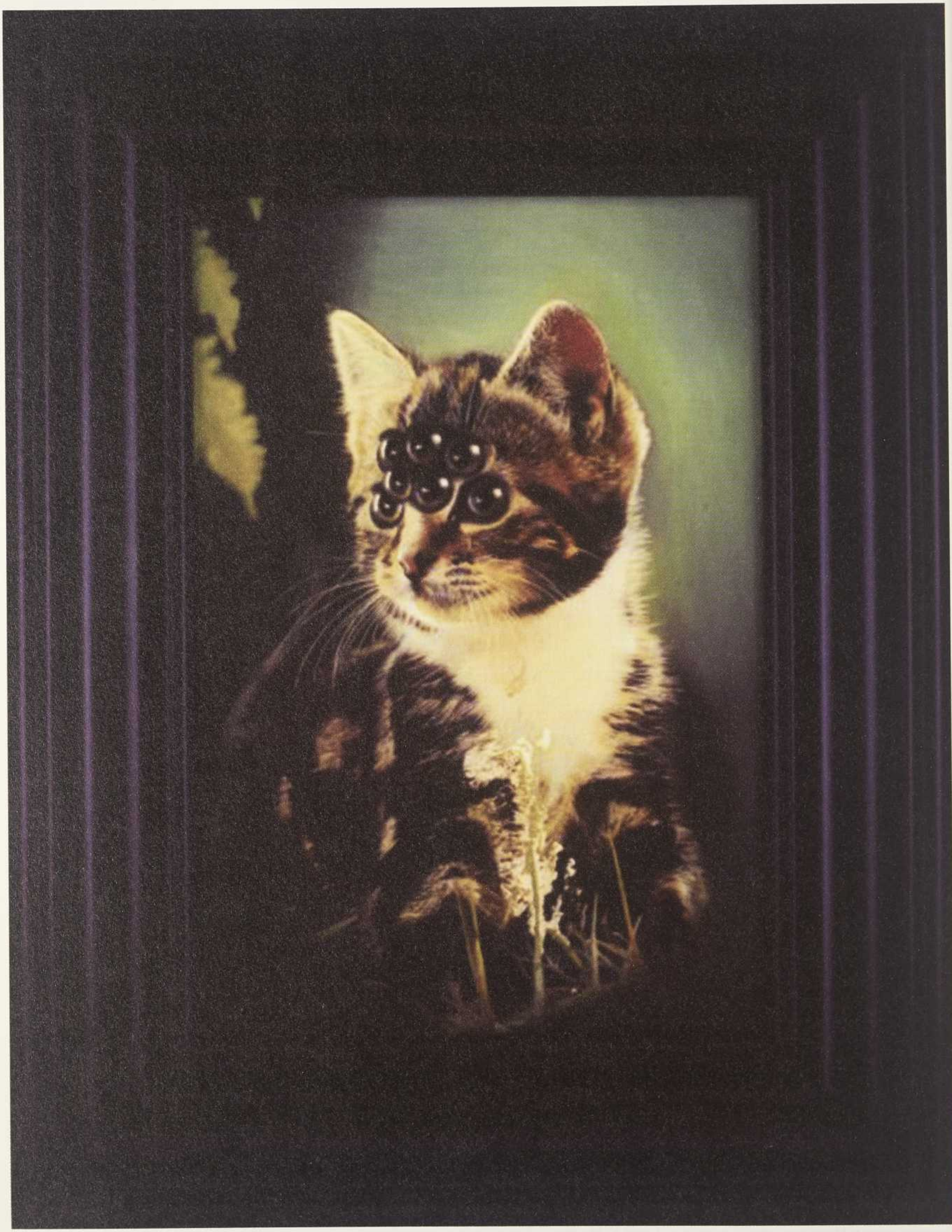
Such transgressive and cynical creatures could create fear and other affects in the viewer as he or she fantasizes to varying degrees on the real possibilities of biotechnology. However, the high-top sneakers these naked monsters wear on their several feet are not only a reality effect and a sign of the times, they are also an opportunity for play. The game consists of constructing a kind of surrealistic gaze on the visible. Among Jake and Dinos Chapman's recent small oil paintings, which depict mutant animals in highly realistic fashion, is *Arachnokitty* (2001), which shows a cat with seven eyes. This incredible creature creates the illusion of having been painted from a model. The small oil painting, framed with moulding, is itself a hybrid production that joins a science-fiction image with an out-of-date and kitsch aesthetic. Images such as these present themselves as being deeper than appearances, as more real than reality. They construct hypotheses capable of preparing our knowledge of reality and thus of surpassing it, given the viewer's ability to alter the subject of study according to the gaze he or she casts on it.

The Fruitfulness of Hybridization

Thomas Grünfeld, for his part, plays with the hybridization of species. He creates fantastic animals which look as though they have stepped out of a painting by Hieronymus Bosch, or out of a dime museum. From the outset, they are one with the mythological chimera or the fabulous griffin. While the chimera is composed of parts from a lion, goat and serpent, Grünfeld's *The Misfits* (ongoing since 1991) are the result of the interlocking



Thomas Grünfeld, *Misfit (tortue/taupe_turtle/mole)*, 2000, 8 x 20 x 12 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_Courtesy the artist.



celui-ci est constitué d'un corps de lion affublé de la tête, des ailes et des griffes d'un aigle, les « Misfits » (1991-) résultent de l'emboîtement d'une tête de cerf sur un corps de girafe ou encore, de l'assemblage de la région supérieure d'une grue couronnée et de la région postérieure d'un kangourou, ou de la transplantation d'une tête de vache sur un corps d'autruche, ou de celle d'une tête de blaireau sur un corps de pingouin, ou du prolongement de la partie antérieure d'un écureuil par une queue de poisson, etc. Les poils jouxtent les plumes ou les écailles; il s'agit d'animaux naturalisés présentant de troublantes alliances de textures et ouvrant au surréalisme sous une forme symbolique réaliste. Non-androïdes, ces chimères représentent *a priori* la figure « enflée » du « tout autre ».

C'est en embrassant divers modes d'approches du réel que l'on peut espérer domestiquer les émotions que suscitent les « Misfits ». Ils n'ont rien d'anecdotique ou de surfait étant donné que la biologie, par associations de tissus homologues provenant d'espèces éloignées, crée elle-même des chimères animales (poulet-souris, canard-souris, caille-poulet...). De plus, les scientifiques nous informent que l'être de la microphysique ne possède plus ni la permanence ni l'individualité, deux propriétés fondamentales qui, pourtant, caractérisent les objets au niveau de nos sens[14]. Il y a déjà plus d'un quart de siècle, Alfred Kastler, prix Nobel de physique, écrivait: « Il faut considérer la matière sous ses deux aspects complémentaires, onde et corpuscule, et renoncer à ces "objets" ou à ces "choses" dont était constituée pour nous, depuis toujours, la nature[15]. » D'autre part, selon Jean Hamburger, membre de l'Académie des sciences:

[...] lorsque les scientifiques changent leur échelle d'observation, ils voient apparaître [...] des phénomènes de césure, qui s'accordent mal avec l'image d'une réalité tout à fait indépendante de l'observateur. Nous tenons l'objet étudié pour réel et autonome, et pourtant il est clair que nous ne pouvons atteindre que le reflet discontinu de sa réalité [...][16].

Chaque « Misfit » apparaît ainsi comme le produit d'une invention, celle d'un être diversement instruit et recomposé, « un être en quelque sorte abstrait pour nos formes intuitives de pensée[17] ».

Les parties hétérogènes des combinaisons de Thomas Grünfeld entretiennent une dualité non hiérarchique. Entre les plumes et les poils de tel ou tel « Misfits », se cache une ligne de rupture, un pli. Celui-ci, observable au plan macroscopique devrait

of the head of a deer onto the body of a giraffe, or the coupling of the upper part of a crane with the hind quarters of a kangaroo, or the transplanting of a cow's head onto an ostrich's body, or of a badger's head onto the body of a penguin, or the extension of the back part of a squirrel's body with a fish's tail, etc. Fur mingles with feathers and shell – these are naturalized animals with troubling textual alliances that open the door to surrealism in a symbolically realist form. Non-androids, these chimera are the very essence of the "inflated" figure of the "completely different."

By embracing various ways of approaching reality, we can hope to domesticate the emotions to which *The Misfits* give rise. There is nothing anecdotal or exaggerated about them, given that genetic engineering itself, by joining homologous tissue from distant species, creates chimerical animals (chicken-mice, duck-mice, quail-chickens, etc.). Moreover, scientists tell us that the microphysical being no longer possesses either permanence or individuality, two fundamental properties which are nevertheless typical of the objects on a level with our senses.[14] More than twenty-five years ago, Alfred Kastler, a Nobel Prize-winning physicist, wrote that "matter must be viewed according to its two complementary aspects, wave and corpuscule. We must renounce those 'objects' and those 'things' which, for us, have always constituted nature."[15] At the same time, remarks Jean Hamburger, a member of the Académie des sciences,

...when scientists alter the scale of their observations, they see appear...phenomena of caesura which don't fit the image of a reality completely independent of the observer. We hold the subject of study to be real and autonomous, and yet it is clear that we can achieve the discontinuous reflection of its reality..."[16]

Each *Misfit* thus appears to be the product of an invention – the invention of a being that has been trained and recomposed in various ways, or what Hamburger would call "a being that is in some ways abstract for our intuitive manner of thinking."[17] The heterogeneous parts of Thomas Grünfeld's combinations maintain a non-hierarchical duality. Between the feathers and the fur of one *Misfit* or another is concealed a line of rupture, a fold. This fold, which can be observed at the macroscopic level, must be "taken back" to the scale of the infinitely small. Given these two approaches, molar and molecular, the viewer attempts a subjective

JAKE & DINOS CHAPMAN, *ARACHNOKITTY*, 2001, HUILE SUR TOILE_OIL ON CANVAS, 48,3 x 63,5 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION_COURTESY JAY JOPLING/WHITE CUBE, LONDRES_LONDON.

être «repassé» à l'échelle de l'infiniment petit. Étant donné ces deux approches, molaire et moléculaire, le spectateur tente une synthèse subjective entre deux réalités discontinues à l'endroit du même objet. Les «Misfits» ressemblent aux «poèmes-objets» surréalistes. L'ombre des emboîtements chimériques est, quant à elle, homogène.

Présentés sans socle ni vitrine, ils affrontent le visiteur sur un pied d'égalité. La question de la détermination de l'essence par la forme, et l'inverse, ne se pose plus. Celle de l'appartenance à des groupes identitaires s'évanouit en même temps que l'éradication des hiérarchies. Les insolents rapprochements effectués par Thomas Grünfeld ne peuvent inquiéter que les esprits conservateurs qui craignent de perdre un peu de leur pouvoir avec les changements de relations et les réajustements de catégories, auxquels travaille l'idée d'hybridation au sein même de ce qui vit. Cette idée d'hybridation est d'ailleurs, pour reprendre l'heureuse définition de Laurence Louppe, «[...] bien plus dérangeante que celle de métissage»:

Dans cette dernière, le mélange des sangs ou des races engendre des sujets mixtes, non modifiés dans leur structure, mais enrichis par l'accumulation d'héritages culturels ou génétiques différents. [...] L'hybride, lui, échappe [au] babil inter-communautaire ou inter-minoritaire, inter-sexes comme inter-races. L'hybride ne se situe nulle part, il n'est rien, il est même souvent totalement isolé et atypique, résultant d'une combinatoire unique, accidentelle. L'hybridation fonctionne plutôt du côté de la perte et agit sur le noyau même des gènes, les détourne, les disloque. Elle peut mettre en relation non pas des races mais des «espèces» incompatibles, donner lieu à des créatures aberrantes, égarées à la lisière des communautés vivantes[18].

Ainsi, la meute de clones de Gilles Barbier, les créatures fantastiques polysiamoises des Chapman et les chimères de Thomas Grünfeld confèrent au spectateur le pouvoir du manipulateur: c'est sa représentation des représentations dont il fait l'expérience qui possède le véritable pouvoir d'animer ou non celles-ci. Les Chapman produisent des objets «indignes de confiance», les multiples clones de Barbier sont à réajuster à travers des «correcteurs de réalité», et les animaux hybrides de Grünfeld sont des animaux naturalisés, des créatures dont la forme présente la fiction sous les traits du réel et avec toutes les qualités de celui-ci, alors que celui-ci est justement à inventer...

synthesis between two discontinuous realities in the same object. *The Misfits* resemble surrealist "poem-objects." The shadow of chimerical dislocations is, for its part, homogeneous.

Exhibited neither on a pedestal nor in a display case, *The Misfits* confront the visitor on equal footing. The question of form's determination of essence, and vice versa, is no longer at issue. The question of belonging to identity groups disappears with the eradication of hierarchies. Thomas Grünfeld's insolent juxtapositions can trouble only conservative minds fearful of losing a little of their power as a result of changes in relations and the re-adjustment of categories, which the idea of hybridization works towards within life itself. This concept of hybridization, in Laurence Louppe's apt definition, is "much more troubling than that of mixing":

The mixing of blood or races engenders mixed subjects whose structure remains unchanged but who are enriched by the accumulation of different cultural or genetic heritages.... In contrast, the hybrid stands outside this Babel of inter-community, inter-minority exchange, this movement between races and sexes. The hybrid is nowhere, is nothing. Often, it is totally isolated and atypical, the result of a unique and accidental combination. Hybridization partakes of an economy of loss. Hybridization acts even on the nucleation of genes by subverting and dislocating them. It can create a relation not between races but between incompatible "species," give rise to aberrant creatures, strays on the outskirts of living communities.[18]

Thus Gilles Barbier's pack of clones, the Chapman brothers' fantastic poly-Siamese creatures, and Thomas Grünfeld's chimera confer upon the viewer the power of manipulation: the viewer's representation of the representations he or she experiences hold the true power to bring them to life or not. The Chapman brothers produce "untrustworthy" objects, Barbier's clones must be re-adjusted by means of "reality correctors," and Grünfeld's hybrid animals are naturalized animals, creatures whose form presents fiction in the shape of reality and with all its qualities, while reality, precisely, must be invented...

Projects such as these transform reality into fiction and stand opposed to the idea of the automaton as something subordinated to a model: these are not replicas, but rather "decalcomanias without preconceived object."[19] They exist only as a function of their image. They are autonomous beings,

JAKE & DINOS CHAPMAN, *FUCKFACE TWIN*, 1995, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 85 x 54 x 67 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY JAY JOPLING/WHITE CUBE, LONDRES_LONDON.



De telles propositions transforment le réel en fiction et contrecarrent l'idée de l'automate subordonné à un modèle: ce ne sont pas des répliques, mais plutôt des «décalcomanies sans objet[19]». Leur existence ne tient qu'à leur image. Ce sont plutôt des entités autonomes, des potentialités pures[20] qui engagent une recréation par notre esprit d'une réalité dont nous n'apercevons jamais que des reflets approximatifs et surtout discontinus. Recréer signifie créer de nouveau et non pas reproduire à l'identique.

On voit ainsi à travers ces propositions irrévérencieuses par rapport aux certitudes et à l'ordre de l'esprit combien leurs «facteurs» souhaitent, non pas nous illusionner par des prouesses mécaniques, mais bien plutôt rapporter les sujets-spectateurs que nous sommes à une force désirante, créatrice de réel et productrice d'une infinité de différences, d'événements transitoires, de singularités chaotiques. Cette primauté accordée à une philosophie de la pluralité ouvre un espace où le devenir s'articule selon les concepts de l'aléatoire et de la discontinuité, mais aussi de la destruction et de la reconstruction, de la dissociation et de l'invention, de la dislocation de l'unitaire et de la désarticulation de l'automate...

Dans ces conditions, et puisque, effectivement, «la connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres[21]», la figure métaphorique de l'«automate contemporain» n'est-elle pas le spectateur lui-même qui s'automanipule, qui se laisse moralement abuser en refusant de rompre avec les échelles de valeurs d'une pensée préétablie?

pure potentialities,[20] recreating in our minds a reality whose approximate and, in particular, discontinuous reflection, we only ever perceive. To recreate means to create a second time, not to reproduce identically.

We thus see in these projects, and in their irreverence for the certainties and order of the mind, how much their "factors" seek not to deceive us with their mechanical prowess but rather to bring the subject-viewers we are to the state of a desiring force which creates reality and produces an infinite number of differences, transitory events and chaotic singularities. This primacy is granted to a philosophy of plurality in which beings take form in an aleatory and discontinuous way, but also by destruction and reconstruction, dissociation and invention, and the dislocation of the unitary and the disarticulation of the automaton...

In these conditions, and indeed, as Gaston Bachelard remarks, because "knowledge of reality is a light that always casts shadows somewhere,"[21] isn't the metaphorical figure of the "contemporary automaton" the viewer who engages in self-manipulation, who lets him- or herself be morally abused by refusing to break with the values-scales of pre-established doctrines?

Évence Verdier est critique d'art. Elle appartient à l'équipe rédactionnelle de la revue *art press* et vit à Paris.

Évence Verdier is an art critic. She is a member of the editorial board of the journal *art press* and lives in Paris.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 166.
2. *Ibid.*, p. 154.
3. René Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 185-187.
4. On appelle «mécanisme» la doctrine selon laquelle les phénomènes vitaux s'expliquent par le mouvement, à la manière d'une machine (et à l'exclusion de toute finalité).
5. L'ère des androïdes est révolue et remplacée par celle de la cybernétique, celle de l'automatisation. Il ne s'agit plus vraiment d'automates, mais de robots substituant l'homme pour certaines tâches liées à des exigences économiques

1. René Descartes, *Discourse on Method and Selected Writings*, trans. Desmond M. Clarke (London: Penguin, 1999), 44
2. *Ibid.*, 40.
3. René Descartes, *Selected Philosophical Writings*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 119.
4. "Mechanism" is the doctrine according to which vital phenomena can be explained by movement, like a machine (and without any notion of finality).
5. The age of androids has passed, and has been replaced by the age of cybernetics and automation. It is no longer really a

et soumises à un rendement optimal. Même si le couple machine-programme forme un système de simulation ouvert à toutes les expériences, le projet de l'homme bionique semble sans issue... La nature humaine est si complexe qu'il est impossible de la reproduire, dans les mêmes limites de poids, sous forme d'une machine artificielle qui, de toute façon, sera privée de la capacité d'autoréparation des tissus biologiques. Certes, on sait remplacer dans les organismes vivants certains organes déficients et en assister d'autres dans leur fonctionnement; on peut équiper les corps de quelques organes artificiels fiables, nés du génie des hommes, mais on ne parvient toujours pas, si l'on peut dire, à réparer la vie.

6. Interview de Gilles Barbier dans *L'art contemporain au risque du clonage*, dirigé par Richard Conte, coll. Arts et monde contemporain, Paris/Every, Publications de la Sorbonne/Acte 91, 2002, p. 104.
7. Kasimir Malévitch, «De Cézanne au Suprématisme», *Écrits 1*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 68.
8. *Gilles Barbier. La meute des clones trans-schizophrènes*, coll. Les Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 91, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2000, p. 20.
9. «Un autre frère», c'est en effet la mention associée à l'une des gouaches sur papier qui composent la série des donneurs d'organes de Gilles Barbier, celle intitulée «Les donneurs d'organes #6» et qui représente la créature de Frankenstein.
10. Gilles Barbier, *La meute des clones trans-schizophrènes*, *op. cit.*, p. 15.
11. *Ibid.*, p. 14.
12. Judith Revel, «Devenir-femme de la politique», *Multitudes*, «Féminismes, Queer, Multitudes», Paris, Exils, n°12 (printemps 2003), p. 131.
13. *Ibid.*, p. 132.
14. Alfred Kastler, *Cette étrange matière*, Paris, Stock, 1976, p. 8-9.
15. *Ibid.*, p. 9-10.
16. Jean Hamburger, *La raison et la passion. Réflexion sur les limites de la connaissance*, Paris, Seuil, 1984, p. 71.
17. *Ibid.*
18. Laurence Louppe, «Corps hybrides», *art press*, n° 209, janvier 1996, p. 54-56.
19. L'expression est librement employée ici, sans référence historique à une technique «mécanique», même si on la doit en fait à Oscar Dominguez qui inventa «le principe de la «décalcomanie sans objet préconçu» ou «décalcomanie du désir» – que Breton saluera comme la naissance de l'automatisme «absolu» en peinture». Voir Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, p. 269.
20. Une potentialité pure serait une possibilité, «une puissance qui a pour objet la puissance elle-même, une *potentia potentiae*» pour reprendre les mots de Giorgio Agamben (*La communauté qui vient. Théorie d'une singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 40). La puissance d'être est dite pure dans la mesure où elle est aussi «puissance de ne pas être».
21. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938, p. 13-14. Voici la suite de la citation: «[...] Face au réel, ce qu'on croit savoir clairement offusque ce qu'on devrait savoir. Quand il se présente à la culture scientifique, l'esprit n'est jamais jeune. Il est même très vieux, car il a l'âge de ses préjugés.»

question of automata, but of robots, which, for economic reasons, replace human beings for certain tasks in order to produce optimum results. Even though the machine-program pair forms a simulation system open to all experiences, the bionic man project appears to have come to a dead end. Human nature is so complex that it is impossible to reproduce it, with the same weight limitations, in the form of an artificial machine which, in any event, would not have the ability to carry out the self-repair of biological tissue. Of course, human ingenuity has shown us how to replace defective organs and we can equip bodies with a number of reliable artificial organs, but we have still not been able to repair life, if you will.

6. Interview with Gilles Barbier in *L'art contemporain au risque du clonage*, ed. Richard Conte (Paris/Every: Publications de la Sorbonne/Acte 91, 2002), 104. [This and other translations from the French by T.B. unless otherwise noted.]
7. Kasimir Malevich, *Essays on Art 1915-1933*, trans. Xenia Glowacki-Prus, ed. Troels Andersen (New York: George Wittenborn, 1968), 40.
8. Gilles Barbier, *La meute des clones trans-schizophrènes* (Les Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix 91, 2000), 20.
9. "Another brother" is in fact the caption to one of Gilles Barbier's gouaches on paper in his organ donors' series, the gouache entitled *Les donneurs d'organes #6*, which depicts Frankenstein's monster.
10. Barbier, *La meute des clones trans-schizophrènes*, 15.
11. *Ibid.*, 14.
12. Judith Revel, "devenir-femme de la politique," *Multitudes* 12 (Spring 2003): 131.
13. *Ibid.*, 132.
14. Alfred Kastler, *Cette étrange matière* (Paris: Stock, 1976), 8-9.
15. *Ibid.*, 9-10.
16. Jean Hamburger, *La raison et la passion. Réflexion sur les limites de la connaissance* (Paris: Seuil, 1984), 71.
17. *Ibid.*
18. Laurence Louppe, "Corps hybrides," trans. C. Penwarden, *art press* 209 (January 1996): 54-56.
19. The expression is employed loosely here, without historical reference to a "mechanical" technique, even if this is in fact owed to Oscar Dominguez, who invented "the principle of the 'decalcomania without preconceived object,' or 'decalcomania of desire,' which Breton hailed as the birth of an 'absolute' automatism in painting." Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste* (Paris: Hazan, 1997), 269.
20. A pure potentiality is possible: "a force whose goal is power itself, a *potentia potentiae*," to borrow Giorgio Agamben's expression in *La communauté qui vient. Théorie d'une singularité quelconque* (Paris: Seuil, 1990), 40. The being's strength is said to be pure to the extent that it is also a "force of not being."
21. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique* (Paris: J. Vrin, 1938), 13-14. Bachelard continues: "In the face of reality, what we believe we know clearly obscures what we should know. When it comes to scientific culture, the mind is never young. It is even very old, because it is as old as its prejudices."

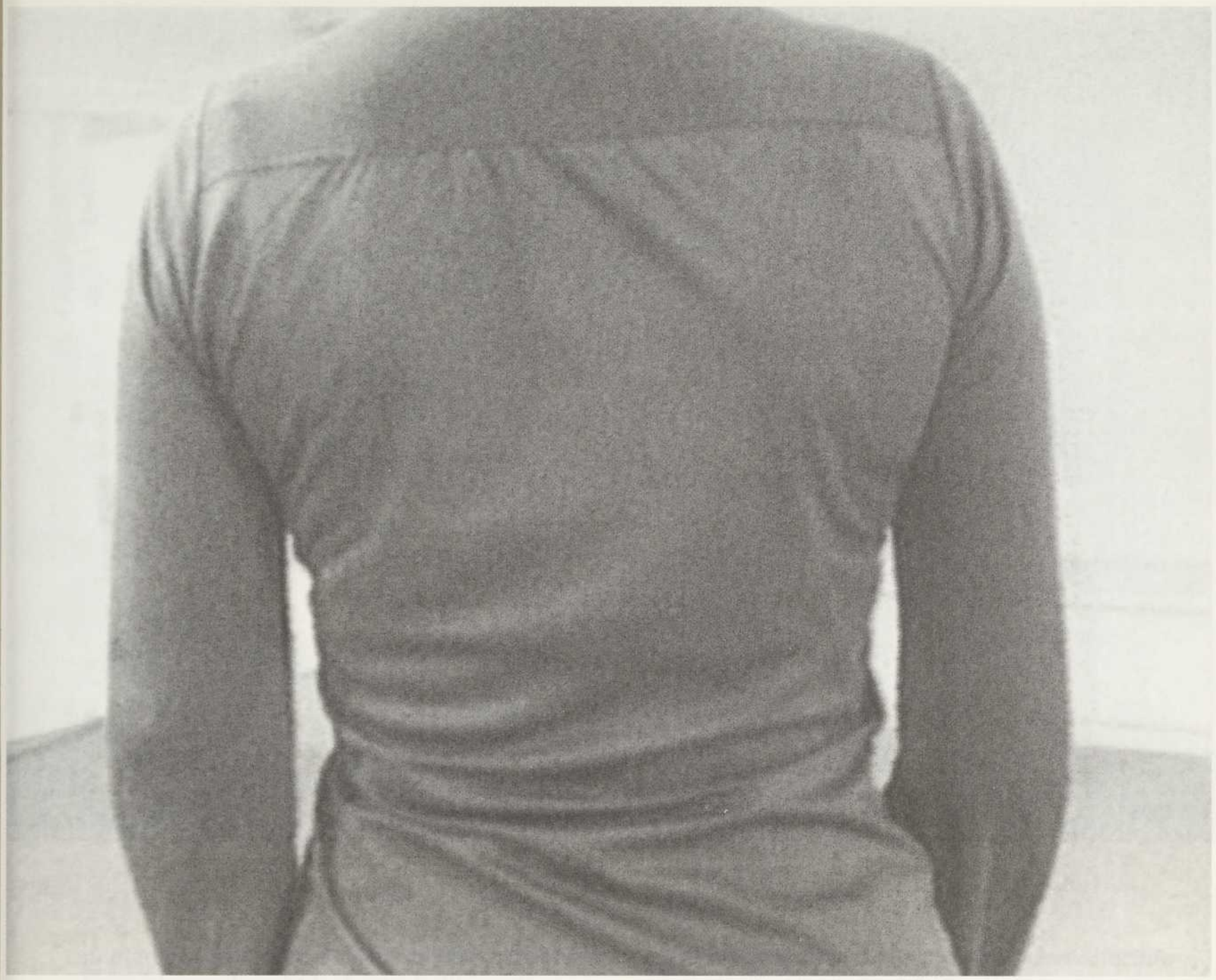
Des corps, des âmes, des pieds... Les automates de Marie Legros

Vanessa Morisset

Chez Marie Legros, apparaissent des corps, constamment tronqués, comme des parties autonomes, dont elle dit pourtant qu'ils sont « rarement anonymes[1] ». Mais ne pense-t-on pas habituellement d'un corps qu'il est, au contraire, toujours anonyme ? Selon une tradition de pensée occidentale, dualiste, chrétienne, cartésienne, l'individu est un tout, composé d'un corps dont les parties sont maintenues ensemble par une âme qui le gouverne. Généralement logée dans la tête, l'âme est signifiée par un nom, voire un prénom dans la tradition chrétienne, lequel renvoie à l'identité. Par conséquent, sans âme, ni tête, point de nom : le corps ne saurait être le support d'une identité, et l'anonymat est le corollaire d'une métaphysique du nom. Ainsi Descartes, observant le monde, ayant choisi « d'y être spectateur plutôt qu'acteur », invite-t-il à rejoindre son constat à propos de passants qu'il aperçoit : « Que vois-je de cette fenêtre, sinon

BODIES, SOULS AND FEET: MARIE LEGROS' AUTOMATA

In Marie Legros' work appear bodies, unfailingly truncated, like autonomous parts, which she nevertheless describes as being "rarely anonymous."[1] But isn't the body, on the contrary, always perceived as something anonymous? Within a tradition of Western thought – dualist, Christian and Cartesian – the individual is a whole, made up of a body whose parts are held together by a soul which governs them. Usually found in the head, the soul is indicated by a name – even, in the Christian tradition, by a given name – which is a part of our identity. As a result, without a soul, without a head, no name is possible: the body is incapable of sustaining an



des chapeaux et des manteaux qui pourraient couvrir des machines artificielles qui ne se remueraient que par des ressorts[2] ? ». Privés de leur visage, de leurs yeux assimilés au miroir de l'âme, les hommes sont réduits à des mécanismes, des automates, anonymes. Mais, comme le suggère Mirzoza, héroïne de Diderot dans *Les Bijoux indiscrets*, qu'en serait-il si l'âme était, avant tout... dans les pieds[3] ?

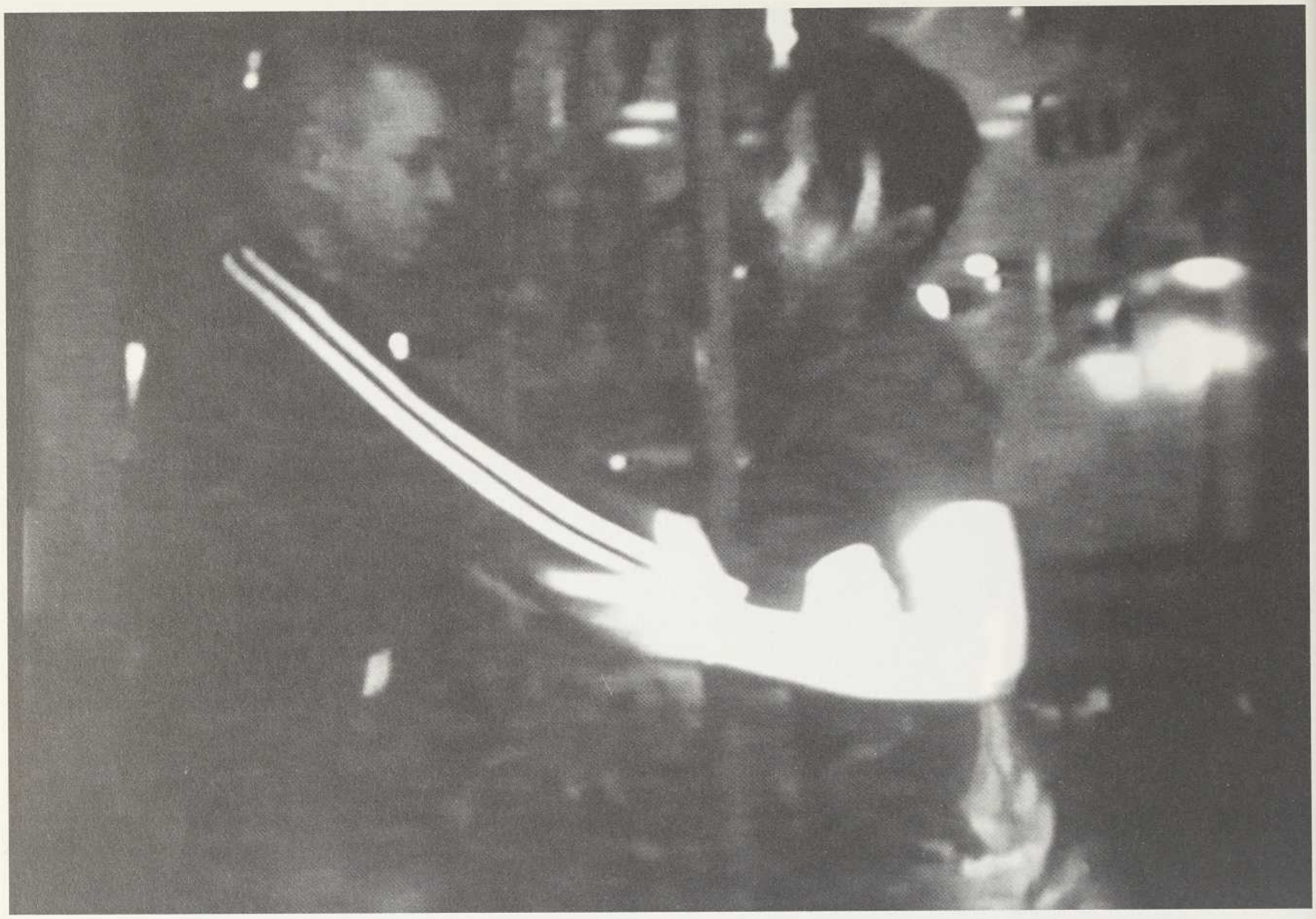
Fiction, hypothèse apparemment absurde, mais dont Mirzoza dit elle-même qu'elle est à la mesure de la stupidité de toutes les autres théories de l'âme. Expérience de pensée, cette idée a en réalité pour fonction de dénoncer l'hégémonie du visage qui dissimule une croyance métaphysique, infondée, contre laquelle les parties du corps se révoltent. À partir de la description d'une fantaisie inventée par Mirzoza, qu'on pourrait croire écrite pour le travail de Marie Legros, on comprend que l'identité ne dépend pas de la tête, mais des facultés que l'on développe :

identity, and anonymity is the corollary of a metaphysics of the name. Thus Descartes, having chosen "to be a spectator rather than an actor" in life's drama, invites us to share his observation of passersby: "what do I see out this window if not hats and coats covering what could be artificial machines that might function only by springs?"[2] Deprived of its face and eyes, the mirror of the soul, the human being is reduced to a mechanism, to an anonymous automaton. But, as Mirzoza, the heroine of Diderot's *The Indiscreet Jewels* suggests, what if the soul were to be found, above all...in the feet?[3]

This fiction, this seemingly absurd hypothesis, as Mirzoza herself declares, is nevertheless no more foolish than all other theories of the soul. The real function of this experimental idea is to denounce the hegemony of the face, which conceals an unfounded metaphysical belief against which the parts of the body rebel. By means of the description

Marie Legros, *Sur place*, 1996, vidéo_video.

Toutes les images de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_All photos in this article courtesy the artist.



Ah! s'il m'était donné seulement pour vingt-quatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange: en un moment j'ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi, les danseurs seraient réduits à deux pieds... les chanteurs à un gosier... il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes... les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien[4].

En dernier lieu, le propos de Mirzoza suggère que c'est par l'action et le savoir-faire du corps que l'on existe, et non par une âme créée par Dieu, de toute éternité.

Les vidéos de Marie Legros construisent des fictions proches de celle de Mirzoza, dans lesquelles des pieds ou des mains sont doués de volonté, des bustes tronqués sont des sujets d'action, assumant à eux seuls tout l'univers d'une personnalité, parfois dans un rapport métonymique, parfois dans un élan de révolte, en complicité avec la caméra, *comme si* le regard de l'artiste leur insufflait une vie. Son travail est une «vision rapprochée qui frag-

of a fantasy Mirzoza invents, which we might think was written with the work of Marie Legros in mind, we realize that identity is dependent not on the head but on the faculties we develop:

Ah! If only I had twenty-four hours to arrange the world according to my fantasies. In a flash I'd take from every soul those parts of its dwelling-place that are superfluous to it. Then you'd see each person according to what remained. Thus dancers would be reduced to their feet...singers to their throats...a card player would have only the fingertips with which to endlessly agitate her cards...and the ignorant and lazy would be reduced to nothing.[4]

In the end, Mirzoza's remarks suggest that it is through deeds and know-how that we exist, and not through a soul created by God for eternity.

Legros' videos construct fictions similar to those of Mirzoza, in which the feet or the hands are endowed with a will, and truncated busts are the subjects of action, taking upon themselves the entire universe of a personality – sometimes in a metonymic relationship, sometimes in an outburst of rebelliousness, but always in complicity with the



mente, qui fait saillir chaque aspérité et confère une vie autonome à ce que l'on tient pour accessoire[5]». Marie Legros montre les corps comme des automates débridés à la conquête d'une indépendance, attirant l'attention sur d'infimes détails, peut-être beaucoup plus significatifs que l'expression d'un visage censé refléter l'âme et l'identité: «Le fragment ne m'intéresse pas en tant que morceau d'un monde, cloisonné, spécialisé, mais davantage pour dire qu'il n'y a jamais de vision d'ensemble possible, il n'y a plus une idéologie qui vaut pour le tout[6]». Le tout de l'individu est démantelé pour faire surgir un autre type d'identité, à travers la singularité. Si les sujets qu'elle filme restent anonymes au sens littéral du terme, c'est en tant que condition de possibilité pour découvrir d'autres facteurs d'identité: pour montrer que les corps sont, pour peu qu'on y prête attention, «rarement anonymes».

D'abord intéressée par la sculpture, Marie Legros découvre la vidéo en 1992, alors qu'elle décide de filmer une installation vouée à la destruction. Cette

camera, *as if* the artist's gaze breathed life into them. Legros' work, Sophie Duplaix remarks, is an "up-close view that fragments and brings every rough edge to the surface, conferring an autonomous life upon what we believe to be accessory."[5] Legros depicts bodies as unbridled automata in search of independence, drawing attention to minute details which are, perhaps, much more significant than the expression on a face, which is supposed to reflect our soul and identity: "The fragment does not interest me as a piece of the world," she comments, "as something compartmentalized and specialized, but rather as a way of saying that no vision of the whole is ever possible, that there is no longer an ideology which holds for the whole."[6] An individual's wholeness is dismantled in order to give rise to an identity constructed through singularity. While the subjects she films remain anonymous in the literal sense of the term, this is the condition for discovering other aspects of identity: anonymous subjects are used to show that bodies are, however little we may notice it, "rarely anonymous."

Accolade, 1995, PHOTOS DE PERFORMANCE_PERFORMANCE STILLS.

origine plastique, loin de ne constituer qu'une étape anecdotique, détermine son intérêt pour le thème du contact, du toucher, le plus matérialiste des cinq sens, celui par lequel la pensée naît du corps. Sa caméra ne cesse de s'approcher au plus près, de scruter, d'explorer, plus comme le ferait une main que comme un œil, une main qui taille ou qui modèle plutôt qu'elle ne caresse[7]. Tout ce que Marie Legros donne à voir conserve une qualité sculpturale, comme si le fait de filmer équivalait toujours pour elle à la fabrication d'un objet. Son regard transforme ses sujets en automates, la réalité en une fiction où les corps, les mains, les pieds... seraient autonomes, découpés et placés «encore vivants dans le contexte de l'art[8]».

Avant de se consacrer pleinement à la vidéo, elle réalise des performances, comme *Accolade* à la Fondation Cartier en 1995, où la recherche de contact prend un sens dramatique et vivement émotionnel: seule au milieu de piles de vêtements qu'elle déplie et replie sans cesse, telle une Pénélope abandonnée, elle appelle quelqu'un pour la prendre dans ses bras...

Ce passage par la performance se prolonge dans le travail vidéo de Marie Legros puisqu'elle ne réalise pas des films au jour le jour, constitués d'images «à la sauvette». Elle organise des actions pour la vidéo, comme Vito Acconci, auquel elle se réfère[9]. De même que l'artiste américain conçoit des exercices où il expérimente les sens en les isolant, avec un bandeau sur les yeux, les oreilles bouchées, par exemple, dans *Association Area* (1971), Marie Legros produit des fictions qui expérimentent des situations.

Souvent classée parmi les artistes de l'intime, parce qu'elle apparaît fréquemment dans ses images, elle ne propose pourtant pas un travail d'autofiction, dans la mesure où elle ne met pas en scène sa propre histoire. Son corps est un outil au sein d'un dispositif: «Le corps est une citation utilisée comme matériau[10]». Le corps est la matière première de son travail, à la manière de Bruce Nauman, dont elle rejoint le constat et la décision[11]:

Quand j'ai quitté l'école... je n'avais aucune chance de pouvoir parler de mon œuvre. Beaucoup de choses parmi celles que je faisais alors ne menaient à rien, et j'ai donc cessé de les faire. Je me suis retrouvé seul dans l'atelier, et je me suis posé la question fondamentale de ce qu'un artiste fait lorsqu'il se trouve ainsi. Ma conclusion fut que j'étais un

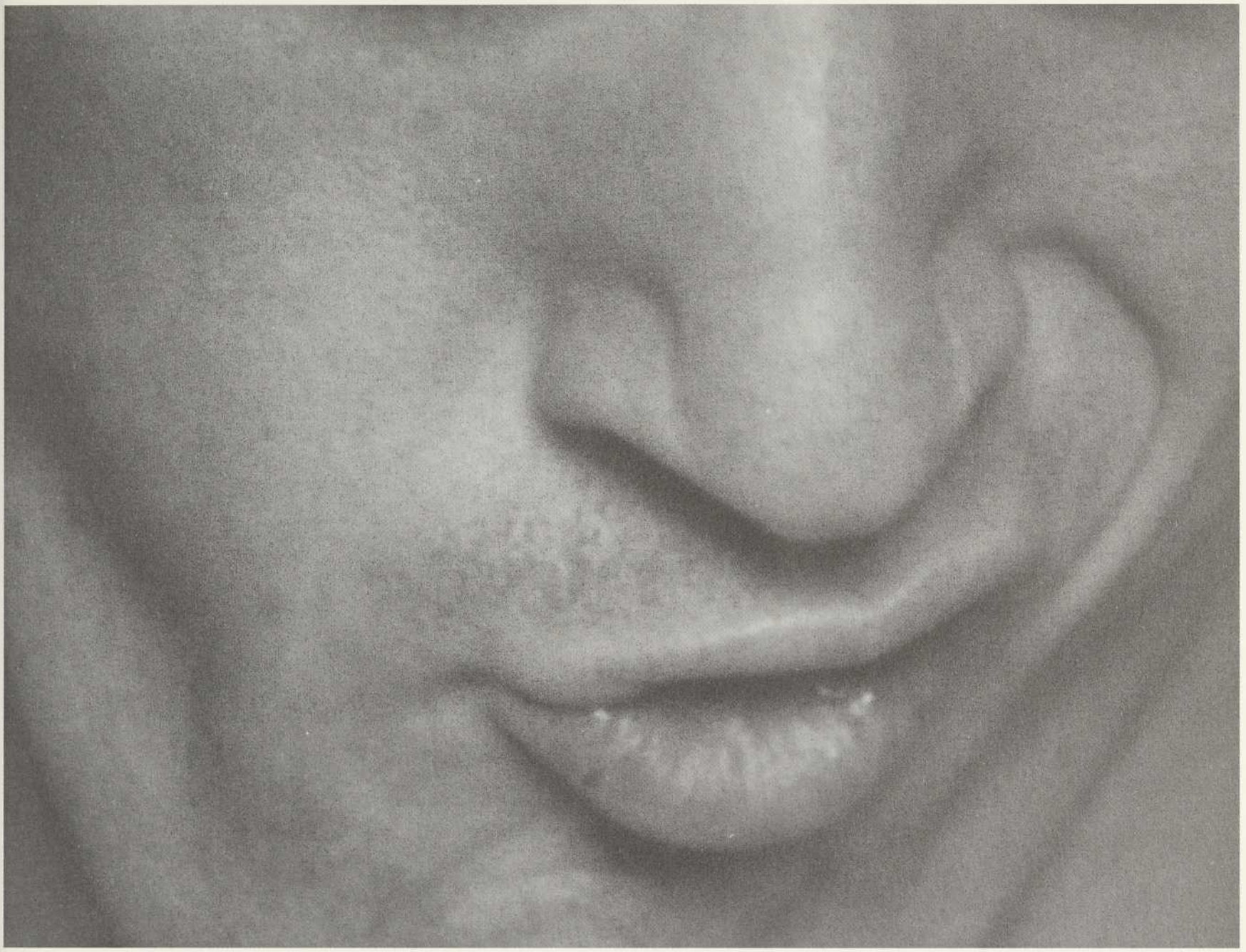
Legros' first interest was sculpture, and she discovered video in 1992, when she decided to film an installation devoted to destruction. These beginnings in sculpture, far from being nothing more than an anecdotal stage, determined her interest in the theme of contact, of touch, the most material of our five senses and the one through which thought is born out of the body. Her camera constantly moves closer, to scrutinize and explore, more like a hand than an eye – but a hand that carves and models rather than one that caresses.[7] Everything Legros reveals retains a sculptural quality, as if the act of filming still means for her the fabrication of an object. Her gaze transforms her subjects into automata, and reality into a fiction in which bodies, hands, and feet...are autonomous, cut up and placed, "still living, into the setting of art."[8]

Before devoting herself entirely to video, Legros created performances, such as *Accolade* in 1995 at the Cartier Foundation, in which artistic experimentation came into contact with a dramatic and highly emotional quality: alone amidst piles of clothing that she constantly folded and unfolded, like an abandoned Penelope, she called out for someone to take her in their arms...

This passage through performance is extended in her video work because Legros does not make videos constituted of day-to-day images captured "on the run." She organizes the action for her work, like Vito Acconci, to whom she refers.[9] Similar to this American artist, who devises exercises for testing the senses by isolating them – with blindfolded eyes and plugged ears, for example, in *Association Area* (1971) – Legros produces fictions which become test situations.

Often classified as an artist of the personal because she frequently appears in her work, Marie Legros does not propose a project of autofiction, however, insofar as she does not stage her own history. As the artist has remarked, her body is a tool in a larger project: "the body is a quotation which is used as artistic material."[10] The body in general is the raw material of her work, as it is in the work of Bruce Nauman, whose observations and resolution she shares[11]:

When I left school...there was no chance to talk about my work. And a lot of things I was doing didn't make sense so I quit doing them. That left me alone in the studio. My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then



artiste et que j'étais dans l'atelier, et que par conséquent tout ce que je faisais dans l'atelier devait être de l'art. Et ce que je faisais en réalité, c'était boire du café et marcher de long en large. Il s'agissait alors de structurer ces activités de sorte qu'elles soient de l'art, ou qu'elles aient la cohésion nécessaire pour devenir accessibles aux gens[12].

De même, les vidéos de Marie Legros donnent à voir des activités structurées auxquelles elle apporte la « cohésion nécessaire ».

L'un de ses premiers travaux en vidéo, *Bègue* (1992), est visuellement proche de *Open Book* (1974), vidéo dans laquelle Acconci se contraint à parler en gardant la bouche grande ouverte, dans un cadrage très serré. La vidéo de Marie Legros exhibe la bouche d'un bègue à qui elle a demandé de réciter des lettres d'amour. Les yeux étant hors champ, la personne est cruellement réduite à son seul handicap et devient exemplaire d'un genre, suggérant l'idée que l'on ne sort pas de l'anonymat par le visage, mais peut-être plus précisément par le regard,

whatever I was doing in the studio must be art. And what I was in fact doing was drinking coffee and pacing the floor. It became a question then of how to structure those activities into being art, or some kind of cohesive unit that could be made available to people.[12]

Just so: Legros' videos show structured activities to which she brings the "cohesive unit."

One of her first videos, *Bègue* ("Stutterer") (1992), is visually close to Acconci's video *Open Book* (1974), in which he confines himself to speaking with his mouth wide open in an extreme close-up. Legros' video shows a stutterer she has asked to read love letters aloud. The person's eyes being outside the frame, he is cruelly reduced to his handicap alone and becomes exemplary of a genre, suggesting that we cannot escape anonymity through the face but perhaps instead, more precisely, through the gaze, like the passerby who rises up out of the crowd in Baudelaire.[13] The video image is even crueler in that the stutterer is placed, despite himself, in a situation

Bègue, 1992, VIDÉO_VIDEO.

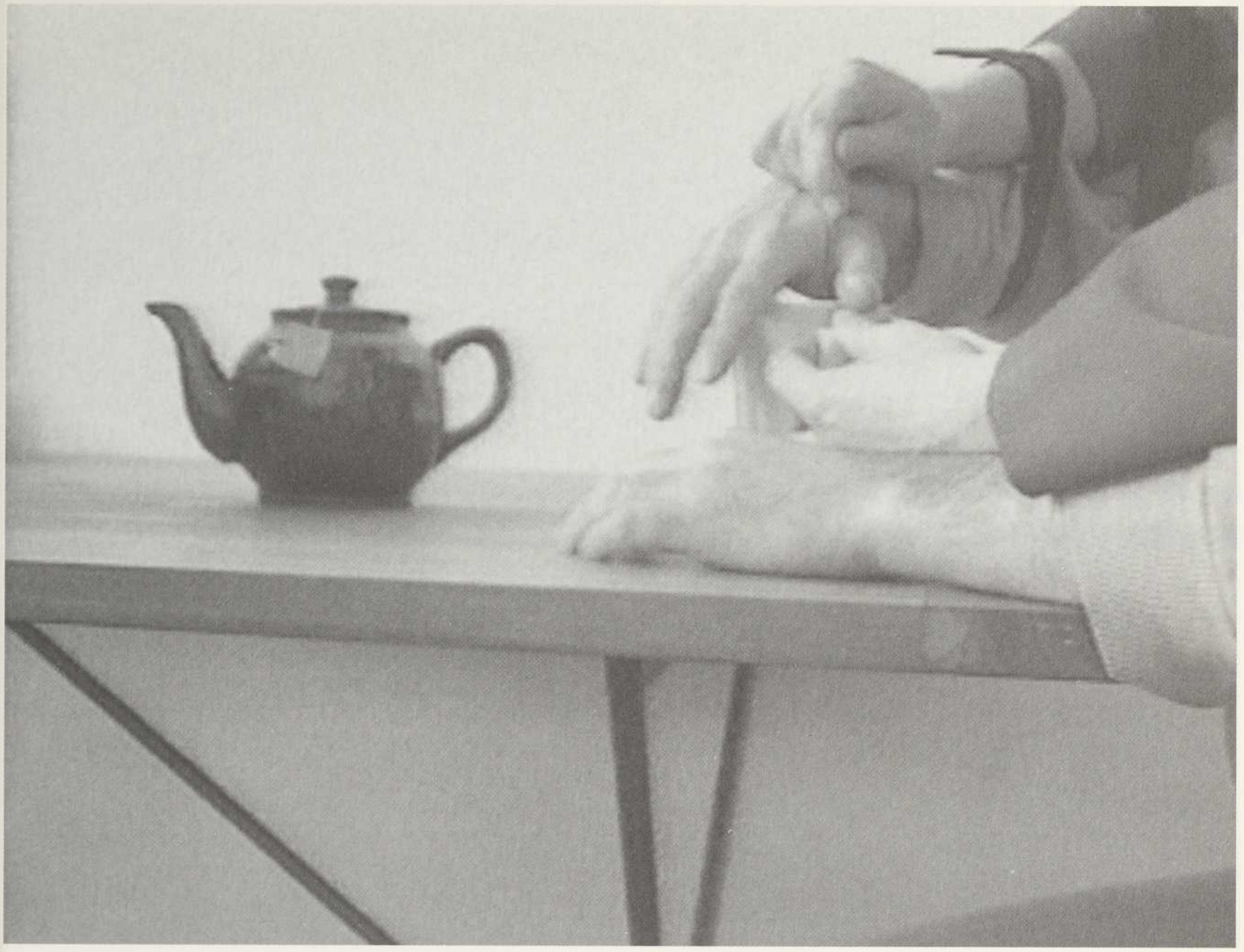


telle la passante surgie de la foule chez Baudelaire[13]. L'image est d'autant plus cruelle que le bègue est placé malgré lui dans une situation de séduction, dont on imagine qu'elle lui est rarement accessible. Mais, de même que la série des *Aveugles* (1986) de Sophie Calle[14] qui donne à voir le visage dont l'aveugle est lui-même privé, cette œuvre oblige le spectateur à sortir de son habituelle attitude de commisération, et à ne pas détourner le regard de l'organe qui éclipse l'individu: la bouche gigantesque qui sculpte les mots à sa manière apparaît comme une machine singulière, autonome, qui transgresse les conventions pour le plaisir de son propre fonctionnement.

En 1997, elle réalise une autre vidéo qui isole une partie du corps, *Les liens*, concentrée sur les gestes des mains. Les bras de deux personnes sont liés, l'une accomplissant des tâches définies, comme

of seduction, which we imagine is rarely available to him. But, as in Sophie Calle's series, *Aveugles*[14] ("Blind People," 1986), which shows images of faces that the blind themselves are denied, this work obliges the viewer to leave behind his or her usual feelings of commiseration and not to deflect their gaze from the organ that eclipses the individual: this gigantic mouth, which sculpts words in its own fashion, has the appearance of a singular and autonomous machine that transgresses conventions for the pleasure of its own operation.

In 1997, Legros made another video which isolated a part of the body, *Les liens* ("The Ties that Bind"), which focuses on the gestures of the hands. Two people's arms are tied together while one of them carries out defined tasks, such as counting money, while the other person lets their arm be guided along. In this project, which pays homage to



compter de l'argent, tandis que l'autre se laisse guider. Dans un projet qui rend hommage au *Pickpocket* (1959) de Bresson et à l'analyse qu'en donne Deleuze, l'attention est portée sur la spontanéité de la main (ne serait-ce pas la main qui dénombre les billets de banque avant que l'entendement ne prenne acte de l'information ?) et la question du rôle de la manipulation dans la pensée.

Cette interrogation sur la primauté du corps et l'autonomie de ses parties est conduite à son paroxysme avec deux œuvres ultérieures, *Marcher sur les choses* (1997) et *Masse critique* (2002), qui éprouvent la capacité métonymique des pieds dans leur rapport à la personne, en contraste avec l'idée de fétichisme. Car le fétichisme, s'il isole une partie du tout, procède à l'inverse de la métonymie, comme l'illustre un célèbre aphorisme du poète autrichien Karl Krauss : « Il n'est pas d'être vivant

Robert Bresson's film *Pickpocket* (1959) and to Gilles Deleuze's analysis of it, our attention is drawn to the hand's spontaneity (isn't this the hand that counts the bank notes before our understanding registers the information?) and to the question of the role of manipulation in thought.

The questioning of the primacy of the body and the autonomy of its parts is taken to its paroxysm in two later works, *Marcher sur les choses* ("Walking on Things," 1997) and *Masse critique* ("Critical Mass," 2002). Both works test the metonymic ability of feet in their relationship to the individual, in contrast with fetishism. While it isolates a part of the whole, fetishism proceeds in inverse fashion to metonymy, as this famous aphorism by the Austrian poet Karl Krauss illustrates: "There is no more unfortunate creature under the sun than a fetishist who yearns for a woman's shoe and has to settle for

Les liens : le thé – le journal – l'argent – les mouchoirs, 1998, vidéo_video.



plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme tout entière[15]». Le fétichiste prélève une partie sur le tout, c'est pourquoi il s'attache à un objet qui, en tant tel, peut devenir sa propriété. Alors que dans le rapport métonymique, la partie se suffit à elle-même parce qu'elle est déjà un tout, non pas une globalité, mais un fragment autonome.

Ainsi, dans *Marcher sur les choses*, vidéo où l'on suit le parcours de deux pieds dans un appartement (selon deux versions, une sans embûche et une autre pleine d'obstacles), la capacité expressive devient si forte, le pied rivalise si bien avec la tête, qu'il pourrait, non sans violence, s'y substituer. Comme dans le schéma nietzschéen de la «volonté de puissance» où, au sein du corps, cet «édifice collectif de plusieurs âmes[16]», toutes les entités se

the whole woman."[15] The fetishist removes a part from the whole, which is why he becomes attached to an object that, as such, can become his property. In the metonymic relationship, however, the part is sufficient on its own because it is already a whole – not a totality, but an autonomous fragment.

Thus, in *Marcher sur le choses*, a video in which we follow the movements of two feet through an apartment (there are two versions, one without difficulties and the other full of obstacles), the expressive capacity becomes so strong and the foot rivals the head so well, that it could, not without violence, substitute for it. Similar to Nietzsche's schema of the "will to power," in which every entity within the body, that "social structure composed of many souls,"[16] engages in a struggle for dominance, here the feet take over to guide the entire person. Indeed, as Sophie Duplaix remarks, "the decision-making

Marcher sur les choses, 1997, vidéo_video.



livrent à une lutte pour la domination, ici les pieds s'imposent pour guider la personne tout entière. En effet, « le processus de décision semble exclusivement émaner de ces pieds tout-puissants[17] ». Ils escaladent des obstacles, bureau, chaise, coussin, sur lesquels leurs chaussures à talon n'auraient jamais dû les conduire, écrasent les objets domestiques, la caméra laissant complaisamment apparaître, à l'occasion, l'élastique d'une chaussette. Ces pieds, « qui affichent, avec leurs talons hauts, un signe fort, presque caricatural, de la féminité[18] », loin d'offrir une chaussure au fétichiste, semblent entrer en sédition, se rebeller contre le cliché auquel la femme soumet son corps.

Masse critique reprend le thème du « pied tout-puissant », mais en le démultipliant puisque la caméra filme les pieds de passants au portillon d'une gare (gare de l'Est, Paris), tôt le matin. Pris

process seems to emanate exclusively from these all-powerful feet."[17] They climb over obstacles – desks, chairs, cushions – to which their high-heeled shoes should never have led them and crush domestic objects, while the camera occasionally lets slip, obligingly, a view of the elastic of a sock. These feet, "which, with their high heels, display a strong, almost caricatural sign of femininity,"[18] far from offering a shoe to the fetishist, seem to become seditious, to rebel against the cliché to which women submit their bodies.

Masse critique takes up the theme of the "all-powerful foot," but multiplies it, because here the camera films the feet of passersby early in the morning at the gate of a train station (the Gare de l'Est in Paris). Making time, in a moment in which they are irremediably and regretfully leaving behind their private sphere to enter the social sphere

Masse critique, 2002, vidéo_video.



par le temps, dans un moment où ils quittent irrémédiablement et à regret leur sphère privée pour entrer dans celle, sociale, du travail, les passants semblent emportés par un mouvement que dirigent leurs pieds, les contraignant à aller où ils ne voudraient peut-être pas. L'effet mécanique d'automates agités qui émane de ces images est accentué par une autre vidéo, *S.O.S* (2002), avec laquelle *Masse critique* est projetée au sein d'une installation. Une vieille dame suspend à sa fenêtre une couverture capitonnée de couleur, sans doute à l'adresse des passants dans la rue. Le contraste entre la multitude et la solitude, le travail et la retraite, l'urgence du temps et la langueur, interroge cette fois-ci la notion d'activité par le biais de ses deux extrêmes, l'agitation et l'indolence; comme si le corps autonome, trop rapide ou trop lent, se déréglait sous le poids d'une structure sociale. Marie Legros explore ici les limites de l'automate.

of work, these passersby seem to be carried along by a movement that directs their feet, constraining them to go where they perhaps have no wish to. The mechanical effect of agitated automata that emanates from these images is accentuated by another video, *S.O.S.* (2002), which is projected with *Masse critique* as part of an installation. In this video, an elderly woman hangs a multi-coloured quilt, no doubt for passersby in the street to see. The contrast between the multitude and solitude, work and retirement, and pressing time and languor questions the notion of activity by means of its two extremes, agitation and indolence. It is as if the autonomous body, whether too quick or too slow, is put off balance by the weight of social structures. Here, Legros explores the limits of the automaton.

Another part of her work takes up the theme of the automaton in a more critical manner. Here the body, just as insubordinate, struggles against an

S.O.S. 2002, AFFICHE_POSTER, 40 x 60 CM.



Toute une partie de son travail aborde ce thème de l'automate dans un sens plus critique où le corps, toujours aussi frondeur, lutte contre un carcan encore plus oppressant. Dans *Sur Place* (1996), un personnage féminin est filmé des pieds au buste et inversement. Une machine à poulie, hors champ, imprime à la caméra un mouvement régulier en spirale, comme « un ruban imaginaire qui se déroulerait puis se ré-enroulerait[19] », mécanisme similaire à celui qu'utilise Michael Snow dans *La Région centrale* (1970-71). Mais si, chez Snow, le mouvement de la caméra efface la présence du réalisateur, répondant à la théorie typique des années 70 de la disparition de l'auteur particulièrement développée par Michel Foucault, ici, le caractère mécanique, et par conséquent, l'anonymat, rejaillit sur le sujet filmé. La machinerie émet un son métallique, plus proche d'une forge titanesque que des nouvelles technologies, qui communique au corps sa méca-

even more oppressive yoke. In *Sur Place* ("On Site," 1996), a female character is filmed with her feet at her bust and vice versa. An off-screen pulley gives the camera a regular, spiral movement, like a "an imaginary ribbon that unwinds and re-winds."[19] Michael Snow used a similar mechanism in his film *La Région centrale* ("Central Region," 1970-71). But while the camera's movement in the Snow film effaced the director's presence, in keeping with theories of the author's disappearance (typical of the 1970s and as developed by Michel Foucault in particular), here the mechanical aspect and, consequently, the anonymity, rebound onto the subject being filmed. The machinery emits a metallic sound, closer to a titanic forge than to the new technologies, and imparts its mechanical quality to the body: the woman's body becomes a mannequin under construction, an almost monstrous puppet that is hurriedly dressed in clothing that is too tight.

Blondie, 7 jours sur 7, à Paris, 1997, vidéo_video.



nicité : le corps de la femme devient un mannequin en construction, une poupée presque monstrueuse vêtue à la hâte de vêtements trop justes.

Ce thème de l'être mécanique, de la machine en éveil, entre la naissance de Vénus et Frankenstein, est exacerbé dans *Blondie, c'est toi qui compte* (1997). L'image, d'abord fixée en gros plan sur les mailles d'un pull synthétique, oscille ensuite entre le buste et le visage d'une femme allongée, sur le son mécanique d'une sorte de respiration artificielle. Filmé par-dessous, ce visage à la bouche entrouverte est scruté de si près que sa peau apparaît comme de la cire. Ainsi, « l'idéal de beauté préétabli », « la relation lisse au visage, au corps », en somme tout ce que l'on attend de la féminité, sont mis à mal : « Blondie, c'est une protestation féminine, une femme qui veut échapper aux normes de la consommation du corps pour ne pas être soi-même

This theme of the mechanical being, of the awakening machine, midway between the birth of Venus and that of Frankenstein, is exacerbated in *Blondie, c'est toi qui compte* ("Blondie, It's You Who Counts," 1997). The image, initially fixed in close-up on the stitches of a synthetic pullover, moves back and forth between the bust and face of a reclining woman, to the mechanical sound of a sort of artificial breathing. Filmed from a low angle, this face, with its mouth partly open, is scrutinized from such an up-close position that its skin looks like wax. In this way, as Legros remarks, "the preordained beauty ideal," "the smoothness of the face and body," in short, everything that we expect of femininity is undermined: "Blondie is a feminine protest, a woman who wants to escape the norms around the consumption of the body in order not to be an object of consumption herself."[20] The

Blondie, c'est toi qui comptes, 1997, vidéo_video.



un objet de consommation[20]». La transformation de la femme en automate, en poupée grimée qui caricature les héroïnes des films de série B, exprime, d'une manière beaucoup plus directe et violente que chez une artiste comme Cindy Sherman, l'enfermement du corps dans les clichés issus de la publicité et de la télévision.

De même, dans *Blondie, 7 jours sur 7, à Paris* (1997), travail qui prolonge le précédent, la figure de la blonde sexy est négligemment symbolisée par une perruque et un tee-shirt rouge, revêtus par sept jeunes femmes que Marie Legros traque chacune à leur tour dans différents quartiers de Paris. Comme le ferait un criminel que seuls quelques signes particuliers intéressent, l'artiste suit la balade de ses modèles qu'elle présente comme un seul être interchangeable. La panoplie de « Blondie », même mal ajustée, portée par des femmes qui pourtant ne se ressemblent pas, parvient à gommer les différences.

Enfin le carcan du corps social vole en éclats avec *Hommes puissants* (1998). La caméra, dans un mouvement d'allées et venues, opère le balayage systématique d'une salle de réunion, entièrement filmée à travers un filtre flou, comme ceux qui

transformation of woman into an automaton, into a made-up puppet that caricatures the heroines of B movies, expresses, in a much more direct and violent manner than the work of an artist such as Cindy Sherman, the body's imprisonment in the clichés of advertising and television.

Similarly, in *Blondie, 7 jours sur 7, à Paris* ("Blondie 7 Days a Week in Paris," 1997), a work that continues the previous one, the figure of the sexy blond is casually symbolized by a wig and red T-shirt, worn by seven young women, each of whom Legros tracks in turn through different Paris neighbourhoods. Like a criminal interested in only a few particular marks, the artist followed these models on their outings, presenting them as a single, interchangeable being. The "Blondie" panoply, even when ill-fitting and worn by women who don't even look alike, succeeds in erasing the differences between them.

Finally, the yoke of the social body is shattered to pieces with *Hommes puissants* ("Powerful Men," 1998). Here, the camera, in a back and forth movement, systematically sweeps a meeting room, using from beginning to end a blurry filter like those that mask the faces of anonymous witnesses on

HOMMES PUISSANTS, 1998, VIDÉO_VIDEO.

masquent les visages des témoins anonymes à la télévision. On aperçoit tout de même les silhouettes d'hommes en costume, leurs documents devant eux. La caméra s'arrête tour à tour sur l'un des personnages, le déterminant à entonner une comptine: «Trois petits chats»... «Loup, y es-tu?»... «Ainsi font, font, font, les petites marionnettes»... «Un petit doigt qui bouge et ça suffit pour m'amuser»... La caméra les invite à une régression infantile qui s'assimile, dans le cadre du travail de Marie Legros, à une rébellion. Car, comme chez Deleuze et Guattari pour qui la «ritournelle» est à la fois un moyen de se rassurer et de s'échapper, la comptine, ici, témoigne d'un besoin de retrouver une assise, le chez-soi rassurant de la sphère privée, au-delà des situations de porte-à-faux auxquelles conduisent parfois les rôles sociaux; en même temps, elle exprime une volonté de sortir de soi pour recommencer autre chose. *Hommes puissants* illustre à sa manière le propos de Deleuze et Guattari, «c'est la chanson qui est elle-même un saut[20]». La chanson, le corps, la caméra composent un dispositif subversif, dénonçant ce que Nietzsche appelle la «ruse pour anémier la vie à mort[22]», les élaborations de l'esprit qui cloîtrent l'être dans des normes.

Ainsi, non seulement le corps n'est pas anonyme, mais il est peut-être la seule source créatrice d'identités, au-delà des rôles imposés ou empruntés, la femme sexy, les hommes d'affaires, tout ce qui compose la géographie d'un corps social figé qui utilise le visage comme alibi spirituel. À l'instar de *Tire-toi* (1998), installation vidéo qui confronte une femme de dos et un visage, la révolte du corps contre la tête est en fait celle du corps contre le regard qui juge. Si le corps a pu être assimilé à une prison, c'est seulement en tant qu'il est prisonnier d'une image[23].

Vanessa Morisset est critique d'art et collabore notamment aux *Cahiers du Musée national d'art moderne*. Elle vit à Paris.

television. Even so, we see the silhouettes of men in suits, their documents before them. The camera stops on them one by one, the person indicated sings a children's rhyme: "three little cats"; "Wolf, are you there?"; "This is how little marionettes go, go, go"; "My little finger moves and that's enough to have fun"... The camera invites the men to regress to their childhoods – an act which, within Legros' framework, is like rebelling. As in the work of Deleuze and Guattari, for whom the "refrain" is both a form of reassurance and a way to break loose, here the children's rhyme reveals a need to recover a foundation – the reassuring home of the private sphere, beyond the uncertain situations to which social roles sometimes lead. At the same time, the rhyme expresses a desire to leave oneself behind in order to begin something new. *Hommes puissants* illustrates, in its own manner, Deleuze and Guattari's remark that "the song itself is already a skip."[21] The song, the body, and the camera are a subversive combination, denouncing what Nietzsche called "the ruse for sucking the blood of life itself,"[22] the elaborations of the mind which cloister the individual inside norms.

Thus not only is the body not anonymous, but it is perhaps the sole creative source of identities, beyond imposed or borrowed roles: the sexy woman, the businessman, everything that makes up the geography of a fixed social body which uses the face as a spiritual alibi. Like *Tire-toi* ("Pull Yourself Up," 1998), a video installation which juxtaposes a woman, seen from behind, and a face, the body's rebellion against the head is in fact the rebellion of the body against the gaze that judges. If it has been possible to liken the body to a prison, it is only in so far as it is the prisoner of an image.[23]

Vanessa Morisset is an art critic who writes for *Cahiers du Musée national d'art moderne* in particular. She lives in Paris.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Propos recueillis par Jade Lindgaard, *De la Representación a la Acción*, Mexico, Exteresa Arte Actual, 2002, p. 133.
2. René Descartes, «3e partie», *Discours de la méthode*, Paris, Librairie générale française, 1973, p. 123, et «Méditation seconde», *Méditations métaphysiques*, Paris, Nathan, 1983, p. 53.
3. Denis Diderot, «Métaphysique de Mirzoza», *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Gallimard, 1981, p. 160.
4. *Ibid.*, p. 165.
5. Sophie Duplaix, «Marie Legros», *Images mobiles*, Chypre, Centre d'art de la ville de Nicosie, nov. 2000-fév. 2001, p. 78.
6. Marie Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon*, novembre 1999, non publiée.
7. Nan Goldin compare aussi son travail photographique au geste de la main, mais explicitement dans le sens de la douceur de la caresse: «Pour moi, il ne s'agit pas de prendre une distance par la prise photographique. C'est une façon de toucher quelqu'un – c'est une caresse. Mon regard est chaleureux plutôt que froid. Je n'analyse pas ce qui se passe – pour prendre une photo, je me laisse seulement inspirer par la beauté et la vulnérabilité de mes amis.» [Notre traduction], «On Acceptance: A Conversation, Nan Goldin talking with David Amstrong and Walter Keller», *I'll Be Your Mirror*, Whitney Museum, co-Scalo, 1996, p. 452. Tandis que chez Marie Legros, il s'agit d'une main vigoureuse dont le contact est violent.
8. Marie Legros, «Lapsus de corps», *La Sphère de l'intime. Le printemps de Cahors*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 60.
9. Entretien avec l'auteure.
10. Marie Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon*.
11. Entretien avec l'auteure.
12. Ian Wallace et Russel Keziere, «Bruce Nauman Interviewed», *Vanguard*, vol. 8, n° 1, février 1979, p. 18. Passage cité et traduit par Jean-Pierre Criqui dans «Pour un Nauman», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 62, Centre Pompidou, Paris, hiver 1997, p. 6.
13. «Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté dont le regard m'a fait soudainement renaître...», Charles Baudelaire, «À une passante», *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 137.
14. Le 29 juin 1996, Sophie Calle, dans un entretien à l'émission radiophonique «Le Bon plaisir» sur France-Culture, se référait elle aussi à Diderot et à sa *Lettre sur les aveugles*. Le titre intégral de ce texte, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, indique que Diderot est l'un des premiers auteurs à s'être interrogé sur la notion de «normalité» et à avoir désamorcé celle de «monstruosité».
15. Cet aphorisme est utilisé par Rosemarie Trockel pour intituler une œuvre, «*Il n'est pas d'être vivant plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme entière*», *K.K.F.*, de 1991, qui traite du désir.
16. Nietzsche, §19, 1re partie, *Par delà le bien et le mal*, Paris, UGE 10/18, 1973, p. 51.
17. Sophie Duplaix, *op. cit.*, p. 80.
18. *Idem.*
19. Marie-Anne Lanavère, «Squeezing Reality», *On Video*, Londres, Barbican Centre, 1999, n. p.
20. Marie Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon*.
21. Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 382-383.
22. Nietzsche, «Pourquoi je suis une fatalité», *Ecce Homo*, Paris, UGE 10/18, 1988, p. 153.
23. Platon, *Phédon*, 82e. L'interprétation que Monique Dixsaut donne de ce passage célèbre dans son édition du texte conteste la lecture extrêmement caricaturale qui a pu en être faite. La prison n'est pas le corps en lui-même, c'est l'attention portée au corps. Voir la note 181 de sa nouvelle traduction du *Phédon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 356.

1. Marie Legros, as reported by Jade Lindgaard in the catalogue *De la Representación a la Acción* (Mexico City: Exteresa Arte Actual, 2002), 133.
2. René Descartes, *Discourse on Method*, Part Three, in *Descartes' Philosophical Writings*, ed. and trans. Norman Kemp Smith (London: Macmillan, 1952), 137.
3. Denis Diderot,"Métaphysique de Mirzoza" in *Les Bijoux indiscrets* (Paris: Gallimard, 1981), 160. [This and other translations by T.B. unless otherwise noted.]
4. *Ibid.*, 165.
5. Sophie Duplaix, "Marie Legros," *Images mobiles* (Cyprus: Centre d'art de la ville de Nicosie, 2000), 78.
6. Marie Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon* (November 1999), unpublished.
7. Nan Goldin also compares her photography to gestures of the hand, but explicitly in the sense of the soft caress: "For me it is not a detachment to take a picture. It's a way of touching somebody – it's a caress. I'm looking with a warm eye, not a cold eye. I'm not analyzing what's going on – I just get inspired to take a picture by the beauty and vulnerability of my friends." See, "On Acceptance: A Conversation, Nan Goldin Talking with David Amstrong and Walter Keller," *I'll Be Your Mirror* (New York: Whitney Museum and Scalo, 1996), 452. In Legros' work, however, the hand is vigorous and contact with it is violent.
8. Marie Legros, "Lapsus de corps," in *La Sphère de l'intime. Le printemps de Cahors* (Arles: Actes Sud, 1998), 60.
9. Interview with the author.
10. Marie Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon*.
11. Interview with the author.
12. Ian Wallace and Russel Keziere, "Bruce Nauman Interviewed," *Vanguard* 8:1 (February 1999): 18.
13. "A flash of light – then darkness. O vanishing beauty, whose glance brought me suddenly to life again." Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in *Baudelaire: The Complete Verse*, trans. Francis Scarfe (London: Anvil Press Poetry, 1986), 186.
14. On 29 June 1996 Sophie Calle, in a radio interview on the program "Le Bon plaisir" on the France-Culture network, also referred to Diderot and his *Letter on the Blind*. The complete title of this work, *The Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, indicates that Diderot was one of the first authors to have enquired into the notion of "normality" and to have rendered harmless the notion of "monstrosity."
15. This aphorism is used by Rosemarie Trockel as the title of a work, *Il n'est pas d'être vivant plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme entière, K.K.F.* (1991), which deals with desire. Karl Krauss, *Half Truths and One-and-a-half Truths: Selected Aphorisms*, Harry Zohn, ed. and trans. (Montréal: Engendra Press, 1976).
16. Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, in *Basic Writings of Nietzsche*, ed. and trans. Walter Kaufmann (New York: Modern Library, 1992), 216.
17. Duplaix, 80.
18. *Ibid.*
19. Marie-Anne Lanavère, "Squeezing Reality," *On Video* (London: Barbican Centre, 1999), n.p.
20. Legros, *Lettre à Alexandre Pollazzon*.
21. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 311.
22. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, in *Basic Writings of Nietzsche*, 790.
23. Cf. Plato, *Phaedo*, 82e, in *The Collected Dialogues of Plato*, eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns, trans. Hugh Tredennick, Bollingen series LXXI (Princeton: Princeton University Press, 1969). Monique Dixsaut's interpretation of this famous passage in her edition of the text contests the extremely caricatural reading that could be made of it. The prison is not the body itself, it is the attention paid to the body. See n. 181 of her new translation of *Phaedo*: *Phédon* (Paris: Flammarion, 1991), 356.

Pantomime

Léa Gauthier





→ Dans un cimetière, à douze ans, je suis tombée sur une stèle portant mon prénom, mon nom: une sœur déjà née, déjà morte, inconnue. Déplacement identitaire. Destitution du nom; «ça a été». Je suis un vide.

Bien plus tard, une photo me représente au début des années 1950, deux enfants sont au premier plan. Mon aïeule était la même que moi. Je n'étais pas en 1950 dans une rue du sud de la France avec deux enfants. Je suis une répétition.

Nom vécu avant moi. Apparence vécue avant moi. Le nom peuple l'anonyme, l'image fournit la carte d'identité: double dépossession préalable. «Stop ou encore». L'anonymat n'est pas vécu d'emblée.

↓ Twelve or so years ago, in a cemetery, I came upon a gravestone with my name and surname on it: a sister already born, already dead, unknown. An identity shift. Divested of a name; an instance of "that was." I am a void.

Many years later, a photograph shows me in the early 1950s, with two children in the foreground. My older sister was the same as me. I was not in 1950 in a street in the south of France with two children. I am a repeat.

Name lived before me. Appearance lived before me. The name populates anonymity, the image provides the identity card: double preliminary dispos-

Olivier Dollinger, *In-Waiting*, 2002, installation vidéo_video installation, 6 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_ Courtesy Galerie chez Valentin, Paris.

Pour être anonyme, il faut d'abord être puis sortir du mot qui désigne, assigne ou être dans l'incapacité d'y rentrer, d'y rester. Paradoxe: je me suis connue à l'extérieur de moi, d'abord étrangère. Comédie.

Revendiqué comme zone de retrait social ou subi comme indifférence, l'anonymat est une lisière. Entre existence et non-existence, il pose la question de la visibilité de soi à soi, de soi aux autres et des autres à soi. Il est l'espace-temps de la suspension par-delà la désignation. L'anonymat est une figure explosée. Son emplacement social échappe: case «psychiatrie». Hors champ. L'anonyme est hors de tout efficace, étranger à la pragmatique de la catégorie: c'est un non-lieu, un trou, une faille dans l'accès au réel, où l'on est jeté, où l'on se projette. Pas de psychologie, l'étalement du moi est contre-carré. «Je» est un postulat, un mythe, une histoire d'avant son histoire. «Je» est un réflexe social autant dire un leurre de survie.

Se rendre anonyme

Dans son récent texte, *Rapport sur moi*, Grégoire Bouillier écrit:

À ma naissance, il était convenu que je m'appelle Nicolas, mais Brigitte Bardot venant d'enfanter un Nicolas, ma mère changea aussitôt mon prénom en Grégoire. C'est ainsi que je suis devenu «celui qui veille, l'éveillé», étymologie de Grégoire, par le grec *egregorian*. Si je m'étais prénommé Nicolas, c'est la «victoire du peuple» que j'aurais alors porté, ce qui n'engage pas le même destin[1].

Retournement ironique des antiques figures de la tragédie. Le masque précède le visage. La nomination est le début d'une histoire ancestrale. Le nom est la pénétration de l'identité personnelle et de l'identité sociale: emboîtement de l'histoire singulière et de la culture. Sortir de l'immémorial instant. L'anonyme s'impose alors comme une fêlure dans la coordination des deux identités. Il évoque l'ego dans sa dislocation intersubjective. La littérature se niche parfois dans cette distorsion du nom et de la chose. Là s'ouvre l'éloignement possible du

session. "Stop or go again." Anonymity is not lived from the outset. To be anonymous, one would first have to be, and then escape from the word that designates and assigns, or else be somehow unable to fall into the word or find a way to remain lodged there. And that's the paradox: I knew myself outside of myself; initially foreign to myself. Comedy.

Whether claimed as a zone of retreat from the social or endured as indifference, anonymity is an outlying area. Between existence and non-existence, it raises the question as to the visibility of the self to the self, of the self to others, and of others to the self. It is the space-time of suspension beyond designation. Anonymity is a shattered figure.

Its social site is elusive, slotted away as "psychiatry." Off the radar screen. Anonymity escapes any efficacy, and is foreign to the pragmatics of categorization: it is a non-site, a hole, a fissure in the access to the real, where one gets thrown – and where one projects oneself. No psychology, the dispersion of the ego is thwarted. I am, but "I" is a mere postulate, a myth, a story prior to its history. I is a social reflex, which is tantamount to saying that it is a survival decoy.

Going Anonymous

In his recent text entitled *Rapport sur moi* ("A Report on Myself"), Grégoire Bouillier writes:

At my birth, it was decided that I would be called Nicolas, but Brigitte Bardot having just given birth to a Nicolas, my mother immediately changed my first name to Grégoire. And that is how I became "he who keeps watch, the watchful," the etymology of Grégoire, from the Greek *egregorian*. If I had been named Nicolas, it would have been the "victory of the people" that I would have borne – entailing an entirely different fate.[1]

This is an ironic reversal of the ancient figures of tragedy. The mask precedes the face. Nomination is the beginning of an ancestral story. The name is the penetration of both personal and social identity: it marks the inter-penetration of culture and singular

langage. Là s'ouvre l'invention possible d'une langue. *Le livre de l'intranquillité* (Fernando Pessoa) est construit sur cet abîme qui devient point de vue, accès au monde:

Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte en un éclair que je ne suis personne, absolument personne. Quand cet éclair a brillé, là où je croyais que se trouvait une ville s'étendait une plaine déserte et la lumière sinistre qui m'a montré à moi-même ne m'a révélé nul ciel s'étendant au-dessus[2].

Paradoxe: l'anonyme devient un prisme, l'ancrage du style et donc l'affirmation de la singularité de l'auteur. Si le sans nom est retrait de la langue, il devient l'espace de distanciation préalable. Arriver à rejouer la langue des autres. Reprise. L'anonyme et l'idiot sont en cela des figures proches. Mais, le retrait ne se dessine pas encore, comme pour l'idiot, dans l'invention d'une langue séparée des contraintes de la communication. L'anonymat est l'autre de la représentation, incompatible. Littérature ou images, la figure de l'anonyme est défi. Elle échappe. Elle est échappement.

J'ai quatre ans, photographie en noir et blanc d'une enfant. Je tends la main à l'appareil, offre un gâteau sec. Aujourd'hui, dans cette image, je double la prise photographique dans le don de nourriture, je déjoue l'objectif. Collusion des temps. Appréhension de soi en feuilleté. Joueur joué jouant.

Évidence: impossible de connaître un anonyme. Impossible de dire l'anonyme au présent. Faire exister cette figure sans la nier relève du défi. Il faut la jouer. L'anonyme est décollement entre la chose et son nom: interstice du trouble. Construire le rapport de l'anonyme à l'image revient à interroger la grammaire du médium. S'éprouver dans la photographie de soi comme radicalement autre, c'est adopter une collusion des points de vue. Brouiller la reconnaissance de soi, miser sur l'éclatement de l'identité. Dans *Auto-Jumeau* (1999), **Édouard Levé** fait de ses deux profils, deux visages. Loin du *morphing* qui façonne l'individu pour de nouvelles identités. Le portrait est tout entier contenu dans les deux visages; éclaté. Visage plié en deux faces que la photographie déplie au risque de l'étrangement de soi. Aucune ressemblance entre le visage de l'artiste et les deux visages. Dans le portrait, l'image n'est pas attestation du moi, plutôt confirmation de l'implication de soi dans le sensible commun. Elle n'est pas répétition de la sensation de soi. Elle décline une version pour l'image de soi.

history. Escape from the immemorial instant. Anonymity thus comes to the fore like a fissure in the coordination of two identities. It evokes the ego in its intersubjective dislocation. Literature sometimes finds a niche in this wrenching asunder of the name and the thing, allowing the possible distancing of language to emerge; allowing the possible invention of a language to emerge. Fernando Pessoa's *Book of Intranquility* is constructed around this abyss, which becomes a viewpoint, an access point onto the world:

I have suddenly reached, today, an impression that is both absurd and just. I came to realize, in a flash, that I am no one, absolutely no one. As soon as that flash shone, there where I had thought a city stood there stretched out a deserted plain; the sinister light which disclosed me to myself revealed to me no sky spreading out above.[2]

That's the paradox: anonymity becomes a prism, the anchoring of a style, and thus the assertion of authorial singularity. If namelessness is a retreat from language, it becomes the space of preliminary distancing. Managing to replay the language of others. Repeat. The anonym and the idiot are in that respect close figures. But, the retreat does not yet take shape, as it does for the idiot, in the invention of a language separate from the constraints of communication. Anonymity is the other of representation, incompatible. Whether in literature or in images, the figure of the anonymous is a challenge. It is evasive. It is evasion itself.

I am four years old, in this black-and-white photograph of a child. I am reaching out my hand toward the camera, holding out a cookie. Today, in the image, I repeat the snapshot in the food offering; I avoid the lens. Collusion of timeframes. A layered apprehension of the self. The player played with through playing.

Obviously, it is impossible to know the anonym. Impossible to designate the anonymous in the present. Allowing this figure to exist without negating it is a challenge. One that has to be played out. Anonymity is the detachment of the name from the thing: an interstice of confusion. To construct the relationship of anonymity to the image comes down to questioning the grammar of the medium. To experience oneself in a photograph as radically other is to adopt a collusion of viewpoints. It is to blur self-recognition, to target the shattering of identity. In *Auto-Jumeau* ("Self-twin," 1999), **Edouard Levé** turns his two profiles into two faces. This has



Elle rattache l'identité personnelle à l'identité sociale, extirpe l'individu de l'anonymat.

Les photographies d'anonymes n'existent pas. Étranger au mot. Je peux ne pas reconnaître une personne, ignorer l'image ou ne pas voir émerger dans le flux des représentations qui entoure mon image. Alors la photographie s'est perdue dans le sensible commun. Alors la personne a disparu des registres administratifs. L'image ou la personne deviennent anonymes si plus aucune trace d'elles

nothing to do with the sort of morphing that shapes the individual into new identities. The portrait is entirely contained in the two faces; split apart. The face is folded into two aspects that the photograph unfolds at the potential expense of self-estrangement. No resemblance between the artist's actual face and the two faces. In the portrait, the image is not the attestation of the ego, but rather confirmation of the implication of the self in common sensibility. It is not the repetition of self-sen-

ÉDOUARD LEVÉ, *AUTO-JUMEAUX*, 1999, TIRAGE COULEUR_COLOUR PRINT, 101 X 64,5 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE LOEVENBRUCK, PARIS.

n'est saisissable. Science-fiction. Seuls les portraits-robots sont anonymes, sans référence préalable, attachés à aucune catégorie. La création artistique est la production d'un sensible spécifique qui s'inscrit dans le sensible commun mais s'en extrait. Si l'image se confond dans le sensible et s'y perd, elle n'est plus artistique. Levé joue de cette distinction dans les « Portraits d'homonymes » (1996-1999). Il photographie des personnes portant le nom de célébrités sans l'être pour autant. Il les contacte simplement en cherchant dans l'annuaire. Il produit des tirages au-dessous desquels est simplement marqué leur nom. On reconnaît le nom de Georges Bataille, mais on ne reconnaît pas son visage. Confusion des catégories. Séduire les sirènes. Répétition différentielle. Banalité ? Levé démarche à l'endroit du hiatus, de l'inefficience du langage. Il prend la reconnaissance au piège et désigne l'anonymat comme dissociation identitaire, ne le représente pas, l'indique.

La communauté des anonymes

L'anonymat est le point de vue de la déprise, le questionnement des possibles relations à soi, à l'autre, au monde. Il est comme une mise entre parenthèses (*êpoké*) de l'identité sociale. Une recherche identitaire, existentielle, relationnelle pardelà la représentation de soi. Paradoxe : l'image me représente, mais m'éloigne de la perception de moi; le nom ouvre mon existence aux autres, mais s'impose comme une façade insuffisante, inacceptable. Pour autant, la négation pure et simple de toute identité sociale confine à la folie. Et, puisque l'art existe dans le sensible commun, l'anonymat est inaccessible frontalement.

Réitération : un jour tout le monde passera à la télévision, un jour tout le monde aura son image publiée dans la presse. « Le nez collé aux telluRismes qui fascinent les troupeaux, l'homme contemporain est une créature des idoles qu'il vénère et contemple : ce sont bien désormais des images cathodiques animées qui créent les hommes à leur image[3] », affirme Maurice G. Dantec. La société a engendré des individus monstrueux. La représentation domine à ce point qu'elle détermine les attitudes, les perceptions de soi; de seconde, elle est devenue première, préalable. Omnipotence des marques. Omniprésence des noms. Pour Giorgio Agamben : C'est bien dans l'impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupsation. It deploys one version of the image of the self. It links personal identity to social identity, extirpates the individual from anonymity.

Photographs of anonymous people do not exist. Foreign to the word. I may not recognize a person, overlook the image or fail to see emerge from the flux the representations which surround my image. And so the photograph is lost within common sensibility, and the person disappears from the administrative ledgers. The image or the person become anonymous if no further trace of them can be grasped. Science Fiction. Composite police photographs alone are anonymous, free of previous reference, bound to no category whatsoever. Artistic creation is the production of a specific sensibility, which is inscribed in common sensibility but shakes itself free. If the image is confounded in sensibility, abandoning itself there, it is no longer artistic. Edouard Levé plays on this distinction in his "Portraits d'homonymes" ("Portraits of Homonyms," 1996-1999). He photographs people who bear the name of some celebrity without actually being that person. He simply contacts them by going through the phonebook. He produces prints beneath which he merely indicates their name. We recognize Georges Bataille's name, but not his face. Categories blur. Seduce the sirens. Differential repetition. Merely banal? Levé solicits on the right side of the hiatus, of the inefficiency of language. He lures recognition into a trap and designates anonymity as identity dissociation, indicating rather than representing it.

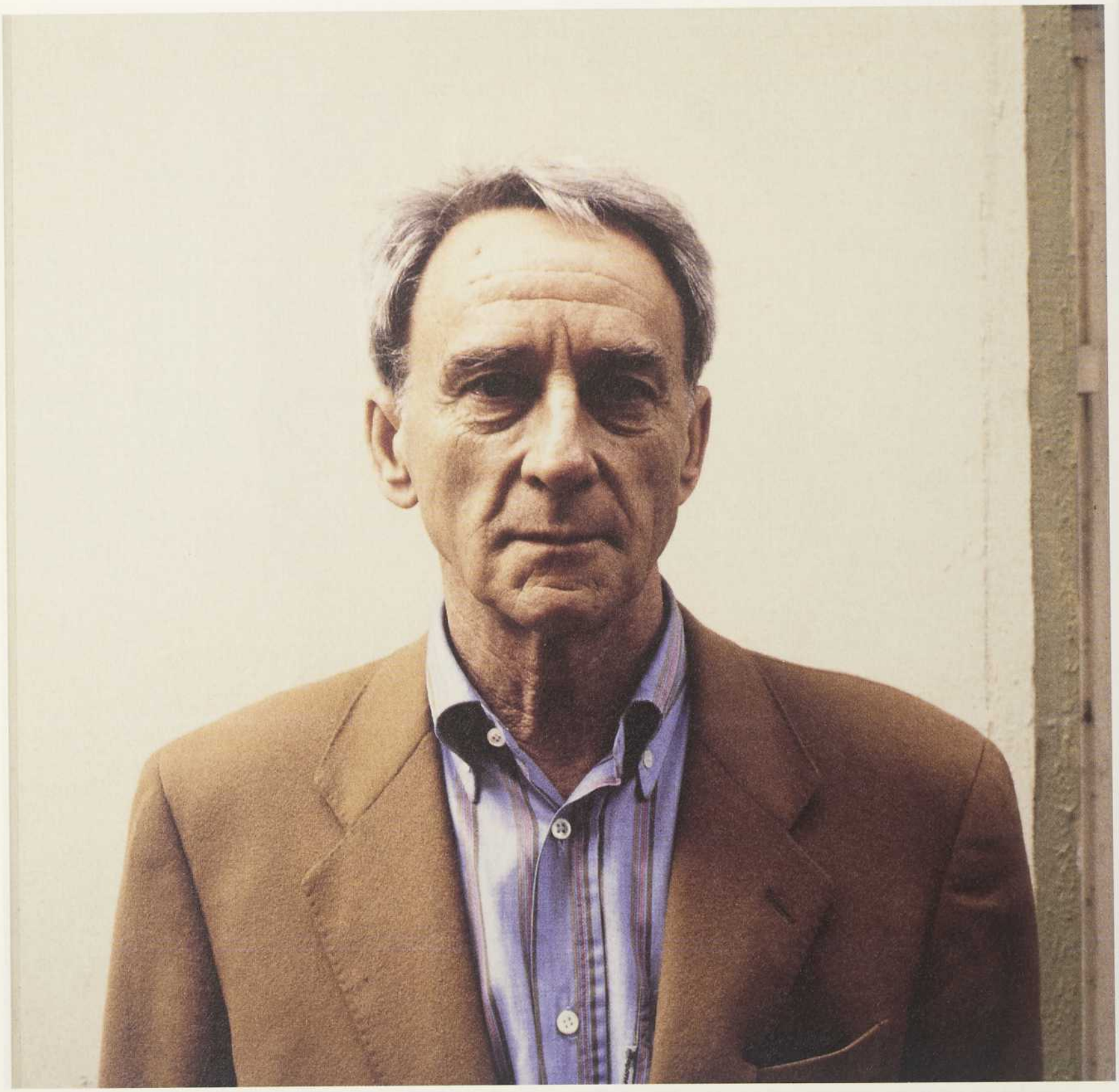
The Community of the Anonymous

Anonymity is the viewpoint of disconnection, the questioning of possible relationships to the self, to the other, to the world. It resembles a bracketing off (*êpoké*) of social identity. An identity-focused, existential, relational quest, far beyond self-representation. Paradox: the image represents me, yet distances me from perception of myself; the name opens my existence to others but imposes itself as an inadequate, unacceptable façade. And yet, any negation, pure and simple, of all social identity is tantamount to a condemnation to madness. And inasmuch as art exists in common sensibility, anonymity is frontally inaccessible.

Reiteration: one day everyone will be on television; one day everyone will have their picture published in the press. "His nose glued to the telluric



Édouard Levé, *André Masson*, «Portraits d'homonymes», 1996-1999, tirage couleur_colour print, 50 x 50 cm;
photo reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris.



Édouard Levé, *Raymond Roussel*, «Portraits d'homonymes», 1996-1999, tirage couleur_colour print, 50 x 50 cm;
photo reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris.



Édouard Levé, *André Breton*, «Portraits d'homonymes», 1996-1999, tirage couleur_colour print, 50 x 50 cm;
photo reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris.

portable, plus qu'elle ne l'a jamais été; ce n'est nullement une baisse de qualité, ni une prétendue insignifiance de la vie quotidienne, jamais peut-être, l'existence quotidienne n'a été aussi riche qu'aujourd'hui en événements significatifs. [...] Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait plus d'expériences aujourd'hui; mais elle s'effectue en dehors de l'homme[4].

Le philosophe italien dessine alors les linéaments du geste entendu comme unique moyen d'émergence d'une communauté à venir. L'affirmation de la Singularité quelconque, d'un devenir anonyme advient comme une suspension de soi garante d'une reconstruction. Parvenir à l'espacement de soi. Ne pas d'abord nommer pour faire advenir. Audace de l'ignorance. Patience de l'autre, par-delà l'affirmation de soi. Chercher à perdre le nom, se dépayser de la nomination, pour trouver l'expérience perceptive de soi au monde: appeler l'anonymat comme désir de soi, du monde, de l'autre. D'ailleurs, l'anonymat est comme le désir en tension constante entre ce qui advient et ce qui se retire.

Faire éclater l'image à partir d'elle-même. Déjouer la représentation pour désigner ce que l'on ne saurait nommer. Le sous-jacent. Dans *The Tears Builder 1* (1998), **Olivier Dollinger** filme les déplacements aléatoires d'un *bodybuilder*, dans une galerie d'art contemporain déserte. Le corps pour l'image de l'homme s'inscrit dans le mouvement à la lisière du devenir représentation. Il n'ignore jamais la caméra, les regards le montrent. Corps d'athlète au repos, corps mécanisé par l'image, corps construit dans la mainmise sociale. Seuls tiennent les regards, comme des traces fugitives qui subsisteraient, emprisonnées dans l'apparence spectaculaire. Il marche lentement, effectue, pour bander ses muscles, des gestes improbables. Les mouvements de caméra, le temps des déplacements, induisent un glissement progressif de la perception de l'image. L'espace du corps et le temps filmique rentrent en contradiction pour révéler la brisure, le flottement identitaire. L'apparence de l'homme, d'abord engoncée dans le cliché, s'échappe progressivement renvoyant au spectateur la mécanique de son propre regard. Ce n'est plus le corps athlétique qui est instrumentalisé. La vidéo renvoie le regard à sa propre détermination. À mesure que la singularité du personnage apparaît le regard porté se révèle à lui-même comme regard objectivé par le monde des images. Cette vidéo est l'acte du cercle vicieux de la représentation. Elle désigne l'espace où la création parvient à s'imposer spécifiquement, pernicieusement, dans le régime

waves that so fascinate the herd, contemporary man is the creation of the very idols he venerates and contemplates: henceforth, it is indeed the flickering images of television that create men in their image," asserts Maurice G. Dantec.[3] Society has engendered monstrous individuals. Representation dominates to such an extent that it determines attitudes, self-perceptions; from being second, it has become first, preliminary. Omnipotence of brand names. Omnipresence of names. As Italian philosopher Giorgio Agamben has written:

It is indeed in our current impossibility to translate our daily life into experience which makes it unbearable – more than ever before; it is by no means a drop in quality, nor the purported insignificance of daily life – never perhaps has daily life been so rich as it is today in terms of significant events...which does not mean that there are no more experiences today; merely that they occur outside the scope of man.[4]

Agamben thus sketches out the lineaments of the gesture understood as the sole means for a coming community to emerge. The assertion of indistinct Singularity, of an anonymous becoming, emerges as a suspension of the self as guarantor of reconstruction. Attain a spacing of the self. Do not name at the outset in order to enable emergence. The audacity of ignorance. The patience of the other, beyond self-assertion. Seek to shake off the name, to become disoriented from nomination, in order to recover the perceptive experience of the self in the world: call anonymity like a desire of self, of the world, of the other. In fact, anonymity is like desire in constant tension between what emerges and what retreats.

Shatter the image starting with itself. Foil representation to designate that which cannot be named, to designate its underpinnings. In *The Tears Builder 1* (1998), **Olivier Dollinger** filmed the random movements of a bodybuilder in a deserted contemporary art gallery. The man's image-conscious body is inscribed in the movement at the edge of the becoming-representation. The man never forgets that the camera is running, as his gaze reveals. The body of an athlete at rest, a body mechanized by the image, a body constructed in the grips of the social. The gazes alone hold firm, like fleeting traces which subsist, imprisoned in spectacular appearances. He walks slowly, carrying out improbable gestures to maximize muscle flex. The camera movements, the time of his own movements all in-



global des images. Du corps d'abord reconnu à l'émergence progressive de la singularité qui demeure quelconque puisqu'elle ne désigne qu'un espacement, l'invention plastique s'impose comme décentrement. L'affirmation de l'anonymat est une manière de patience, manière de danger également puisque cette suspension au-dessus du mot, au-dessus de l'efficace est l'impossible, l'invivable. Terrain miné de l'inconnu, terrain exploré par qui sait risquer l'éclatement de son identité.

Avec *In Waiting* (2002), Dollinger déplace le rapport avec l'anonymat au centre de l'intersubjectivité. Dans une pièce aux murs blancs, des personnes passent du temps avec Andy, un mannequin utilisé pour des exercices de secourisme. Invités à faire ce qu'ils veulent de ce corps inanimé. La caméra filme les relations qui s'installent, la vidéo devient climax de la relation au non-identifiable. Rapport sans réciproque, étranger à toute pragmatique, relation incomplète comme un test de la disponibilité des individus à l'autre, médiatisé par un leurre. Andy

duce a progressive shift in the perception of the image. The space of the body, and the film time come into contradiction, revealing the floating and fissuring of identity. The appearance of the man, initially squeezed into a cliché, progressively breaks free, referring the viewer back to the mechanics of his or her own gaze. It is no longer the athletic body which is instrumentalized. The video transfers the gaze to its own determination. As the singularity of the character is revealed, the gaze focusing on him reveals itself to be a gaze objectified by the world of images. The video enacts the vicious circle of representation. It designates the space where creation manages to impose itself specifically, perniciously, within the global regimen of images. From the initially recognized body to the progressive emergence of a singularity, which remains indistinct inasmuch as it designates a spacing, visual invention asserts itself as an off-centring process. The assertion of anonymity is a mode of patience, as well as a mode of danger inasmuch as this sus-

OLIVIER DOLLINGER, *THE TEARS BUILDER I*, 1998, INSTALLATION VIDÉO_VIDEO INSTALLATION, 30 MIN;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _COURTESY GALERIE VALENTIN, PARIS.

comme un réceptacle d'intersubjectivité, comme une manière d'être à l'autre sans l'autre. Une femme d'une cinquantaine d'années s'empare du mannequin, l'embrasse sur la bouche, engage avec lui une gestuelle érotique. Deux adolescentes se livrent à un rituel sadique. Un homme déverse sa violence. Un couple le place entre eux deux, puis se touchent, se caressent à travers lui. Objet pervers qui se retire dans la classe des instruments ou se gonfle aux abords de l'humanité des charges affectives projetées, Andy est une figure impossible, une tension entre présence et absence. Un réceptacle, un révélateur de la disponibilité à autrui.

Morale : nous ne sommes personnes. Alternatives : ignorer le jeu, oublier les enjeux; amnésie. Savoir ne plus être connu ou reconnu, savoir se retirer du monde tel qu'il se fait pour ouvrir l'espace d'un étrangement. Récollection de la mémoire. Apprendre à préserver l'anonymat comme territoire d'expérimentation.

pension above the word, above efficacy, lies the impossible, the unliveable. A minefield of the unknown, a terrain explored by those prepared to run the risk of shattering their identity.

With *In Waiting* (2002), Dollinger shifts anonymity to the centre of intersubjectivity. In a white-walled room, people spend time with Andy, a mannequin used for lifesaving training exercises. They are invited to do what they will with the inanimate body. As the camera films the relationships that are created, the video becomes the climax of the relationship to the unidentifiable. A relationship without reciprocity, foreign to any pragmatics, an incomplete relationship, a test of one individual's availability for another, mediated by a lure. Andy is like a receptacle of intersubjectivity, like a manner of being for the other, in the absence of the other. A woman of fifty or so takes hold of the mannequin, kisses it on the mouth, makes erotic gestures with it. Two adolescent girls engage in a sadistic ritual. A man unleashes his violence. One couple places Andy between themselves, then touch each other, caressing one other through the mannequin. Andy is an impossible figure, a perverse object that withdraws into the category of instruments or swells up with projected affective charges on the edges of humanity, a tension between presence and absence. A receptacle, revealing availability to the other.

Moral: we are no ones. Alternatives: pay no attention to the game, forget what's at stake; amnesia. Find ways of never being known or recognized, find ways of withdrawing from the world as it is to open the space of estrangement. Recollection of memory. Find ways of preserving anonymity as a territory for experimentation.

Léa Gauthier est critique d'art. Elle est rédactrice en chef des arts visuels à la revue *Mouvement*.

Léa Gauthier is an art critic. She is the visual arts editor for the journal *Mouvement*.

Translated from the French by Stephen Wright

NOTES

1. Grégoire Bouillier, *Rapport sur moi*, Paris, Allia, 2002.
2. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois, 1988, p. 36.
3. Citation extraite d'un entretien avec Maurice G. Dantec par Richard Pinhas, *Mouvement*, n°19, novembre 2002, p. 28.
4. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 1989, p. 20-21.

1. Grégoire Bouiller, *Rapport sur moi* (Paris: Allia, 2002).
2. Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, trans. Richard Zenith (London: Penguin, 1999), translation modified.
3. Quoted from the conversation between Richard Pinhas and Maurice Dantec, in *Mouvement* 19 (November 2002).
4. Giorgio Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, trans. Liz Heron (London: Verso Books, 1996), translation modified.

VANESSA BEECROFT, *VB 46, GAGOSIAN GALLERY, BEVERLY HILLS, CA*, 2001; PHOTO (DUSAN RELJIN) REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY DEITCH PROJECTS, NEW YORK.



Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps

Thérèse St-Gelais

« Do women have to be naked to get into the Met. Museum? », demandaient les Guerrilla Girls en 1984[1]. Une bonne dizaine d'années plus tard, Vanessa Beecroft exhibe de fois en fois des corps de femmes dont plusieurs sont souvent nus. Pourtant, ce n'est pas pour réagir aux récriminations du regroupement reconnu pour et par son anonymat que Beecroft fait de telles propositions. Nulle stratégie ne semble à l'œuvre chez Beecroft pour donner coûte que coûte une visibilité aux artistes de genre féminin. Elle n'en est pas là. Tout comme il serait peu probable également que ces performances ne soient que des tableaux vivants reprenant en quelque sorte, et à leurs manières, cette séculaire thématique du nu, qu'au mieux, évidemment, elle actualiserait. La référence à la peinture est explicite mais non capitale. À l'opposé de plusieurs artistes

VANESSA BEECROFT: IN SEARCH OF LOST BODIES, OR, ON THE MECHANICS OF BODIES

"Do women have to be naked to get into the Met. Museum?" asked the Guerrilla Girls in 1984.[1] A good ten years later, Vanessa Beecroft began exhibiting, time after time, the bodies of often-nude women. And yet it is not in reaction to the recriminations of the Guerrilla Girls, who are known for and by their anonymity, that Beecroft's project involves naked women. There doesn't appear to be any sort of strategy to give visibility, whatever the cost, to women artists. This is not what her work is about. Similarly, it is equally unlikely that these performances are nothing but tableaux vivants which take

VB 51, *Schloss Vinsebeck*, 2002; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY COSMIC GALERIE, PARIS.



Mais le pouvoir peut-il cohabiter avec la neutralité que semblent exhiber les performances de Beecroft?

femmes, voire féministes, qui l'ont précédée, Beecroft paraît quasi «castratrice». Ainsi, à ces femmes figurantes, elle retire la parole, elle dépersonnalise les corps qu'elle fait voir comme purs spectacles visuels. Ces femmes sont là pour être vues, pour être explicitement regardées, ce qui, déjà, jure avec une certaine représentation des femmes vues par un certain féminisme. Or, Beecroft se reconnaît plutôt comme postféministe[2], c'est-à-dire de cet après-féminisme qui revoit de fond en comble la construction du sujet en évaluant ses marges de manœuvre dans quelque forme que ce soit de processus d'identification. Et, dans cet esprit, l'artiste n'hésite pas à remuer les attendus culturels et les assises théoriques qui, depuis les années fortes du féminisme, sont responsables d'un affranchissement.

Née en 1969 à Gênes (Italie), Beecroft sélectionne des corps, principalement féminins, depuis 1993. À ses débuts, elle sortait dans la rue et triait là les corps qui lui convenaient en fonction, au départ, du lieu où se tenait sa performance-installation. Maintenant, l'artiste italienne fait son choix à partir de photos que son agent lui fait parvenir un mois avant l'événement. Outre le lieu de son choix, diverses considérations physiques prennent place dans ce que l'on pourrait presque appeler le modèle Beecroft. Préférablement de poids, de taille, et d'âge semblables, idéalement de même provenance, les femmes de Beecroft s'uniformisent par leurs caractéristiques communes.

De son travail, l'on dit assez unanimement qu'il présente une image neutralisée des femmes qu'il montre et ceci, en particulier, parce que ces femmes sont toutes courtement vêtues et portent des talons aiguilles. Parce que la nudité (et même la quasi-nudité) pourrait tenir lieu d'un uniforme, lequel, on le sait, a un potentiel neutralisant. L'uniformité est toutefois aisément effritable chez Beecroft. Parce qu'on y trouve toujours, en effet, des figures, des

up, in their own way, this secular thematic of the nude – which, at best, she brings up to date. The reference to painting is explicit but not fundamental. Unlike many women artists, and even feminist artists who have come before her, Beecroft seems almost "castrating." She thus denies voice to the women who figure in her performances and depersonalizes their bodies, presenting them purely as visual spectacle. These women are there to be seen, they are plainly there to be looked at, something that already jars with a way of depicting women in the hands of a certain brand of feminism. Beecroft sees herself more as a post-feminist,[2] as belonging to that kind of after-feminism which is reconsidering the construct of the subject from top to bottom by assessing its room to manoeuvre, in whatever form this may take, within the process of creating identity. And, in this spirit, she does not hesitate to upset the cultural expectations and theoretical bases which, since feminism's heyday, have been responsible for women's emancipation.

Born in 1969 in Genoa, Beecroft has been selecting – mostly women's – bodies since 1993. In the beginning, she went out into the street and chose the bodies that suited her according, at first, to the site of her performance-installation. She now makes her choices based on photographs that her agent sends her a month before the event. Apart from the chosen site, various other physical considerations enter into what we might almost call the Beecroft model. Her women, preferably of similar height, weight and age, and ideally of the same origin, are standardized by their shared features.

It is said, almost unanimously, that her work gives a neutralized image of women because, in particular, these women are all scantily dressed and wear high heels; because nudity (and near-nudity) can take the place of a uniform which, as we know, has the ability to neutralize. Uniformity, however, is something that is precarious in Beecroft's work,

Beecroft displays the body of order, of rules, that a society or community makes normative in order to survive, with its "tolerated" freaks.

accessoires légèrement dissemblables, mais qui ne nuisent pas suffisamment cependant pour laisser croire à un semblant d'homogénéité.

Presque nues donc, sans expressions, et choisies pour leur corps aux proportions souvent enviées, ces femmes ne sont pas pour autant sexy. Des accessoires comme des perruques, des bas de nylon, des faux cils, de longs ongles au vernis vif réprimment même toute sensualité tant ils versent, quelques fois, dans le grotesque. Étrangement, donc, ce sont les signes mêmes d'une certaine féminité qui renversent les effets recherchés par ces mêmes signes. À juste titre, on évoquera l'idée qu'il puisse y avoir chez Beecroft une « sublimation des attributs de [la] féminité[3] ».

Beecroft, de son côté, avoue vouloir présenter ces femmes expressément de cette façon partant de l'idée que le talon haut – souvent des Manolo Blahnik – leur conférerait un certain pouvoir. Mais le pouvoir peut-il cohabiter avec la neutralité que semblent exhiber les performances de Beecroft? Étrangement encore, autant la quasi-nudité de ces femmes les place dans une situation fragile et sans défense, autant elle les engage dans un rapport au public qui le rend pour ainsi dire captif. Comme si son regard se trouvait tout à coup piégé ou que son corps, ne pouvant plus circuler aussi librement dans l'espace, se retrouvait traqué. Les corps de Beecroft occupent littéralement l'espace. Ils s'imposent et, ce faisant, installent une distance qui les rend dès lors inaccessibles.

Beecroft donne des consignes aux figurantes – femme de la rue ou mannequin professionnelle – qu'elle embauche: il ne faut pas qu'elles se parlent entre elles, qu'elles parlent au public, qu'elles bougent ou si peu. En fait, Beecroft exerce sur ces femmes un contrôle pour ainsi dire total. Sans véritable liberté d'action, ces femmes agissent tels des automates au corps vulnérable. Au même titre que le pigment ou l'onyx, ces femmes adviennent

for we always see in it bodies and accessories which are slightly dissimilar but not dissimilar enough, however, to detract from the appearance of homogeneity.

Beecroft's women, then, are nearly nude, expressionless, and chosen for their bodies, with often enviable proportions. Yet these bodies, for all that, are not sexy. Accessories such as wigs, nylon stockings, false eyelashes and long, brightly-coloured nails suppress any sensuality, because they stray, sometimes, into the grotesque. Strangely, then, here the very signs of a kind of femininity undo the effects sought by those same signs. Some critics thus suggest, and rightly so, that Beecroft's work is a "sublimation of feminine attributes."[3]

Beecroft, for her part, remarks that she exhibits these women in this way purposely, in the belief that high heels – often designed by Manolo Blahnik – give them a kind of power. But can power cohabit with the neutrality that Beecroft's performances appear to put on display? Strangely again, the more the near-nudity of these women puts them into a fragile and defenceless position, to the extent that it engages them in a relationship with the viewer, rendering them, so to speak, captive. It is as if their gaze suddenly found itself trapped, or their bodies, no longer able to move about freely in space, became surrounded. Beecroft's bodies literally occupy space. They obtrude themselves into that space and, in so doing, establish a distance that renders them inaccessible.

Beecroft gives the women she hires – from streetwalkers to professional models – instructions: not to talk amongst themselves, not to speak to the public, not to move or to move as little as possible. Indeed, Beecroft exercises almost complete control over these women. Without true freedom of movement, they behave like automata with vulnerable bodies. Like pigment and onyx, these women become the raw material over which Beecroft

Le corps se retient, c'est là même le fondement des performances de Beecroft que certains, partant de là, perçoivent minimalistes.

comme sa première matière sur laquelle elle pratique un maximum d'emprise. Elle gère ces corps trouvés, prêts à montrer, avec une énergie toute semblable à la sienne alors que, quelques années plus tôt, elle tient un registre de tout ce qu'elle a mangé entre 1985 et 1993 pour finalement le publier sous forme de livre qu'elle intitule *Despair*. Vanessa Beecroft, dans cette période-là, cherchait à écarter la mainmise insidieuse de l'anorexie.

Dans les performances-installations de Beecroft, qui souvent durent plus de deux heures, les femmes sont dociles. Elles se conforment aux directives de l'artiste, comme des militaires bien dressés. Son usage récent (*VB 39, U.S. Navy*, 1999) de soldats de la marine américaine manifeste très clairement son attrait ou sa fascination pour le corps et l'esprit maîtrisés répondant à des impératifs extérieurs en accord avec des manières d'être et de paraître, vraisemblablement, parfaitement intégrés. Apparemment, Beecroft montre le corps de l'ordre, de la règle, qu'une société, ou une communauté, rend normatif pour sa survie, avec les incartades qui sont «tolérées». Chez Beecroft, et je reprends ici l'expression utilisée par Elizabeth Janus, il y a un «esprit de corps[4]», non pas généré par les femmes qui font groupe, mais injecté par l'artiste qui décide de sa mise en scène.

Sa première performance (que nous intitulerons VB 01, pour les besoins de la cause, mais qui ne porte pas de titre comme tel) est liée à la publication de *Despair*, en 1993. Beecroft invite une trentaine de filles au vernissage de son exposition et les habille de ses vêtements. À ces filles, elle demande de ne pas parler, de bouger dans la galerie comme un public au fait du travail de l'artiste. C'est dire, à l'évidence, le lien fort et étrange qu'elle aménage entre elle-même et ces (ses) femmes à qui elle commande de porter une part de son apparence. C'est dire également que ces femmes, c'est un peu elle; et qu'elle, c'est, entre autres et comme pour tous et toutes, un paraître, un corps en situation d'être

exercises the greatest hold. She manages these found bodies, ready to be shown, with an energy similar to that with which, a few years earlier, she maintained a record of everything she ate between 1985 and 1993, and then published it in book form under the title *Despair*. At the time, Beecroft was trying to shake off the insidious grip of anorexia.

In her performance-installations, which often last more than two hours, the women are docile. They comply with the artist's directions like well-trained soldiers. Her recent use (*VB 39, U.S. Navy*, 1999) of U.S. marines demonstrates quite clearly her attraction to, or fascination with, dominated minds and bodies that respond to external commands in a way that appears, or so it would seem, perfectly assimilated. Clearly, Beecroft displays the body of order, of rules, that a society or community makes normative in order to survive, with its "tolerated" freaks. To borrow Elizabeth Janus' expression, there is in Beecroft's work an "esprit de corps"[4] which is not generated by the women as a group but which is injected by the artist, who decides how it shall be staged.

Beecroft's first performance (which I will call "VB 01" for reference purposes, but which had no title as such) was connected to the publication of *Despair* in 1993. Beecroft invited thirty or so girls to the opening of her exhibition and dressed them in her clothing. She asked these girls not to speak and to circulate in the gallery like viewers familiar with her work. This clearly demonstrates the strong and strange link between herself and these (her) women, whom she directs to wear a part of her appearance. This also demonstrates that these women are a little bit of herself, and that she, among other things, and like every one of us, is an appearance, a body in the state of being perceived. "My body, this is the Other," Cartherine Malabou has remarked.[5] It is for the other to perceive me; just as if I were also the other who sees and establishes bodies. In Beecroft's case, this rings true, considering



perçu. « Mon corps, c'est l'autre », dit Catherine Malabou[5]. C'est l'autre qui est à me percevoir. Tout comme je suis aussi l'autre qui voit et institue des corps. Ce qui, dans le cas de Beecroft, sonne juste, compte tenu de ces nombreux corps qu'elle a mis en situation d'être regardés, et ceci depuis dix ans, depuis qu'elle est à la recherche de corps déjà, en quelque sorte, en représentation. De cette représentation qui signifie une appartenance sociale et culturelle.

Les corps de Beecroft s'exposent donc tout en apparence, comme s'ils étaient vidés, en somme, de leur présence comme individu. Dans le silence, sans paroles et sans voix, «[...] l'identité s'efface devant la plus pure apparence [...][6]», dit Clarisse Hahn. Une apparence qui est toute concentrée dans la retenue. Le corps se retient, c'est là même le fondement des performances de Beecroft que certains, partant de là, perçoivent minimalistes. Mais, pour ainsi dire forcé à l'inactivité, le corps a ses faiblesses

the number of bodies she has placed in a state of being looked at over the past ten years. In fact, as soon as she set off in search of docile bodies that were socially and culturally recognizable, Beecroft put into play a sense of belonging strangely related to this dynamic of an other perceiving.

Beecroft's bodies are thus exhibited, by all appearances, as if they had been emptied of their individual presence. In the silence, without speech and without voice, "identity disappears behind appearance," as Clarisse Hahn remarks – an appearance that is completely contained in their reserve.[6] The body restrains itself, and this is the very basis of Beecroft's performances, which some people see as minimalist. But the forcibly docile body has its weaknesses and it is for this very reason that it is summoned here because, at the same time, it is asked to let itself be seen also as a body of appearances. But between the two, the docile and the apparent body, the latitude Beecroft leaves seems

VB 39 U.S. Navy SEALS, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999;
PHOTO (ARMIN LINKE) REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY DEITCH PROJECTS, NEW YORK.





de corps et c'est pour cette raison même qu'il est convié à figurer ici. En même temps qu'il lui est demandé de se laisser voir également comme corps d'apparence. Et entre les deux, la marge que Beecroft lui laisse nous semble bien mince. Dans le faire-valoir, c'est le corps maîtrisé qui occupe la première loge, mais pour cette maîtrise qui le met justement à l'épreuve. La jambe faiblit, le talon fléchit, les muscles dorsaux ploient à retenir les abdominaux...

Dans son texte « Corps colonisé, imaginaire dépossédé », Barbara Michel soutient que la « maîtrise des apparences est source de pouvoir[7] ». D'acceptation facile parce qu'il laisse entendre que cette maîtrise du corps équivaut soi-disant à un contrôle des attentes culturelles et sociales, cet énoncé nous semble encore plus congruent lorsqu'on le mesure au travail de Beecroft dans ce qu'il dégage comme lien implicite entre le pouvoir et l'uniformité, confondue quelques fois avec la neutralité. Car si, en effet, Beecroft choisit expressément

very thin indeed. It is the mastered body that is pushed forward and occupies a front-row seat, but it is the display of this mastery that, precisely, puts the body to the test. The legs weaken, the heels give way, and the back muscles bend under the weight of the abdominal muscles.

Barbara Michel, in her article "Corps colonisé, imaginaire dépossédé," argues that "mastery over appearances is the source of power."[7] This is easy to accept, because it suggests that mastery over the body is ostensibly the same as control over cultural and social expectations. It would appear even more apt in analyzing how Beecroft's work creates an implicit link between power and uniformity, which is sometimes confused with neutrality. Because if indeed Beecroft purposely selects bodies that correspond to the needs of "mastering appearances," she makes visible, at the same time, the discourse that accompanies this process. "Appearances are genuine," Michel remarks, "they blend fact and fiction, they relate the ideological..."[8] And we would





VB 51, Schloss Vinsebeck, 2002; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY COSMIC GALERIE, PARIS.





des corps qui répondent aux exigences de la « maîtrise des apparences », elle rend visibles, du même coup, les discours qui l'accompagnent. « Les apparences sont sérieuses, dit encore Barbara Michel, elles mêlent savoir et fiction, elles récitent l'idéologique [...][8] ». Et à cet énoncé, nous joindrons celui de Judith Butler alors qu'elle positionne le pouvoir : « Le pouvoir, dit-elle, est à la fois externe au sujet et le lieu même du sujet[9] ». Car il faut le signifier, du sujet également se génère du pouvoir, lequel est paradoxalement visible ici dans ce qui apparaît comme forme d'assujettissement. Aussi, les sujets choisis par Beecroft n'agissent pas nécessairement en toute innocence. Ce qui est encore plus vrai concernant l'artiste.

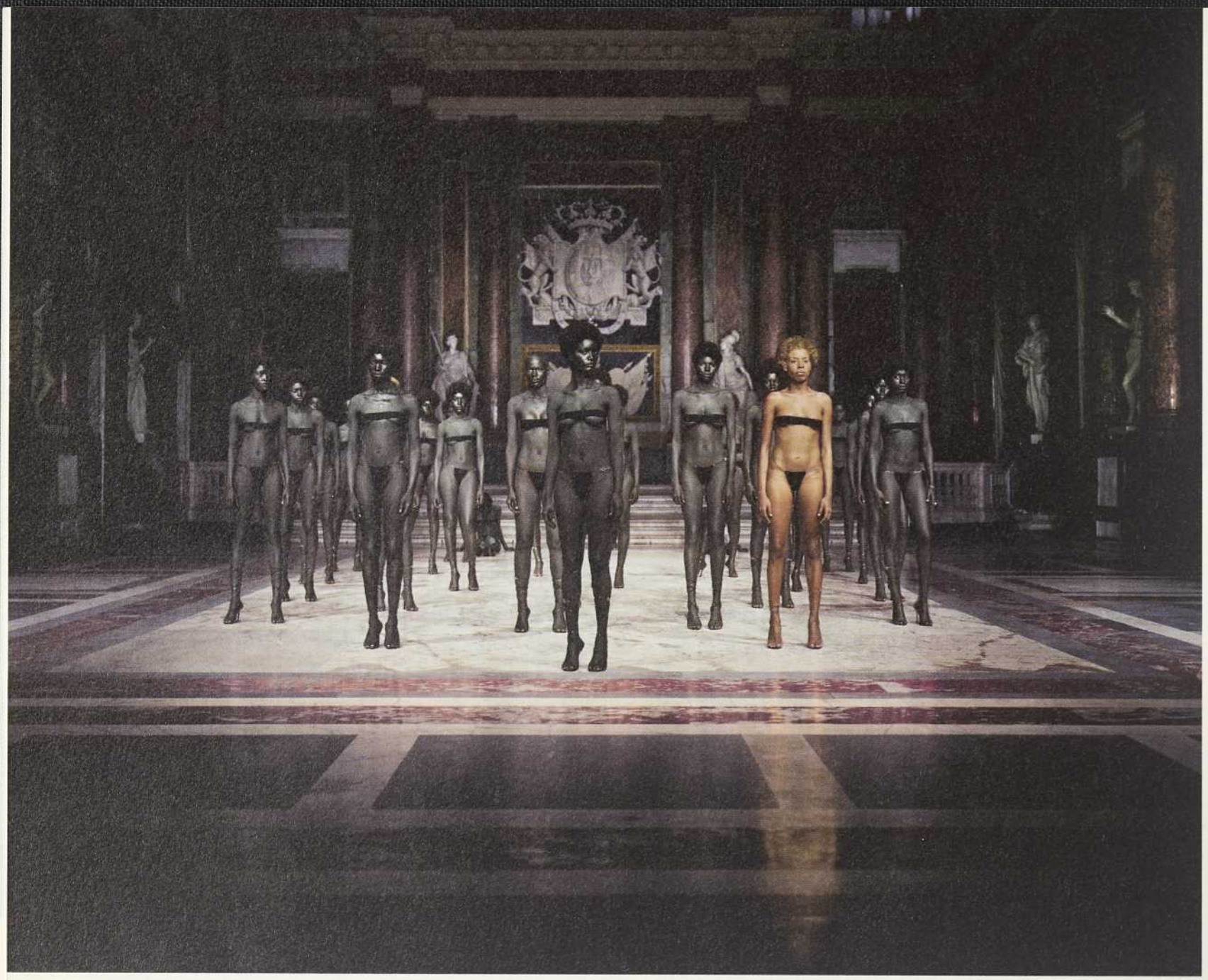
Or, ces corps maîtrisés, dressés, entraînés, voire mécanisés tant ils s'assujettissent à un modèle, ont à se soulager d'être là, debout, presque immobiles; ils ont à se soulager d'être résistants. Et ceci autant devant les impératifs culturels qu'ils respectent (la femme-modèle) que face à la fatigue – et pourquoi

add to this Judith Butler's comment on the location of power: "Power is both external to the subject and the very venue of the subject."[9] That is, power is also generated out of the subject – a power that is paradoxically visible here in what appears to be a form of subjection. As a result, Beecroft's chosen subjects do not behave in a completely innocent manner, and this is all the more true for the artist herself.

These mastered, obedient and trained bodies – and even mechanical bodies, so much do they submit to a model – must free themselves from being there, standing, almost motionless; they must free themselves in order to resist. And this is true as much in connection with the cultural imperatives they comply with (the woman-model) as it is in connection with the fatigue – and, why not, the weariness – that necessarily takes hold of them as a result of this submission, which could also be seen as respect. In Beecroft's work, as Sandra Vanbremeersch remarks, "the body thus appears to be







pas la lassitude face à ce respect également perceptible comme soumission – qui s'empare nécessairement de chacun d'eux. Chez Beecroft, « Le corps apparaît donc comme le lieu d'une résistance: il tente de retenir quelque chose de lui, la manifestation de sa souffrance, de son ennui, ou de quelque manque de réalité[10]. » Comme si, à son « corps défendant », il se trouvait entre deux images de lui-même, dont aucune ne lui conviendrait et dont il lui faudrait pourtant s'accommoder. Comme s'il était « [...] en perte de lui-même dans sa dépendance à l'image [...][11] ». Une perte non nécessairement assumée, par ailleurs, et ni voulue non plus.

Dans une performance récente, *VB 51* (2002), Beecroft occupe pendant plusieurs jours le château-résidence d'été du comte Peter Metternick à Vinsebeck, en Allemagne. Invitée par le Centre d'art de Bielefeld, Beecroft réussit à obtenir de produire *VB 51* dans cet espace familial qui l'inspire précisément parce qu'il abrite la haute aristocratie allethe site of resistance: it attempts to retain something of itself, the manifestation of its suffering, of its boredom, or of something lacking in reality."[10] It is as if the body, "over its dead body," has found itself betwixt and between two images of itself, with neither of them suiting it but to which it nevertheless has to accommodate itself. Or, as Vanbremeersch remarks, it is as if the body had "lost itself in its dependency on the image."[11] Such a loss, by the way, is not necessarily taken in charge, and neither is it desired.

In a recent performance, *VB 51* (2002), Beecroft occupied Count Peter Metternick's summer chateau in Vinesbeck, Germany, for a period of several days. At the invitation of the Kunsthalle Bielefeld, Beecroft managed to produce *VB 51* in this family space, which inspired her precisely because it is the home of the German aristocracy, and because it reminded her of the Alain Resnais film *Last Year in Marienbad*. There, Beecroft put on display

VB 48, Palazzo Ducale, Genoa, Italy, 2001; photo (Dusan Reljin) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Deitch Projects, New York.
VB 40, Sydney, Australia, 2000; photo (Vanessa Beecroft) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Deitch Projects, New York. >

From the autobiographical project to the universal and potentially anonymous image, from accentuated feminine stereotypes to the sexed body, from power to weakness, from subject to object, from the dominating blonde to the manipulated doll: Beecroft advances along tortuous paths in order to generate these fiercely ambivalent representations.



[...] ces corps maîtrisés, dressés, entraînés, voire mécanisés tant ils s'assujettissent à un modèle, ont à se soulager d'être là, debout, presque immobiles; ils ont à se soulager d'être résistants.

mande et qu'il lui rappelle l'ambiance du film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*. Dans ce lieu, Beecroft met en scène vingt-cinq femmes, différentes cette fois. Parmi elles se trouvent des membres de sa famille (mère, sœur et belle-mère), des représentantes de l'aristocratie locale et les actrices allemandes Irm Hermann et Hanna Schygulla, toutes deux bien connues pour leur collaboration avec Fassbinder. À eux trois, ces derniers noms évoquent également l'Allemagne telle que Beecroft se l'imagine. Fassbinber n'est pas le seul cinéaste désigné dans le travail de Beecroft; Godard et Rossellini l'ont été également. Tout comme le monde de la mode l'est aussi par les chaussures de Gucci et de Manolo Blahnik. À la mode, elle s'y réfère, en outre, par son approche technique. Alors que les filles de ses mises en scène arrivent tant bien que mal à ne faire à peu près rien, Beecroft prend des photos d'elles, plusieurs photos. Comme une photographe de mode qui fait suivre les clichés les uns derrière les autres pour ne rien perdre de ce qui pourrait lui échapper. C'est d'ailleurs ces clichés que la plupart des gens connaissent de Beecroft qui, elle, préfère de loin le temps réel de la performance à laquelle assiste un public réduit.

De *VB 51*, il reste également un film 16 mm, son premier, où l'on peut donc constater l'immobilité imposée à ces femmes qui ne peuvent uniquement que s'asseoir, éventuellement, dans ce qui se trouve être la salle de bal. Hermann ne le fait pas, Schygulla le fait. Tout comme elle chante d'ailleurs à un moment, ne respectant pas alors les consignes de l'artiste. Stupéfaite, Beecroft ne dit rien. De sa mère, sa sœur et sa belle-mère, on en comprend la présence pour le lien intime avec Beecroft. Elles, c'est aussi un peu l'artiste.

L'écart est vaste, délibérément vaste, chez Beecroft entre les accès aux sens de l'œuvre. De la proposition autobiographique à l'image universelle et potentiellement anonyme, des stéréotypes féminins

twenty-five women, who this time were different. Among them were members of her family (mother, sister and sister-in-law), members of the local aristocracy, and the German actresses Irm Hermann and Hanna Schygulla, both of whom are well-known for their work with Fassbinder. These last three names evoke the Germany of Beecroft's imagination. Fassbinder is not the only filmmaker referenced in Beecroft's work; so are Rossellini and Godard. The world of fashion is also referenced, through shoes by Gucci and Manolo Blahnik, and through Beecroft's techniques of display. While the women in her stagings manage, for better or worse, to do not much of anything, Beecroft shoots photos, many photos, of them. Like a fashion photographer who takes a rapid series of pictures in order not to lose anything that might escape their attention. It is through these photographs, moreover, that most people know Beecroft's work, while she, for her part, much prefers the real time of the performance, which a limited number of people attend.

There is also a 16mm film recording of *VB 51*, Beecroft's first, in which the immobility imposed on these women can be seen: they are only allowed to sit in what turns out to be the ballroom. Hermann doesn't, while Schygulla does. The latter also sings for a moment, disobeying Beecroft's instructions. Aghast, she says nothing. As for Beecroft's mother, sister and sister-in-law, we understand their presence, given their family ties. They are also a little bit the artist herself.

In Beecroft's work the distance between the ports of entry is immense, and deliberately so. From the autobiographical project to the universal and potentially anonymous image, from accentuated feminine stereotypes to the sexed body, from power to weakness, from subject to object, from the dominating blonde to the manipulated doll: Beecroft advances along tortuous paths in order to generate these fiercely ambivalent representations.



exacerbés à la neutralisation du corps sexué, du pouvoir à la faiblesse, du sujet à l'objet, de la blonde dominatrice à la poupée manipulée, l'artiste avance dans des chemins tortueux pour générer de ces représentations férocement équivoques. Une telle proposition aurait été impensable vingt ans plus tôt alors que les femmes revendiquaient une appropriation d'un corps qu'elles voulaient libre de toutes contraintes physiques, sociales ou culturelles[12]. Ici, au contraire, Beecroft en rajoute dans l'exhibition en plaçant ses interprètes dans une situation d'objets du regard, ceci confondu dans une mise en scène où fréquemment l'accessoire fétiche est à la fois paroxystique et totalement banalisé. À l'image en fait des propositions esthétiques de l'artiste.

De son propre aveu, Beecroft ne se perçoit pas dans un cadre où le privé ou le personnel participeraient de son identité. Elle se conçoit plutôt comme entité publique à laquelle d'autres verront à s'identifier lors des performances. Or, c'est sans doute dans cette mise en scène d'un possible processus d'identification – où artiste, figurante et public peuvent se confondre – et cette perception de soi originellement publique que le postféminisme de

Such a project would have been unthinkable twenty years ago, when women were demanding to be allowed to take back their bodies, which they wanted to be free of any physical, social or cultural constraint.[12] Here, on the contrary, Beecroft puts these constraints back into her exhibitions by making her models into objects to be looked at, in a staging in which the fetish accessory is often both paroxysmal and completely ordinary. This, indeed, is in keeping with her aesthetic proposals.

Beecroft herself admits that she does not see herself as fitting into a framework in which the personal and the private contribute to her identity. She sees herself instead as a public entity, which others will come to identify with during her performances. No doubt it is in this staging of a possible process of creating identity – in which artist, model and viewer can merge with one another – (and the corollary conception of the self as originally public) that Beecroft's post-feminism asserts itself in some way. It is an assertion whose consequences are, perhaps, felicitous, because she renders fragile the agreed-upon spaces of distinction whose imperturbable recognition, in the end, can only be baneful to those who shut themselves up in them.

VB 46, Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA, 2001; PHOTO (ARMIN LINKE) REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY DEITCH PROJECTS, NEW YORK.



Beecroft s'affirme en quelque sorte. Une affirmation dont les conséquences sont peut-être heureuses puisqu'elle fragilise les espaces convenus de distinctions dont, tout compte fait, la reconnaissance imperturbable ne peut être que néfaste pour celle, comme celui, qui s'y enferme.

Thérèse St-Gelais est professeure en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et critique d'art. Elle vit à Montréal.

Thérèse St-Gelais is a professor of art history at the Université du Québec à Montréal and an art critic. She lives in Montréal.

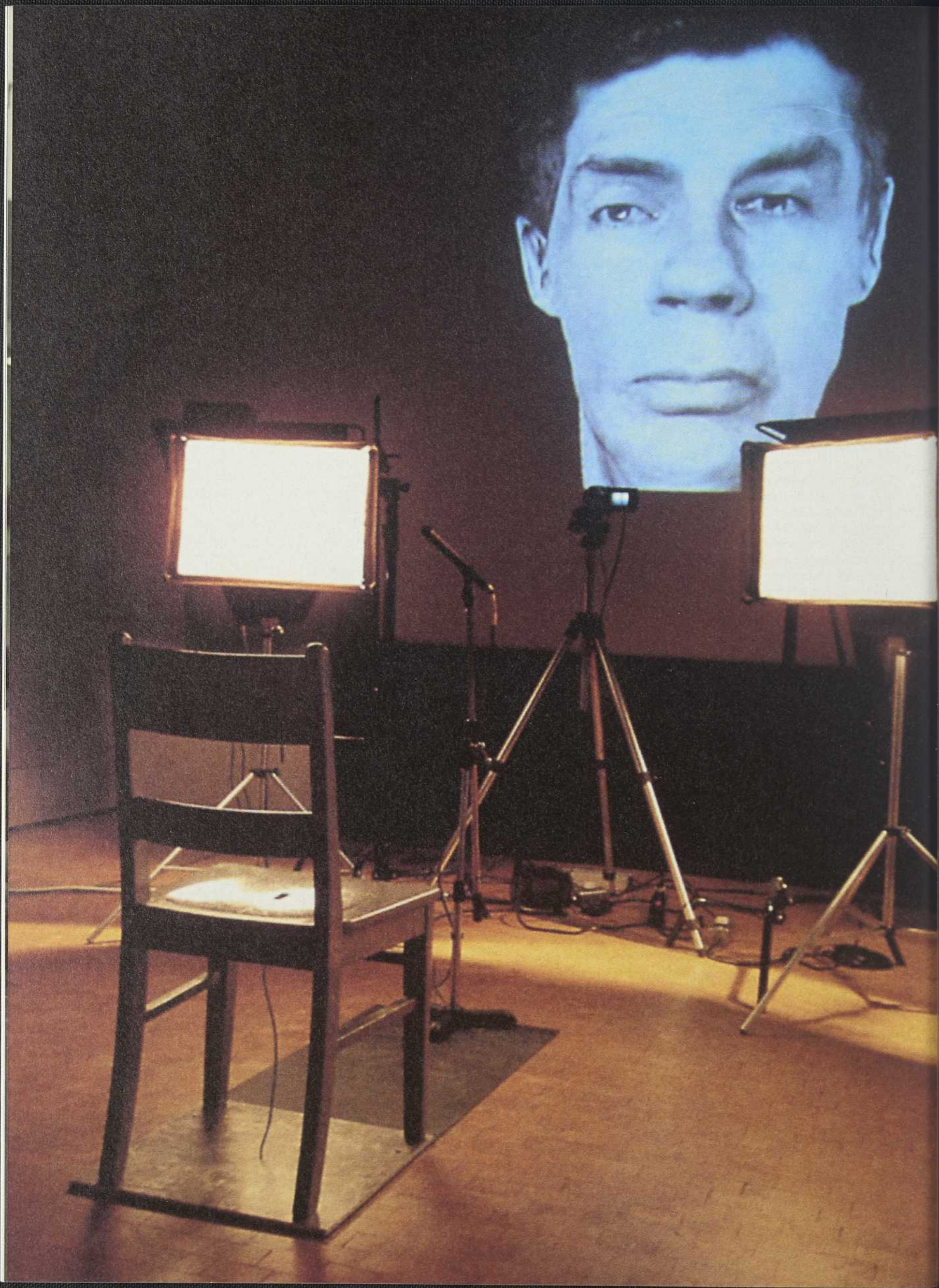
Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Cette question des Guerrilla Girls a été réactualisée par Monty diPietro, dans «Vanessa Beecroft Does Tokyo», 7 août 1999. <www.assemblylanguage.com/reviews.Beecroft.html>
2. Voir à ce propos le texte de Jan Avgikos dans *Parkett*, n° 56 (septembre 1999), p. 106-109.
3. <www.imagetfiction.net/_agenda/agenda_200/agenda005.htm>
4. Dans *Artnews*, vol. 98, n° 6 (juin 1999), p. 144.
5. Dans Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, [sans lieu], Éditions Léo Scheer, 2002, p. 15.
6. «Vanessa Beecroft», *artpress*, n° 221 (février 1997), p. 69.
7. Dans Judith Butler, *Les Imaginaires du corps. Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, (sous la dir. de Claude Fintz), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 371-380.
8. *Ibid.*, p. 377.
9. Butler, *op. cit.*, p. 40.
10. Sandra Vanbremeersch, «Au pays des filles de Vanessa Beecroft», dans *Les Imaginaires du corps*, *op. cit.*, p. 150.
11. *Ibid.*, p. 145.
12. À cet égard, on pensera aux premières performances d'Hannah Wilke qui ont été tant remises en question par certaines féministes, parce qu'elle montrait son propre corps au gabarit «standard». Le corps féminin sexy en exhibition et le féminisme ne faisaient pas alors bon ménage.

1. This question by the Guerrilla Girls has been brought up to date by Monty diPietro in "Vanessa Beecroft does Tokyo," <www.assemblylanguage.com/reviews/Beecroft.html>, August 7, 1999.
2. On this subject, see Jan Avgikos' article in *Parkett* 56 (September 1999): 106-09.
3. See: <www.imagefiction.net/agenda/agenda_200/agenda005.htm>.
4. *Artnews* 98: 6 (June 1999): 144.
5. Catherine Malabou, Preface in Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* (n.p.: Éditions Léo Scheer, 2002), p. 15. [Our Translation.]
6. "Vanessa Beecroft," *artpress* 221 (February 1997): 69.
7. *Les Imaginaires du corps. Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, ed. Claude Fintz (Paris: L'Harmattan, 2000), 371-380. [Our Translation.]
8. *Ibid.*, 377. [Our Translation.]
9. Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 15.
10. Sandra Vanbremmersch, "Au pas de filles de Vanessa Beecroft," in *Les Imaginaires du corps*, *op. cit.*, 150. [Our Translation.]
11. *Ibid.*, 145. [Our Translation.]
12. In this regard, the performances of Hannah Wilke come to mind, which were so contested by some feminists because she showed her own body, with its "standard" proportions. Here, the sexy feminine body on display and feminism did not mix well.

VB 50, São Paulo, Brazil, 2002; photo (Pete Drinkell) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Deitch Projects, New York.



Max Dean: Enacting [Art]ificial Life

Gillian Yates Atkins

MAX DEAN. LA MISE EN SCÈNE DE LA VIE [ART]IFICIELLE

Tout au long de son cheminement artistique, depuis ses premières performances jusqu'à ses plus récentes installations, l'artiste torontois Max Dean n'a cessé de créer des situations dans lesquelles le spectateur se trouve sollicité tant sur le plan physique que psychologique. Ainsi, son travail questionne la notion de «quatrième mur», cette frontière à la fois réelle et fictive qui sépare le public du spectacle auquel il assiste[1]. En incitant le public à s'impliquer physiquement dans une œuvre par le biais de l'interactivité, Dean cherche à abattre les frontières spatiales et cognitives habituelles. Cependant, les recherches qu'il a dû faire pour y arriver ont si bien fait évoluer l'aspect technologique de son art que son impact culturel en a été modifié.

La notion d'interactivité comme telle est intimement liée aux récents progrès qui ont été faits dans la création d'interfaces permettant la relation entre l'être humain et l'informatique. Or, bien qu'elles régissent nos rapports quotidiens avec les nouveaux médias et la technologie, ces interfaces opèrent encore selon d'anciennes conventions de communication[2]. Dans ses plus récentes œuvres, Dean questionne le rôle que jouent ces interfaces en tant que seuil de séparation entre l'espace réel et le cyberespace (comme le fait le «quatrième mur»). Ainsi, *BE ME* (2002) et *The Table* (1984-2001) opèrent à partir d'interfaces aussi inattendues qu'innovatrices: dans *BE ME*, le spectateur est mis en contact avec le visage virtuel de l'artiste, alors que dans *The Table*, un objet d'apparence ordinaire s'avère être un robot autonome. Ces œuvres per-

In all of his artistic endeavours, from early performances to more recent installations, Toronto-based artist Max Dean consistently creates situations that engage the viewer physically and psychologically. His work challenges "the fourth wall," the real and illusionary boundary that separates an audience from a spectacle.[1] By asking his audience to make a bodily commitment to a piece, Dean seeks to break down traditional spatial and cognitive boundaries through interactivity. However, his quest for new and innovative ways to accomplish this goal has resulted (almost inadvertently) in the technological evolution of his art and consequently its cultural implications.

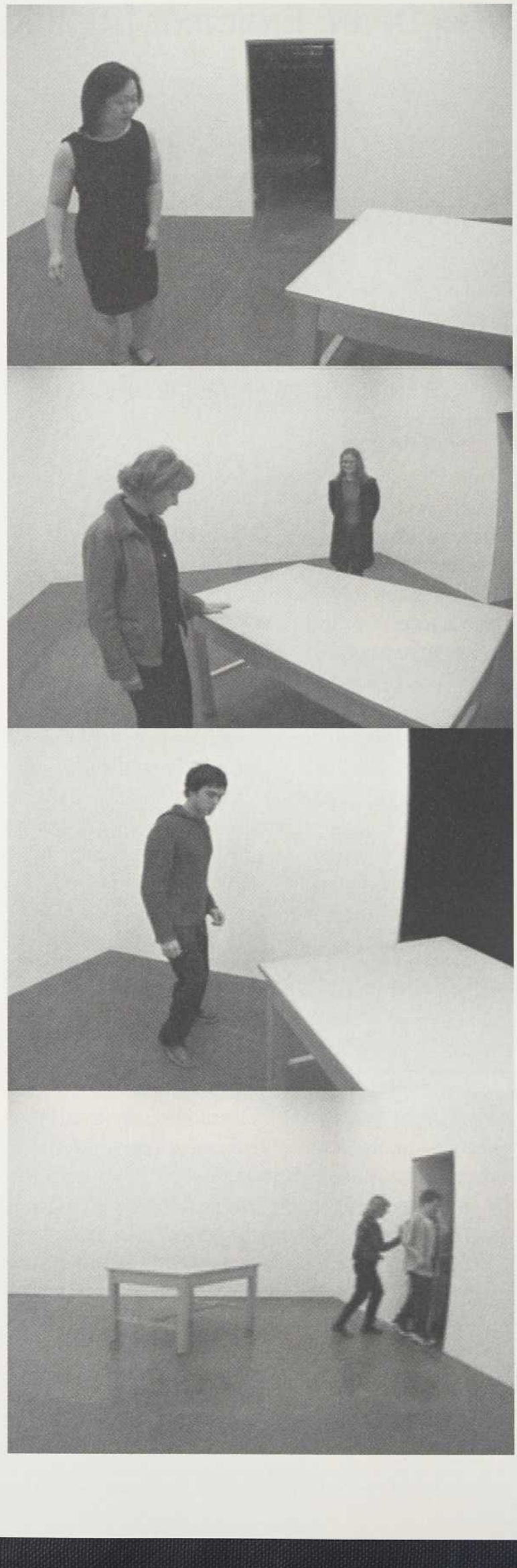
The very notion of an interactive art is inextricably tied to recent advances in human-computer interfaces (HCI's). These HCI's rule our everyday engagements with new media and technology, and yet most rely on the old metaphors and conventions that characterize human communications.[2] As the threshold between real space and cyberspace that operates like the fourth wall, these interfaces are highlighted and called into question by Dean's most recent work. In *BE ME* (2002) and *The Table* (1984-2001), Dean presents the viewer with unexpected and unconventional interfaces: *BE ME* uses a virtual simulation of the artist while *The Table* is an autonomous robot in the form of a common object. These artworks facilitate viewers' interactions with complex computer systems specially designed by Dean and his collaborators. Though the pieces differ in concept and execution, each is created to respond to various audience stimuli and employ the latest in surveillance, artificial intelligence and control software in order to achieve their effects. Yet, for Dean, these programs and their interfaces are purely the physical manifestation of a relatively simple idea or visual problem he sets out to solve.

BE ME, 2002, INSTALLATION VIDÉO INTERACTIVE_INTERACTIVE VIDEO INSTALLATION;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY, TORONTO.

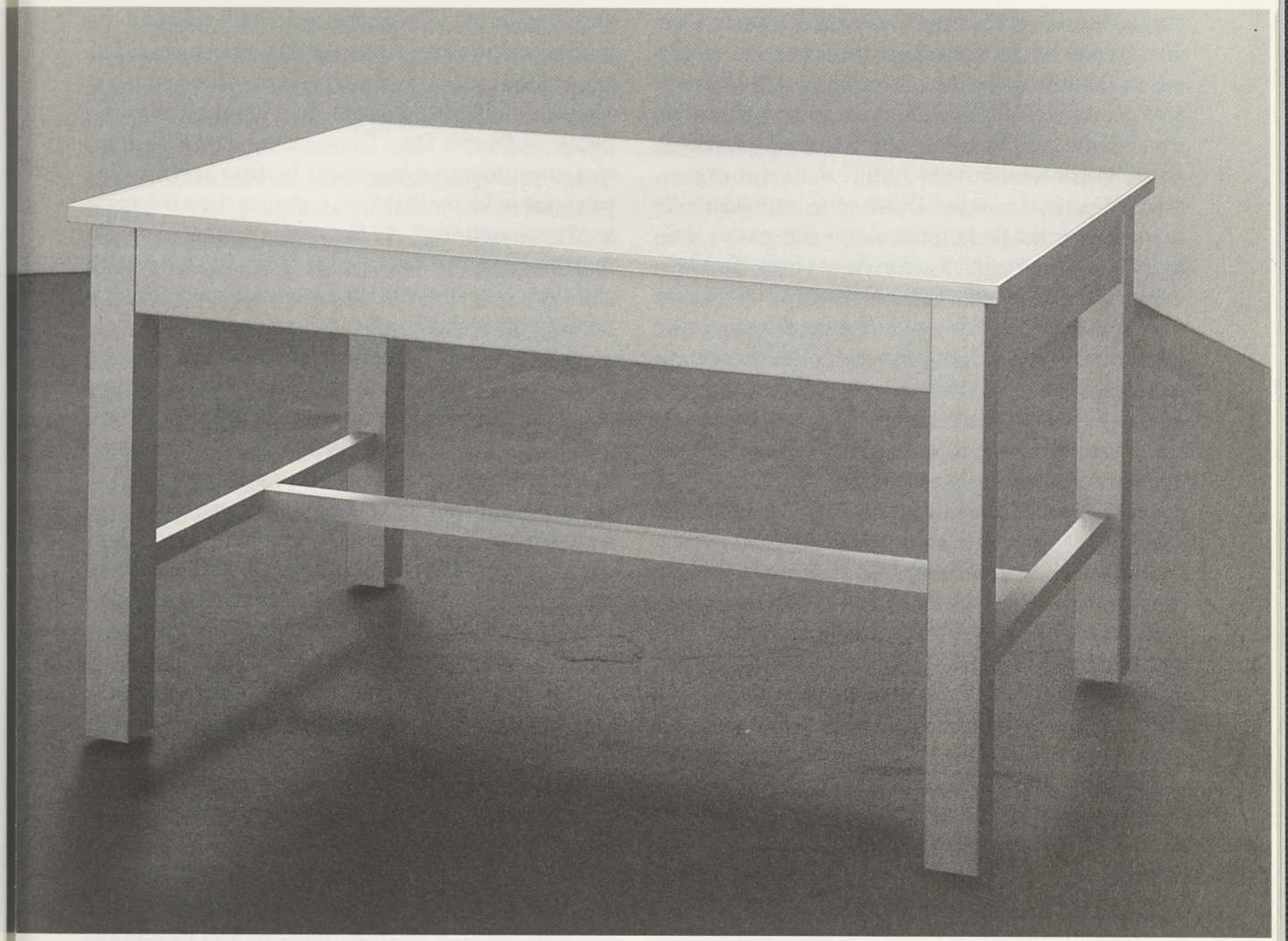
mettent au spectateur d'entrer en interaction avec les systèmes informatiques complexes qui ont été créés par Dean et ses collaborateurs. Quoique différentes, tant sur le plan conceptuel que celui de leur mode d'opération, ces deux œuvres ont été créées pour répondre à divers stimuli de la part du public et fonctionnent à partir des plus récents logiciels de surveillance d'intelligence artificielle et de contrôle. Pour Dean, cependant, ces programmes et leurs interfaces ne sont que la concrétisation d'une idée, relativement simple, ou d'une problématique visuelle qu'il essaie de résoudre.

Mais qu'il le veuille ou non, les récentes incursions de l'artiste dans l'univers de la robotique et de l'animation mettent en lumière à la fois la fascination et le malaise provoqués par les progrès technologiques qui ont cours aujourd'hui. Ainsi, Dean crée une sorte de laboratoire d'examen comportemental dans lequel le spectateur se trouve confronté aux implications qu'entraînent les interactions entre l'être humain et la machine. À travers les réactions du public face aux situations qu'il a créées, l'artiste remet en question les notions de confiance, de contrôle et de surveillance, ainsi que les possibles répercussions de l'intelligence artificielle.

Conçue à partir de l'idée que tout le monde veut plus ou moins devenir quelqu'un d'autre, *BE ME* est entièrement basée sur la participation du spectateur[3]. Celui-ci pénètre dans une petite pièce de la galerie, où il est aussitôt prié de s'asseoir sur une chaise face à une caméra vidéo et à un microphone, au-dessus desquels un écran diffuse une image agrandie du visage de l'artiste. Dès que le spectateur est assis, le visage virtuel de Dean lui demande: « Voulez-vous être moi ? », pour ensuite lui ordonner: « Dites quelque chose ! » Quand le spectateur se met à parler, ses paroles semblent sortir de la bouche de Dean, qui imite aussi ses mouvements et ses mimiques.



The Table: Childood, extraits vidéo_video stills; photos (Mark McKay) reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_Courtesy the artist.



Bien qu'elle paraisse assez simple sur le plan conceptuel, *BE ME* est l'une des installations les plus sophistiquées de Dean sur le plan technique. Ainsi, cet autoportrait numérique a été réalisé avec la collaboration de l'artiste visuel Kristan Horton, qui a fait le moulage en plâtre de la tête de Dean à partir duquel l'image en 3D a été réalisée. Empruntant à la technologie de surveillance militaire et à l'animation électronique, des milliers de détecteurs numériques ont été conçus afin de capter les mimiques faciales du spectateur qui sont ensuite interprétées et « dessinées » en image numérique. Comme l'ensemble du processus se déroule en un

Whether intentional or not, Dean's recent forays into the realms of robotics and animation highlight the simultaneous fascination and discomfort with contemporary technological advances. Dean creates a behavioural test chamber in which the gallery viewer is forced to confront the implications of human-machine interactions. Issues of trust, control, surveillance, and the repercussions of AI are brought to the fore by Dean's work, and audience reactions to the situations he creates become its subject.

Beginning with the common notion that everyone, at one point or another, wants to be someone else, *BE ME* is completely dependent on viewer

THE TABLE: CHILDOOD, 1984-2001, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY, TORONTO. COLLECTION : MUSÉE DE BEAUX-ARTS DU CANADA_NATIONAL GALLERY OF CANADA.

cinquième de seconde, l'expérience a pour ainsi dire lieu en temps réel. Par contre, *BE ME* n'est pas sans défauts, car le Dean virtuel peut facilement être déstabilisé par des mouvements soudains ou trop brusques de la part du spectateur, et son visage, alors, se contorsionne et se fige dans des expressions bizarres. Or, selon Dean, cette imprévisibilité due aux limites de la technologie fait partie intégrante de l'œuvre qui, à cause de ses imperfections, devient plus vulnérable face aux désirs du spectateur.

Et il est vrai, en effet, que chacun fait sa propre expérience de l'installation vidéo, déterminant les images et le scénario d'une performance que « Dean » interprète aimablement pour lui. Les résultats sont très variables – un spectateur lui a fait chanter des chansons de Frank Sinatra, alors qu'une spectatrice en a fait son esclave –, mais la constante est qu'à chaque fois, les désirs secrets du spectateur sont rendus publics par le biais du visage virtuel de Dean. L'artiste utilise ainsi son autoportrait, afin que les gens explorent le leur, et il semble qu'effectivement, les spectateurs entrent en dialogue avec eux-mêmes lorsqu'ils visitent l'installation. Mais l'œuvre peut également avoir des répercussions moins drôles. En comprimant l'espace-temps qui, habituellement, sépare le spectateur, l'artiste, l'œuvre et l'ordinateur, pour les fusionner en un seul, *BE ME* remet en question la notion d'identité individuelle. L'effet produit rappelle le point de vue plutôt pessimiste de Paul Virilio quant aux conséquences de la communication instantanée, dont la principale serait la destruction de notre rapport au corps, au temps et à l'espace[4].

Alors que la particularité de *BE ME* est d'être déterminée par le spectateur, les rôles sont inversés dans *The Table*. Ici, c'est l'œuvre qui fait naître l'interaction au lieu de répondre à des stimuli extérieurs. Pour cette installation, Dean a créé une table mécanique qui fonctionne de manière autonome, et dont le principal objectif est de choisir au hasard un visiteur dans la galerie et d'essayer d'entrer en relation avec lui en le poursuivant de ses assiduités. Selon Dean, l'aspect le plus important de cette œuvre est que la table choisit elle-même le spectateur. La fonction utilitaire de la table et son apparence quelconque dissimule un système informatique extrêmement sophistiqué, qui a été conçu non seulement pour observer, analyser et produire des réactions chez les spectateurs, mais aussi pour éventuellement assimiler et s'adapter à des situations.

participation.[3] Upon entering a small room in the gallery, visitors are encouraged to sit in a chair facing a video camera and microphone above which is a screen displaying a larger-than-life monochrome image of Dean's face. Once seated, Dean's virtual visage prompts engagement by first asking, "Do you want to be me?" It then instructs the participant to "Say something!" As the viewer begins to speak, their words seem to emanate from Dean's mouth and their movements and expressions are simultaneously mimicked by Dean's own.

Although *BE ME* appears relatively straightforward conceptually, technically it is one of Dean's most sophisticated installations. The digital self-portrait was fashioned with the aid of visual artist Kristan Horton, who first helped create a plaster mold of Dean's head that served as a topographical map from which the 3-D rendering could be made. Borrowing technology from military surveillance and animatronics, thousands of digital sensors were created to survey the viewer's facial expressions, which are then interpreted and "drawn" onto the digital image. The entire process takes only a fifth of a second, allowing the experience to occur in real time. *BE ME*, however, is not without its flaws. Virtual Dean can be overwhelmed by sudden or extreme movements, which cause his face to contort and freeze in awkward positions. This unpredictability, due to the limits of current technological abilities, is an essential component of the work, according to Dean; because its imperfections and roughness make it vulnerable to the will of the viewer.

In the case of *BE ME*, each viewer determines his or her own experience of the work. They drive the image and script the performance that Dean's portrait obligingly reenacts. The results have been varied; one viewer had him croon Sinatra songs while another had him pledge his servitude to her. In each case the private desires of the viewer become a public performance mediated by Dean's image. Ultimately, Dean uses his self-representation to get people to explore their own. They, in effect, engage in a dialogue with themselves. At the same time, the work has more sinister implications. By collapsing the spatial and temporal differentiation between the viewer, artist, artwork and computer, *BE ME* calls the very notion of an individual identity into question by simultaneously fusing them all into one. The effect is reminiscent of Paul Virilio's pessimistic vision of the consequences of instanta-

La plupart des gens qui sont «choisis» par la table se sentent d'abord mal à l'aise et sceptiques. Surpris par les mouvements de l'objet qui, au départ, semble inanimé, le spectateur réagit souvent par un mouvement de recul. La table, en retour, réagit à cette hésitation en «exprimant» sa propre vulnérabilité – elle se présente au spectateur en lui montrant sa partie la plus large. Si elle n'obtient aucune réaction, elle essaiera de solliciter son attention, parfois en exécutant une petite danse. À partir de là, la relation devient imprévisible dans la mesure où elle est déterminée à la fois par les réactions du spectateur et par celles de la table, qui sont parfois programmées, parfois non. Afin d'apprendre le langage de la table, la plupart des spectateurs commencent par mettre à l'épreuve divers stimuli – se promener autour de la pièce, se comporter de manière agressive, etc. Ainsi, après avoir touché la table et constaté que celle-ci reculait, une femme a conclu: «Je crois qu'elle n'aime pas qu'on la touche.» Mais il s'avère que, malgré tout, la table est si fidèle envers les gens qu'elle choisit qu'elle essaie souvent de les suivre en dehors de la pièce où elle se trouve (heureusement, la porte est juste un peu trop petite pour qu'elle puisse y passer). Comme l'a fait remarquer Robert Storr, cette fidélité peut aussi provoquer de la gêne et de la jalousie, car la table attire l'attention de quiconque se trouve dans la pièce sur l'objet de son affection[5].

The Table possède son propre langage, inspiré librement des interactions sociales connues, un code conçu par l'expert Raffaello D'Andrea de la compagnie Control of Complex Systems. C'est à partir des principes qui ont servi à créer l'équipe de soccer RoboCup (une équipe constituée de robots autonomes, qui participe à des championnats de soccer internationaux), que D'Andrea et Dean ont réussi à doter la table d'un comportement quasi humain. En effet, celle-ci peut se mouvoir rapidement et de façon gracieuse, et elle est capable de tourner sur un axe et de dessiner des huit. Ces mouvements sont contrôlés à distance par un programme informatique qui reçoit les signaux émis par un système d'observation installé en hauteur dans la pièce. L'intérêt particulier de la table réside dans le fait qu'elle se démarque des automates habituels, car elle est constituée d'un robot reprogrammable, qui réagit différemment selon les divers stimuli qu'il reçoit. Avec un peu de temps et un budget plus important, *The Table* deviendrait sans doute

neous communication – the destruction of our relations to our bodies, and to time and space.[4]

While the nature of *BE ME* is determined by the viewer, Dean turns the table, so to speak, in *The Table*. Rather than responding to stimuli, this artwork initiates the interaction. In this piece Dean has created an autonomous mechanized table whose prime objective is to randomly select a gallery patron and attempt to form a "relationship" through relentless luring and pursuit. According to Dean, "the most important aspect of the piece is that it makes a choice, it chooses the viewer." The table's singular goal and unremarkably economical appearance masks a highly sophisticated computer system designed not only to observe, analyze and enact physical responses, but also to potentially assimilate and adapt.

If chosen by the table, most people react with skepticism and discomfort. Surprised by the supposedly inanimate object's autonomous movement, the viewer's natural inclination is to step back. To this hesitation the table often responds by showing its vulnerability – it introduces itself by presenting the viewer its broad side. If there is no reaction, it attempts to solicit attention, sometimes with a little dance. From this point on the engagement is unpredictable, determined by both the viewer's actions and the table's preprogrammed and random reactions. Viewers often test the table with various stimuli in order to learn its language, ranging from a stroll around the room to acts of aggression. One woman touched the table and when it recoiled she concluded, "I don't think it likes to be touched." In spite of this, so loyal is the table to its chosen subject that it often attempts to follow them out of the confines of its room (fortunately the door is just slightly too narrow for this). But as Robert Storr pointed out, this dedication can also be the cause of embarrassment and jealousy as the table directs the attention of everyone in the room to the object of its affection.[5]

Based loosely on the rules of social interactions, *The Table* does have its own language, a code designed by Control of Complex Systems expert Raffaello D'Andrea. Using the same principles he applies to his championship winning RoboCup team (a group of small autonomous robots that play international competitive soccer), D'Andrea and Dean have imbued a table with human-like behavioural characteristics. It moves deftly and gracefully,

capable d'apprendre; elle pourrait, par exemple, reconnaître les gens qu'elle a déjà rencontrés et effectuer des raisonnements déductifs. Quoi qu'il en soit, les nouvelles versions de l'installation évolueront certainement au fur et à mesure que les progrès dans le domaine de l'intelligence artificielle se feront.

Pas vraiment pessimiste, ni fondée sur un positivisme aveugle, l'approche technologique de Dean sert plutôt l'idée selon laquelle «la fin justifie les moyens». Selon lui, en effet, «la technologie est toujours au service d'une idée», et c'est à l'artiste qu'il revient de garder vivante l'idée véhiculée par l'œuvre. Dans les œuvres de Dean, cette idée se présente souvent sous la forme d'une question et cherche toujours à révéler la complexité du comportement humain. Les deux installations dont il est question ici nous portent à réfléchir sur la direction que prennent les nouvelles technologies, sur l'exploration des interfaces qui permettent de créer des liens entre l'art et l'intelligence artificielle, et, par le fait même, exposent les angoisses inhérentes à la vie contemporaine. En impliquant le spectateur dans ses œuvres par le biais de l'interactivité, Dean l'incite à prendre le risque de lui faire confiance et aussi de le remettre en question. Cette requête, qu'elle passe par le biais de son autoportrait ou du langage corporel d'un meuble, Dean la fait avec toute l'intelligence, l'originalité et l'humour noir qui lui sont propres.

Gillian Yates Atkins est étudiante au doctorat à l'Université de Toronto, auteure indépendante et directrice du Bailey Fine Arts.

Traduit de l'anglais par Geneviève Letarte

able to spin on its axis and do figure eights. This movement is remotely controlled and determined by a governing CPU that receives input from a vision system mounted above the table's room. What is particularly interesting about the table is that it is not your typical automaton; instead it is a re-programmable robot that reacts differently to different stimuli. With enough time and an expanded budget, *The Table* could conceivably learn. It has the potential to recognize people it has met before as well as the promise of deductive reasoning. As current investigations into artificial intelligence mature, so will subsequent editions of *The Table*.

Dean's approach to new technology is neither pessimistic nor a blind scientific positivism; it is rather, a means to an end. For Dean, "the technological component is always in service to the idea," and it is his role to monitor and maintain the intent of a piece. The idea, often expressed in the form of a question, always centres on revealing the complexity of human behaviour. In these two cases, his work initiates reflection upon the directions of new technologies, exploration of the human interface between art and AI, and, in the process, exposes the anxieties that underlie contemporary life. By interactively engaging the viewer, Dean asks them to risk, trust and question him. This request, be it uttered by his own self-portrait or the body language of a piece of furniture, is made with Dean's characteristic clever wit, originality and black humour.

Gillian Yates Atkins is a doctoral candidate at the University of Toronto, a free-lance writer and director of Bailey Fine Arts.

NOTES

1. Entrevue avec l'auteure, le 4 juin 2003. Toutes les autres références aux propos de l'artiste sont tirées de cette entrevue.
2. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 2002, p. 89.
3. Cette œuvre a été exposée à la Galerie d'Art d'Ottawa, du 24 octobre au 5 janvier 2003 (catalogue à venir).
4. Paul Virilio, *Open Sky*, traduction de Julie Rose, Londres, Verso, 1997.
5. Robert Storr, «Harry's Last Call», *Artforum International*, Septembre 2001, p. 159.

1. Interview with the author, June 4, 2003. All further quotations by the artist are from this interview.
2. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 89.
3. Exhibited at the Ottawa Art Gallery, October 24 – January 5, 2003 (catalogue forthcoming).
4. Paul Virilio, *Open Sky*, trans. Julie Rose (London: Verso, 1997).
5. Robert Storr, "Harry's Last Call," *Artforum International* (September 2001): 159.

From the Cyborg to Posthuman Space: On the Total Eclipse of an Idea

David Tomas

Since the early 1980s, the posthuman in its various guises (cyborg, clone, transgenetic art object) has captured the imagination of a section of the artworld with the force of a divine revelation. For the first time since the early twentieth-century avant-garde's spectacular exploration of the relationship between the human body and the machine (Dadaists, Futurists, Russian Constructivists, Vorticists, Duchamp, Picabia, Epstein, Leger, Vertov, etc.), artists are now in position to explore new kinds of transhuman possibilities that lie beyond mechanistic articulations. This relationship is based on new powerful cybernetic theories of human/machine interaction and communication, new computing systems, and new disciplines like genetic engineering and biotechnology. What existed in the realms of machine age utopias, as well as literary, cinematographic, and laboratory-based science fiction, has begun to filter through the outer boundaries of the possible to infiltrate the domain of the everyday. For many contemporary artists (Stelarc, Eduardo Kac), the cyborg and genetically engineered organism represent visual and material frontiers where one can produce artworks that are received as examples of the most advanced figurative operations of the human imagination. This tension between production and reception exists to a lesser degree in the cases of artists who have treated these subjects, and others such as the clone, in a more sporadic and conservative, if invariably ironic, manner (Chapman brothers, Thomas Grünfeld, Takashi Murakami, Patricia Piccinini, Charles Ray, Marc Quinn).

However, in all cases, posthuman representations have not measured up to the evolutionary mutation proposed by the pioneers of cybernetics and those who first defined the cyborg.[1] Nor have they managed to establish a more convincing claim on visions of the future than those that were presented in the first thirty years of the twentieth century. On the contrary, they are strangely tied to utopian machine

age representations of the early twentieth century avant-garde, and yet they are different. On the one hand, they embody – or represent – a return to the principal creative and ideological forces that motivated the first pioneering groups of human/machine visionaries in two major ways: that progress is governed by science and technology, and that there exists the promise of new scientifically and technologically defined relationships with "nature," biological evolution, and with history whose measure would be a new kind of human organism. In keeping with this notion of progress and its underlying nineteenth-century evolutionary model, this organism represents a superior form when compared to the less advanced, old or obsolete biological forms and modes of existence that preceded it. In other words, it is not just different, it is better, more powerful, more efficient, etc. As a consequence, there is an automatic infiltration of hierarchies between types of bodies, and also between art practices that are linked or associated in one way or another with this superior "organism." On the other hand, the new avant-garde has used practices that have been developed outside of art's traditional boundaries from the viewpoint of media (genetically engineered organisms), if not representational models (realism). Thus, one can occasionally encounter laboratory derived artworks at the frontier of posthuman representations (Eduardo Kac's *GFP Bunny*, 2000). However, these new artworks are conceived within academic models of realism and scientific naturalism – even if they are designed to raise questions about the limits of acceptable practices and about the politics and social impact of new forms of human practices and relationships.

The distance between posthuman representations and the visual and theoretical works of both the early body/machine pioneers and first cyberneticians can be measured in other, more contemporary terms. In the wake of the ideological, technological and scientific rhetoric surrounding recent events such as the 1992 Gulf War, the 2001 attack on the World Trade Center, the 2003 Iraq war, and new scientific and medical advances that have (re)produced the first complex artificial organisms (Dolly), the works of the new avant-garde seem strangely naïve and limited in their vision when compared to the work of their early twentieth-century predecessors. This is true even when one takes account of the artist's critical, social and political objectives in producing the work. In the first place, there is a comparison that can be made between the earlier pioneering artists' often violent cubist and collage-based aesthetics with the recent artists' lyrical, if delicately ironic and seductively cynical realism (Chapman brothers, etc.). This raises the question of media and how artists choose to critically engage with a politics of representation in the arts: through a product and its image culture, through a process of production, or through a critical articulation of

posthuman representations have not measured up to the evolutionary mutation proposed by the pioneers of cybernetics and those who first defined the cyborg.

both. Second, there is the question of the status of the image in contemporary society, especially in the wake of the spectacular pictures produced and transmitted during the first Gulf War and the attack on the World Trade Center in New York. These events have reemphasized not only that we operate in a highly mediatized society, but they have also pointed to the critical role that spectacular – even excessive – types of visual data have in animating a media-based information economy. Moreover, and most importantly, they have exposed a contemporary fact of this economy: that we can no longer isolate images in terms of disciplines and practices because they compete with each other in terms of receptivity, and that the perceptual and emotive conditions of receptivity are often determined by the most powerful visual forces at play in a society. Thus, one automatically tends to compare the recent posthuman artworks with the science fiction film genre and its relentless exploitation of the full narrative and visual potential of the medium when coupled to modeling technologies, robotics and computer-based animation (*Blade Runner, Terminator, Robocop, The Matrix,* etc.). Related to these questions of media and culture is the basic question of context and space. Posthuman propositions in the visual arts appear to be of a minor calibre when compared to the propositions advanced in other domains (science fiction, astronautics, cybernetic and systems theory, genetic engineering and biotechnology, etc.). This is not only a question of content and approach, it is also linked to operating context. As in the case of the old avant-garde, posthuman propositions in the visual arts are limited to the domains of two- and three-dimensional space and have tended to function in terms of conventional models of realism (Stelarc and the human figure, etc.) or a scientific naturalism (Kac's *GFP Bunny*). However, in contrast to the earlier artworks, they are rarely, if ever, engaged with the question of media and culture in reflexive terms.

In many ways the return to nineteenth-century academic models of realism and scientific naturalism, coupled with a lack of both a viable alternative and progressive historical consciousness in relation to context, media history, and the politics and architecture of representation, demonstrates that the posthuman avant-garde seems to have retreated well beyond the representational frontier that the first utopian avant-garde had established by the late 1920s. One way to explain this retreat is to attribute it to a return in the 1980s and 1990s to an academic tradition of realism that was actively nurtured by a postconceptual return to a populist, democratically-motivated market economy in the visual arts. This return was also coupled to a rise in the use of photography as a major artistic medium, both in terms of scale and its ability to pictorially compete with traditional media such as painting and sculpture, and even surpass them on the basis of its documentary

and pseudo-documentary potentials. Finally, there is the question of the relationship, even an illustrative one, between visual works and academic theories. Since the 1980s, art production has been influenced and supported by new academic disciplines like Cultural Studies and departments of visual culture that have developed sophisticated theoretical tools of analysis in connection with modern and advanced technologies of representation, their products, economies, and social, political and cultural contents. Many artists are now also trained in these new academic environments and practice their art in their terms. Thus art has increasingly interfaced, in parallel with transforming theoretical interests in related academic disciplines, with different cultures and economies that are geared to a world market in goods and images, and it has done so under the auspice of a critical, democratic and mediating engagement with popular and elite cultures. However, there are certain consequences of this alliance and its relationship with posthuman propositions. It seems, at this point in time, that the representational strategies and models adopted by most artists in connection with posthuman artworks have not taken account of the necessity to also react critically, and in innovative ways, to the often neglected relationship between means of production and product. This has resulted in an unfortunate dislocation between certain kinds of advanced art and their referential environments.[2] This dislocation is significant because of its impact on the relationship between disciplines and knowledge and their capacities to explore alternative possibilities in the case of posthuman "evolution." One example of this dislocation can be described in the case of the cyborg and its representations.

Although the cyborg is a member of the automata family, and represents a fourth stage in its evolution towards what Jean-Claude Beaune has identified as "synthetic live matter," it is a highly significant stage because of its influence on the way new technologies and the body/machine interface has been represented in recent artworks.[3] While the cyborg was conceived in relation to a completely different environment, it has remained trapped, in contemporary art, in conservative models of techno-scientific naturalism and earth-bound realism because the interface that it proposes between human body and machine system has traditionally been tailored to the body's formal structure, a form that emerged through prolonged existence in a *gravitationally bound operating environment*. These models represent a return to the stage of the mechanistic automaton, in the sense that the representations derive from dissections and montages with the human body, even if they are no longer engaged in a critical reflection, as in the case of the early twentieth-century avant-garde, on the cultural limits and possibilities that each medium embodies *in relation* to systems of representation. Is it possible

to image other ways of dealing with the future of the human body?

The concept of the cyborg was initially proposed in the context of the U.S. space program of the early 1960s. At that time, the idea of creating a cyborg, or cybernetic organism, through a modification of the human body was geared to the problem of human adaptation to hostile environments in connection with extraterrestrial space travel. I would like to return to this definition of the cyborg and to its initial operating environment because it offers some intriguing alternatives to current posthuman representations.

A World Apart

In 1960, during the initial development of the U.S. Mercury program, Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline published an article in *Astronautics* entitled "Cyborgs and Space." The authors set out the problem that they were to deal with in the article's first sentence:

> Space travel challenges mankind not only technologically but also spiritually, in that it invites man to take an active part in his own biological evolution. Scientific advances of the future may thus be utilized to permit man's existence in environments which differ radically from those provided by nature as we know it.[4]

Note the evolutionary and extraterrestrial frames of reference: The cyborg was proposed as a solution to the problem of human adaptation to a unique category of space – one that existed beyond the confines of earth, and that was defined by its total lack of atmosphere. The extremely hostile nature of this environment raised a series of questions concerning the possibilities and nature of human adaptation to such an alien context. For the authors of "Cyborgs and Space," the question of adaptation was crucial because it could be dealt with in two opposing fashions. One could either provide the human organism with an artificial earth-like environment, or one could begin to think about ways through which the human organism could be redesigned in order to partially adapt to new post-earthly environments:

> The environment with which man is now concerned is that of space. Biologically, what are the changes necessary to allow man to live adequately in the space environment? Artificial atmospheres encapsulated in some sort of enclosure constitute only temporizing, and dangerous temporizing at that, since we place ourselves in the same position as a fish taking a small quantity of water along with him to live on land. The bubble all too easily bursts.[5]

In order to deal with the issues that the choice between these two different solutions raised, the authors isolated the "body-environment problem" and set out to define its parameters in relation to its new "field of operation." From there, they were able to suggest solutions in terms of instrumentation and instrument design which were defined in

The way artists have chosen to deal with the concept of the cyborg has been to reduce it to a representation that operates as an illustration – an aesthetic product whose form is geared to a narrow band of often preexisting science fiction representations...

relation to total and partial adaptation.[6] The problem and its parameters were formulated as follows:

If man attempts partial adaptation to space conditions, instead of insisting on carrying his whole environment along with him, a number of new possibilities appear. One is then led to think about the incorporation of integral exogenous devices to bring about the biological changes which might be necessary in man's homoestatic mechanisms to allow him to live in space *qua nature.*

The automatic nervous system and endocrine glands cooperate in man to maintain the multiple balances required for his existence. They do this without conscious control, although they are amenable to such influence. Necessary readjustments of these automatic responses under extraterrestrial conditions require the aid of control theory, as well as extensive physiological knowledge.[7]

Having isolated the problem (how to survive in an extraterrestrial environment without the aid of an artificial enclosure) and having located the primary system in the organism that needed to be adapted (homoestatic mechanisms and in particular "the automatic nervous system and endocrine glands"), they went on the propose and name a solution under the auspices of a leading question:

What are some of the devices necessary for creating self-regulating man-machine systems? This self-regulation must function without the benefit of consciousness in order to cooperate with the body's own autonomous homeostatic controls. For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term "Cyborg." The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new envronments.[8]

With the aid of this famous definition, the authors were able to propose a series of bodily interventions and modifications that would allow a space traveler to stay alive through the adoption of automatic and unconscious solutions to "robot-like problems..., leaving man free to explore, to create, to think, and to feel."[9]

The cyborg concept embodied a specific context, cultural logic, type of formal articulation, and dualistic fields of operation: adaptation to a hostile environment, homeostasis, self-regulating man-machine systems, and automatic/unconscious vs. conscious activity. The remainder of "Cyborgs and Space" described various psycho-physiological problems and cyborg-inspired solutions associated with extraterrestrial travel. Most of these solutions were of a pharmaceutical nature.

Since it was first introduced, the cyborg concept has circulated from the field of speculative medical science, to astronautics, science fiction literature, cultural studies and the visual arts, where in each it has served various masters and tasks.[10] Paradoxically, in keeping with its mandate, it has been able to function in various fields through an ability to adapt to different kinds of disciplinary environments. But this adaptation has been at the expense of its original

modus operandi, since it now functions more like an idea that has been encapsulated in a word."[11] In many ways (context, cultural logic, type of formal articulation and fields of operation), the concept has been transformed and ultimately flattened out (onto a piece of paper, surface of a photograph) or reduced to a representational surface that operates like a piece of veneer that has been moulded over a three-dimensional form (in the case of a sculpture or performance). Today, the cyborg's primary operating space is two-dimensional and when it emerges in a three-dimensional space it is invariably in the guise of surface-bound representation that is deployed in the context of a terrestrial space. This might seem quite normal, since we are dealing with the movement of an idea through different disciplines and media spaces. However, should we choose to compare representations between disciplines and, most importantly, between periods in the history of representation, we are confronted with paradoxes that cannot be explained away through a recourse to current theories of hybridization, simulation or appropriation. The Clynes/Kline cyborg definition was proposed in a specific *spatial* context – extra-terrestrial space – and problem: adaptation. A return to this context and problem can help us unravel the paradoxes that have animated our reading of contemporary posthuman representations since they are also intimately related to the problem of space, adaptation and instrumentation. In the case of the posthuman representations of contemporary artists, we are faced with a similar choice upon which the authors of "Cyborgs and Space" had based their famous definition: Is it not also a question in these cases of total or partial adaptation versus the use of artificial environments?

I would like to isolate two crucial aspects of the original Clynes/Kline cyborg concept that I think are pertinent to the problem of how this new type of organism has recently been represented in contemporary art. As I have pointed out, the exploration of the cyborg concept in the visual arts has taken place within a completely different set of operating parameters: a terrestrial environment, conventional anthropomorphic models or realistically presented organisms, all within conventional two- and three-dimensional spatial environments. Moreover, most of these representations have remained firmly entrapped within stereotypical naturalistic science fiction or comic book-type illustration (Lee Bul, Mariko Mori, Murakami, Stelarc) that are also ultimately rooted in academic visions of the human body, whether these from high or low culture.

The way artists have chosen to deal with the concept of the cyborg has been to reduce it to a representation that operates as an illustration – an aesthetic product whose form is geared to a narrow band of often preexisting science fiction representations – as opposed to a physical or biological proposition about what kinds of organisms or artifact-

Have the visual arts lost their capacity, for the first time in the history of Western representation, to generate rich and complex statements about the culture of artificial and natural worlds...?

organisms might operate in a hostile extraterrestrial environment or its earth-bound equivalent; or, alternatively, about what kinds of situations one could encounter in these spaces. Of course, once again, this is not surprising, since art by definition has been preoccupied with the question of vision, descriptive processes and their propositional capacities, and the mapping of different kinds of pictorial spaces. And in any case, with few exceptions (trompe l'œil, Kac's *GFP Bunny*), art has never pretended to compete with or duplicate the real world *on its own terms*. Instead, it tends to operate through various kinds of visual propositions and meta-descriptions.

With the advent of new computer-based animation, used to such spectacular effect in science fiction films and the creation of the first artificial organisms, has the balance of power radically shifted in the case of propositions concerning the organic and both the scientific and technological, the human and the posthuman? Have the visual arts lost their capacity, for the first time in the history of Western representation, to generate rich and complex statements about the culture of artificial and natural worlds when compared to other disciplines from Genetic Engineering and Biotechnology to Cultural Studies, and other kinds of speculative visual and non-visual practices (science fiction literature, film, etc.)? This raises the question of art's propositional capacity and the status of its own operating space – not only an artifact's space, but also the space in which it functions (gallery, museum, etc.) – in a world that operates increasingly through the same kinds of representational technologies as the visual arts.

The Psychasthenic Automaton: Space and Identity Beyond the Reach of Instrumentation

At one point in "Cyborgs and Space" the authors discuss the question of sensory invariance and action deprivation during the course of space travel:

> Instead of sensory deprivation, it is sensory invariance, or *lack of change* in sensory stimuli, which may be the astronaut's bugaboo. In most of the sensory deprivation experiments to date, it has been sensory invariance which has produced discomfort and, in extreme circumstances, led to the occurrence of psychotic-like states. Of even greater significance may be action invariance, deprivation or limitation, since in many such experiments subjects have mentioned a "desire for action." The structuring of situations so that action has a meaningful sensory feedback should reduce these difficulties.... Action without demonstration that such behavior is purposeful or sensory stimuli without opportunity for appropriate response are both highly disturbing.[12]

This set of observations points to the existence of another type of "body-environment problem" and an interesting set of parameters in connection with a new "field of operation." This other type of problem might be useful for understanding the reasons for the current limitations in many posthuman rep-

What would happen if the cyborg returned to its original hostile environment and, moreover, fused psychasthenically with it? Would it not be radically different?

resentations, as well as pointing to new posthuman forms. For the authors of "Cyborgs and Space" had inadvertently raised a question of human adaptation that was originally dealt with by Roger Caillois in a classic essay, "Mimicry and Legendary Psychasthenia." In this 1937 essay Caillois explored a parallel earth-bound type of adaptation based on the case of animal mimicry. In these cases, Caillois noted that there was a special fusion of the organism and environment, a mimetic integration or psychasthenic fusion, that consists of a "*depersonalization by assimilation to space.*" This promoted a simultaneous "*generalization of space* at the expense of the individual."[13] A condition of photostasis is thus achieved: a "living death" resulting from the body's psychasthenic assimilation to a particular kind of environment.

Caillois has also described how psychasthenia can promote a separation of body and consciousness as "the individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses." The description of what it means to occupy "the other side of one's senses" provides a key insight into the bizarre transformation that consciousness can take as it is turned inside out of a human skin to find a new home in another and foreign environment. It allows one to picture the ethereal shape of its perceptual logic:

> He tries to look at *himself from* any point whatever in space. He feels himself becoming space, *dark space where things cannot be put.* He is similar, not similar to something, but just *similar.*[14]

Caillois' theory of psychasthenia sheds general light on the mechanics of identities that are situated *beyond* the frontiers of differentiation and visibility because it maps the effects of a logic of similarity's absorption of all questions of difference within a common *perceptual* frame of reference. In this sense, Caillois' theory of psychasthenia provides a plausible scenario for the formation of physical identities that are cast in invisible terms because it pinpoints the mechanism for their creation. Therein lies its descriptive power, for psychasthenic spatial dissimulation allows one to locate this new form of (self-)consciousness's governing logic as well as the source of its emergence at *the physical interface* of an organic human body and a given environment. In most posthuman art this interface lies on the surface of the representation – as if the idea had been molded by cultural stereotypes in the interests of clarity and comprehension and had then been used to shape matter in its image. But one can easily imagine an alternative scenario.

The authors of "Cyborgs and Space" had isolated an appropriate "body-environment problem" and set out to define its parameters in relation to its new "field of operation." From there, they were able to suggest solutions in terms of instrumentation and instrument design which were defined in relation to partial adaptation. Caillois' theory points

to the consequences of total adaptation in what can ultimately become, from the organism's viewpoint, an extremely hostile environment in the sense that the theory accounts for an organism's total mutation and its consequences: *total eclipse*.

Posthuman representations are based on an idea that has shaped matter in its own image. But as I have suggested, this idea has been corrupted. What would happen if the cyborg returned to its original hostile environment and, moreover, fused psychasthenically with it? Would it not be radically different? Would it not exist as an excess of representation that was positioned beyond the reach of all known instrumentation – and thus also beyond the propositional capacity of so-called posthuman art practices and forms? Is not the most radical and reflexive of performance-based artworks the one that is the product of a cataclysmic fusion of identity and context in the most hostile of environments: the one that demands total absorption? In these cases, the posthuman body appears at the instant of its total absorption, of its psychasthenic eclipse: one last fleeting indefinite glimpse of a form before total invisibility, before it becomes radically *other*. Then it exists beyond the reach of technologies of representation, propositions, and descriptive and pictorial practices. At this point are not all forms of automata (mythic, mechanical, cybernetic and synthetic) fused and instantaneously transfused, with the exception of the mechanistic (the one most prized in recent posthuman representation), precisely because the principle of the copy upon which they have evolved in parallel to human culture is the first fatality in this total eclipse, even though it has served as the method of their genesis and means through which they have proliferated? One last question: will we be able to develop new kinds of instrumentation and modes of instrument design in order to deal with this potential for total adaptation to this new kind of *posthuman* space?

David Tomas is an artist and writer. His upcoming books include one on photography between disciplines (Montréal: Editions Dazibao) and microhistories of new media (London, U.K.: Athlone Press).

Dans cet essai, l'auteur donne un contexte historique au phénomène du posthumain en tant que genre dans le monde de l'art, dans la pratique de l'avant-garde contemporaine et de celle du début du xx^{e} siècle. Les artistes contemporains qui abordent la question du cyborg doivent relever trois défis, à savoir dépasser les modèles mécaniques et l'idéologie du progrès scientifique proposés par les avant-gardes du siècle dernier, être à la hauteur des représentations spectaculaires du cinéma et de la science-fiction, puis intégrer le secteur des nouvelles technologies lui-même, par exemple la génétique et l'intelligence artificielle. L'auteur avance qu'au delà d'une considération du cyborg en tant que trope de représentation, les artistes auraient avantage à retourner à ses origines, à savoir l'exploration spatiale, et à sa quête de transformation physique et biologique.

NOTES

1. For a recent history of the posthuman, see Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago and London: Chicago University Press, 1999).
2. My focus on this dislocation and its consequences is the reason why I will not be taking account of individual works or the existence of critical discourses that might sustain or inform them. Instead I will be focusing on the question of distinct operating contexts and representational models because it is in their terms that most of the posthuman artworks fail.
3. Jean-Claude Beaune provides a useful overview of different stages in the development of automata. The first is represented by the *mythical* automaton which "maintains a relationship with the cosmos, with the totality of things"; the second by the *mechanistic* automaton which represents "an attempt to dissect and copy the human body and the body of other living creatures"; the third by the *mechanical* automaton which "groups together concentrations of machines, workshops and factories, in accordance with very inflexible rules"; the fourth by the *cybernetic* and *computing* automaton with its "links with neomechanisms endowed with at least semiautonomous intelligence or the ability to adapt, making it equivalent to a new kind of living creature"; and, finally, the fifth by synthetic *live matter*. Jean-Claude Beaune, "The Classical Age of Automata: An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century" in *Fragments for a History of the Human Body*, Vol. 1, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi (New York: Zone Books, 1989), 433-434.
4. Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline, "Cyborgs and Space," *Astronautics* (September 1960): 26.
5. *Ibid.*, 27.
6. *Ibid.*, 26.
7. *Ibid.*, 27.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. For a discussion of the cyborg concept in relation to its "interdisciplinarity," see David Tomas, "Feedback and Cybernetics: Reimaging the Body in the Age of Cybernetics," in *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, eds. Mike Featherstone and Roger Burrows (London: Sage, 1995), 21-43.
11. The history of this form of travel is discussed in *ibid.*
12. Clynes and Kline, 75-76.
13. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," *October* 31 (1984): 30, 31 (emphases in the original). Caillois' article contains a full discussion of psychasthenia and its connections to a psychopathology of social spaces. Some important connections between psychasthenia and postmodern urban experiences are explored in relation to the formation of cyborg identities in Celeste Olalquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 1-18. Olalquiaga's chapter does not, however, explore obvious connections between the formation of a cyborg consciousness, psychasthenia and technology. Indeed, this is a striking omission in her otherwise excellent discussion of postmodernity and the urban psychasthenic experience. Rosalind Krauss has, on the other hand, noted various connections between Caillois' theory and automata in her essay, "Corpus Delicti" in *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (Washington D.C.: Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985), 70, 85-86, 95. Although highly informative and often provocative, her observations do not extend beyond a surrealist frame of reference. Finally, for a discussion of psychasthenia in the graphic arts, see David Tomas, "Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts," *SubStance* 70 (1993): 41-52.
14. Caillois, 30 (emphases in the original).

Natalie Jeremijenko's Clones and Robots: Repetition/Difference and Other Subversive Representational Strategies

Ernestine Daubner

LES CLONES ET LES ROBOTS DE NATALIE JEREMIJENKO. LA RÉPÉTITION/DIFFÉRENCE ET AUTRES STRATÉGIES SUBVERSIVES DE REPRÉSENTATION

Comment s'opèrent les choix, lorsque les technologies de l'information présentent des données ? En quoi les biotechnologies sont-elles déterministes et réductrices ? Voilà certaines des questions abordées par l'artiste-ingénieure et activiste sociale Natalie Jeremijenko. Dans le cadre de ses interrogations, elle crée des situations et des œuvres d'art participatives (incluant des clones, des robots et des médias électroniques) qui déconstruisent les systèmes d'information préexistants « représentés par le truchement de divers mécanismes de compétence[1] . » Agissant comme des déconstructions du savoir institutionnalisé, les différentes stratégies de Jeremijenko présentent l'information comme une représentation abrégée et sélective : une cons-

What counts and what is excluded when information technologies display data? In what way are biotechnologies deterministic and reductive? These are some of the questions addressed by artist-engineer and social activist, Natalie Jeremijenko. As part of her interrogations, she creates participatory situations and artworks (including clones, robots and electronic media) that deconstruct readymade information systems "represented through various mechanisms of expertise."[1] Operating as deconstructions of institutionalized knowledge, Jeremijenko's diverse strategies reveal information as an abridged and selective representation: a construction that omits as much as it exhibits. These art practices serve to expose the hegemony and hierarchical basis of received information, while at the same time exhibiting data formerly misrepresented, concealed or considered insignificant.

Jeremijenko's various representational strategies are compelling in their ability to make visible that which, for the most part, has remained in the realm of abstract theory. In tangible ways, her electronic, robotic and clonal works materialize Deleuzean



Feral Robotic Dog, 2003; photo (Gail Nathan) reproduite avec l'aimable permission de_Courtesy Bronx River Art Center, New York.

truction qui en omet autant qu'elle en divulgue. Ces pratiques artistiques servent à mettre en lumière l'hégémonie et le fondement hiérarchique de l'information reçue, tout en révélant des renseignements précédemment déformés, dissimulés ou considérés comme étant non significatifs.

Les différentes stratégies de représentation utilisées par Jeremijenko sont remarquables par leur capacité à rendre visible ce qui était demeuré, dans l'ensemble, de l'ordre de la théorie abstraite. De manière tangible, ses œuvres électroniques, robotiques et clonales concrétisent les notions de différence et de répétition chez Deleuze ainsi que les conceptions de la *différance* chez Derrida. Ces assises poststructuralistes coïncident avec la mission d'activisme social chez l'artiste, soit transformer les perceptions publiques et modifier la réalité sociale et matérielle des communautés. En faisant activement participer le public, ses œuvres d'art favorisent un savoir ouvert et fondé sur la communauté, qui replace « l'évidence empirique dans le domaine public[2]. » Comme telles, ses stratégies de représentation servent à déplacer la structure de la participation, depuis un modèle passif de consommation de l'information reçue vers un modèle qui facilite l'interprétation active.

L'ère de l'Information et le Bureau of Inverse Technology

L'activisme social de Natalie Jeremijenko n'est pas dépourvu d'ironie. Elle est membre du Bureau of Inverse Technology (BIT), un réseau de collaboration entre ingénieurs et agents. Comme le site Web du Bureau le déclare, cette organisation a été incorporée en 1991 avec responsabilité limitée dans les îles Caïmans. Désigné comme une agence de renseignements au service de l'ère de l'information, le Bureau liste une série de produits BIT[3]. Accessible au grand public, cette liste de produits comprend des trousses d'instructions pour faciliter la construction

notions of difference and repetition and Derridean conceptions of *différance*. Such post-structuralist underpinnings coincide with the artist's social activist mission: to transform public perceptions and to alter the social and material realities of communities. Actively engaging the public, her artworks facilitate an open-ended, community-based knowledge that puts "empirical evidence in the public sphere."[2] As such, her representational strategies serve to shift the structure of participation from a passive consumptive model of received information to one that facilitates active interpretation.

The Information Age Meets the Bureau of Inverse Technology

Natalie Jeremijenko's social activism is not without irony. She is one of the members of the Bureau of Inverse Technology (BIT), a collaborative network of engineers and agents. As the Bureau's website declares, this organization was incorporated in 1991 with limited liability in the Cayman Islands. Pronouncing itself as an information agency servicing the Information Age, the Bureau lists a series of BIT products.[3] Accessible to the general public, this product database comes complete with instruction kits for easy construction and use, training videos and an engineer's report. Although the Bureau's website has all the accoutrements of a commercial site (even offering visitors the opportunity to lodge complaints and to register suggestions), scrolling down the list of BIT products, one soon realizes the gadgets offered are not typical. Rather they provide diverse ways of presenting or retrieving data not normally accounted for in the Information Age.

For example, the Bureau compensates for the lacunae in corporate information systems by providing reports on despondency rates and suicides related to the fluctuations of the stock exchange. A motion-detecting video camera and digital equip-

The products offered by the Bureau serve to relay previously untold stories, shared material experiences, and a varia of hitherto excluded data. Breaking out of the hegemonic and authoritative frame that stabilizes data, it subverts closed systems of institutionalized knowledge.

et l'utilisation, des vidéos de formation et un rapport d'ingénieur. Bien que le site Web du Bureau ait tout à fait l'allure d'un site commercial (il offre même aux visiteurs la possibilité de formuler des plaintes et des suggestions), on s'aperçoit vite, en faisant défiler la liste des produits du BIT, que les gadgets offerts sortent de l'ordinaire. Ils proposent plutôt différentes façons de présenter ou d'extraire des renseignements dont on ne tient habituellement pas compte en cette ère de l'information.

Par exemple, le Bureau compense les lacunes des systèmes corporatifs d'information en proposant des rapports sur le taux de découragement et les suicides liés aux fluctuations boursières. Une caméra vidéo dotée d'un détecteur de mouvement et d'équipement numérique, installée en 1996 près du pont de la Golden Gate à San Francisco, et surnommée la *Suicide Box* du BIT, a enregistré, pour une période de cent jours, tout mouvement vertical (lire « tentative de suicide ») depuis le pont, observant que « près de cinquante pour cent des chutes ne sont pas remarquées par les autorités. » Le Bureau vend également la *Suicide Box* en vue d'une « application drastique » par la communauté elle-même.

Pour ceux qui se sentent mal représentés, ou qui souhaitent partager leurs idées ou leur position politique avec la communauté, une ligne téléphonique spéciale est proposée, à laquelle on peut accéder à la maison, avec un téléphone cellulaire ou dans la cabine *Uphone* du BIT la plus proche. Tous les messages reçus sont automatiquement téléchargés dans un fichier sonore public sur le Web à l'adresse www.uphone.org et versés aux archives de messages du jour, où ils peuvent être consultés par les visiteurs du Web. Lancé en avril 2003 en tant que *Terror-Line* du BIT, le *Uphone* a été installé pour capter et faire circuler « des informations sonores en direct au sujet des atteintes aux libertés civiques et autres événements antiterreur. » En juillet 2003, le *Uphone Sparrow Report* a été mis

ment installed in 1996 near the Golden Gate Bridge in San Francisco, called the BIT *Suicide Box* recorded, for a period of one hundred days, any vertical motion (read suicide jumps) from the bridge and observed that "up to fifty percent of falls go unnoticed by the authorities." The Bureau also markets the *Suicide Box* for the community's own "drastic application."

For those who feel under-represented, or want to share their ideas or political stance with the community, there is a special telephone line offered which can be accessed at the nearest home, pocket or booth BIT *Uphone*. All messages received will be automatically uploaded to a public sound file location on the web <www.uphone.org> and added to the day's message archive where they can be shared by web visitors. Deployed in April 2003, as a BIT *Terror-Line*, the *Uphone* was set up to receive and share "live audio data on civil liberty infringement and other anti-terror events." In July 2003, the *Uphone Sparrow Report* was set up to "capture data on the vanishing network of distributed sparrows around East London." Equitable and ubiquitous, the BIT *Uphone* is an effective information system designed to counter the editorial politics of traditional news agencies and has "approximately 1000% faster uptake time than CNN 'breaking' news coverage."[4]

By reassigning the use of taxi cab roofs, the BIT *Cab* can also be valuable in this regard. Deploying this strategic space for a more socially responsible function, the cab roofs can become a kind of "electronic graffiti, insomuch as they re-author the advertising message and appropriate the commercial space for noncommercial purposes." Though a product still in development, the Bureau "has secured access to the signage" and will be providing realtime news bulletins about public events, offsetting the current under-privileging of local information. The BIT *Cab* roof will also offer an ef-



BIT Cab, 2002, New York; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_Courtesy the artist.



BIT Suicide Box, 1996, Golden Gate Bridge, San Francisco, CA; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_Courtesy the artist.

sur pied pour « recueillir des renseignements sur le réseau en voie de disparition des moineaux répartis dans East London. » Équitable et omniprésent, le *Uphone* du BIT est un système d'information efficace, conçu pour déjouer la politique éditoriale des agences de presse traditionnelles, qui offre « une saisie environ 1000 % plus rapide que la couverture de dernière heure de CNN[4]. »

En proposant une nouvelle utilisation des toits de taxis, le *Cab* du BIT peut aussi être très utile à cet égard. Lorsqu'on se sert de cet espace stratégique dans un but plus responsable sur le plan social, les toits de taxis peuvent devenir une forme de « graffiti électronique, d'autant plus qu'ils assignent un nouvel auteur au message publicitaire et qu'ils s'approprient l'espace commercial à des fins non commerciales. » Bien que ce produit soit encore en développement, le Bureau « a obtenu l'accès à l'affichage » et offrira des bulletins d'informations en direct sur des événements publics, pour compenser l'actuelle diffusion déficiente des informations locales. Le toit du taxi du BIT offrira également un service efficace à la communauté, en affichant « des renseignements critiques basés sur le lieu, comme le détail des résidus toxiques » pour différents emplacements visités par le taxi.

Un des produits les plus subversifs offerts par le Bureau est la *Radio* du BIT, qui émet de « brefs bulletins spéciaux en vue de la diffusion rapide des nouvelles adressées à des auditoires (BIT) établis sur la bande FM locale » – bien entendu, sans la collaboration de la station de radio hôte. Le site Web du Bureau affiche un rapport d'ingénieur qui documente l'utilisation de la *Radio* du BIT. Installée en lieu sûr dans le voisinage de l'hôtel Waldorf durant le Forum économique mondial de 2002 à Manhattan, elle s'est infiltrée sur les ondes de la station NPR locale pendant cinq jours :

[La *Radio* diffusait] des alertes en direct accompagnées de données sur la qualité de l'air... pour le secteur entourant

fective service to the community by displaying "critical location-based data such as detail of toxic residues" at various sites traveled by the cab.

One of the more subversive products offered by the Bureau is the BIT *Radio* that transmits "brief audio 'break-ins' for rapid news delivery to established (BIT) audiences over local FM," without the collaboration of the host radio station. The Bureau's website provides an engineer's report documenting how such a BIT *Radio* was put to use. Installed in a secure location in the vicinity of the Waldorf Hotel during the 2002 World Economic Forum in Manhattan, for five days it broke into the local NPR station:

[*Radio* broadcasted] live air quality data alerts...for the area surrounding the conference venue. A one-second alert broke in clearly over normal station programming when either asbestos, dioxins [from the World Trade Center fallout] or particulates fluctuated over the EPA set level.

Perhaps the most revolutionary of the Bureau's technologies is the surreptitious video-instrumented miniature spy plane. This highly compact BIT *Plane*, with wingspan of only twenty inches, is radio-controlled and video-instrumented. It is capable of transmitting a continuous stream of video footage to a head-mounted receiver that provides the remote pilot of the BIT spy plane navigational sight, telecasting views of the immediate environment. A pioneering flight took place in 1997 when it was deployed to retrieve video footage over no-camera zones of top tech corporations in the Silicon Valley. The BIT *Plane* "flew solo and undetected into the glittering heartland of the Information Age," over such premises as Apple, NASA Ames, Netscape, Xerox Park, Atari, Hewlett Packard, Oracle and Yahoo.

In effect, the products offered by the Bureau serve to relay previously untold stories, shared material experiences, and a varia of hitherto excluded data. Breaking out of the hegemonic and authoritative frame that stabilizes data, it subverts closed

[...] ses œuvres d'art favorisent un savoir ouvert et fondé sur la communauté [...]

le lieu de la conférence. Une alerte d'une seconde interrompait clairement la programmation normale de la station lorsque le taux d'amiante, de dioxines [provenant des retombées du World Trade Center] ou de particules en suspension fluctuait au-delà de la norme prescrite par le ministère de l'Environnement.

La technologie la plus révolutionnaire du Bureau est probablement l'avion d'espionnage clandestin doté d'instruments vidéo. L'avion très compact du BIT, dont l'envergure ne fait que cinquante centimètres, est contrôlé par radio et muni d'instruments vidéo. Il est capable d'émettre un flot continu d'images vidéo en direction d'un récepteur installé à l'avant de l'avion, qui procure au pilote à distance de l'avion d'espionnage du BIT la vision de navigation et des vues télévisées de l'environnement immédiat. Un vol d'essai a eu lieu en 1997, lorsqu'il a été utilisé pour capter des images vidéo des zones interdites aux caméras des plus grandes compagnies technologiques de la Silicon Valley. L'avion du BIT «a survolé en solo, et sans être repéré, le bastion fabuleux de l'ère de l'information», au-dessus des installations d'Apple, NASA Ames, Netscape, Xerox Park, Atari, Hewlett Packard, Oracle et Yahoo.

En effet, les produits offerts par le Bureau servent à relayer des histoires inédites, des expériences communes pertinentes ainsi qu'une variété de renseignements précédemment exclus. En rompant le cadre d'hégémonie et d'autorité qui stabilise l'information, il subvertit les systèmes clos du savoir institutionnalisé. Là où les prétendues vérités factuelles et les données incontestables, encadrées par l'ère de l'information, assument une présence autoritaire, les produits du BIT défient et démantèlent les discours établis et les cadres hiérarchiques. On peut donc avancer que le Bureau propose une forme de cadre mobile ou de *passe-partout*[5] qui diffère continuellement les parcelles définitives d'information. Toujours en flux et fluctuant selon les contextes et la myriade de perspectives d'une société d'usagers, l'information du BIT opère comme une série de traces et d'effacements. Il n'est donc pas si étrange de faire un parallèle entre les stratégies déconstructives de Jeremijenko et celles de Jacques Derrida. Comme la notion derridienne de *différance*, le BIT engendre un espace indéfinissable, non hiérarchique : un espace résolument sauvage, indompté, non domestiqué ou, pour employer le terme utilisé par le Bureau of Inverse Technology, « féral ».[6]

systems of institutionalized knowledge. Where the so-called factual truths and indisputable data, framed by the Information Age, assume an authoritative presence, BIT products challenge and dismantle fixed discourses and hierarchical frameworks. One can thus say that the Bureau provides a kind of moveable frame, or *passe-partout*,[5] that continuously defers definitive bits of information. Continuously, fluctuating according to changing contexts and the myriad of perspectives of a society of users, BIT information operates like a series of traces and erasures. It is thus not such a strange leap to draw parallels between Jeremijenko's deconstructive strategies and those of Jacques Derrida. Like the Derridean notion of *différance*, BIT spawns an indefinable, non-hierarchical space: a space that is resolutely untamed, wild, undomesticated or, to employ the term used by the Bureau of Inverse Technology, "feral."[6]

In Derrida's deconstructive process, it is essential to "put the old names to work": to make use of hierarchical cultural concepts while, at the same time, manifesting their contrary. Derrida knows that to "leap into the outside of the classical oppositions is, apart from the risk of engaging in an interminable 'negative theology,' to forget that these oppositions have never constituted a *given* system."[7] Just as Derrida employs hierarchical first principles in order to invert them, so too do Jeremijenko and the Bureau of Inverse Technology, albeit in an ironic way. For instance, by altering and subverting the pre-programmed tasks of commercially available robotic dogs, teams of BIT engineers, teachers and students grant them full deconstructive potential. The Bureau promotes their *Feral Robotic Dogs* Project this way:

OUT THERE, in happy family homes, in the offices of corporate executives, in toy stores throughout the globe, is an army of robotic dogs. These semi-autonomous robotic creatures, though currently programmed to perform inane or





textes changeants et la multitude de perspectives d'une société d'usagers, l'information du BIT agit comme une série de traces et de gommages. Il n'est donc pas si étrange d'établir un parallèle entre les stratégies de déconstruction chez Jeremijenko et celles de Jacques Derrida. Comme dans la notion de *différance* chez Derrida, le BIT engendre un espace indéfinissable et non hiérarchique : un espace résolument sauvage, farouche et non domestiqué, ou « féral[6] », pour employer le terme utilisé par le Bureau of Inverse Technology.

Dans le processus de déconstruction chez Derrida, il est essentiel de « laisser circuler les vieux noms » : faire usage des concepts culturels hiérarchisants, tout en affirmant leurs contraires. Derrida sait que « passer, par décret, d'un geste simple, dans le dehors des oppositions classiques, c'est outre le risque d'une interminable "théologie négative", oublier que ces oppositions ne constituaient pas un système *donné*[7] ». Tout comme Derrida utilise les principes fondamentaux hiérarchisants dans le but de les renverser, Jeremijenko et le Bureau of Inverse Technology le font, mais d'une manière ironique. Par exemple, en modifiant et en subvertissant les tâches programmées à l'avance des chiens-robots disponibles dans le commerce, des équipes d'ingénieurs du BIT, d'enseignants et d'étudiants leur ont attribué un plein potentiel de déconstruction. Le Bureau fait la promotion de son projet de chiens-robots féraux (Feral Robotic Dogs Project) en ces termes :

LÀ-BAS, dans les chaumières, les bureaux de directeurs d'entreprises et les magasins de jouets à travers le monde, il existe une armée de chiens-robots. Ces créatures robotiques semi-autonomes, bien qu'habituellement programmées pour accomplir des tâches stupides ou amusantes, telles que faire le beau pour des os en plastique, aboyer sur l'air d'un hymne national et tourner en rond, sont en fait complètement motiles et ATTENDENT DE NOUVELLES INSTRUCTIONS[8].

Et pourquoi voudrait-on améliorer un tel jouet robotique pour transformer ce robot apprivoisé,

entertaining tasks – begging for plastic bones, barking to the tune of national anthems, walking in circles – are actually fully motile and AWAITING FURTHER INSTRUCTIONS.[8]

And why would one want to upgrade such a robotic toy, transforming it from a tame, domesticated robot to one that is totally feral? Several reasons are provided by the Bureau: "to exploit the popular cultural references of these toys; to involve youth in the interpretation of environmental conditions and a critique of the corporate imagination" – and much more. To this end, the Bureau has facilitated "do-it-yourself" projects for packs of feral Sniffer robotic dogs to detect pollutants or chemical hazards in diverse communities. Several of these projects have been conducted with local high school students, or as part of the curriculum of engineering or art classes.

One of the first sites slated for such a project was Fresh Kills, New York's garbage dump for more than fifty years and one of the world's largest landfills. There, a pack of feral Sniffer robotic dogs were able to join the rodents and real wild, marauding dogs that are allegedly responsible for many disappearances and mysterious events. This infamous landfill is bordered by the Fresh Kills Estuary, which is a significant coastal fish and wildlife habitat and one of the largest tidal wetland ecosystems in the region, serving a number of bird species as they migrate north and south. As such, the Fresh Kills landfill site has been targeted to become a new parkland area by the City of New York. But can one trust the information provided regarding the re-appropriation of this site? Is the data neutral and necessarily factual? The Bureau claims the Fresh Kills landfill is destined to be nothing more than "a noxious burping" landscape. Unfortunately, only a few experimental feral robotic dog releases were conducted there, as Fresh Kills became the disposal site for the remains of the World Trade Center after the terrorist attack of September 11, 2001.[9]

Feral Robotic Dog, ASSEMBLAGE_ASSEMBLY; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.
Feral Robotic Dog, SORTIE AU_RELEASE AT CEMENT PLANT PARK, BRONX, NEW YORK, 2003; PHOTO (GAIL NATHAN) REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY BRONX RIVER ART CENTER, NEW YORK.

[...] les produits du BIT défient et démantèlent les discours établis et les cadres hiérarchiques.

domestiqué, en un robot complètement féral? Le Bureau invoque plusieurs raisons: «pour tirer parti des références culturelles populaires de ces jouets, pour engager les jeunes dans l'interprétation des conditions environnementales et la critique de l'imaginaire corporatif» – et bien davantage. Dans ce but, le Bureau a développé des projets «prêts-à-monter», permettant à des meutes de chiens-robots renifleurs féraux de détecter des polluants ou des risques chimiques pour l'environnement dans différentes communautés. Plusieurs de ces projets ont été menés avec des élèves du secondaire, ou dans le cadre des programmes d'études en génie et en art.

Un des premiers lieux désignés pour un tel projet fut Fresh Kills, le dépotoir de New York depuis plus de cinquante ans, et l'un des sites d'enfouissement parmi les plus importants au monde. En cet endroit, une meute de chiens-robots renifleurs féraux a réussi à se mêler aux rongeurs et aux vrais chiens sauvages en maraude, tenus responsables de plusieurs disparitions et événements mystérieux. Ce site d'enfouissement tristement célèbre est bordé par l'estuaire de Fresh Kills, un habitat important pour les poissons et la faune côtière, et l'un des plus grands écosystèmes de zones humides avec marées de la région, servant à plusieurs espèces d'oiseaux lorsqu'ils migrent vers le nord et le sud. En tant que tel, le site d'enfouissement de Fresh Kills a été envisagé comme future zone d'espaces verts par la ville de New York. Peut-on cependant se fier à l'information véhiculée concernant la réappropriation de ce lieu? Les données sont-elles neutres et nécessairement factuelles? Le Bureau soutient que le site d'enfouissement de Fresh Kills est destiné à n'être rien d'autre qu'un paysage «nocif qui rote». Malheureusement, peu de chiens-robots y ont été relâchés à des fins expérimentales, puisque Fresh Kills est devenu le lieu de dépôt des restes du World Trade Center après l'attaque terroriste du 11 septembre 2001[9].

D'autres chiens-robots féraux ont été relâchés en public au Cement Plant Park, en juin 2003. Ce

Another public release of feral robotic dogs took place at the Cement Plant Park in June, 2003. This is a site included in a volunteer remediation plan by Con Edison as part of the greenbelt development along the Bronx River. With the help of the Bureau, a group of teens from the Bronx River Arts Center arts program upgraded the noses of their robotic dogs, supplying them with sensors capable of sniffing out volatile and semi-volatile organic compounds.[10] The feral robotic Sniffer dogs have had their work cut out for them in a number of other sites as well, many still in the project stage.

What kind of havoc to information systems can these feral creatures wreak? Wild, undomesticated, marauding, the feral robotic dogs are able to roam grounds uncovering concealed truths and invisible dangers. Turning a blind eye to official "facts," they can operate outside the frame constructed by information groups that deny the presence of pollutants. Indeed, the feral robots have the capacity to sniff out so-called fact from fiction.

These robotic dogs are significant in another way: some have been installed with web cams "on their non-barking ends."[11] Rather than operating like a "black box" containing pre-programmed intelligence, they can project their camera eyes backwards, out towards those watching from behind. This deviation of the traditional robotic eye evidently operates like a tracking device, relaying to the Bureau how different individuals and groups react to, or make sense of, the feral robotic dogs' findings. Operating like moving frames of reference, continuously deferring fixed, stable and pre-defined official "truths," the camera eyes of the pack will project how communities become producers (not just receivers) of information: how heterogeneous perspectives of diverse communities become information.

Just think of the social consequences as more users release feral dogs. This could produce "a networked (knowledge) community interested in the transformation of robotic dogs from their intended



Feral Robotic Dog, assemblage_assembly; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_Courtesy the artist.

site fait partie d'un plan bénévole de conversion de Con Edison pour le développement de la ceinture verte située le long de la rivière du Bronx. Avec l'aide du Bureau, un groupe d'adolescents du programme en arts du Bronx River Arts Center ont amélioré le museau de leurs chiens-robots en les équipant de détecteurs capables de flairer des composés organiques volatils et semi-volatils[10]. Les chiens-robots renifleurs féraux ont été mis à l'épreuve dans un certain nombre d'autres sites, dont plusieurs sont encore au stade de projet.

Quel genre de ravages peut être causé aux systèmes d'information par ces créatures férales? Farouches, non domestiqués et maraudeurs, les chiens-robots féraux sont capables de parcourir des territoires pour découvrir des vérités cachées et des dangers invisibles. Fermant les yeux sur les «faits» officiels, ils peuvent fonctionner en dehors du cadre fabriqué par les groupes de l'information qui nient la présence de polluants. En effet, les robots féraux sont en mesure de distinguer les prétendus faits de la fiction, grâce à leur flair.

Certains de ces chiens-robots ont leur pertinence parce qu'ils ont été équipés de caméras Web «sur leur arrière-train[11]». Plutôt que d'opérer comme une «boîte noire» renfermant des informations programmées à l'avance, ils peuvent diriger l'objectif de leur caméra vers l'arrière, vers ceux qui regardent de derrière. Cette déviation de l'œil robotique traditionnel fonctionne manifestement comme un dispositif de poursuite, qui retransmet au Bureau comment différents individus et groupes réagissent ou comprennent les découvertes des chiens-robots féraux. Opérant comme des cadres de référence mobiles, différant constamment les «vérités» officielles arrêtées, stables et prédéfinies, les objectifs des caméras de la meute vont révéler comment les communautés deviennent productrices (et non seulement réceptrices) d'information: comment les perspectives hétérogènes de différentes communautés se changent en information.

entertainment use to activists' instruments for exploring (and contesting) local material conditions." The dogs could facilitate interpretable, open-ended kinds of knowledge: they would allow communities to move away from the corporate imagination of pre-programmed facts to representations reflecting the public imagination and lived experiences.

Clones: Repetition and Difference as a Subversive Representational Strategy

Even before the advent of Dolly the sheep, the subject of cloning conjured up fearful images of *Doppelgängers*, of perfect replicas capable of undermining uniqueness and difference. No longer the realm of science fiction, cloning, says Jeremijenko, "has made it possible to Xerox copy organic life and fundamentally confound the traditional understanding of individualism and authenticity."[12] Because Jeremijenko's *OneTrees* project consists of cloned trees, first displayed as one hundred seedlings in 1998, it is an artwork that has possibly brought her the most notoriety; yet this work is consistent with her desire to challenge institutionalized knowledge by placing visible data in the public domain. This cloning project, says Jeremijenko, aims to "complicate the genetic determinism that dominates the public imagination."[13]

OneTrees is a paradox – in both the figurative and literal sense. It is literally so because thousands of trees were cloned from a walnut tree called the Paradox. Planted in 1904, this particular Paradox tree, currently with a circumference of about thirty feet, grows in front of a house owned by a Mr. Vlach in California. The Vlach clones it has produced are not only the source of the artist's *OneTrees* project; they are also the subject of scientific studies. Precisely because the Paradox Vlach clone "has shown good vigor in the nursery, [it] is being tested in orchard trials." It is also for this reason being studied by scientists in the Walnut Improvement Program

OneTrees, a Paradox, is ironic. It is like a burlesque "slap in the face" of conventional discourse on genetics that perpetuates notions about loss of individuation and authenticity. Indeed, each distinctive cloned tree manifestly proves the opposite.

Il suffit de penser aux conséquences sociales de l'utilisation accrue des chiens-robots féraux. Cela pourrait donner lieu à « une communauté (de savoir) en réseau qui s'intéresse à la transformation des chiens-robots, depuis leur utilisation destinée au divertissement vers des instruments d'activistes pour l'exploration (et la contestation) des conditions matérielles locales. » Les chiens pourraient générer des formes ouvertes et interprétables de savoir; ils permettraient à des communautés de s'écarter de l'imaginaire corporatif des faits programmés à l'avance, pour accéder à des représentations qui reflètent l'imaginaire public et les expériences vécues.

Les clones: la répétition/différence comme stratégie subversive de représentation

Même avant l'arrivée de la brebis Dolly, le sujet du clonage évoquait des images effrayantes de sosies, de répliques parfaites capables de compromettre le caractère unique et la différence. Désormais, selon Natalie Jeremijenko, le clonage, qui ne relève plus du domaine de la science-fiction, « a fait en sorte que Xerox puisse copier la vie organique et déjouer la compréhension traditionnelle de l'individualisme et de l'authenticité[12]. » Parce que le projet *OneTrees* de Jeremijenko se compose d'arbres clonés, d'abord présentés sous la forme de cent jeunes plants en 1998, c'est l'œuvre d'art qui lui a probablement apporté le plus de notoriété; cependant, cette œuvre est en accord avec son désir de défier le savoir institutionnalisé en positionnant des données visibles dans la sphère publique. D'après Jeremijenko, ce projet de clonage vise à « compliquer le déterminisme génétique qui domine l'imaginaire public[13]. »

OneTrees est un paradoxe, au sens propre comme au sens figuré. Littéralement, car des milliers d'arbres ont été clonés à partir d'un noyer appelé Paradox. Planté en 1904, cet arbre Paradox, qui mesure aujourd'hui près de neuf mètres de circonférence, pousse devant la maison d'un certain

at the University of California at Davis as "a genetic standard used to compare the natural disease resistance of genetically diverse Paradox seedlings." In collaboration with scientists at Davis, Jeremijenko had her *OneTrees* clones produced by a method of micro-propagation. This is an asexual reproduction process, like a plant cutting, that promotes "'sameness' and 'standardizing' [and] also allows for extraordinarily large numbers of plantlets to be propagated starting from a small clump of adventitious tissue (*i.e.*, juvenile undifferentiated tissue)."

One hundred of the clones were first presented together as seedlings in an ecologically oriented exhibition called "Ecotopia" and, six larger plantlets were displayed a year later in the exhibition, "Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution."[14] The cloned trees may have disappointed those expecting to see science fiction versions of perfect replicas. As genetically identical clones, they paradoxically manifest both sameness (in their DNA) and difference. Even as young seedlings, the clones displayed unique physical properties: distinctive branching patterns, varied numbers of leaves and diverse growth rates. The differences displayed in the cloned seedlings are not simply a question of variations in external or environmental factures. Rather, the *OneTrees* project serves to subvert the common notion that genes are "the Book of Life." By actually "seeing" sameness and difference in the cloned trees, one had the opportunity to actually visualize, in a material way, the complexity of life itself. This is particularly significant today. With the mapping of the human genome now complete, it is perhaps more important than ever to dispel reductive notions of genetics. Is a human being not more than the sum of his or her genes? Can one think of one's genomic makeup as one's "self?" In this posthuman era, perhaps post-structuralist philosophies are more pertinent than ever to provide models of conceiving of the complexities inherent in all life forms.



OneTrees, 2003, PLANTÉS AU_PLANTINGS AT WARM WATER COVE ET_AND CASTRO VALLEY, SAN FRANCISCO, CA; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



M. Vlach, en Californie. Les clones Vlach qu'il a produits sont non seulement la source du projet *OneTrees*, mais ils font également l'objet d'études scientifiques. Précisément parce que le clone Paradox Vlach «a fait preuve d'une bonne vigueur à la pépinière, [il] est maintenant testé dans des vergers.» Pour cette raison, il est aussi étudié par des scientifiques du Walnut Improvement Program de l'Université de Californie à Davis comme «un standard génétique utilisé pour comparer la résistance naturelle aux maladies des jeunes plants Paradox de différentes variétés génétiques.» En collaboration avec les scientifiques de Davis, Jeremijenko a fait produire ses clones *OneTrees* selon une méthode de micropropagation. Il s'agit d'un processus de reproduction asexuée, analogue à une bouture, qui encourage «la "similitude" et la "standardisation"[, et qui] permet également de propager des quantités phénoménales de plantules à partir d'une petite quantité de tissu adventice, c'est-à-dire de jeune tissu indifférencié.»

Cent clones ont d'abord été présentés ensemble à l'état de jeunes plants, dans le cadre d'une exposition à thème écologique intitulée «Ecotopia», et six plantules plus développées ont été exposées un an plus tard à l'exposition «Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution[14].» Les arbres clonés ont probablement déçu ceux qui s'attendaient à voir de parfaites répliques, des versions dignes de la science-fiction. En tant que clones génétiquement identiques, ils véhiculent paradoxalement la similitude (dans leur ADN) et la différence. Même à l'état de jeunes plants, les clones présentaient des propriétés physiques uniques: des motifs d'arborescence distincts, un nombre différent de feuilles et des taux de croissances variés. Les différences présentes dans les jeunes plants clonés ne sont pas une simple question de variations dans la facture externe ou environnementale. Le projet *OneTrees* sert plutôt à subvertir la notion courante voulant que les gènes constituent «le Livre de la Vie». En

One can take the myth of the "origin" as a case in point. Even though the cloned trees can be traced back to the undifferentiated tissue of the Paradox tree, can one actually identify this as their "origin?" Where, one might ask, did the Paradox tree itself originate? From a seed? From a cutting? And that particular seed or cutting? These are moot questions perhaps. Even so, one can regard the Paradox tree as a physical manifestation of that putative, irretrievable origin that could go back *ad infinitum* – to the beginning of life itself. Moreover, what can one observe in the repetitions (or clones) of this particular Paradox tree? Despite the fact they are genetically identical to the Paradox tree, they are most evidently not perfect replicas of the mature, century-old tree. Neither do any of the clones even replicate their clonal others. As such, they display difference and complexity. Of the same family or type, one can only say then that they resemble each other. What better way to explicate the issues arising from the *OneTrees* project than through Gilles Deleuze's conceptions of difference and repetition.

Deleuze makes a categorical distinction between resemblance and repetition. Where many things can conform to certain similar qualities or share resemblances to varying degrees, repetition deals with "non-exchangeable and non-substitutable singularities;" or put another way, "to repeat is to behave in a certain manner, but in relation to something unique or singular which has no equal or equivalent."[15] To repeat, therefore, means to posit an origin, a given which is unique and which, because of its uniqueness, as Deleuze reminds us, is essentially *un*repeatable. Indeed, for Deleuze, repetition always illustrates not only a difference from but also a transgression of the original, because nothing can be equal or equivalent to what is singular. Because of its transgressive nature, repetition "belongs to humor and irony." *OneTrees*, a Paradox, is ironic. It is like a burlesque "slap in the face" of conventional discourse on genetics that

L'être humain n'est-il pas davantage que la somme de ses gènes?

«voyant» réellement la similitude et la différence dans les arbres clonés, on avait la possibilité de visualiser réellement la complexité même de la vie, d'une façon tangible. Cela est particulièrement significatif aujourd'hui. Avec l'achèvement de la cartographie du génome humain, il est peut-être plus important que jamais de dissiper les notions réductrices au sujet de la génétique. L'être humain n'est-il pas davantage que la somme de ses gènes? La constitution génomique équivaut-elle à l'«être»? Dans cette ère posthumaine, les philosophies poststructuralistes sont peut-être plus pertinentes que jamais dans leur apport de modèles pour concevoir les complexités inhérentes à toutes les formes de vie.

Le mythe de «l'origine» est un bon exemple. Même si l'on peut retracer les arbres clonés jusqu'au tissu indifférencié de l'arbre Paradox, peut-on identifier cela comme étant leur «origine»? On peut se demander quelle est l'origine de l'arbre Paradox lui-même. Une graine? Une bouture? Et d'où provenaient cette graine ou cette bouture? Ces questions sont peut-être discutables. On peut quand même envisager l'arbre Paradox comme une manifestation physique de cette origine putative et irréductible qui pourrait remonter à l'infini, jusqu'au commencement même de la vie. De plus, que peut-on observer chez les répétitions (ou clones) de cet arbre Paradox spécifique? Malgré le fait qu'ils soient génétiquement identiques à l'arbre Paradox, de toute évidence ils ne sont pas des répliques exactes de l'arbre mature et centenaire. Qui plus est, aucun des clones ne reproduit ses semblables. En tant que tels, ils donnent à voir la différence et la complexité. Étant de la même famille ou du même type, on peut seulement affirmer qu'ils se ressemblent. Il n'existe pas de meilleur moyen pour expliciter les questions venant du projet *OneTrees* que les concepts de différence et de répétition chez Gilles Deleuze.

Deleuze établit une distinction de catégorie entre la ressemblance et la répétition. Alors que plusieurs choses peuvent se conformer à certaines qualités

perpetuates notions about loss of individuation and authenticity. Indeed, each distinctive cloned tree manifestly proves the opposite. Truly paradoxical, each repetition of that putative, *un*repeatable "original" Paradox tree produces only what Deleuze would call "individuating differences."

According to Jeremijenko, conceptual models of difference and repetition effectively illustrate "the political implications of the Deleuzean approach."[16] These philosophical underpinnings also complement the artist's own political stance: to actively challenge closed systems of institutionalized knowledge and "the authoritative delivery of fragmentary 'facts'."[17] So as to be able to make differences in the genetically identical plants visible to various communities, a few hundred of the cloned trees were transplanted in pairs (so as to facilitate easy comparisons) in the San Francisco Bay area in the Spring of 2003 (with further locations pending). The transplanting coincided with an exhibition, "One Tree(s): The Propagation Phase," at the Yerba Buena Center for the Arts.[18] Jeremijenko explains the clonal project this way:

> Firstly, by displaying clones that have been raised in identical environmental conditions, the project confounds most people's expectation that the exact same genetic material and exactly the same environmental conditions will result in (cloned) trees that look the same. The differences between the clones demonstrate empirically and unequivocally that genes do not encode nor determine life, contrary to mainstream media coverage.[19]

As these trees age, they will continue to be a visible testimony to repetition and difference. Indeed, what is central to the *OneTrees* project (this oxymoronic title perhaps best conveys its paradoxical nature) is for the public to reflect on the nature of received information:

> The swelling cultural debate that contrasts genetic determinism and environmental influence has consequences for understanding our own agency in the world, be it predetermined by genetic inevitability or constructed by our actions and environment.

similaires ou partager des ressemblances à divers degrés, la répétition a trait à «une singularité inéchangeable, insubstituable», ou en d'autres mots, «[r]épéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent[15].» Répéter signifie donc postuler une origine, un donné unique et fondamentalement irrecommençable, à cause de son caractère unique, tel que Deleuze nous le rappelle. En effet, pour Deleuze, la répétition illustre non seulement une différence, mais aussi une transgression de l'original, parce que rien ne peut être semblable ou équivalent à ce qui est singulier. En raison de sa nature transgressive, la répétition «appartient à l'humour et à l'ironie.» *OneTrees*, un Paradox, est ironique. C'est comme une «gifle» qui parodie le discours conventionnel sur la génétique, et qui perpétue des notions sur la perte de l'individuation et de l'authenticité. En effet, chaque arbre cloné distinct est une preuve manifeste du contraire. Véritablement paradoxale, chaque répétition de cet arbre Paradox «original», putatif et irrecommençable ne fait que produire ce que Deleuze nommerait des «différences individuantes».

Selon Jeremijenko, les modèles conceptuels de différence et de répétition illustrent efficacement «les conséquences politiques de l'approche de Deleuze[16].» Ces fondements philosophiques complètent également la propre position politique de l'artiste, c'est-à-dire défier activement les systèmes du savoir institutionnalisé et «la diffusion autoritaire de "faits" fragmentaires[17].» Afin de pouvoir rendre visibles à diverses communautés les différences des plants génétiquement identiques, quelques centaines parmi les arbres clonés ont été transplantés par paires (de manière à faciliter la comparaison) dans la région de la baie de San Francisco, au printemps 2003 (avec de nouveaux emplacements en attente), en conjonction avec l'exposition «One Tree(s): The Propagation Phase», présentée au Yerba Buena Center for the Arts[18]. Jeremijenko explique ainsi ce projet de clonage:

There is also an electronic component to the *OneTrees* project that enables participants to grow e-clones on their computers. By means of a co^2 meter plugged into the serial port and a CD-ROM program called *Mutate*, users can convert their screen saver and watch tree algorithms (l-systems) display repetition and difference: the varying rates of growth and diverse branching patterns of the e-clones being determined by actual carbon dioxide levels. Says Jeremijenko, "[l]ife is a complex phenomenon and l-systems (and related algorithms) are a popular way to represent this complexity simply."

For those wishing to engage in the project of countering "the realm of authoritative corporate driven science," there is also the possibility of becoming a Biotech Hobbyist in order to explore and participate in projects such as tissue culturing, the biotech economy, and cloning. Visit the site: "THE place on the Web for biotech tinkerers, builders, experimenters, students, and others who love the intellectual challenge and stimulation of hobby biotech!"[20] As a Biotech Hobbyist, one can find other "device[s] for 'seeing difference'" by, for example, joining *The Great LadyBug Animation* project. Participants need only submit an electronic image of a real ladybug which will, in turn, become "a frame in (a computer) animation that animates the spots on the ladybugs' backs, and through which we see the pattern diversity across a population." Similarly, there is the *Butterflies Animations Series*, an ongoing project which presently displays animated frames of six generations of butterflies, allowing the viewer to recognize their "genetic variation and phenotypic plasticity."[21]

What is evident is that, like the robotic feral works and Jeremijenko's clonal projects, the Biotech Hobbyist projects have uncanny ways of turning an information system against itself – of dispelling misconceptions, making visible what has formerly been excluded, and challenging hegemonic ways of receiving information. Significantly, such repre-

Premièrement, en présentant des clones élevés dans des conditions environnementales identiques, le projet déçoit les attentes de la plupart des gens, à l'effet qu'un matériel génétique exactement identique, et des conditions environnementales exactement identiques, vont donner des arbres (clonés) de même aspect. Les différences entre les clones démontrent empiriquement et sans ambiguïté que les gènes ne codifient ni ne déterminent la vie, contrairement à ce qu'en dit la couverture médiatique traditionnelle[19].

À mesure que ces arbres prennent de l'âge, ils continueront d'offrir un témoignage visible à la répétition et à la différence. En effet, le rôle essentiel du projet *OneTrees* (ce titre oxymore exprime peut-être le mieux sa nature paradoxale) est de faire réfléchir le public sur la nature de l'information reçue:

Le débat culturel croissant qui oppose le déterminisme génétique à l'influence de l'environnement a des répercussions sur la compréhension de notre propre action sur le monde, qu'elle soit déterminée d'avance par le caractère inévitable de la génétique, ou construite par nos actes et notre environnement.

Il existe aussi une composante électronique du projet *OneTrees*, qui permet aux participants de faire croître des clones électroniques à partir de leur ordinateur. Au moyen d'un compteur de co_2 branché dans le port série et d'un programme sur CD-ROM appelé *Mutate*, les utilisateurs peuvent transformer leur économiseur d'écran et voir des algorithmes en arbre (L-systèmes) déployer la répétition et la différence: les taux variables de croissance et les différents motifs d'arborescence des clones électroniques sont déterminés par les niveaux réels de gaz carbonique. D'après Jeremijenko, «[l]a vie est un phénomène complexe, et les L-systèmes (et autres algorithmes apparentés) sont une manière populaire de représenter simplement cette complexité.»

Pour ceux qui désirent s'engager dans le projet de réplique «au domaine de la science autoritaire régie par les corporations», il existe aussi la possibilité de devenir un amateur en biotechnologie

sentational strategies also create "a forum for public involvement...a shared experience with actual material consequences."[22]

For those having no inclination to grow e-cloned trees on their desktop or to join in any clonal projects set up by the Biotech Hobbyist, there is always the option of simply crunching into a Granny Smith apple – a small, medium or large one. In truth, Granny Smith apples, like all cultivars produced by asexual reproduction, are essentially clones, as they have shared genetic identities. Indeed, "anything [fruit or vegetable] with a name is a clone. They are registered and tracked."[23] Only we generally do not know that – and understandably so, as each apple looks different.

Ernestine Daubner teaches at Concordia University in the Department of Art History. She is currently conducting postdoctoral research in the emerging field of Bio-(tech) Art at l'Université du Québec à Montréal, in collaboration with le Groupe de recherche en arts médiatiques and le Centre interuniversitaire en arts médiatiques.

(Biotech Hobbyist) dans le but d'explorer et de participer à des projets comme la culture de tissus, l'économie biotechnologique et le clonage. Visitez le site: «Le lieu sur le Web pour les bricoleurs, constructeurs, expérimentateurs et étudiants en biotechnologie, et tous les autres qui aiment le défi intellectuel et la stimulation de la biotechnologie amateur[20]!». En tant qu'amateur de biotechnologie, on peut trouver d'autres «dispositif[s] pour "voir la différence"» en se joignant, par exemple, au projet *The Great LadyBug Animation*. Les participants n'ont qu'à soumettre une image électronique d'une vraie coccinelle; celle-ci deviendra à son tour «une image d'animation (assistée par ordinateur) qui anime le point sur le dos des coccinelles, grâce à laquelle nous voyons la diversité de motifs au sein d'une population.» Dans la même veine, il y a le projet *Butterflies Animations Series*, un projet en cours qui présente actuellement des images animées de six générations de papillons, permettant au regardeur d'identifier leurs «variations génétiques et leur plasticité phénotypique[21].»

Il est évident que, comme les œuvres robotiques férales et les projets de clonage de Jeremijenko, les projets de Biotech Hobbyist ont des façons inusitées de retourner un système d'information contre lui-même, en dissipant les notions erronées, en rendant visible ce qui était précédemment exclu et en défiant les modes hégémoniques de réception de l'information. Il est significatif que de telles stratégies de représentation donnent également lieu à «une tribune pour la participation du public... une expérience partagée, dotée de conséquences matérielles concrètes[22].»

Pour ceux qui n'ont pas envie de faire pousser des arbres-clones électroniques à l'aide de leur ordinateur, ou de participer aux projets de clonage organisés par Biotech Hobbyist, il est toujours possible de croquer simplement dans une pomme Granny Smith, petite, moyenne ou grosse. En vérité, les pommes Granny Smith, comme tous les cultivars

NOTES

1. Natalie Jeremijenko in the panel discussion "How to Understand Genetic Information – And Why?," October 24, 2000, New York: Center For Advanced Technology, <http://www.cat.nyu.edu/natalie/investnow/>.
2. *Ibid.*
3. Visit <http://www.bureauit.org/>. Unless otherwise specified, all references to the Bureau of Inverse Technology and BIT products are from this site.
4. Visit <http://www.uphone.org> for more details.
5. The moveable frame or *passe-partout* refers to the notion of *différance* presented in Jacques Derrida's two chapters, "Passe-Partout" and "Parergon" in *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 1-14, 15-148.
6. See <http://jove.eng.yale.edu/twiki/bin/view/Experimentalproduct/FeralRobotResearch>.
7. Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 5.
8. Visit <http://xdesign.eng.yale.edu/feralrobots>. Unless otherwise specified, all references to the Bureau's Feral Robotic Dogs Project are from this site.
9. Jeremijenko, email message to the author, June 9, 2003.
10. See <http://xdesign.eng.yale.edu/feralrobots> and <http://www.bronxriverart.org/>.
11. Natalie Jeremijenko, cited in Jim O'Grady, "Neighborhood Report: Fresh Kills. To an Artist's Eyes, Beauty is Trash, and Trash Beauty," *The New York Times* (January 20, 2002) Sec. 4, p. 4. A video of the recordings is forthcoming.
12. See <http://www.onetrees.org/> or <http://www.mucketymuck.org>. Unless otherwise specified, all references to cloning and to the *OneTrees* project are from these sites.
13. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>.
14. "Ecotopia" (1998-1999) was held at the Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco; "Paradise Now," a traveling exhibition, originated at Exit Art in New York in 2000. The hype surrounding the latter exhibition prompted Jeremijenko to organize the "urgent panel discussion" *How to Understand Genetic Information – And Why?*, *op. cit.* Visit <http://www.cat.nyu.edu/natalie/investnow/> and listen to a recorded broadcast. See also Jackie Stevens, "PR for the 'Book of Life'," *The Nation* (December 3, 2001).
15. Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 1, 5, 36. All other quotes in this paragraph are from this source.
16. Jeremijenko, email message to author, June 16, 2003.
17. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>.
18. For more details, visit <http://www.mucketymuck.org>.
19. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>.
20. Founded in 1997 by Jeremijenko and Heath Bunting. See <http://www.irational.org/biotech/> and <www.biotechhobbyist.org>.
21. <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/>.
22. <http://www.onetrees.org/description/index.html>.
23. Jeremijenko, email message to the author, May 3, 2003.

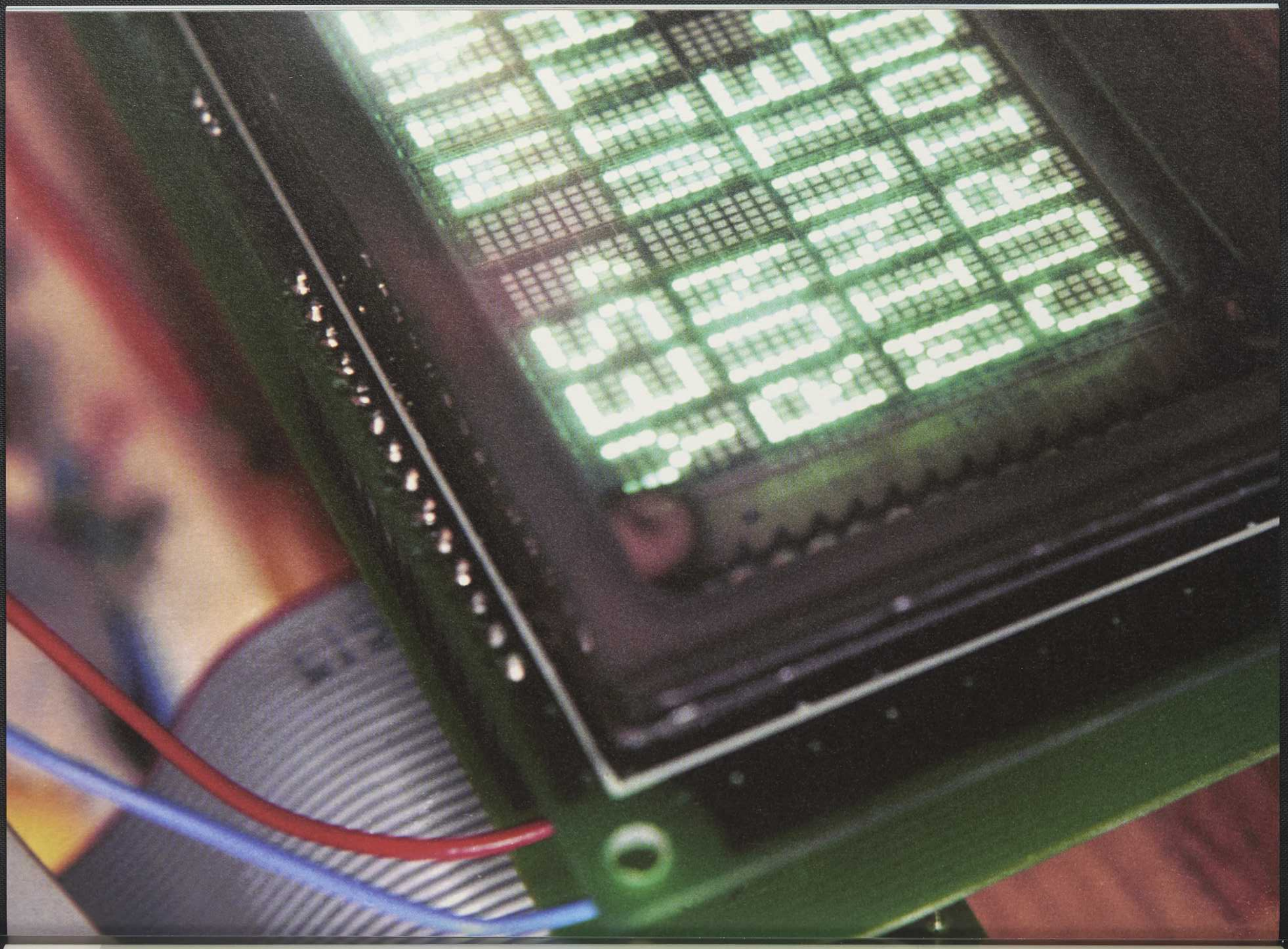
produits par reproduction asexuée, sont essentiellement des clones, puisqu'elles partagent une même identité génétique. En effet, «tout [fruit ou légume] qui porte un nom est un clone. Ils sont enregistrés et on les suit à la trace[23].» Seulement, en général nous ne le savons pas, et c'est compréhensible, puisque chaque pomme a l'air différente.

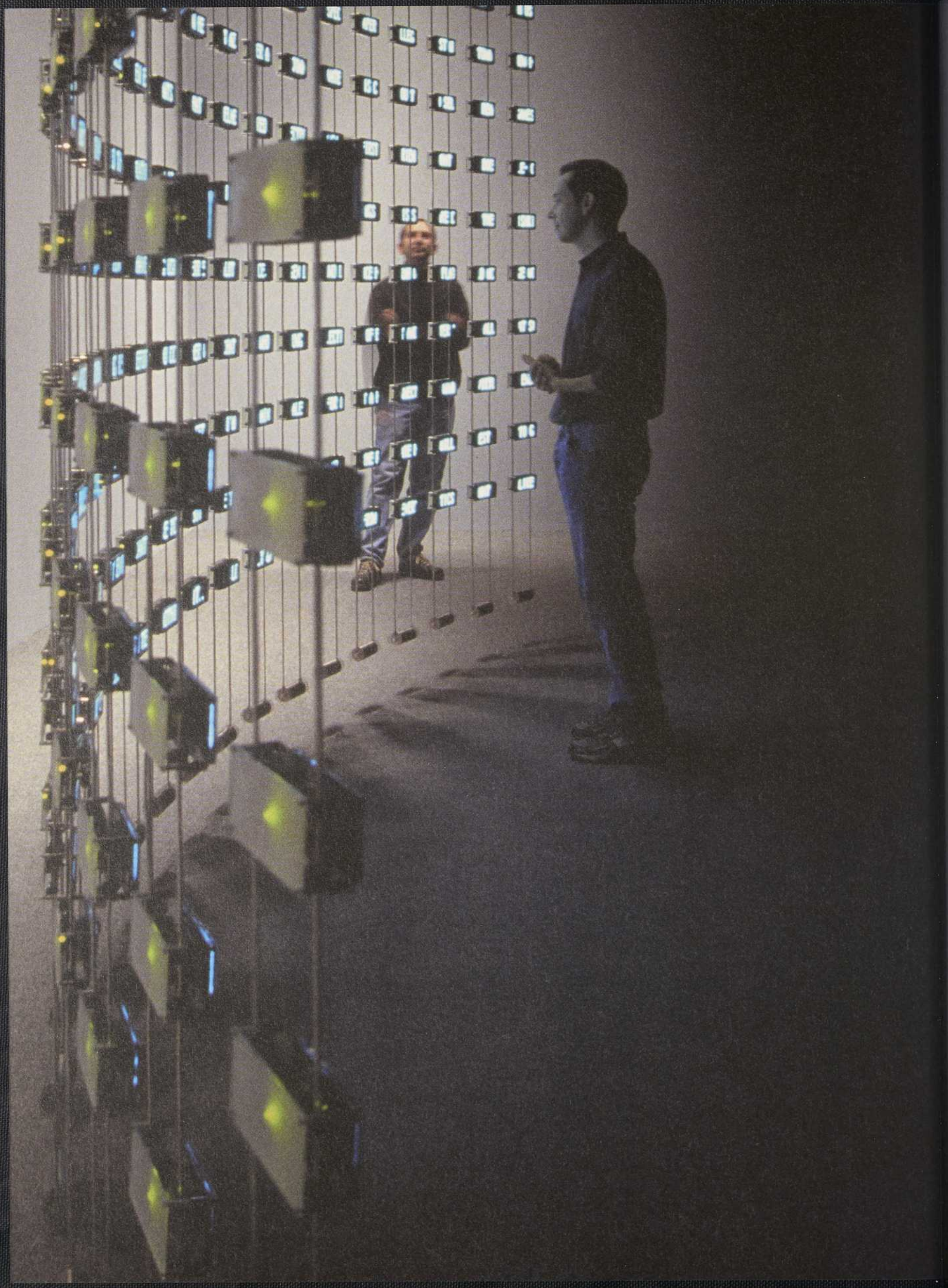
Ernestine Daubner enseigne au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Elle poursuit présentement des recherches postdoctorales dans le nouveau domaine de l'art bio-(technologique) à l'Université du Québec à Montréal, en collaboration avec le Groupe de recherche en arts médiatiques et le Centre interuniversitaire en arts médiatiques.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

NOTES

1. Natalie Jeremijenko, lors de la table ronde «How to Understand Genetic Information – And Why?», tenue à New York le 24 octobre 2000, au Center For Advanced Technology, <http://www.cat.nyu.edu/natalie/investnow/>. [Notre traduction.]
2. *Idem.*
3. Visiter <http://www.bureauit.org/>. Sauf indication contraire, toutes les références au Bureau of Inverse Technology et aux produits du BIT proviennent de ce site. [Notre traduction.]
4. Visiter <http://www.uphone.org> pour plus de détails.
5. Le cadre mobile ou *passe-partout* réfère à la notion de *différance* discutée par Jacques Derrida dans l'introduction «Passe-partout» et le chapitre «Parergon», *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 5-18, 19-168.
6. Voir <http://jove.eng.yale.edu/twiki/bin/view/Experimentalproduct/FeralRobotResearch>.
7. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.
8. Visiter <http://xdesign.eng.yale.edu/feralrobots>. Sauf indication contraire, toutes les références au Feral Robotic Dogs Project du Bureau proviennent de ce site. [Notre traduction.]
9. Jeremijenko, courriel adressé à l'auteur, 9 juin 2003. [Notre traduction.]
10. Voir <http://xdesign.eng.yale.edu/feralrobots et http://www.bronxriverart.org/>.
11. Natalie Jeremijenko, citée par Jim O'Grady, «Neighborhood Report: Fresh Kills. To an Artist's Eyes, Beauty is Trash, and Trash Beauty», *The New York Times*, 20 janvier 2002, Cahier 4, p. 4. Une vidéo des enregistrements est en préparation. [Notre traduction.]
12. Voir <http://www.onetrees.org/> ou <http://www.mucketymuck.org>. Sauf indication contraire, toutes les références au clonage et au projet *OneTrees* proviennent de ces sites. [Notre traduction.]
13. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>. [Notre traduction.]
14. «Ecotopia» (1998-1999) a été présentée au Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco; l'exposition itinérante «Paradise Now» provenait de Exit Art, à New York, en 2000. Le battage médiatique entourant cette dernière exposition a incité Jeremijenko à organiser le «débat urgent» intitulé *How to Understand Genetic Information – And Why?*, *op. cit.* Visiter <http://www.cat.nyu.edu/natalie/investnow/> pour entendre une retransmission. Voir également Jackie Stevens, «PR for the "Book of Life"», *The Nation*, 3 décembre 2001.
15. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 7, 12 et 53. Toutes les autres citations contenues dans ce paragraphe proviennent de cette source.
16. Jeremijenko, courriel adressé à l'auteure, 16 juin 2003. [Notre traduction.]
17. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>. [Notre traduction.]
18. Pour plus de détails, visiter <http://www.mucketymuck.org>.
19. Jeremijenko, <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/#statement>. [Notre traduction.]
20. Fondé en 1997 par Jeremijenko et Heath Bunting. Voir <http://www.irational.org/biotech/> et <www.biotechhobbyist.org>.
21. <http://cat.nyu.edu/natalie/projectdatabase/>. [Notre traduction.]
22. <http://www.onetrees.org/description/index.html>. [Notre traduction.]
23. Jeremijenko, courriel adressé à l'auteure, 3 mai 2003. [Notre traduction.]





The Machine Speaks the World's Thoughts

Margot Bouman

LA MACHINE DIT LES PENSÉES DU MONDE

→ Par son usage d'une technologie partagée, de robots logiciels et de ressources partagées, ainsi que de réflexions récupérées par ces robots sur le Web, l'installation vocale *Listening Post* (*Poste d'écoute*, 2001-2003) de **Mark Hansen** et de **Ben Rubin** invite à un rapprochement avec un concept contemporain redoutable et insidieux: la «machine de la conscience». Par là, j'entends un système composé des mégasystèmes de surveillance utilisés par d'obscurs organismes gouvernementaux et entreprises, comme ECHELON, pour surveiller «tous ces autres», ou «ces autres comme nous», souvent évoqués en termes orwelliens. À partir de cette matrice commune, *Listening Post* produit un modèle qui met en relief à la fois l'*inutilité* absolue de ces mégasystèmes et leur attrait hautement séducteur. Cette installation exige une relecture des présupposés

↓

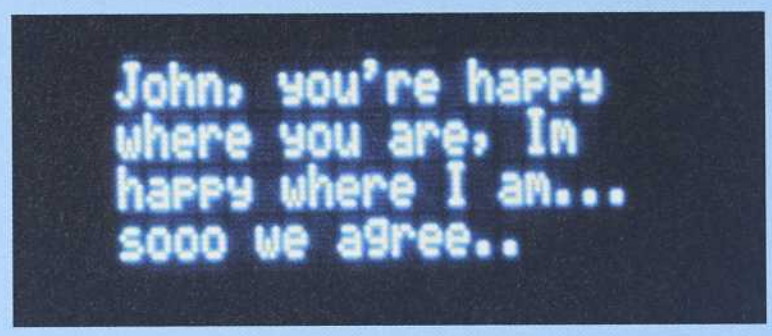
Through a shared technology, software robots and shared source material, as well as thoughts retrieved from the World Wide Web, the aural installation, *Listening Post* (2001-2003) by **Mark Hansen** and **Ben Rubin**, invites comparisons to a bogey bedevilling contemporary thought, the "consciousness machine." By this machine I mean a system of surveillant megasystems used by shadowy governmental or corporate organizations such as ECHELON to watch over "everyone else," or the "rest of us," that are frequently referred to in Orwellian terms. Out of this shared matrix, *Listening Post* produces a model that throws into relief both the absolute *uselessness* and powerfully seductive draw of these megasystems. It demands a reinterpretation of the hard and fast assumptions driving both these megasystems and analyses of their efficacy for totalitarian systems, which assesses whether their meaning is generated intrinsically or extrinsically, and how the interface between technology, scale and individual cognition refutes the notion that it is possible to understand the world's thoughts.

<< MARK HANSEN ET_AND BEN RUBIN, *LISTENING POST*, 2001, PROTOTYPE; PHOTO : WENDY STULBERG.
TOUTES LES IMAGES DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTISTS.
< *LISTENING POST*, 2002, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK; PHOTO : DAVID ALLISON.

inflexibles qui sous-tendent à la fois ces mégasystèmes et l'analyse qu'on fait de leur efficacité pour des systèmes totalitaires, relecture qui évalue si leur signification est générée intrinsèquement ou extrinsèquement, et de quelle manière l'interface entre technologie, échelle et cognition individuelle réfute la notion selon laquelle il est possible de comprendre les pensées du monde.

Créée par Hansen et Rubin, respectivement statisticien et artiste du son, *Listening Post* prend l'aspect d'une grille flottante composée de plus de deux cents écrans à diodes luminescentes. Formant une partition légèrement courbe qui divise l'espace d'exposition, les écrans de 5,08 x 15,24 cm chacun font défiler des fragments textuels cueillis par des robots logiciels, ou par des formes rudimentaires d'intelligence artificielle, qui coexistent sur le Web dans les milliers de bavardoirs (*chat rooms*) publics de langue anglaise à accès illimité. Ces robots vont chercher des dizaines de milliers de conversations en forum, échangées par les quelques millions de personnes qui sont en ligne à tout moment. Ce bavardage est saisi et dérouté en direct vers le *Listening Post*. Tout ce que ces usagers Internet ont à l'esprit à un moment précis se retrouve dans les ordinateurs de Hansen et de Rubin sous forme de texte brut: les vagues de pensées consécutives sont ensuite passées au tamis par les algorithmes programmés des ordinateurs qui ciblent certaines associations de mots ou de phrases. Des centaines de fragments textuels dépendant à la fois de la fréquence des mots choisis au hasard et des chaînes de mots sont mis de l'avant, ainsi que les sujets qui émergent et changent d'heure en heure sur les bavardoirs en ligne. Dans ce qu'on ne peut que décrire comme une entreprise conjointe entre les robots rôdeurs et les pensées collectives d'une masse flexible et continue, sans nom et sans visage, la subjectivité se matérialise dans ces interstices sous forme de vagues consécutives de conversations simultanées balayant en direct l'ensemble des écrans à diodes luminescentes.

Comme le décrivent Hansen et Rubin, «la composante visuelle du *Listening Post* agit comme une sorte de marionnette de ventriloque qui est animée par notre concept acoustique[1]». La composante audio assortie va de passages musicaux, composés de clics de transmission et de sons échantillonnés, à des voix (masculines) synthétiques chantant certaines phrases en chevauchements fugués, pour



A statistician and a sound artist respectively, Hansen and Rubin created *Listening Post* as a floating grid of two-hundred plus LED screens. Forming a gently curving partition that divides the given exhibition space, each two-by-six-inch screen scrolled textual fragments gathered by software robots, or rudimentary forms of artificial intelligence, that simultaneously crawled the Web in thousands of unrestricted English-speaking public chat rooms. These robots dredged up tens of thousands of posted conversations exchanged by some of the millions of people who are online at any time. This chatter is trapped and rerouted live to *Listening Post*. Everything on the minds of these Internet users passed through Hansen and Rubin's computers as raw text. The successive waves of thought were then sifted by the computers' programmed algorithms for certain preset word associations or phrases. Hundreds of textual fragments that were dependant on both the frequency of the randomly selected words or word strings were brought forward, as well as the topics that emerged and changed from hour to hour in the online chat rooms. In what can only be described as a joint enterprise between the lurking robot spiders and the collective thoughts of a flexible and continuous, nameless and faceless mass, subjectivity materialized in these interstices as successive waves of simultaneous conversations sweeping across the LED array in real time.

As Hansen and Rubin describe it, "the visual component of *Listening Post* acts as a kind of ventriloquist's dummy, which is animated by our sonic design."[1] A coordinated audio component alternated between musical passages consisting of relay clicks and sampled sounds, and (male) synthetic voices chanting certain phrases in fugal overlays, all underscoring the onscreen text that changes with the cumulative vagaries of the online mind. A theoretically interminable Gregorian hymn, its melody rises and

[...] *Listening Post* produit un modèle qui met en relief à la fois l'inutilité absolue de ces mégasystèmes et leur attrait hautement séducteur.

souligner les textes apparaissant à l'écran au gré des caprices cumulatifs de l'intelligence en ligne. Hymne grégorien théoriquement interminable, sa mélodie s'accentue et s'atténue au rythme des changements de volume de la circulation en ligne, comme un carillon éolien s'agitant au rythme des fluctuations dans la masse d'air :

Même avec la moitié seulement des écrans en activité, il est difficile pour les visiteurs de faire un résumé rapide du contenu ou de déduire quelque chose de général [...] à partir de l'arrangement [...]. Le son est donc essentiel si l'on s'attend à ce que les visiteurs dégagent du sens de l'installation[2].

Sa structure se comprend le mieux en termes d'orchestration musicale. Comme telle, cette œuvre fait non seulement écho aux travaux « accidentels » du compositeur minimaliste John Cage, aux premiers aphorismes en continu de Jenny Holzer, aux sonorités élégiaques de Philip Glass et aux salades de mots dadaïstes de Tristan Tzara, mais aussi aux superordinateurs d'ECHELON et aux moteurs de recherche en ligne comme Google.

Une grande part du travail et de l'art entrant dans l'instauration des composantes statistique et audiovisuelle consistait donc en un processus de *distillation* et d'agencement de manière à ce que cette masse de communication collective soit intelligible. Pour Hansen et Rubin, le principal problème conceptuel que posait le projet était l'intelligibilité : comment faire en sorte que les visiteurs puissent dégager du sens dans ce déluge de commentaires textuels, sans pour autant perdre de vue sa complexité et son dynamisme ? La solution à ces problèmes passait par l'établissement d'une interface algorithmique complexe entre les composantes audio et visuelle de l'œuvre, de même qu'entre l'œuvre et la source de renseignements sur laquelle elle s'appuyait pour son contenu, soit les bavardoirs publics. Cette synthèse de renseignements sur le savoir productif rejoint des efforts plus généraux

falls in response to shifts in online traffic volume, like a wind chime stirring in response to fluctuations in air mass:

Even with only half of the displays active, visitors find it difficult to quickly summarize or make broad inferences about the content...on the array.... Sound, then, is essential if we expect visitors to extract meaning from the installation.[2]

Its structure is best expressed in terms of musical orchestration. As such, this work resonates not only with the "accidental" work of the minimalist composer John Cage, the early streaming LED aphorisms of Jenny Holzer, the elegiac sonorities of Philip Glass and the Dadaist word salads of Tristan Tzara, but also the supercomputers of ECHELON, and online search engines such as Google.

Much of the labour and artistry involved in setting up both the statistical and audiovisual component consisted, thus, of a process of *distilling* and ordering in such a way as to make this mass of collective communication comprehensible. For Hansen and Rubin, the primary design problem presented by the project was one of intelligibility, of enabling visitors to infer meaning from the flood of textual commentary, without losing sight of its complexity and dynamism. Solving these problems involved setting up a complex algorithmic interface between the audio and visual components of the work, as well as between the work and the fount of information it depended on for its content, the public chat rooms. This synthesis of information into productive knowledge replicates broader efforts on the Web to manage information with software robots and intelligent agents.

Software Robots

Software robots are robots implemented as software programs. While they exist in a virtual rather than the physical world, they are still robots in that they

déployés sur le Web visant à gérer les renseignements à l'aide de robots logiciels et d'agents intelligents.

Les robots logiciels

Les robots logiciels sont mis en application en tant que logiciels. Même s'ils existent dans un monde virtuel plutôt que matériel, ils n'en demeurent pas moins des robots puisqu'ils fonctionnent comme un appareil mécanique destiné à exécuter des tâches qui pourraient autrement être accomplies par des humains. Des robots logiciels élémentaires – qualifiés de *spider*, de *wanderer* ou de *worm* – parcourent le Web, explorant et indexant son environnement dynamique continuellement en expansion. Cependant, le Web fait fréquemment appel à une intelligence supérieure à celle dont disposent ces robots logiciels, de sorte qu'il a tendance à être le territoire d'agents logiciels intelligents. Ces agents Web peuvent fournir des services d'aide à la navigation (par exemple, Internet Explorer ou Netscape Navigator qui donnent de la puissance), de cueillette intelligente de renseignements par la localisation et la récupération en ligne de « bons » renseignements (ou grâce à des moteurs de recherche comme Google ou Yahoo, aussi bien qu'à ECHELON ou au *Listening Post* de Hansen et de Rubin), et peuvent aussi réduire la surcharge de renseignements en supprimant les données superflues à partir d'un usager modèle ou surveiller le Web à l'affût d'événements précis.

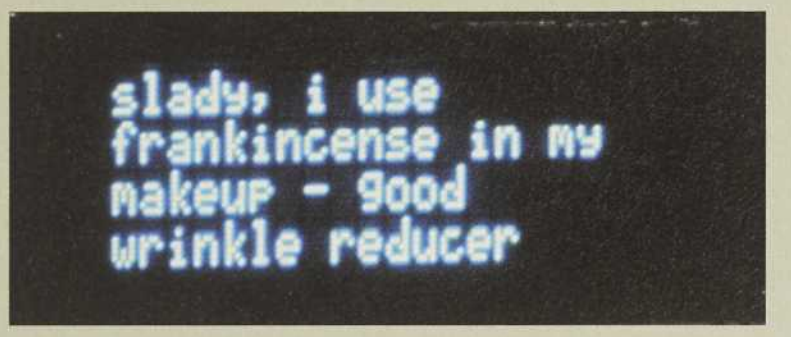
Dans une des manifestations du *Listening Post*, l'installation était organisée en un cycle de six mouvements différents, chacun construit autour d'un algorithme de recherche et de présentation différent, dont l'ensemble des données contenait à la fois une cartographie visuelle et une dynamique sonore uniques. Ayant recours à des méthodes de récupération de renseignements propres aux moteurs de recherche, de multiples agents surveillaient l'apparition de forums en provenance des bavardoirs pour y trouver des adéquations au texte inscrit par les artistes à un jour donné. Pendant que les agents cherchaient, les écrans à diodes luminescentes se renouvelaient, présentant chaque fois le prochain forum en ligne. Juste avant que le texte ne disparaisse d'un écran donné, l'agent sautait à l'écran disponible le plus proche et relançait la recherche. Pendant les quatre minutes que durait chacun des mouvements, le nombre d'agents allait croissant.

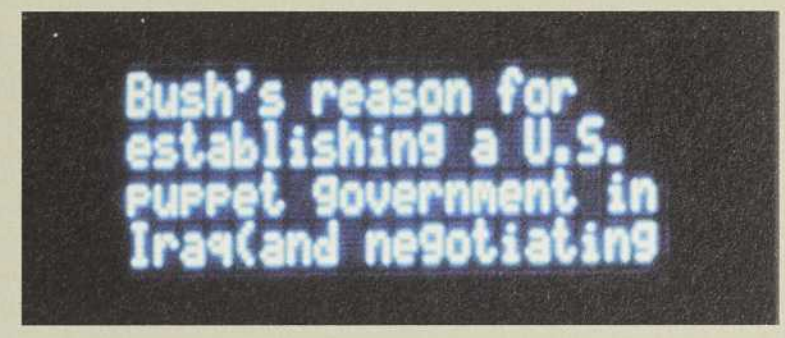
function as a mechanical device for performing tasks that might otherwise be done by humans. Basic software robots called Web robots, spiders, wanderers or worms roam the Web, searching and indexing its dynamic, expanding environment. However, the Web frequently demands greater intelligence than these basic software robots, and thus tends to be the domain of intelligent software agents. Web-based agents provide services such as navigation assistance (powering Internet Explorer or Netscape Navigator), intelligent information gathering through the location and retrieval of "good" information online (or search engines such as Google or Yahoo as well as ECHELON or Hansen and Rubin's *Listening Post*), reduce information overload by removing unwanted data based on a user model, or monitoring the Web for particular events.

In one incarnation of *Listening Post*, the installation was organized into a cycle of six different movements, with each movement constructed around a different search and display algorithm whose data set contained both unique visual mapping and sound dynamics. Using Internet search engine information retrieval methods, multiple agents monitored streams of chatroom posts for matches to the text entered on a given day by the artists. While the agents searched, the LED screens refreshed, each time displaying the next online post. Just before the text disappeared from a given screen, the agent hopped over to the closest available screen and restarted the search. Over the four-minute duration of a particular movement, more and more agents appeared. By the time a dozen or more agents were working simultaneously on the array, the irregular pattern of clicks, tones and voices they generated to signal the textual patterns retrieved from the chat rooms took on distinctly musical overtones. By the end of the movement, as many as forty voices generated by the agents could be heard, and about two-thirds of the displays showed messages linked together by a given set of search terms.

Orwellian Politics of Surveillance

Listening Post temporarily brings into the sensory world an ongoing virtual exchange that straddles the divide between public and private. The exchange is public because these online posts are more or less freely available to anyone with the technological wherewithal to trap and download them; private





Au moment où plus de douze agents travaillaient simultanément à un dispositif, le motif irrégulier de clics, de tons et de voix qu'ils généraient pour indiquer les motifs textuels récupérés dans les bavardoirs prenait des accents distinctement musicaux. À la fin du mouvement, on pouvait entendre jusqu'à quarante voix générées par les agents et approximativement les deux tiers des présentations montraient des messages liés par un ensemble donné de termes de recherche.

Politique orwellienne de surveillance

Listening Post introduit temporairement dans le monde sensoriel un échange virtuel en cours qui chevauche la séparation entre public et privé. Public parce que les forums en ligne sont plus ou moins accessibles à quiconque dispose des moyens technologiques nécessaires pour les saisir et les télécharger; privé parce que ces messages sont habituellement destinés à des publics limités. Le manque de clarté dans la division entre public et privé donne lieu à une profonde interrogation lorsqu'on considère de façon plus générale l'usage d'agents logiciels intelligents à des fins moins bienveillantes. Plus récemment, cette inquiétude a eu pour objet ECHELON qui, d'après le site Web echelonwatch.org – site administré par l'ACLU conjointement avec la Free Congress Foundation, l'Electronic Privacy Center, Cyber Rights and Cyber-Liberty (R.-U.) et l'Omega Foundation –, est « peut-être l'organisme de cueillette de renseignements le plus puissant au monde ».

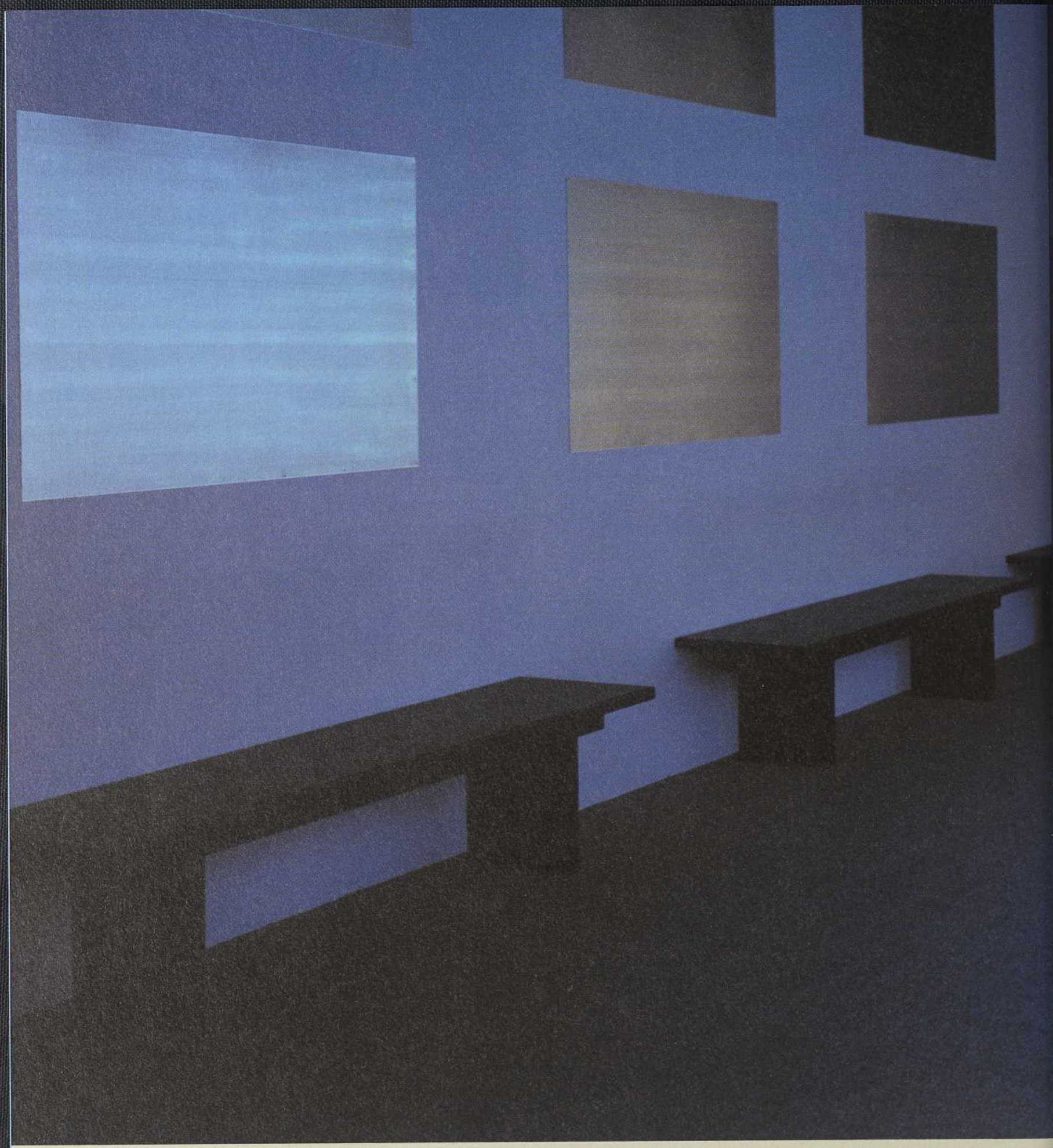
ECHELON représente un réseau mondial de bases de données informatiques, fondé par un consortium d'États-nations incluant le Canada et les États-Unis, faisant une recherche automatique parmi des millions de messages interceptés sur cellulaires, ondes courtes et fibres optiques en quête de mots ou de phrases clés. Tous les mots de chaque

because these messages are typically intended for restricted audiences. The lack of clarity in the divide between public and private gives rise to deep concern over broader considerations of the use of intelligent software agents for less benign purposes. More recently this disquiet has attached itself to ECHELON which according to the website echelonwatch.org – a site administered by the ACLU in conjunction with the Free Congress Foundation, the Electronic Privacy Center, Cyber Rights and Cyber-Liberty (UK) and the Omega Foundation – is "perhaps the most powerful intelligence gathering organization in the world."

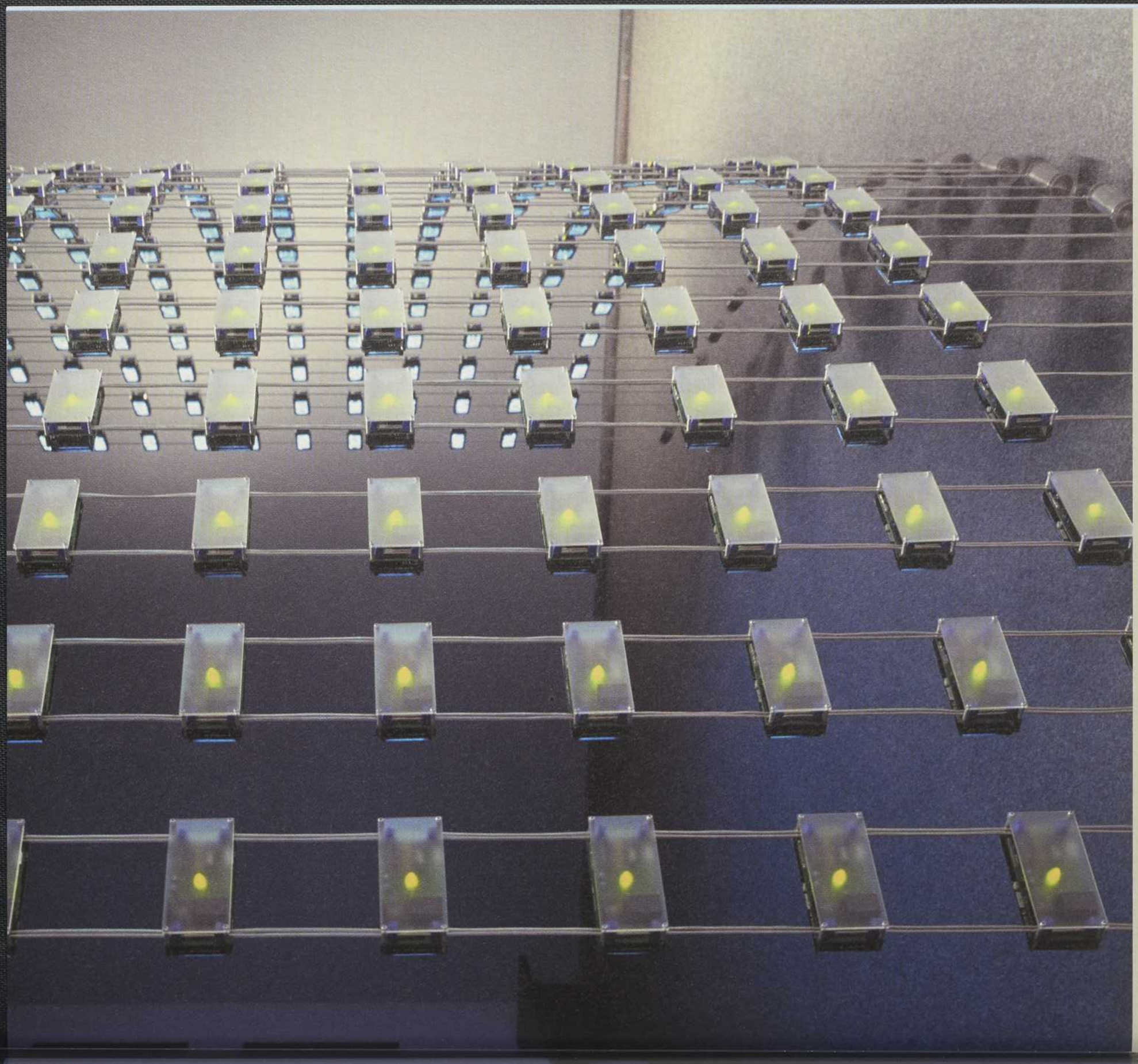
ECHELON describes a global network of computer databases funded by a consortium of nations-states, including Canada and the U.S., that automatically search through millions of intercepted cellular, microwave and fibre-optic messages for pre-programmed keywords or phrases. Every word of every message in the selected frequencies and channels is automatically filtered through a sophisticated filtering technology otherwise known as the "Dictionary."[3] Plausible reports on this global electronic communications surveillance system, Echelonwatch continues, suggest an extreme threat to global privacy:

> This massive surveillance system apparently operates with little oversight. Moreover, the [government] agencies that purportedly run ECHELON have provided few details as to the legal guidelines for the project. Because of this, there is no way of knowing if ECHELON is being used illegally to spy on private citizens.[4]

The very real worry fueling the concerns expressed by Echelonwatch, of course, is totalitarianism, or to put it differently, a dystopic model of national or global state control immune to the transparencies of the democratic process. While *Listening Post*'s differences and similarities to other search-engine driven retrieval systems, such as ECHELON, does not refute the underlying supposition that we



Listening Post, 2002, Whitney Museum of American Art, New York; photo : David Allison.

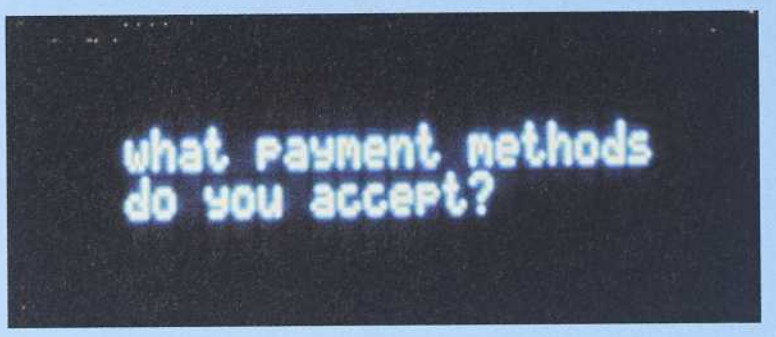


message dans les fréquences et les canaux sélectionnés passent automatiquement par le filtre d'une technologie hautement perfectionnée et connue sous le nom de « Dictionary[3] ». Des comptes rendus crédibles sur ce système de surveillance de communications électroniques mondiales, poursuit Echelonwatch, suggèrent une très grande menace à l'intimité mondiale :

> Cet énorme système de surveillance opère apparemment en ne faisant pratiquement aucune erreur. Les agences [gouvernementales] qui géreraient ECHELON ont fourni peu de détails quant aux lignes directrices du projet. Pour cette raison, il n'est pas possible de savoir si l'on se sert d'ECHELON pour espionner les simples citoyens de manière illégale[4].

Le souci très réel qui est à la base des préoccupations d'Echelonwatch est évidemment le totalitarisme ou, autrement dit, un modèle catastrophique de contrôle d'État national ou mondial qui fait l'économie de la transparence du processus démocratique. Malgré ses différences et ses similitudes avec d'autres systèmes de récupération s'appuyant sur des moteurs de recherche comme ECHELON, le *Listening Post* ne réfute pas la supposition sous-jacente qui veut que nous vivions à une sombre époque politique ou que la peur de l'ombre totalitaire ne soit pas fondée; il réussit néanmoins à déstabiliser l'état de choses maintenu par certains modèles technologiques dans les débats sur les enjeux politiques liés à la technologie de surveillance et aux espaces privé et public.

Ce souci évoque la description donnée par Hans Magnus Enzensberger de « la bête noire [de George Orwell] d'une industrie de la conscience monolithique ayant sa source dans une vision des médias [de masse] qui est non dialectique et obsolète[5] », puisqu'elle repose sur un présupposé élémentaire selon lequel le contrôle social et politique s'exerce à partir d'un noyau central et que sa fonction est d'en servir les intérêts. L'exposé que poursuit Enzensberger sur les perceptions erronées et les ratés du monolithe orwellien pourrait aisément décrire la STASI, ou police secrète de l'Allemagne de l'Est, autre relique du passé moderniste qui hante l'imaginaire du champ culturel actuel. La supervision globale exigée par le modèle totalitaire de contrôle central requiert un dispositif technique plus important que le système qu'il est censé contrôler. L'exemple des conversations téléphoniques donné par Enzensberger « pose comme principe un dispositif qui doit être plus vaste et compliqué à la



are living in dark political times, or that the fear of the totalitarian shadow is ungrounded, it nevertheless does destabilize the currency maintained by certain technological models in the debates surrounding the political stakes of surveillance technology in relation to public and private space.

This worry brings to mind Hans Magnus Enzensberger's description of George Orwell's "bogey of a monolithic consciousness industry [that] derives from a view of the [mass] media which is undialectical and obsolete,"[5] in that it relies on the basic assumption that social and political control is exerted from a central point and exists to serve the centre's interests. Enzensberger's further development of the misperceptions and failures of the Orwellian monolith could easily describe the STASI, or the East German secret police, another relic from the modernist past that haunts the imagination of the current cultural field. The blanket supervision demanded by the totalitarian model of central control requires a technical apparatus bigger than the system it is designed to monitor. Enzensberger's example of telephone conversations, for example, "postulates an apparatus that needs to be *n* times more extensive and more complicated than that of the present telephone system."[6] Thomas Y. Levin uses the same model of totalized surveillance. At the peak of their control, he claims, the STASI employed as informants more than fifty percent of their subject population (a supposition unsupported by other media and academic sources).[7] One percent or fifty, the massive bureaucracy required proved to be both inefficient and incompetent – STASI suffocated under the sheer amount of data it produced, and more broadly, its framing totalitarian system of government collapsed shortly after the Soviet Union withdrew its support in 1989.

Through their use of software robots that are automatically triggered by the "live" simultaneous decisions of unknowable individuals, Hansen and Rubin limn the unstable boundaries of machine and tendentiously connected consciousness.

puissance *n* que celui du présent système téléphonique[6]». Thomas Y. Levin utilise le même modèle de surveillance totale: au sommet de son contrôle, avance-t-il, la STASI employait comme informateurs plus de la moitié de la population (supposition ne recevant pas l'appui d'autres sources médiatiques ou universitaires)[7]. Que ce soit 1 % ou 50 %, l'énorme bureaucratie requise s'est avérée à la fois inefficace et incompétente: la STASI a suffoqué sous le poids des données qu'elle produisait et, de façon plus générale, le système totalitaire de gouvernement qui l'encadrait s'est effondré peu de temps après que l'URSS lui eut retiré son appui en 1989 et en 1990.

Ignorant les vices de formes inhérents aux modèles de pouvoir qui relèvent d'un contrôle central, Levin annonce la victoire future et inquiétante du totalitarisme grâce à la *technologie* supérieure aujourd'hui disponible par l'usage des agents logiciels intelligents que se partagent Google, *Listening Post* et ECHELON. «La caractéristique clé de l'incompétence de la STASI, et qui nous semble aujourd'hui anachronique, commente Levin, a été en grande partie résolue avec l'essor des communications numériques et la capacité de faire des recherches ciblées parmi de grandes quantités de données provenant de sources multiples [...] en ayant recours à des programmes d'analyse de réseau, entièrement automatisés et menés par des mots clés[8]». Une technologie supérieure qui s'accompagne d'un profond changement dans l'environnement politique élargi. À la suite de la paranoïa provoquée par les attaques du 11 septembre, l'identité individuelle, selon Timothy Druckrey, est devenue militarisée par le biais d'une «"amélioration" [technologique] des stratégies de commande et de contrôle qui ont hanté la génération ayant connu la chasse aux sorcières du maccarthysme» dans un environnement

Ignoring the inherent flaws in models of power based on central control, Levin bleakly claims a future victory for totalitarianism based on better *technology* now available through the use of intelligent software agents shared by Google, *Listening Post* and ECHELON. "The key characteristic of the STASI's now seemingly anachronistic incompetence," Levin argues, has been "largely solved with the rise of digital communications and the ability to do targeted searches on vast quantities of data from multiple sources...using fully automated, key-word driven sniffer programs."[8] Better technology has led to a sea change in the broader political environment. Thus as a result of the paranoia in the aftermath of the September 11th attacks, individual identity, according to Timothy Druckrey, has become militarized through a technological "'upgrade' of the command and control strategies that haunted a generation subject to the witch-hunts of the McCarthy era," resulting in an environment that he describes as "bleakly Orwellian, grimly Kafkaesque...that targets by insidious invisibility, that thrives on secrets, on menacing covert procedures, and in which...'even the absence of data is incriminating.'"[9]

Druckrey and Levin's prognostications depend in equal parts on their assumptions concerning technological efficiency and a political will driven by the need to peer into, understand and control *all* thoughts expressed around the world by *all* systems of satellite, radio and digital communication. When the technology of intelligent search agents is split off from the political will, however, a very different understanding of the clarity of meaning ascribed to the retrieved communications emerges. By using a search technology similar in kind, if not in scale, to ECHELON's Dictionary, *Listening Post* throws into flux the received wisdom regarding the relationship between this application and Orwellian models of surveillance.

qu'il décrit comme étant « tristement orwellien, inexorablement kafkaïen [...] qui cible [son objectif] avec une insidieuse invisibilité, qui se nourrit de secrets, de menaçantes procédures cachées et dans lequel [...] "même l'absence de données est compromettante"[9] ».

Les pronostics de Druckrey et de Levin reposent en parties égales sur leurs hypothèses concernant l'efficacité technologique et une volonté politique menée par le besoin de scruter, de comprendre et de contrôler *toutes* les pensées exprimées à travers le monde par *tous* les systèmes de communication par satellite, radio ou numériques. Cependant, lorsque la technologie des agents de recherche intelligents est divorcée de la volonté politique, il en émerge une compréhension fort différente de la clarté de sens attribuée aux renseignements récupérés. En ayant recours à une technologie de recherche de nature, sinon d'échelle, semblable au Dictionary d'ECHELON, *Listening Post* met en état de fluctuation la sagesse reçue concernant la relation entre cette application et les modèles de surveillance orwelliens.

Signification extrinsèque vs intrinsèque

La réception critique du *Listening Post* portait sur sa capacité quasi magique d'agir comme un médium à travers lequel passait la conscience du monde, dénuée de toute tentative de contrôler sa signification. Aux yeux de la critique d'art du *New York Times*, Roberta Smith, l'œuvre est magique :

[Elle] opère dans les interstices entre art, divertissement et documentaire; elle est presque irrésistible, comme de la magie [...]. C'est comme si Hal, l'ordinateur détraqué dans le film *2001 : l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, faisait une lecture de poésie d'avant-garde avec des sous-titres[10].

Et, dans *Artforum*, Phil Nobel écrit du *Listening Post* : « Si l'on peut l'entendre d'un seul coup, l'Internet ressemble à un rêve de ville[11] ». Dans le compte rendu charismatique et haletant d'Adam Gopnick du *New Yorker*, la machine dit les pensées du monde : c'est « une machine qui peut vous dire ce que le monde pense – elle est vraiment à l'écoute du monde, elle lit ses pensées et vous dit exactement ce qui s'y passe[12]. » Cette supposition est profondément obsédante et séduisante et, bien que sa licence poétique passe sous silence la sphère strictement limitée que constitue l'univers – anglophone et composé uniquement de bavardoirs libres – du *Listening Post*, elle va au cœur du magnétisme de l'œuvre.

Extrinsic versus Intrinsic Meaning

Critical reception to *Listening Post* has focused on its almost-magical ability to act as a medium through which the world's consciousness passed, innocent of any attempt to control its meaning. For *New York Times* art critic Roberta Smith, the work's magnetism derived from its blend of art, entertainment and factual trace:

[It] is almost irresistible, like magic.... It is as if Hal, the haywire computer from Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey*, were giving an avant-garde poetry reading with subtitles.[10]

And in *Artforum* Phil Nobel wrote of *Listening Post*: "if you can hear it all at once, the Internet sounds like the dream of a city."[11] The machine, in a charismatic and breathless account by the *New Yorker*'s Adam Gopnik, can speak the world's thoughts: it is "a machine that can tell you what the world is thinking – that actually listens to the world, reads its mind, and tells you exactly what's up in there."[12] This supposition is deeply haunting and seductive, and while its poetic license glosses over the strictly limited sphere of *Listening Post*'s world, which is English-speaking, and consists solely of unrestricted chatrooms, it nevertheless gets to the heart of the work's magnetism. One example of the poetry and banality of Gopnik's supposition is his incorporation of the online mind's perception of the natural world: "When it started snowing outside, the machine was snowing too, as all that snow passed through all those millions of minds."[13] Sample thoughts scrolling across the screens at the time of a record snowfall in the Northeast United States in February 2003 follow:

NE people are a bunch of pansies! Here in North Western Montana we've been getting snow like that forever. You environmental pukes screwed up the East and now you want to do the same out here. I think we need to put a pack of wolves in Central Park.

I don't know, I would probably throw his butt out in the snow and take 60% of what he was worth. If you can't be honest and tell your spouse that you want out, then you deserve to have half your possessions removed. You don't deserve to be murdered, but I suppose that's a risk you take when you make a fool out of your spouse.[14]

Given the poetry ascribed by Gopnik to the work, the bigotry, regionalism, sexism and homophobia found in these exchanges gives abrupt pause. Nevertheless, it illuminates a key problem with the as-

Un exemple de la poésie et de la banalité qui marquent la supposition de Gopnick est son incorporation de la perception du monde naturel tel que formulé en ligne: «Quand il s'est mis à neiger dehors, il s'est également mis à neiger dans la machine, toute cette neige passant dans l'esprit de ces millions de gens[13].» Suivent des extraits des réflexions défilant sur les écrans alors qu'une tempête de neige record sévissait dans le nord-est des États-Unis en février 2003:

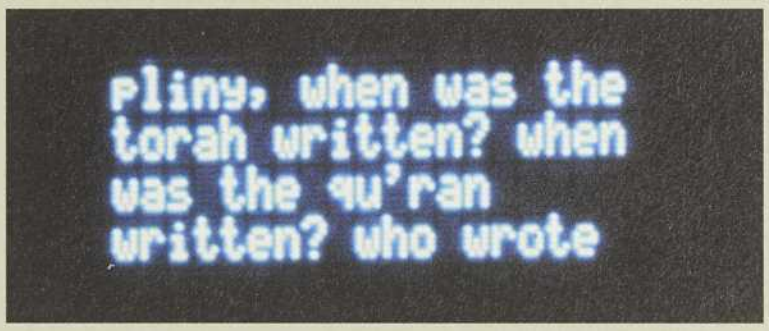
Les gens du nord-est sont une bande de tapettes! Ici dans le nord-ouest du Montana, on reçoit une neige pareille depuis toujours. Vous autres, salauds environnementaux, avez bousillé l'est et aujourd'hui vous voulez faire la même chose ici. Je pense qu'il faudrait mettre une meute de loups dans Central Park.

Je sais pas, je lui mettrais probablement le cul dans la neige et je prendrais 60 % de ce qu'il vaut. Si tu peux pas être honnête et dire à ta conjointe que tu veux la séparation, eh bien tu mérites de perdre la moitié de tes biens. Tu ne mérites pas d'être assassiné, mais je suppose que c'est un risque que tu prends quand tu te fous de la gueule de ta conjointe[14].

Étant donné la poésie qu'attribue Gopnick à l'œuvre, la bigoterie, le régionalisme, le sexisme et l'homophobie qui se trouvent dans ces échanges donnent sérieusement matière à réflexion. Néanmoins, cela met en lumière un problème clé quant aux présupposés qui sont liés à l'efficacité de la surveillance et du contrôle central en ligne. Bien que le terme de recherche entré par Hansen et Rubin était «neige», ce petit échantillon de résultats tirés des bavardoirs couvre une gamme allant de la réaffirmation de la séparation entre l'urbain et le rural (le Montana au nord-ouest contre la ville de New York), telle qu'exprimée par des insinuations homophobes, jusqu'à une discussion de possibles moyens draconiens d'en finir avec un mariage, incluant l'éjection de force par un soir d'hiver et (peut-être) l'homicide légitime. La relation entre la «neige» et ces sujets de discussion est, au mieux, superficielle, ce qui va au cœur des vices de forme des présupposés concernant la valeur des pensées récupérées par un logiciel d'agents intelligents à des fins de surveillance.

Le fait est que d'entendre les pensées du monde, *toutes* ses pensées, constituerait une insupportable expérience de chaos, une véritable tour de Babel, comme en font foi les efforts de Hansen et de Rubin pour faire en sorte que les visiteurs trouvent du sens

sumptions regarding the efficiency of online surveillance and central control. While the search term entered by Hansen and Rubin was "snow," this narrow sampling of the results pulled up from the chatrooms ran the gamut from a reaffirmation of the divide between urban and rural (Northwest Montana versus New York City) expressed through homophobic slurs, to a discussion on a narrow range of drastic possible ends to a marriage, from forcible ejection into a wintry night to (possibly) justified homicide. The relationship between "snow" and these discussion points is cursory, at best, and this goes to the heart of the flaws in the assumptions regarding the value of the thoughts retrieved by intelligent agent software for surveillance purposes.

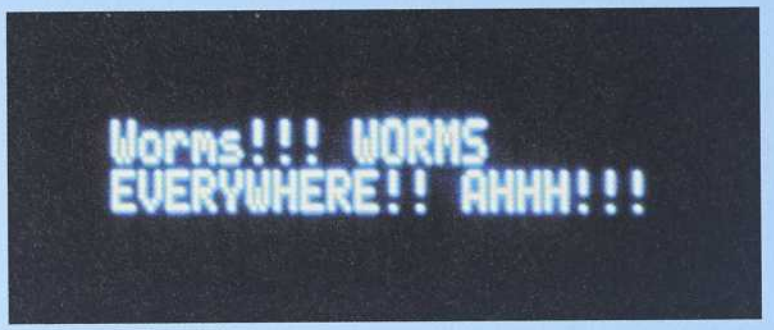


The reality is that hearing the world's thoughts, *all* its thoughts, would be an unbearably chaotic experience, a true tower of Babel, as Hansen and Rubin's efforts to make it possible for visitors to derive meaning from the flood of textual commentary without losing sight of its complexity and dynamism attest. Numerous theorists and commentators have weighed in on various aspects of this problem. They emphasize the impossibility of separating useful information from "noise," the degree to which meaning is retroactively transformed, and the "raw" status of surveillance data and difficulties of applying conclusions based on surveillance to managing crisis situations.

It is a commonplace notion in the intelligence community that "useless" information, or "noise," is vastly more plentiful than useful information, as Senator Richard Shelby pointed out in a December 2002 hearing held by the Senate Select Committee on Intelligence looking into intelligence failures.[15] Like Hansen and Rubin in *Listening Post*, much of the effort expended in retrieval is dedicated

dans ce déluge de commentaires textuels, sans en perdre de vue la complexité et le dynamisme. Plusieurs théoriciens et commentateurs sont intervenus à différents titres dans le débat. Ils mettent en relief l'impossibilité de séparer les renseignements utiles du «bruit», le degré de transformation du sens en après-coup, le statut «brut» des données de surveillance et la difficulté de tirer des conclusions à partir de la surveillance pour gérer des situations de crise.

C'est une notion banale au sein de la communauté des services de renseignements que l'information «inutile», ou «bruit», soit beaucoup plus abondante que l'information utile, comme l'a souligné le sénateur Richard Shelby en décembre 2002 lors d'une séance du Senate Select Committee on Intelligence se penchant sur les insuccès des agences de renseignements[15]. Comme Hansen et Rubin avec le *Listening Post*, une majeure partie des efforts déployés lors de la recherche est consacrée à la découverte de renseignements correspondant à un ensemble donné de termes de recherche. Une étude fréquemment citée, menée par les psychologues behavioristes Baruch Fischhoff et Ruth Beyth, indique un autre déficit dans le contrôle totalitaire: celui du préjugé rétrospectif qui se manifeste du côté de l'interprétation. Cette étude a révélé que les reconstitutions de faits offertes par les sujets différaient considérablement de leurs prédictions et qu'elles s'appuyaient plutôt sur leurs souvenirs de l'événement. Fischhoff et Beyth ont qualifié de «déterminisme rampant» ce phénomène de reconnaissance rétroactive en vertu duquel des événements imprévus sont transformés en événements prévus. Comme ils l'ont observé, «l'occurrence d'un événement augmente sa probabilité reconstituée et le rend moins surprenant qu'il ne l'aurait été si l'on s'était rappelé de la probabilité initiale[16]». Ce qui est d'une évidence limpide en rétrospective l'est rarement avant les faits. Autrement dit, non seulement la «signification» trouvée dans les pensées cueillies sur le Web est-elle profondément instable, créant des problèmes à l'étape de l'extraction de données «utiles», mais l'interprétation subséquente dépend beaucoup des attentes de l'interprète. Le paradoxe qui en émerge est que le sens est imposé de l'extérieur, en partie en raison des textes inattendus qui surgissent en réponse au terme de recherche donné.



to finding information that corresponds to a given search set. A frequently quoted study by the behavioural psychologists Baruch Fischhoff and Ruth Beyth points to another impediment of totalitarian control, hindsight bias, which surfaces on the side of interpretation. In the study, they found that subjects' reconstructions after the fact varied significantly from their predictions, and were grounded rather in their recollection of the actual events that took place. Fischhoff and Beyth characterized this phenomenon of retroactive pattern recognition as "creeping determinism," where unexpected events are turned into expected events. As they observed, "The occurrence of an event increases its reconstructed probability and makes it less surprising than it would have been had the original probability been remembered."[16] What is transparently clear in hindsight is rarely so before the fact. In other words, not only is the "meaning" found in the thoughts dredged up from the Web profoundly unstable, creating problems at the point of "useful" data extraction, the consequent interpretation depends heavily on the interpreter's expectations. The paradox that emerges is that meaning is imposed from without, or extrinsically, partly in response to the unexpected texts that surface as a result of a set search turn.

As Enzensberger writes, this problem also surfaces in the imperfect and incomplete efforts to align through statistical profiles the ideas of those who are governed with those who govern. Consequently, a high measure of internal stability within a given social structure is required: "If this precarious balance is upset," Enzensberger writes, "then crisis measures based on statistical methods of control are useless.... The regime so threatened will in such cases, insofar as it is still capable of action,"

Plus la technologie est perfectionnée, plus le système est complexe, plus grande est la possibilité que ne soit exposé le fait que la construction de sens est imposée de l'extérieur [...]

Comme l'écrit Enzensberger, ce problème se pose également dans les efforts imparfaits et incomplets mis à aligner, par le biais de profils statistiques, les idées de ceux qui sont dirigés sur celles de ceux qui les dirigent. Conséquemment, un degré élevé de stabilité intérieure dans une structure sociale donnée est requis: « Si cet équilibre précaire est dérangé, écrit Enzensberger, les mesures de crises qui s'appuient sur des méthodes de contrôle statistiques sont alors inutiles [...]. Dans un cas pareil, un régime menacé de la sorte devra, dans la mesure où il est encore capable d'agir », déclarer l'état d'urgence[17]. Cependant, cet état, par sa définition même, ne constitue pas une solution permanente. Ces limites font partie des mégasystèmes de surveillance: l'inefficacité participe du processus.

En d'autres termes, le postulat de Druckrey et de Levin sur la relation entre les avancées technologiques et le totalitarisme centralisé poursuit par inadvertance le faux héritage de l'attachement moderniste à la technologie comme force progressiste, plutôt que de réaliser pleinement la nature de la relation entre le totalitarisme et la production du savoir. La terreur qui en émerge résulte non pas de l'efficacité technologique, mais plutôt des défaillances qui lui sont inhérentes, par exemple l'incarcération injuste de sujets accusés à tort à cause d'une surveillance inepte ou l'imposition de lois draconiennes et radicales due à l'échec de mesures de contrôle plus subtiles. Et cela, précisément en raison du double mouvement de l'échec de tout système à donner tout son sens à la « conscience de la masse », et la capacité de cette dernière à produire la signification imprévisible que l'on trouve dans le *Listening Post*.

impose a state of emergency.[17] However, this state, by its very definition, is not a permanent solution. These limitations are built into surveillant megasystems: inefficiency is part of the process.

In other words, Druckrey and Levin's postulate on the relationship between advances in technology and centrally controlled totalitarianism inadvertently continues the false legacy of modernism's attachment to technology as a progressive force, rather than fully realizing the nature of the relationship between totalitarianism and knowledge production. The terror that emerges is not due to technological efficiency, but rather inherent malfunctions, such as the unjust imprisonment of wrongly accused subjects due to inept surveillance, or the imposition of draconian, sweeping laws due to the failure of more subtle measures of control. This, precisely because of the double movement of any system's failure to effectively ascribe full meaning to "mass consciousness," and the latter's ability to produce the unpredictable meaning found in *Listening Post*.

Technology, Scale, Cognition

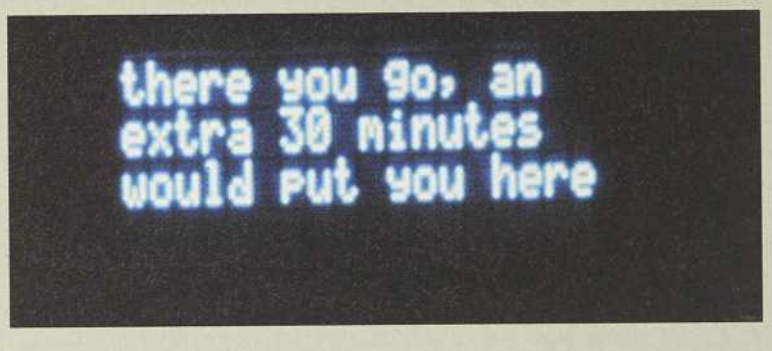
Another key reason for the failure of central control, Enzensberger writes, is scale: once the consciousness industry grows beyond a certain size, control can only be exerted through conjectural models such as systems theory, whose "basic 'leakiness'...allows the calculation of probabilities based on sampling and extrapolations," or statistical approximations.[18] The base supposition, whether or not the interface between technology, scale and individual cognition supports or refutes the notion that it is possible to create machines that *understand* the world's thoughts, underwrites and is differently manipulated by Levin and Druckrey, and Enzensberger. The relationship

Technologie, échelle, cognition

Une autre raison clé expliquant l'échec du contrôle central, écrit Enzensberger, est l'échelle: une fois que l'industrie de la conscience dépasse une certaine envergure, le contrôle ne peut que s'exercer par des modèles conjecturaux comme l'analyse de systèmes dont la «"non-étanchéité" fondamentale permet le calcul de probabilités à partir d'échantillonnages et d'extrapolations», ou d'approximations statistiques[18]. La supposition de base, à savoir si l'interface entre technologie, échelle et cognition individuelle supporte ou réfute la notion qu'il est possible de créer des machines qui *comprennent* les pensées du monde, est traitée différemment par Levin et Druckrey d'une part, et Enzensberger d'autre part. La relation entre le terme de recherche et ce qui émerge sur les écrans du *Listening Post* soutient l'idée du système non étanche d'Enzensberger.

Par leur recours à des robots logiciels qui sont déclenchés automatiquement par des décisions simultanées «en direct» d'individus inconnaissables, Hansen et Rubin illustrent les frontières instables de la machine et la conscience qui lui est tendancieusement associée. Le paradoxe que fait ressortir *Listening Post* est le suivant: plus le moteur de recherche de l'ordinateur est avancé sur le plan technologique, ou plus la machine réussit à récupérer la conscience du monde – ou les pensées du monde (Gopnick) ou les rêves de la ville (Nobel) –, autrement dit plus on se rapproche du chiffre magique d'Enzensberger, soit le pourcentage requis de 50 % plus un de tout système pour atteindre le contrôle totalitaire, plus il devient difficile à manœuvrer ou plus il a tendance à perdre de sa signification aux yeux de ses «lecteurs».

Si l'on souhaite restaurer l'ordre – un sens ou une sémantique – dans ces vastes rêves ou pensées, cet ordre doit provenir de l'extérieur du système, comme les mots ou les phrases clés déterminés soit par les ordinateurs de Hansen et de Rubin, soit par le Dictionary d'ECHELON. Il se produit alors une prolongation de sens qui relève du cadre donné: le travail sur le son et le texte à saveur dadaïste de Hansen et de Rubin, ou les robots d'ECHELON à la recherche de chaînes d'idées représentant une menace pour les intérêts gouvernementaux ou privés. Plus la technologie est perfectionnée, plus le système est complexe, plus grande est la possibilité que ne soit exposé le fait que la construction de sens

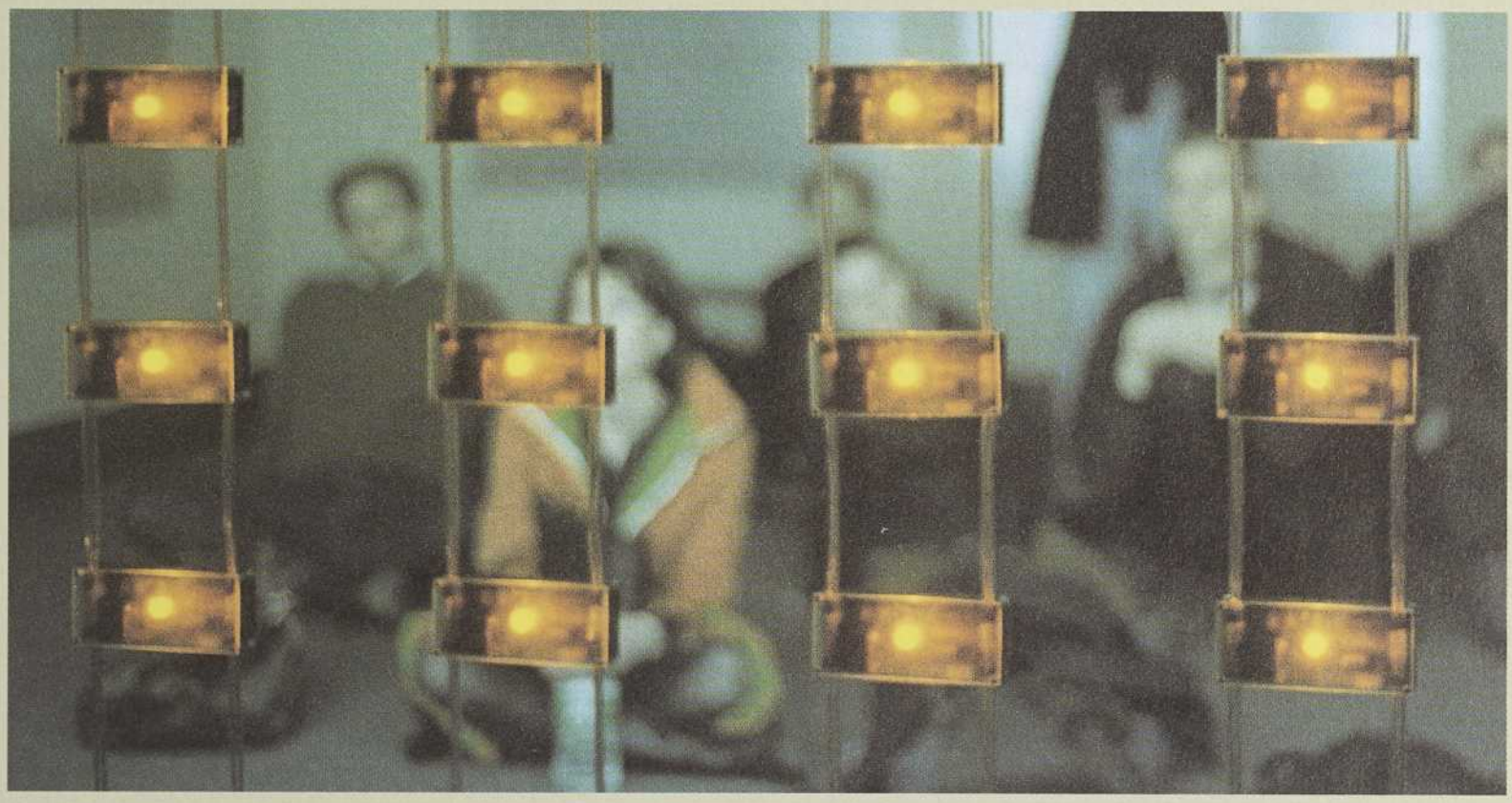


between the search term and what emerges on the screens of *Listening Post* supports Enzensberger's leaky system.

Through their use of software robots that are automatically triggered by the "live" simultaneous decisions of unknowable individuals, Hansen and Rubin limn the unstable boundaries of machine and tendentiously connected consciousness. The paradox that *Listening Post* brings out is the following: the more technologically advanced the computer search engine, or the greater the machine's success at retrieving global consciousness – or the world's thoughts (Gopnik), or the city's dreams (Nobel) – in other words reaching toward Enzensberger's magic number, fifty percent plus one of any given system requisite to totalitarian control, the more unmanageable it becomes, or the greater its propensity to lose meaning for its "readers."

If order, meaning or semantics is to be restored to these vast dreams or thoughts, it is an order that must come from outside the system, such as the keywords or phrases set by either Hansen and Rubin's computers, or ECHELON's Dictionary. What takes place is the drawing out of meaning dependant on the given frame – Hansen and Rubin's Dadaist-inflected sound and text work, or ECHELON's spiders searching for strands of thought that pose a threat to governmental or corporate interests. The more sophisticated the technology, the more complex the system, the greater the likelihood for exposure of both the fact that the meaning construct is imposed from without, with little relationship to the raw data it filters, *as well as* the changes that are brought to bear on this data's shape. It is as if at this scale the meaning to be drawn from the mass of dialogue taking place escapes both the people who are typing in the words, *and* the people retrieving the whole of it. Even in the relatively limited field described by Hansen and Rubin's *Listening*

The world's thoughts are chaos, until a machine is built, order is assigned, and a consciousness set floats into view.



est imposée de l'extérieur, que cette construction a très peu de liens avec les données brutes qui ont été filtrées, *de la même manière* que les changements qui sont amenés à modifier la forme de ces données proviennent de l'extérieur. C'est comme si, à cette échelle, le sens à puiser de cette masse de dialogues en cours échappait à la fois aux gens qui tapent les mots et à ceux qui en récupèrent la totalité. Même dans le champ relativement limité que décrit le *Listening Post* de Hansen et de Rubin, l'ensemble des pensées exprimées apparaît comme une soupe primitive – et non comme une matière dont on pourrait extraire un mot ou un sens précis ou comme une argile passive attendant d'être moulée par la main de l'artiste (ou celle du fonctionnaire travaillant dans les entrailles d'un bureau secret) – dont *potentiellement*, et c'est ce qui importe, tout mot ou sens peut être produit et saisi. Tout ceci dépend en

Post, the totality of thoughts expressed emerges as a primordial soup, not from which *any* term or meaning could be extracted, or as a passive clay waiting to be shaped by the artist's hand (or the civil servant's, working in the bowels of a secret office), but more importantly from which *potentially* any term or meaning could be thrown up and trapped. This in turn depends in one sense on an undistinguishable and indeterminable will, and on the other the set search term. This potential is the danger, the threat to totalitarianism: that meaning can and is automatically generated from elsewhere, and is not predictable.

By considering *Listening Post* in relation to our cognitive incapacity to understand a social process, we are provided with the following response: if information produced by more than a given critical mass

Listening Post, 2001, Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, New York.

retour d'une volonté indiscernable et indéterminable d'une part, et d'autre part d'un terme de recherche donné. Ce potentiel représente un danger, une menace au totalitarisme : que le sens peut être, et est, généré ailleurs et qu'il est imprévisible.

En considérant le *Listening Post* en relation à notre incapacité cognitive de comprendre un processus social, nous nous retrouvons avec la réaction suivante : si l'information produite par plus qu'une masse critique de gens donnée est filtrée en tant qu'œuvre d'art, elle devient donc une œuvre d'art. Si la même information est filtrée en tant que possible menace à l'ordre national, elle devient donc une possible menace à l'ordre national. Les pensées du monde sont un chaos jusqu'à ce qu'une machine soit construite, qu'un ordre soit assigné et qu'une conscience se profile à l'horizon. L'évidente ligne de partage se définit ici en termes de *réaction* : le *Listening Post* n'a pas de dispositif législatif punitif pour partir à la recherche de ceux qui enfreignent les normes régissant ce qui est ou n'est pas une nationalité ou un comportement opportun.

Cette séparation a été indirectement évoquée par Rubin pendant les jours et les semaines qui ont mené à la guerre contre l'Iraq menée par les États-Unis lorsqu'il a résumé les intentions derrière le *Listening Post* :

Cette pièce concerne l'écoute. Elle concerne le fait d'écouter, d'une certaine manière, différentes perceptions de ce qu'on pourrait appeler le *Zeitgeist*, d'en prendre le pouls. Vous savez, c'est intéressant, en tant qu'artiste en ce moment, avec l'éventualité d'une guerre, c'est très difficile de savoir comment concevoir une réaction. Et dans un sens, cette pièce n'a pas de message politique en soi, mais elle écoute. Elle est au moins un espace ouvert[19].

Étant donné l'agenda de surveillance de la présente administration américaine tel qu'il se manifeste dans le cadre du Patriot Act, la leçon que le *Listening Post* tire de l'usage de robots logiciels, soit que le sens provient toujours de l'extérieur, avec toutes les contingences que cela implique, est extrêmement à-propos.

of people is filtered as an artwork, then it becomes an artwork. If the same information is filtered as a potential threat to national order, then it becomes a potential threat to national order. The world's thoughts are chaos, until a machine is built, order is assigned, and a consciousness set floats into view. The obvious dividing line here becomes one of *response*: *Listening Post* has no punitive legislative apparatus to seek out those who transgress norms of what is and what is not appropriate nationality or behaviour.

This divide was indirectly evoked by Rubin in the days and weeks leading up to the U.S.-led war on Iraq, when he summed up the intentions for *Listening Post*:

This piece is about listening. It's about listening to, in some way, to various takes on what you could call the zeitgeist or the pulse. You know, it's interesting, as an artist right now, with the whole prospect of war, it's a very difficult thing to know how to conceive of a response. And in a sense, this piece has no political message per se, but it is listening. It is at least an open space.[19]

Given the current U.S. administration's surveillance agenda as it is played out in the Patriot Act, the lesson of *Listening Post*'s use of software robots, that meaning always comes from without, with all the contingencies that this implies, is extremely timely.

Margot Bouman est doctorante au programme de *Visual and Cultural Studies* à l'université de Rochester. Sa thèse porte sur l'étendue des temporalités publiques mise de l'avant par la vidéo expérimentale.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

Margot Bouman is a Ph.D. candidate in the Graduate Program in Visual and Cultural Studies at the University of Rochester. Her dissertation addresses the range of public temporalities brought forward by experimental video.

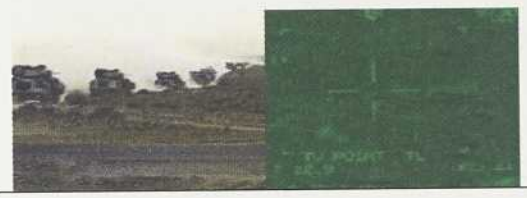
NOTES

1. Mark Hansen et Ben Rubin, «*Listening Post*: Giving Voice to Online Communication», *Proceedings of the 2002 International Conference on Auditory Display* (Kyoto, juillet 2002), <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/who/cocteau/papers/pdf/icad2002.pdf>. [Notre traduction.]
2. *Ibid.*
3. Pour de plus amples renseignements, voir «Computer Security Dictionary: ECHELON», <http://www.itsecurity.com/dictionary/echelon.htm>; Nicky Hager, «Exposing the Global Surveillance System», <http://mediafilter.org/caq/echelon>; John Gaver, «ECHELON: How it Works», <http:/actionamerica.org/echelon/echelonwork.html>; ou Duncan Campbell, «Inside ECHELON: The History, Structure, and Function of the Global Surveillance System Known as ECHELON» dans *[CTRL]SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel (sous la dir.), Cambridge, MA, MIT Press, 2002, p. 158-169.
4. Voir <http://www.echelonwatch.org>. [Notre traduction.]
5. Hans Magnus Enzensberger, «Constituents of a Theory of the Media» dans *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and Media*, Michael Roloff (sous la dir.), Stuart Hood trad., New York, Seabury Press, 1974, p. 98. [Notre traduction.]
6. *Ibid.*
7. Thomas Y. Levin, «Ange Leccia: Arrangement STASI» dans *[CTRL]SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, *op. cit.*, p. 178. Ce chiffre diffère grandement des estimés fournis par d'autres sources médiatiques et universitaires: «CNN-Cold War: Experience-Spy Files», <http://edition.cnn.com/SPECIALS/cold. War/experience/spies/spy.files/intelligence/stasi.html>, 20 mai 2003; «Intelligence Debriefing: The East German STASI», <http://www.sovietski.com/Star/stasi.html>; Jolyon Naegele, «Germany: Historians Cull STASI Archives», <http://www.rferl.org/nca/special/10years/germany4.html>.
8. Levin, *op. cit.*, p. 178. [Notre traduction.]
9. Timothy Druckrey, «Secreted Agent, Security Leaks, Immune Systems, Spore Wars...» dans *[CTRL]SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, *op. cit.*, p. 158. [Notre traduction.]
10. Roberta Smith, «Art in Review: Mark Hansen and Ben Rubin; Édouard Vuillard; Donald Moffett», *New York Times*, section E, colonne 1 (21 février 2003), p. 45. [Notre traduction.]
11. Phil Nobel, «First Take: Phil Nobel on Ben Rubin», *Artforum* (janvier 2002), p. 126. [Notre traduction.]
12. Adam Gopnik, «Chatter: Orange and White». *The New Yorker* (3 mars 2003), p. 33. [Notre traduction.]
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Voir «September 11 and the Imperative of Reform in the U.S. Intelligence Community. Additional Views of Senator Richard C. Shelby Vice Chairman, Senate Select Committee on Intelligence, December 10, 2002».
16. Baruch Fischhoff et Ruth Beyth, «"I Knew It Would Happen" – Remembered Probabilities of Once-future Things» dans *Organizational Behavior and Human Performance*, n° 13 (1975), p. 12. [Notre traduction.]
17. Enzensberger, *op. cit.*, p. 98.
18. *Ibid.*
19. Interview radiophonique de Ben Rubin par Jad Abumrad, «Whitney's "Listening Post": A Fly on the Chat-Room Wall», diffusée sur les ondes de NPR, dans le cadre de l'émission *Weekend Edition with Scott Simon*, le 22 février 2003.

1. Mark Hansen and Ben Rubin, "*Listening Post*: Giving Voice to Online Communication," *Proceedings of the 2002 International Conference on Auditory Display* (Kyoto, July, 2002), <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/who/cocteau/papers/pdf/ icad2002.pdf>.
2. *Ibid.*
3. For more information refer to "Computer Security Dictionary: ECHELON," <http://www.itsecurity.com/dictionary/echelon.htm>; Nicky Hager, "Exposing the Global Surveillance System," <http://mediafilter.org/caq/echelon/>; John Gaver, "ECHELON: How it Works," <http://www.actionamerica.org/echelon/echelonwork.html>; or Duncan Campbell, "Inside ECHELON: The History, Structure, and Function of the Global Surveillance System Known as ECHELON," in *[CTRL]SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, eds. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 158-169.
4. See <http://www.echelonwatch.org/>.
5. Hans Magnus Enzensberger, "Constituents of a Theory of the Media," in *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and Media*, ed. Michael Roloff, trans. Stuart Hood (New York: Seabury Press, 1974), 98.
6. *Ibid.*
7. Thomas Y. Levin, "Ange Leccia: Arrangement STASI" in *[CTRL]SPACE*, Levin, *et. al.*, *op. cit.*, 178. This figure is grossly at variance with the estimates of other news and academic sources: "CNN-Cold War: Experience-Spy Files" <http://edition.cnn.com/SPECIALS/cold.war/experience/spies/spy.files/intelligence/stasi.html>, May 20, 2003; "Intelligence Debriefing: The East German STASI," <http://www.sovietski.com/Star/stasi.html>; Jolyon Naegele "Germany: Historians Cull STASI Archives," <http://www.rferl.org/nca/special/10years/germany4.html>.
8. Levin, 178.
9. Timothy Druckrey, "Secreted Agent, Security Leaks, Immune Systems, Spore Wars...," in *[CTRL]SPACE*, Levin, *et. al.*, *op. cit.*, 158.
10. Roberta Smith, "Art in Review: Mark Hansen and Ben Rubin; Édouard Vuillard; Donald Moffett," *New York Times* Sec. E, Col. 1 (February 21, 2003): 45.
11. Phil Nobel, "First Take: Phil Nobel on Ben Rubin," *Artforum* (January 2002): 126.
12. Adam Gopnik "Chatter: Orange and White," *The New Yorker* (March 3, 2003): 33.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. "September 11 and the Imperative of Reform in the U.S. Intelligence Community," Additional Views of Senator Richard C. Shelby Vice Chairman, Senate Select Committee on Intelligence, December 10, 2002.
16. Baruch Fischhoff and Ruth Beyth, "'I Knew It Would Happen' – Remembered Probabilities of Once-future Things," *Organizational Behavior and Human Performance* 13 (1975): 12.
17. Enzensberger, 98.
18. *Ibid.*
19. Radio interview between Jad Abumrad and Ben Rubin, "Whitney's 'Listening Post': A Fly on the Chat-Room Wall," aired on NPR's *Weekend Edition with Scott Simon*, February 22, 2003.

UNMANNED

Jordan Crandall



During Gulf War II, around six hundred journalists were assigned positions alongside combat and support troops – with the intention to give us all "front row seats to the war." Previously trained by the Pentagon in week-long media boot camps, these "embedded" journalists were not allowed to carry guns, but they were allowed to carry cameras. If the first Gulf War (where the reporters were confined to hotels) was something like a war game, this war would seem to be something more like reality television. Buoyed by its collaborations with Hollywood – which is riding high on an unprecedented wave of revenue from reality TV programming that now constitutes over half of the top ten shows in the U.S. – and increasingly information-savvy, the Pentagon now knows that stage-managed "real life" is where the action's at. It will no longer be accused, it thinks, of withholding or controlling information. It will give us real life on the front lines, truth behind the façades, Ted Koppel in a tank.

However, like the overproduced reality television show that ends up squeezing out any sense of spontaneity, these images turned out to be as misleading as those of the first Gulf War. There were rules of engagement that all embedded journalists had sworn to abide by. The details of military actions could only be described in general terms, and journalists were prohibited from writing about possible future missions, classified weapons or sensitive information. There was a social code of conduct among personnel as to what could be said. The commander of an embedded journalist's unit could block any reporter from filing stories via satellite connection at any time. Much of what appeared to be live was actually recorded hours earlier. And the whole thing got fed into the graphics-heavy, soundbite-oriented news machine anyway, itself a primary interface to a media-driven market of investors who "play the war" and who trade based on news. Embedded reporting was itself embedded within a host of now-familiar conventions, accompanied by scrolling updates, computer-generated flyovers over Baghdad, animated EarthViewer satellite imagery, drum rolls, and links to websites that allowed us to fondle 3-D animations of munitions. The war didn't end up looking like reality television so much as a carnivalesque media Olympics.

Standing out prominently alongside these embedded images were the familiar echoes of the first Gulf War: those haunting images from camera-mounted bombs (or rather, bomb-mounted cameras) that explode upon impact and mask any repercussion at ground level. Those flying points of view to which we have only virtual access.

Camera handheld on the ground. Camera precision-mounted in the sky. Which viewpoint are we to assume?

One wonders, as always, what the real artillery is in this war – images or bullets. Perhaps the soldiers should be allowed to carry cameras, or the camera and gun should simply collapse into one another. For the military, the distance between has been narrowing for quite some time anyway. It has been narrowing in terms of what has been called the military-entertainment complex. (Already it is difficult to distinguish between managed combat information, news and entertainment.) It has been narrowing in terms of the windows between detection and engagement, "sensor" and "shooter," intelligence-gathering and deployment – which in many ways drives military development and especially its aerial imaging.

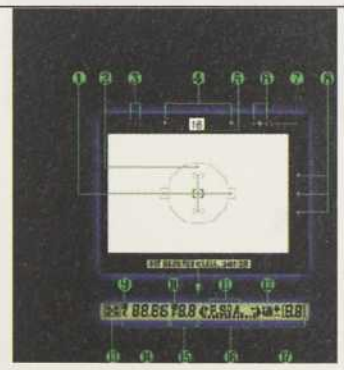
There are two modes to this collapse. We might call them the manned and the unmanned.

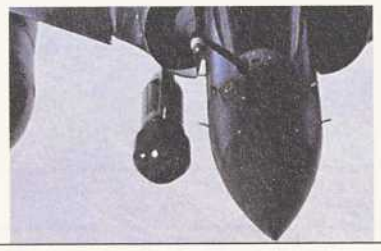
A channel of re-embodiment opens up via reality media and its focus on unfiltered immediacy. At the same time, a channel of disembodiment opens up via automated vision and the "unmanned." Think of two modes. One is the handheld camera, live and on the scene. We watch seemingly immediate, raw footage through it. The other is the disembodied gaze. We don't watch through it. It is the gaze that belongs to everyone and no one. The camera-riding bomb is only one example. There are many other examples that we can't see. In many senses, this gaze has moved into the status of a *condition*. That is, it has moved from something that we can represent to something that helps to structure representation itself, as if lurking behind the visual field.

So which is it? If we think of perception as being relocated – and in many ways warfare is about such relocation – can we say that it is becoming re-physicalized, or not? I want to consider both of these modes. In so doing, I want to also introduce another element – in a sense, outfitting these concepts with armaments. I want to suggest that the condition of this relocation of perception is its subsequent arming – its subsequent backing by an apparatus of conquest and defense. Can we think of perception as becoming armed in this way? How could such an increasingly ephemeral and distributed capacity be simultaneously fortified, couched within an apparatus of warfare? Dematerialized, yet weighted?

The Drone

The current star of the unmanned vehicles is the Predator, which had its major debut in 1995 in Bosnia. The Predator is a toylike and windowless vehicle, originally built for reconnaissance missions, that is flown by both the military and the CIA. There is no pilot in its cockpit – there is an operator who sits hundreds, or thousands, of miles away at a console (most recently, in Nevada). The Predator beams a continuous live video feed to military and intelligence personnel at bases in Virginia and California, who send it to analysts and commanders around the world.





The Predator was never conceived to be able to fire upon targets. It has on many occasions captured potential targets on video but was unable to do anything about it. In other words, it had "got them in its sights" but was unable to fully capture – *i.e.*, shoot – as if it were impotent. For example, a Predator drone once captured a "tall turban-wearing man" on video in Afghanistan that many officials believe was bin Laden. But there was nothing to be done except to relay the information back to command posts, who may then channel it to other vehicles equipped for interception. There was no chance to eliminate that which appeared in the image, an act which seems to negate the very purpose of photography. Meanwhile, the target slipped from view.

The impotence of the image led to the reforging of the vehicle. In the new regimes of the image, there can be no possibility of escape. Vision must be outfitted, the body retooled, the apparatus armed.

Institutional effect: The military has always been seeking to reduce the time from "sensor to shooter" to almost zero. It has sought to more closely integrate the apparatuses of detection and engagement. The growing urgency reached its culmination after September 11. Now Predators were being hastily equipped with Hellfire missiles and laser-targeting systems. On the nose and underside of the Predator now stood video camera, targeting system and missile launcher, which could work in tandem. Missile and video camera sit side-by-side, pointed toward the ground, aimed to capture, mounted on the belly of a windowless airplane.

Recording-launching. Seeing-aiming-firing.

Photography was once an accurate replica of the world, driven by the need to remove the human from direct physical contact with the site of experience; the need to place the human "on the other side" of representation as a kind of shield from reality; the need to protect one from the vicissitudes and dangers of physical presence and to allow a form of disembodied presence – a presence through removal. I am there yet not there. The image and its technical support act as protector, as life-giver, yet they are bound up in a technical development that threatens the human with obsolescence. They provide a means for its extension, yet a means for its removal. Warfare: protection through the aid of the image, countered with the annihilation that the image also facilitates.

Who are its agents? During the conflict in Afghanistan, Air Force officers monitored ground level activity at CIA headquarters in Virginia where, as reported by the *Washington Post*, they were occasionally "surprised to see an explosion, only to learn later that the CIA was firing a missile." Who is watching, who is analyzing, who is flying the plane, who is shooting? Such capacities are suspended within an uneasy alliance between agencies, who are themselves often in competition.

We have the narrowing of divisions between the technologies of detection and engagement, as well the blurring of the roles of intelligence-gathering and deployment. Think of the blurring of the roles and limits to the FBI and the CIA and the creation

of the new intelligence unit within the Department of Homeland Security. From this consolidation "erupts" the technology itself. Or is it the other way round? Then there is the image, and the role of seeing. The image both tracks and aims, traces and targets, its framings operating as a new development of perspective. If we think of perspective as a way of locating relationships between objects in space and their representations, what is it, then, if we seek to collapse that space? Is this a perspective aimed at obliteration? A final collapse of the referential fallacy, an implosion in the midst of an explosion? A precise freezing in time and space, a precise sedimentation of image, referent and projectile in realtime, in order to guide and mark an annihilation?

Strike 1. In February of 2002, several men on the ground in Afghanistan, after having been monitored for some time by the U.S. military and the CIA, were shot dead by a Predator drone. The men were determined to have been involved in "suspicious activity" and one of them was suspected to be bin Laden himself. The strike was a mistake. The men were subsequently thought to have been simply foraging for scrap metal on the ground. The Pentagon defended the attack, but at the same time, it tried to distance itself and blamed the CIA. It was the first time that the public learned that the CIA was involved in firing missiles.

Strike 2. About three months later, on May 9, Gulbuddin Hekmatyar, a suspected Afghan factional leader, was also shot at by a Predator drone. He survived. It was the first confirmed mission to kill someone who was not officially part of the fallen Taliban government or the Al Qaeda network.

Strike 3. On November 3, 2002, a missile fired from a Predator drone killed Qaed Salim Sinan Harithi, also known as Abu Ali, a senior leader of Al Qaeda. He was traveling by car in Yemen with five low-level associates who were also killed. The car and the bodies were incinerated. The attack was the first using an armed Predator against suspects outside of Afghanistan.

Strike 4. Most recently, on June 20, 2003, a Predator drone destroyed a convoy that was traveling near the Syrian border in western Iraq. The convoy was believed to be carrying fugitive Iraqi leaders and there was speculation that it was carrying Saddam Hussein himself.

In each of these cases, in each of these strikes, I remember trying to picture the scene. One man – standing alone or in a group, or traveling by car – is suddenly fired at from the sky, as if zapped by a lightning bolt. He is singled out for destruction among the others standing nearby, as if by an act of God. To what remote hidden bunker was this image sent, whose hidden hand released its payload? In the *New York Times*, Walter Kirn wrote that, from the perspective of his sofa, this latest incident had the quality of an "immaculate destruction." "It may well have been Thor doing the shooting," he wrote. "Or me." He said that "with no individual human being to take credit for the hit – no swaggering flying ace, no deadeye tail gunner, no squinting rifleman – it felt like a pure projection of my will."[1] It felt like a pure projection of his own continuing anger about terrorism.





One can immediately picture a peculiar kind of armed couch potato, caught somewhere between a videogame and the news. We hold our own remote devices that give us the fictions of instant command, and sitting in front of our television sets or computer screens, we are, oddly enough, about as close to the action as the actual pilots get – as well as those secret teams who have their fingers on the triggers. Part of a distributed mass with no fixed contours, with no one person to locate at the helm, the unmanned system is no ONE yet everyone. Its projectile: the extension of some inner combative state? A distributed, armed intent?

One can think of the action of slamming the phone down as somehow "getting back" at the person on the other line, or of blasting the horn at a stupid driver who nearly caused an accident. We transfer anger through our devices. Through remotes of all kinds, we can picture the very common gesture of the "point and shoot." None of these actions are anywhere near that of launching an actual missile, of course. But we can identify with the gesture, the response mechanism, the conditioning process, the interceptive goal. We can speak of mechanisms behind the "decision to engage." One can speak metaphorically of "pushing one's buttons," which means that someone is deliberately exploiting one's soft spots, inciting anger in a knee-jerk reaction. The device marks a loop between perception, technology and the pacings of the body. Eye, viewfinder and trigger. A structure for orienting attention and facilitating differentiation or division. Subject/object, me/you, friend/enemy. We choose this over that. We locate ourselves to "this side" of image, to the safe side, against the enemy it protects us from. We draw lines in the sand; we say, "I stand here against you," defining ourselves by that which we oppose. How far are we willing to go to defend it? What kind of technology backs us?

The Reporter

The surprise attack on the Iraqi command bunker that launched Gulf War II was supposed to be the mother of all smart strikes. Think of all of the computational power and intelligence that went into the determination of that one precise moment. It was supposed to be the apex of the entire operation, the magnum opus, the *punctum*, the crowning glory of the American military machine. Imagine: to obliterate Saddam Hussein himself in one enormous zap, one precise blast from the sky, as if God himself had struck the man down. The blast over Baghdad that morning shook the city and the entire world.

Later, Donald Rumsfeld, who likes to simulate forms of combat machinery in his gestures, gripped both sides of his lectern, elbows up and head thrust forward, as if morphing into an Apache helicopter looming above its prey. Such precision we could have never before dreamed of, he says.

Meanwhile, battalions of soldiers and reporters were already advancing into the country.

It has been said that there is so much reporting today, it often gets ahead of the news. Think of the swarms of reporters in Washington, DC during the





sniper attacks confronting the police force as if they were swat teams. In a cutthroat commercial news media world, timely information is artillery, and journalists are fighters. Virilio once said that it is now reality that has to keep up with media, rather than the other way round. It is easy to see how embedded journalism would arise in a culture of "behind the scenes" entertainment, immediacy and rapid media technological advance, and impatience with the kind of secrecy such as the Pentagon has shown in the past. "Truth is the best defense" said Col. Jay DeFrank, the Pentagon's director of press operations, as legions of Americans grabbed their popcorn.

Camera and weapon, in the trenches together and on the battlefield. Trigger click, camera click. With the Predator, the distance between was narrowed in the drive for "capture" in its most violent sense. That is, there could be no escape for the represented. It fuses with its image as it is obliterated. An image and a life are both "taken" as eye and projectile join. The distance for human error shrinks since it is a machine that coordinates. Here at ground level, however, camera and weapon cohabit a space through the agency of a fallible human. The camera shakes. Its bearer's life is on the line. In the field between seeing and shooting a human is not removed but reintroduced. In a sense, it is the human that is deployed to serve a need within the workings of the apparatus.

What is that need?

It is well known that, within the scrims of hyperreality, a mode of witnessing has been lost. An indexical bond has been severed. Through a verité of the everyday, real-life media arises to fill the gap. It purports to put us on the front lines. Media moves into the space of the audience by allowing its "authentic" participation. A sense of unscriptedness counters the polished quality of the media mise-en-scène and opens up an entry point. The deceptive character of the media is suspended for a moment, and one can project oneself inside. I do not abandon myself to the image, or live in the world of images. Rather, this "realness" allows a seamless interface between. A port of synchronization is opened up that allows a shuttling back and forth. "Real feelings" and "real people" are what code authenticity. We identify with the people on screen because they are somehow more like us, in situations and under conditions that are more like life. The distance that voyeurism relies on for its source of pleasure migrates into other geometries. These realtime image streams, lifelike settings, "real actors," and seemingly live actions and effects however could only have opened up a site of identification for a populace that had already been conditioned to see itself through media self-reflection. This could not have taken hold unless the media mise-en-scène had already arisen, as it has, to form the sole authenticating construct of our time – the cultural background for awareness, identity and representation, the background against which subjectivity and social relations are formed.[2]



Through embeddedness, I am put back in the place that photography had once purported to remove me, in order to protect me. I am (seemingly) reintroduced at the other side of the shield, dropped onto the battlefield of the Real and (seemingly) subject to all of its dangers.

Embeddedness, then, constitutes a language that signifies the real – a real that has been under siege in more ways than one – by helping to develop new coherencies and cohabitations against a violent other. It offers a form of indexical compensation. The seemingly spontaneous, handheld, grainy video mode has come to signify a mode of real presence – and here the staggered motion and artifacting brought about by limited transmission capacity serves as a kind of transmission verité. The "real" equals credibility via its sense of unfiltered immediacy. *The reality of representation* is substituted for *the representation of reality*. That is, "authenticity" arises less from the authenticity of reality per se than *the authenticity of the means by which reality is portrayed*.

The compensation works linguistically as well. Listening to the embedded reporters, one notices that they sometimes seemed to talk like they were soldiers instead of journalists. They used military-speak and said "we," as if they were part of the combat force. "We went out on patrol." "We took out about thirty or forty Iraqis" in a firefight. Warfare is always about such divisions and cohesions, as they traverse language. Newscasters say "we" or "us" in order to create an interior of cohesion against an exterior of disarray. An interior of safety against an exterior of danger. Margaret Morse has pointed out that through such mechanisms, which include stacks of hierarchically-arranged worlds, sartorial and acting codes, graphics, and other carefully ordered conventions, a cohesive world is constructed that contains its viewer in a comforting here-and-now. We see in such news constructs a public being taught its place according to the conventions of power and position in discourse.[3] Through carefully arranged divides within the news, where, for example, newscasters can address the viewer directly but the represented public cannot, positions are reinforced, battlelines are drawn and power is maintained. If we see a process of differentiation actively at work, we can regard this as part of a machine of subjectivity. An arsenal, in effect, of producing an interior/exterior divide.

Such mechanisms do not only represent the war. They *are* the war.

In the heat of battle, one does not think too much. One acts. Especially in a crisis state (increasingly the norm), the military machine does my thinking for me. In civilian terms: The construct is couched within what Elaine Scarry would call a mimesis of deliberation – a simulation of deliberation that replaces one's own thinking.[4] The media construct is such that it does its own thinking through mirroring one's own thought processes, seducing one into a direct interface, a mind-meld. Automated deliberation, seamlessly achieved. I am there on the front lines and I virtually witness what is shown on the screen – it is real. This occurs within a news construct that virtually does my thinking for me.



The image that I see – the smart image of high technology weaponry or the smart image of the multiformat newscast with its text crawls and weblinks – is the image that thinks for itself, harbouring cognition within its own confines. In some cases, as when image and ammunition coincide, it even destroys itself.

The "sightless gaze" of the unmanned system tends to acquire exceptional power since its bearer cannot be pinned down. The reinforced gaze of the embedded eye acquires its power precisely because it can.

Perhaps it is both that turn out to be equally "unmanned" – the latter being more insidious because it traffics in the guise of its opposite.

Postscript

During the heat of the war, I saw a scene on CNN that was shot with a night vision camera. Someone was panning the area, casting it in the familiar green glow of combat. But this time the camera was not focused at the enemy. It was wielded by an embedded reporter, who scanned the soldiers in that battalion as they, in turn, scoped out the landscape, their weapons poised. A concert of gazes both armed and unarmed. In the place of the cold unflinching stare of the military machine, the presence of a human – a civilian – is reinstated behind the lens. Could it be "me"? What is the difference between the way that I see and the way that the military sees? I look for something out of the ordinary, something to reinforce me or to militate against.

Critic? Seducer? Victim?

Jordan Crandall (www.jordancrandall.com) is an artist and media theorist. He is Assistant Professor in the Visual Arts Department at University of California, San Diego. His newest book, *Drive: Technology, Mobility, and Desire*, has just been released by Hatje Cantz Verlag in conjunction with ZKM Center for Art and Media, Karlshrue, and Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

NOTES

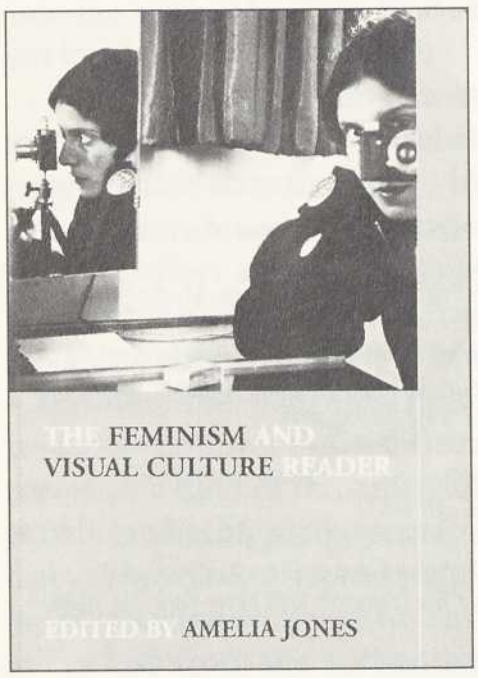
An earlier version of this essay appeared in *ctheory*, 26: 1-2 (April 9, 2003), <www.ctheory.net>.

1. Walter Kirn, "Bring It All Back Home," *New York Times Sunday Magazine* (November 17, 2002): 17-18.
2. With thanks to Ursula Frohne, "Screen Tests: Media Narcissism, Theatricality, and the Internalized Observer" in *[CTRL]space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, eds. (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 253-77.
3. Margaret Morse, *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998), 36-67.
4. Elaine Scarry, "Watching and Authorizing the Gulf War" in *Media Spectacles*, Marjorie Garber, Jann Matlock and Rebecca L. Walkowitz, eds. (London and New York: Routledge, 1993), 57-73.

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Amelia Jones (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres et New York, Routledge, 2003, 560 p.



Les relations qu'entretient le féminisme avec la culture visuelle (*Visual Culture*) sont multiples, complexes et surtout inévitables. Pour une majorité de théories féministes, la différenciation sexuelle s'effectue par le visuel. Que ce soit par le biais de la psychanalyse, de la phénoménologie, de la sémiologie ou de la philosophie, le féminisme travaille en grande partie la question de la visibilité ou de la représentation des femmes. À l'instar du féminisme, l'étude de la culture visuelle relève d'une théorie critique. Enracinées dans la pensée des *Cultural Studies*, les *Visual Culture* sont d'ailleurs alimentées par les théories féministes, elles-mêmes influencées par les théories marxistes, postcoloniales, gays, lesbiennes et *queer*. Cette nouvelle pensée critique répond aux besoins d'une méthode d'analyse critique adaptée à la prolifération des images de toute nature que l'histoire de l'art, entre autres, ne peut traiter adéquatement. La production d'un outil pédagogique sur la rencontre du féminisme et de l'étude de la culture visuelle s'avère d'une utilité certaine, et ce, dans le cadre de plusieurs cursus universitaires comme les études féministes, l'histoire de l'art, les études cinématographiques, la communication, la sémiologie et la philosophie. L'anthologie que propose Jones réunit soixante-deux textes classés en sept thématiques : provocations, représentation, différence, disciplines/stratégies, culture de masse/interventions médiatiques, corps et technologie. D'emblée, on constate que la théoricienne tente davantage de rendre compte de la diversité du discours que de miser uniquement sur des textes plus canoniques. D'ailleurs, ce choix correspond entièrement aux visées anti-élitistes des *Visual Culture*. Malgré la pluralité des voies entendues dans cet ouvrage, la sélection reflète néanmoins les partis pris théoriques de Jones. En effet, elle précise dès l'introduction de l'ouvrage les caractéristiques de sa formation universitaire et les principales lignes directrices qui ont orienté le choix des textes. Toutefois, on remarque que Jones présente autant de textes dont elle partage les idées que de textes qu'elle critique vivement dans ses ouvrages précédents, notamment dans *Body Art: Performing the Subject* (University of Minnesota Press, 1998).

Des sept parties de l'ouvrage, la deuxième est la plus stimulante. Non pas que cette partie sur la représentation du corps féminin regroupe les textes les plus solides, mais parce qu'elle accomplit avec plus d'éloquence le projet de tracer la généalogie d'une pensée à travers l'étude d'un thème. Tous les textes de cette partie, présentés dans l'ordre chronologique, se répondent et complexifient au fur et à mesure la question que pose la représentation du corps féminin. Par contre, les six textes commandés pour la première partie de l'ouvrage n'arrivent pas à satisfaire les attentes soulevées par Jones à travers l'initiative, pourtant louable, de vouloir dresser un portrait actuel de la recherche au sein de ce domaine. Le caractère anecdotique de ces textes leur enlève une certaine crédibilité, ce qui risque de laisser aux lecteurs l'impression que leur portée véritable sera réduite. La grande force de cette anthologie réside surtout dans le soin méticuleux qui a été pris pour présenter la diversité des points de vue sur le féminisme, ou plutôt sur *les* féminismes.

> Julie Lavigne

Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, coll. Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, 113 p.

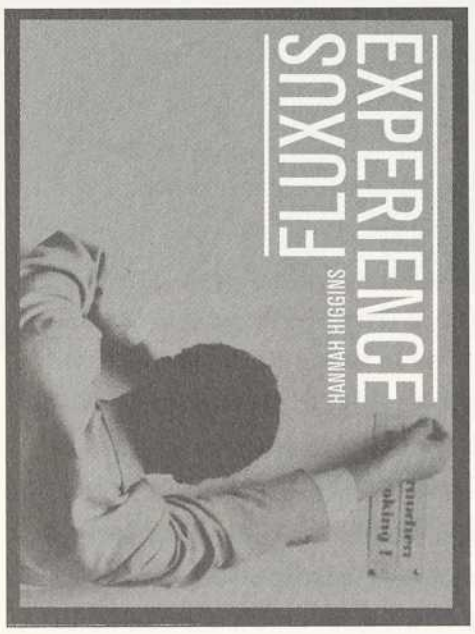
Dès la première moitié du siècle dernier, Paul Valéry et Walter Benjamin anticipèrent la rupture que devaient produire les nouvelles technologies de reproduction eu égard aux œuvres classiques. Ils soulignèrent notamment ce que l'art de l'ubiquité apporterait de neuf par rapport à la mémoire culturelle passée. Peu de philosophes s'intéresseront par la suite à ce qui devait s'en suivre pour le développement de « l'art de masse ». Assimilé à l'art populaire, ou tout simplement envisagé dans le rapport hiérarchique entre les arts majeur et mineur, les théoriciens de l'art ne s'inquiétaient pas outre mesure du changement que ce phénomène devait amener sur le plan de notre compréhension des œuvres. Auteur de *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction* (Jacqueline Chambon, 1999) et de *Questions d'esthétique*, écrit en collaboration avec J.-P. Cometti et J. Morizot (P.U.F., 2000), Roger Pouivet poursuit dans cet ouvrage ce qui était sous-entendu dans ses livres précédents. Selon lui, les philosophes de l'art moderne et contemporain, surtout intéressés aux problèmes concernant le jugement de goût et l'historicité de l'art, ont tort de bouder – comme ils l'ont fait jusqu'à ce jour – cet art qui, grâce aux techniques de diffusion de masse, apporte à l'aube de ce troisième millénaire « une modification radicale du mode d'existence de l'œuvre ». Or, c'est justement cette modification qui, selon Pouivet, caractérise l'art à l'âge de sa mondialisation.

Dans l'horizon de la philosophie analytique, l'auteur renoue avec une ontologie de l'œuvre qui trouve ses racines dans la pensée d'Aristote. Distincte de la métaphysique, qui a l'ineffable pour sujet, l'ontologie des œuvres d'art a pour champ d'investigation le mode d'existence des œuvres, leur nature. Une nature non pas intrinsèque ou absolue comme pour l'essentialisme, mais relative à d'autres entités dont ces œuvres dépendent. C'est donc de ce point de vue que l'auteur décèle dans l'art de masse une spécificité ontologique que l'art contemporain n'a pu acquérir. En effet, même si certaines pratiques artistiques récentes ont remis en question les anciennes catégories à partir desquelles on pouvait juger des œuvres, cette rupture n'a pas eu la portée sociale que l'art de masse va générer en ce qui a trait à « la transfiguration du banal ». En s'intéressant à la différence ontologique entre l'art et le non-art, les philosophes ont ignoré en quoi ce sont essentiellement les produits de l'industrie culturelle qui ont modelé le paysage « audio-visuel » des dernières décennies. Loin de se contenter d'une rébellion face à l'esthétique classique, la rupture opérée par l'art de masse l'est d'autant plus qu'elle est « déterminée ontologiquement par la diffusion de masse. » Certains gestes artistiques auraient beau emprunter des stratégies qui lui sont propres, l'art de masse suppose « des œuvres dont l'ubiquité est totale. » Qu'il s'agisse du cinéma grand public, de la musique pop ou rock, ou encore des livres en série, l'art de masse se veut accessible à un public planétaire. De plus, puisqu'il coïncide avec la consommation de masse, il ne prétend à aucune tradition, à aucune histoire, et peut ainsi se considérer « sans culture ». En effet, c'est l'acculturation de l'art de masse qui fait son originalité ontologique et, bien sûr, sa force en ce qui concerne son expansion à l'échelle mondiale. Beaucoup de questions viennent à l'esprit devant une telle proposition qui tente de montrer la valeur ontologique de l'art de masse. Si, par exemple, l'expression « culture de masse » est une « contradiction dans les termes », en quoi l'art qui se veut de masse est-il encore de l'art ? En quoi un art où « seule la technique triomphe » peut-il être considéré comme le produit d'une activité artistique ? N'avons-nous pas plutôt affaire à une culture que l'on pourrait qualifier à la suite de Heidegger de « pauvre en monde » qui s'impose mondialement au nom du pur divertissement ? Et l'anti-humanisme dont, au dire de Pouivet, l'art de masse fait preuve, relègue-t-il nécessairement l'art contemporain à une culture classique et humaniste ? Une chose en tout cas apparaît claire à l'auteur : à l'âge de sa mondialisation, aucun philosophe de l'art ne peut être « le prophète de ce que cet art mondialisé nous réserve ».

> André-Louis Paré

Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002, 274 pp., ill. b. & w.

With *Fluxus Experience*, Hannah Higgins, daughter of Alison Knowles and Dick Higgins, wrests consensus about Fluxus away from the deathly grip of George Maciunas. She argues that the predominant conception, in accord with Maciunas' definition of it as a dogmatic anti-art movement, offers a partial and flawed account that consigns a dynamic network of



artists to nostalgic interment with the historical avant-garde. To obviate this dead-end, Higgins refuses to treat Fluxus as an isolated phenomenon and, instead, traces its pluralistic reception in Europe and gauges its close relations with more recognized movements, like Pop and Conceptual Art. Fluxus has been relatively neglected, she contends, because of prevailing aesthetic principles that follow Enlightenment ideals; another, holistic framework, based in embodied knowledge and experience would be better suited to its reception, lessening the influence of any one individual. From a phenomenological account of specific artworks and events, Higgins constructs an alternative, relational aesthetics that has promising future implications, including a re-imagining of pedagogy after Fluxus's example.

As an exemplary, democratic, non-hierarchical model containing multiple perspectives on a society characterized by difference, solidarity and connection to the physical world, Higgins' portrayal of Fluxus is certainly admirable. However, her emphasis on an all-embracing open-endedness allows for a kind of return of the repressed. Higgins' placement of the primary experience of the everyday objects of Fluxus before interpretation recalls an earlier insistence on an art form's innocence. In describing the isolation of these objects (using the phrase "making special"), she comes across as a Greenberg in cardigan and sneakers. Though aware of this problematic area in her argument – its somewhat naïve empiricism – Higgins seems blind to the notion that even the best intentions mask self-interest. For an aesthetic with a non-ego based ethic, it does sound strangely self-satisfied.

> Michael Davidge

Catalogues_Catalogues

***Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation*, texts by Vicky A. Clark, Barbara Bloemink and Ana Merino, New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, 2003, 176 pp., b. & w. & col.**

There is a growing body of artwork that is equal parts sardonic and hip – more insider than outsider – with angsty overtones of abjection and fuck you. The book *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation* finally gives overdue recognition and loose symmetry to these paintings, drawings and idiot savantish doodles. The book is published in conjunction with a traveling group show and includes essays from the show's organizers. The cartoon-esque aesthetic (a tag this works seems to both embrace and reject) can be whimsical and self-possessed. These artists seem to have opted out of contemporary art redundancy – this may be the long-awaited antidote to the visual equivalent of the rock anthem.

The book opens with Yoshitomo Nara's *All the World is Yours* (2000), a softly rendered Asian girl glaring up at her (presumably adult) onlooker with sour contempt and scrutiny, affecting mock innocence that produces a simultaneous smile and wince. Daniel Heimbinder's *An Impossibly Inhospitable World* (2001) is a tightly painted watercolour depicting rainbows thrown from the back of a military truck, contrasted with frail figures in wheelchairs and various states of human shabbiness. Heimbinder's work is tragic, seductive and vaguely comic, representing the kind of complexity that makes this volume shine. Other artistic highpoints worth noting are works by Kojo Griffin, Enrique Chagoya, Marcel Dzama, Barry McGee and James Kochalka. The identity these artists negotiate – as the book's subtitle suggests – is a slippage between content that is often caustic and off-putting, that nevertheless operates on surprisingly personal



terms. Together, the artists featured in *Comic Release!* are engaged in a different – almost diffident – mode of artmaking, one with broad and varied possibilities for art to be shown, circulated and contested.

> Todd Meyers

Ouvrage reçus_Selected Titles

Ouvrages théoriques_Essays

AIDS Riot. Collectifs d'artistes face au Sida/Artist Collectives Against AIDS. New York 1987-1994, 12e Session de l'École du Magasin, Grenoble, Magasin, 2003, 320 p. (texts also in English).
Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, London: Verso, 2003, 150 pp., ill. b. & w.
Scott Bukatman, *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham & London: Duke University Press, 2003, 280 pp., ill. b. & w. & col.
France Choinière et Vincent Lavoie (éds.), *Ondes de choc. La représentation secouée par la photographie/ Shock Waves: Photography Rocks Representation*, coll. Les essais, Montréal, Dazibao, 2003, ill. n. et b. (texts also in English).
Alain Depocas, Jon Ippolito et Caitlin Jones (éds.), *L'approche des médias variables. La permanence par le changement*, New York /Montréal, Guggenheim Museum Publications/ la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003, 138 p. (texts also in English).
Penny Cousineau-Levine, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 2003, 324 pp., ill. b. & w. & col.
Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, 130 p., ill. n. et b.
Michel Guérin, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, 248 p.
Erin Manning, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 188 pp., ill. b. & w.
Alison Pearlman: *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2003, 214 pp.
Luc Richir, *Dieu, le corps, le volume. Essai sur la sculpture*, Bruxelles, La part de l'œil, 2003, 296 p., ill. n. et b.
Gary Shapiro, *Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying: Archeologies of Vision*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2003, 438 pp., ill. b. & w.
Janet Wolff, *AngloModern: Painting and Modernity in Britain and the United States*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2003, 174 pp., ill. b. & w.

Monographies et Catalogues_ Monographs and Catalogues

Arni Haraldsson, Up & Down: Downtown Eastside Architecture, text by Clint Burnham, Vancouver: Artspeak, 2003, set of postcards, ill. col.
Boris Mikhailov: A Retrospective, texts by Ekaterina Degot, *et al.*, Zurich/Berlin/New York: Scalo, 2003, 192 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en allemand).
Connected: Contemporary Art in Kingston, text by Jan Allen, Kingston: Agnes Etherington Art Centre/ Modern Fuel Artist-Run Centre, 2003, 64 pp., ill. col.
Cruel and Tender, texts by Emma Dexter, Thomas Weski, *et al.*, London: Tate Publishing, 2003, 288 pp., ill. b. & w. & col.
David Rabinowitch, textes de Josée Belisle, Donald Kuspit, David Carrier et Catrina Neiman, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, 120 p., ill. n. et b. (Publication also available in English).
Doublures. Vêtements de l'art contemporain, texte de Johanne Lamoureux, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 118 p., ill. n. et. b. et coul. (text also in English).
English Roots, text by Eric Cameron, Lethbridge: University of Lethbridge Art Gallery, 2003, 184 pp., ill. b. & w. & col.
Existens minimum Domènec, textes de Marti Peran, *et al.*, Barcelone, Fundació Espais d'art contemporani, 2003, n.p., ill. n. et b. et coul. (textes en espagnol seulement).
For the Record: Drawing Contemporary Life, texts by Daina Augaitis, *et al.*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2003, 104 pp., ill. b. & w. & col.
Frequent Stops: Jack Jeffrey, texts by Patrick Andersson and Lorna Brown, Vancouver: Artspeak Gallery, 2003, 32 pp., ill. b. & w. & col.
Gillian Wearing: A Trilogy, texts by Daina Augaitis, *et al.*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2003, 32 pp., ill. b. & w.
Jeremy Borso: Then Again, text by John O'Brian, Oakville: Oakville Galleries, 2003, 32 pp., ill. col.
Keith Long, texte de Lelia Mordoch, Paris, Galerie Lelia Mordoch, 2003, n. p., ill. coul.
Mark Lewis, textes de Jean-Michel Bouhours, Shepherd Steiner et Bernhard Fibicher, Bruxelles/Bern, Argos/Kunsthalle Bern, 2003, 62 p., ill. coul. (texts also in English and German).
L'emploi du temps, texte d'Anne-Marie Ninacs, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 80 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).
Lines Painted in Early Spring, text by Patrick Mahon, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 2003, 78 pp., ill. col. (texte aussi en français).
Lucie Duval. Caisse de résonance ou l'hypocrisie de la prose, texte de Louise Provencher, Montréal, Occurrence, 2003, 48 p., ill. n. et b. (text also in English).

Luther Price: Imitation of Life, text by Lia Gangitano, *et al.*, New York: Thread Waxing Space, 2003, n. p., ill. b. & w.
Nan Goldin, textes de Paulette Gagnon et Éric Mézil, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, 96 p., ill. coul. (texts also in English).
Nedko Solakov, texts by Ami Barak and Henk Slager, Amsterdam: De Appel, 2003, 52 pp., ill. col. (textes aussi en néerlandais).
Rachel Harrison: Brides and Bases, texts by Ben Portis and Margaret Sundell, Oakville: Oakville Galleries, 2003, n.p., ill. col.
Revealing the Subject, text by Shannon Anderson, Oakville: Oakville Galleries, 2003, 64 pp., ill. col.
The Royal Art Lodge: Ask the Dust Dictionary of Received Ideas, texts by Wayne Baerwaldt, *et al.*, New York: The Drawing Center; Toronto: The Power Plant; Middleburg: De Vleeshal; Winnipeg: Plug In ICA, 2003, 104 pp., ill. b. & w. & col.
Steve Reinke, text by Tom Folland, New York: Thread Waxing Space, 2003, n. p., ill. b. & w.
Suzanne Lafont. Appelé par son nom, texte de Marie de Brugerolle, Arles, Actes sud, 2003, n.p., ill. coul.
Tom Dean: Ruins, texts by Josephine Mills and Lee Rodney, Lethbridge: University of Lethbridge, 2002, 64 pp., ill. b. & w. & col.

Revues_Magazines

Perfect Magazine, Lyon, Les Presses du réel, n°1, 2003, 60 p.

Livres d'artiste_Artists' Books

Daniel Danis et Susan Coolen, *Terre océane*, coll. Des photographes, Montréal, Dazibao, 2003, 116 p., ill. n. et b.
Mark Dion, *L'ichthyosaure. La pie et autres merveilles du monde naturel*, Marseille, Images En Manœuvre Éditions, 2003, 128 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).
Marie-Ève Gagnon et Marisa Portolese, *Un chevreuil à la fenêtre de ma chambre*, coll. Des photographes, Montréal, Dazibao, 2003, 80 p., ill. coul.
Sylvie Tourangeau, *Appel(s) à l'aigle*, Montréal, Galerie Sylviane Poirier, 2003, n.p., ill. n. et b.

Son_Sound

Althea Thauberger, *Songstress*, Vancouver: Artspeak, compact disk, 2002.



Althea Thauberger's "Songstress Project" is, at root, a conceptually rigorous artwork that merges with popular music discourse. The *Songstress* CD presents audio and photographic portraits of eight young female singers drawn from an ad placed by the artist in an entertainment weekly: "Female Victoria filmmaker seeks female singers/songwriters, ages approximately 17-25, to be featured in an art film. No experience necessary."
While savvy, Thauberger is no wolf in sheep's clothing. Rather than taking a cheap shot at the innocent, she places her own subjectivity – as the copyright acknowledgments underscore – alongside those of her subjects.
Each chosen respondent cut a demo of her song in a recording studio. These songs are undeniably driven be feeling and affect. Titles like *Reaching Over*, *Sunshine*, *Looking for Something* and *Why* reflect the proclivities of heart and soul. Emotion is formalized as Thauberger adopts an impresario or curatorial role in bringing these moods into public through the strategies and criticality of art discourse. What is revealed is the role of musical craft in engaging an aspirational politics, the varied yet coded ways "of becoming a songstress." Most of the songs record a deeply felt loss of love that marks a reckoning with personal symbolism. They testify to the act of writing one's way out of turmoil and are at times excruciatingly earnest. But is earnestness in itself suspect? Perhaps only to a polarized positioning of mind versus emotion. Thauberger configures these performances as places to stand, spaces to speak from.
The verdant sites around Victoria function as the context for the singers' portraits. "Nature" becomes an explicitly mediated term, framing the women as they take a stake in, and project, affect. The liner notes include an essay by Kathy Slade who situates *Songstress* within the history of portraiture and within an explicitly female audience that has expanded since Sinead O'Connor's pivotal performance at the 1995 Lollapalooza festival and Sarah McLachlan's all woman Lilith Fair – these are "girl singer[s]...singing for girls." With this CD Thauberger articulates an important locus of emergent authorial subjectivity within the specificity of gender and art.
> JENNIFER FISHER

PARACHUTE

conseil d'administration _ board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil _ chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale _ president
ETIENNE PROULX, secrétaire-trésorier _ secretary treasurer
ROBERT HACKETT, vice-président _ vice-president
MARY ANNE FERGUSON, PAUL FRAZER, JOHANNE LAMOUREUX, RÉJEAN LEGAULT

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnateur à l'administration et à la production _
coordinator (administration and production): ETIENNE PROULX |
assistante à l'administration_assistant (administration): NATACHA MARTIN |
coordonnatrice à l'édition_coordinator (editorial): MARIE-ÈVE CHARRON |
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON | senior editor: JIM DROBNICK
rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
collaborateurs _ contributors: MARGOT BOUMAN, JORDAN CRANDALL,
ERNESTINE DAUBNER, MICHAEL DAVIDGE, JENNIFER FISHER, LÉA GAUTHIER,
HANNAH HIGGINS, JULIE LAVIGNE, TODD MEYERS, VANESSA MORISSET, ANDRÉ-LOUIS
PARÉ, THÉRÈSE ST-GELAIS, DAVID TOMAS, ÉVENCE VERDIER, GILLIAN YATES ATKINS |
traduction _ translation: TIMOTHY BARNARD, DENIS LESSARD, GENEVIÈVE LETARTE,
COLETTE TOUGAS, STEPHEN WRIGHT | révision de la maquette _ copy editing:
MARIE-NICOLE CIMON, SCOTT MCFARLANE | promotion, publicité _ promotion,
advertising: MONICA GYÖRKÖS | stagiaires _ interns: SARAH-JANE LEWIS |
graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

PARACHUTE

rédaction, administration_editorial and administrative offices
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 F: (514) 842-9319
info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel_Please do not send press releases by e-mail.
publicité_advertising: (514) 842-9805
tarifs des abonnements_subscription rates: **un an_one year › Canada** (taxes comprises_tax included): individu_individual › 49$
étudiant_student › 39$ institution › 110$ org. sans but lucratif_non-profit organization › 66$ |
hors Canada_outside Canada (frais d'envoi compris_shipping included): individu_individual › 77$ institution › 138$ |
deux ans_two years › Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual › 89$ étudiant_student › 69$

abonnement_subscription
Canada: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310
F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **USA:** Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA.
12901-0239 Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com
International: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 CANADA (514) 355-3333 F: (514) 355-3332
www.parachute.ca expsmag@expressmag.com

diffusion_distribution
ALLEMAGNE_GERMANY, AUTRICHE_AUSTRIA: GVA, Postfach 2021, 37010 Göttingen, Germany. Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +49 511 487177 F: +49 511 41392 rabe@gva-verlage.de ANGLETERRE_ENGLAND: Walther Koenig Books - Serpentine Gallery (London) AUSTRALIE_AUSTRALIA: Multipoint Distribution MC Box 86 Eastern Mail Centre Victoria 3110 F: 9720-9177 Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 FRANCE, BELGIQUE_BELGIUM, ESPAGNE_SPAIN, SUISSE_SWITZERLAND: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 PARIS. Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +33 (0)1 40 24 21 31 F: +33 (0)1 40 24 15 88 difpop@globenet.org CANADA, ÉTATS-UNIS_UNITED STATES: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point le plus proche au Canada, composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux Etats-Unis_In the U.S. dial 1-800-263-9661 DANEMARK_DENMARK: Copenhagen Contemporary Art Center ISRAËL_ISRAEL: Sommer Contemporary Art (Tel Aviv) ITALIE_ITALIA: Johnson's International News Italia SpA Via Telesia 17, Milano 20145. Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +39 (0)2 43 98 22 63 F: +39 (0)2 48 51 74 18 piero.monico@johnsons-italia.it JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG: Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levent Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) MEXIQUE_MEXICO: Museo Rufino Tamayo (Mexico D.F.) NOUVELLE-ZÉLANDE_NEW ZEALAND: Govett-Brewster Gallery Art & Design Store Queen St. (New Playmouth) PAYS-BAS_THE NETHERLANDS: Athenaeum Boekhandel (Amsterdam), Erasmus Boekhandel (Amsterdam) SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Elysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 012**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 012**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés._All rights of reproduction and translation reserved. © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans_is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de_is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux_Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression_Printer: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 4e trimestre 2003_4th trimester 2003. **PARACHUTE remercie de leur appui financier_thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada_The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

Conseil des arts et des lettres Québec

PARACHUTE

Abonnez-vous et écomomisez jusqu'à 58%
Subscribe and save up to 58%

Canada [taxes comprises_taxes included]	4 NUMÉROS_ISSUES	8 NUMÉROS_ISSUES
INDIVIDU_INDIVIDUAL	49$	89$
ÉTUDIANT_STUDENT avec photocopie de la carte d'étudiant_with student ID	39$	69$
INSTITUTION	110$	
org. sans but lucratif_non-profit org.	66$	

Hors Canada_Outside Canada [dollars canadiens_canadian dollars]	4 NUMÉROS_ISSUES
INDIVIDU_INDIVIDUAL	77$
INSTITUTION	138$

Abonnements_Subscriptions: **Canada:** Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **USA:** Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA. 12901-0239 Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **International:** Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 CANADA (514) 355-3333 F: (514) 355-3332 www.parachute.ca expsmag@expressmag.com

30 septembre – 5 octobre 2003

montréal optica berlin

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest suite 508
Montréal (Québec) H3B 1A2
t (514) 874-1666 f (514) 874-1682
info@optica.ca www.optica.ca

▷ Pour la huitième édition de la foire d'art international,

artforum berlin

Optica, un centre d'art contemporaine présente trois commissariats d'exposition abordant des expériences et des images reliées à des contextes culturels précis :

illuminations
commissaires : Marie Fraser et Marie Josée Lafortune
Mathieu Beauséjour, Rebecca Belmore, Daniel Olson

licht
commissaire François Dion
David Altmejd, Pitseolak Ashoona, Mindy Yan Miller

exileration and dypsphoria
commissaire Annie Martin
Barbara Prokop, Benny Nemerofsky-Ramsay, Karma Clarke-Davis

le 3 octobre 2003, participation à la table-ronde:
berlin in dialogue with canada : the institutional landscape

Ce projet est réalisé avec l'aide financière du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, de la ministère de la culture et des communications, de la ministère des affaires exterieurs et commerce internationale, de la Caisse Populaire Déjardins du Mont-Royal et de Volkswagon.

Department of Foreign Affairs and International Trade / Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international

Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts

Québec



STEPHAN BALKENHOL, *GROSSE PAIRE DE TÊTES (D'HOMME ET DE FEMME)*, 1990. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, ACHAT, SUCCESSION CAMIL TREMBLAY. © STEPHAN BALKENHOL / SODRAC (MONTRÉAL) 2002

Sortez du quotidien
Découvrez la collection
d'art contemporain du
Musée des beaux-arts de Montréal
au niveau S2

Entrée gratuite

Pavillon Jean-Noël Desmarais, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Culture et Communications Québec

M
MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

www.mbam.qc.ca

Sarkis
2 600 ans après
10 minutes 44 secondes

Galerie de l'UQAM
Louise Déry, commissaire
Vernissage : 16 octobre 2003 à 17 H 30

L'EXPOSITION ET LE CATALOGUE SONT PRODUITS PAR LA GALERIE DE L'UQAM
AVEC L'APPUI DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL, DU CONSEIL DES ARTS
DU CANADA ET DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE

jusqu'au 16 novembre 2003

GALERIE DE L'UQAM / 1400 RUE BERRI / LOCAL J-R 120 / MONTRÉAL
DU MARDI AU SAMEDI DE 12 H À 18 H (514) 987-8421



TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR 2003

Claude Philippe Benoit
Carlos Gorriarena
David Hall
Edward Hillel
Lux Lindner
Josefina Robirosa
Sheila Segal
Françoise Sullivan

avec l'appui du Ministère de la Culture
et des Communications du Québec

Galerie Lilian Rodriguez

372, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 405
MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H3B 1A2
TÉLÉPHONE : (514) 395 2245



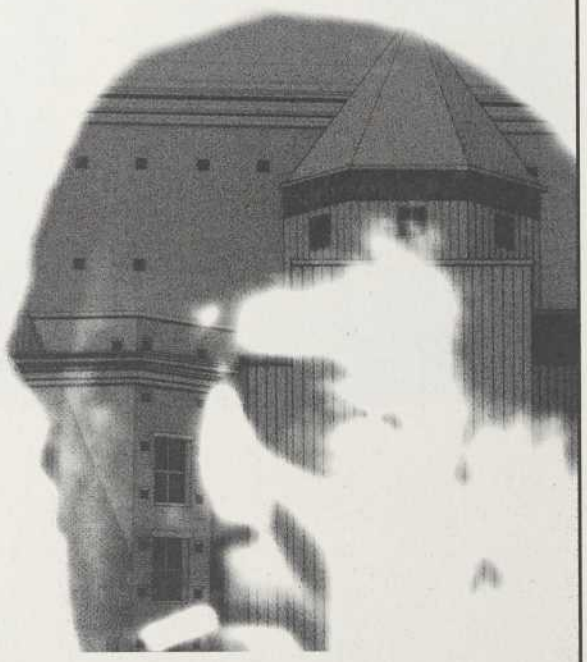


sortis du cadre

price
rossi
stirling
matta-clark

les visions audacieuses de quatre
figures marquantes
de l'architecture moderne

dès le 22 octobre



CCA

Centre Canadien d'Architecture
1920, rue Baile, Montréal Guy-Concordia **514 939 7026** **www.cca.qc.ca**
Ouvert du mercredi au dimanche, 10 h à 17 h ; le jeudi, 10 h à 21 h
Entrée libre le jeudi soir de 17 h 30 à 21 h

RBC Groupe Financier

Pascal Grandmaison

30 août au 4 octobre 2003

Yves Gaucher

11 octobre au 15 novembre 2003

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Québec, Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 Télécopieur : 393-4571

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

Galerie Leonard & Bina Ellen *Art Gallery*

Concordia University

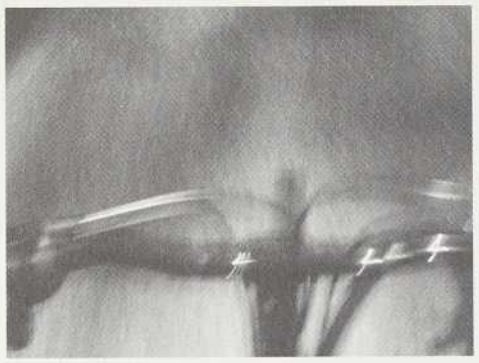
Sylvia Safdie *Les inventaires de l'imaginaire* / *The inventories of invention*

Commissaire Irena Murray *Curator* . 10/09/03 - 1/11/03

Pierre Dorion *Solo* . *Commissaire* Laurier Lacroix *Curator* . 12/11/03 - 20/12/03

Une exposition organisée et mise en circulation par la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. An exhibition organized and circulated by the Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke.

1400, boul. de Maisonneuve ouest LB 165, Montréal (Québec) H3G 1M8, Canada
T : 514 848-2424, poste 4750 + F : 514 848-4751 + www.ellengallery.com



—www.galerieb-312.qc.ca

Automne 2003—

5 septembre au 11 octobre 2003—
SYLVIE READMAN—ANGÈLE VERRET

17 septembre au 26 septembre—OLIBRIUS
—Mise en scène de *L'anus solaire* et
Le mort; textes de Georges Bataille—

28 septembre 2003—15h—CHANTALE
LAPLANTE—Performance musicale

À SURVEILLER EN OCTOBRE
Lancement du coffret et des actes des tables
rondes du 10e anniversaire de la Galerie B-312

6 novembre au 13 décembre 2003
PATRICE DUCHESNE—NELSON HENRICKS

SYLVIE READMAN—LANCÉE—2003

Galerie B-312

372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 403—Montréal —(514) 874-9423—b-312@galerieb-312.qc.ca—
www.galerieb-312.qc.ca—Ouvert—mardi au samedi—12 h à 18 h

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, Emploi-Québec ainsi que le Fonds de lutte contre la pauvreté. La Galerie B-312 est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Nathalie Grimard
du 11 octobre au 15 novembre 2003

Toronto International Art Fair
du 13 au 17 novembre 2003

Paul Bureau
du 22 novembre au 20 décembre 2003

La Galerie Trois Points est ouverte
du mercredi au vendredi de 12 h à 18 h
et le samedi de 12 h à 17 h

Galerie Trois Points

372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Téléphone : 514.866.8008 Télécopieur : 514.866.1288
j.aumont@galerietroispoints.qc.ca Site Internet : www.galerietroispoints.qc.ca

Avec la participation du ministère de la Culture et des Communications



Jean-Marie Martin

Design **Visual Communication Source**

Throbbing, 2002
Huile sur bois et pilules Advil
206 x 185 cm

Peintures nécessaires

8 octobre au 8 novembre 2003

www.jeanmariemartin.com

Raymonde Godin
12 novembre au 20 décembre 2003

Galerie Éric Devlin
1407, Saint-Alexandre, Montréal (Québec) H3A 2G3
T 514 866 6272 **F** 514 866 7284
www.galeriericdevlin.com

galeriericdevlin

Culture et Communications Québec

John A. Schweitzer

«Lust and Delight»
avec Hans Hofmann «Red» «Green» «Blue»
1er OCTOBRE - 1er NOVEMBRE

«Fresh Kills»
Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire
11 OCTOBRE - 23 NOVEMBRE

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY

358, rue Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E6
514·284·0003 téléc.: 514·284·0050 cchassay@bellnet.ca www.chassay.ca

ALEXANDRE CASTONGUAY
Musée d'art urbain de Montréal
septembre 2003 - juillet 2004

JOHN LATOUR
Close Encounters/Rencontres intimes
Galerie Glendon (Université York)
novembre 2003

JÉRÔME FORTIN
Ici et là
MacLaren Art Centre
tournée organisée par le
Musée d'art de Joliette
novembre 2003 - janvier 2004

MARIE-JEANNE MUSIOL et ALEXANDRE CASTONGUAY
dans l'exposition
Les milles et un visages d'Ottawa
(commissaire: Karen Love)
Galerie d'art d'Ottawa
septembre - novembre 2003

La galerie tient à remercier le Ministère de la Culture et des Communications du Québec, le Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada, le Conseil des arts du Canada, ses artistes et ses clients.

MARIE-JEANNE MUSIOL
jusqu'au 4 octobre

MICHEL DE BROIN, JÉRÔME FORTIN, ED PIEN
ART FORUM BERLIN
1-5 octobre

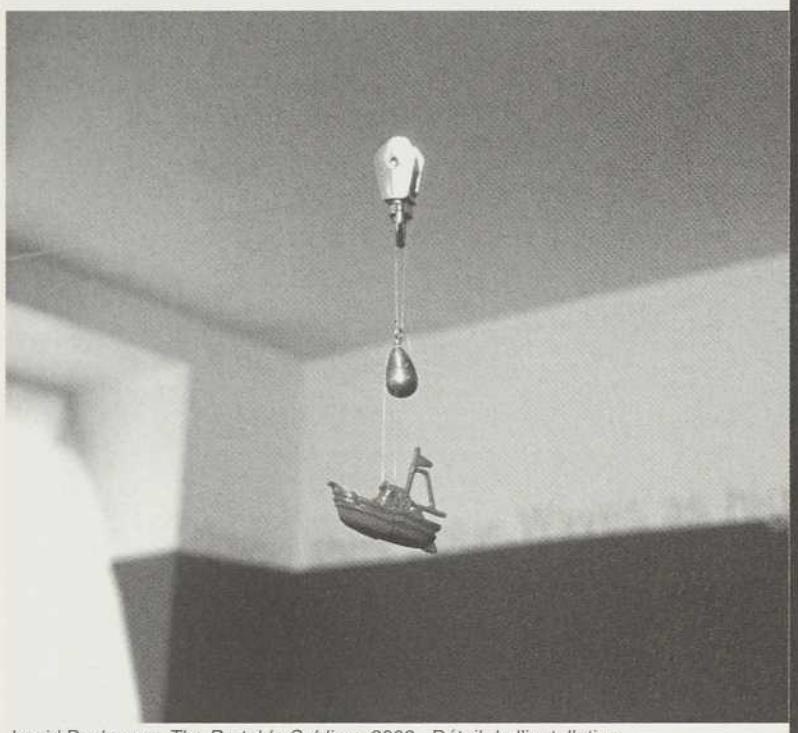
MARIE-JOSÉE LAFRAMBROISE
15 octobre - 15 novembre

TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR
13-17 November

ROLAND POULIN
22 novembre - 23 décembre

PIERRE-FRANÇOIS
OUELLETTE ART
CONTEMPORAIN
372, Ste-Catherine Ouest #216, Montréal
H3B 1A2 (514) 395-6032 **www.pfoac.com**

photo : Patrick Mailloux



Ingrid Bachmann, *The Portable Sublime,* 2003. Détail de l'installation.
Photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

Du 31 octobre au 6 décembre 2003

GALERIE PRINCIPALE
▷ *THE PORTABLE SUBLIME*
INGRID BACHMANN

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE
▷ DAVID ALTMEJD

Optica
UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste - Catherine ouest,
suite 508, Montréal (Québec),
H3B 1A2
T: (514) 874-1666,
F: (514) 874-1682,
info@optica.ca www.optica.ca

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec du Conseil des arts de la Ville de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec.

Jim Bell + Lyllie Sue · **Martin Carrière** · **David Clark**

Jean-Maxime Dufresne + Virginie Laganière + Mathieu Lévesque

Paul Landon · **Pascale Malaterre**

Ricardo Miranda · **Vincent Morisset**

Un événement
produit par DAÏMÕN et
présenté par le Centre
d'artistes AXENÉO7

Si :
Alors :
Sinon:

Expositon
Art et interactivité

7 .21
décembre 2003

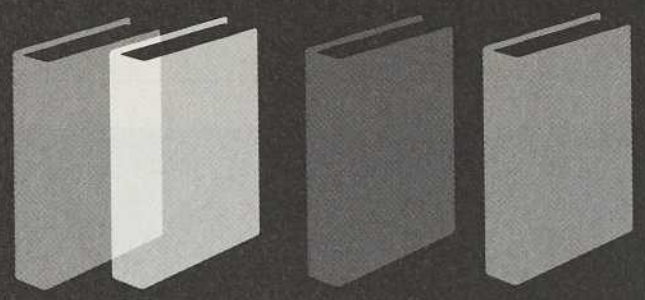
www.sialorssinon.com

Centre de production DAÏMÕN 78 · rue Hanson · Gatineau (Québec) T· (819) 770-8525 F· (819) 770-0481 daimon@daimon.qc.ca · www.daimon.qc.ca

DAÏMÕN AXENÉO7 Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts Conseil des arts et des lettres Québec

___tiré à part

_____off printing



Situer les pratiques d'édition des centres d'artistes

Situating publishing practices in artist-run centres

Une rencontre coordonnée par le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) et LA CHAMBRE BLANCHE, à Québec du 15 au 17 octobre 2003

Faire le point sur les pratiques d'édition des centres d'artistes

Articuler une réflexion autour des enjeux qui influencent les politiques d'édition

Mettre en commun des ressources et nouer des alliances

Promouvoir l'importante production imprimée du réseau des centres d'artistes

Conférences, tables rondes et ateliers réuniront des personnalités tant des centres d'artistes québécois et canadiens que des réseaux du livre et de l'art à l'étranger.

Les sujets sont regroupés autour de trois axes :

- histoire et émergence des pratiques d'édition
- état de la situation actuelle
- perspectives de développement

Un service de traduction simultanée est prévu.

Lieu de la rencontre :
Holiday Inn Sélect
395, rue de la Couronne
Québec (Québec)

Renseignements
RCAAQ :
tél. 514.842.3984
téléc. 514.987.1862
info@rcaaq.org
www.rcaaq.org

Coûts d'inscription :
95 $ organismes
50 $ centres d'artistes et individus

LA CHAMBRE BLANCHE
tél. 418.529.2715
téléc. 418.529.0048
info@chambre blanche.qc.ca

RCAAQ | la chambre blanche

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts | Conseil des arts et des lettres Québec | Culture et Communications Québec | Ville de Québec

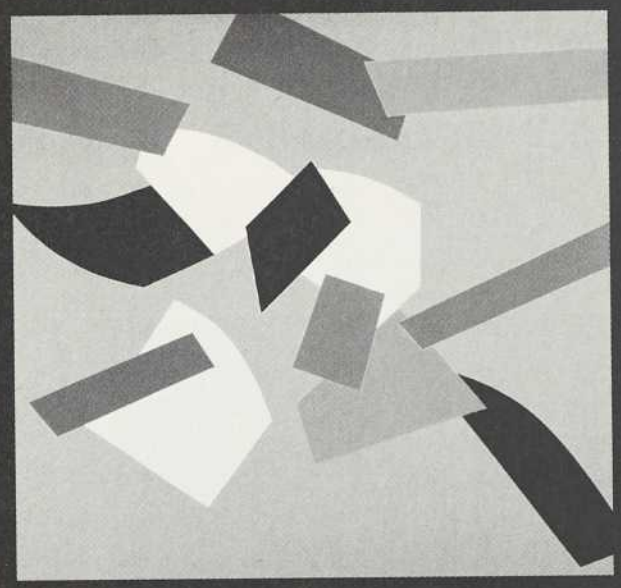
---

27 septembre 2003 - 21 mars 2004

Marcel **BARBEAU**
DÉRIVES ET VARIATIONS II
Commissaire: Ninon Gauthier

Performance de Jocelyne Montpetit
le 27 septembre à 16 heures

Aline **MARTINEAU**
AUTOUR DE LA RIVIÈRE BLEUE



Marcel Barbeau, Pour dévêtir la nuit, 2001
acrylique sur toile, 152 X 152 cm, photo Flip image

LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL
23, RUE AMBROISE FAFARD
BAIE-SAINT-PAUL (QUÉBEC) G3Z 2J2
T. (418) 435-3681 F. (418) 435-6269
www.centredart-bsp.qc.ca cartbstp@charlevoix.net
Ouvert du mardi au dimanche, de 10h à 17h

LE CENTRE D'EXPOSITION EST SUBVENTIONNÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC

Les mille et un visages d'Ottawa

13.09.03 – 23.11.03 Commissaire invitée : Karen Love

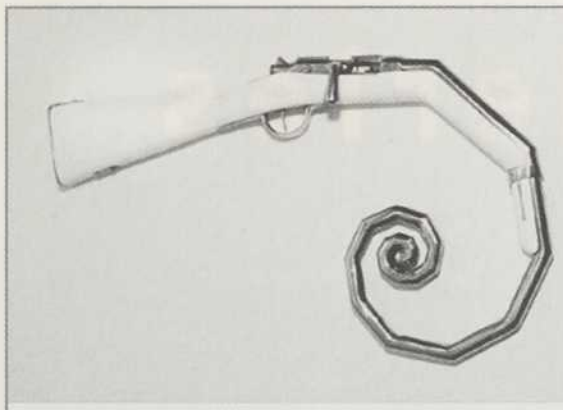
La Galerie d'art d'Ottawa | The Ottawa Art Gallery

2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2 (613) 233-8699

fax (613) 569-7660 www.ottawaartgallery.ca

15 years ans oag GAO

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
Ottawa
THE ONTARIO TRILLION FOUNDATION LA FONDATION TRILLION DE L'ONTARIO
OTTAWA CITIZEN
LES SUITES HOTEL OTTAWA
HUDSON'S BAY COMPANY CHARITABLE FOUNDATION
THE CHAWKERS FOUNDATION





Radical : vaguely

Æ
Michel de Broin
Boryana Dragoeva
Andrew Forster
Ioan Kirilov
Ivan Kiuranov
Elena Panayotova
Marie-Andrée Rho

Commissaires : Rossitza Daskalova, Svilen Stefanov

Le projet ***Radical : vaguely*** est une production conjointe d'EXPRESSION et de Plein sud, en collaboration avec la Société des arts technologiques (SAT).

© Michel de Broin, *Tromper le sens*, 1999, fusil de chasse calibre 12
© Boryana Dragoeva, *The Game*, 2002, photographie couleur (triptyque)

ORANGE | 29.08.2003 – 12.10.2003_
L'événement d'art actuel
de Saint-Hyacinthe

Radical : vaguely | 15.11.2003 – 21.12.2003_
Échange
Canada-Bulgarie
Vernissage 15 novembre - 13 h

Catherine Bodmer, Catherine Ross | 24.01.2004 – 07.03.2004_
La mouvance
Commissaire : Mélanie Boucher
Vernissage 24 janvier - 15 h
Conférence 24 janvier - 14 h

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe (Québec) J2S 5C3
T 450 773.4209 www.expression.qc.ca
F 450 773.5270 expression@expression.qc.ca

plein sud centre d'exposition en art actue

150, rue De Gentilly Est, local D-0626, Longueuil (Québec) J4H 4A9
T 450 679.2966 www.plein-sud.org
F 450 679.4480 plein-sud@collegeem.qc.ca

AgnesEtheringtonArtCentre

Gary Kibbins **Grammar Horses**

11 October – 11 January



Supported by The Canada Council for the Arts and the Ontario Arts Council.

Queen's University, Kingston, Ontario, Canada K7L 3N6 613 533-2190 www.queensu.ca/ageth

oakville galleries



Detail from Peter MacCallum, *Larus Delarensis 10-15, Augusta Avenue, Toronto*, 2001

Peter MacCallum
Larus Delawarensis
August 30 - November 2, 2003
in Gairloch Gardens

Edward Burtynsky
Landmarks
September 6 - November 9, 2003
at Centennial Square

John Greyson and David Wall
Fig Trees: a video opera
November 22, 2003 - January 18, 2004
in Gairloch Gardens and at Centennial Square

IN THE GARDENS TO NOVEMBER 2003

PLANT: *A Conversation of Views*
Ron Benner: *Trans/mission: African Vectors*
Janet Cardiff: *A Large Slow River*
Fastwürms: *Giant Beaver Charm*

Centennial Square 120 Navy St. **Gairloch Gardens and Offices** 1306 Lakeshore Rd. E., Oakville, ON, Canada, L6J 1L6
PH: 905.844.4402 F: 905.844.7968 www.oakvillegalleries.com oakgalleries@idirect.com

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813

Lines Painted in Early Spring

Gerald Ferguson
Ben Reeves
Carmen Ruschiensky
Francine Savard

Oct 9 - Nov 30, 2003
Curator: Patrick Mahon
Circulated by the Southern Alberta Art Gallery

FLEX...

The Bookmark Project

Nov 8 - 16, 2003
With the 27th Annual Jewish Book Fair
Curator: Mark Prier

12.09.03 • 18.10.03

Massimo Guerrera front
Colin Zaug back
Alisdair MacRae peephole

23.10.03 • 29.11.03

Eric Glavin &
Robin Merkisch front
Muriel Toulemonde back & peephole



Muriel Toulemonde, *Entraînement*, video installation, 2000.

Mercer Union

37 Lisgar Street, Toronto, Ontario, Canada M6J 3T3
416.536.1519 • info@mercerunion.org • www.mercerunion.org

Liam Gillick

COMMUNES, BARS AND GREENROOMS

Rodney Graham

PHONOKINETOSCOPE

João Penalva

19 September – 16 November 2003

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

231 Queens Quay West
Toronto, Ontario, Canada
www.thepowerplant.org

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
torontoartscouncil An arm's length body of the City of Toronto

LIAM GILLICK, *COMMUNES, BARS AND GREENROOMS*, 2003 (DETAIL OF DIGITAL IMAGE FOR INSTALLATION). RODNEY GRAHAM'S *PHONOKINETOSCOPE* IS PRESENTED AS PART OF THE *SOUNDTRACKS* EXHIBITION PRODUCED BY THE EDMONTON ART GALLERY IN PARTNERSHIP WITH THE BLACKWOOD GALLERY (UTM), THE MACKENZIE ART GALLERY AND THE MCMICHAEL CANADIAN ART COLLECTION.

September 3 - October 18
Opening Wednesday September 3, 7 - 9PM

Psychotopes
Germaine Koh, Corinne Carlson, Bill Burns, Benny Nemerofsky Ramsay, Andrew Reyes, Olia Mishchenko & Steve Kado, Instant Coffee, Lisa Kannakko, Corwyn Lund, Jay Wilson, Robin Collyer, Day Milman & Paige Gratland, Scott Lyall, Rose Kallal, John Massey, Derek Sullivan
Curated by Markus Müller (Germany)

YYZ Window:
Air Space
Ana Rewakowicz

Both exhibitions are presented in conjunction with the 2003 Tranz <-> Tech Toronto International Media Art Biennale.
www.tranztech.ca

October 29 - December 13
Opening Wednesday October 29, 7 - 9PM

Les Mondes - Frax 4D
Holly Armishaw

Sight Gags
Tim Lee

YYZ Window:
Time is a One Trick Pony
Annie Macdonell

YYZ acknowledges the support of its membership, The Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, The Ontario Trillium Foundation and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West Suite 140
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546 fax/416.598.2282
yyz@yyzartistsoutlet.org
www.yyzartistsoutlet.org

YYZ

AGYU

Pierre Bismuth

8 October to 23 November. Opening Reception 8 October 6-8 pm

What It Feels Like for a Girl

3 December to 1 February. Visit the downtown exhibition complementing What It Feels Like for a Girl at Zsa Zsa from 6 December to 14 December

Art Gallery of York University

N145 Ross Building 4700 Keele Street Toronto ON M3J 1P3 tel 416.736.5169 fax 416.736.5985 www.yorku.ca/agyu

Funding for these exhibitions has been provided by the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.

SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

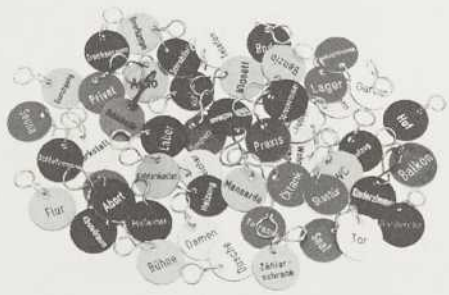
601 - 3rd Avenue South
Lethbridge AB T1J 0H4
tel 403.327-8770
fax 403.328-3913
info@saag.ca
www.saag.ca

until Nov 9

SUSAN KEALEY Ordinary Marvel

An exhibition of the work of Susan Kealey [1959-2000]

A book on Susan Kealey's life and work, edited by Jennifer Rudder, has been jointly published by YYZ Artists' Outlet, Toronto, and SAAG.



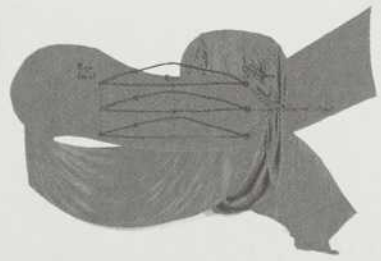
Nov 22 - Jan 14.04

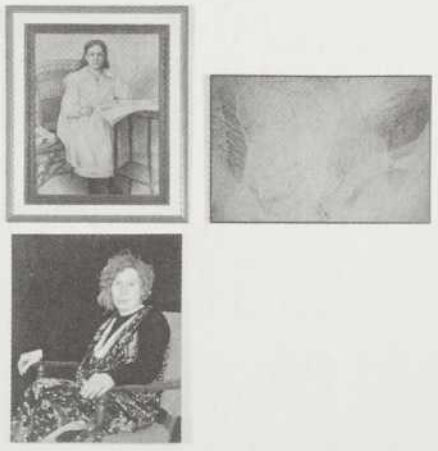
BLIND STAIRS

Janice Gurney, Mary Scott, Arlene Stamp

Co-organized by Mount Saint Vincent University Art Gallery (Curator Ingrid Jenkner) and the Southern Alberta Art Gallery (Curator Joan Stebbins)







SUSAN KEALEY selection from Synopses 1997

l-r: Stamp, Scott, Gurney (work not to scale)

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts

Charles H. Scott Gallery

Behind the Garage Funk
RUBÉN ORTIZ TORRES
to 9 October 2003

Going a Journey
HELEN MIRRA, MR & MRS IVAN MORISON,
GLEN RUBSAMEN, HIRAKI SAWA, CAROL SAWYER, T&T
29 October to 7 December 2003
Opening 28 October at 7:30pm

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN
1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 P. 604.844.3809 F. 604.844.3801 W. http://chscott.eciad.bc.ca



l'architecture, l'art... de A à Z
dans le monde

un maximum d'informations sur abonnement

www.archistorm.com

04 The Armory Show

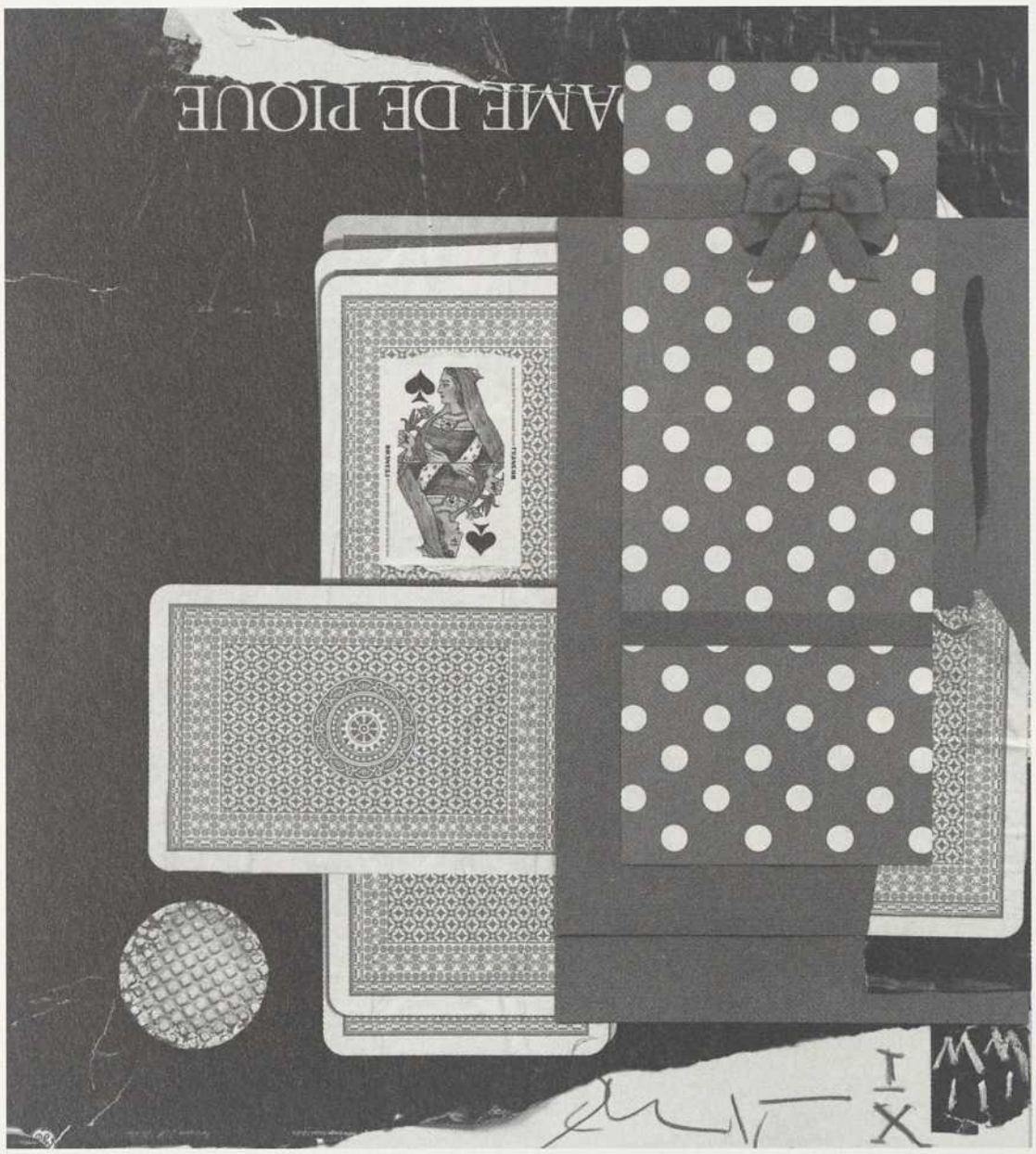
The International Fair of New Art



LISA RUYTER, "THROUGH A GLASS DARKLY", 2003, ACRYLIC ON CANVAS, 72 X 120 INCHES

MARCH 12-15, 2004 PIERS 90 & 92
NEW YORK CITY THEARMORYSHOW.COM

JOHN A. SCHWEITZER



L'Artiste comme collectionneur

«FRESH KILLS» GALERIE D'ART STEWART HALL 11 OCTOBRE - 23 NOVEMBRE 2003
176, CHEMIN BORD DU LAC, POINTE-CLAIRE, MONTRÉAL [QUÉBEC] H9S 4J7 514.630.1254

Lancement du catalogue «Du Collage: La Collection Schweitzer» Stewart Hall 9 novembre 15h 2003

«LUST & DELIGHT» GALERIE CHRISTIANE CHASSAY 1 OCTOBRE - 1 NOVEMBRE 2003
358, RUE SHERBROOKE EST, MONTRÉAL [QUÉBEC] CANADA H2X 1E6 514.284.0003

Photo: Richard-Max Tremblay

«Fresh Kills: Elegy IX» 2003



De main de maître.

CANADIAN art Foundation

ERNST & YOUNG

La qualité dans tout ce que nous faisons

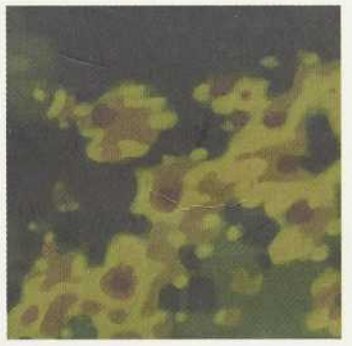
Le 10e concours Les plus belles gravures du Canada

Voici le 10e concours Les plus belles gravures du Canada! Et nous avons besoin de votre talent pour un événement spectaculaire. Inscrivez-vous et vous courez la chance de recevoir l'un des trois prix totalisant 15 000 $. Votre œuvre sera jugée par des membres influents du milieu artistique canadien. Pour plus de détails sur les critères d'admissibilité ou de renseignements, communiquez avec nous au 1-888-274-4401 (à Toronto, 416/943-2585) ou visitez-nous sur le site Web à l'adresse www.ey.com/ca/prints Français.

La date limite de présentation : le 26 mars 2004.

© 2003 Ernst & Young s.r.l.














galerie internet

Offrez-vous une œuvre d'art contemporain.
Soutenez notre revue!

internet gallery

Purchase a contemporary artwork.
Support our magazine!

PARACHUTE

Des œuvres de_Artworks by:

APRIL, RAYMONDE
CADIEUX, GENEVIÈVE
CHARNEY, MELVIN
DORION, PIERRE
GERVAIS, RAYMOND
GUERRERA, MASSIMO
HASSAN, JAMELIE
KURI, GABRIEL
MOULÈNE, JEAN-LUC
PELLERIN, GUY
RACINE, ROBER
SARMENTO, JULIÃO
SCHMID, JOACHIM
STERBAK, JANA
TIRAVANIJA, RIRKRIT
WHITTOME, IRENE F.
...

De nouveaux artistes et de nouvelles œuvres à venir.
Inscrivez votre adresse courriel!
New artists, new artworks still to come.
Enter your e.mail address!

Comment acheter...
How to buy...

[www.parachute.ca]