PARACHUTE

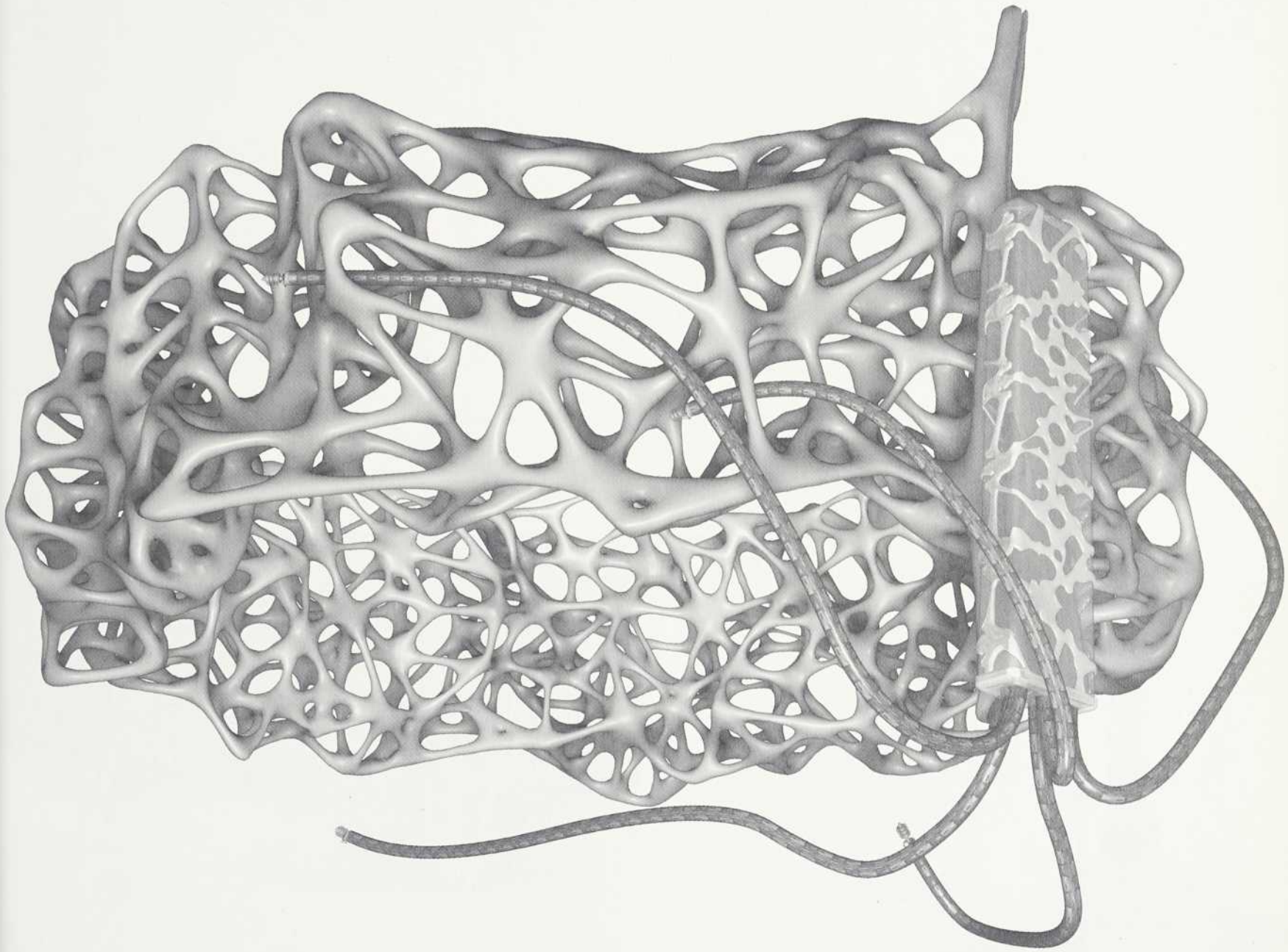
art contemporain_contemporary art

21
7 71766 00013

HUMAIN – SC
HUMAN – CS
21

« [En effet] éveiller une conscience du cerveau [...] signifie bien éveiller une conscience de Soi, une conscience de la conscience que l'on veut, c'est-à-dire aussi [...] une *intelligence du passage du neuronal au mental, une intelligence du changement cérébral*. Le cerveau est notre œuvre et nous ne le savons pas. »

Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau?*, Paris, Bayard, coll. Le Temps d'une question, 2004, p. 134.




REMO
WEATHER KING

HUMAIN – SC
HUMAN – CS

121 PARACHUTE

Couverture_Cover: Pascal Grandmaison, *Solo* (extrait de vidéo_video still), 2003, projection en boucle_looped projection, 20 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

< Pascal Grandmaison, *Manner 2*, 2003, photographie numérique couleur tirée d'une série de 24 images_colour digital print from a series of 24 images, 178 x 152 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

<< François Roche, *I've Heard About*, 2005; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and R&Sie(n).

<<< Pascal Grandmaison, *Solo* (extrait de vidéo_video still), 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

[www.parachute.ca]

extra humain – sc... l'expérience

→ Comment nommer cette interface entre le cognitif et la conscience, entre la perception et l'esprit? Ce deuxième numéro consacré à l'extra humain et au cognitif propose d'explorer ce territoire de la pensée qui demeure encore largement inconnu (voir PARACHUTE 119 x humain IA).

Pourquoi se tourner aujourd'hui vers la découverte de ces phénomènes liés à l'être et à la conscience du monde? Le monde actuel nous interpelle dans cette direction : tous les sens sont sollicités quand ils ne sont pas envahis par cette surmodernité qui se caractérise par l'accélération des processus en tout et par la surinformation qui nous entourent, nous pénètrent et nous interpénètrent. La communication par les sens, tous les sens, est intensifiée à un degré jamais éprouvé auparavant dans l'existence. Qu'en est-il de l'expérience qui en résulte, de l'expérience du monde, de l'expérience de soi?

Comment se négocie-t-on une place, un territoire à soi, dans cet envahissement techno-bio? Comment l'expérience actuelle du monde enrichit-elle la conscience de soi, la conscience de l'autre, le monde dans lequel on est? Comment, par contre, lutter contre l'anéantissement de soi que ce raz-de-marée sensoriel et cognitif impose à ses heures? Les auteurs de ce numéro analysent quelques cas de figure dans la jungle des sensations. Jacinto Lageira se penche sur l'œuvre de Peter Campus. Artiste américain de taille, connu pour ses travaux subtils réalisés depuis les années mille neuf cent soixante-dix, Campus travaille le corps et l'image spéculaire faisant «exister» le corps, Lageira reprenant l'expression de Sartre que la conscience du corps «existe son corps». Carsten Höller, tel que je l'avance dans le texte que je signe, chercherait pour sa part ce «courant alternatif qui éclaire l'existence» (Antonio Negri). Ses œuvres invitent le spectateur à expérimenter, faut-il dire plutôt «expériencer», des perceptions et des sensations hors du commun. Elles attirent l'attention sur le *vivre* plutôt que sur l'être de la chose, et ouvrent l'instant présent à des réalités insoupçonnées. Atau Tanaka, musicien japonais, «joue

<< Carsten Höller, *Flugapparat (Flying Machine)*, 1996, vue de l'installation_installation view, «A Kind of Magic: The Art of Transforming», Kunstmuseum, Luzern, 2005; photo Christian Baur, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie Esther Schipper, Berlin.

Gus Van Sant, *Elephant* (extrait_still), 2003, 81 min; photo Scott Green, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy HBO. >

extra-human – cs... experience

How should the interface between cognition and consciousness, or between perception and mind, be called? This, our second issue devoted to the extra-human and cognitive spheres, explores such territory of thought, which remains largely uncharted (see PARACHUTE 119 x human – AI). What are the reasons for this contemporary turn towards the discovery of phenomena related to being and the consciousness of the world? The world compels us in this direction: all the senses are engaged, even bombarded, by this super-modernity which is characterized by the acceleration of all processes and by the information overload that penetrates and interpenetrates us. Communication through the senses—all the senses—has been intensified to a degree never before experienced. What is the nature of the resulting experience, the experience of the world and of self?

How is one to negotiate a place or a territory for the self in this techno-bio invasion? How does the present experience of the world enrich the consciousness of self, the consciousness of the other, and the world in which we exist? How, on the other hand, is one to struggle against the annihilation of the self which this sensory and cognitive tidal wave occasionally imposes?

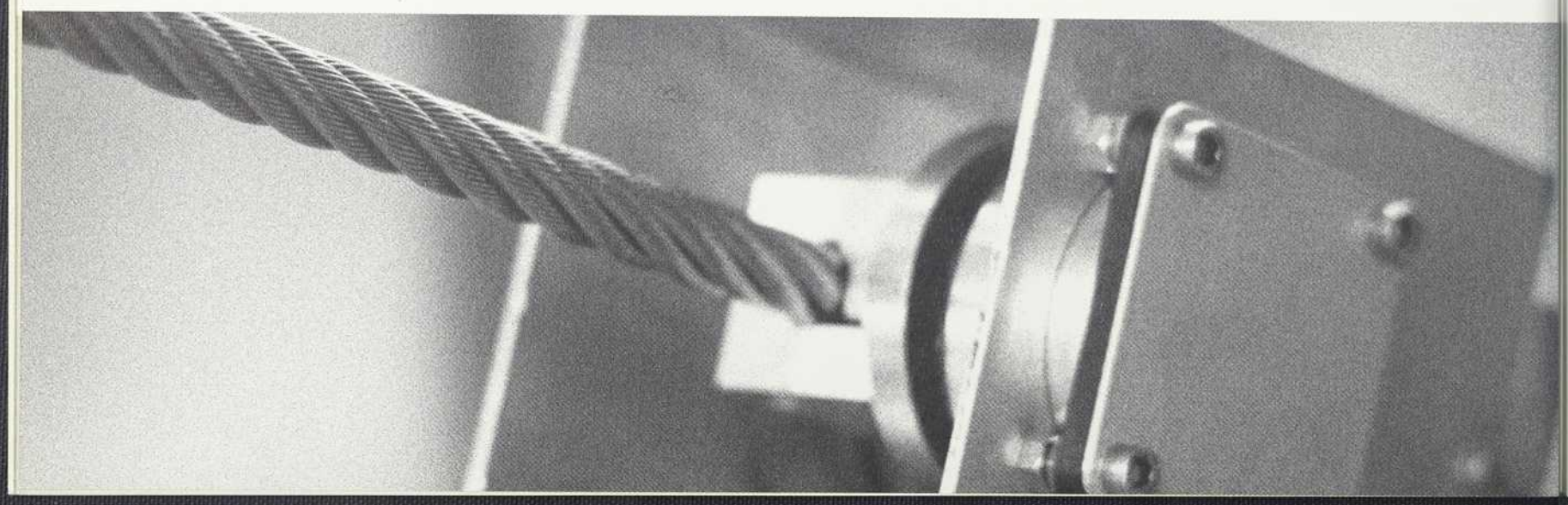
The authors in this issue highlight some themes in the welter of sensory information. Jacinto Lageira probes the work of Peter Campus. A major American artist who is known for the subtle works he has been creating since the 1970s, Campus addresses the body and the specular image that makes the body "exist"—see Lageira's reworking of Sartre's idea according to which "consciousness exists its body." As I argue in the text which I have contributed, Carsten Höller seeks "the alternative current that illuminates existence" (Antonio Negri). His works invite the viewer to experience perceptions and sensations that are out of the ordinary. They draw attention more to the *living* than to the being of things, thereby opening the present moment to unsuspected realities. Atau Tanaka, a Japanese musician, "plays with" his gestures, as Louise Provencher explains.

« Si le cerveau est cet organe biologiquement déterminé à assouplir ses déterminations biologiques, si le cerveau est en quelque sorte un organe qui se cultive, quelle culture lui correspond-elle, qui ne peut plus être une culture à contre-déterminisme biologique, qui ne peut plus être, en d'autres termes, une culture contre-nature ? Quelle culture est donc celle de la libération neuronale ? Quel monde ? Quelle société ? »

Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, coll. Le Temps d'une question, 2004, p. 66.

avec » ses gestes, comme le dit Louise Provencher. Corps et technique s'allient pour étendre les possibles au sein de la conscience : ultrasons, biosignaux et infrasons composent cette pratique dans la lignée révolutionnaire et engagée d'un John Cage. Pascal Grandmaison produit des images liées à la technique, mais surtout à la conscience qui se développe avec la technique, comme l'explique Stefan Jovanovič. Grandmaison joue pour sa part de l'infraperception et du sens renouvelé du temps et de l'espace qui en découle. Être dans le monde : comment on est dans le monde ? Comment être dans le monde ? Comment exister ? Voilà encore des questions qui surgissent chez Todd Meyers et Richard Baxstrom. Ils explorent les univers des cinéastes Gus Van Sant, Larry Clark et Tim Hunter, et leurs films sur l'adolescence, période de la vie où la conscience se développe et où des processus intenses d'humanisation s'enclenchent sur un mode distinctif qui se sépare de la vie adulte. Enfin, Caroline A. Jones nous donne en primeur un extrait de son essai pour le livre *Sensorium*, qui accompagnera l'exposition du même nom à la List Gallery au MIT en 2006. Quelle sorte de sujets devenons-nous avec nos cerveaux connectés logés dans des viscères charnels et neuronaux ? Elle pose cette question et trouve des hypothèses pour y répondre dans les travaux des artistes qu'elle décrit : Matthieu Briand, Janet Cardiff et George Bures Miller, Natascha Sadr Haghigian, Ryoji Ikeda, Christian Jankowski, Bruce Nauman, François Roche, Anri Sala, et Sissel Tolaas. Aliénation et résistance se manifestent de pair dans ce nouvel univers, données de notre contemporanéité coexistentielle. Le soi se démultiplie et oscille, comme le dirait la philosophe Catherine Malabou, entre une flexibilité imposée maladive et une plasticité créative qui demeure toujours la prérogative du… cerveau humain.

Chantal Pontbriand



Understanding is an event* – it is not merely a body of beliefs (though it includes our beliefs). It is the means by which we have *a shared, relatively intelligent world.

Mark Johnson, *The Body and the Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 209.

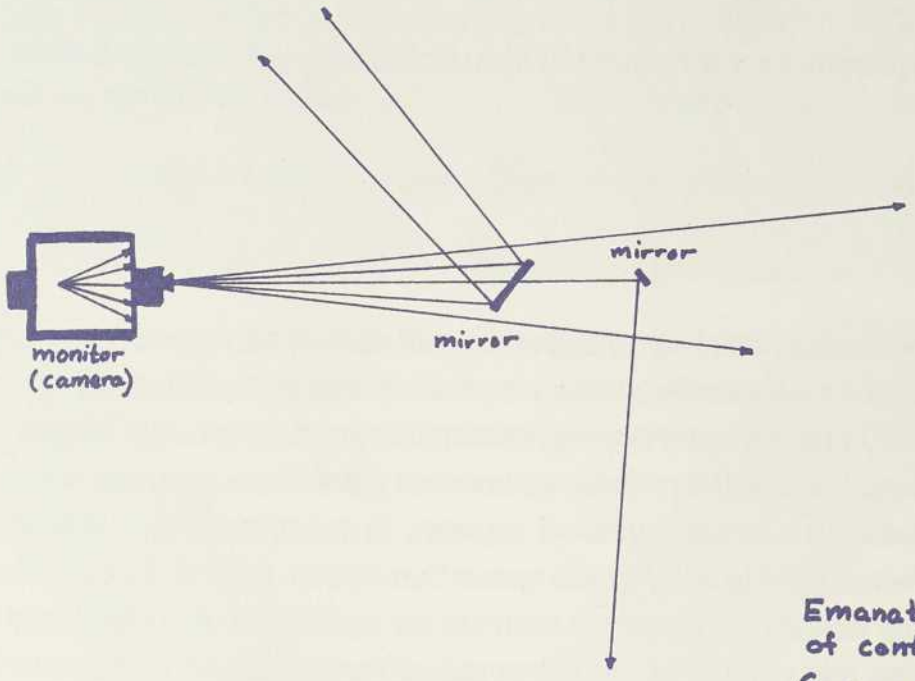
Body and technology combine to extend the possibilities into consciousness: ultrasounds, bio-signals, and infrasounds are the elements of this practice for which a predecessor can be found in the revolutionary and engaged work of John Cage. Pascal Grandmaison produces images related to technology, but even more to the consciousness that develops with technology, as Stefan Jovanovič explains. Grandmaison plays with infra-perception and the renewed sense of time and space that follows from it. To be in the world: how are we in the world? How does one exists in the world? How to exist? These are some of the questions that emerge in Todd Meyers and Richard Baxstrom's essay. They explore the world of filmmakers Gus Van Sant, Larry Clark, and Tim Hunter, or more particularly their films on adolescence—the stage of life when conscience develops and in which an intense process of humanization leads to a distinctive mode of being that must not be conflated with adult life. Finally, Caroline A. Jones offers us an excerpt from her essay contribution to the forthcoming book *Sensorium*, which will accompany the exhibition of the same name at the List Gallery at MIT in 2006. "What kinds of subjects are we becoming, in these networked brains embedded in their fleshy, neuronal viscera?" she asks. Jones explores several hypotheses to answer this question by examining the works of the artists she describes: Mathieu Briand, Janet Cardiff/George Bures Miller, Natascha Sadr Haghigian, Ryoji Ikeda, Christian Jankowski, Bruce Nauman, François Roche, Anri Sala, and Sissel Tolaas. Alienation and resistance are both manifest in this new universe—they are kinds of "data" of our co-existential contemporary mode of being. The self shifts and oscillates, as philosopher Catherine Malabou posits, between an imposed and pathological flexibility and a creative malleability that always remains the prerogative of . . . the human brain.

Chantal Pontbriand

Translated by Mark Heffernan

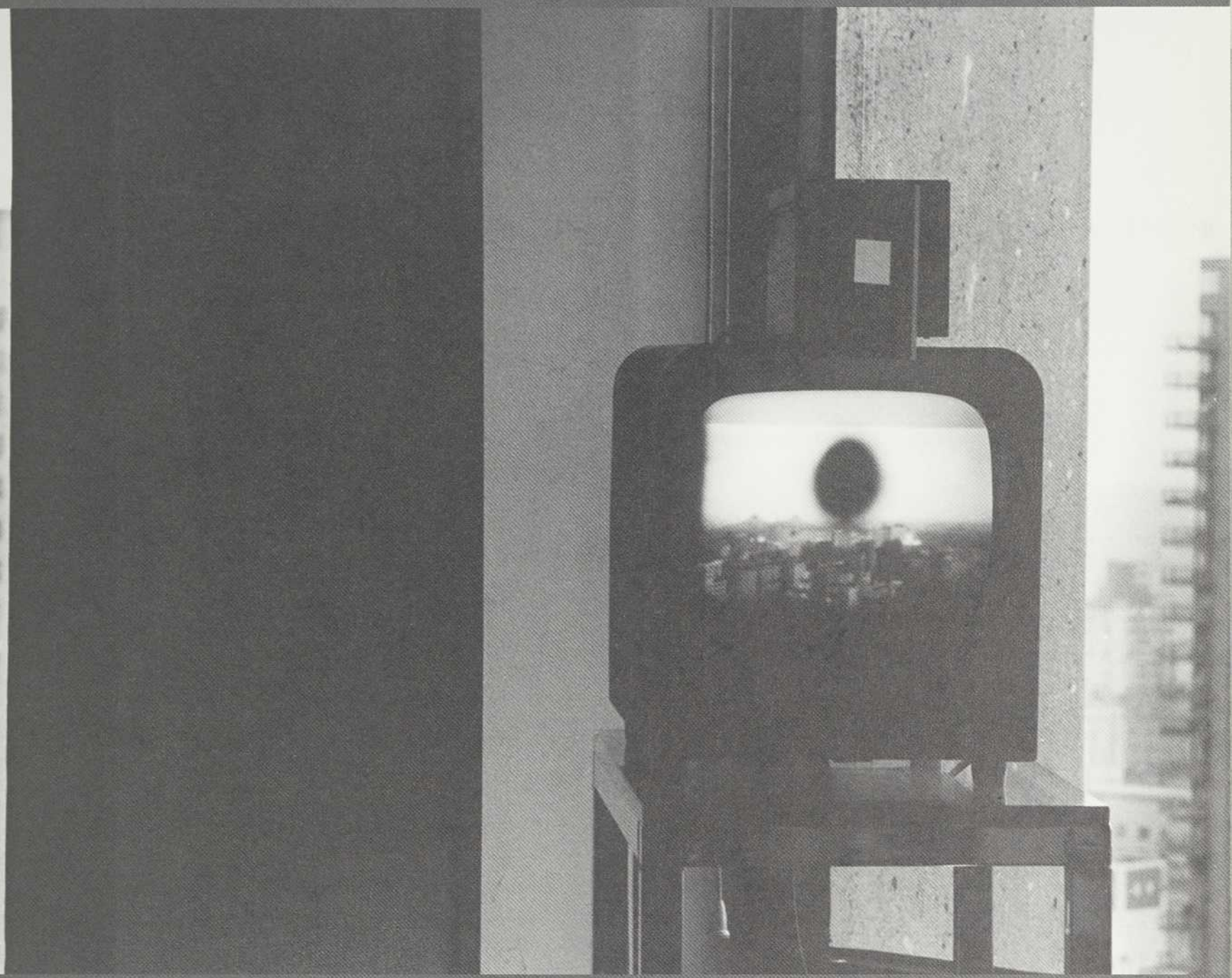
< Atau Tanaka + Kasper Toeplitz, *Global String* (détails_detail), 2000, deaf Festival, V2, Rotterdam, Pays-Bas_The Netherlands; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

Kiva

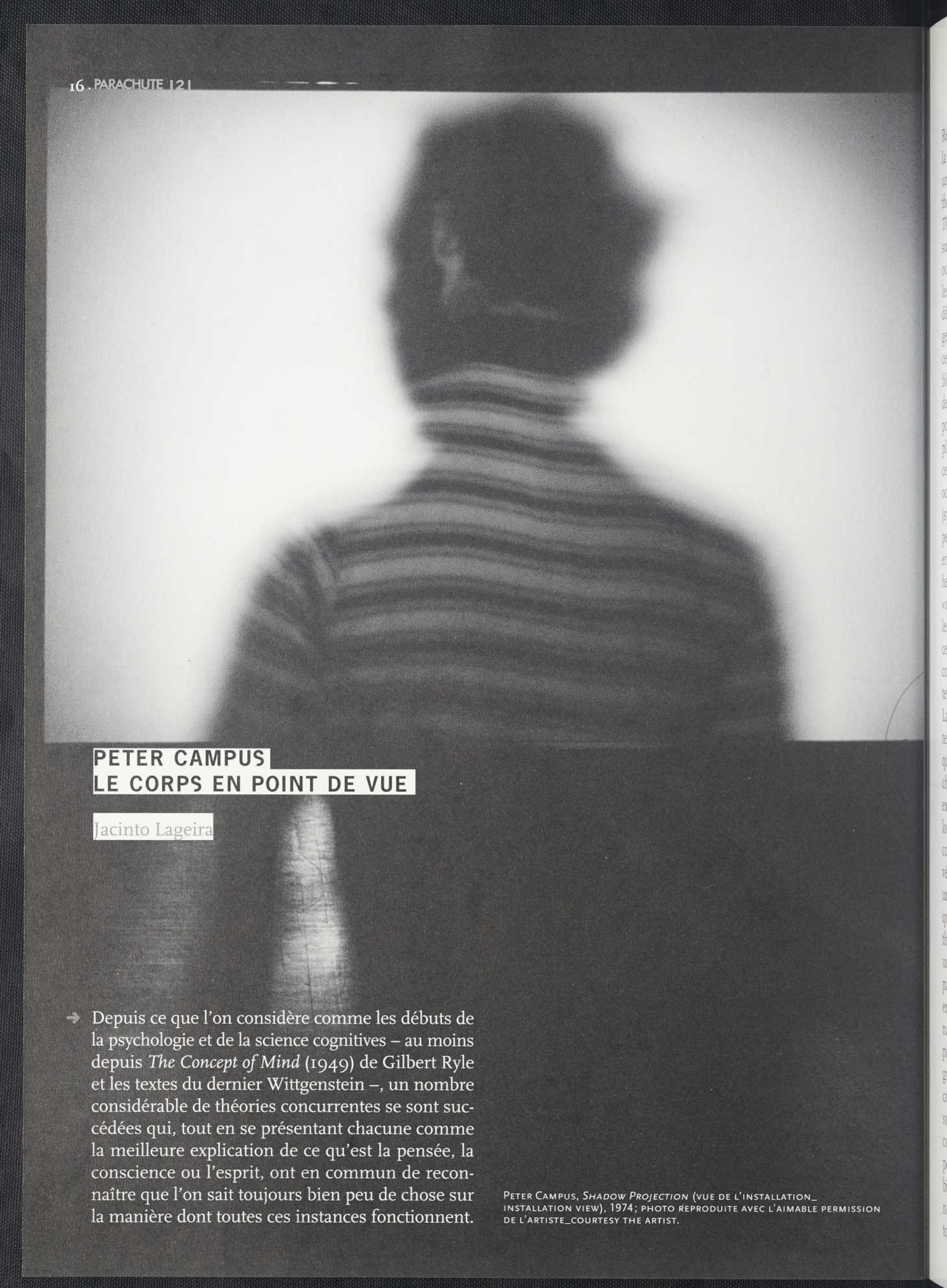


Emanations from a point of contraction (polar coördinates)

Suspension of mirrors leads to rotation leads to alternation between direct video image and video/mirror image (blockage; reversed).



PETER CAMPUS, *KIVA* (DESSIN_DRAWING ET_AND VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1971 ;
PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



PETER CAMPUS
LE CORPS EN POINT DE VUE

Jacinto Lageira

Depuis ce que l'on considère comme les débuts de la psychologie et de la science cognitives – au moins depuis *The Concept of Mind* (1949) de Gilbert Ryle et les textes du dernier Wittgenstein –, un nombre considérable de théories concurrentes se sont succédées qui, tout en se présentant chacune comme la meilleure explication de ce qu'est la pensée, la conscience ou l'esprit, ont en commun de reconnaître que l'on sait toujours bien peu de chose sur la manière dont toutes ces instances fonctionnent.

PETER CAMPUS, *SHADOW PROJECTION* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1974; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

Récemment, Jerry Fodor, le héraut incontesté de la «théorie computationnelle de l'esprit», après une trentaine d'années acharnées à défendre sa thèse, a remis tout en question dans un livre intitulé *The Mind Doesn't Work That Way*[1]. Régulièrement, surgissent de nouvelles hypothèses philosophiques ou des révisions des anciennes qui, s'appuyant sur les découvertes des neurosciences, cherchent à déchiffrer l'énigme de ce que produit, est, ou engendre cet organe infiniment complexe qu'est le cerveau[2]. Parmi les diverses branches de ces problématiques, celle de la perception visuelle est redevenue un thème central de la philosophie contemporaine. D'une part, parce que notre système visuel, plus exactement notre rétine, est une expansion du cerveau, dans la mesure où cet élément du globe oculaire est le seul à posséder une origine neurale (système rétino-cortical); de l'autre, parce que la perception est naturellement l'accès à ce qui nous entoure et participe nécessairement à la compréhension et à la définition de ce que nous nommons «réalité». Or, comme le font souvent remarquer les philosophes, sachant que l'anatomie de notre cerveau n'a pas évolué depuis l'*homo sapiens sapiens*, comment se fait-il que notre esprit, ou ce que nous tenons pour tel, n'a pas cessé de se transformer? La perception est l'une des voies explorées pour tenter de répondre, entre autres, à cette question qu'examinent continuellement philosophes et psychologues, et que certains artistes ont également explorée en développant une dimension souvent volontairement écartée par des théoriciens des sciences cognitives qui n'est autre que celle de l'expérience vécue. Cette dernière étant entendue ici comme une perception unitaire, une expérience humaine qui n'entérine pas, même sur le plan purement théorique, la dualité corps-esprit. Ce qui est déjà une position critiquée par de nombreux auteurs, partisans de l'identité psychophysique (identité entre états mentaux et états neuronaux), de l'éliminativisme (le vécu psychologique est éliminé au profit d'une explication neurologique) ou du cognitivisme (qui sépare notamment cognition et conscience). Que l'on manque de théorie globale sur l'esprit empêche ou retarde assurément des connaissances plus claires et affermies, mais l'on peut au moins considérer que notre corps, quand bien même il serait source de confusions, participe non seulement de la théorie de l'esprit, mais surtout de ce que fait, pense, rend manifeste ou pro-

PETER CAMPUS
THE BODY IN VIEW

Ever since what is considered to be the beginnings of cognitive psychology and cognitive science —at least since the publication of *The Concept of Mind* (1949) by Gilbert Ryle and the last texts of Wittgenstein—a significant number of concurrent theories have appeared in succession; while each theory claims to be the best explanation of the nature of thought, consciousness, or the mind, they all have in common the acknowledgement that we still know very little about the way these processes actually work. After thirty years of keenly defending his thesis, Jerry Fodor, the uncontested champion of the "computational theory of mind," has recently called it all into question in a book entitled *The Mind Doesn't Work That Way*.[1] Often, new philosophical hypotheses or revisions of old ones arise which, while relying on discoveries in neuroscience, attempt to unravel the enigma of what the brain, that infinitely complex organ, produces, is, or engenders.[2] Among the various branches of research, the field of visual perception has once again become a central theme of contemporary philosophy. This renewed interest arises, on one hand, because our visual system, or more precisely the retina, is an extension of the brain, insofar as this part of the eyeball is the only one to be neural in origin (it is a part of the retino-cortical system); on the other hand, perception is the natural access to what surrounds us and necessarily takes part in the comprehension and definition of what we call "reality." Knowing that the anatomy of the brain has not evolved since *Homo sapiens sapiens*, philosophers often wonder why the mind, or what we take to be the mind, has not ceased to change. Perception is one of the routes explored in trying to answer this question, which philosophers and psychologists ponder continually, among others. Certain artists have also explored it by developing a dimension often deliberately dismissed by cognitive science theoreticians, which is none other than lived experience. Such experience is understood here as a unitary perception, a human experience that does not validate, even on a purely theoretical level, the

[...] le projet de Peter Campus relève sur de nombreux points de l'«intentionnalité de l'esprit» et du courant des sciences cognitives, ou des théories qui en sont solidaires, dénommé «phénoménologie cognitive».

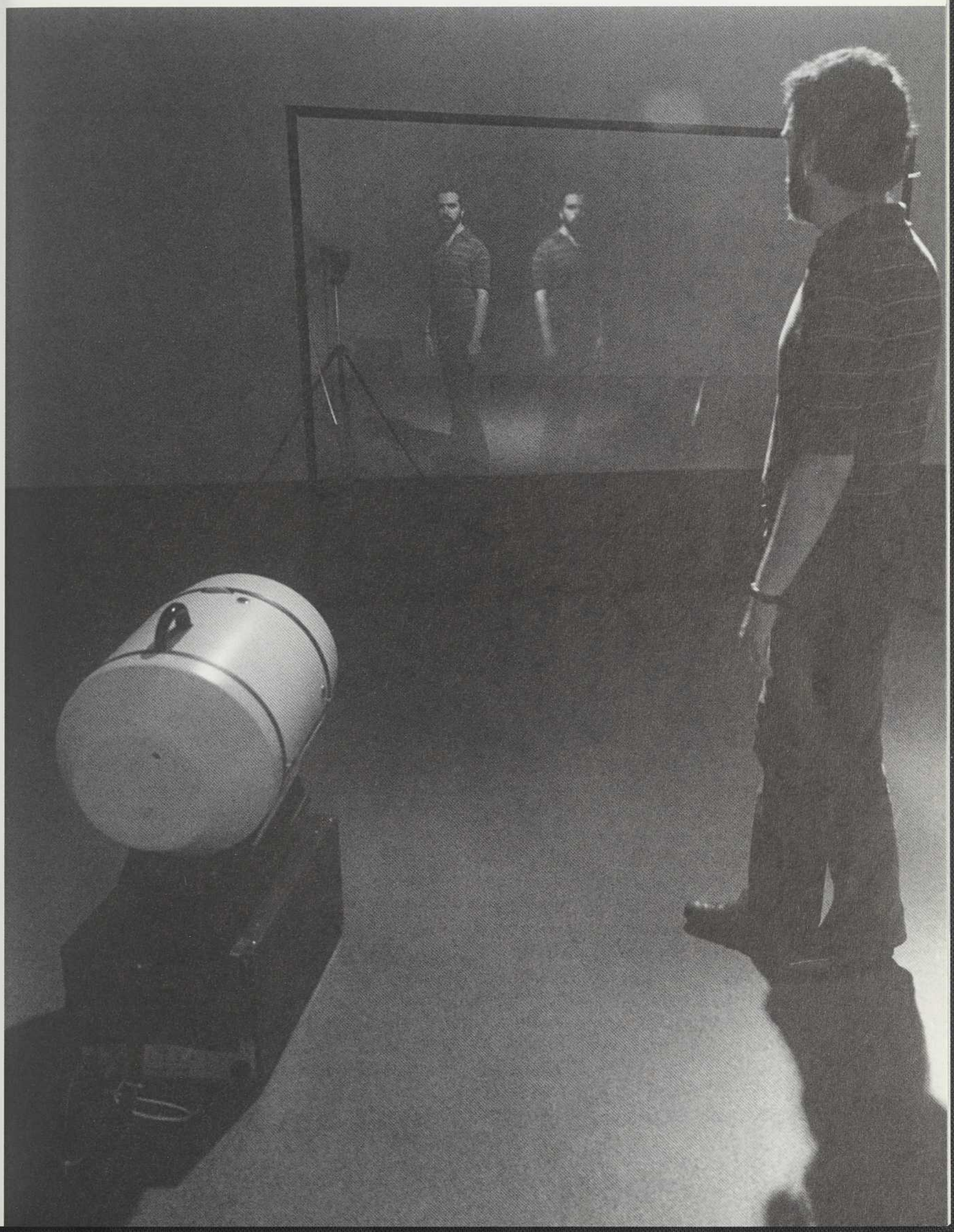
duit l'esprit. Soulignons, encore une fois, que cela n'est nullement ce que soutiennent certains auteurs, pour lesquels est absolument fausse la position que résume une phrase de Jean-Paul Sartre : « Le corps est l'objet psychique par excellence, le seul objet psychique[3]. »

Au moment où naissent les premières théories de la cognition, Peter Campus (1937) commence des études de psychologie expérimentale (1955-1960), et obtient un baccalauréat dans cette spécialité. Il est revenu récemment sur l'importance de ces études et l'intérêt qu'il porte toujours aux questions de psychologie de la perception[4], même si la série d'œuvres (dix-huit installations) où elle est directement abordée se développe entre 1972 et 1976 – les bandes vidéo de la même période, fondamentales, ne peuvent pas être ici abordées. Bien que cela ne soit pas véritablement traité dans les approches critiques de ses œuvres (on y parle surtout de *Gestaltpsychologie*), le projet de Peter Campus relève sur de nombreux points de l'« intentionnalité de l'esprit » et du courant des sciences cognitives, ou des théories qui en sont solidaires, dénommé « phénoménologie cognitive ». Cette position philosophique concilie précisément l'expérience vécue et les représentations mentales, rejetant ainsi l'idée que des représentations mentales puissent se produire sans le sentiment de soi, de son corps, sans l'expérience vécue dans le monde et avec le monde[5]. Sans doute encore plus que pour toute autre personne, pour des amateurs d'arts contemporains, la conception qui scinde corps et esprit paraît aberrante, impossible ou absurde. Elle est pourtant défendue âprement par de nombreux philosophes, psychologues, neurologues et cognitivistes, cela avec des arguments de poids. Imaginons un instant – chose plausible – que ces théories livrent la véritable explication sur les relations du corps et de l'esprit ou sur les fonctionnements de

duality of body and mind. Such a position has been criticized by a number of authors, such as proponents of psychophysical identity (the identity between mental states and neuronal states), eliminativism (psychological experience is eliminated for the benefit of a neurological explanation), or cognitivism (which notably separates cognition and consciousness). Whether or not the lack of a global theory of the mind prevents or most certainly delays the acquisition of clearer and more thorough knowledge, one can at least consider that the body, though it may be a source of confusion, partakes not only in the theory of mind, but especially in what the mind does, thinks, makes evident, or produces. Let it be stressed, once again, that this is not at all what is maintained by certain authors, for whom the position summarized in the following sentence by Jean-Paul Sartre is absolutely untrue: "The body is the psychic object *par excellence*."[3]

At the time when the first cognitive theories were being developed, Peter Campus (b. 1937) began studies in experimental psychology (1955–60) and obtained a B.A. in this field. Recently, he revisited the importance of these studies and his continuing interest in questions of perceptive psychology,[4] even though the series of works (i.e., eighteen installations) that deal with it directly was developed between 1972 and 1976 (the videotapes of the same period, which are fundamental, cannot be dealt with here). Although critical approaches to his works refer mostly to *Gestaltpsychologie*, on a number of points Campus's project is based on the "intentionality of mind" and the cognitive sciences movement, or on supporting theories, labelled "cognitive phenomenology." This philosophical position reconciles, precisely, lived experience and mental representations, thereby rejecting the idea that mental representations can be produced without the feeling of self, of one's body, without lived

PETER CAMPUS, *INTERFACE* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1972; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



l'esprit : l'art contemporain, et sans doute l'art en général, parmi beaucoup d'autres choses, serait donc à repenser totalement. La théorie éliminativiste, laquelle décrète que l'on se trompe absolument quant aux explications de ce que nous sommes, pense d'ailleurs que l'explication définitive de l'assise strictement biochimique de la nature humaine n'est plus qu'une question de temps. Face à ce genre de théories, la « phénoménologie cognitive » adopte une position qui intègre dans sa définition de l'esprit la corporéité et ses ramifications, telles que la perception visuelle, la perception du mouvement, de l'espace et du temps. Dans les installations de Peter Campus référées précédemment, ce sont là, pour ainsi dire, les matériaux principaux.

Les dix-huit installations ont des fonctionnements similaires : il s'agit chaque fois d'un dispositif de vidéo en circuit fermé; le spectateur est partie intégrante de la pièce, devenant ainsi un participant sans lequel l'œuvre serait incomplète. Nous avons affaire généralement à une expérience personnelle – même si d'autres peuvent interférer dans la pièce – au travers d'une perception de soi visuelle et spatio-temporelle. Par-delà ces images de soi que nous percevons en même temps que nous en sommes la cause – tant que la caméra ne vous capte pas l'installation n'a pas lieu, ne s'effectue pas, de même que votre perception demeure externe et non partie prenante –, Campus a mis en scène de manière simple et immanente un principe phénoménologique (provenant de Brentano et longuement développé par Husserl) voulant que toute conscience est conscience de quelque chose.

Dans les installations de Campus, cette conscience est celle de moi-même, plus exactement de l'expérience de moi-même en tant qu'être percevant prenant conscience de la perception en cours. La dimension autoréflexive et autopercevante pose déjà un premier problème : la perception externe que j'ai de moi-même, en images, est-elle distincte de ma perception interne, mes états mentaux, au moment où je suis pris dans l'expérience ? Cela suppose, évidemment, que j'ai des états mentaux, ou des états qui s'y apparentent, mais cela conduit surtout à se demander si de telles perceptions sont « directes » ou « indirectes », autrement dit si elles sont re-traitées, re-présentées par l'esprit. En effet, en sciences cognitives et en philosophie de l'esprit

experience in the world and with the world.[5] Without a doubt, for the lover of contemporary art more than for any other person, the notion that divides body and mind seems aberrant, impossible, or absurd. Such a position is, however, fiercely defended with weighty arguments by a number of philosophers, psychologists, neurologists, and cognitivists. Imagine for a moment—and this is plausible—that these theories offer the ultimate explanation of the relation between the body and the mind, or that they account for how the mind actually works: contemporary art, and no doubt art in general, would then have to be completely rethought, among many other things. The eliminativist theory, which claims that we are absolutely mistaken when it comes to explanations of what we are, upholds, furthermore, that the definitive explanation of the strictly biochemical basis of human nature will eventually be found; its completion is no more than a question of time. Faced with these sorts of theories, "cognitive phenomenology" takes a stand that includes in its definition of the mind corporeality and its ramifications, such as visual perception, perception of movement, space and time. In the installations of Peter Campus referred to earlier, these are, so to speak, the basic materials.

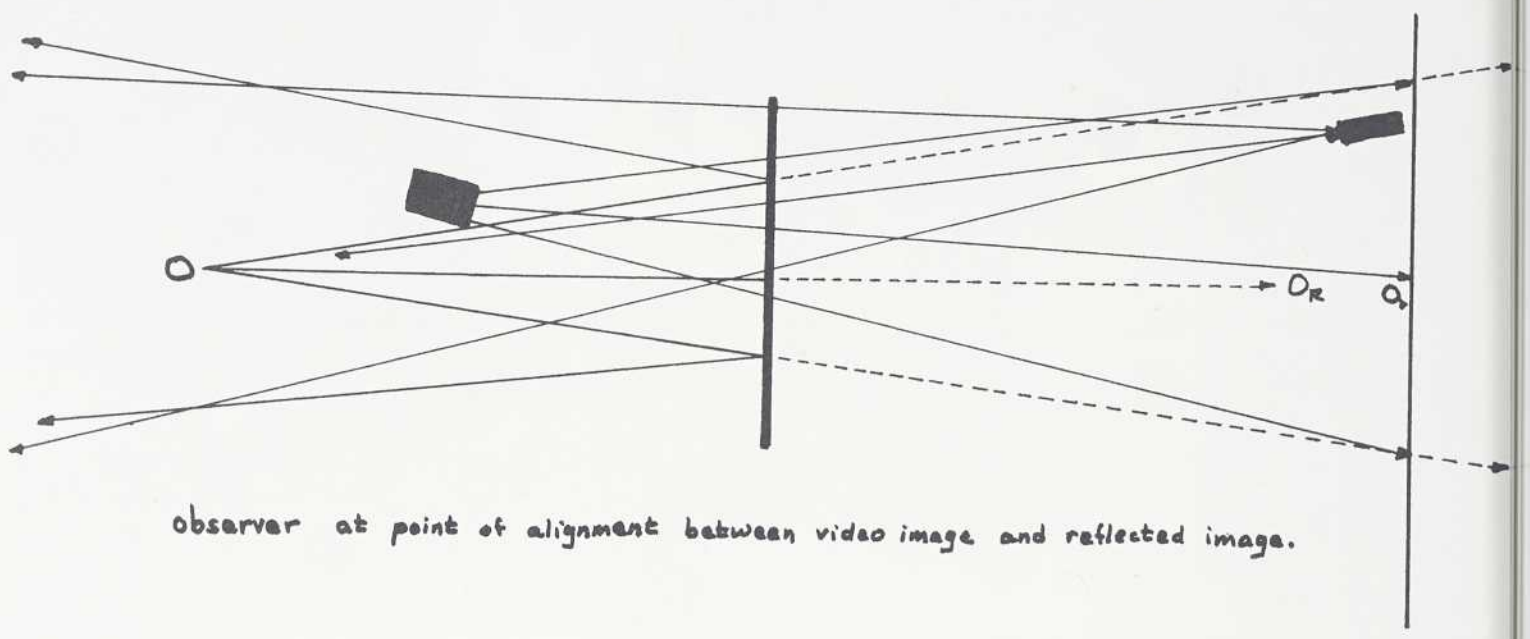
Campus's eighteen installations function in similar ways: in each case there is a closed-circuit video system; the viewer is an integral part of the work, thus becoming a participant without whom the work would be incomplete. For the most part, his installations entail an individual experience that takes place—even if others can interfere in the work—by means of a visual and space-time perception of self. In his works, as long as the camera does not capture the viewer, the installation does not exist; it does not take place, just as one's perception remains external and is not party to it. Beyond such images of self, which we perceive at the same time as we are what causes them, Campus has staged in a simple, intrinsic way a principle of phenomenology (which originated with Brentano and was developed at length by Husserl) according to which all consciousness is consciousness of something.

In Campus's installations, this consciousness is that of myself; more precisely, it is a consciousness of the experience of myself as a perceiving being

PETER CAMPUS, *OPTICAL SOCKETS*, 1972-1973 ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

"The body is the psychic object *par excellence*."

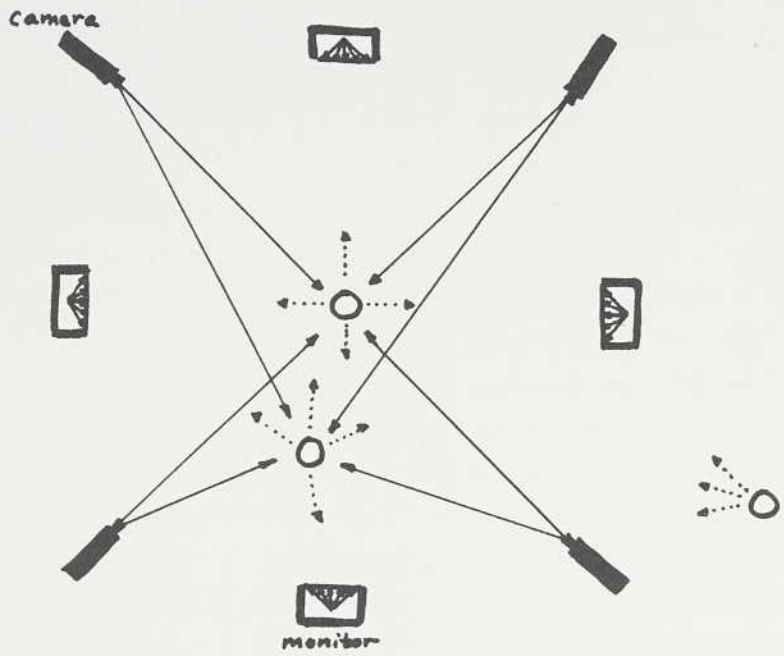
Interface



The plane of tangency between reflected space and video space. Postulation that at least these three spaces coexist.

PETER CAMPUS, *INTERFACE* (DESSIN_DRAWING), 1972. *OPTICAL SOCKETS* (DESSIN_DRAWING), 1973; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _COURTESY THE ARTIST.

Optical Sockets



A structure with four simultaneous orientations. Four possible locations for each image except at the center where there is one or outside the field where there is an infinite number.

deux grandes théories de la perception s'opposent : celle de la «perception directe» – j'appréhende les choses telles qu'elles sont de manière immanente sans l'aide du langage, de concepts ou de toute autre construction cognitive –, celle de la «perception indirecte» – j'appréhende les choses médiatement au travers de représentations, du langage, d'idées, de traitements cognitifs divers. Ne niant ni l'une ni l'autre la réalité, mais le mode dont elle est justement perçue, la première est donc nommée le «réalisme direct», la seconde le «réalisme indirect[6]».

Outre la difficulté proprement philosophique de cette question, il est clair que les installations de Campus mettent en scène le sujet de la perception simultanément comme ce qui est perçu et ce qui rend possible la perception. L'artiste va cependant plus loin, puisque ses installations, conférant une part importante à notre corps dans l'ensemble du processus, augmentent la difficulté : notre corps, le corps, intervient-il dans la perception en général ou non, et jusqu'à quel point; la perception de mon corps est-elle une perception (in-)directe de moi-même avec laquelle je coïncide ou bien une perception (in-)directe avec laquelle je suis en déphasage permanent? Il semble évident que pour les installations de Campus, la non-coïncidence est la règle, puisque l'artiste opère systématiquement des décalages spatiotemporels dans des temps et espaces réels ainsi que dans des temps et des espaces déplacés. Je ne suis donc jamais moi-même en ce point, en cet endroit et en cette image où je me saisis. On peut cependant soutenir le contraire : ces décalages spatiotemporels sont une manière élaborée d'avoir une perception directe de soi et de son corps.

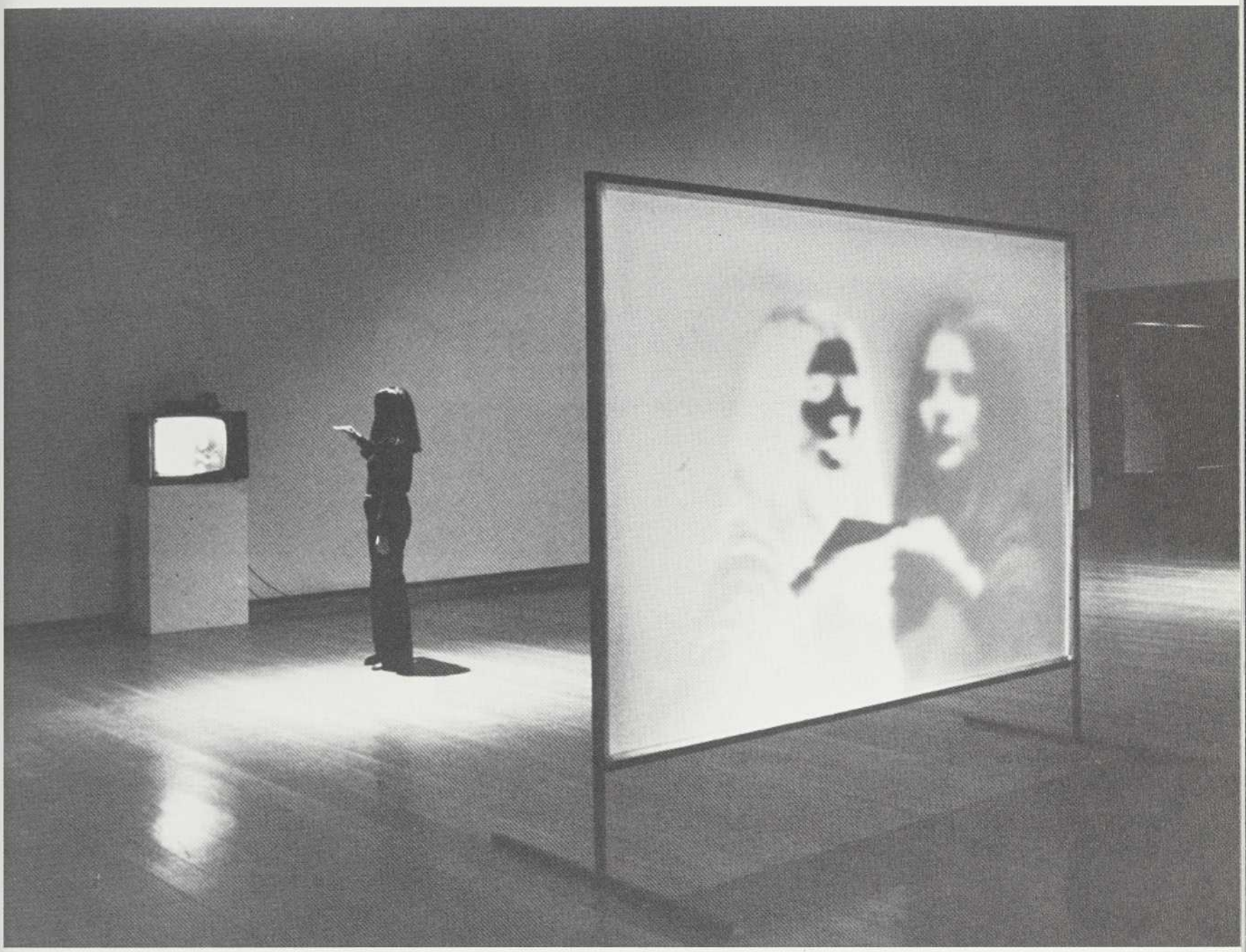
L'on dira que le «soi» n'est pas forcément réductible à «son corps», ou que le «moi» n'est pas uniquement «mon corps». C'est là tout l'enjeu de la question, puisque certains estiment que les notions de moi et de soi peuvent survenir sans le corps, d'autres pensent que sans le corps cette notion, idée ou intuition n'a aucun sens; revient ainsi l'opposition entre représentations et actions corporelles. Ne pouvant que renvoyer ici à des études récentes sur cette problématique[7], j'adopterai donc la théorie de la «cognition incarnée» ou de la «cognition phénoménologique», laquelle estime que

who is becoming conscious of the perception that is taking place. This self-reflexive and self-perceiving dimension poses an initial problem: is the external perception that I have of myself, in images, distinct from my internal perception, from my mental states, which arise at the moment when I am engaged in the experience? This presumes, obviously, that I have mental states or related states, but mostly it leads one to wonder if such perceptions are "direct" or "indirect"; in other words, if they are re-processed, re-presented by the mind. Indeed, in cognitive sciences and philosophy of mind two important theories of perception come into conflict: 1) the theory of "direct perception" (i.e., I apprehend things as they are in an inherent way without the aid of language, concepts, or any other cognitive construct); 2) the theory of "indirect perception" (i.e., I perceive things mediately by means of representations, language, ideas, and various cognitive processes). While neither one nor the other denies reality, but rather the mode by which it is rightly perceived, the first is thus called "direct realism" and the second "indirect realism."[6]

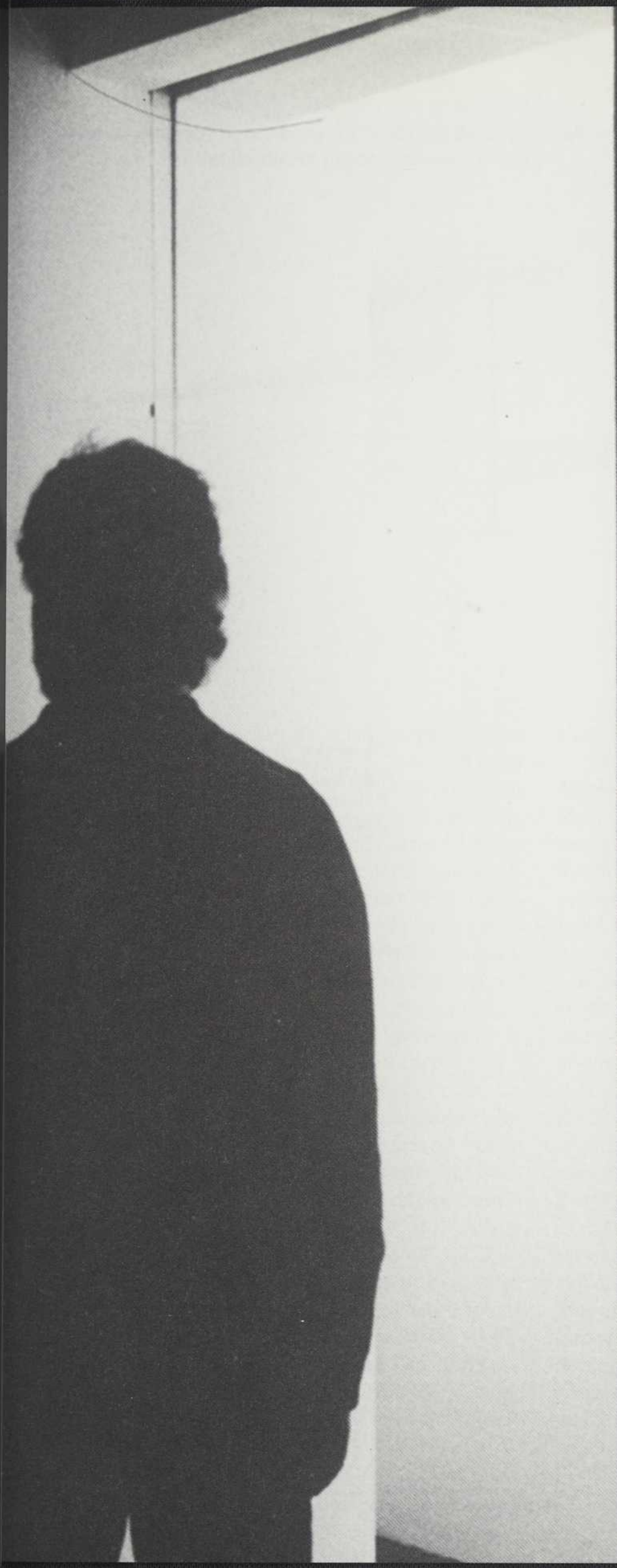
Aside from the strictly philosophical difficulty occasioned by this issue, it is clear that Campus's installations present the subject of perception simultaneously as that which is perceived and as that which makes perception possible. However, the artist goes further, since his installations, which confer on the body an important part in the whole process, magnify the problem: does my body, the body, intervene in perception in general or not, and to what extent? Is the perception of my body an (in)direct perception of myself with which I coincide, or is it an (in)direct perception with which I am permanently out of phase? It seems obvious that in Campus's installations, non-coincidence is the rule, since the artist systematically produces space-time shifts in real times and spaces as well as in shifting times and spaces. Therefore, I am never myself at this point, in this place, and in this image where I catch sight of myself. One can, however, maintain the opposite: these space-time shifts are a highly complex method of directly perceiving one's self and one's body.

One might say that the "self" cannot necessarily be reduced to "one's body," or that the "I" is not only "my body." Here lies the crux of the issue,

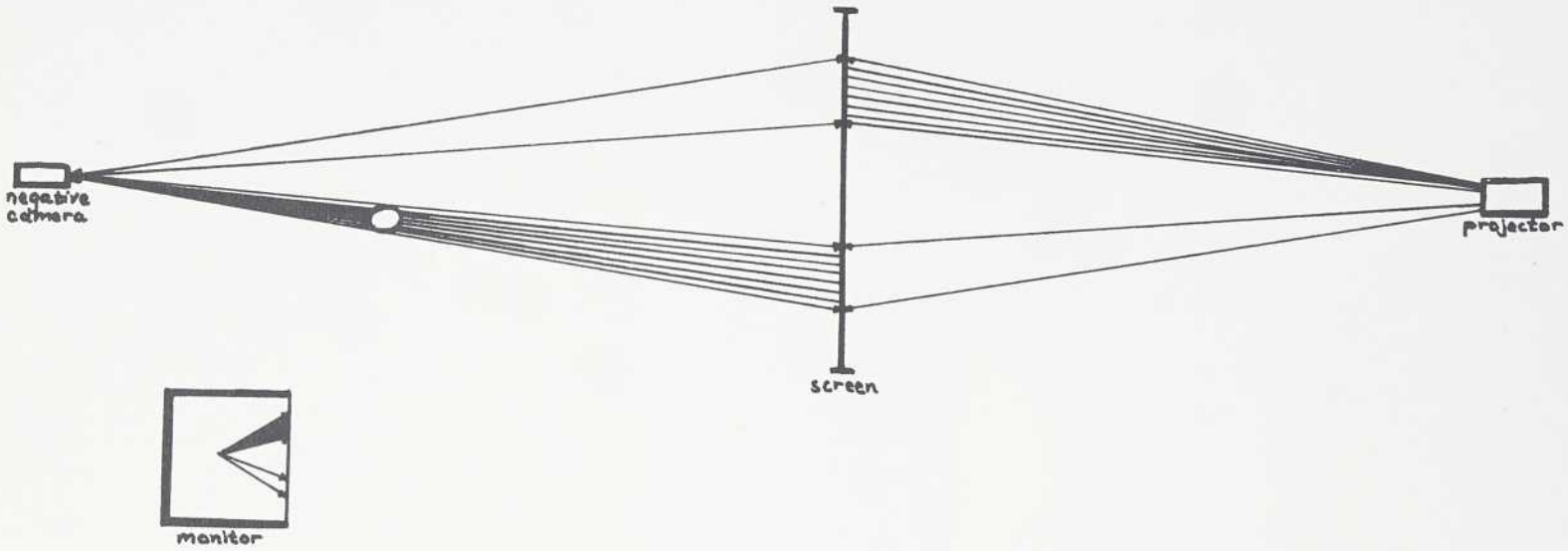
PETER CAMPUS, *NEGATIVE CROSSING* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1974; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



L'on dira que le «soi» n'est pas forcément réductible à «son corps»,
ou que le «moi» n'est pas uniquement «mon corps».



Negative Crossing



Observer in negative field.
Addition of negatives
producing alternating
positive/negative cycles.

PETER CAMPUS, *NEGATIVE CROSSING* (DESSIN_DRAWING), 1974; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.
< PETER CAMPUS, *DOR* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW),1974; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

Is the perception of my body an (in)direct perception of myself or is it an (in)direct perception with which I coincide, with which I am permanently out of phase?

les expériences vécues et les relations perceptives avec le monde qui nous entoure, dans lequel nous vivons et agissons, sont fondamentales pour tout surgissement de ce que nous nommons pensée, esprit ou conscience. Les installations de Peter Campus qui recourent simultanément à une expérience corporelle, visuelle et temporelle de nous-mêmes, et éventuellement des autres, sont précisément ce que la tradition ici défendue nomme *perception*. Ses œuvres sont à comprendre comme l'effectivité de cette perception unitaire et non, par exemple, comme des expériences indivises de la seule vue ou du seul mouvement du corps.

L'une des œuvres restituant le plus frontalement le processus de perception immédiate de soi est *Interface* (1972). Une simple vitre-écran se trouve dans une salle plongée dans la pénombre; derrière cette vitre-écran, une caméra filme toute personne entrant dans la salle dont l'image est projetée sur l'autre versant du panneau. Ainsi l'on perçoit deux images de soi-même en temps réel : l'une est votre reflet inversé et en couleurs, l'autre est la projection en noir et blanc de votre image filmée, mais à l'endroit. Si l'on *sait* que les deux images ne sont pas de même nature (reflet et projection), notre perception ne parvient pas véritablement à les distinguer,

since there are those who consider that the notions of "I" and "self" can occur without the body, while others believe that without the body, this notion, idea, or intuition has no meaning; the opposition between representations and body movements is thereby revived. Having no choice but to refer here to recent studies that deal with this problematic,[7] I will therefore adopt the theory of "embodied cognition" or "phenomenological cognition," which deems lived experiences and perceptual relationships with the world around us in which we live and act to be fundamental to every manifestation of what we call thought, mind, or consciousness. Campus's installations have recourse, simultaneously, to a corporal, visual, and temporal experience of ourselves, and eventually of others; such experience is precisely what the tradition defended here labels *perception*. His works are to be understood as the effectivity of this unitary perception and not, for example, as indivisible experiences of vision alone, or as independent experiences of the body's movement. *Interface* (1972) is one of the works that forces one to confront the process of immediate perception of self most directly. A simple glass pane/screen is placed in a darkened room; behind this glass pane/screen a camera films each person

cela parce qu'elles viennent aboutir sur la même surface et que la projection suit exactement le même rythme que le reflet immédiat.

Le trouble provient moins au début du déroulement temporel que de l'inversion de nous-mêmes, puisque chaque fois que je fais un geste du côté gauche, je le perçois dans le reflet à ma gauche, mais à ma droite dans l'image projetée. Par une sorte de rétroaction, qui peut prendre parfois quelques instants, l'on comprend alors que l'autre déplacement ou geste dans l'espace – le double, pour ainsi dire – ne correspond pas à notre proprio-perception temporelle alors qu'il est visuellement simultané dans l'espace. Autre sujet de trouble, si la perception temporelle du mouvement de mon corps ne correspond pas véritablement à ce que je vois dans l'image projetée, elle semble pourtant coïncider avec la perception temporelle saisie dans le reflet. Question d'habitude, sans doute. Toutefois, l'installation de Campus révèle bien plus : mes états mentaux (nommons-les ainsi par commodité) sont non seulement en phase avec les états actuels de mon corps (les mouvements, postures et attitudes), puisque je sens et perçois une même direction spatiotemporelle, mais démontrent par là même que ce qui n'est pas ressenti et perçu dans le corps n'est pas alors ressenti et perçu par l'esprit. Plus précisément, est distingué de ce qui arrive à mon corps à ce moment-là. Car, bien entendu, je comprends aisément que l'autre corps (l'image projetée) demeure toujours une image de moi. Or, ce n'est justement pas un reflet de mon identité proprio-perceptive. Il s'agit d'une image médiatisée de situations qui m'apparaissent comme détachées non pas des états mentaux – je sais que c'est moi – mais de mon corps.

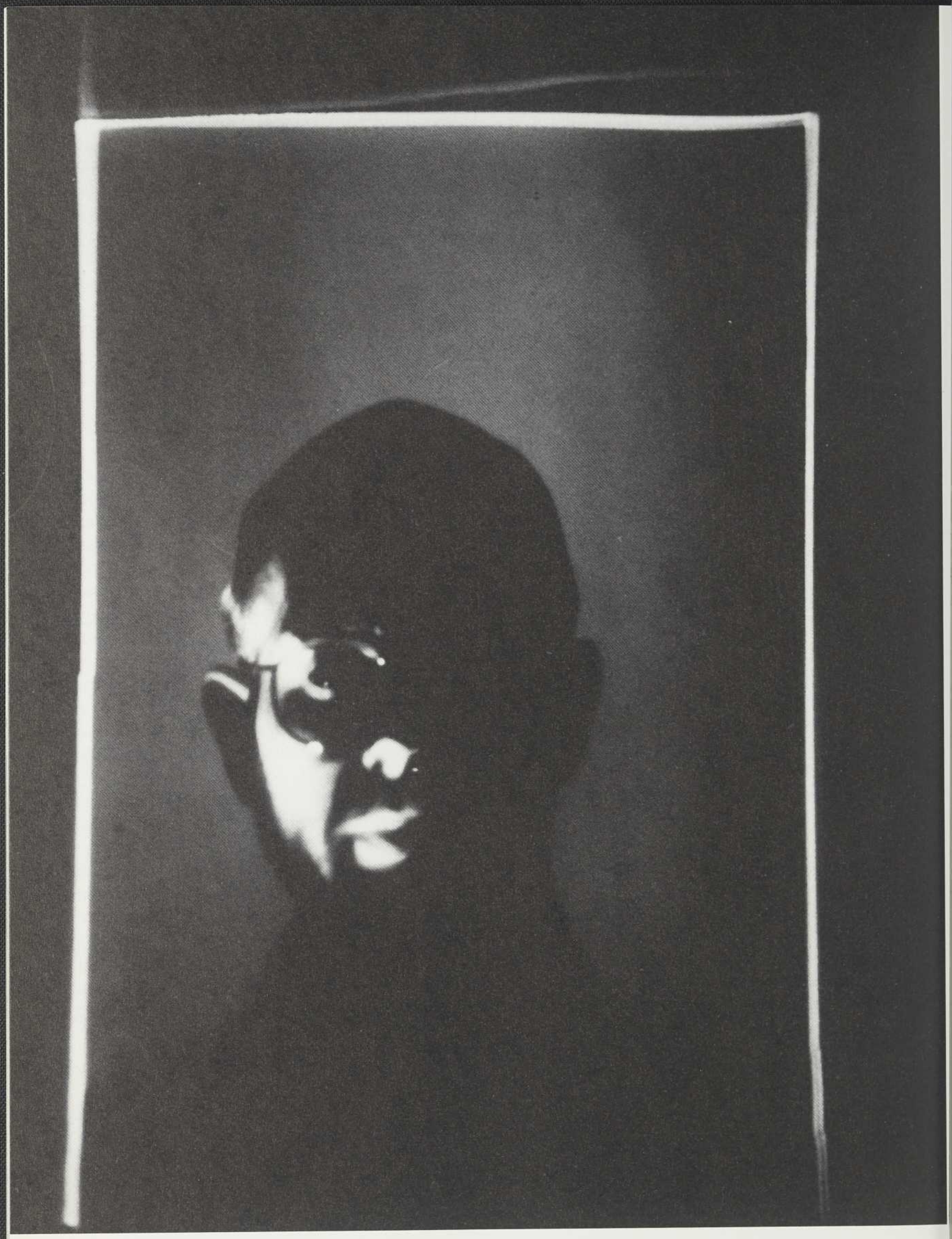
On pourrait rétorquer que l'image projetée à l'endroit devrait pouvoir combler ce hiatus, puisqu'elle satisfait aux réquisits de ce que nous savons sur nous-mêmes : le reflet est mon image inversée, mais la projection à l'endroit est l'image de mon corps tel qu'il est au monde pour les autres. Cela ne correspond pourtant pas à mon expérience vécue au moins pour deux raisons. D'une part, la latéralisation perceptive du corps implique que toutes les informations du côté gauche sont traitées par l'hémisphère droit du cerveau, et inversement, ce qui conditionne un ordre et une direction

entering the room, whose image is projected on the other side of the panel. One therefore perceives two images of oneself in real time: one is the viewer's reflection reversed and in colour, the other is the black-and-white projection of the viewer's filmed image, but on the reverse side of the panel. While one knows that the two images are not of the same type (reflection and projection), one's perception does not really succeed in distinguishing them, because they appear on the same surface, and because the projection occurs at exactly the same pace as the direct reflection.

The trouble occurs less at the beginning from the temporal development than from the reversal of ourselves, since each time that I make a gesture on the left, I not only perceive it in the reflection on my left, but also on my right in the projected image. By a sort of retroaction, which can sometimes take several seconds, one then comprehends that the other movement or action in space—the double, as it were—does not correspond to one's temporal proprioception, even though it is visually simultaneous in space. Another problem: if the temporal perception of my body in motion does not really correspond to what I see in the projected image, it does, however, seem to coincide with the temporal perception captured in the reflection. This is a question of habit, no doubt. All the same, Campus's installation reveals much more: my mental states (let's call them that for convenience) are not only in phase with the current states of my body (its movements, postures, and positions), since I feel and perceive a single space-time direction, but they similarly demonstrate that what is not felt and perceived in the body is not then felt and perceived by the mind. More precisely, it is distinguished from what happens to my body at that moment, because, of course, I easily comprehend that the other body (the projected image) always remains an image of me. Therefore, it is in fact not a reflection of my proprioceptive identity. It is a mediated image of situations that appear to me as detached not from mental states—I know that it is me—but from my body.

One could respond that the projected image on the obverse side should be able to fill this gap, since it satisfies the requisites of what we know about ourselves: the reflection is my image re-

PETER CAMPUS, *AEN* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1976; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



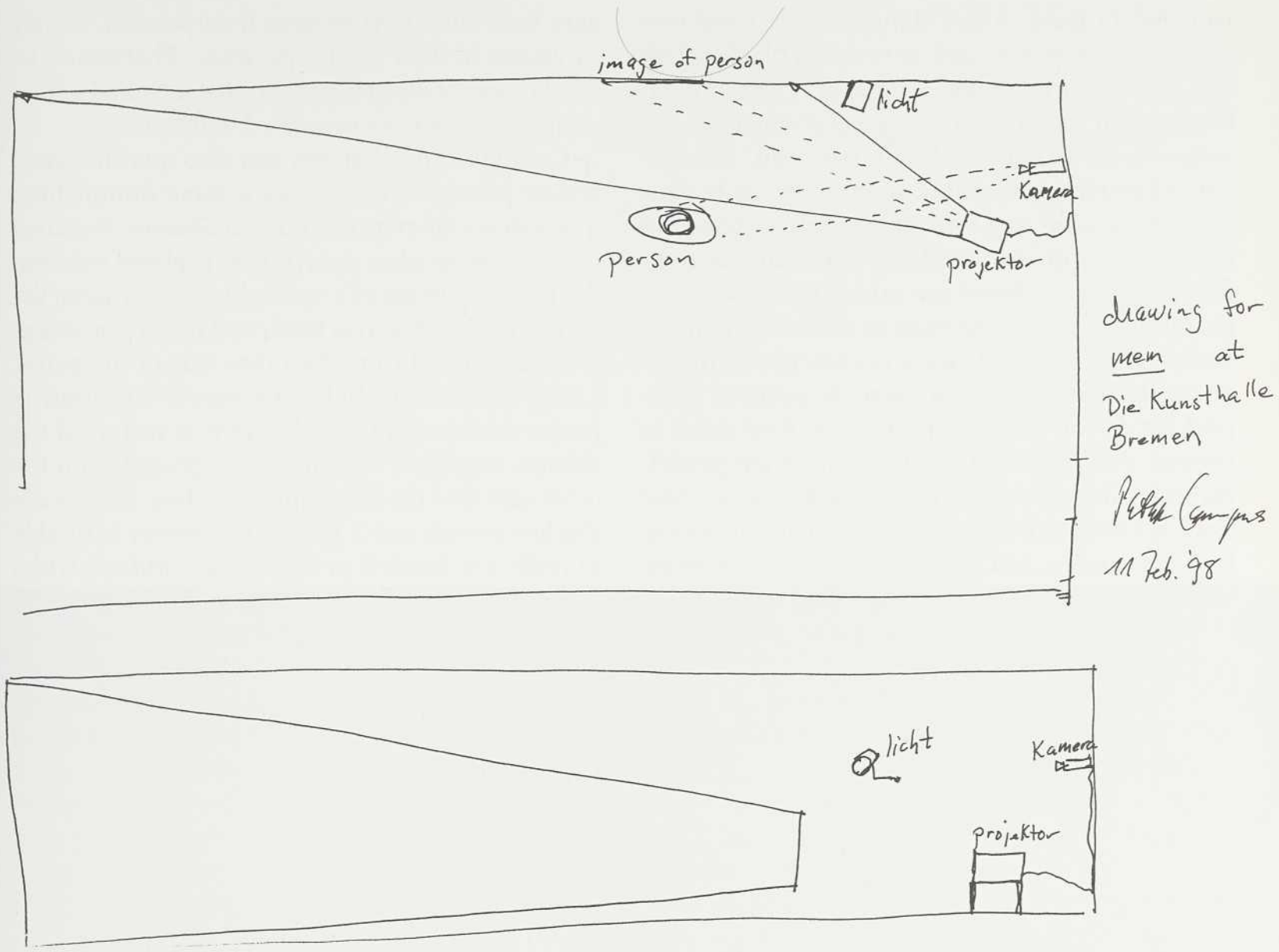
le corps participe de mon «espace psychique», selon le mot de Sartre.
Si le corps n'entre pas dans l'installation aucune expérience de vos états mentaux
à propos de ce qui pourrait se passer n'est viable, [...]
et si l'esprit est incapable de réunir toutes les données perceptives, alors c'est le corps qui fait défaut. En ce cas, l'«inscription corporelle de l'esprit» n'a pas lieu.

de la perception. Conséquemment, je ne peux pas dépasser ou renier cette donnée psychosomatique. De l'autre, les démultiplications perceptives que l'on peut me présenter au travers de différents mécanismes et techniques élargissent, certes, le perçu et la perception, mais ne démultiplient pas ma proprio-perception immanente. Une chose est l'appréhension de ces images diverses, une autre est le retour à l'unification perceptive lorsque je vis l'expérience en cours.

L'installation *Optical Sockets* (1972-1973) démultiplie encore plus les images rediffusées de soi en créant des points de vue impossibles à obtenir sans le recours au circuit fermé vidéo. Quatre caméras et quatre moniteurs délimitent un périmètre carré dans lequel le participant pénètre pour aussitôt se voir sous quatre angles différents en temps réel. Chaque moniteur retransmet les quatre images, et ces images étant nécessairement différentes dans chacun (en raison de la disposition des caméras), cela fait donc en tout seize images de «moi» différentes. Et pourtant semblables. La temporalité est toujours immanente, puisque c'est la retransmission immédiate de mes déplacements, et les gestes et les actions de mon corps, ici et maintenant dans la salle, correspondent aux mouvements des «corps» sur les écrans des moniteurs. Du moins, c'est ce que je perçois. Car comment intégrer dans mon schéma corporel, dans mon image mentale du corps que je puisse me voir simultanément de dos, de face et sous deux profils, ou encore, si je me trouve au centre du carré, me voir en quatre strates d'images complètement superposées? Que peut donc provoquer ou induire cette démultiplication perceptive sur mon corps propre? J'ai beau savoir que ce sont là des effets produits par une technique, l'expérience démontre très souvent que les spectateurs vivent mal cette situation qui ne porte pas atteinte matériellement au corps. Or, les spec-

versed, but the projection on the right side is the image of my body as it appears to others in the world. However, for at least two reasons, this does not correspond with my lived experience. On one hand, the perceptive lateralization of the body implies that all the information from the left side is processed by the right hemisphere of the brain and vice-versa, a fact that determines an order and a direction of perception. Consequently, I cannot bypass or deny this psychosomatic datum. On the other hand, the perceptive reductions that one might present to me by means of different mechanisms and techniques certainly broaden the perceived and the perception, but they do not reduce my inherent proprioception. The apprehension of these various images is one thing; the return to perceptive unification when I am undergoing the experience is another.

The installation *Optical Sockets* (1972–73) further reduces the retransmitted images of the self by creating points of view that are impossible to obtain without resorting to the use of closed-circuit video. Four cameras and four monitors define a square perimeter which the participant enters to immediately see himself or herself from four different angles in real time. Each monitor retransmits the four images; since these images are necessarily different in each instance (because of how the cameras are placed), a total of sixteen different images of "me" are created. And yet they are similar. Temporality is always inherent, since it is the direct retransmission of my movements, and my body's gestures and actions here and now in the room correspond to the movements of the "bodies" on the monitors. At least, that is what I perceive. For how can I integrate in my corporal schema, in my mental image of the body, the fact that I can see myself simultaneously from the back, from the front, and twice in profile; or, if I am in the centre of the square, how can I



tateurs qui sont mal à l'aise, et même ceux que cela ne gêne pas outre mesure, sentent bien que physiquement quelque chose arrive à leur corps qui n'est cependant pas dans leur corps ou dans la perception qu'ils en ont. Leur répéter que ce ne sont que des images et non ce qu'ils vivent ne va rien changer au fait que, précisément, ces images se trouvent comme incorporées, par la simple vision, dans leur expérience vécue. Ce serait là une autre manière de démontrer que ce que sait ou appréhende l'esprit s'incorpore en nous.

Les installations de Peter Campus peuvent également réduire quantitativement l'expérience perceptive sans que l'expérience qualitative s'en

see myself in four completely superimposed layers of images? What can this perceptive reduction therefore provoke or induce in my own body? In spite of the knowledge that these are effects produced by a technique, experience has shown that very often viewers are disturbed by this situation, which causes no physical harm to the body. In fact, viewers who are ill at ease, and even those who are not much bothered, really feel that something physical is happening to their body, something that is not, however, in their body or in their perception of it. Repeating to them that these are only images and not what they are experiencing will not change anything regarding the fact that these im-

Peter Campus, *mem* (dessin_drawing), 1974-1975; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

trouve diminuée. Ainsi, dans *Shadow Projection* (1974), toujours avec une vitre-écran placée, cette fois, entre la forte lumière d'un spot et une caméra, le spectateur est filmé en temps réel et son image est retransmise de l'autre côté du panneau. Éclairée par la lumière, son ombre se projette sur le panneau, et ce n'est que lorsque son ombre coïncide avec l'image projetée sur l'autre versant que cette dernière apparaît. Seule son ombre révèle son image, sans qu'il puisse pourtant se voir réellement en vis-à-vis : lorsqu'il est face à la caméra son image de face est bien projetée au recto du panneau l'empêchant de voir son visage, et lorsqu'il est dos à la caméra, il se perçoit de dos, toujours en temps réel, comme s'il avait des yeux derrière la tête. Remarquez la chose suivante : lorsque le participant est face à la caméra, son image de face est projetée au recto sur la découpe de son ombre se dessinant au verso sur la vitre-écran. On a alors l'impression que son image de face est projetée sur son ombre vue de dos. L'image est dédoublée, mais, à l'instar d'une pièce de monnaie, pile et face son inévitablement solidaires. Sentiment vécu par notre corps grâce auquel, à moins d'être psychotique, nous sommes conscients de cette interdépendance. Dans l'installation de Campus, elle est découplée, comme si l'on nous séparait longitudinalement en deux pellicules que l'on retournerait ensuite pour les superposer afin d'en obtenir à nouveau une seule.

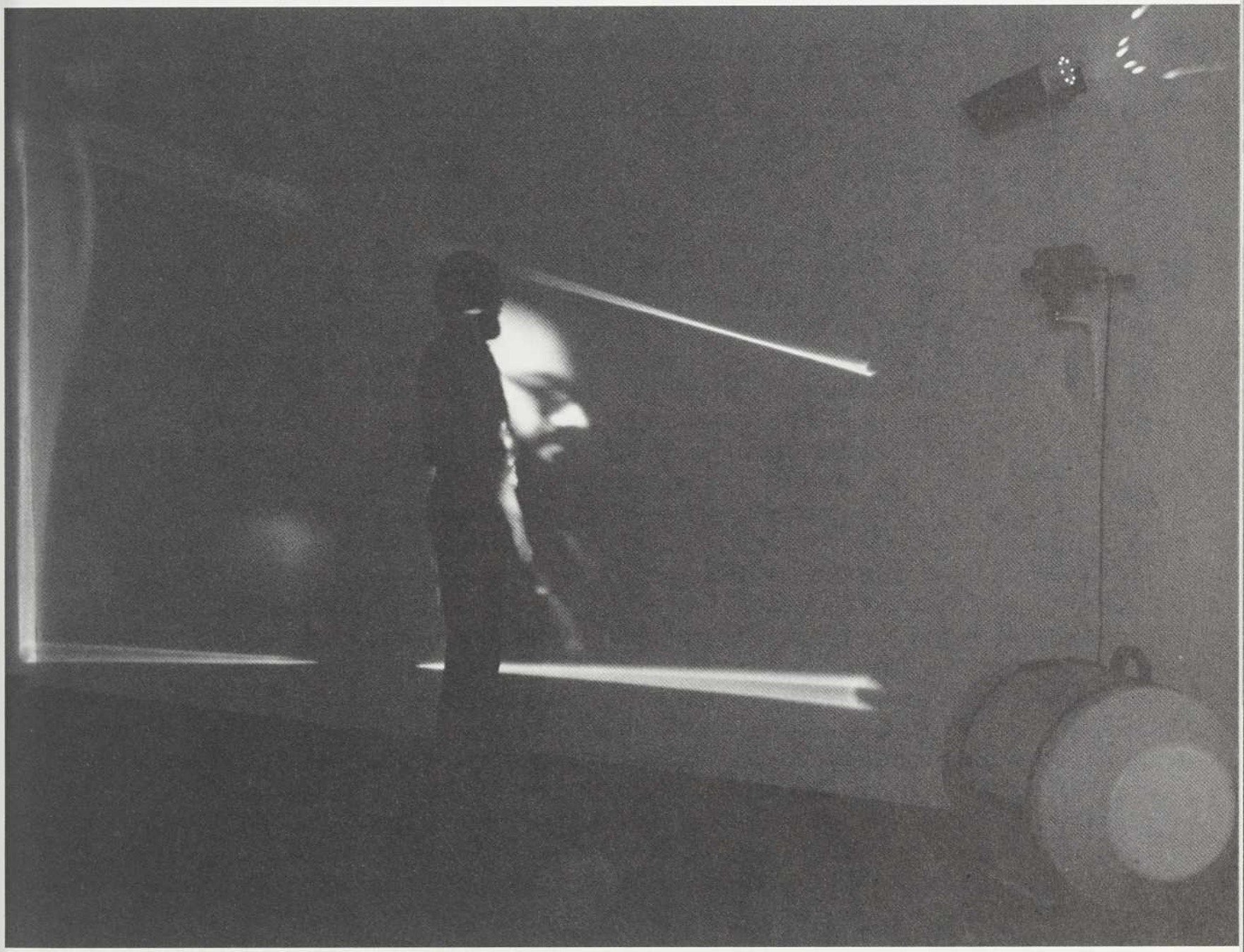
Le contraire se produit dans *Negative Crossing* (1974), dans laquelle les deux pellicules sont non seulement inversées en positif et négatif, mais ne se recouvrent pas. Sur la vitre-écran sont projetées simultanément votre image en négatif et votre image en positif, mais sur les parties gauche et droite du panneau, de telle sorte que la coupe ainsi opérée ne vous permet pas de faire se rejoindre les deux images. Même lorsque, au bout d'un certain temps, le participant comprend qu'il peut se tenir en un lieu précis de l'installation (volontairement non indiqué) pour que les deux images se recouvrent afin de n'en former qu'une, celles-ci demeurent positive et négative. Seules les temporalités coïncident, puisque spatialement le décalage est inévitable. S'ajoute à la perception de ce décalage sur la vitre-écran le décalage que l'on peut percevoir sur un moniteur disposé dans la salle, dont les images sont elles-mêmes inversées : ce qui sur la vitre-écran

ages have somehow become incorporated, simply by vision, in their lived experience. That would be another way of illustrating that what the mind knows or apprehends is incorporated within us.

Campus's installations can also quantitatively reduce perceptive experience without diminishing qualitative experience. Thus, in *Shadow Projection* (1974), another glass pane/screen is placed between the powerful beam of a spotlight and a camera; the viewer is filmed in real time, and his or her image is retransmitted from the other side of the panel. Lit by the beam of light, the viewer's shadow is projected onto the panel, and it is not until the shadow coincides with the image projected on the other side that the latter appears. Here, only one's shadow reveals one's image; the viewer is unable to really see himself or herself face-to-face: when facing the camera, one's front image is projected on the obverse side of the panel, thereby preventing one from seeing one's face, and when one has one's back to the camera, one sees oneself from the back, always in real time, as if one had eyes in the back of one's head. Notice the following: when the participant is facing the camera, his or her front image is projected on the front of the shadow's contour, which is outlined on the back of the glass pane/screen. One therefore has the impression that one's front image is projected on one's shadow as seen from the back. The image is doubled, but like a coin heads and tails are inevitably stuck together. A feeling is experienced by the body in which, unless one is psychotic, one is conscious of this interdependence. In Campus's installation, this interdependence is un-coupled, as if one were being longitudinally separated into two thin layers that are then turned over and superimposed to end up with, yet again, one single layer.

The opposite occurs in *Negative Crossing* (1974), a work in which the two layers are not only inverted as positive and negative, but in which they do not overlap. Both positive and negative images are simultaneously projected on the glass pane/screen, but on the left and right sides of the panel; the resulting split does not allow the viewer to make the two images meet. Even after a certain period of time, when the participant understands that he or she can stand in a precise spot in the installation (which is deliberately not indicated) so that the two images

PETER CAMPUS, *MEM*, (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1974-1975 ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



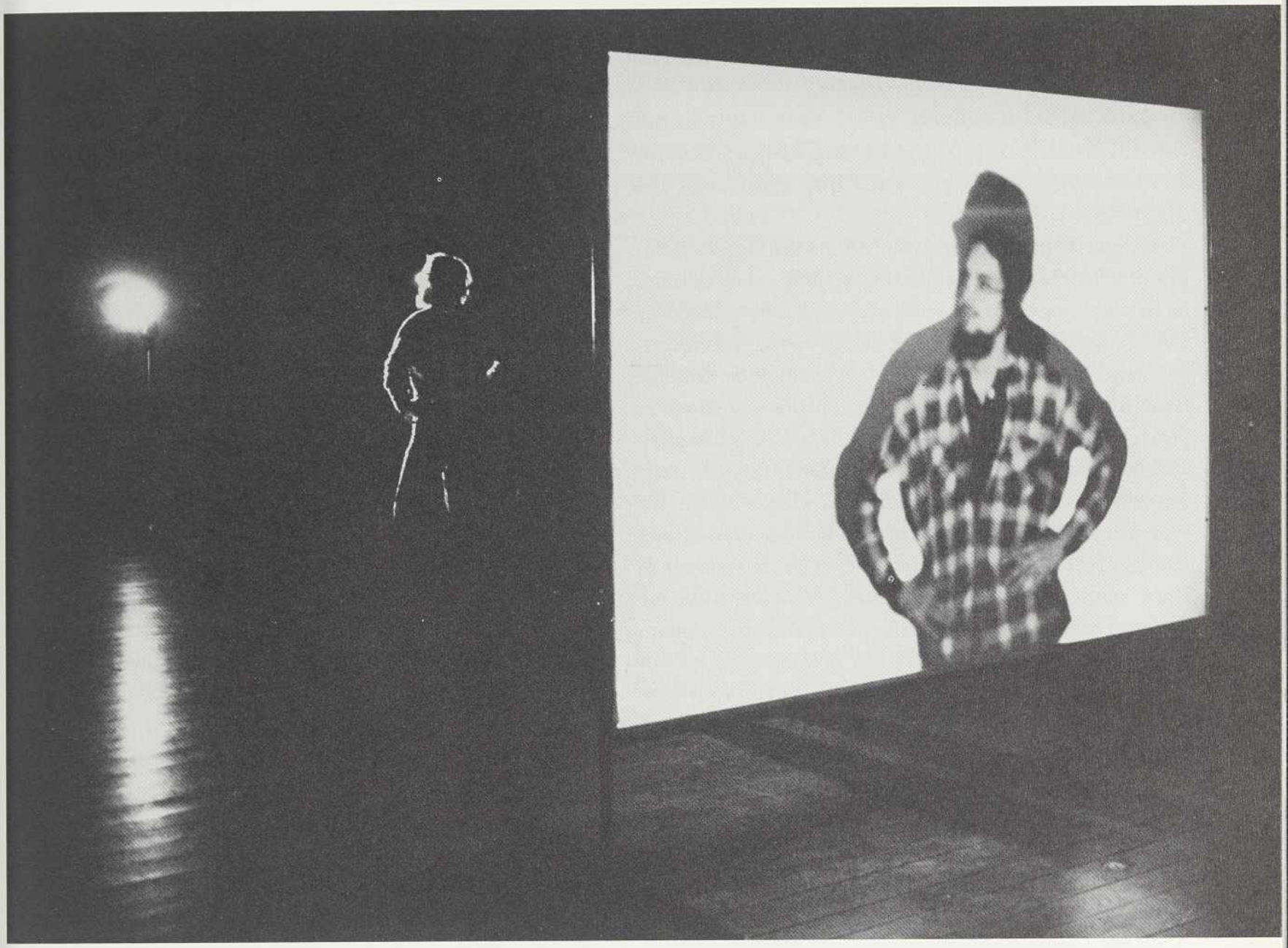
correspond à la partie en négatif est transmis en temps réel sur l'écran du moniteur en positif, et inversement. Bien entendu, si le participant change de place, il continue d'être capté dans le champ négatif de la caméra qui, par un système de rétroaction, crée un négatif de négatif dont les images sont respectivement transmises en positif ou en négatif.

Coïncider avec soi-même n'est pas seulement un point de vue ou des points de vue sur soi à travers ces installations démultipliant, séparant ou réunissant artificiellement mes images et mes perceptions de ces images. L'intérêt, entre autres, de ces œuvres de Peter Campus est qu'elles extériorisent concrètement dans l'espace-temps mes auto-affections et mes proprio-perceptions qui, tant qu'elles ne sont pas extériorisées, demeurent des « idées dans la tête », des états mentaux sans socle corporel, ou, plus exactement, que l'on pense être détachés d'une inscription corporelle, alors qu'il n'en est rien, comme on peut en faire véritablement l'expérience dans ces œuvres. Projeter l'image du corps tournant circulairement sur une image verticale du même corps (*Stasis*, 1973), projeter une image tête en bas du spectateur (*aen*, 1976), ou en une sorte d'anamorphose sur le mur (*mem*, 1974-75), tout cela en temps réel, produit des images mentales de moi-même que je n'aurais pas pu avoir si mon corps n'était pas dans des situations réelles de déplacements, distorsions, déphasages et dédoublements. Toutes ces retombées psychosomatiques, plus ou moins bien acceptées par ceux qui les expérimentent, relèvent naturellement de l'identité, de la reconnaissance de soi, de la quête des limites physiques et psychiques scénographiées par Campus à partir desquelles je peux énoncer ou ressentir ces simples constats : dans telle image, c'est moi ; dans telle autre, ce n'est plus moi. Comme il a été dit, sans la présence concrète du corps des spectateurs dans l'installation, l'expérience ne peut pas être menée, ce qui signifie que celui-ci est irremplaçable afin de déterminer les limites où se créent un espace mental autant qu'un espace physique. Autrement dit, le corps participe de mon « espace psychique », selon le mot de Sartre. Si le corps n'entre pas dans l'installation, aucune expérience de vos états mentaux à propos de ce qui pourrait se passer n'est viable (voir les autres dans l'installation ne remplace pas du tout la perception de soi), et si l'esprit est incapable de réunir toutes les données

overlap to form a single one, the images remain positive and negative. Only the temporalities coincide, since spatially the delay is inevitable. In addition to perceiving this delay on the glass pane/screen, the viewer perceives the delay on a monitor placed in the room on which the images are themselves reversed: that which on the glass pane/screen corresponds to the negative image is transmitted in real time onto the monitor's screen in the positive, and inversely. Of course, if the participant moves around, he or she is still captured in the camera's negative field, which, by means of an interactive system, creates a negative of a negative in which the images are respectively transmitted in the positive or the negative.

To coincide with oneself is not only a point of view or points of view on the self in these installations, which artificially reduce, separate, or reunite one's images and one's perceptions of these images. What is interesting in these works by Campus is, among other things, that they externalize concretely in space-time my self-affections and my proprioceptions, which, as long as the latter are not externalized, remain "ideas in my head," mental states with no basis in the body or, more precisely, which one believes to be detached from a bodily inscription, when in fact that is not at all the case, as one can truly experience in these works. To project the image of the body turning in a circle onto a vertical image of the same body (*Stasis*, 1973); to project an upside-down image of the viewer (*aen*, 1976); or in a sort of anamorphosis on the wall (*mem* 1974–75), and all in real time, produces mental images of myself that I could not have had if my body were not in actual situations of displacement, distortion, being out of phase, and doubling. All these psychosomatic consequences, which are more or less accepted by those who experience them, are naturally a product of one's identity, of one's self-awareness, of the quest for physical and psychical limits staged by Campus, from which I can state or feel these simple observations: in this image, it is me; in another image, it is no longer me. As has been said, without the concrete presence of the viewer's body in the installation, the experience cannot take place, which means that the body's presence is irreplaceable in determining the boundaries that define a mental as well as a physical space. In other words, the body partakes of my "psychic space,"

PETER, CAMPUS, *SHADOW PROJECTION* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 1974 ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



The body as principal point of view of and on itself, and as point of view on this reality, is naturally a fundamental anchor in this reality, which can lead neither to a purely psychic nor to a purely corporal reality.

perceptives, alors c'est le corps qui fait défaut. En ce cas, l'«inscription corporelle de l'esprit» n'a pas lieu.

Dans un texte souvent cité, «Video as a Function of Reality[8]» (1974), Peter Campus insiste sur l'accroissement perceptif que procurent ses dispositifs :

Plutôt que de limiter la quantité d'informations visuelles provenant à l'œil-cerveau en remplaçant le champ naturel de vision par un autre qui serait abstrait, il est possible d'inclure l'information vidéo dans le champ de vision du spectateur pour augmenter le potentiel de la situation visuelle. Il est facile d'utiliser la vidéo pour clarifier une situation perceptuelle, car elle distingue la question de la prothèse visuelle de l'expérience de l'œil-cerveau avec laquelle nous sommes plus familiers. Les indices de gradation deviennent évidents. Distinct de l'information provenant du corps en mouvement, des muscles des yeux et de la tête, le mouvement visuel nous permet de voir les choses que nous croyons être statiques passer librement à travers notre champ de vision[9].

Ainsi que l'indique son titre, et ainsi qu'il est dit en d'autres passages du texte, la situation entière de la pièce, la totalité de la perception contribue à percevoir et tout autant à construire la réalité. Le corps en tant que point de vue principal de et sur lui-même, et en tant que point de vue sur cette réalité est naturellement un ancrage fondamental dans cette réalité, laquelle ne peut conduire ni à une réalité purement psychique ni purement corporelle.

La tradition de la phénoménologie cognitive, donc de l'unité de la perception, est pour ainsi dire corroborée par les installations de Peter Campus – et il aurait fallu parler plus longuement ici des travaux sur le mouvement, le temps et la perception de la durée –, sans qu'elles se ramènent à des tests de psychologie expérimentale. Signalons une étonnante conjonction des installations de Campus – ce ne peut être une coïncidence, étant donné les hypothèses philosophiques – avec un passage de *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre concernant le point de vue de et sur le corps :

Si, en effet, nous définissons le corps comme point de vue contingent sur le monde, il faut reconnaître que la notion de point de vue suppose un double rapport : un rapport avec les choses *sur lesquelles il est* un point de vue et un rapport avec l'observateur *pour lequel il est* un point de vue. Cette deuxième relation est radicalement différente de la première, lorsqu'il s'agit du corps-point-de-vue; elle ne s'en distingue pas vraiment lorsqu'il s'agit d'un point de vue

according to Sartre's phrase. If the body does not become part of the installation, there is no viable experience of one's mental states regarding what might happen (seeing others in the installation does not at all replace the perception of the self), and if the mind is incapable of bring together all this perceptive data, then it is the body that fails. In this case, the "mind's inscription on the body" does not occur.

In an often-quoted text, "Video as a Function of Reality"[8] (1974) Campus stresses the perceptive growth brought about by his mechanisms:

Instead of limiting the amount of visual information coming to the eye-brain by replacing the natural field of vision with an abstracted one, it is possible to include the video information in the viewer's field of vision, increasing the potential of the visual situation. . . . It is easy to utilise video to clarify perceptual situations because it separates the eye surrogate from the eye-brain experience we are all too familiar with. Scalar clues become obvious. Visual movement separate from eye muscle, head and body movement information allows us to see things we thought static to move freely past our field of view.[9]

As his title indicates, and as is stated in other passages of the text, the entire situation of the work, the totality of perception, contributes to perceiving and just as much to constructing reality. The body as principal point of view of and on itself, and as point of view on this reality, is naturally a fundamental anchor in this reality, which can lead neither to a purely psychic nor to a purely corporal reality.

The tradition of cognitive phenomenology, and therefore of perceptive unity, is, so to speak, corroborated by Campus's installations—and the works on movement, time, and the perception of duration should have been dealt with here at greater length—without their having to resort to experimental psychology tests. Allow me to point out a surprising conjunction of Campus's installations —this cannot be seen as a coincidence, given the shared philosophical hypotheses—with a passage of Sartre's *Being and Nothingness* concerning the point of view of and on the body:

In fact if we define the body as a contingent point of view on the world, we must recognize that the notion of a point of view supposes a double relation: a relation with things *on which the body is* a point of view and a relation with the observer *for whom the body is* a point of view. When we are dealing with the body-as-a-point-of-view, this second relation is radically different from the first; it is not truly dis-

dans le monde (lorgnettes, belvédère, loupe, etc.) qui soit un instrument objectif du corps. [...] Et le *point de vue* peut se rapprocher du corps, jusqu'à se fondre presque avec lui, comme on le voit, par exemple, dans le cas des lunettes, lorgnons, monocles, etc., qui deviennent, pour ainsi dire, un organe sensible supplémentaire. [... Le corps] est l'instrument que je ne puis utiliser au moyen d'un autre instrument, le point de vue sur lequel je ne puis plus prendre de point de vue[10].

Cette impossibilité de nature tient à ce que, selon Sartre, la conscience de mon corps ne peut pas remonter à l'infini dans le processus des points de vue parce «qu'elle *existe son corps*[11]». En faisant apparemment éclater les perceptions directes et indirectes du corps, Peter Campus a, en définitive, réussi à créer des situations concrètes où nous existons notre corps plus que nous ne le voyons comme en dehors de nous, comme une image étrangère ou un corps externe.

Jacinto Lageira enseigne l'esthétique à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et il est critique d'art. Il vit à Paris.

NOTES

1. Jerry Fodor, *The Mind Doesn't Work That Way*, MIT Press, 2000. Trad. fr. *L'esprit, ça ne marche pas comme ça*, Paris, Odile Jacob, 2003.
2. On se reportera aux ouvrages des principaux théoriciens, notamment, et parmi tant d'autres, Paul Churchland, Donald Davidson, Daniel Dennett, Jerry Fodor, Hilary Putnam, John Searle. Pour une vision synthétique, voir l'anthologie éditée par Denis Fisette et Pierre Poirier, *Philosophie de l'esprit (I, II)*, Paris, Vrin, 2002 et 2003.
3. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1973 [1943], p. 414.
4. Voir « "The Eternity is in the Moment", Peter Campus spoke to Barbara Nierhoff», catalogue *Peter Campus*, Bremen, Kunsthalle Bremen, 2003, p. 231.
5. Sur cette question, voir Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993; Antonio R. Damasio, *Le Sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, 1999.
6. Pour un aperçu de ces théories opposées, voir *Perception*, Robert Scwhartz (éd.), Blackwell Publishing, 2004, notamment la partie trois, «Direct versus Indirect Theories of Perception.»
7. Dominiqua Janicaud (éd.), *L'Intentionnalité en question entre phénoménologie et sciences cognitives*, Paris, Vrin, 1995; Jean Petitot, Francisco Varela, Bernard Pachoud et Jean-Michel Roy (éds.), Naturaliser la phénoménologie. Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives, Paris, CNRS éditions, [1999] 2002.
8. Peter Campus, «Video as a function of reality», *Peter Campus*, Bremen, Kunsthalle Bremen, 2003, p. 82-83. [Notre traduction.]
9. *Ibid.*, p. 82.
10. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 393-394.
11. *Ibid.*, p. 394.

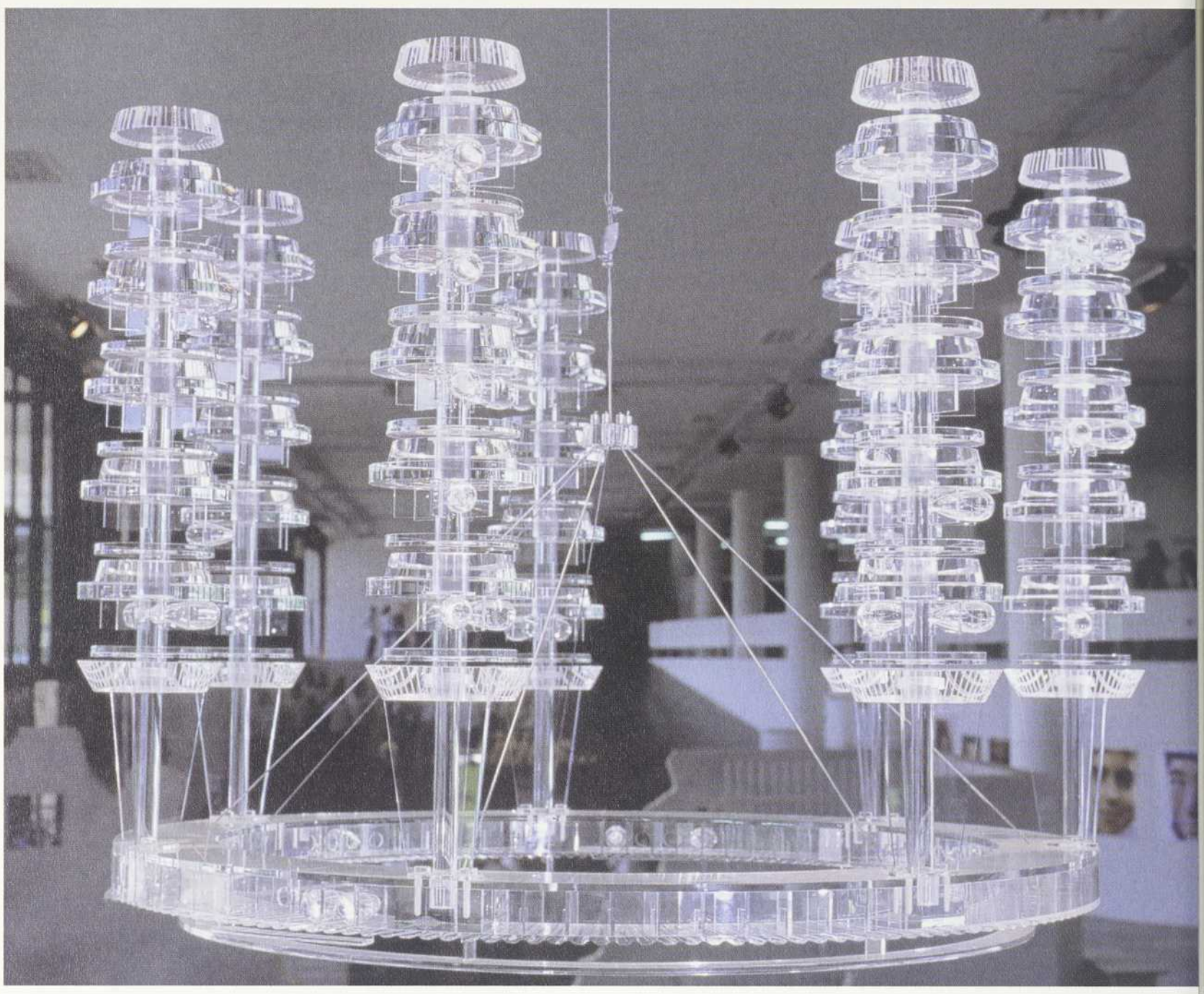
tinct when we are dealing with a point of view in the world (spectacles, a look-out point, a magnifying glass, etc.) which is an objective instrument distinct from the body. . . . The *point of view* can approach the body to the point of almost being dissolved in it, as we see, for example in the case of glasses, pince-nez, monocles, *etc.*, which becomes, so to speak, a supplementary sense organ. . . . [The body] is the instrument which I can not use in the way I use any other instrument, the point of view on which I can no longer take a point of view.[10]

According to Sartre, this impossibility of nature is due to my bodily awareness not being able to go infinitely back through the process of points of view because "consciousness *exists* its body."[11] In apparently shattering the body's direct and indirect perceptions, Peter Campus has in fact succeeded in creating concrete situations where we exist our body more than we see it as outside ourselves, as a foreign image or a separate body.

Jacinto Lageira teaches aesthetics at Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. He is also an art critic who lives in Paris.

Translated by Shelley Pomerance

1. Jerry Fodor, *The Mind Doesn't Work That Way* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000).
2. See, among others, the works of Paul Churchland, Donald Davidson, Daniel Dennett, Jerry Fodor, Hilary Putnam, and John Searle. For a synthetic vision, see the anthology edited by Denis Fisette and Pierre Poirier, *Philosophie de l'esprit*, 2 vols. (Paris: Vrin, 2002–03).
3. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956), 347.
4. See "The Eternity is in the Moment," Peter Campus spoke to Barbara Nierhoff, in *Peter Campus* (Bremen: Kunsthalle Bremen, 2003), 231.
5. On this question, see Francisco Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991); Antonio R. Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt Brace, 1999).
6. For a brief survey of these conflicting theories, see Robert Schwartz, ed., *Perception* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004). The third section is particularly important, "Direct versus Indirect Theories of Perception."
7. Dominique Janicaud, ed., *L'Intentionnalité en question. Entre phénoménologie et recherches cognitives* (Paris: Vrin, 1995); Jean Petitot, Francisco J. Varela, Bernard Pachoud, and Jean-Michel Roy, eds., *Naturalizing Phenomenlogy: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science* (Stanford, California: Stanford University Press, 1999).
8. Peter Campus, "Video as a Function of Reality," in *Peter Campus* (Bremen: Kunsthalle Bremen, 2003), 82–3.
9. Ibid., 82.
10. Sartre, op. cit., 329.
11. Ibid.



Carsten Höller, *Krutikov's Flying City*, 2001, vue de l'installation_installation view, 25e Biennale de São Paulo; photo Juan Guerra, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Fondazione Prada Collection, Milan.

CARSTEN HÖLLER
VERTIGE \\ LE KAIRÒS À L'ŒUVRE

Chantal Pontbriand

→ Que se passerait-il donc si, *absolute*, nous faisions de l'inquiétude du temps le tissu ontologique de la connaissance ? Cela reviendrait à faire de la temporalité de l'être, des séquences de détermination temporelle de la connaissance, des *hic temporis* qui se succèdent sauvagement dans la conscience, l'étoffe exclusive de l'expérience de la connaissance – dans cette alternance ambiguë de consistance et de dissolution qui leur est propre, dans le courant alternatif qui éclaire l'existence[1].
– Antonio Negri

Dans le monde selon Carsten Höller, nous sommes confrontés à un monde, son monde, qui nous appartient sans nous appartenir, qui nous interpelle sans que nous puissions le saisir. Pourtant, nous le connaissons ce monde, aussi élusif soit-il. C'est celui dans lequel nous vivons, celui de l'ordinaire, celui des formes de vie qui nous entourent, qui font partie intégrante de notre environnement. Nous les avons fréquentées de plus près, la plupart d'entre nous, dans notre enfance. Ce sont, entre autres, ces jeux plus ou moins dangereux qui sont le propre de l'enfance, ou qui, plus tard, viennent réveiller la part infantile de nous-mêmes qui vit encore en nous. Ce sont les manèges et les glissades, les lunettes qui font voir la réalité autrement, les jeux de miroirs, les labyrinthes, les jeux dans le noir, les jeux avec la lumière : en somme ce qui déprogramme l'existence, ce qui permet d'expérimenter la vie avec ses sens, avec son corps et qui déclenche des bonds de l'imaginaire. Le monde de Carsten est un monde d'expériences. Il se pratique plus qu'il ne se comprend, plus qu'il ne se rationalise.

Il rappelle cet instant que les Grecs nommaient *Kairòs* et qu'Antonio Negri reprend à son compte en le définissant ainsi :

[il s'agit de] l'instant, c'est-à-dire la qualité du temps de l'instant, le moment de rupture et d'ouverture de la temporalité. Il s'agit d'un présent singulier et ouvert. Singulier dans la décision qu'il exprime à propos du vide sur lequel il ouvre[2].

Höller ouvre ce vide, propose l'expérience, celle-là même qui éclaire l'existence.

Étrangeté et expérience

Dans la série récente des carrousels, qui prolonge l'exposition qu'il a réalisée en 2002 à la Fondation Prada à Milan et en 2004 au Musée d'art contemporain de Marseille, Höller a recours à ce dispositif hérité de l'histoire des parcs d'attractions. Le carrousel, qu'il soit muni de faux chevaux, de simples sièges ou de petits avions miniatures, invite à emprunter un parcours dans un monde qui tourne sur lui-même et emporte son passager dans une bulle de sensations faite de sons, de lumières et de couleurs qui embrouille la vision et qui permet d'expérimenter des effets de vitesse et de vertige. Dans *Karroussel* (1999), Höller en a recyclé un qui rappelle les couleurs et les formes d'autrefois, et qui arbore à la fois des néons et des motifs colorés.

CARSTEN HÖLLER
VERTIGO \\ THE KAIROS IN THE WORK

What would happen if, *absolute*, we would form the ontological tissue of knowledge from the anxiety about time? This would mean that the temporality of being, the determining temporal sequences of knowledge, and the *hic temporis* that brutally succeed each other in consciousness, would be the exclusive materials of the experience of knowledge—in this ambiguous alternation of consistency and dissolution that belongs to them, in the alternative current that illuminates existence.[1]
– Antonio Negri

In Carsten Höller's world we are confronted by a reality, his reality, which belongs to us without belonging to us, which calls out to us without our being able to grasp it. And yet we know this world, elusive though it may be. It is the world we live in, the world of the ordinary, of life-forms that surround us and that comprise an integral part of our environment. Most of us have experienced them keenly in childhood. These are, among other things, the more or less dangerous games of childhood, or the experiences that, later in life, arouse the infantile part that is still alive within us. These are the rides and slides, the reality-altering glasses, the hall of mirrors, the labyrinths, the games in the dark and the games with light—activities that deprogram existence, that allow us to test life through the senses and the body, thereby stimulating leaps of the imagination. Carsten's world is one of experience. It is acted out more than it is understood or rationalized.

It brings to mind the instant that the Greeks called *Kairos*, which is an idea that was taken up by Antonio Negri, who defines it as:

the instant, that is to say the quality of time in the instant, the moment of the rupture and opening of temporality. It is the unique and open present. Unique in the decision it expresses with respect to the void onto which it opens.[2]

Höller opens this void and presents experience, the very experience that illuminates existence.

Carsten Höller, *Mirror Carousel*, 2005, 5 x 7,5 m; photo Attilio Maranzano, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Gagosian Gallery, London.

Des balançoires sont suspendues à une structure circulaire surélevée qui leur permet de tourner dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Deux petits avions y sont également suspendus. Est-ce à regarder ou à expérimenter? Le concept, à tout le moins, a l'avantage de faire bouger l'esprit et ramène les souvenirs d'enfance; un certain vertige refait surface dans la conscience de chacun. Le dernier de ses carrousels, *Mirror Caroussel* (2005), prend une allure nettement plus contemporaine; fait d'acier inoxydable, ses parois sont couvertes de miroirs qui réfléchissent la lumière de même que les visiteurs qui, de regardeurs, deviennent regardés. Ils se retrouvent dans un entre-deux où ils se demandent si cette œuvre, cet ovni étrange, ou étrangement familier, les interpelle pour qu'ils y prennent place ou si elle cherche à les capturer dans un jeu de regardeur regardé. Pourtant, est-ce bien de regard et d'œil, ou de vision, dont il s'agit ici? Ne sommes-nous pas davantage sur le territoire de la kinesthésie, celui où nous expérimentons le monde par l'ensemble des sens à travers une expérience corporelle, dont la vision seule ne saurait appréhender toutes les dimensions?

L'œuvre *Flying Machine* de 1996 précède ces carrousels. Ce dispositif assez rudimentaire était constitué d'un cylindre contenant une corde à laquelle le visiteur pouvait être harnaché, fixé au sommet d'une barre maintenue par un socle en croix au sol. Ainsi pouvait-on se transformer en Icare et éprouver pendant un moment la sensation d'envol d'un homme-oiseau. En réveillant chez nos contemporains ce vieux désir latent de l'envol, Höller touche à un trait fondamental de la psyché humaine : la capacité à se libérer de l'étreinte même de la terre, le fantasme de faire voler le corps, de le libérer de la gravité et de ses attaches terrestres. Ainsi, s'exprime dans l'histoire de l'humanité un désir extrême de liberté, qui se trouve là où on se libère enfin du poids du corps, du poids de la vie et de la pensée même, comme dirait Jean-Luc Nancy, pour atteindre un état autre, un état d'apesanteur, de légèreté suprême. Cet état touche au vide, donnant l'impression d'embrasser l'univers, d'être libéré du poids de son propre corps pour faire corps avec le monde lui-même. Atteindre un état de corps-monde, un état impossible où le soi rencontre la communauté, communion mystique avec l'univers.

Strangeness and Experience

In the recent series of carrousels, which are a continuation of Höller's exhibition themes at the Prada Foundation in Milan (2002) and at the Musée d'art contemporain in Marseille (2004), the artist makes use of this device that stems from the tradition of amusement park rides. The carrousel, whether it comes with horses, simple seats, or miniature airplanes, invites one to take a ride through a world that turns on itself, a world that transports the passenger in a bubble of sensations composed of sounds, lights, and colours—sensations that muddle one's vision and open one up to an experience of speed and vertigo. In *Karroussel* (1999), Höller recycled a ride that evokes the colours and forms of past times by means of its neon lights and painted motifs. The vehicles are suspended from a raised circular structure that allows them to turn in a counter-clockwise direction. Two small airplanes are also suspended. Is the structure there to be looked at, or tried? The installation at least has the merit to alter one's perceptions and to bring back memories from childhood; a certain sense of vertigo surfaces in every viewer's consciousness. The last of these carrousels, *Mirror Carousel* (2005), has an obviously more contemporary air. Built from stainless steel, its surfaces are covered with mirrors that reflect the light and the visitors, who are thus changed from being onlookers into being the looked-upon. They find themselves in an in-between space where they ask themselves whether this work, this strange UFO, which is oddly familiar, is beckoning them to get on board, or if it seeks to capture them in a game of onlooker being looked-upon. And yet, is the installation really concerned with the look and the eye, or with vision in general? Are we not rather in the realm of kinesthesia, where we experience the world through a range of senses anchored in corporal reality, for which vision alone is incapable of apprehending all its dimensions?

A work from 1996, *Flying Machine*, antedates the carrousels. This quite rudimentary contraption was made from a cylinder with a rope attached to the top of a pole, to which the visitor could be harnessed. The pole was anchored to the floor by a cross-shaped base. The visitor was thus briefly able to transform himself or herself into Icarus and

CARSTEN HÖLLER, *TRAPEZOID SWINGING ROOM*, 2005, VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW, «DIE INNERE KONKURRENZ», PHOTO ATTILIO MARANZANO, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN. >>

Le monde de Carsten est un monde d'expériences.
Il se pratique plus qu'il ne se comprend, plus qu'il ne se rationalise.

Ainsi, *Krutikov's Flying City* (2001) donne-t-elle une autre interprétation de cette utopie de l'envol tellement présente dans l'imaginaire humain. Sous forme de lustre suspendu au plafond, la ville imaginaire d'Höller est constituée d'un anneau de verre d'où s'élèvent sept tours cylindriques également en verre. La vision de la ville est ici rendue dans une lumineuse transparence, une fragilité poétique qui fait état d'un désir de cité utopique rayonnante, radieuse, précieuse, héritière d'un habitacle bourgeois revisité par la vision futuriste d'un révolutionnaire russe.

La manière coutumière d'Höller de décaler ou de déplacer des formes qui nous sont familières et de les représenter autrement afin d'en dégager un sens nouveau revient ici. La maquette de la ville futuriste est suspendue au-dessus de nos têtes et apparaît à l'horizon comme un objet venant de l'espace plus que comme un projet à dimension humaine soumise à l'impérialisme de la vision ou au regard englobant de la tradition occidentale qui maîtrise toute situation qui s'inscrit dans le domaine humain.

experience the sensation of a birdman's flight. In arousing among his contemporaries this old and latent desire to fly, Höller touches on a basic feature of the human psyche: the ability to be liberated even from the constraints of the earth, the fantasy of making the body fly, of liberating it from gravity and its terrestrial underpinnings. This is how an extreme desire for liberty is expressed in human history, a liberty found when we are finally freed from the weight of the body, from the weight of life, and even from the weight of thought, as Jean-Luc Nancy would say, in order to reach another state, a state of weightlessness, of supreme lightness. This state touches on the void, giving the impression of embracing the universe, of being liberated from the weight of one's own body to become fused with the body of the world itself. It implies attaining a state of body-world, an impossible state where a self encounters a community, a mystic communion with the universe.

Thus, *Krutikov's Flying City* (2001) provides another interpretation of this Utopia of flight so present in human imagination. In the shape of a

Ce qui m'intéresse, dit Carsten Höller, c'est plutôt qu'il soit possible, ou envisageable, d'accéder au côté étrange des choses. [...] J'aspire à une culture de l'incertitude, un développement social à l'échelle d'une communauté qui autoriserait une multitude d'approches pour le regard (pour cela, je ne peux évidemment qu'effectuer un très léger travail préparatoire) [...] Je cherche un moyen d'aider le sentiment d'être complètement perdu[3].

Trapezoid Swinging Room (2005) introduit le visiteur dans une pièce de forme trapézoïdale où un néon de la forme d'un rectangle ouvert sur un côté est suspendu au plafond, les murs paraissent aussi léviter, alors qu'un mince filet de lumière court sur les arêtes des murs au sol; un trou situé au milieu du sol de la pièce donne sur un escalier installé en creux. Désorienté spatialement et perceptuellement, le visiteur se trouve déstabilisé par cet environnement inusité. Cet effet de désorientation est autant physique que mental (À quoi ça sert? Où suis-je? Qu'est-ce que je fais ici? Ce sont toutes des questions qui surgissent à l'appréhension de cette pièce.). Le visiteur a l'impression d'être introduit dans un laboratoire, une architecture futuriste ou, peut-être, un temple d'un genre nouveau. Lumière et espace se conjuguent dans une atmosphère minimaliste, pure expression de ces données fondamentales de notre environnement bâti. La lumière est artificiellement générée par des processus énergétiques transformateurs de la réalité; les murs construits forment une sorte d'abri qui sépare l'intérieur et l'extérieur, le monde naturel et le monde construit, habité, domestiqué. Cet environnement n'a cependant rien de la domesticité habituelle, bien qu'il en reprenne les paramètres : enfermement, lumière artificielle, murs, escalier... Il transforme notre *habitus* en lieu d'exception, en lieu d'expérience, alors qu'il en reprend les éléments essentiels portés aux extrémités de leur dénuement possible. Nous y sommes aux limites de l'ordinaire et en même temps presque dans un monde irréel, soit à la frontière des deux propositions. Encore là, nous sommes dans le monde réel, mais confrontés à un schéma abstrait, conceptuel, une figure de pensée, pur état d'être-au-monde.

Cet état étrange qui nous porte aux limites de la conscience humaine, pour aborder ce qui en nous est au premier abord inhumain, Carsten Höller le déclenche à nouveau chez le visiteur dans une pièce de 2000, *Upside-Down Mushroom Room* (ins-

chandelier suspended from the ceiling, Höller's imaginary city is comprised of a ring of glass from which rise seven cylindrical towers, also made of glass. The vision of the city is one of luminous transparency, of poetic fragility, witness to a desire for a radiant, precious, Utopian city—the hybrid offspring of the bourgeois habitacle as refashioned by a Russian futurist.

Höller's characteristic method of shifting or displacing familiar shapes in order to incite new experiences of them reappears here. The model of the futurist city is suspended over our heads and seems more like an object from outer space than a project of human dimensions, subordinate to the imperialism of vision or the all-encompassing gaze of the Western tradition, which overpowers all situations in the human domain. Höller says:

What interests me is rather that it is possible or conceivable to reach the strange side of things. . . . I aspire to a culture of incertitude, a social development at the level of a community that permits a variety of approaches for the gaze (for which I can obviously only effect a very modest preparatory work). . . . I am looking for a way to induce the feeling of being completely lost.[3]

Trapezoid Swinging Room (2005) gives the visitor access to a trapezoidal room where a neon light in the shape of a rectangle, open on one side, is suspended from the ceiling. The walls appear to levitate while a slender thread of light plays along the lines of intersection of walls and floors; a hole in the middle of the floor opens onto a staircase. Spatially and perceptually disoriented, the visitor finds himself or herself destabilized by this unusual environment. The disorientation is both mental and physical. (What's it for? Where am I? What am I doing here? These are the kinds of questions provoked by the experience of this room.) The visitor has the impression of being in a laboratory, in a futurist architectural space, or in a new form of temple. Light and space combine in a minimalist atmosphere, the pure expression of the basic facts of our constructed environment. Light is artificially generated by the energy processes of reality; the walls form a kind of shelter that separates interior from exterior, the natural world from the constructed, inhabited, domesticated world. However, this interior environment has nothing of the usual domesticity, even if it shares certain parameters with it: enclosure, artificial light, walls,

< Carsten Höller, *Upside Down Mushroom Room*, 2000, vue de l'installation_installation view, «Synchro System», Fondazione Prada, Milan; photo Attilio Maranzano, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Fondazione Prada collection, Milan.

Höller awakens in us this childlike ability to explore, as though it were vital we not lose the awareness of something that lies beyond the real, beyond the rational awareness of the adult world.

tallation présentée à la Fondation Prada à Milan). Des champignons à taille «inhumaine», plus grands que nature, beaucoup plus grands, émergent du plafond en grand nombre et tournent sur eux-mêmes. Ils sont spectaculaires et beaux grâce à leurs formes organiques et à leur couleur orangée et vanillée. L'installation crée un climat de féerie et rappelle le monde des lilliputiens, monde des contes et des légendes, monde de l'étrangeté et de l'irréel. Höller nous invite à y pénétrer, à passer cette frontière qui va du conscient à l'inconscient (car, dit-il, «les choses changent brutalement lorsqu'on passe les frontières[4].») et nous fait revisiter ce monde que nous avons tous laissé derrière avec l'enfance et sa capacité à explorer sans gêne et sans ambages le monde du merveilleux et du surréel. Cette capacité exploratoire, propre à l'enfance, Höller la suscite en nous comme l'urgence de ne pas perdre cette habileté à connaître ce qu'il y a au-delà du réel, au-delà du rationalisme du monde adulte. Nombre d'artistes se sont intéressés à la mycologie et aux états hallucinatoires, de John Cage à Timothy Leary en passant par Jean-Paul Sartre. On classe les cham-

staircase, etc. It transforms the *habitus* into a place of exception, a place of experience, while it extracts from it the basic elements in their most essential form. We are at the limits of the ordinary world and on the frontier of an unreal one, or at the border of both. Or again, we are in the real world, but confronted by an abstract, conceptual scheme of it, by a figure of thought or the pure state of being-in-the-world.

This strange state that brings us to the limits of human awareness, this approach to something that is at first glance inhuman, is again invoked by Höller in his work *Upside-Down Mushroom Room* (2000), an installation at the Prada Foundation in Milan. Mushrooms of an "inhuman" scale, larger —much larger—than the ones found in nature, emerge from the ceiling in abundant numbers and revolve around each other. They are spectacular and beautiful because of their organic shapes and their orange and vanilla colouring. The installation creates a fairy-like atmosphere recalling the world of the Lilliputians, a world of tales and legends, of strangeness and unreality. Höller invites us into this

pignons parmi ces curieux végétaux qui ont plusieurs vies : ils assurent depuis toujours une part de l'alimentation humaine et pourtant, ils peuvent être mortels. Ils ont été utilisés comme remèdes à des blessures physiques et peuvent susciter des états hallucinogènes. Les champignons ont, de ce fait, une existence mystérieuse : on les recherche autant qu'on s'en méfie. Ils se situent dans l'entre-monde de la rationalité et de l'irrationalité, du rêve et de la réalité. Ils sont les parfaits compagnons de l'inconscient sur les pistes duquel Höller nous guide à travers chacune de ses œuvres, dont cette installation sens dessus dessous, forêt dans laquelle il nous amène à errer et à rêver.

Le double

Plusieurs des situations dans lesquelles Carsten Höller nous plonge sont des dédoublements du monde réel et passent par des procédés d'inversion – comme *Upside-Down Mushroom Room* –, de réversibilité, de brouillage, d'appel à l'expérimentation. L'une de ces pièces consiste à mettre à la disposition du visiteur des lunettes qui inversent la réalité. Un double exactement conforme à la première réalité apparaît, mais tout y est à l'envers. Le monde gagne en étrangeté, plus rien pourtant ne semble pareil, la logique des choses disparaît et nous avons surtout l'impression de voir les choses autour de nous pour la première fois. Nous les redécouvrons. En fait, le monde ordinaire est appelé à devenir expérience, à redevenir expérience, c'est-à-dire à toucher nos sens et notre entendement de manière fraîche et inusitée. Nous devons réapprendre à circuler, à marcher, à fonctionner dans ce monde nouveau, pourtant familier, qui se retrouve autour de nous. Les fameuses lunettes d'Höller ont été réintroduites en 2004 dans une des installations du Musée d'art contemporain de Marseille. Profitant de ce bâtiment construit en longueur, Höller y a installé, d'un côté, une série de pièces qui ont été exactement dédoublées et placées de l'autre côté. Au centre, une des pièces permettait de se retrouver de l'autre côté : un long corridor se dédoublant dans le noir complet donnait au visiteur la possibilité de se trouver d'un côté ou de l'autre sans nécessairement s'en rendre compte. D'une longueur de soixante-douze mètres, *macCorridor* (2003-2004), non seulement

world, encourages us to cross the border between the conscious and the unconscious, for, he says, "things change drastically when we cross borders."[4] He makes us revisit the world that we have all left behind in childhood; we are able to explore the world of the marvellous and surreal without embarrassment or hesitation. Höller awakens in us this child-like ability to explore, as though it were vital we not lose the awareness of something that lies beyond the real, beyond the rational awareness of the adult world. Many artists have been interested in mycology and hallucinatory states, from John Cage and Timothy Leary to Jean-Paul Sartre. Mushrooms are classified among those curious vegetative forms that have several identities: they have always been a part of the human diet, and yet they can be deadly. They have been used as cures for physical ailments and they can induce hallucinatory states. Mushrooms thus have a mysterious existence: we distrust them as much as we are eager to find them. They exist in the world between the rational and the irrational, between dream and reality. They are perfect companions to the unconscious, along the paths of which Höller guides us in each one of his works, as in this upside down installation—a forest into which he leads us to wander and dream.

The Double

A number of the situations into which Höller plunges us involve the dividing in two of the real world. They operate by means of inversion, as in *Upside-Down Mushroom Room*, or by reversibility, interference, and experimentation. One of his works offers the visitor a pair of glasses that invert reality. An exact copy of the original reality appears, but everything is upside down. The world becomes strange; nothing seems the same; the logic of things disappears and we have the impression of seeing things around us for the first time. We rediscover them. In fact, the ordinary world becomes the object of experience, an object newly experienced, by affecting our senses and understanding in a fresh and unexpected way. We must learn again how to move around, how to walk, how to function in this new, yet familiar world that is all around us. Höller's famous glasses were introduced again in one of the installations in the Musée d'art contemporain

Carsten Höller, *Three-fold Delayed Infrared Room*, 2005, vue de l'installation_installation view, «Die innere Konkurrenz», Esther Schipper, Berlin; photo Attilio Maranzano, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie Esther Schipper, Berlin.

privait le visiteur de sa vision, mais il le déstabilisait également sur le plan kinesthésique, réussissant à brouiller son sens de l'orientation.

L'exploration du dédoublement émerge dans *Phi Wall* (2000-2004) dans laquelle un mur est couvert de points lumineux clignotants qui apparaissent à intervalles, sautant comme des balles. Du dédoublement d'une forme en naît une troisième, imaginaire. Höller en appelle bien à ce processus qui engendre l'imaginaire. Une autre pièce, comprise dans l'exposition de Marseille, faisait jouer l'image du spectateur de la même manière que l'effet phi[5] pour les points lumineux. Il s'agit de *Sliding Doors* (2003), une installation d'espaces blancs qui se succèdent, entrecoupés de portes coulissantes automatiques en miroir; le visiteur qui y pénètre voit son image apparaître et disparaître de façon incongrue. Le mouvement de son corps enclenche le processus d'apparition et de disparition de son corps et de celui des autres visiteurs. Dans *Infrared Room* (2004), les visiteurs sont filmés dans le noir par des caméras à infrarouge. Ces images sont projetées avec un léger décalage s'amplifiant et disparaissant progressivement. On en retient une image de soi fantomatique et troublante, une vision de nous-mêmes dans le noir, alors que nous sommes livrés à nous-mêmes, seuls avec nous-mêmes, coupés du monde. Cette vision de nous-mêmes dans un état totalement privé est une chose rare, une chose qui demeure habituellement dans l'invisible, dans l'inconnu. Comment nous sommes en privé, dans le noir, en l'absence de lumière et de vie, est pour nous tous un état inconnu, étrange. Cette sensation, nous l'avons éprouvée avec les œuvres de Dan Graham ou de Peter Campus. Nous la découvrons ici chez Carsten Höller, subrepticement, rencontre avec ce qui se présente comme un fantôme de nous-même, notre aura ou cet autre soi, qui est notre double ignoré.

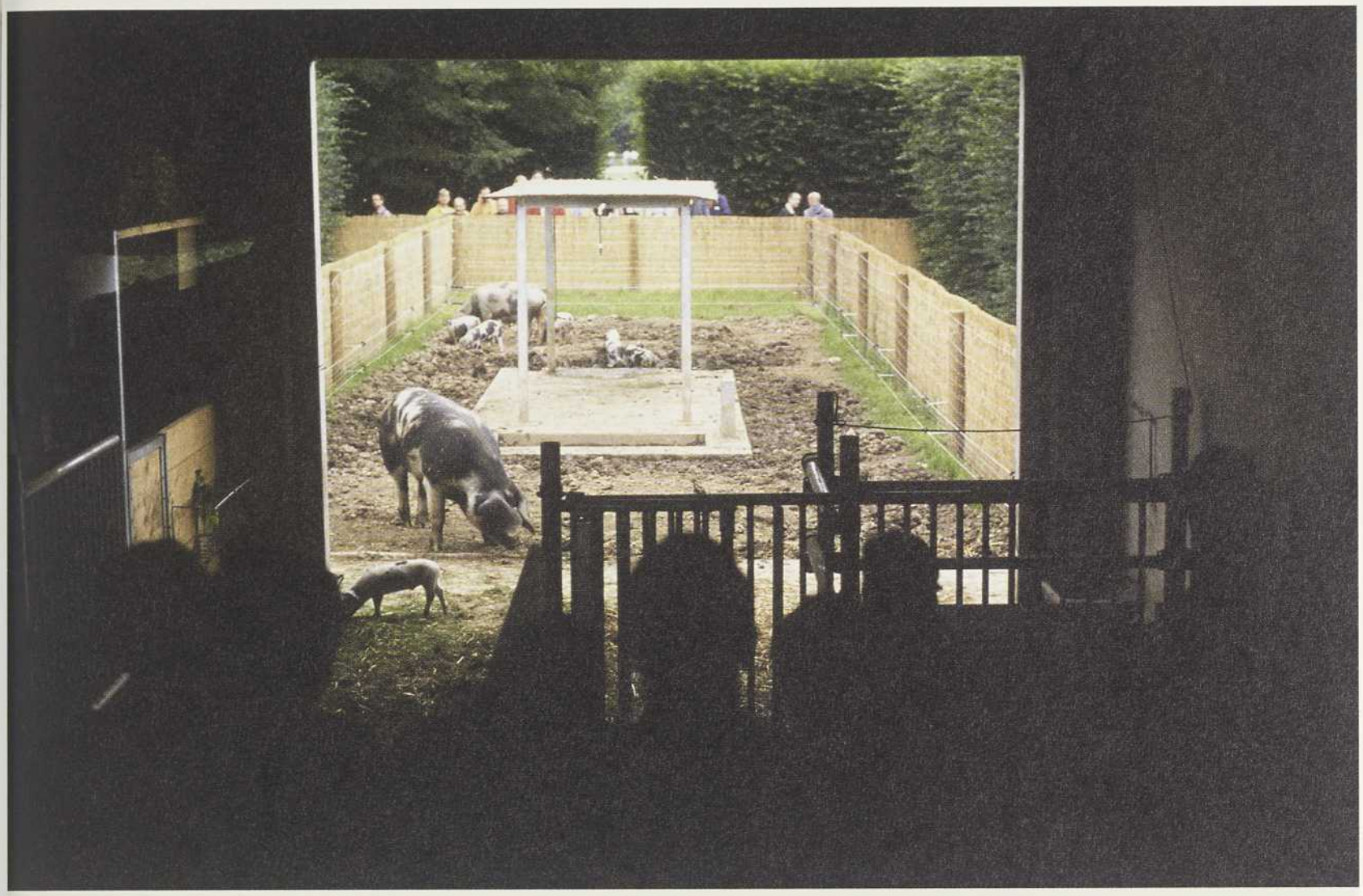
Cet autre de soi-même, Carsten Höller le met en scène non seulement pour les autres, mais aussi pour lui-même. Comme un Pessoa nordique et postmoderne, il signe d'autres noms que le sien, poursuivant autant d'homonymes et de sosies à travers ses différentes productions. Il a également conçu de nombreuses pièces avec d'autres artistes, que ce soit Rosemarie Trockel, Miriam Backström, ou encore en collaboration avec Liam Gillick, Douglas

in Marseille. Making use of the building's length, Höller installed on one side a series of rooms, whose exact copies were placed on the other side. In the centre, one of the rooms allowed visitors to find themselves suddenly on the other side: a long corridor that doubled back in total darkness gave visitors the possibility of finding themselves on one side or the other without necessarily being aware of the change. *macCorridor* (2003–04), seventy-two metres in length, not only deprived the visitor of sight, but also destabilized him or her at the kinesthetic level, thereby succeeding in obfuscating his or her sense of orientation.

The exploration of this splitting in two is evident in *Phi Wall* (2000–04) in which a wall is covered with coloured points of light that blink intermittently, jumping like balls. From the dividing of a shape emerges a third, imaginary shape. Höller makes good use of this process that triggers the imagination. Another work included in the Marseille exhibition played with the image of the viewer in the same way as the "phi"[5] effect for the points of light: *Sliding Doors* (2003) is an installation of successive white spaces interspersed with automatic, mirror-faced sliding doors; the visitor who enters sees his or her image appear and disappear in an incongruous way. The movement of the visitor's body is what triggers the appearance and disappearance of his or her body and that of the other visitors. In *Infrared Room* (2004), the visitors are filmed in the dark by infrared cameras. These images are then projected with a slight time lag, so that they wax and wane in intervals different from those of the visitors' motion. We retain a ghostly and troubling image of the self, a vision of ourselves in the dark, alone and separated from the world. This vision of ourselves in a completely private situation is rare, something that remains invisible, unknown. How we are in private, in the dark, deprived of light and life, is for everyone a strange and unknown state. We have experienced this sensation in the works of Dan Graham or Peter Campus. We discover it here in Höller, surreptitiously, in this encounter with a phantom of ourselves, in this meeting with our aura or the other self that is our ignored double.

This other of oneself is presented by Höller not only for others but also for himself. Like a northern and postmodern Pessoa he signs names other

Carsten Höller + Rosemarie Trockel, *Maison pour cochons et humains_A House for Pigs and People*, 1997; photo Dieter Schwerdtle, reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists et_and galerie Esther Schipper, Berlin.



En plus du doute comme méthode de connaissance qui mène à «une culture sur notre incapacité à savoir[8]», Höller accorde une importance à ce qu'il appelle les «x-logues» [...]

Gordon, Pierre Huygue, Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, pour ce qui est des films *Vicinato* (1995 et 2000), essentiellement une conversation entre amis. Cette collégialité dans la création fait sans doute partie de sa vision exploratoire du monde inconscient qui nous gouverne et qui nous permet de sortir des idées préconçues, données d'avance. Elle est une restructuration des données de la pratique artistique occidentale, souvent axée sur le subjectivisme et le narcissisme même de l'artiste. Carsten Höller élabore une pratique qui tient davantage de l'expérience, de la mise en scène de situations. Le rapport à l'autre y est fondamental, en ce sens qu'aucun des objets qu'il ne fabrique, aucune des situations qu'il donne à voir, ne se passe de l'expérience de l'autre pour prendre sens. L'œuvre se crée dans la « conversation » qui naît entre son auteur et son récepteur :

> L'objet devient une extension de son propre corps. Vous étendez votre phénotype. Ce n'est plus vous et l'objet : l'objet et vous *sont* vous. C'est tout vous. Mais je devrais plutôt dire, « c'est vous tous ». Parce qu'il n'y a pas qu'un seul vous, mais au moins deux vous[6].

La glissade qu'Höller installe dans divers musées nous donne encore des indications en ce sens. Elle permet de passer d'un état à un autre. Dans l'entre-deux, il faut cependant accepter de s'abandonner, de se laisser aller, pour se retrouver quelques instants plus tard dans un autre monde, dans un autre état. Entre les deux, le vertige et le sentiment d'inconnu refont brièvement surface. Ce sont des états indispensables à la connaissance et à la créativité, moteurs de la vie.

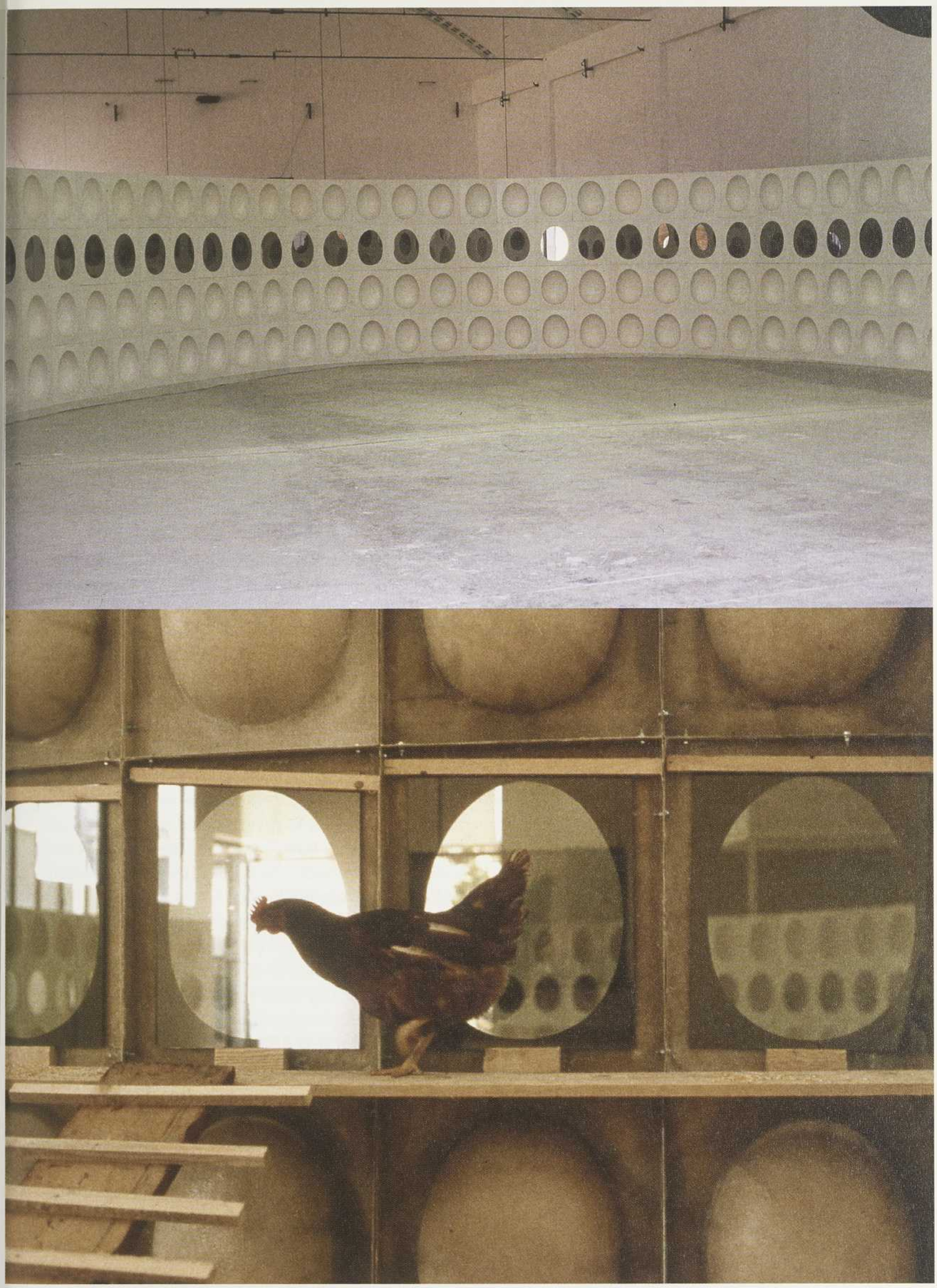
L'une des nombreuses figures du double dans l'œuvre d'Höller est celle qui associe le règne animal au règne humain. Dans *A House for Pigs and People*, une pièce installée dans les jardins publics de Kassel lors de la Documenta 10, en 1997, les visiteurs étaient appelés à regarder une cour remplie de cochons à partir d'une galerie installée d'un côté. Une vitre sans tain isolait les visiteurs des animaux et bloquait les sons et les odeurs en provenance de l'enclos animalier. La face miroir était du côté des cochons et la face transparente du côté des visiteurs. De l'autre côté de l'estrade vitrée, les visiteurs pouvaient essayer d'apercevoir les cochons sortir de leur maison et voir le miroir dans lequel

than his own; homonyms and doubles appear throughout his various productions. He also conceived a number of pieces in collaboration with such artists as Rosemarie Trockel and Miriam Backström, or again with Liam Gillick, Douglas Gordon, Pierre Huygue, Philippe Parreno and Rikrit Tiravanija in the film *Vicinato* (1995 and 2000), essentially a conversation among friends. This camaraderie in creative projects is doubtless a function of his exploratory vision of the unconscious world that governs us and that conditions our preconceived ideas. This approach overturns the established pattern of Western artistic practice, which has so often been based on the artist's subjectivity and even narcissism. Höller's practice is faithful to experience, to the staging of situations. The relation to the other is fundamental, in the sense that all of the objects he makes or the situations that he sets up must be experienced by another to make sense. The work is created in the "conversation" that takes place between the artist and his audience:

> The object becomes an extension of the body. You extend your phenotype. It is not you and the object: the object and you *are* you. It's all you. But I should say, it's all "yous." Because there is no one you, but always at least two yous.[6]

The slides that Höller installs in various museums can also be seen in this light. They offer the passage from one state to another. In the "in-between," one must, however, accept to abandon oneself, to let oneself go, in order to find oneself a few minutes later in another world, in another condition. Between the two states, vertigo and the feeling of the unknown briefly resurface. These are the conditions indispensable to knowledge and creativity, the motors of life. One of the numerous figures of the double in Höller's work is that which links the animal and human kingdoms. In *A House for Pigs and People*, a work installed in the public gardens of Kassel during Documenta 10 in 1997, visitors were invited to look at a courtyard filled with pigs from a gallery on one side. A one-way mirror isolated the visitors from the animals and blocked the sounds and odours of the animal pen. The window had a reflective surface on the pig's side and a transparent surface on the visitor's side. From another side of the glassed-in platform, the visitors were able to glimpse the pigs coming out

CARSTEN HÖLLER + ROSEMARIE TROCKEL, *ADDINA*, 1997; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS ET_AND GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN.



ils se reflétaient. Or, les visiteurs sur les gradins demeuraient toujours cachés par la vitre sans tain, à l'abri du regard des cochons et des autres humains.

Une autre pièce nous montre le regard que Carsten Höller porte sur la relation humaine-animale. Il s'agit de *Addina* (1997). Une structure cylindrique visible de l'extérieur comme de l'intérieur contient des rangées de cavités concaves de forme ovoïde. Des poules pouvaient y loger, pondre leurs œufs et bénéficier d'une vue sur l'intérieur de la structure. Les cavités étaient recouvertes de fenêtres dont le côté donnant sur les poules était transparent, alors que le côté face aux humains était opaque. À l'inverse de la *Maison pour cochons et humains*, *Addina* renversait donc la logique de la vision en permettant aux poules d'observer le comportement humain.

Les rapports de l'humanité à l'animalité, comme le rappelait aussi Gilles Deleuze dans son entrevue filmée *L'Abécédaire*, sont ici brouillés ainsi que toute la logique discursive qui traverse ces rapports depuis des siècles et qui s'est durcie avec le rationalisme occidental. Dans l'œuvre d'Höller, l'observation de ces rapports, extirpés du modèle habituel du zoo ou même de la domestication de l'animal à des fins de survie humaine, est détournée et renversée par un changement d'exposition optique. Cela se prolonge par une plus grande prise de conscience des autres sens dont celui de l'ouïe et de l'odorat qui sont réveillés du fait même que la vue est limitée. La dimension «x-humaine» se trouve mise à l'avant dans un processus induit par l'installation d'Höller. Le «x», dans ce cas, renvoie à ce qui est barré, pour ainsi dire mis sous «x», comme on le fait dans le cas d'accouchements anonymes, signe qui renvoie à l'interdit, au silence et à l'occultation de certains faits, de certaines vérités même.

Cette prédominance du regard, Höller s'y intéresse de part en part de son œuvre. Son attirance envers le monde des insectes et des oiseaux, qui revient à maintes reprises chez lui, nous le fait sentir. Insectes et oiseaux ont un autre regard sur le monde que celui de l'humain. Leurs points de vue changent constamment selon leur position dans l'espace. À la différence de l'humain, le rapport à la gravité n'est pas déterminant. L'oiseau, comme l'insecte, plane dans un monde qui est essentiellement

of their house or see the mirror in which they were reflected. But the visitors on the gallery landing were always hidden by the mirrored window, protected from the sight of the pigs and other humans.

Another work in which Höller deals with human-animal relations is *Addina* (1997). A cylindrical structure, visible from both the outside and the inside, has rows of oval-shaped concave cavities where chickens can roost, lay eggs, and look onto the interior of the structure. The cavities are covered with windows, with the transparent side facing the chickens and the opaque side facing the humans. *Addina* reverses the order of *A House for Pigs and People* by allowing the chickens to observe human behaviour.

The relations between humans and animals are murky, as Gilles Deleuze pointed out in his filmed interview *L'Abécédaire*, and so is the discursive logic that for centuries has dealt with such relations, and which was precipitated by Western rationalism. In Höller's work the observation of these relations, stripped of the usual interpretive models associated with zoos or the domestication of animals for purposes of human survival, is redirected and reversed by a change of optical orientation. The impact is magnified through a greater awareness of the other senses such as hearing and smell, senses that are stimulated when visual perception is diminished. The "x-human" dimension is brought to the forefront in a process induced by Höller's installation. The "x" in this case refers to what is struck out, or rendered nameless by means of an "x" as is the case with anonymous births; it is the sign that indicates prohibition, silence, the concealment of a certain fact, or of certain truths.

This predominance of sight is something that Höller is interested in throughout his work. His attraction to the world of insects and birds—figures that frequently show up in his work—bring this to our attention. Insects and birds have a way of seeing the world that is different from humans. Their points of view constantly change relative to their position in space. The relation to gravity is not as determining a factor as it is for humans. Both bird and insect glide through a world that is primarily one of space and not one of Earth. The world is seen from an aerial perspective in which the topology of things is completely different from that of classi-

With the "vertigo" they inspire, all of Höller's works —each one as inventive as the last— probe this interior world, this "x-world" that is too often overlooked in the present organization of things: work, art, religion, politics.

celui de l'espace et non celui de la Terre. Le monde est vu à travers une perspective aérienne qui montre une topologie des choses totalement différente de celle de la perspective classique. Cet intérêt pour la perspective aérienne propre au monde des animaux volants rappelle la *Ville volante* de Krutikov comme solution aux nouvelles problématiques de l'humanité à la suite de l'industrialisation et à l'urbanisation intensives des siècles derniers. Voir aussi la pièce de Carsten Höller et de **Rosemarie Trockel**, *Eyeball : A House for Pigeons, People, and Rats*, réalisée entre 1996 et 2000, qui encadrait tout un monde volant, distinct de notre monde, mais tout aussi incompréhensible. Un monde parallèle avec d'autres lois, d'autres systèmes, une autonomie distincte de la nôtre.

Le laboratoire du doute et les x-logues

Dès qu'on revient au Doute (si tant est qu'on l'ait jamais quitté), entreprendre quoi que ce soit paraît moins inutile qu'extravagant. On ne rigole pas avec lui. Il vous travaille en profondeur comme une maladie ou, plus efficacement encore, comme une foi[7].
– E.M. Cioran

cal perspective. This interest in the aerial perspective of flying animals recalls Krutikov's *Flying City* as a solution to the new problems that face humanity, and which result from the intensive industrialization and urbanization of the last few centuries. One might also consider in this light a collaborative work by Höller and **Rosemarie Trockel**, *Eyeball: A House for Pigeons, People, and Rats*, created between 1996 and 2000, which displayed an entire flying world, distinct from our own but just as incomprehensible, a parallel world with other laws and other systems, with an autonomy distinct from our own.

The Laboratory of Doubt and the X-logues

As soon as we revert to Doubt (if we have ever really left it), undertaking anything seems rather more extravagant than useless. One does not fool around with Doubt. It operates in our depths like a sickness or, to be more precise, like a faith.[7]
– E.M. Cioran

Lors de « Laboratorium », une manifestation innovatrice tenue à Anvers en 2000, Höller avait mis en circulation dans la ville une voiture nommée *Le laboratoire du doute*. Dans Anvers, qui accueillait des artistes et des scientifiques au sein d'une même manifestation afin de célébrer sa désignation comme capitale culturelle, Höller faisait ainsi circuler le doute, doute par rapport à l'environnement urbain, doute par rapport à la science, doute de soi surtout, sans doute... Comment en effet entrevoir une pratique artistique, ou toute autre pratique inscrivant la pensée dans les temps présents, sans ce recours indispensable au doute, ce réflexe même qui enclenche la pensée, le penser autrement et le changement ?

En plus du doute comme méthode de connaissance qui mène à « une culture sur notre incapacité à savoir[8] », Höller accorde une importance à ce qu'il appelle les « x-logues » qu'il définit ainsi :

Je considère par exemple que les « monologues intérieurs » (et que j'aime appeler les « x-logues ») sont un sujet qui invite à des recherches d'ordre artistique. La futilité des x-logues, leur polyphonie, et le sentiment de présence qu'ils génèrent sont fondamentaux pour ce qui nous constitue, et cependant, les x-logues semblent totalement étrangers à la réflexion et à la compréhension. Ils ne sont pas « un sens » au sens classique du terme (comme l'ouïe et l'odorat) puisque les sens sont nos antennes pour percevoir le monde extérieur. Les « x-logues » sont nos antennes pour percevoir notre monde intérieur[9].

Tout l'œuvre de Carsten, le « vertige » qu'il suscite en soi à l'abord de ses pièces toutes plus inventives les unes que les autres, sonde notre monde intérieur, ce « x-monde », qui est trop souvent occulté dans l'organisation actuelle des choses : travail, art, religion, politique. La forteresse des valeurs et des systèmes mise en place pour la vie sociale d'aujourd'hui est ébranlée. Comment avancer dans les ruines d'un passé qui ne convient plus aux réalités d'aujourd'hui sans être à l'écoute de ce monde intérieur qui nous lie aux forces du changement, parce qu'il induit en nous courage et goût pour la mouvance ? Cette écoute, dans une dimension qui touche l'éthique très certainement, nous lie au moyen de la force de ce mouvement projeté de l'intérieur, de la part « x-humaine » de l'individu, vers le monde collectif dans lequel nous gravitons. La déterritorialisation des sens est corol-

At the time of *Laboratorium*, an innovative event held in Antwerp in 2000, Höller put a car labelled "Le laboratoire du doute" (The Laboratory of Doubt) into circulation around the city. In Antwerp, which had welcomed artists and scientists to the same event in order to celebrate the city's status as a cultural capital, Höller disseminated doubt—doubt about the urban environment, doubt about science, and self-doubt, no doubt. How can one gain an insight into an artistic practice, or any other practice that inscribes thought in modern times, without this indispensable recourse to doubt, the very reflex that sets thought in motion, that thinks it anew and changes it?

As well as using doubt as a method of knowledge that leads to "a culture based on our incapacity to know,"[8] Höller emphasizes what he calls the "x-logues," which he defines as follows:

I think for example that the "interior monologues" (which I like to call "x-logues") are a subject worthy of artistic research. The futility of x-logues, their polyphony, and the feeling of presence that they induce are fundamental to our make-up, and yet the x-logues seem to be totally foreign to reflection and understanding. They are not a "sense" in the classical meaning of the term (like hearing or smell) because the senses are our antennae for perceiving the exterior world. The "x-logues" are our antennae for perceiving our interior world.[9]

With the "vertigo" they inspire, all of Höller's works—each one as inventive as the last—probe this interior world, this "x-world" that is too often overlooked in the present organization of things: work, art, religion, politics. The fortress of values and the systems set up for social life in our time have been shaken. How can one proceed in the ruins of a past that no longer makes sense, without listening to this interior world that links us to the forces of change, because it induces in us courage and a taste for mobility? This listening, which in one dimension surely touches on ethics, connects us by means of the force of this movement projected from the interior—from the "x-human" side of the individual—to the collective world in which we revolve. The de-territorializing of the senses is the corollary of the advent of a new world. The process is an essential link in the discovery of the *other* in oneself and in others. It allows us to get rid of preconceived ideas and dismiss the contemporary hys-

laire à l'approche d'un monde nouveau. Ce processus constitue un maillon essentiel à la découverte de cet autre en soi et de l'autre. Il permet de nous débarrasser des idées préconçues, de l'hystérie contemporaine autour de la productivité et de la consommation à outrance, et d'aller, libres de toute attente, à la découverte de soi et des autres. Non sans doute, non sans difficultés, mais avec joie. Le monde de Carsten Höller, prolifique d'invention et de créativité, nous en convainc.

Chantal Pontbriand, critique d'art et commissaire, vit entre Paris et Montréal, où elle dirige la revue d'art contemporain PARACHUTE qu'elle a fondée en 1975. Elle a été commissaire d'une vingtaine d'expositions et de quinze festivals internationaux, principalement dans les champs de la performance, de la danse, de l'installation multimédia et de la photographie. De 1982 à 2003, elle a dirigé le Festival international de nouvelle danse. Parallèlement à ces activités, elle a régulièrement publié des essais dans divers ouvrages, revues et catalogues. Parmi ses publications, on compte *Fragments critiques* (Jacqueline Chambon, 1998) et *Communauté et gestes* (éd. PARACHUTE, 2000). Elle a, de plus, dirigé de nombreux laboratoires de discussion et une quinzaine de colloques. Elle termine actuellement une monographie sur Jeff Wall et prépare un projet sur Yvonne Rainer.

NOTES

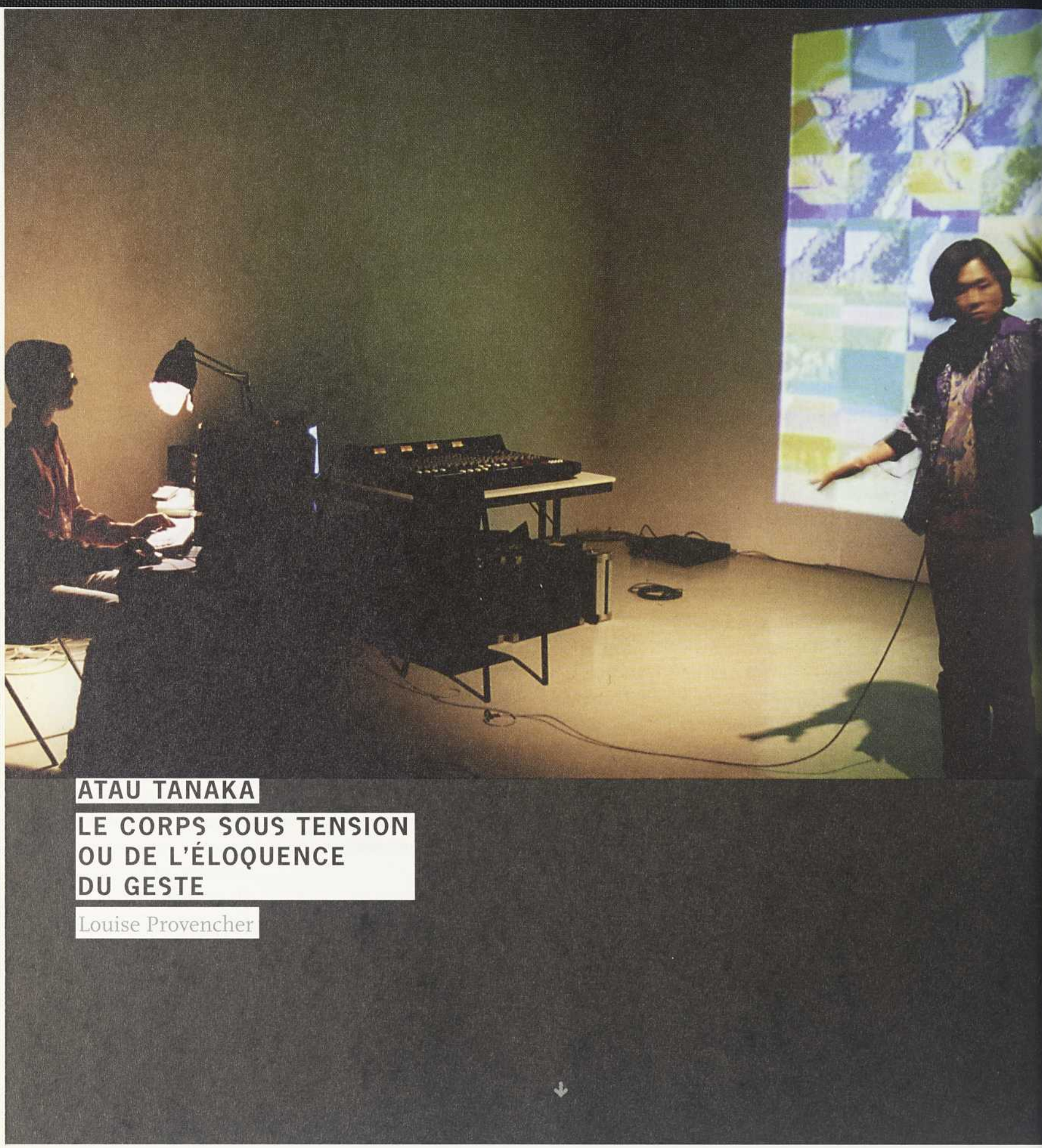
1. Antonio Negri, *Kairòs, Alma Venus, multitude*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 19.
2. *Ibid.*
3. «Carsten Höller, Mac, Marseille», entretien avec Seung-Duk Kim, *Frog*, n°1, printemps-été 2005, p. 32.
4. *Ibid.*, p. 33.
5. L'effet phi désigne la recomposition d'un mouvement par le cerveau à partir de points lumineux ou d'images proches.
6. «Carsten Höller, The Synchro System and You(s)», entretien avec Jens Hoffmann, *Flash Art*, vol. 34, n° 218, mai-juin 2001, p. 131. [Notre traduction.]
7. E. M. Cioran, *Ébauches de vertige*, Paris, Gallimard, 2004 [1979], p. 50.
8. «Carsten Höller, Mac, Marseille», *art. cit.*, p. 32.
9. *Ibid.*

teria bound up with productivity and excessive consumerism and to proceed, freely and fully aware, to the discovery of self and others. Not without doubts, and not without difficulties, but with joy. The world of Carsten Höller, prolific in both invention and creativity, convinces us of it.

Chantal Pontbriand is an art critic and curator. She divides her time between Paris and Montreal, where she edits PARACHUTE contemporary art magazine, which she founded in 1975. She has curated over twenty exhibitions and organized fifteen international festivals in the fields of performance, dance, multimedia installation, and photography. From 1982 to 2003, she presided over the Festival international de nouvelle danse (FIND). In parallel, she has regularly contributed essays to books, magazines, and catalogues. Her publications include *Fragments critiques* (Jacqueline Chambon, 1998) and *Communauté et gestes* (Éditions PARACHUTE, 2000). As well, she has presided over several discussion labs and fifteen conferences. She is currently finishing a monograph on Jeff Wall and is preparing a project on Yvonne Rainer.

Translated by Mark Heffernan

1. Antonio Negri, "Kairòs," in *Alma Venus, multitude* (Paris: Calmann-Lévy, 2001), 19. Our translation.
2. Ibid.
3. "Carsten Höller, Mac, Marseille," interview by Seung-Duk Kim, *Frog* 1 (Spring/Summer 2005), 32.
4. Ibid., 33
5. The "phi" effect refers to the reconstruction of a movement of the brain based on points of light or near images.
6. "Cartsen Höller, The Synhro System and You(s)," interview with Jens Hoffman, *Flash Art* 34, no. 218 (May-June 2001), 131.
7. E.M. Cioran, *Ébauches de vertige*, (Paris: Gallimard, 2004), 50. Our translation.
8. "Carsten Höller, Mac, Marseille," op. cit., 32.
9. Ibid.



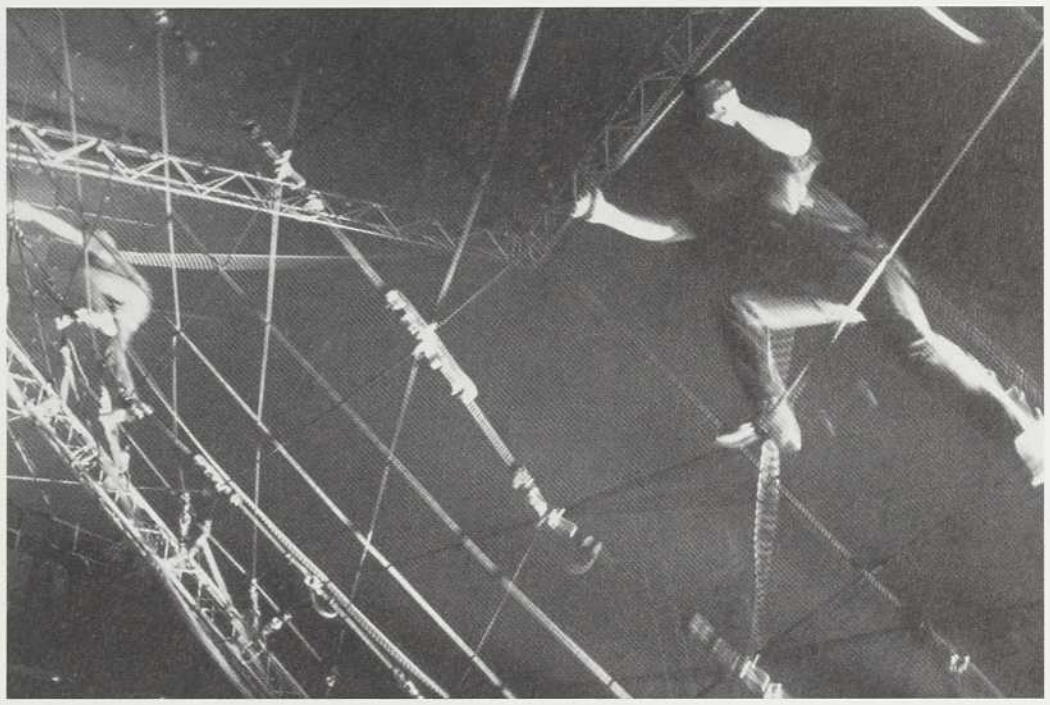
ATAU TANAKA
LE CORPS SOUS TENSION OU DE L'ÉLOQUENCE DU GESTE

Louise Provencher

ATAU TANAKA
LIVE BODIES, OR THE ELOQUENCE OF THE GESTURE

With the BioMuse . . . you are not adapting your body to a computer but rather the other way around. The computer is taking information on the human body's terms.[1] – Atau Tanaka

"I play with my gestures."[2] You can hear the smile in Atau Tanaka's voice; it is as if he is conscious of uttering what seems very much like a paradox, if



Atau Tanaka + Sensorband, Performance sur Soundnet_Soundnet Performance, 1996, Festival exit, Creteil France; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

< Atau Tanaka, performance avec_with Richard Dudas pour_for *Cause Toujours* par_by Christian Globensky, 1995, credrac Ivry-sur-Seine, France; photo Christian Globensky, reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

➜ Avec BioMuse, vous n'adaptez pas votre corps à l'ordinateur. C'est plutôt l'inverse. L'ordinateur prend ses informations selon les termes du corps[1]. – Atau Tanaka

« Je joue avec mes gestes[2] ». Sourire dans la voix d'Atau Tanaka, conscient d'énoncer ce qui a toutes les allures d'un paradoxe, sinon d'un oxymoron. Le geste n'est-il pas ce médiateur grâce auquel on agit et, éventuellement, ce qui accompagne ce que l'on dit ou en tient lieu de manière définie, selon la grille formaliste issue de conceptions linguistiques[3] ? Que veut dire, et comment, « jouer » si l'on suspend toute visée d'une « représentation mentale[4] » censée, par avance, le constituer et lui donner sens au

not an oxymoron. Doesn't the gesture mediate our actions, sometimes accompanying what we say, or taking its place in a defined manner, according to the formalist grid created out of linguistic concepts?[3] What does "play" mean (and how does it mean this), if we suspend the aim of any "mental image"[4] which is supposed to constitute it and give it meaning in advance in the minds of certain cognitivists? Perhaps the question, precisely, is to turn any so-called instrumental (read: utilitarian) interpretation of the

dire de certains cognitivistes ? L'enjeu est, peut-être, justement de faire se retourner sur elle-même toute interprétation dite instrumentale, utilitaire s'entend, du geste afin de réactiver sa potentialité expressive et une mémoire sensorielle, autrement évacuée, sinon égarée, au fil des *habitus* quotidiens... Si un parallèle peut alors se dessiner avec la danse où le geste est travaillé, « joué » pour lui-même, il est question chez Tanaka, on l'aura compris, d'un compositeur considérant au premier chef *la* geste musicale initiée par son corps tendu vers la manipulation et la caresse du son : cette matière est mise en forme grâce à une interface, BioMuse, que l'artiste a mise à sa main. Au fil du tracé que ses bras dessinent dans l'espace, une figure, ou plutôt une force, aimant troublant et quasi tangible, se répand sous le mode de fluctuations de fréquences,

gesture back on itself in order to reactivate its expressive potential and a sensorial memory, which are otherwise evacuated, if not lost, in the day-to-day manifestations of our habitus. While one might make a parallel with dance here, insofar as in dance the gesture is worked, "played" for its own sake, in the case of Tanaka, one is dealing with a composer's view of the prime importance of the musical "gesture," which is initiated by his body's reaching to manipulate and caress sound. Such material is shaped by an interface, BioMuse, which the artist has transformed into a "living" alter ego. Through the lines his arms draw in the air, a figure, or rather a force, a troubling and almost tangible magnet, expands according to the fluctuations in frequency and variations in amplitude. This immersive situation, the fruit of capturing

SENSORBAND + EDWIN VAN DER HEIDE + ZBIGNIEW KARKOWSKI, 1994, PARADISO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

de variations d'amplitude. Fruit de la captation et de la transmission du signal de l'activité électrique musculaire, la situation immersive se déplie grâce au «dialogue» initié par le musicien avec un ordinateur promu au statut de composante d'instrument. Il s'agit d'une opération de séduction et d'enveloppement, plutôt que de sujétion, dégageant la possibilité d'un libre jeu entre le contrôle et le dessaisissement. L'inverse, en fait, d'une domestication du son. Qui sait, de toute façon, si le son n'en fait pas toujours qu'à sa tête[5]? Qui sait, *a fortiori*, si les réseaux intimes du corps ne s'en mêlent pas aussi? L'enjeu est de compter sur cette intimité des corps, dont on connaît les ressources sensitives et proprioceptives de captation d'une vibration, afin que, tant pour l'interprète que pour le spectateur, se révèle au fil de l'articulation de la partition une puissance à se laisser toucher et à recomposer.

and transmitting the electrical signals of muscular activity, unfolds thanks to the "dialogue" initiated by the musician with a computer elevated to the status of an instrument. This is a seductive and enveloping operation, not one of subjection, which opens up the possibility of a free play between control and relinquishment. It is the contrary of domesticated sound. Who knows, in any event, if sound has not a mind of its own?[5] Who knows, *a fortiori*, if the body's private networks are not also involved? The key is to count on this privacy of the body, whose sensitive and proprioceptive resources for capturing a vibration are known to us, in order to reveal, as much for the performer as for the viewer, a power to be touched and recomposed over the course of the articulation of the score.

Atau Tanaka, BioMuse performance à_at Sonar Festival, 1997, Barcelone_Barcelona, Espagne_Spain; photo Iara Lee, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

De l' «enregistreur» au biosenseur

[...] la délectation du «sous-entendu» [...] a été la tactique vigoureuse de la musique expérimentale dans la deuxième moitié du siècle[6].
– Douglas Kahn

Ainsi que le relève Peter Weibel :
[...] la photographie des années 1920 et 1930 (ainsi que ses précurseurs du XIXe siècle), le photocollage et le photomontage, montrent que l'on peut lire le corps non seulement comme un script de la nature, mais encore que l'on peut le réécrire[7].
Passage donc d'une visée anatomique, où le corps se donne à «lire», à celle de sa possible réécriture du fait de «pouvoir isoler des parties du corps, de le découper en morceaux». De cela découle le procédé de séquençage du génome humain ouvrant sur la possibilité de recombiner le corps par manipulations génétiques. Au rôle décisif de la technique photographique – quant au développement du pouvoir incisif d'un regard menant à la conception du corps comme entité à même de «réécrire son propre programme» – sans doute faut-il cependant ajouter celui de la phonographie[8] et de ses avatars. En effet, celle qui, selon le mot de François Dagognet, «escorte» la physiologie, eu égard à sa capacité de suivre à la trace les processus organiques, générera au XXe siècle l'émergence d'investigations multiples (sur les terrains scientifique, militaire et industriel) menant éventuellement à la dislocation et aux réagencements des corps, soit ceux déterminés exclusivement par les caractéristiques de l'objet oscillant. Les artistes ne sont évidemment pas en reste du fait même qu'ils sont parfois partie prenante des équipes de recherche. Il n'y a ici qu'à songer aux expérimentations menées depuis plusieurs années sur les ultrasons et les biosignaux par le groupe **Sensorband** (Atau Tanaka, Edwin van der Heide, Zbigniew Karkowski) ou celles sur les infrasons par Scott Arford + Randy H.Y. Yau pour s'en persuader[9].

Il n'empêche que c'est précisément chez l'un des précurseurs de la photographie, et du cinéma, qu'on trouve de manière privilégiée la mise à nu du corps en tant que monde sonore. On connaît en effet Étienne-Jules Marey pour ses chronophotographies, celles-là mêmes qui ont inspiré

From Recorders to Biosensors

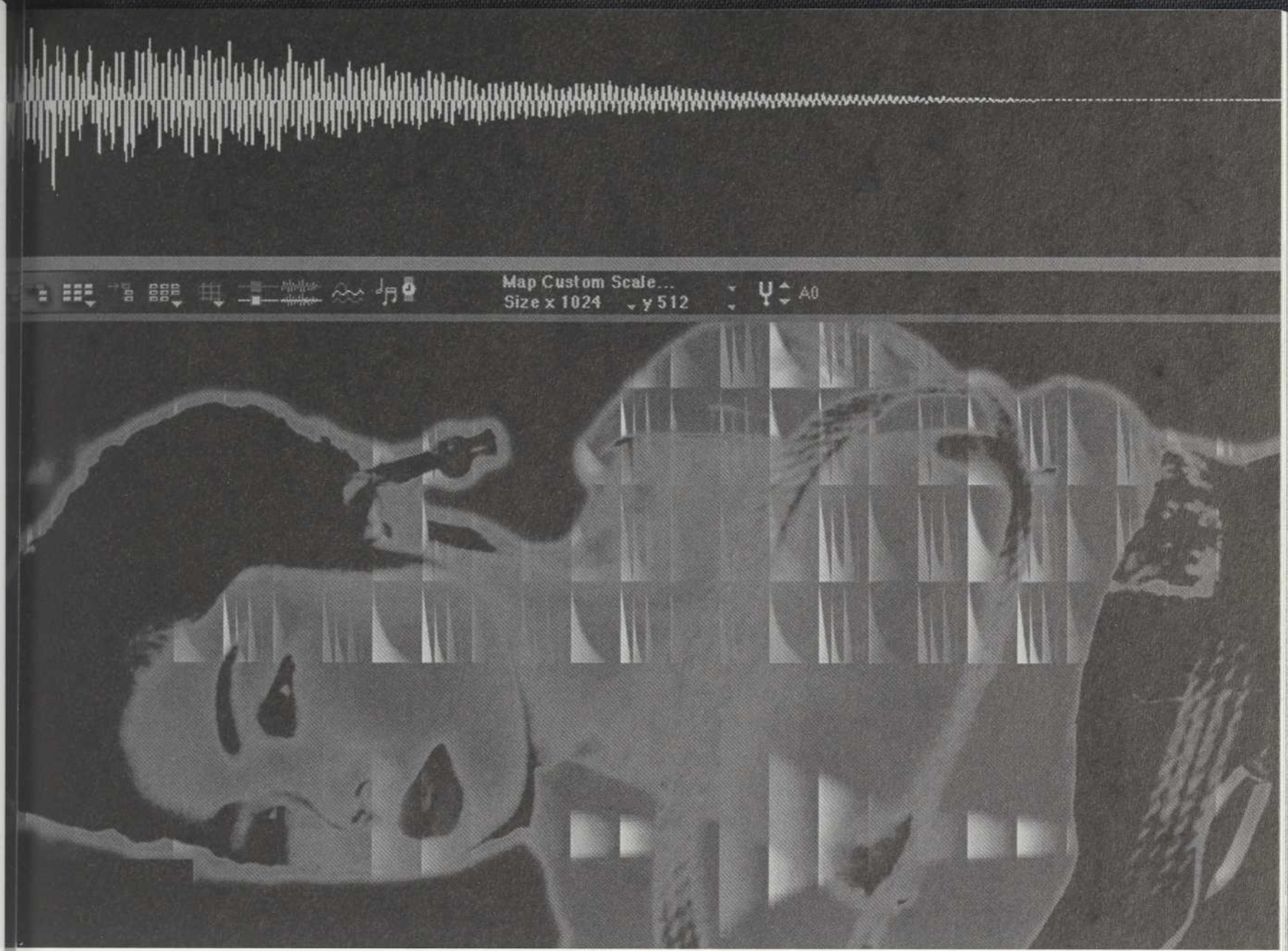
. . . the delectation of the underheard, whether they be small sounds or overtones, has been the stalwart tactic of experimental music in the second half of the century.[6]
– Douglas Kahn

As Peter Weibel remarks,
photography in the 1920s and 30s, photocollage and photomontage (as well as their precursors in the nineteenth century), showed that it is possible not only to read the body as a script of nature but also to rewrite it.[7]

This consists in a movement, then, from an anatomical process, in which the body gives itself up to be "read," to one in which it may be rewritten, given the "power to isolate the parts of body, to cut it into pieces." From this follow both the procedure for sequencing the human genome and the possibility of recombining the body through genetic manipulation. Moreover, one may add here the decisive role of phonography and its precursors[8]—with respect to sound—to that of photographic technology, with respect to the incisive power of the gaze to conceive the body as an entity capable of "rewriting its own program." Indeed, as François Dagognet remarks, what "escorts" physiology in its ability to follow the trace of organic processes led, in the twentieth century, to the emergence of numerous research endeavours (scientific, military, and industrial) and eventually to the dislocation and rearranging of the body, thanks to an oscillation sent in phase with its own "frequency"—one determined exclusively by the features of the oscillating object. Artists are obviously not lagging behind here; sometimes, they are even a part of the research teams. We need think only of the experiments carried out over the past few years into ultrasound and biosignals by the group **Sensorband** (Atau Tanaka, Edwin van der Heide, Zbigniew Karkowski) or those into infrasounds by Scott Arford + Randy H.Y. Yau.[9]

And yet it is in the work of one of the precursors of photography and cinema that we find a privileged unmasking of the body as a world of sound. We know Jules-Étienne Marey for his work in chronophotography, the very images that inspired Duchamp's *Nude Descending a Staircase*, but there is another more discreet Marey: the early Marey, who followed German research into psy-

Atau Tanaka, Bondage, 2004, Panorama 5, Le Fresnoy, Tourcoing France; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.



Duchamp pour son *Nu descendant un escalier*... Mais il y a un autre Marey, plus discret, celui du début, attentif aux recherches allemandes menées en psychophysiologie, elles-mêmes tributaires de celles réalisées en acoustique. Un Marey qui traque avec des «enregistreurs» toujours plus sensibles les pulsations cardiaques et les tressaillements musculaires, tout bruissement en fait qui témoignerait de la présence, tumultueuse, du vivant. Car le «vivant bruit[10]». Grâce à des appareils de son invention, se révèle ainsi le caractère non seulement cyclique, mais également saccadé et parfois explosif des processus organiques opérant sous la surface, en dessous du seuil de la perception consciente. Avant la lettre, Marey pave la voie à une aventure interdisciplinaire menée sous le terme de «sonification» qui met de l'avant le rôle parfois essentiel

chophysiology, which itself grew out of research carried out into acoustics. This is a Marey who, with increasingly sensitive recording devices, tracked heartbeats, slight muscular movements, and indeed any rustling that testified to the tumultuous presence of life. For Marey, "life is noisy."[10] Thanks to devices of his own invention, he not only revealed the cyclical but also the jerky and at times explosive nature of the organic processes taking place beneath the surface, under the threshold of conscious perception. Marey paved the way to an interdisciplinary adventure termed *sonification*, which brought to the forefront the sometimes essential role of sound and thus of hearing as an agent for deciphering data (complex graphs and mathematical algorithms, organic processes[11]), if not as a "reader" of photographs. The same can be

du son et, par extension, de l'ouïe comme agent décrypteur de datas (les graphes, les algorithmes mathématiques complexes et les processus organiques[11]) sinon de «lecteur» d'une photographie. Il en va ainsi pour *Bondage* (2002) de Tanaka :

Ce que l'on entend, c'est l'image photographique. Chaque ligne graphique devient une bande de fréquence audio [...] Les zones visibles de la photographie [sont] liées au repérage de la présence de visiteurs dans la galerie, face à l'œuvre [...] De cette façon, plutôt que faire des investigations objectives des relations entre le son et l'image, je voulais utiliser la «sonification» de l'image comme une force avec laquelle l'utilisateur de l'œuvre [est] confronté aux questions de l'identité, du culturel et du technologique[12].

Plus de soixante-dix ans après Marey, une question se pose toujours : peut-on utiliser un «enregistrement» de fonctions organiques afin d'influer sur celles-ci ? Oui, pourrait-on répondre, mais seulement après avoir réfuté le postulat suivant lequel le système nerveux se composerait de deux systèmes, volontaire et involontaire, opérant de manière étanche. Il faudrait ici remonter la filière d'Épicure à Descartes, en croisant au passage Locke, Condillac, Diderot, La Mettrie et les autres afin d'exposer les prémices du débat, celui où corps et âme exposent les termes de leur (dés)-accord. Il faudrait aussi réinterroger l'histoire de l'épistémologie des affects en y rappelant l'apport de Darwin dans *L'expression des émotions* (1872), ce que Georges Didi-Huberman fait magistralement dans son commentaire de l'œuvre d'Aby Warburg[13]. Pour l'heure, privilégions une présentation du débat selon les termes de la psychologie expérimentale. Ainsi que le rappelle le compositeur David Rosenboom[14], Neal Miller et son associé Leo Di Cara ont en effet démontré dans les années 1960 que les animaux et les êtres humains sont à même d'apprendre à exercer un contrôle sur des fonctions organiques réputées involontaires, telles que le rythme cardiaque, la pression sanguine, le mouvement gastrique ou le flux des ondes cérébrales (avec mise en déroute concomitante de l'approche «boîte noire[15]» des behavioristes). Le paradigme du biofeedback s'institue. On lui trouve des applications thérapeutiques pour rétablir l'homéostasie des corps, afin de pallier des anomalies telles l'arythmie ou l'épilepsie. L'autorégulation des processus organiques se trouve ainsi assistée par la transmission d'informations aux patients à travers leurs sens. Les recherches sur l'apprentissage et la perception

said of Tanaka's *Bondage* (2002):

What we hear is the photographic image. Each visual line becomes an audio frequency band. . . . The visible areas of the photograph [are] tied to locating visitors in the gallery, before the work. . . . In this way, rather than carrying out objective research into the relationship between image and sound, I wanted to use the "sonification" of the image as a force to confront the user of the work with questions of identity, culture and technology.[12]

More than seventy years after Marey, a question remains: is it possible to use a "recording" of organic functions in order to influence these same functions? Yes, we might respond, but only after having rejected the idea that the nervous system is made up of two systems, the voluntary and the involuntary, which work independently of one another. Here we would have to trace a line from Epicurus to Descartes, encountering in our path Locke, Condillac, La Mettrie and others, in order to set out the premises of the debate in which the body and soul exhibit the terms of their (lack of) agreement. We would also have to re-examine the history of the epistemology of affects by recalling Darwin's contribution with his book *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872)—a feat Georges Didi-Huberman performs magnificently in his commentary on Aby Warburg.[13] For the moment, our presentation of the debate will limit itself to the terms of experimental psychology. As composer David Rosenboom remarks,[14] Neal Miller and his associate Leo DiCara demonstrated in the 1960s that animals and humans are capable of learning how to control organic functions thought to be involuntary, such as the heartbeat, blood pressure, gastric movements, and the flow of brain waves (thereby refuting the "black box"[15] approach of the behaviourists). Thus, the paradigm of biofeedback was born. Therapeutic applications were found for it as a way of re-establishing the body's homeostasis and of alleviating abnormalities such as arrhythmia and epilepsy. The self-regulation of organic processes is thus assisted by the transmission of information to patients through their senses. Research into learning and visceral perception developped.[16] Then came an awareness of the inadequacies of the cybernetic interpretation of feedback. If behaviour is not merely the effect of stimulus, and if it is necessary to come full circle—with behaviour functioning in turn as a cause—a saturation of the system is possible. The necessary and unimpeachable impact of

viscérale se développent[16]. S'ensuit alors la mise au jour des insuffisances de l'interprétation du feedback par la cybernétique. Si les comportements ne sont pas les simples effets de stimuli et qu'il faut boucler la boucle – les comportements opérant à leur tour telles des causes –, un effet de saturation du système est à craindre. Il importe alors de faire valoir l'impact nécessaire, et irrécusable, de facteurs extérieurs médiatisant de façon continue l'information en circulation[17]. Une information elle-même sujette, au fil de son parcours, à une autoréorganisation. À une constante « formation », à un « devenir forme », insiste Rosenboom. C'est dire que, par-delà la visée d'une stabilisation de comportements ou de processus organiques, la finalité du biofeedback serait plutôt à entendre dans son pouvoir de révéler le caractère « autopoïétique » d'un organisme dans les rapports tissés avec son environnement; une dynamique énergétique inaugurant des bifurcations eu égard aux schèmes comportementaux préexistants. Coïncidence? Concordance, plutôt, de vues par-delà les frontières disciplinaires. Le terme de « formation » est repris, tel un écho, par le psychiatre et philosophe Bernard Honoré pour signifier le développement d'une puissance à éprouver, à se rendre disponible à ce à quoi l'on n'était pas disposé auparavant...[18]

BioMuse

L'engagement physique est également un processus de pensée tout comme le processus de pensée est une relation physique [...][19]
– Olafur Eliasson

Début des années 1990, Tanaka est approché par BioControl Systems Inc. On lui propose de composer avec une interface de signaux biologiques impliquant le système MIDI (Musical Instrument Digital Interface) développé par Hugh Lusted et Ben Knapp de l'université Stanford. BioMuse amplifie les signaux bioélectriques, puis les traduit en données numériques, datas sur lesquels peuvent être appliquées des opérations de filtration et de stratification suivant un jeu complexe de correspondance entre variables de contrôle et variables de synthèse mis en œuvre par le compositeur. Pianiste de formation, cumulant études en biochimie puis en musique électronique à Harvard,

external factors, which constantly mediate the information being circulated, must then be recognized.[17] This information itself is subject, as it circulates, to self-regulation, to a continuous "formation," to a "taking shape," as Rosenboom insists. Which is to say: beyond stabilizing behaviour or organic processes, the goal of biofeedback is to reveal the "autopoietic" nature of an organism in its relationship with its environment: it is an energetic dynamic that opens up new possibilities with respect to prior behavioural schema. Coincidence? It is an overlapping of views, rather, beyond disciplinary boundaries. The term "formation" is taken up, like an echo, by the psychiatrist and philosopher Bernard Honoré to indicate the development of a power to be tested, to be made available to that towards which we were not disposed beforehand.[18]

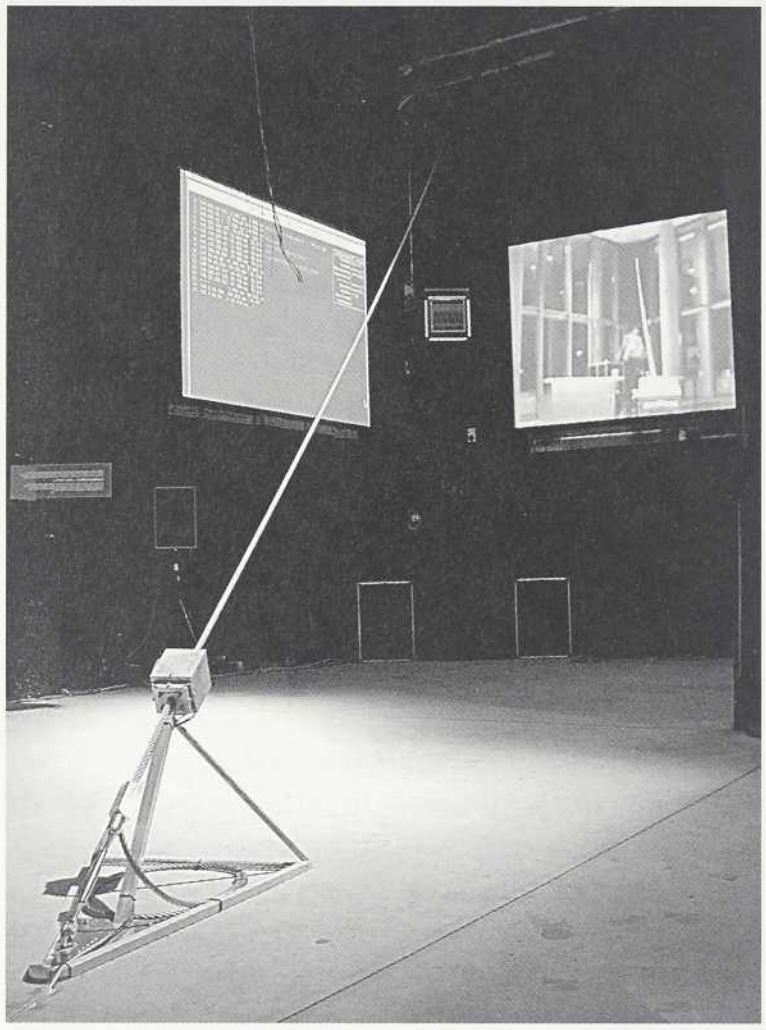
BioMuse

Physical engagement is a thought process too, as the process of thought is a physical relation.[19]
– Olafur Eliasson

In the early 1990s, Tanaka was approached by BioControl Systems Inc. They proposed that he compose with an interface of biological signals using the MIDI (Musical Instrument Digital Interface) system developed by Hugh Lusted and Ben Knapp at Stanford University. BioMuse amplifies bio-electrical signals and transforms them into digital data, on which filtering and stratification operations can be applied according to a complex play of correspondence between control variables and synthesis variables put in place by the composer. A trained pianist who studied bio-chemistry and electronic music at Harvard, and then computer-assisted music at Stanford, Tanaka's practice exceeds such an enumeration. Having just arrived in Paris to lead a research group at IRCAM, he made BioMuse his preferred instrument. He then proceeded to become a leader in the sounds of gestures, a field developing at the crossroads of the latest developments in computer-generated sounds (which are aided by the speed with which digital data is handled) and the applications of a science of human-machine interfaces (which introduce modes of interaction between the user and the computer beyond the screen or the mouse, such as biosensors).[20]

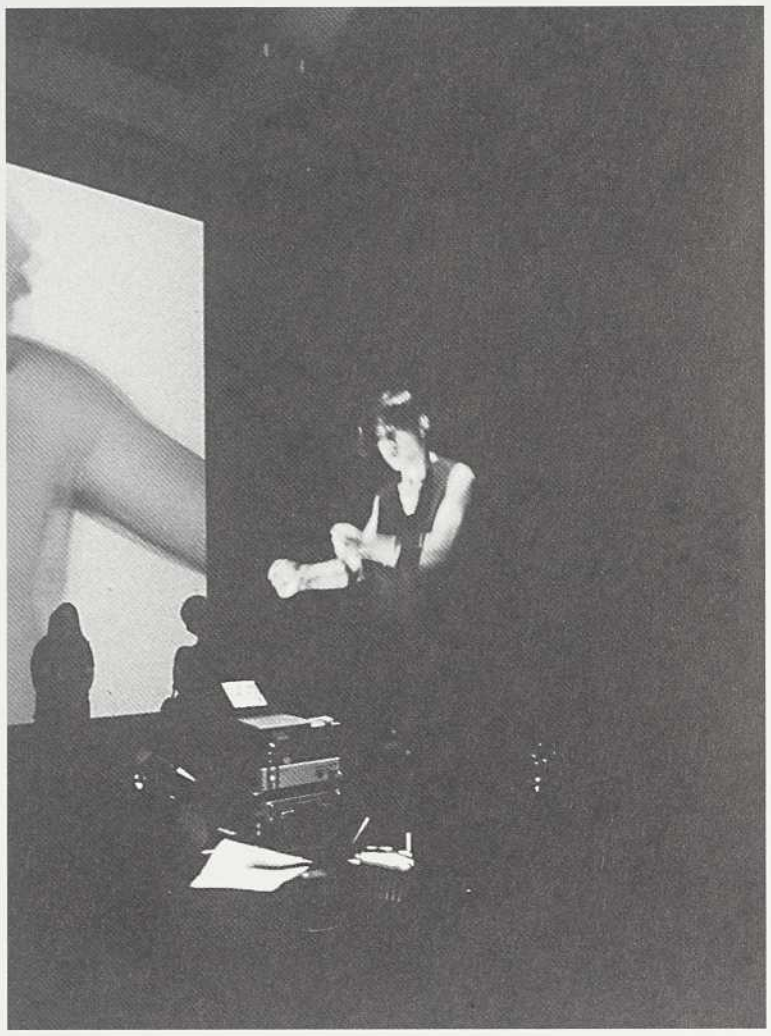
par la suite en musique assistée par ordinateur à Stanford, Tanaka ne fait ni une ni deux : à peine arrivé à Paris pour diriger un groupe de recherches à l'IRCAM, il fait de BioMuse son instrument privilégié. Tanaka devient alors rapidement un chef de file en gestuelle sonore, champ qui se développe au croisement des derniers développements en son généré par ordinateur, sur le plan de la vitesse de traitement des données numériques, et les applications d'une science des interfaces humain-machine introduisant des modes d'interaction entre l'utilisateur et l'ordinateur autres que l'écran ou la souris tels les biosenseurs[20].

Le système construit par Tanaka implique l'électromyogramme (EMG). Il s'agit de l'enregistrement des variations de potentiels associés à l'activité musculaire, celle plus particulièrement de ses avant-bras sur lesquels sont apposées de façon stratégique, asymétrique, des électrodes afin de capter aussi bien des contractions subites que le mouvement le plus délicat, fut-il celui de l'extrémité d'un doigt. Est-ce en effet le résultat d'avoir travaillé avec John Cage à Harvard, avec Fred Frith à Amsterdam ou d'avoir fait partie d'un groupe rock? Tanaka privilégie l'EMG qui se prête mieux, selon lui, aux enjeux de la performance[21]. Un choix qui fait contrepoint à la tradition inaugurée dès les années 1960 par David Rosenboom, Richard Teitelbaum ou Alvin Lucier, des compositeurs particulièrement attentifs aux potentialités d'expérimentation offertes par l'électroencéphalogramme (ECG) ou à celles d'artistes œuvrant avec l'électro-occulogramme (EOG) tel Andrea Polli. Le défi que s'est donné Tanaka est de réaliser dans le domaine de l'interactivité une expressivité comparable à celle de la performance d'un musicien dit traditionnel, dans le cadre d'un concert. Mieux, il s'agit pour Tanaka de démontrer que la solution de continuité postulée entre ces deux « mondes », l'un impliquant une instrumentation acoustique et l'autre la synthèse sonore, relève du faux-semblant sinon, carrément, d'un « manque d'imagination ». Tanaka fait partie, comme il le rappelle lui-même, de la génération des Stelarc et Marcel-Li. Leur objectif commun, héritage entre autres d'une influence de l'œuvre de Brian Eno : contrer l'ennui généré par la performance en direct des années 1970 et 1980 où le corps disparaissait devant son



ATAU TANAKA + KASPER TOEPLITZ, *GLOBAL STRING*, 2000, DEAF FESTIVAL, V2, ROTTERDAM, PAYS-BAS_THE NETHERLANDS; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

The system Tanaka built uses the electromyogram (EMG) which records variations in the potentialities of muscular activity. In particular, he makes use of his forearms, on which he strategically places asymmetrical electrodes in order to capture both sudden contractions and the slightest movements, even those at the tip of his fingers. Is this the product of his having worked with John Cage at Harvard or with Fred Frith in Amsterdam, or of having been a member of a rock group? Tanaka privileges the EMG which, in his view, is best suited to the demands of performance.[21] This approach differs from the tradition begun in the 1960s by David Rosenboom, Richard Teitelbaum and Alvin Lucier, all composers who were particularly attentive to the possibilities for experimentation offered by the electroencephalogram (ECG) or to the work of artists using the electroocculogram (EOG), such as Andrea Polli. The challenge Tanaka set for him-



Atau Tanaka, *Xtended Thrill*, performance avec_with Sensorband + Granular Synthesis, 1997, ICC, Tokyo, Japon_Japan; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

écran et lui redonner le statut d'une expérience musicale où se lit et se vit l'effort physique d'une confrontation et d'une rencontre avec les technologies. La chose est particulièrement sensible avec BioMuse, mais aussi *Soundnet*, impliquant une toile tel le corps résonnant d'un immense instrument sur lequel grimpe, littéralement, le trio de Sensorband. C'est une épreuve entraînant dans son sillage des spectateurs susceptibles d'éprouver de manière viscérale le caractère aventureux d'une prestation parce qu'ils peuvent établir une corrélation entre performeurs, gestes et sons émis.

Quelques notes sur l'instrument

La seule manière que nous avons pour interpréter le résultat du traitement par ordinateur est de le convertir en lumière, en son ou en tout ce que notre corps est à même de percevoir. Le monde numérique sans liens valides à nos sens,

self was to create, within the field of interactivity, an expressiveness comparable to that of the concert performance of a so-called traditional musician. Better yet, for Tanaka the issue is to demonstrate that the divide between these two "worlds," one involving acoustic instrumentation and the other synthetic sounds, is false, if not the pure product of a "lack of imagination." Tanaka, as he himself remarks, belongs to the generation that gave us Stelarc and Marcel-Li. Their common goals, inherited from, among other things, the work of Brian Eno, are to counter the boredom produced by live performance in the 1970s and 80s—in which the body disappeared before its screen. They seek to give it back the status of a musical experience in which the physical effort of a confrontation and encounter with technology is read and lived. This is particularly apparent with BioMuse, but also with Soundnet, in which a canvas such as the body res-

travaillant sous un mode analogique et qui nous permettent de créer du sens, est vide[22].
– Johannes Goebel

Herbert Simon affirmait que l'on peut repérer deux buts aux recherches en intelligence artificielle : soit celui d'user du pouvoir de l'ordinateur pour augmenter celui de l'intelligence humaine ou celui d'analyser les programmes impliquant l'intelligence artificielle des ordinateurs pour tenter de comprendre celle de l'être humain. Cette deuxième attitude serait la plus congruente avec les visées de la science cognitive[23]. Dans la mesure où Simon se trouve reconnu comme l'un des pionniers des développements en intelligence artificielle, il serait légitime de reconnaître dans l'aventure de Tanaka une recherche qui soulève de façon critique les enjeux liés à la discipline. D'autant plus que la science cognitive actuelle jongle avec le thème de la plasticité et renoue avec l'héritage de la phénoménologie pour mieux saisir ce qu'il en retourne des dessous et des ressorts de l'intelligence. Se trouve également réhabilité le concept d'espace perçu aussi bien que celui d'un espace vécu. Un espace qui ne saurait s'articuler sans l'apport de l'émotion pour que s'opèrent la coordination de nos mouvements et le fonctionnement du cerveau lors des interrogations qu'il opère de façon continue sur le monde qui nous environne et nous constitue. « Nous pensons avec notre corps », de dire simplement, et pertinemment, Alain Berthoz[24].

Grâce au travail de Tanaka avec BioMuse, le rôle des capteurs musculaires naturels, ainsi que celui du système vestibulaire, se voit en effet lui-même mis en lumière. L'intensité du jeu corporel dans lequel il s'investit a pour corollaire une disponibilité de composer avec l'information polymorphe circulant au gré de la puissance proprioceptive d'un corps qui enregistre et se souvient. Cette mémoire active permet que puissent s'inaugurer de nouveaux enchaînements concomitants à l'expérimentation musicale. Tout tient au fragile équilibre entre tension et relâchement que doit réaliser l'artiste au moment de la performance. L'attention est nécessaire pour explorer, repousser, d'abord reconnaître les limites d'endurance du corps. Trop de concentration peut au contraire nuire à la fluidité, créatrice de sa propre auto-organisation. « Forma-

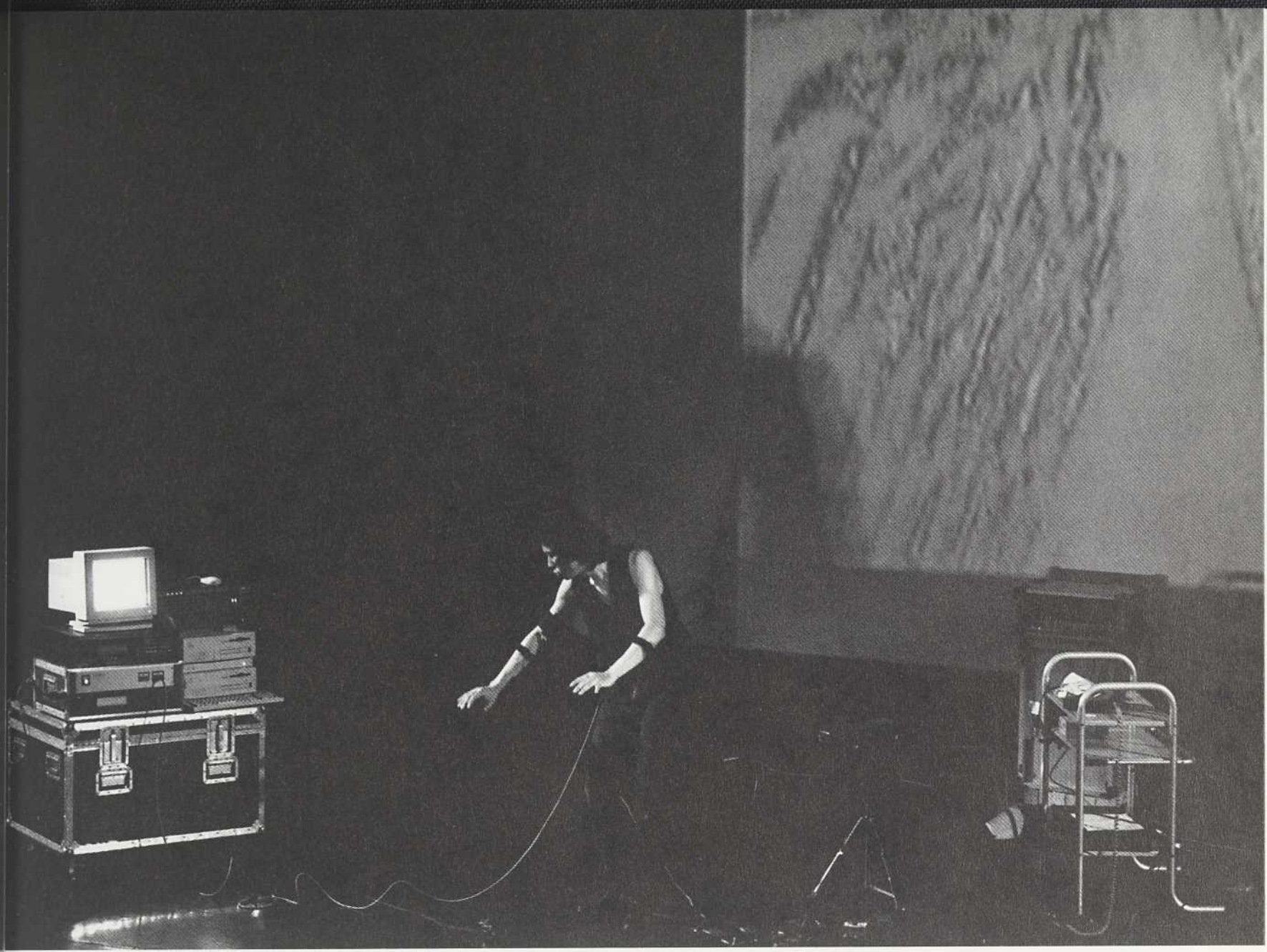
onates like an immense instrument onto which the Sensorband trio literally climbs. This is a test which pulls viewers into its wake, enabling them to experience viscerally an adventurous performance because they can establish a correlation among performers, their gestures, and the sounds produced.

A Few Notes on the Instrument

The only way we have to interpret the output of a computer is by converting it to light, sound or whatever our body can perceive. The digital world without valid links to our analog senses which allow us to create sense is void.[22]
– Johannes Goebel

Herbert Simon remarked that it is possible to identify two goals of research into artificial intelligence: first, to use the power of the computer to heighten that of human intelligence; and second, to analyze programs using computerized artificial intelligence in an attempt to understand human intelligence. This second goal is more in keeping with those of cognitive science.[23] While Simon was one of the pioneers in the development of artificial intelligence, it would be legitimate to see in Tanaka's research a critical view of issues found in the field. All the more so given that cognitive science today is juggling with the theme of plasticity and is returning to the heritage of phenomenology in order better to grasp what is at stake in the field of intelligence. The concept of perceived space has also been rehabilitated, as has that of lived space. This is a space that cannot be understood without the contribution of the emotions in order that our movements be coordinated and our brain function while performing the constant questioning it carries out on the world around us, and which makes us up. As Alain Berthoz simply and effectively put it, "We think with our body."[24]

Thanks to Tanaka's work with BioMuse, the role of natural muscle sensors and of the vestibular system is itself brought to light. The intensity of the corporal play in which he engages has as its corollary an availability to compose with the polymorphous information circulating at the mercy of the proprioceptive power of a body which records and remembers. This active memory makes it possible for new links to musical experimentation to



tion» disait Rosenboom. Michel Waisvicz, directeur du STEIM (The Studio for Electro-Instrumental Music) à Amsterdam et créateur de *The Web* (1998), œuvre à laquelle *Soundnet* donne un coup de chapeau, serait du même avis. À propos de ces leçons de choses qu'il dit conserver comme points de repère, Waisvicz rappelle la confidence d'un golfeur qui lui disait devoir chanter au moment fatidique d'opérer le *swing* décisif, histoire de ruser avec une pensée qui tout à coup s'emballe et engendre une activité musculaire nuisible à force de vouloir exercer son contrôle. Lui revient également en tête, qui s'en étonnera, la pratique des marionnettistes; ces maîtres à user du geste pour générer tout juste ce qu'il faut d'impulsion afin que le pantin s'anime et vive de lui-même[25].

be established. Everything depends on the fragile equilibrium between tension and relaxation that the artist must create at the time of the performance. On the one hand, attention is needed in order to explore, extend, and recognize the limits of the body's endurance. Too much concentration, on the other hand, can affect the creative fluidity of its own self-organization. "Formation," as Rosenboom said. Michel Waisvicz, director of STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) in Amsterdam and creator of *The Web* (1998), a work to which *Soundnet* tips its hat, would agree. Waisvicz relates the story of the golfer who once told him that he had to sing at the fateful moment of carrying out the decisive swing in order to trick a thought that would suddenly materialize and bring about a

ATAU TANAKA, *TERRA FOR BIOMUSE + SOUND/IMAGE SYSTEM*, 1995, MANCA FESTIVAL, NICE, FRANCE; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

À la dynamique du corps dont il s'agit d'apprendre la musique singulière, peuvent alors être adjointes, sous conditions, les ressources des systèmes informatiques. Pionnier dans le domaine des technologies de communication, Tanaka se reconnaît en effet avant tout dans l'image du musicien apprivoisant son instrument acoustique, au fil de la durée d'une expérimentation. Même lorsqu'il s'agit d'œuvres usant du réseau comme « corps résonnant », il lui faut porter attention aux spécificités de ce avec quoi il travaille, fréquemment des irrégularités ou sources d'étrangeté que l'ingénieur, bien souvent, se fait fort de vouloir réduire. L'ordinateur, dont les capacités de mémoire ouvrent des possibilités quasi illimitées de composition et de reprogrammation de la partition au moment même de son exécution, ne fait pas exception. Outil généraliste, sans détermination particulière, il s'agit de lui greffer des logiciels permettant de le « personnaliser ». À cet égard, la multiplication des logiciels permettant un contrôle croissant des paramètres du son est à considérer avec circonspection : comment contrer la marchandisation de la dernière innovation technologique lorsque ce qui se trouve en jeu est la possibilité d'une pratique cherchant à cerner au plus près les particularités expressives de ce grâce à quoi l'on joue ? En imposant, ni plus ni moins, un ralenti au mouvement. En rappelant la nécessité d'un engagement de l'interprète avec son instrument aux fins de communication d'une expérience qui bouleverse, inquiète, interroge et séduit. En insistant sur la préséance d'un « corps instrument » dont le champ de résonance implique d'entrée de jeu la présence d'autrui tandis que se déploie un mode de pensée cher à Bergson : celui d'une intuition fertile à ressaisir le singulier d'une occurrence, les modalités d'un « toucher » propre à inquiéter le modèle cybernétique du fait même de son ouverture au dessin de nouvelles cartographies perceptives propres à révéler tout autant l'angoisse que la joie d'exister.

detrimental muscular activity. He is also reminded, and this may not surprise you, of the work of puppeteers, those masters of the gesture who generate simple impulses that are needed for the puppet to come alive and take on a life of its own.[25]

To the dynamic of the body, whose singular music it is our task to learn, can be added, under certain conditions, the resources of computer systems. A pioneer in the field of communication technologies, Tanaka sees himself above all as a musician learning how to use his acoustic instrument over the course of a period of experimentation. Even in the case of works that use the network as a "resonating body," attention must be paid to the specificities of the material with which one is working, and, in many cases, its irregularities or sources of strangeness, which the engineer, quite often, tries very hard to reduce. The computer, whose mnemonic abilities open almost unlimited possibilities for composing and reprogramming a given musical score at the precise moment of its execution, is not an exception. The computer is a generalist tool without specific determination; it is a question of grafting onto it the software that will enable the user to "personalize" it. In this respect, the increasing number of programs that make possible a growing level of control over the parameters of the sound is something to be viewed with circumspection: how does one counter the commercialization of the latest technological innovation when what is at issue is the possibility of a practice that seeks to identify as precisely as possible the expressive particularities of that on which one is playing? The answer: by imposing, neither more nor less, a slowing of movement. By recalling the need for the performer to become engaged with his or her instrument in order to communicate an experience that upsets, worries, questions, and seduces. By insisting on the precedence of a "body instrument," whose field of resonance implies from the outset the presence of the other, while maintaining a mode of thinking dear to Bergson: his idea of a fertile intuition for grasping the singularity of an occurrence, the modalities of a "touch" ready to trouble the cybernetic model by the very fact of its openness to new perceptive cartographies that are made to reveal both the anguish and the joy of existence.

Louise Provencher est commissaire indépendante, critique d'art et professeure de philosophie. Ses recherches portent sur les rapports entre les langages visuels et sonores. Elle est l'auteure de *Caisse de résonance ou l'hypocrisie de la prose* (Occurrence, 2003) et a été coorganisatrice avec Charles Halary du colloque « Electre & Magnete » (UQÀM 2003, Oboro 2004). Elle a notamment été commissaire de « Montréal Télégraphe : le son iconographe » (en collaboration avec Richard-Max Tremblay) et de « Résonances. Le projet Corps électromagnétiques » (en collaboration avec Nina Czegledy), présenté à Montréal puis à Karlsruhe, Madrid, Rotterdam, Budapest et Paris (2005-2006).

Louise Provencher is an independent curator, art critic, and philosophy teacher. She conducts research on the relations between visual and sonic languages. She is the author of *Caisse de résonance ou l'hypocrisie de la prose* (Occurrence, 2003). With Charles Halary, she co-organized the conference "Electre & Magnete" (UQÀM 2003, OBORO 2004). She curated "Montreal Telegraph: The Sound Iconographer" (in collaboration with Richard-Max Tremblay) and "Resonance: The Electromagnetic Bodies Project" (in collaboration with Nina Czegledy), a travelling exhibition presented in Montreal, Karlsruhe, Madrid, Rotterdam, Budapest, and Paris (2005–06).

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Atau Tanaka, Entrevue de Makoa Gyoza, http://www.gyoza.com/ate/atau/html/
2. Atau Tanaka, « Je joue avec mes gestes », présentation radiophonique, *Arte*, 30 octobre 2002.
3. Selon Sha Xin Wei : « Le modèle linguistique du geste nous mènerait à identifier des "valeurs de vérité" pour chaque geste par le biais d'un signe différentiellement déterminé – mais cela soulève une foule de problèmes bien connus, les mêmes qui rendent mystérieux les rapports entre langage et expérience. » Sha Xin Wei, « Resistance is Fertile: Gesture and Agency in the Field of Responsive Media », *Configurations*, vol 10, n° 3, automne 2002, p. 445. [Notre traduction.]
4. « La notion de "représentation mentale" peut être considérée en premier lieu comme une "construction" théorique de la science cognitive. En tant que tel, c'est un concept de base de la théorie computationnelle de l'esprit selon laquelle des états/processus cognitifs sont constitués par l'occurrence, la transformation et le stockage (dans l'esprit/cerveau) des structures d'information (représentations) de différents types. » David Pitt, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* consulté en ligne http://plato.stanford.edu/entries/mental-representation/ [Notre traduction.] Pour une approche critique d'une science cognitive plutôt obnubilée par le modèle computationnel voir Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, 2004.
5. Comme le propose Jocelyn Robert, « Il n'y a pas de vie privée du son. [Tout au contraire,] les sons émis se rendent partout, fuient de n'importe quel contenant pas tout à fait étanche, comme vous et moi, [les sons] entourent, enveloppent, s'immiscent dans la vie par les pores de la peau. » Louise Provencher, « Entretien avec Jocelyn Robert », *Espace*, Montréal, n° 59, 2002, p. 9.
6. Douglas Kahn, *Surface Noise on the DeMarinis Effect*, 1994, http://www.well.com/%7Edemarini/kahn.html
7. Peter Weibel, « La nouvelle conception de l'homme. La construction de l'être

1. Atau Tanaka, interview with Makoa Gyoza, http://www.gyoza.com/ate/atau/html/.
2. Atau Tanaka, "Je joue avec mes gestes," radio program, *Arte*, 30 October 2002.
3. According to Sha Xin Wei, "The linguistic model of gesture would have us identify 'truth-preserving' assignments of every gesture to a discrete and differentially determined sign bearing—but this raises a host of well-known problems, the same that render mysterious the connection between language and experience." Sha Xin Wei, "Resistance is Fertile: Gesture and Agency in the Field of Responsive Media," *Configurations* 10.3 (2002): 445.
4. "The notion of a 'mental representation' is, arguably, in the first instance a theoretical construct of cognitive science. As such, it is a basic concept of the Computational Theory of Mind, according to which cognitive states and processes are constituted by the occurrence, transformation and storage (in the mind/brain) of information-bearing structures (representations) of one kind or another." David Pitt, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/mental-representation/. For a critical approach to a cognitive science somewhat obnubilated by the computational model, see Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau?* (Paris: Bayard, 2004).
5. As Jocelyn Robert suggests, "Sound has no private life. [On the contrary,] sounds go everywhere, they escape any container that is not completely air-tight, like you or me, [sounds] surround, envelope, intrude into life through the pores of the skin." In Louise Provencher, "Entretien avec Jocelyn Robert," *Espace* 59 (2002): 9.
6. Douglas Kahn, *Surface Noise on the DeMarinis Effect* (1994), http://well.com/~demarini/kahn.html.
7. Peter Weibel, "La nouvelle conception de l'homme. La construction de l'être humain. Discussion entre Peter Weibel, Peter Sloterdijk, Alain Finkielkraut et Michel Houellebecq," recording of an event held on 3 May 2000 at the *Zentrum für*

humain. Discussion entre Peter Weibel, Peter Sloterdijk, Alain Finkielkraut et Michel Houellebecq», enregistrement d'un événement organisé le 3 mai 2000 par le *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* de Karlsruhe (ZKM) publié dans *Le Philosophoire*, Paris, n° 23, automne 2004, p. 30. Il dit également : «La métaphore du corps du *locus technicus*, la métaphore du corps comme un anagramme va de la médecine moléculaire jusqu'aux médias, et je pense que l'art du XXe siècle rend visible cette réécriture du script», p. 31.

8. Selon Douglas Kahn, «[...] la phonographie n'a pas simplement produit des sons ou des idées au sujet des sons, mais également l'audibilité; elle a "entendu" les contraintes physiologiques antérieures aussi bien que les mondes imaginaires des sons conceptuels, anciens et futurs, les voix du discours intérieur et celles des morts, les vibrations subatomiques et ainsi de suite.» Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 9. [Notre traduction.]
9. Sensorband est fondé en 1994. Le groupe a collaboré, entre autres, avec Granular Synthesis en 1997. http://www.sensorband.com. Voir également la proposition d'Infrasound : «Écoutez avec votre corps. La question ne porte pas sur la musique ni sur la performance ou l'interprétation. L'objectif est le son et sa traduction explicite en force physique. Sur les plans interne et externe. Il s'agit de provoquer de nouveaux modes de percevoir et d'éprouver son propre corps – de déclencher une réponse psychophysiologique variable et autonome. Il est question de tout le sens acoustique de l'espace – d'observer le son pour mesurer les capacités architecturales. Cela concerne le phénomène de la résonance ou de la vibration sympathique – toutes choses fonctionnant dans un continuum.» Scott Arford et Randy H.Y. Yau, http://www.liquidarchitecture.org.au/la4/carpark.html [Notre traduction.]
10. «On ne peut saisir l'œuvre de Marey [...] sans réactualiser tout ce qui touche à la saisie des sons, à leur visualisation et à leur traitement : elle y puise son inspiration (l'image de la vie).» François Dagognet, *Etienne-Jules Marey. La passion de la trace*, Paris, Hazan, 1987, p. 31.
11. Au même titre que les autres datas, les processus organiques pourraient être lus : «Une "nano-guitare" de la taille d'une seule cellule, avec des cordes qui vibrent réellement, a été construite par des physiciens de l'université Cornell [...] Ce pourrait être un remède miracle – tout ce que nous devrions faire serait d'injecter des "nano-guitare" dans la circulation sanguine d'une personne malade de façon à ce que les "bandes de garage" formées par les bactéries puissent être dépistées avec un stéthoscope. Les infirmières pourraient avoir besoin de boules Quies dans la salle intensive de soin!» Stephen Barras & Gregory Kramer, *Using Sonification, Multimedia Systems*, Springer-Verlag 1999, http://ccrma.stanford.edu/courses/120/using_sonification.pdf [Notre traduction.]
12. Atau Tanaka, *Bondage*, installation audiovidéo, Paris, La Villette, 2002. Atau Tanaka, «L'expérience dans la musique numérique», Actes du colloque *L'art a-t-il besoin du numérique?*, 2004, Cérisy-la-Salle, France. Texte à paraître.
13. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Voir également www.pascalnouvel.net pour un colloque organisé à Paris sur cette question par le Collège international de philosophie et le Centre d'Études du Vivant (novembre 2005 à janvier 2006).

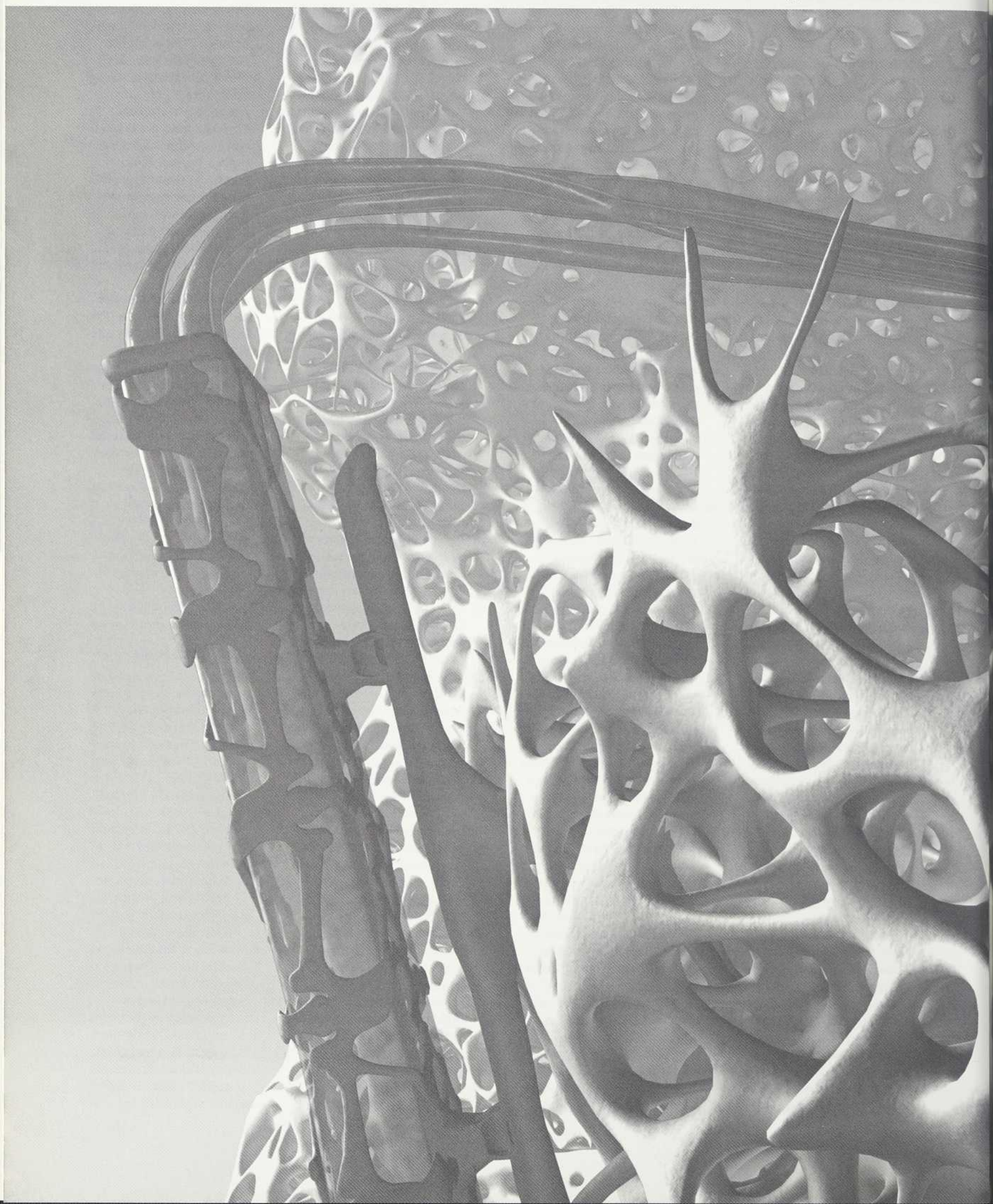
Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe and published in *Le Philosophoire* 23 (Fall 2004): 30. Weibel also remarks: "The metaphor of the body of locus technicus, the metaphor of the body as an anagram, is found from molecular medicine to the media, and I believe that twentieth-century art renders this re-writing of the script visible."

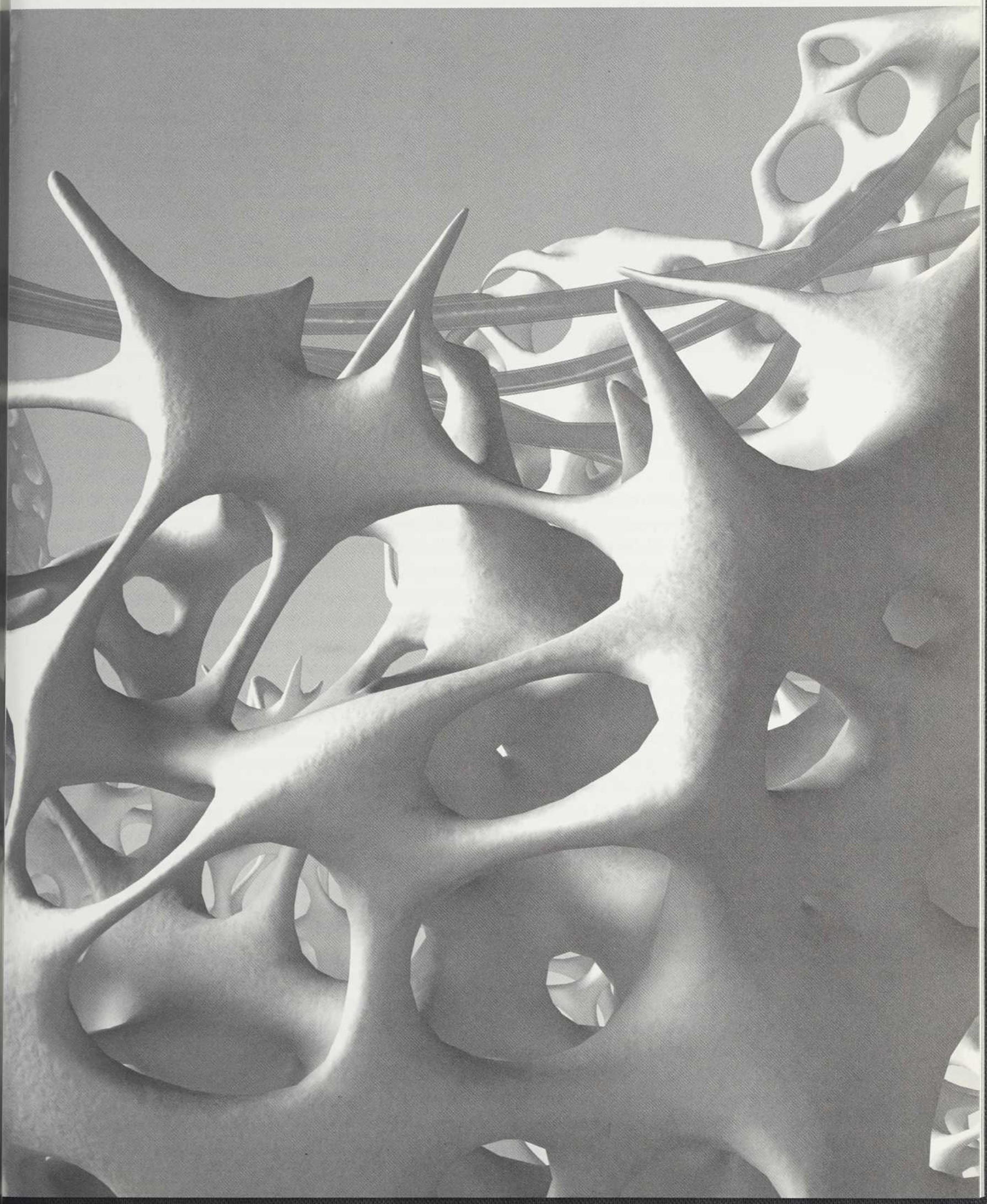
8. According to Douglas Kahn, "phonography did not simply produce sounds or ideas about sounds but produced audibility, it heard past physiological constraints to the imaginary realms of conceptual sounds, ancient and future sounds, voices of the inner speech and the dead, subatomic vibrations and so on." Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 9.
9. Sensorband was founded in 1994. They have worked with, among other groups, Granular Synthesis in 1997. See http://www.sensorband.com. Also see the following statement by Infrasound: "Hear with your body. This is not about music. This is not about performance or the performer. The goal is sound and the explicit translation of sound into physical force. The goal is internal and external realization. It is about provoking new modes of perceiving and experiencing one's own body—triggering variable and autonomous psychophysiological response. It is about the total acoustic sense of space—observing sound to measure the capacity of architecture. It is about the phenomenon of resonance or sympathetic vibration—all things working in one continuum." Scott Arford and Randy H.Y. Yau, http://www.liquidarchitecture.org.au/la4/carpark.html.
10. "We cannot grasp Marey's work . . . without bringing up to date everything that involves the capturing of sounds, their visualization and treatment: this is where it gets its inspiration (the image of life)." François Dagognet, *Etienne-Jules Marey. La passion de la trace* (Paris: Hazan, 1987), 31.
11. "A 'nano-guitar' the size of a single cell with strings that actually vibrate has been built by physicists at Cornell University. . . . It could be a miracle cure—all we have to do is inject nano-guitars into the bloodstream of a sick person so the bacteria form garage bands that can be tracked down with a stethoscope. The nurses might need earplugs in the intensive care ward!" Stephen Barras and Gregory Kramer, "Using Sonification," *Multimedia Systems* (1999), http://ccrma.stanford.edu/courses/120/using_sonification.pdf.
12. Atau Tanaka, *Bondage*, audio-video installation, Paris, La Villette, 2002. Atau Tanaka, L'expérience dans la musique numérique," paper delivered at the conference *L'art a-t-il besoin du numérique?*, 2004, Cérisy-la-Salle, France. Forthcoming.
13. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002). See also www.pascalnouvel.net for information on a conference in Paris on this question organized by the Collège international de philosophie et le Centre d'Études du Vivant (November 2005 to January 2006).
14. David Rosenboom, *Extended Musical Interface with the Human Nervous System* (Berkeley: International Society for the Arts, Sciences and Technology, 1990). http://mitpress2.mit.edu/e-journals/LEA/MONOGRAPHS/ROSENBOOM/rosenboom.html, p. 9.
15. "A behaviorist who would be willing even to talk about the 'mind' would view it as a 'black box' that could only be understood—to use computational jargon—in terms of its input-output behavior." William J. Rapaport, "Cognitive Science," 1996. http://www.cse.buffalo.edu/%7Erapaport/Papers/cogsci.pdf, p. 2. Extract of an article in Anthony Ralston, Edwin D. Reilly and David

14. David Rosenboom, *Extended Musical Interface with the Human Nervous System*, International Society for the Arts, Sciences and Technology Berkeley, California, 1990. http://mitpress2.mit.edu/e-journals/LEA/MONOGRAPHS/ROSENBOOM/rosenboom.html, p. 9.
15. «Un behavioriste qui concéderait à parler de l'"esprit" le regarderait comme une "boîte noire" dont le comportement ne pourrait être compris – pour employer le jargon informatique – qu'en termes d'«entrée et de sortie.» [Notre traduction.] William J. Rapaport, «Cognitive Science», *Encyclopedia of Computer Science*, 4e édition par Anthony Ralston, Edwin D. Reilly et David Hemmindinger, New York, Grove's Dictionaries, 2000 p. 227–233. Pour le rôle joué, dès les années 1980, par l'imagerie de résonance magnétique nucléaire afin d'ouvrir davantage cette «boîte noire», voir http://www.kb.u-psud.fr/kb/niveau2/enseignements/niveau3/etudmed/cours-irm/intro.htm
16. «L'information viscérale que nous traitons constamment influence au bout du compte nos pensées, notre langage et nos émotions. Du même coup, les processus sociaux et cognitifs peuvent contribuer à former la perception viscérale et, ultimement, l'activité viscérale.» James W. Pennebaker, introduction dans György Adams, *Visceral Perception. Understanding Internal Cognition*, New York, Plenum Press, 1998, p. VII. [Notre traduction.] Pour l'apprentissage viscéral, voir Gerald Jonas, *Visceral Learning*, New York, Viking Press, 1973.
17. David Rosenboom, *op. cit.*, p. 11.
18. Bernard Honoré, *L'épreuve de la présence : essai sur l'angoisse, l'espoir et la joie*, Paris, L'Harmattan, 2005.
19. Entrevue téléphonique avec Olafur Eliasson par Gregor Stehle, 25 août 2004, http://interviewstream.zkm.de/?p=8 Berlin/Karlsruhe. [Notre traduction.]
20. Atau Tanaka, «Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments», http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2000/AtauIRCAM.pdf
21. «[...] mon travail avec des systèmes impliquant l'EMG diffère fondamentalement du riche corpus de ce qui a été réalisé avec les ondes cérébrales (EEG). Alors que le geste musculaire est physique, et donc évident et réel, les signaux du cerveau sont cérébraux et ne manifestent pas l'intention humaine dans l'espace physique. Pour moi, le travail avec les ondes cérébrales est fortement intime et personnel et, en définitive, met en question la notion de performance publique. Il convient mieux, selon moi, à l'installation et à l'expérience privée.» Correspondance de l'auteure avec Atau Tanaka, 10 novembre 2005. [Notre traduction.]
22. Johannes Goebel, «The Art of Interfacing» dans Hans H. Diebner, Timothy Druckrey, Peter Weibel (éds), *Sciences of the Interface*, Genista Verlag, Tübingen, 2001, p. 314.
23. Selon Herbert Simon, l'intelligence artificielle peut être utile dans la compréhension de l'esprit en ce que l'examen du fonctionnement des programmes informatiques relève des sciences cognitives. Voir http://www.aaai.org/AITopics/html/cogsci.html#simon2. Voir aussi Paul Thagard, Stanford Encyclopedia, http://plato.stanford.edu/entries/cognitive-science/
24. Alain Berthoz, *Panorama des sciences cognitives*, Paris, France culture, 25 octobre 2005. Voir aussi Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie. Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
25. Miichel Waisvicz, *Gestural Round Table*, Amsterdam, septembre 1999, http://www.steim.org/steim/texts.php?id=4

Hemmindinger, eds., *Encyclopedia of Computer Science*, 4th ed. (New York: Grove's Dictionaries, 2000), 227–33. On the role played by nuclear magnetic resonance imaging in the 1980s as a way of opening this "black box" even more, see http://www.kb.u-psud.fr/kb/niveau2/enseignements/niveau3/etudmed/cours-irm/intro.htm
16. "The visceral information that we are constantly processing ultimately influences our thoughts, language and emotion. By the same token, social and cognitive processes can shape visceral perception and, ultimately, visceral activity." James W. Pennebaker, Introduction to György Adams, *Visceral Perception: Understanding Internal Cognition* (New York: Plenum Press, 1998), VII. On the visceral learning that can be seen here, see Gerald Jonas, *Visceral Learning* (New York: Viking, 1973).
17. David Rosenboom, op. cit., 11.
18. Bernard Honoré, *L'épreuve de la présence: essai sur l'angoisse, l'espoir et la joie* (Paris: L'Harmattan, 2005).
19. Telephone interview with Olafur Eliasson by Gregor Stehle, 25 August 2004, Berlin/Karlsruhe, http://interviewstream.zkm.de/?p=8.
20. Atau Tanaka, "Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments," http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2000/AtauIRCAM.pdf.
21. " . . . my work with EMG systems differs fundamentally from the rich body of work done with brain waves (EEG). While muscular gesture is physical, and therefore visible and tangible, brain signals are cerebral and do not manifest human intention into physical space. For me, work with brain waves is highly intimate and personal, and ultimately puts in question the notion of public performance. It is better suited, in my view, for installation and private experience." Correspondence with Atau Tanaka, 10 November 2005.
22. Johannes Goebel, "The Art of Interfacing," in Hans H. Diebner, Timothy Druckrey and Peter Weibel, eds., *Sciences of the Interface* (Tübingen: Genista Verlag, 2001), 314.
23. According to Herbert Simon, artificial intelligence can be useful in understanding the human mind, insofar as the analysis of how computer programs work contributes to cognitive science. See http://www.aaai.org/AITopics/html/cogsci.html#simon2.
24. Alain Berthoz, *Panorama des sciences cognitives* (Paris: France culture, 25 October 2005). See also Alain Berthoz and Gérard Jorland, eds., *L'empathie. Le sens du mouvement* (Paris: Odile Jacob, 1997).
25. Michel Waisvicz, *Gestural Round Table*, Amsterdam, September 1999, http://www.steim.org/steim/texts.php?id=4.

François Roche, *I've Heard About*, 2005 ; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and R&Sie(n).





SENSORIUM: NEW MEDIA COMPLEXITIES FOR EMBODIED EXPERIENCE

Caroline A. Jones

Introduction

The forming of the five senses is a labor of the entire history of the world down to the present.[1]
– Karl Marx

Digital convergence and accelerated knowledge production are present realities in a networked world of distributed intelligence. In fact, we risk becoming so comfortable in this information stream that there is no longer any friction in our navigational systems, nothing that feels "artificial" about this intelligence. Our culture's construction of a networked collective memory, and our hive mind's googling for cached and streaming images off the web, feed a habit we can't break. But the rarefied virtuality of the "extra-" (supra, infra) human is prompting a rethinking of what 1980s cybertheorists denigrated as "meat machines"—those biopolitical processing units we call the body.

Oh yes, the mind-body problem. But not as Descartes could ever imagine it. Virtuality, and the everyday reality of body transcendence, presses us to think the corporal. We might choose Ernst Mach rather than Descartes to begin thinking with, celebrating Mach's relentlessly physical redaction of "sense-data" for the twentieth century—but we'd still need to process it further, through a Foucault still young enough to theorize "*Le corps utopique*" in 1966:

My head, for example, my head: what a strange cavern, that opens onto the world with two windows. Two openings—I am sure of it, because I see them in the mirror, and also because I can close one or the other separately. And yet, there is really only one opening—since what I see facing me is only one continuous landscape, without partition or gap.[2]

Foucault gave us the right questions, even if his "one continuous landscape" is increasingly punctured by multiple screens and messages from times and places other than where we nominally are. The question is, what kinds of subjects are we becoming, in these networked brains embedded in their fleshy, neuronal viscera? Now more than ever we need to embody our thoughts—now when that "cavern" and the thick, sensory envelope that provides it with consciousness is studded with earphones, zooming in psychopharmaceuticals, extended with prostheses, dazzled by odourless tastes and tasteless odours, transported by new media, and buzzing with ideas.

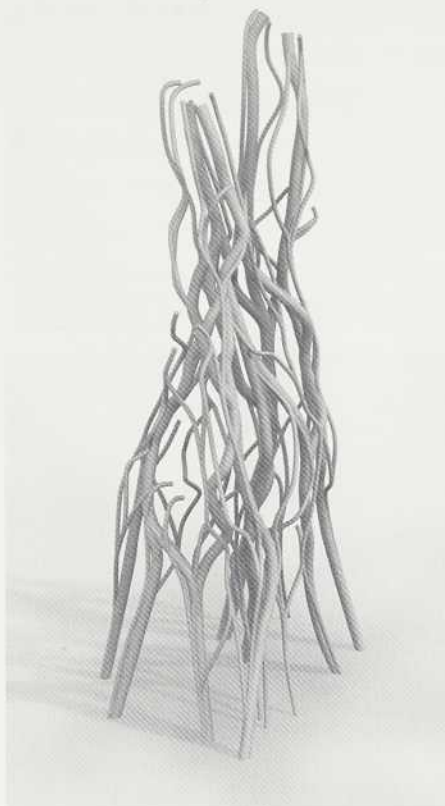
Art is the place we do some of our best thinking and feeling, and it's clear that the historicizing and aestheticizing of our sensory location is well

Matthieu Briand, *Ubiq, a Mental Odyssey*, 2005–2006; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

underway. Histories of synaesthesia are being attempted, such as the 2005 show *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900* at the Los Angeles MoCA and at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, DC; see also New York Eyebeam's exhibition *What Sound Does a Color Make?* The Canadian Centre for Architecture recently offered a probing exhibition on "Sense of the City," where we learned that gradual modifications of asphalt in the twentieth century turned urban acoustics from a resonance machine into a more muffled roar of combustion (not incidentally changing urban smells, with petroleum outgassing on a hot summer's day). And the Biennale de Lyon provided a self-consciously hippie gloss on the embodied "experience of duration," with a room of green fog from Ann Veronica Janssens, nerve-stimulators from Carsten Höller, and a claustrophobic (and hairily static) installation of pink balloons from Martin Creed.

Sensorium, the exhibition planned for the Fall of 2006 at MIT's List Gallery, joins this new tradition, but will probably convey a more conceptual, theoretical, "techie" feel. As the editor of the book project accompanying the exhibition and one of the (low-level) consulting curators, I can present here the skeleton of my historical argument about "The Mediated Sensorium," with aspects of the theoretical "Abecedarius" that locates some of our collective work on embodied experience, technology, and the contemporary artists who got us to the thinking point. Although our aim is clearly to take the measure of the moment, my own contributions insist on the modernist history of this present—a history that produced us as subjects and trained us to adapt to higher levels of mediation than ever before. Mid-century modernism, I argue, organized the body in particular ways (especially for U.S. subjects), ways that colonized different sensory and bodily functions—bureaucratically enhancing our aesthetic relations to those functions, and giving them a commodity address.[3] Contemporary artists have to deal with these traditions as they enter global art practice.

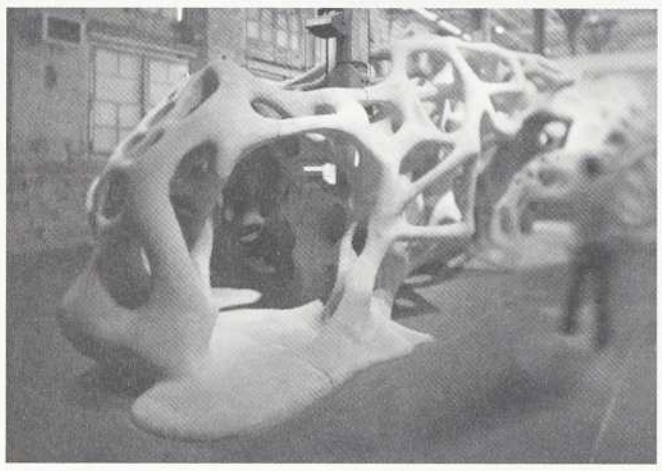
Dramatically complicating the white cube, refusing the phenomenological certainty it implied, and putting into question the whole Kantian concept of "sensus communis," twenty-first-century artists operate nonetheless within the flux of a past sensorium dependent on those notions. Unruly, multifocal, and populous, the nebulous field of "new media art" has one apparent commonality—a movement beyond the old genre categories "painting," "sculpture," and even "video art,"[4] in favour of nebulous domains such as "sound art" and "tangible media." Other activities remain uncolonized by taxonomy, but may someday crystallize as "olfactivism" (here, in the work of Sissel Tolaas) or "gustibationist" (perhaps the taste of infusions from François Roche's proposed MITea house).



Do these innovative art forms offer an escape from the channelled sensory portals codified at mid-century, or are we merely reinstating the hierarchies of that past in more comfortably prosthetic ways? Does "new media" question mediation itself, or merely add to the looming buzz? There is no monolithic response, no simple answer. Artists and others forge complex relations to technology that range from resistant to scruffily "DIY" to happily compliant; *Sensorium* suggests that no schema can capture the diversity in any present. Similarly, along with Clement Greenberg's legislated mainstream, the culture of the post-war period came to include silvered factories that commented, Pop-wise, on our techno-aspirations (Andy Warhol's desires "to be a machine," 1963), randy performance art that smelled like clean, dead flesh (Carolee

FRANÇOIS ROCHE, *I've Heard About*, 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND R&SIE(N).

François Roche, *I've Heard About*, 2005; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and R&Sie(n).



Schneemann's *Meat Joy*, 1964), random-looking piles of dirt that pointed out of the white cube to an absent and inaccessible place (Robert Smithson's punning *Non-sites*, 1970s), and even ice-cold snowballs in the street (David Hammons's *Bliz-aard Ball Sale*, 1983).

Hegemony could briefly enforce one extreme to occlude the potential of such sensorily diverse work. In the post-war apogee of the "American Century," purified and isolated senses were meant to be addressed by colour field abstract painting, hi-fidelity listening, and newly synthesized "Flavors and Fragrances" (Inc.).[5] These separated domains, and the genre purity enforced to protect them, constituted an anxious response to the mediated sensorium—a regime of "purification" that non-mainstream artists were among the first to contest. For those in the centre, formalism offered the user (painter and viewer) a set of positivist protocols that could *produce* isolated sensations abstracted from the bourgeois body (rather than participate in their *re*-production)—always ordinated by sight. Yet the rule of ocularity needed constant maintenance. Its dominance was only part of the picture, only a component of indifferently coordinated larger systems that aspiring subjects had to navigate in modernism's several regimes. That larger experience is a *sensorium*—the subject's way of coordinating the body's perceptual and proprioceptive signals, and the changing sensory envelope that constitutes the self.

The sensorium should be seen at any historical moment as shifting, contingent, dynamic, and *alive*. It lives only in us and through us, enhanced by our technologies and extended prosthetically, but always subject to our consciousness (itself dependent on sensory formations). In conjunction with the visuality historians have charted as characteristic of the modern, we should begin to reckon with the auditory, the olfactory, and the tactile as similarly crucial sites with regulatory potential in the sensorium's infinite body.[6] Even for a formalist such as Clement Greenberg, the "modern sensibility" he often mentioned was fragile, precarious, and hard won, requiring vigilance and alertness against the chaos of undifferentiated sensation in a highly mediated world.[7] Technology was an important model for this process. As Sara Danius argues,

> the emergence of modernist aesthetics signifies the progressive internalization of technological matrices of perception. Indeed, to chart how the question of perception is configured in the modernist period, notably sight and hearing, is to witness the ever-closer relationship between the sensuous and the technological.[8]

Science is one of our most powerful narratives for organizing sensory phenomena and taking their measure. It is up to art and philosophy to make a *sensus communis* from such research.[9] As Wittgenstein famously theorized, I can never be certain that my "blue" is your "blue"; I can only persuade you to share a consensual language-game whose referents are sufficiently stable to function.[10] Through such manifestly cultural systems, modernity believed it had anchored the common senses. Yet the artists of *Sensorium* turn some of those modes of "representing and intervening" against themselves, to destabilize the comfort of shared perceptions and reopen the mysteries of the proprioceptive self.[11]

What do we gain by the deformations, exaggerations, or substitutions found in contemporary art? In this essay I will confine myself to the answers (that only provoke more questions) from the ten artists in *Sensorium*. When French artist Matthieu Briand translates the body heat of his spectators into the visible spectrum, when Janet Cardiff simulates the whisper of subconscious thought in George Bures Miller's mise en scènes, when Parisian architect François Roche uses abject body fluids to

support an architectural structure, when Berliner Christian Jankowski maps scientists' fantasies, when Bruce Nauman triggers robotic infrared vision, when global nomad Anri Sala listens to the human sounds of war technology, when Japanese composer Ryoji Ikeda suffuses our bodies with sub-aural sound-waves, when Norwegian conceptual artist/chemist Sissel Tolaas embeds the smell of sweat in the walls of the white cube, or when Natascha Sadr Haghigian channels sound through the eyepiece of a microscope, we are opened to subliminal histories that we can choose to explore, alternatives to the sensory map that modernism bequeathed to us. Each new wave of technological innovation brings us, as Marx imagined, still more elaborate fantasies of a fuller sensual life—while at the same time sharpening the feeling that some aspects of our sensual past are receding ever more irrevocably behind us.

Olfactivism

Smell, at least since Locke, Kant, and Condillac, has been relegated to philosophical abjection, with fragrance, odour, scent, aroma, perfume, and stench all placed at the bottom of the epistemological hierarchy. The ascendance of sight has always been a useful tool with which to accomplish the further denigration of smell. Because ephemeral, Locke speculated, smell could not stimulate considered thought, and the poverty of our descriptive language for smells was proof, for him, of this low status.[12]

The linguistic vacuum around odour is so glaring that theorists attempting to study "aroma design . . . in performance" (Sally Banes) have discussed smell's "ambiguous semiological status" (Jim Drobnick) and its liminal existence "somewhere in between the stimulus and the sign" (Alfred Gell).[13] *Sensorium* artist Sissel Tolaas addresses this semiotic exile proactively, by working to build a language of smell phoneme by phoneme:

> [Tolaas] claims no existing language —she speaks nine—describes smells accurately. The terminology currently used to describe fragrances, sweet, spicy, etc., is limited and generally void of emotion. Therefore, she is developing a new language that attempts to describe 'smells and smelling' in a logical and consistent manner. . . . In this way, the language of NASALO slowly develops.[14]

Just as identity marketers used the first supercomputer to create the non-word "Exxon" for corporate colonization, so Tolaas seeks unclaimed combinations of letters—Hsidews, for example—to designate new lands in the continent of smell. "Hsidews" was crafted for commissioners at the Andrehn Gallery in Stockholm in 2002 (the name comes from "Swedish" spelled backwards), and can now be purchased at bespoke parfumiers on the Net for quite a hefty sum. Hsidews offers its users Scandinavian essences mapped by Tolaas using "headspace" technology, combining "notes of Ikea, Volvo, H&M" for the discerning contemporary sensualist. Why not surround oneself with the smell of modernist design in global capitalism? The medieval "language of flowers" had mingled with spice trade lore to fuel the trade of parfumiers in the eighteenth century—the range and scope implied by sandalwood, myrhh, vetiver, and civet were precisely part of each scent's status on the warm and steaming body of its users. Yet of course Tolaas's language of scent tunes up our conceptual antennae; nothing slides onto the "pulse points" easily here. Tolaas's smells are democratic; her urban perfumes (as for the Berlin Biennial) often incorporate volatile ethers she has synthesized from samples of local dirt (with its bits of dog faeces), those chemical components that give the city its "signature" smell. Tolaas's odours are frankly synthetic and mediated, and of course their appeal may be greatest in abstract recall, where we can savour the aesthetic development of this linguistically impoverished sense. What she must tunnel through in this ongoing project is modernity's shame and disgust, still quite redolent in present-day discourses of smell.

In narratives of horror, love, and religious ecstasy, smell wafts up as the most subliminal, the least controllable, the most evocative, the least knowable, and possibly the most gendered of our senses.[15] None communicates so immediately and directly to the sites of memory in the brain, bypassing conscious cognition to summon core emotional states associated with the minute chemical combinations that first stimulated the neuron for that specific scent.[16] Shifting a right-handed isomer to its left-handed chemical cousin is enough to convince the molecular receptors in our nasal cilia that it is spearmint, rather than caraway, we are quaffing. How strange it is that philosophy banished such a subtle sense, favouring hearing and sight in centuries of "repeated Platonic prejudice" against the limbic sources of knowledge.[17]

Resisting this Platonic prejudice proves difficult, unless, like the impaired (or enhanced) subjects in neurology case studies, the subject is physiologically compelled to live in the doggy splendour of an olfactory world.[18] When brilliant novelists such as Patrick Süskind get such a subject in view, he becomes demonic, like the eighteenth-century protagonist of *Das Parfum*, Süskind's 1985 story about a French parfumier whose outrageous olfactory gifts condemn him to a life of murder and eventual execution in a tale of sensory regulation as extreme as it is compelling. Smell—no doubt because of our long prejudice against attending to its cues—is thought to get us when we're "not looking," to take us unawares and bypass conscious will, like the supposed sex pheramones marketed in e-mail scams. Can this "subversive" quality account for its absence from language? Commodities produced to contain this anxiety about the "unconscious" emanations of stench spread far beyond the body to colonize an entire odiferous environment: Ivory (99% pure!), Lysol, Odol, Mr. Clean, Glade, Listerine, Dial, Old Spice, Doublemint, Tide, etc. These and other scent-altering components of the modern *habitus* were meant to remain subvisible (and hence the inflammatory role of their labels in early twentieth-century modernism, where the German mouthwash "Odol" crops up in collages by Carlo Carra and paintings by Stuart Davis). It is no accident that the rise of the soap industry in Great Britain was fuelled by colonial conquests (palm oil, sandalwood), even as its products were marketed to distinguish the European body from the colonized one.[19] Time will tell whether visitors to *Sensorium* can tolerate the chemically synthesized smells of human sweat Tolaas has embedded in the paint of the gallery walls; we have been trained to despise this smell for decades, if not centuries of "civilized" existence.

Not surprisingly perhaps, given smell's centuries-old denigration, this first of our senses (its processing is done deep in the rhinencephalon, near the base of the oldest part of the mammalian brain) has been consigned to products like detergents and celebrity scents from conglomerate cosmetics houses —and this isolation may be the reason Tolaas is the lone "olfactivist" in *Sensorium*. (Although we looked at scent-based installations by other artists, she was the only one we found for whom smell is central to her work.) One might analogize her to

CHRISTIAN JANKOWSKI, *LET'S GET PHYSICAL/DIGITAL*, 1997, VIDÉO TRANSFÉRÉE SUR DVD_VIDEO TRANSFERRED ONTO DVD, 37 MIN 32, ART NODE, STOCKHOLM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND KLOSTERFELDE, BERLIN / MACCARONE INC, NEW YORK.

John Cage, whose democratic embrace of "noise" and "silence" placed him at the margins of academic music (but at the source of inspiration for artists, philosophers, poets and other thinkers outside his field). Tolaas's mode of working charts the established affinity between perfumes and smelly abjecta (the requirement that certain of her scents carry a tincture of animal dung is comparable to traditional parfumiers, who coveted the anal excretions of the civet cat for that *je ne sais quoi* of olfactory desire). No aromatherapist, this chemist/conceptual artist is more interested in the ethers of Ikea and the unique "odour imprint" of human sweat than she is in rose attar.[20] She rescues smell for conceptual as well as sensual attention, moving her experiments into sites such as a former prison, where she claims to be able to distil "the smell of fear."[21] We know that our sense of smell still functions, but we've been trained not to *focus* on it—Tolaas's work begins to reverse that incremental process.

The volatile essences of our modernist past could be separated into administrable units that were *dominated and hierarchized* under sight ("sparkling" clean)—the much-discussed "ocularity" of the modern episteme. Has this changed for the artists and readers of *Sensorium*? Late twentieth-century

theories of ocularity (at least in the U.S.) were fuelled by the growing cultural resistance to hygienic modernism itself. When does smell re-enter modernism's white cube? (Perhaps available with Surrealism's rotting snails in a taxi, smells must have been gloriously redolent in Schneemann's *Meat Joy*.) When does noise trouble the structure of tonal music, or silence become a revolutionary aesthetic? (John Cage, but before him Schwitters' *Ur-Sonate*.) When does touch specifically counteract sight? (Lygia Clark, but before her Meret Oppenheim.) These violations of modernist decorum, historically situated in the practice of the two major avant-gardes in the teens and sixties, gained salience precisely as modernizing segmentation became most acute. They did so, explicitly in the late 1950s and 60s, by counteracting hegemonies to which they formed an "underground." Cage and Allan Kaprow, Schneemann and feminist performance art in general, Julian Beck and the Living Theater, Fluxus et al.—these were then marginal transgressives who widened the wedge of a sensory installation/performance axis that seems to have complicated modernist segmentation once and for all. Clearly, *Sensorium* artists Jankowski, Haghigian, Anri Sala and Ryoji Ikeda are somewhere in this penumbra —operating with psychological experience (rather than stable forms).

Psychosensoria

Visitors to the world's biennials (Documentas, Manifestas) are now familiar with this shift from form to experience, opening out from Beuys's concept of "social sculpture" and given its textbook primer by Nicolas Bourriaud's *Esthétique relationnelle*. Whether slurping water popsicles or Indonesian curries, smelling carbonized paper or shuffling through mounds of coffee, wearing 3-D goggles or audio headphones, art "viewers" in the new millennium are met with dramatically synaesthetic and kinaesthetic scenarios that produce their newness from the ostentatious destruction of a bureaucratic modernist regime in favour of social and sensory experiences. What will be apparent about *Sensorium*, however, is the way its exhibition curators resisted this parade of "follies" (as some of them termed those attractive, playful, but possibly dismissible sensory experiences). They were more likely to agree on an artist such as Christian Jankowski, who produced an early video piece, *Let's Get Physical (Digital)*, which was based on actors reading a script crafted from Jankowski's own Internet exchanges with his lover while the two were hundreds of miles apart. Exemplifying what curator Bill Arning describes as "low-bandwidth encounters," Jankowski's script reflects the difficulty of registering emotions, to say nothing of breath and body heat, in e-mail or chatrooms; the actors (found and hired over the Internet, and situated in a set furnished with items ordered on-line) repeat odd lines as they lie next to each other in bed, trying to "visualize" the distant lover (we know these lines from our own typed messages: "how R U? what R U doing right now?").

Anri Sala, *Intervista*, 1998, vidéo couleur avec bande sonore transférée sur DVD_colour video with sound transferred onto DVD, 26 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Chantal Crousel, Paris.

What Jankowski proposes for MIT suggests his own mediated picture of the place (teeming with inventive, unemotional scientists). His visits to Cambridge focused on interviews with research scientists, whose emotional and sensory connections to their work will be the basis of Jankowski's production. Arning speculates:

> As in all of Jankowski's work his collaborators become his stars. The scientists whose biographies will provide the narratives for the work will have their stories, motivations and dreams told via archetypal science fiction forms [possibly] *Solaris*, Russian filmmaker Andre Tarkovsky's deeply moral answer to Stanley Kubrick's techno-fetishistic film *2001*. . . .[22]

Haghigian also plans to interrogate the sensory epistemology of science with a "Singing Microscope" provoked by her reading of a pivotal essay by Evelyn Fox-Keller on "The Biological Gaze."[23] Attracted to scientific discourse because of our mythic investments in it as "pure truth uncorrupted by culture," the artist proposes to outfit an old monocular microscope that visitors can *see*, with a tiny speaker that they can only *hear*.[24] Like Smithson's critique of "sight" in the Non-sites, where we cannot see the origin of the work's ostensible meaning, Haghigian's music-hall titled "Singing Microscope" will insistently frustrate vision precisely to interrogate the instrumental gaze.

Ryoji Ikeda comes from the world of music, but is closer to Philip Glass than John Cage in his pursuit of intense and overwhelming sonic textures. The visitor to an Ikeda installation often sees aura-like or "target" forms in the centre of a blindingly blue field, while pulses of sub-aural and audible sound seem to rewire the body's own autonomic nervous system. A collaborating member of the Japanese "dumb type" group, Ikeda's work is documented on sites such as brainwashed.com, and sought by architectonic choreographers such as William Forsythe (of the Frankfurt Ballet). Ikeda's music occupies a bandwidth that is extraordinarily dense but intensely flattened—drones, hums, buzzes, undulating pulses. It is broadly horizontal, like global culture itself. The modulations in this minimalist texture of sound can take the auditor into nearly spatial realms of acoustics; this kind of ambition is reflected in the piece that premiered at the Centre Pompidou in 2004, *C4I*—described by Ikeda as "a new audio-visual piece" to be written as "C quartic I [but] read as 'C hypercubed I' or 'C four I' = 'see for eye'."[25]

The psychological spaces plumbed by Ikeda, Haghigian, and Jankowski are intensely personal and emotional—at the scale of a microscope viewfinder in a single visitor's ear. Anri Sala's work is pitched at a more public, possibly shared cultural and psychological space—the space of intensely felt history and geopolitical conflict as worked out in the body. As Sala noted in an interview with Hans-Ulrich Obrist, "people today tend to cry at the cinema rather than in front of a painting as they did in the past," and it is this space of publicly solicited emotion that interests this young filmmaker.[26] Before relocating to Paris (where he studied film and video), Sala suffered with the rest of his Albanian compatriots as the stable (if repressive) orders of Communist rule collapsed into gangster capitalism in the late 1970s. His videos return us to the site of Albanian memory, which is not reliably housed in archives or documents, but only in the bodies of its citizens—a sensorial memory.

Sensorial Memory

What I am proposing as "sensorial memory" makes sense in the context of Sala projects such as *Intervista* (1997), in which a film of his mother, speaking at a Communist Youth rally (in the 1960s?) was located without its soundtrack. The only way Sala could rehabilitate the (always primordial) mother's voice and identify her words was to turn to the local deaf community, who used their skills at lip-reading to help the artist re-embody her language and re-constitute its sense. Among the videos shown in installation as part of *Sensorium* will be the 2002 *Natural Mystic*, in which "Sala comes close to making a pure sound installation as he reflects abstractly [on] switches of sensory modalities."[27] What the viewer sees approaching the installation is a state of the art flat-screen and some very cool headphones, mirroring the audio equipment worn by what seems to be a musician depicted in a soundstage on the screen. In Sala's description:

> Then you come close to the screen, take on the headphones and there you get lost to a whirling sound, that seems to start from far away, gets closer and closer until your head shakes with the wind, and then fades away in the distance again, to almost disappear and end up in some funny PUGHH. Indeed, what you see in front of you is a musician in a recording studio. Everything is around him, instruments, drums, keyboard, but he prefers to simply use his whistle in the microphone. It's an environment created by the whirling sound, which transmits to the viewer-listener a personal experience that of the musician himself, while he had listened to the tomahawk missiles flying over his head, exploding somewhere else in the city. Even though the image in front of you is the same, the picture in your head is something completely different.[28]

The sensorial memory here is embodied in the young man, intensely channelling the sound of the U.S. interventions in the Balkans as he "replays" the Tomahawk missiles' screaming descent —whether or not international cable news chose to document those "forgotten" wars.

JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER, *OPERA FOR A SMALL ROOM*, 2005; INSTALLATION MULTIMÉDIA_MULTIMEDIA INSTALLATION (KUNSTHAUS BREGENZ, AUTRICHE_AUSTRIA), 3 x 3 x 4,5 M; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS ET_AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK.

The capacity of sound to surround and even penetrate the body of the listener is part of what Ikeda and Sala both (in very different ways) pursue in their work, and what we take away in our own sensorial memories. Janet Cardiff and George Bures Miller, well known in the burgeoning realm of "sound art," are also interested in what some have theorized as our "auditory ego." Is it a coincidence that sound art has appeared on the scene at roughly the same time as iPods and other MP3 players, with their capacity to create an intensely "personal" sonic world? These new technologies mimic the transistor radios and Walkmen of an earlier time, but replace what used to be broadcast media with the "personal" soundscape fantasized among iPod users.

Cardiff and Miller interrogate those old broadcast voices as if they had psychologies, personalities, and lives. What we experience in an earlier work, *Paradise Institute* (2001), are waves of sounds that layer themselves in our listening minds—whispers, rustles, mutterings, cellphone interruptions, and what seems to be the "authorized" soundtrack of the film we watch from our small theatre seats. Yet our ultimate realization, as with so much of the work in *Sensorium*, is that our experience has been utterly mediated. Those cellphones weren't ours or anyone else's in the "real" world, nor were the whispers those of an indiscreet neighbour—no, they were the uncanny emanations of Cardiff's minutely engineered soundtrack, made real in Miller's installation. Cardiff/Miller's work has hallucinatory potential—and it is always dependent on the electronic mediation of amplifiers, speakers, recording technologies, and ever more precise technologies of directing soundwaves to the aural apparatus of the human body. Cardiff has, on her own, produced many "walks" in which visitors don headphones to hear her guiding their steps through the city—a *détournement* that is much more psychological than political. As curator Marjory Jacobson writes in *Sensorium*:

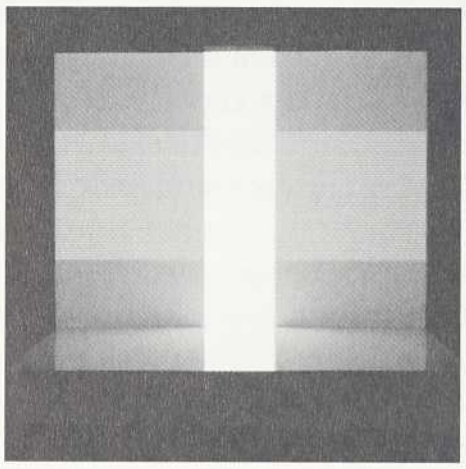
> At first we are soothed by Janet's breathy, almost hypnotic commands: Try to walk with the sound of my footsteps, so that we can stay together. Turn Left. Turn Right. Stop here. —But soon we begin to feel the anxiety of displacement that we may lose our way, relinquish our own memories, abandon our own desires, distrust our own senses. Sounds and dialogue . . . may become unbearably intense and multisensorial.[29]

For MIT, Cardiff and Miller are presenting *Opera for a Small Room* (2005) in its first U.S. installation. Creating a fictional persona for the owner of an impressive collection of opera records they bought at a thrift shop in remote Salmon Arm, BC, the artists try to imagine the life of a recluse whose sonic portrait includes voices of hypnotists, the mesmerizing arias of female opera singers, pop cultural cowboy songs, rock-n-roll ballads, and the stage effects of trains and thunderclaps. The sensorial memory the visitor is left with is less an unsettling personal soundtrack than a manically self-referential theatrical romp—we are asked to enjoy the artists' provision of an entirely artificial sensorium, and suspend (however briefly) our anxiety at its simulacral effects.

Angst Management

Anxiety is a tool for Matthieu Briand and François Roche, who probe the exotic in their search for the edges of embodied experience. Is there anything to be made of the fact that Briand and Roche both come from Paris, where Surrealism survives as one of the most powerful tools for approaching technocratic rule? Briand presented in Lyon a full-scale ritual progression, in which visitors could soak in body-temperature water, experience foreign atmospheres, and trade "visions." Roche has

RYOJI IKEDA, *FORMULA [VER.2.3]*; 2004–2005; PHOTO EIJI KIKUCH, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



built batteries powered by elephants, tent-houses in the Middle East, and "snake houses" in the heart of Paris. Roche works collaboratively (as most architects do) in the firm R&Sie...N (the name itself playing on the French word *hérésie*), and makes his buildings utilize warped space, dustwalls, coralline structures and/or hypnogogic states.[30] Yet they are not, for all that, "anti-technological." Roche and his partners utilize cutting edge technologies, albeit sometimes in the service of cutting off from the techno-matrix—as in their prototype Hybrid Muscle, designed for Rirkrit Tiravanija's compound in Thailand called "The Land." Meant to leave local water and electricity supplies untouched, *Hybrid Muscle* uses the labour of a water buffalo or elephant to power ten light bulbs, a laptop, and inhabitants' cellphones.[31] Perhaps most salient about their work, however, is its propensity for forcing clients to "face their fears and threats by incorporating them into the architecture," in the words of Jane Farver. As she recounts,

> *Mosquito Bottleneck* (2003) is a private house in Trinidad built in the shape of a Klein Bottle. One section is for humans and the other for the area's many mosquitoes, which are known to carry the West Nile Virus. Each species can see and hear the other without coming into direct contact. [32]

The polemic that attaches itself to such work comes from Andreas Ruby:

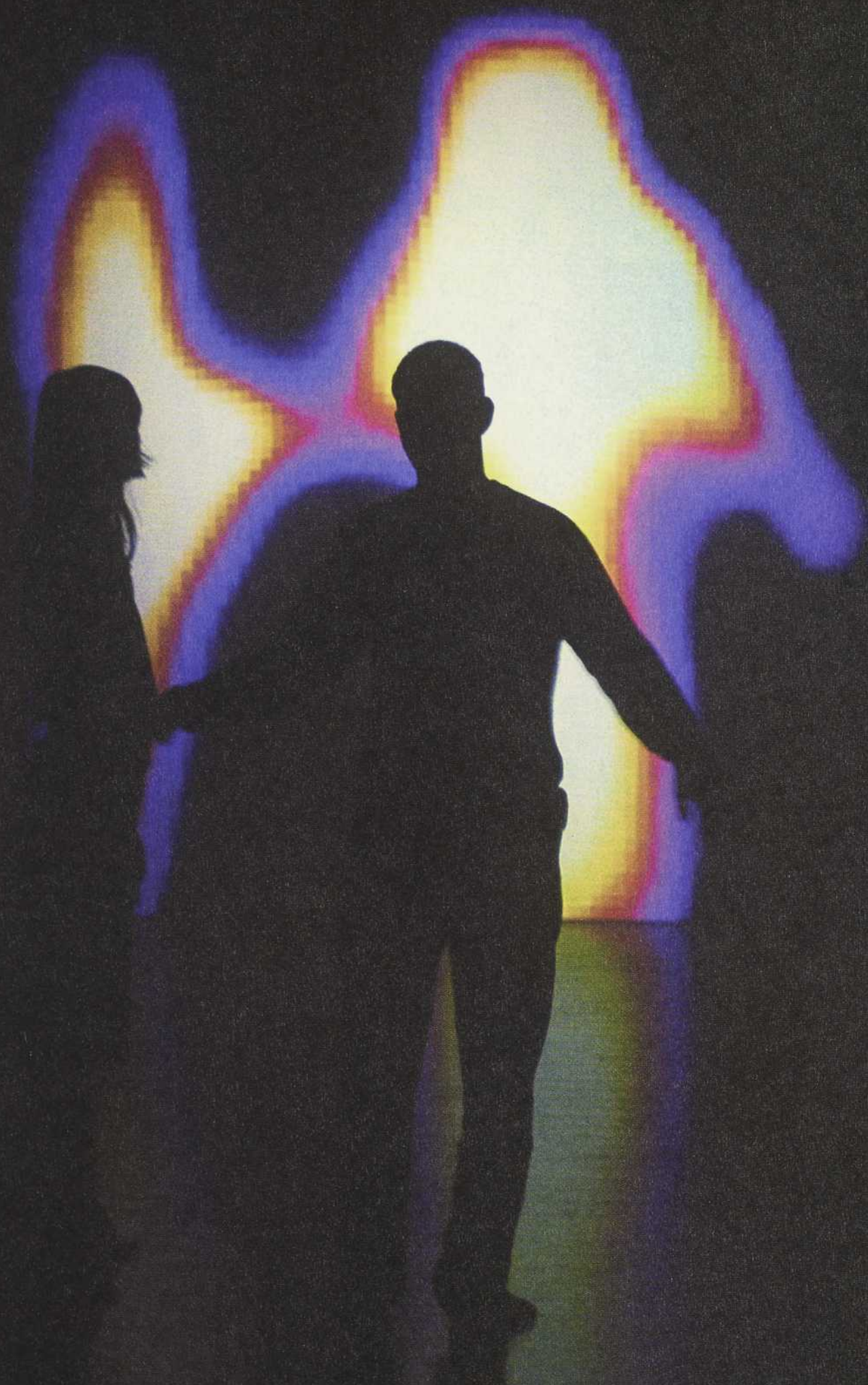
> What is needed, therefore, is a new kind of angst-management that frames the dangers instead of blocking them out, not to senselessly offer us up as victims, but in order to accept their presence and get used to them. If it committed itself to this form of angst-management, architecture would transform from a highly equipped safety bunker to a therapeutic environment that helps to reduce paranoia.[33]

Is "angst management" what we want from this architecture, at least in the less dependent form of art? Roche's project for *Sensorium* will require considerable entrepreneurial skill on the part of the List Gallery, which must find tubing and water filtration systems to realize an "MITea house" in which part of the water purified for visitors' tea will come from the sewage system processing their own bodies' fluid ejecta. Less "angst management" than angst *producing*, MITea house will surface the normally hidden treatment of water for use and reuse, allowing us to contemplate those fragile, extensive, and crucial technocratic systems as we sip our tasty tea.

Not everyday angst but "controlled schizophrenia" is what Matthieu Briand seeks to induce in viewers using his viewpoint-switching headset piece. Framed (as is Jankowski's project) by a shared cinematic imaginary borrowed from science fiction, visitors to Briand's project will encounter a portal, an image of an eerily "live" planet Earth, and a headset that plunges them into the "cave" paradigm of virtual reality. What the headsets actually offer, however, are live images from another headset—revealing views from other parts of the gallery, or from other sites on the planet.

Ocular Overturns

Vision in general and "ocularity" in particular were the most heavily theorized of our sensory systems, and few need a rehearsal of those theories from Foucault and Deleuze, Martin Jay, Jonathan Crary, et al. What remains important for the artists in *Sensorium* is the way daily vision still constitutes the "ground" for our sensory selves, the fundament of a sensorium otherwise rife with bewildering, rapid change. But that ground is often re-ground, pulverized, shifted, and displaced. So if everyday vision is dazzled but hardly changed by the cascading windows on our computer screens, or the tiny cellphone camera videos that we can zap to each other from remote sites, artists want to make such schizophrenia more obvious.



Matthieu Briand, *SYS*07.ReE*02/DeN ThE*01*, 1999, vue de l'exposition_exhibition view, «Derrière le monde flottant», Musée d'art contemporain de Lyon; photo Bruno Amsellem, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

MATTHIEU BRIAND, *SYS*017.ReR*06/PiG-EqN\ 5*8*, 2001, VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW, ATELIERS D'ARTISTES DE LA VILLE DE MARSEILLE; PHOTO DENIS PRISSET, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

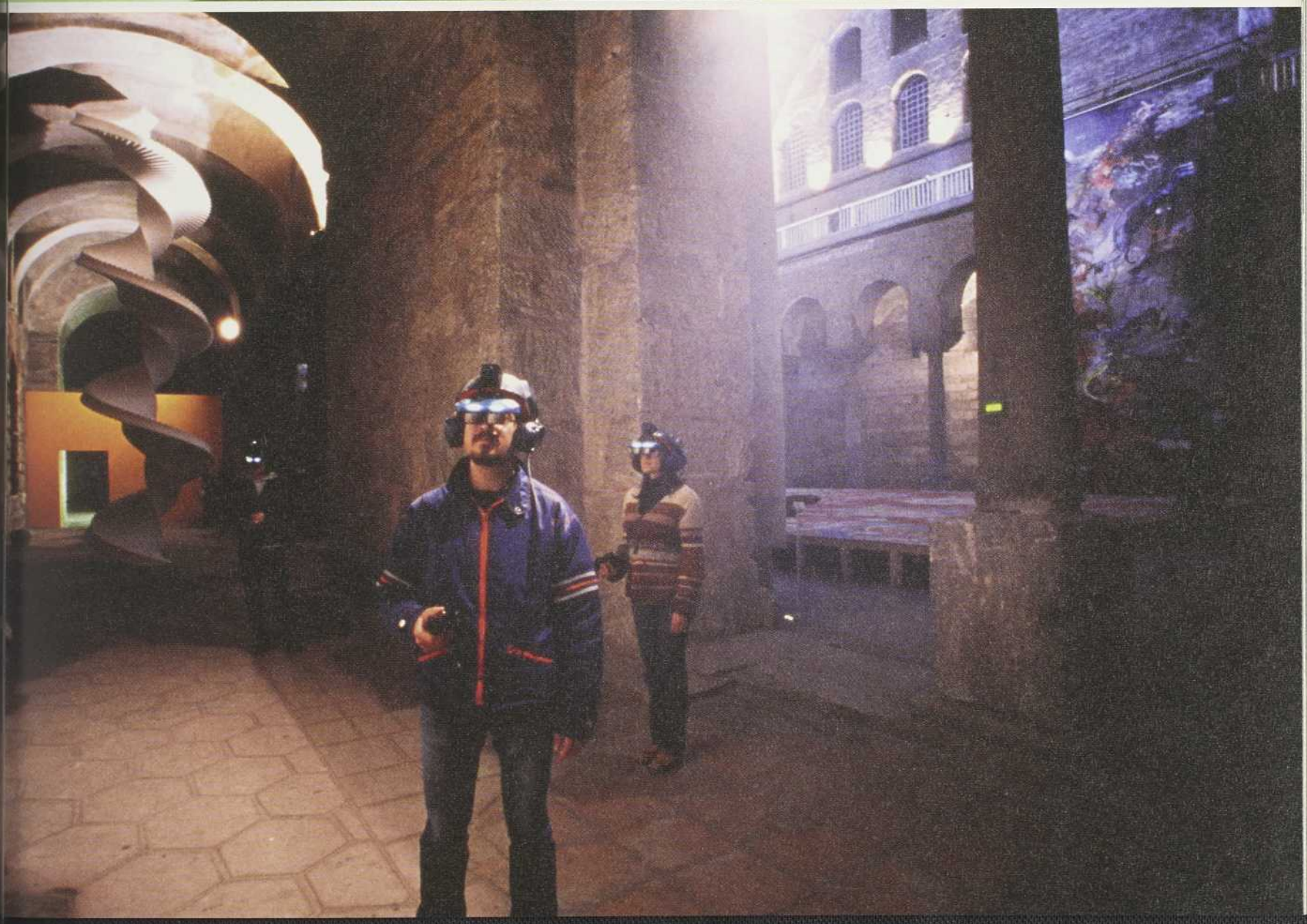
Bruce Nauman's video installation shows us the Night Studio in which his cat, the mice in his bookshelf, and the errant moths are glowingly alive in the spectral dark of his infrared camera. It sees precisely what he does not, and when he does not —his absence triggers the robotic camera, producing an "uncanny" narrative that unseats ocularity's mastery of the soul. Briand's piece is even more unsettling than this country night, for it is not animal senses we get to peek at but the careening unsteadicam of someone's visit to an art gallery. What both artists are invested in, I submit, is the time-honoured dream of the avant-garde—to use new technologies to shock us from our complacency and, as John Cage said, "wake up to the life we're living."

INCONCLUSION

The trust viewers bring to art allows a momentary suspension of some repressive systems, a willingness to be surprised and "reprogrammed"—by Cardiff's sibilant whispers, Ikeda's acoustic-video blast, Briand's schizo vision, or Nauman's animal nightworld. The question, as always, is what happens afterwards, when the dis-oriented visitor re-enters the world outside the gallery.

Clearly, the artists of *Sensorium* cannot leave their visitors in a state of ego-pulverization. For Cardiff and Miller there is often a salvaging narrative arc, for Briand, a hope that each visitor might learn to collaborate with another's vision and—as

MATTHIEU BRIAND, *SYS*05.ReE*03/SE*1\ MoE*2-4*, 2000, VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW, "EGOFUGAL," 7 ISTANBUL BIENNALE, 2001; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



Anri Sala, *Ghost Games*, 2002, vidéo couleur avec bande sonore transférée sur dvd_colour video with sound transferred onto dvd, 9 min 15; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Chantal Crousel, Paris.

the resilient brain is perfectly capable of doing—learn to navigate through completely scrambled optical coordinates. Tolaas plies the modality of smell to conceptualize our emotional and psychological investments in a mediated olfactory world; surely the smells of the labouring (male) body will be newly aestheticized by her scratch-n-sniff lining in the gallery white cube. Nauman and Sala pace their videos to produce a meditative, emptied, possibly even restorative calm; Jankowski and Haghigian sympathetically explore the subjectivities of scientists who produce the edge of technological change. Ikeda and Roche may be most interested in shattering the dailiness of our sensory worlds, but as art their work also intends to give us "food" for thought.

<< haut_top :
Janet Cardiff & George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001, bois, sièges de théâtre, projection vidéo, écouteurs et média mixtes_wood, theatre seats, video projection, headphones and mixed media, 300 x 1773 x 533 cm; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists et_and Luhring Augustine, New York.

<< bas_bottom :
Matthieu Briand, *SYS*22.PrN*01/ApR-FrE.MoE\PisN*1*, 2004, vue de l'exposition_exhibition view, «Derrière le monde flottant», Musée d'art contemporain de Lyon; photo Bruno Amsellem, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

< Ryoji Ikeda, *Spectra II*; 2003, installation lumineuse avec lasers et sons_sound, light, and laser installation; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

Anri Sala, *Mixed Behaviour*, 2003, vidéo couleur avec bande sonore transférée sur DVD_colour video with sound transferred onto DVD, 8 min 17; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Chantal Crousel, Paris.

At this early point in the history of the present, if we can draw a meaningful contrast between the modernist sensorium and the current hypermediated one navigated by these contemporary artists, it might come out like this: hegemonic mid-century modernism felt compelled to reintegrate the subject for interpellation in normative capitalism; it is less clear whether the artists of *Sensorium* are willing or able to do that. They salvage the paradigm of the avant-garde, but only so they may fragment the subject and recombine it in unexpected ways, in order that it might view/smell/hear/feel/taste the world differently. Their aesthetic (reflected in this curatorial grouping rather than their self-identified unity) tends to exacerbate the dissociative potential of contemporary technol-

Anri Sala, *Natural Mystic (Tomahawk #2)*, 2002, installation vidéo avec écouteurs_video installation with headphones, 2 min 08; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Chantal Crousel, Paris.

ogy, yet their work also provokes the concomitant Utopian ideal that we can rebuild our own subjectivities. Splitting is no longer instrumentalized (buy this mouthwash, hear this note, look at this colour field painting), but proliferates as an aesthetic in its own right. Whose glance am I seeing in Briand's work? Is there anywhere I can go to reorient myself after stumbling through Roche's cockeyed parking garage? More and more often, the desired aesthetic rests with disorientation itself. Leaving us open, unbounded, "split" is not meant to produce us as psychotic, but to leave us available for re-organ-ization in terms we might be able to negotiate for ourselves.

Sensorium's artists offer a delirious extension of the sensory segmentation that modernism bequeathed us—but one that achieves an almost infinite molecularization of the subject. One thing is sure—we cannot rest with the hyper-individuation on which modernity depended. But neither are we massing and clumping in a single marketable group or a fascist public. Tethering ourselves to technology (as Sherry Turkle argues in the book's Abecedarius) gives us the possibility of creatively multiple selves. Artifice (in poet Mark Doty's contribution) is our new sublimity. Compounding (in Donna Haraway's revision of the cyborg) is the only way to free zoons to understand their ethically intertwined existence on a shared planet. The drift suggests a *creatively* dissociative self, with technology giving us the capacity to initiate, simulate, or cancel our multiplied subjectivities—or at least imagine the possibilities of such play.

Caroline A. Jones is an Associate Professor of the History of Art at the Massachusetts Institute of Technology (MIT). She is the recipient of fellowships from the National Endowment for the Humanities and the John Simon Guggenheim Foundation. Her books include the forthcoming *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (2005), *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (1998), and *Bay Area Figurative Art, 1950–1965* (1990). She co-edited *Picturing Science, Producing Art* (1998), and has published on subjects ranging from Francis Picabia to John Cage to new media art in journals such as *Critical Inquiry*, *Res*, *Science in Context*, and *Cahiers du Musée national d'art moderne*.

NOTES

1. Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, trans. Martin Milligan, (Buffalo, New York: Prometheus Books, 1988), 108–9.
2. Foucault, "Le corps utopique," 1966 radio broadcast translated and published in English for the first time as "Utopian Body" in *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Cambridge, MA: List Visual Arts Gallery and MIT Press, forthcoming in 2006).
3. This essay revisits and revises material published in the last chapter of *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), where much more detail is provided.
4. See the recent painting shows by Elisabeth Sussman et al., *Remote Viewing* (New York: Whitney Museum of American Art, 2005) and Douglas Fogle, *Painting at the Edge of the World* (Minneapolis: Walker Art Center, 2001).
5. The International Flavors and Fragrances Corporation might be seen as one commercial antecedent to Sissel Tolaas's aesthetic operations (such as her spray that delivers the olfactory sensation of eating a hamburger).
6. Key scholars informing my own thinking are Jacques Attali, Steven Connor, Alain Corbin, Constance Classen, Jonathan Crary, and Sara Danius.
7. The details of this argument can be found in my *Eyesight Alone*, op.cit.
8. Sara Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001).
9. " . . . we must [here] take *sensus communis* to mean the idea of a sense shared [by all of us], i.e., a power to judge that in reflecting takes account (a priori), in our thought, of everyone else's way of presenting [something], in order as it were to compare our own judgment with human reason in general. . . . Now we do this as follows: we compare our judgment not so much with the actual as rather with the merely possible judgments of others, and [thus] put ourselves in the position of everyone else. . . ." Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), 160. See also http://www.sensus-communis.com/, accessed August 2004.
10. Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, ed. G. E. M. Anscombe, trans. L. L. McAlister and M. Schättle (Berkeley: University of California Press, 1977).
11. See Ian Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
12. See the discussion of Locke in Edmond Roudnitska, *L'Esthetique en question* (Paris: PUF, 1977), cited in Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), 235 n. 6; also see the discussion of Locke in Corbin, 6. For general references on smell, see Constance Classen, *The Color of Angels: Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination* (New York: Routledge, 1998), and Classen et al., *Aroma: A Cultural History of Smell* (New York: Routledge, 1994).
13. See Sally Banes, "Olfactory Performances," *The Drama Review* 45.1 (Spring 2003): 69; Jim Drobnick, "Reveries, Assaults, and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art," PARACHUTE 89 (1998): 14; and Alfred Gell, cited by Banes from Drobnick, 69. Banes attempts to theorize an "olfactory effect" that can be isolated and studied apart from the generalized flow of sensory images in theatrical experience.

She taxonomizes these effects (in my summary here) as illustrative, mood-enhancing, contrastive, memorative, ritual, and/or defamiliarizing; 69–71.

14. From "Scent Systems," a London bespoke parfumier that carries Tolaas's perfumes, at http://www.scent-systems.com/sissel-tolaas.htm.
15. Few Americans will have forgotten the sensation caused by the study that employed 1.5 million readers of *National Geographic* (in the September 1986 issue), who encountered six scratch-and-sniff samples and were invited to fill out a detailed questionnaire testing what men and women can smell. "Respondents characterized the odors, namely, androstenone (sweat), isomyl acetate (banana), galaxolide (musk), eugenol (cloves), mercaptans (natural gas warning agent), and a synthetic rose scent, according to a set of category descriptors. The huge sample size and broad range of the survey provides data which can be used to investigate further possible correlations with specific demographics of the sample population, including gender." See Shiva Vafai, "Do Men and Women Differ in their Capacity to Detect Odors?" http://zebra.biol.sc.edu/smell/ann/myth1.html. See also A.N. Gilbert and C.J Wysocki, "The Smell Survey Results," *National Geographic* 122 (1987): 514–25. Of the many myths regarding smell and human sex pheramones, the one that seems robust under scientific analysis is the presumed olfactory basis for the synchronization observed among proximate females in their menstruation cycles over time.
16. "Odors are molecules with carbon 'backbones' to which other molecules, like oxygen and hydrogen, adhere. When we sniff, we inhale odor molecules, which then bind to receptors in the nose. There are at least 3,000 molecules that we can distinguish and we have about 1,000 odor receptors in our noses. Different types of odor molecules activate different combinations of receptors, alerting us to what we are smelling. We can distinguish between odors that differ by a single molecule, or between left-handed and right-handed versions —called 'stereoisomers'— of the same molecule. For instance, a 'left-handed' version of the chemical carvone smells like spearmint and a 'right-handed' version smells like caraway." Website paraphrasing Dr. Stuart Firestein, in "The Infinite Mind: Sense of Smell," broadcast April 20, 2003; see http://www.lcmedia.com/mind268.htm, or http://www.theinfinitemind.com. Another website provides this information on psychologist Rachel Herz's research into smell *as* emotion: "Researchers knew that the olfactory system was unique among the senses in that it has direct contact with the limbic system: it connects into the amygdala, our emotional center, and into the hippocampus, a memory center. 'I really believe that olfaction and emotion are the same thing on an evolutionary basis,' Herz says. 'I think emotions are just a kind of abstracted version of what olfaction tells an organism on a primitive level. And that is why I think odor has such a potent emotional cascade.'" Marguerite Holloway, profile on Rachel S. Herz, *Scientific American*, available at http://www.sciam.com/1999/1199issue/1199profile.html.
17. Corbin, op. cit., 6.
18. Oliver Sacks's many books are filled with narratives of subjects whose frontal damages or autism convey extraordinary olfactory acuity (one scientist discovered an "olfactory savant" living in a British asylum).
19. As Simon Schaffer compellingly summarizes, Victorian England experienced a dramatic conversion to the science and commerce of smell, via the entirely new commodity of soap. See his "The Science Whose Business is Bursting: Soap Bubbles as Commodities in Classical Physics," in Lorrain Daston, ed., *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).
20. On Tolaas's scent *Hsidews*: "The content of this perfume includes Ikea, Volvo, H&M, wood, water and other 'specifically Swedish' scents." Andréhn-Schiptjenko Gallery, at Artfacts: http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/8347/lang/1/name/Sissel-Tolaas.
21. "Beauty without irony" http://beautywithoutirony.typepad.com/photos/beauty_without_irony_supe/p1010048_1.html.
22. See Bill Arning's essay on Christian Jankowski in *Sensorium*, op. cit.
23. Fox-Keller's essay "The Biological Gaze" examines the gendered difference in scientific desires to examine without intervening. Arning quotes: "Looking is inevitably enmeshed in actual touching, in taking the object in hand, in trespassing on and transforming the very thing we look at." Evelyn Fox-Keller, "The Biological Gaze" in *Future Natural: Nature, Science, Culture*, ed. George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickener, Jon Bird, Barry Curtis, and Tim Putnam (London and New York: Routledge, 1996), 108.
24. See Arning's essay on Haghigian in *Sensorium*, op .cit.
25. "Ryoji, news" at www.brainwashed.com, accessed December 2005.
26. Paraphrased by Marjory Jacobson in her essay on Sala for *Sensorium*, op. cit.
27. See Jacobson's essay on Sala in *Sensorium*, op. cit.
28. Sala, quoted by Jacobson in *Sensorium*, op. cit.
29. See Jacobson's essay on Cardiff and Miller in *Sensorium*, op. cit.
30. Other principals are Stéphanie Lavaux and Jean Navarro.
31. Philippe Parreno's contribution was *The Boy From Mars*, a 35mm film about the project.
32. As Jane Farver writes in *Sensorium:* A Klein Bottle (named after German Mathematician Felix Klein, d. 1925) is a one-sided surface that is formed by passing the narrow end of a tapered tube through the side of the tube and flaring this end out to join the other end. See *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Eleventh Edition (Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster), 689.
33. See Andreas Ruby, "Mosquito Bottleneck," in *R&Sie . . . architects: Spoiled Climate*, ed. Andreas Ruby and Benoit Durandin (Basel: Birkhäuser Verlag, 2004), 142.

CINEMA THINKING AFFECT: THE HUSTLER'S SOFT MAGIC

Todd Meyers + Richard Baxstrom

→ LORSQUE LE CINÉMA PENSE L'AFFECT : LE GIGOLO ET SA MAGIE DOUCE

On est hors du temps...

Le film de **Gus Van Sant** intitulé *My Own Private Idaho* (1991) débute avec l'image d'un adolescent débraillé, Mike Waters, debout près de son sac marin sur le côté de la route. La scène est terriblement bucolique : le ciel bleu encadre un paysage de collines onduleuses et de champs de blé aux teintes pastel que traverse une route solitaire. Parlant avec force, Mike observe qu'il n'y a pas d'autre route exactement comme celle où il se tient. Il a déjà été là ; il connaît cette route comme nulle part ailleurs dans le monde entier, « comme la figure de quelqu'un... comme une gueule ravagée ». Sur ces mots, porté par un fugace souvenir d'enfance à propos de sa mère, il sombre dans un sommeil narcoleptique.

↓

We Are Timeless . . .

Gus Van Sant's film *My Own Private Idaho* (1991) opens with the image of a dishevelled teenager, Mike Waters, who is standing next to his duffle bag on the side of the road. The scene is desperately bucolic: a blue sky frames a pastel landscape of rolling hills and wheat fields bifurcated by a lonely highway. Speaking emphatically, Mike remarks that there is no other highway just like the one upon which he is standing. He has been there before; he would know it anywhere, "like a face, like a fucked-up face." With that, and a fleeting childhood memory of his mother, he sinks into a narcoleptic sleep.

Gus Van Sant has a way of turning the inner life of his film's characters outward. They transform the world around them just by *being in the world.* For the young hustler, the sheer memory of another time causes his mind to foreclose the present moment. He and his cohort of runaways drift through a world where they don't belong, yet one that is

Gus Van Sant, *Elephant* (extrait_still), 2003, 81 min; photo Scott Green, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy HBO.

Gus Van Sant a cette façon d'extérioriser la vie intérieure des personnages de ses films. Ils transforment le monde autour d'eux, simplement *en étant dans le monde*. Pour le jeune prostitué, le simple souvenir d'une autre époque fait en sorte que son esprit saisit le moment présent. Lui et sa cohorte de fugueurs dérivent dans un monde dans lequel ils se sentent étrangers, mais qu'ils connaissent intimement. Dans une autre scène, plusieurs garçons marchent impatiemment de long en large devant une librairie pour adultes ; leurs visages boutonneux et leurs coiffures sont éclairés par derrière, dans une lueur de néon blafarde. Les garçons semblent venir d'un autre monde, par comparaison avec les hommes âgés qui parcourent les couvertures des revues porno gaies dans le magasin. Une des couvertures arbore la photo de Scott Favor torse nu, l'objet de désir de Mike. Nous apprenons qu'à la différence des autres prostitués, Scott provient d'une riche famille ayant des relations dans le monde de la politique, un détail qui fait de sa présence dans la rue un choix plutôt que le produit des circonstances. La question surgit de nouveau lorsque Mike et Scott sont dans un immeuble abandonné. Ils fouillent ensemble les vêtements de la seule figure patriarcale du film, Bob Pigeon, à la recherche de sa cocaïne pendant qu'il dort. Bob se réveille en sursaut et demande : « Scott, fils de mon cœur. Comment vas-tu ? Quelle heure est-il ? » Scott cloue l'homme mûr sur le lit et lui répond :

> Bob, qu'est-ce que t'en as à foutre ? Tu ne regarderais une horloge que si les aiguilles étaient des rails de coke, si le cadran était une enseigne de bar gai, si le temps lui-même était un beau gigolo sapé en cuir noir [...] T'as pas besoin de savoir l'heure. On est hors du temps.

Sur un ton d'ironie, Bob rappelle à Scott qu'il est le fils du maire et que sa place est ailleurs, ce qui ébranle la fraternité qu'il partage avec les autres garçons. Scott est replacé dans l'autre monde auquel il appartient.

LARRY CLARK, *UNTITLED (KIDS)*, 1995, PHOTO COULEUR_C-PRINT, 40 x 47 CM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK.

L'univers du prostitué de Van Sant n'est pas soumis aux adultes et à l'âge adulte ; il appartient à l'adolescence. Le meilleur exemple de cette appartenance est sans doute le film *Kids* (1995), de **Larry Clark**. Telly, l'antihéros de *Kids*, emploie son temps à déflorer des vierges et à parfaire ses poses hip-hop. Jennie, une des « victimes » de Telly, découvre qu'il lui a transmis le VIH, un fait dont il n'est pas conscient. Dans *Kids*, les beuveries, la drogue, le sexe et le fait de se comporter comme un con définissent l'expérience de l'adolescence. Or, le diagnostic du VIH obsède les personnages du film et les relie à un ordre moral qui se situe en dehors de celui qu'ils ont créé : du point de vue des adultes, la maladie et le danger deviennent les prémisses de l'adolescence. Clark n'est pas toujours clair à propos de ce qu'il essaie de transmettre par le biais de ses personnages et de leur rapport à la contagion, mais son approche semble tempérer l'insensibilité par le caractère humain. Les registres affectifs de *My Own Private Idaho* et de *Kids* sont différents, mais les personnages partagent une même philosophie : *l'adolescence est une forme d'altérité*. Les personnages, comme Mike et Telly, sont aussi étrangers que tragiques. Le présent texte traite de ce caractère étranger, de la reconnaissance de l'altérité et de son attrait. Nous proposons plus précisément que l'adolescence n'est pas un parcours à travers la différence qui conduit finalement au « caractère humain complet » de l'âge adulte ; au contraire, le cinéma dépeint l'espace de la jeunesse comme une ouverture à la notion même d'humanité.

Le sexe et la mort des adolescents... Devenir humain

Les lecteurs de Freud ont longtemps pris l'expression de la sexualité infantile comme une induction nécessaire de l'âge adulte : l'adolescence est comprise ici comme un temps d'apprentissage par le faire ou, à tout le moins, par imitation. Récemment,

LARRY CLARK, *UNTITLED (KIDS)*, 1995, PHOTO COULEUR_C-PRINT, 40 x 47 CM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK.

la psychanalyse a dû faire place à la neuroscience et à la biologie du développement dans son intérêt pour l'adolescence humaine; ces disciplines ont remis en question le savoir traditionnel voulant que l'adolescence, dans le contexte de la modernité, ne soit qu'une halte passagère entre l'enfance et l'âge adulte[1]. En accord avec ce processus d'interrogation, le cinéma récent montre que l'adolescence n'a rien à voir avec le fait de devenir un adulte; l'adolescence correspond plutôt à un moment du *devenir humain*. Plus que tout autre médium, le cinéma dévoile les rouages de l'adolescence par le biais des technologies du sexe et de la mort. La sexualité des adolescents et le flirt avec la violence et la mort sont des pôles d'attraction et d'anxiété. À travers le trope du sexe et de la mort, les termes de l'humain et du non-humain se construisent et sont valorisés, pour le meilleur et pour le pire.

La psychanalyse conserve une forte emprise sur le cinéma, et vice-versa. Le film noir et les films à suspense classiques ont notamment insufflé une vie psychique à leurs personnages au-delà de la frontière de celluloïd. Par exemple, dans *Spellbound* (1945) d'**Alfred Hitchcock**, le moment analytique s'étend à l'ensemble du récit filmique sous la forme d'une histoire d'amour en contre-transfert. Il existe pourtant plusieurs films récents qui s'emploient à cartographier la vie psychique sans recourir à une intrigue secondaire de type psychanalytique. Tout dernièrement, ceux-ci comprennent *Last Days* (2005) et *Elephant* (2003) de Van Sant, de même que *Bully* (2001) et *Ken Park* (2002) de Clark. Ces films prêtent vie à des formes d'existence qui semblent être situées en dehors de la notion même de *l'humain*. Les films démontrent comment les conditions du devenir humain sont faites et défaites en *pensant* le monde différemment. Dans ces films, ce qui fait la particularité de la pensée n'est pas seulement régi par une forme d'ordre; une esthétique lui est conférée, sous le signe de l'inquiétude et de l'enchantement. On

known intimately. In another scene several boys pace impatiently outside an adult bookstore, their pimpled faces and coiffed hair backlit by a sickly neon glow. The boys seem otherworldly when compared to the old men scanning the covers of gay skin magazines inside the store. On one of the covers is a shirtless Scott Favor, Mike's object of desire. We learn that unlike the other hustlers, Scott is from a rich family with political ties, a fact that makes his presence on the street "choice" rather than "circumstance." This issue comes up later when Mike and Scott are in a derelict building occupied by the cadre. Together, they pilfer the clothes of the film's sole patriarchal figure, Bob Pigeon, for his cocaine while he sleeps. Bob, startled, asks: "Scott, my true son. How are you? What time is it?" Scott, pinning the old man to the bed, responds:

> Bob, what do you care? Why, you wouldn't even look at a clock unless hours were lines of coke, dials looked like the signs of gay bars, or if time itself was a fair hustler in black leather. There's no reason to know the time. We are timeless.

Wryly, Bob reminds Scott that he is the mayor's son and that he belongs elsewhere, thereby undermining the fraternity he shares with the boys. Scott is reinserted into the other world he straddles.

The world of Van Sant's hustler does not submit to adults and adulthood; it belongs to adolescence. There is probably no better example of this belonging than **Larry Clark**'s *Kids* (1995). The antihero of *Kids* is Telly, whose life's pursuits include deflowering virgins and perfecting hip-hop affectation. Jennie is one of Telly's "victims" as she discovers that she's acquired HIV from him, a fact of which he is unaware. In *Kids*, drinking to excess, doing any drug available, having sex, and basically acting like a jerk define adolescent experience. But it is the diagnosis of HIV that haunts the film's characters and connects them to a moral order outside the one they create; disease and danger become the axioms of adolescence from the perspective of adulthood. It is not always clear what Clark is try-

LARRY CLARK, *UNTITLED (KIDS)*, 1995, PHOTO COULEUR_C-PRINT, 40 x 47 CM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK.

Gus Van Sant, *Elephant* (extrait_still), 2003, 81 min ; photo Scott Green, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy HBO.

ing to convey with his characters and their relation to contagion, but his approach seems to temper callousness with humanity. The affective registers of *My Own Private Idaho* and *Kids* are not the same, but the characters communicate a similar ethos: *adolescence is otherness.* Characters like Mike and Telly are as foreign as they are tragic. This paper is about that foreignness—the recognition of otherness and its appeal. More specifically, we argue that adolescence is not a journey through difference that passes eventually into the "complete humanness" of adulthood; rather, cinema depicting the spread of youth is an opening onto the notion of humanness itself.

Teenage Sex and Death . . . Becoming Human

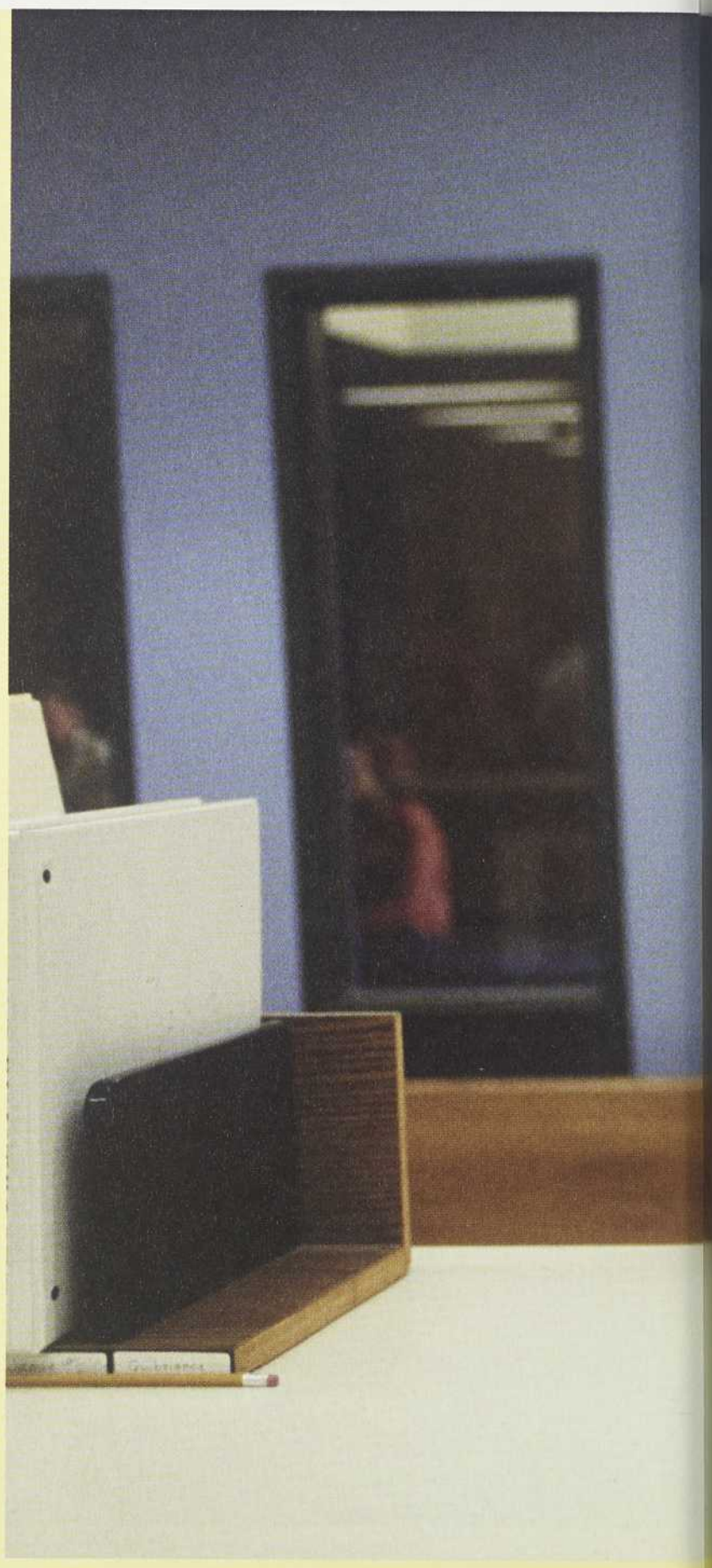
Readers of Freud have long taken the expression of infantile sexuality as a necessary induction into adulthood—adolescence is here understood as a time of learning through doing or, at the very least, imitating. Recently, psychoanalysis has had to make room for neuroscience and developmental biology in light of its interest in human adolescence, for such disciplines have questioned the conventional wisdom according to which adolescence, in modernity, is merely a transitory stop between childhood and adulthood.[1] Along that line of questioning, recent cinema shows that adolescence has nothing to do with becoming an adult; instead, adolescence is a moment of *becoming human.* More than any other medium, cinema shows the workings of adolescence through technologies of sex and death. Teenage sexuality and flirtations with violence and death are points of attraction and anxiety. By means of the tropes of sex and death, the terms *human* and *non-human* are articulated and, for better or for worse, valued.

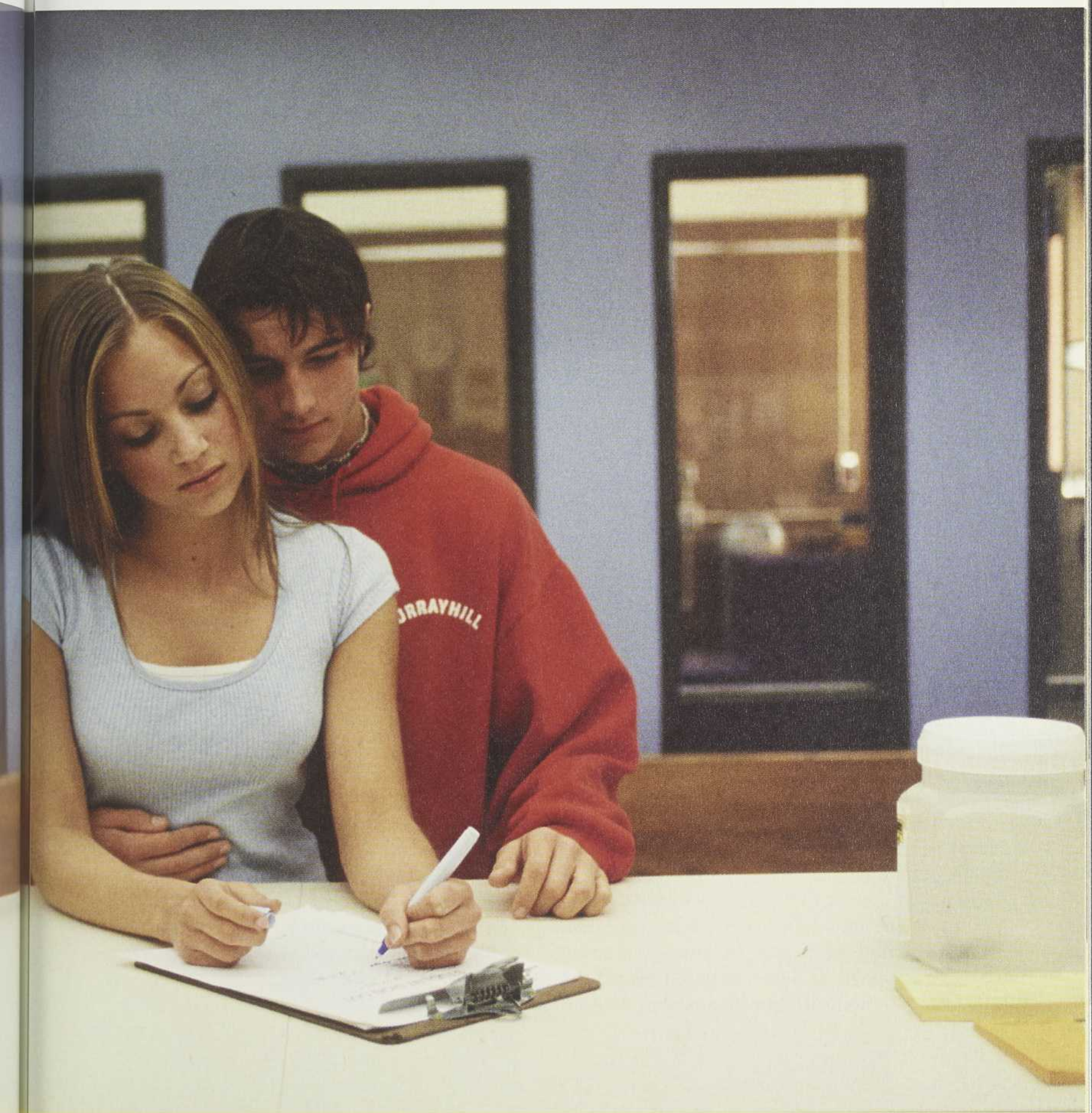
Psychoanalysis maintains a strong hold on cinema (and vice versa). In particular, film noir and classic thrillers breathed psychic life into charac-

peut déceler cette même esthétique dans les publicités lascives de Calvin Klein pour les magazines de luxe, ou dans les photographies de mode à l'héroïne de Terry Richardson. Cette esthétique devient encore plus explicite dans les essais photographiques de Larry Clark, dans lesquels les pistolets et les exploits sexuels constituent le langage de l'expression (*Teenage Lust*, 1983), ou lorsqu'un journal intime de consommation de drogue devient le requiem de Clark (*Tulsa*, 1971). Le mode d'opération de cette esthétique n'est pas synonyme de pathologie ou de psychose; c'est par le biais du cinéma que *le sexe et la mort des adolescents* deviennent des modes de subjectivité extra-humaine, donnant à voir deux des principes évolutionnistes fondateurs des origines de la biologie et de la science cognitive modernes, soit l'affinité et la différence. Assurément, le concept de l'« extra-humain » se retrouve dans d'autres formes, telles que la vie inorganique (les machines, les cyborgs, etc.). Toutefois, la cognition extra-humaine devient au cinéma une technologie expressive de la vie et de la pensée, plutôt qu'une simple forme de représentation ou de mimésis.

« N'oublie pas mon âge ! » La vie et la pensée dans *River's Edge*

Le film *River's Edge* (1986), de **Tim Hunter**, affirme clairement la notion voulant que les adolescents existent en tant que forme de vie disincte de celle des adultes. L'intrigue du film est simple en apparence : confronté au fait que l'un de leurs copains a assassiné sa petite amie sans raison apparente, un groupe d'ados est aux prises avec les conséquences de leur connaissance de cet acte et des attentes du monde adulte. Comme dans les films de Van Sant et de Clark, les personnages vivent dans un monde d'altérité. Toutefois, et peut-être plus explicitement dans *River's Edge*, l'altérité s'inscrit dans l'adolescence comme le moment de





GUS VAN SANT, *ELEPHANT* (EXTRAIT_STILL), 2003, 81 MIN ; PHOTO SCOTT GREEN, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY HBO.

l'échec du devenir humain, ou pire, du fait de succomber à une humanité propre inscrite dans la stase, l'immobilité et l'incapacité de surmonter les paradoxes de l'existence humaine. Entendu de cette façon, le film de Hunter fait écho aux théories presque oubliées du cinéma et de la pensée mises en forme par Artaud dans les années 1920, et auxquelles Kurosawa, Dreyer et Cronenberg ont depuis donné une expression, de bien des manières.

Même si chaque personnage important du film compose à sa façon avec sa connaissance du meurtre, ils sont tous unis par le fait d'habiter un monde cognitif séparé de celui des adultes, et constamment menacé par eux. Clarissa craint que le tueur John/Samson ne répète son crime en la prenant comme victime. Layne tente de protéger John/Samson au nom de l'amitié et de la loyauté. D'un air hébété, Matt présume qu'il faut faire quelque chose et finit par livrer John à la police. Tim, le frère de Matt âgé de douze ans, reconnaît immédiatement le fait qu'il partage un savoir qui pourrait lui permettre d'avoir plein accès au monde des ados, qu'il observe par le biais de son frère. Puisque les ados plus âgés lui refusent brutalement ce statut malgré qu'il soit parfaitement au courant de ce qui se passe, Tim agresse violemment tous ceux qu'il rencontre sur son chemin. Le tueur John/Samson comprend ses actions comme une simple validation de sa propre forme de vie; il attend que les adultes-étrangers arrivent et le zigouillent. Il attend ce dénouement supposément prédestiné en compagnie de Feck, interprété magnifiquement, avec une aisance quasi autobiographique, par Dennis Hopper, le seul personnage «adulte» du film. Feck, qui va et vient entre les univers de l'âge adulte et de l'adolescence (malgré le fait qu'il ne quitte presque jamais sa maison), est paradoxalement le personnage le plus psychotique et le plus sympathique que propose Hunter.

ters across the celluloid divide. For example, in **Alfred Hitchcock**'s *Spellbound* (1945), the analytic moment is spread across the film's entire narrative as a counter-transference love story. Yet there are several recent films that work to chart psychic life without the benefit of a psychoanalytic subplot. Most recently these include Van Sant's *Last Days* (2005) and *Elephant* (2003), as well as Clark's *Bully* (2001) and *Ken Park* (2002). These films give expression to forms of life that seem to reside outside the very notion of *the human*. The films demonstrate how the conditions of becoming human are made and unmade by thinking the world differently. In these films, what makes thought particular is not only ordered, but it is also given an aesthetic under the signs of alarm and enchantment. The same aesthetic is hinted at in the lascivious glossy magazine ads of Calvin Klein, or in Terry Richardson's heroin-crank fashion photography. This aesthetic is made even more explicit in Larry Clark's photographic essays, where handguns and sexual exploits are the language of expression (*Teenage Lust*, 1983), or where a drug-diary becomes Clark's version of a requiem (*Tulsa*, 1971). The mode through which this aesthetic operates is not synonymous with pathology or psychosis; it is through cinema that *teenage sex and death* become modes of extra-human subjectivity, thereby revealing two evolutionary principles that are foundational to the origins of modern biology and cognitive science: affinity and difference. Certainly, the concept of the "extra-human" can be found in other forms, such as inorganic life (machines, cyborgs, etc.). Yet extra-human cognition in cinema becomes an expressive technology of life and thought, rather than simply a form of representation or mimesis.

GUS VAN SANT, *ELEPHANT* (EXTRAIT_STILL), 2003, 81 MIN; PHOTO SCOTT GREEN, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY HBO.

Souvent faussement présenté comme un récit de moralité juvénile, en fait, *River's Edge* reprend librement la structure cinématique d'un film d'horreur, en ce sens que le film assume le rôle d'un témoin amoral de la confrontation de différentes formes de vie similaires, mais dangereuses l'une pour l'autre. Placés sous la menace constante d'adultes monstrueux et envahisseurs, les protagonistes adolescents de *River's Edge* sont représentés en train d'accomplir des gestes vagues et défensifs tout au long du film. Cette forme d'action est souvent la seule forme de pouvoir à leur disposition. Le meurtre de leur amie par l'un des leurs déclenche une crise, en ce sens qu'il « éveille » les adultes à leur monde et leur ouvre la porte à l'invasion de leur environnement. Dans ce cas-ci, la peur adolescente de la contagion n'est cependant pas une peur physique ; il s'agit plutôt de la peur d'être capturé et immobilisé par la *pensée humaine* proprement dite.

Donne-moi un corps

River's Edge propose une écologie de vie complexe. Cette complexité se manifeste non seulement dans la représentation des adolescents et des adultes qui les menacent constamment, mais également par un étalage ambigu de poupées-substituts « quasi vivantes », et par la constante présence en image du cadavre de la fille assassinée. *River's Edge* s'ouvre en fait avec deux meurtres : Tim « assassine » Missy, la poupée de sa sœur, en la jetant du haut d'un pont. Immédiatement après cet acte, il se tourne face à la rive et assiste aux contrecoups de la strangulation par John/Samson de sa petite amie Jamie, ce qui crée un lien entre les actions. Ni Tim ni John/Samson ne sont décrits comme agissant sous le coup de la rage, malgré que Tim, qui se voit refuser de façon humiliante l'accès au cercle d'ados de son frère tout au long du film, devienne de plus en plus enragé, et assassine Missy une se-

"Remember My Age": Life and Thought in *River's Edge*

One film that clearly asserts the notion that teenagers exist as a form of life distinct from adulthood is **Tim Hunter**'s *River's Edge* (1986). The plot of the film is deceptively simple: a group of teens, confronted with the fact that one of their friends has murdered his girlfriend for no apparent reason, struggles with the consequences of their knowledge of this act and the expectations of the adult world. Like in the films of Van Sant and Clark, characters inhabit a world of otherness. Perhaps more explicitly in *River's Edge*, however, otherness is rooted in adolescence as the moment of *failing* to become human or, worse, of succumbing to a proper humanity rooted in stasis, immobility, and the inability to overcome the paradoxes of human existence. Understood this way, Hunter's film echoes the near-forgotten theories of cinema and thought formulated by Artaud in the 1920s and given expression in a variety of ways by Kurosawa, Dreyer, and Cronenberg in the years since.

Although each major character struggles with the knowledge of the murder in his or her own way, they are all united by the fact that they inhabit a cognitive world separate from, and constantly threatened by, adults. Clarissa fears that the killer John/Samson may repeat his act with her as the victim. Layne attempts to protect John/Samson in the name of friendship and loyalty. Matt numbly surmises that something must be done and ultimately turns John in to the police. Matt's twelve-year-old brother Tim immediately recognizes the fact that he shares knowledge that may gain him full entrance into the teen world that he observes through his brother. Roughly denied this status by the older teens despite the fact that he knows all about it, Tim violently lashes out against everyone in his path. The killer John/Samson merely understands his actions as a validation of his own form

Gus Van Sant, *Last Days* (extrait_still), 2005, 97 min ; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Alliance Atlantis Vivafilm.

conde fois en profanant la tombe que sa sœur a faite pour sa poupée. Tim et John/Samson comprennent tous deux le fait de tuer quelqu'un comme un moyen de devenir quelqu'un d'autre. La mise en scène de Hunter, qui établit un parallèle entre les deux décès en arrangeant le « cadavre » de Missy près de Jamie pour lui donner *l'aspect* d'un cadavre, traite chacun des deux meurtres comme étant réel, et confère autant d'« âme » (maintenant défunte) à Missy qu'à la Jamie « réelle ».

Missy n'est pas la seule poupée vivante de *River's Edge*. Feck, lui-même une momie humaine fragmentée et confinée à la maison, habite avec son « amante » Elly, une poupée érotique gonflable grandeur nature. Comme pour Missy, Hunter dépeint Elly comme un personnage doté d'une âme, un personnage qui n'est pas humain, mais un « être » tout de même. Feck s'inquiète à son sujet jusqu'à l'obsession, il danse avec elle, bavarde avec elle et la protège lorsqu'il accueille ses jeunes visiteurs qui lui tapent dessus pour obtenir des petits sacs gratuits de marijuana. Incités par l'insistance maniaque de Feck – souvent à la pointe d'un revolver bon marché – sur le fait qu'Elly est un être vivant, les adolescents du film tiennent Elly pour « vivante » et doivent composer ainsi avec elle s'ils veulent entretenir quelque rapport que ce soit avec Feck. Celui-ci exige que toutes les formes d'êtres de type humain qui fréquentent sa maison-tombeau fassent preuve de sociabilité polie.

Exprimé dans un autre médium, ce scénario paraîtrait mièvre et absurde. Hunter évite cette situation en jouant subtilement sur la tendance caractéristique du cinéma à conférer une âme à tout ce qui apparaît à l'écran[2], offrant ainsi un portrait réussi d'Elly et de Missy comme des formes de vie, plutôt que des représentations inanimées de la « vraie » vie. Même si on ne les prend jamais pour des êtres humains, Elly et Missy constituent pour Hunter des entités critiques en lien avec son idée voulant qu'il y ait plusieurs formes de vie qui

of life and waits for the alien adults to arrive and snuff him out. He waits for this seemingly predestined outcome with Feck, played masterfully, with near-autobiographical ease, by Dennis Hopper, the only substantial "adult" character in the film. Feck, drifting in and out of both the adult and adolescent worlds (despite the fact that he almost never leaves his house) is paradoxically the most psychotic and the most sympathetic character Hunter presents to his audience.

Widely misrepresented as a juvenile morality tale, *River's Edge* loosely follows the cinematic structure of a horror film, insofar as it assumes the role of an amoral witness to the confrontation of different forms of life that are similar, but dangerous to one another. Under constant threat from monstrous, invasive adults, the teen protagonists in *River's Edge* are depicted as performing evasive, defensive gestures throughout the film. This form of action is often the only form of agency available to them. Their friend's murder by one of their own generates a crisis, insofar as it "wakens" the adults to their world and opens the door to adult invasion of their environment. However, teen fear of contagion here is not a physical fear; rather, it is a fear of being captured and immobilized by properly *human thought*.

Give Me a Body

River's Edge articulates a complex ecology of life. This complexity is not only manifested in its depiction of teenagers and the adults who menace them throughout, but also through an ambiguous array of ersatz, "life-like" dolls and the constant imagistic presence of the murdered girl's corpse. *River's Edge* actually opens with two murders: Tim "murders" his younger sister's doll "Missy" by throwing her from a bridge. Immediately after accomplishing this, Tim turns to face the bank of the river and witnesses the aftermath of John/

GUS VAN SANT, *LAST DAYS* (EXTRAIT_STILL), 2005, 97 MIN ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ALLIANCE ATLANTIS VIVAFILM.

ont l'air d'être humaines tout en ne l'étant pas; elles établissent les bases du conflit central du film entre des adultes humains et les adolescents qui ne sont pas particulièrement humains.

Les adultes humains, pensants et rationnels de *River's Edge* sont tous représentés comme des momies humaines. Sous des dehors d'activité moralisatrice, d'autorité et d'inquiétude, chaque professeur, parent, flic ou reporter est immobilisé. Hunter associe clairement cette immobilité à la *cognition* et aux paradoxes fondamentaux de la *pensée humaine*. Cette caractérisation de la pensée possède une longue tradition philosophique, surtout dans les écrits de Blanchot et d'Artaud. Blanchot comprenait la cognition humaine comme étant marquée par deux questions insolubles : l'existence de l'impensable au sein même de la pensée, et le spectre d'un «autre» penseur infini[3]. Pour Blanchot, ce scénario aboutit à l'immobilisation. Hunter semble abonder dans ce sens. Les adultes de *River's Edge* sont les captifs incompétents et pathétiques de leurs propres pensées; ils s'accrochent à une profondeur et à une moralité «naturelles» de la vie humaine, malgré le fait que leurs propres existences soient marquées par une circularité violente et banale. À travers ses personnages adolescents, Hunter semble dire que la pensée humaine – et la vie humaine, par extension – est intolérable.

Bien avant ses expérimentations sur le «théâtre de la cruauté» durant les années 1930, Artaud a tenté de briser la nature intolérable, passive et fossilisée de la pensée humaine en formulant une théorie du cinéma qui tirerait parti de la passivité d'un spectatorat qui ne pense pas, au profit d'un mode plus élevé de pensée et de perception. Son idée, reprise plus tard par Walter Benjamin, était qu'au cinéma, l'image peut «choquer» le spectateur et générer une pensée au delà de l'automate ou de l'immobilité[4]. Hunter semble souscrire à la compréhension de la pensée chez Artaud et Blanchot, mais à la différence d'Artaud, son ci-

Samson's strangulation of his girlfriend Jamie; such a parallel forms a link between the two acts. Neither Tim nor John/Samson are depicted as acting out of rage at this point, although Tim, humiliatingly denied entry into his brother's teen circle throughout the film, becomes increasingly enraged and murders "Missy" again by desecrating the grave that his sister makes for her doll. Tim and John/Samson both understand killing someone as a means of becoming someone else. Hunter's direction, drawing a parallel between the deaths by arranging Missy's "corpse" alongside Jamie as a corpse, treats each murder as equally real and bestows Missy with as much "soul" (now departed) as the "real" Jamie.

Missy is not the only living doll in *River's Edge*. Feck, a housebound and fragmented human mummy himself, lives with his life-size blow-up sex doll "lover" Elly. Like Missy, Hunter depicts Elly as a souled character, not human, but a "being" nonetheless. Feck obsessively worries over her, dances with her, chats with her, and protects her when he receives his teen visitors, who hit him up for free dime bags of pot. Prodded by Feck's maniacal insistence that Elly is a living being (often down the barrel of a Saturday night special), the teenagers in the film recognize Elly as "alive" and must deal with her as such if they are going to deal with Feck in any way. Feck insists on polite sociality among all forms of human-like beings that end up in his tomb-like home.

In another medium this scenario would be mawkish and absurd. Hunter avoids this situation by subtly manipulating the characteristic tendency of cinema to endow *everything* on the screen with a soul,[2] thereby successfully portraying Elly and Missy as forms of life themselves rather than as inanimate representations of "real" life. Although never mistaken for humans themselves, Elly and Missy are critical entities for Hunter in relation to his idea that there are many forms of life that look

néma s'efforce de dépasser la pensée figée en décrivant soigneusement et subtilement la forme de vie produite par cette pensée. En ce sens, *River's Edge* comporte des affinités avec des films comme *Ikiru* (1952) de Kurosawa, *Gertrud* (1964) de Dryer et *Videodrome* (1983) de Cronenberg. Comme *River's Edge*, chacun de ces films met en scène des automates spirituels et des momies humaines qui s'efforcent de dépasser ce qui semble être un paradoxe de l'existence humaine. Seul *Videodrome* va jusqu'à évoquer la possibilité d'une cognition extra-humaine comme facteur potentiel dans l'énigme d'ensemble. La représentation d'une écologie aussi complexe, traversée par une orientation de science-fiction accordant de la distance au spectateur, confère à *River's Edge* un caractère à la fois inhumain et concrètement humain, c'est-à-dire presque assimilable au documentaire.

Conclusion. Croire en la chair.

Artaud a tenté d'introduire une nouvelle forme de (non-)pensée par le cinéma. Son projet cinématique, bien que basé beaucoup plus sur les techniques du choc et de l'horreur aujourd'hui associées aux films d'horreur, est étonnamment similaire à celui de Hunter. Les adolescents de *River's Edge* «vivent» un problème particulier : l'événement du meurtre et ses conséquences constituent le médium de leurs vies. D'une façon similaire, Artaud décrivait la principale préoccupation du caractère humain en relation avec la pensée comme étant une croyance en la chair et au corps lui-même en tant qu'organes de la pensée. Dans le contexte du cinéma où la pensée et l'affect sont si étroitement alignés, la question demeure : quelles sont les formes de vie générées par les refus de la pensée ? Si, tel que le suggère Blanchot, la pensée et l'existence proprement humaines sont vouées à l'immobilité, quelles sont les autres possibilités ? Van Sant, Clark et Hunter ne s'efforcent pas tant de résoudre ces

human but are not; they set the terms for the central conflict of the film between adult humans and the teenagers, who are not particularly human at all.

Thinking, rational, human adults in *River's Edge* are, without exception, portrayed as human mummies. Under a simulacrum of moralizing, hectoring, worrying activity, every teacher, parent, cop, and reporter is immobilized. Hunter clearly relates this immobility to *cognition* and basic paradoxes in *human thought*. This characterization of thought has a long philosophical pedigree, particularly in the works of Blanchot and Artaud. Blanchot understood human cognition to be marked by two irresolvable issues: the existence of the unthinkable within thought, and the spectre of an infinite "other" thinker.[3] The outcome of this scenario for Blanchot is immobilization. Hunter seems to agree. Adults in *River's Edge* are inept, pathetic captives of their own thoughts, insisting on a "natural" depth and morality in human life despite the fact that their own existences are marked by a violent, banal circularity. Through his teen characters Hunter seems to be saying that human thought, and by extension human life, is intolerable.

Well before his experimentation with a "theatre of cruelty" in the 1930s, Artaud attempted to break through the intolerable, passive, fossilized character of human thought by devising a theory of the cinema that exploited the passivity of unthinking spectatorship to the advantage of a higher mode of thinking and perception. His idea, which was taken up later by Walter Benjamin, was that in cinema the image could "shock" the spectator and give rise to thought that exceeded the automatic or the immobilized.[4] Hunter seems to share Artaud and Blanchot's understanding of thought but, unlike Artaud, his cinema attempts to surpass frozen thought by carefully and subtly depicting the form of life that such thought produces. In this way River's Edge bears an affinity with films such as Kurosawa's *Ikiru* (1952), Dryer's *Gertrud* (1964) and

questions que d'utiliser le sexe et la mort des adolescents comme un moyen de démontrer la qualité affective et la magie douce du cinéma. Cette magie douce est le domaine de la cognition extra-humaine/non humaine associé à des formes de vie mal comprises, comme celles du prostitué, du tueur adolescent, du toxicomane et du fétichiste. De cette façon, le registre du corps et du sujet produit les fondations du caractère humain à travers l'encodage de la différence.

Todd Meyers complète son doctorat en anthropologie à la Johns Hopkins University. Il collabore régulièrement à PARACHUTE. Ses textes ont été publiés dans plusieurs revues dont *Poliester* et *New Art Examiner*. Présentement, il collabore à la traduction en anglais de *La connaissance de la vie* de Georges Canguilhem, à paraître aux éditions Fordham University Press. L'auteur est aussi un membre du collectif Creative Capitalism à Baltimore (Maryland).

Richard Baxstrom est professeur invité adjoint au département d'anthropologie de la Johns Hopkins University. Il publie dans des revues telles que *Theory and Event*, *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* et il complète actuellement, en collaboration avec Yeoh Seng Guan, le chapitre d'un ouvrage portant sur l'expérience urbaine en Malaisie dans le cadre du projet Communities in Interaction: Discourses of Conflict, Conversion, and Coexistence in Cosmopolitan of Developing Societies (CSDS) à New Delhi. L'auteur est aussi un membre du collectif Creative Capitalism à Baltimore (Maryland).

Traduit par Denis Lessard

Cronenberg's *Videodrome* (1983). Each of these films, like *River's Edge*, depicts spiritual automatons and human mummies striving to surpass what seems to be a paradox of human existence. Only *Videodrome*, however, goes so far as to pose the possibility of an extra-human cognition as a possible factor in the overall puzzle. By depicting a similarly complex ecology shorn up by a science-fiction orientation that would allow the spectator distance, *River's Edge* conveys a feeling that is simultaneously inhuman and concretely (i.e., almost documentary-like) human.

Conclusion: Belief in the Flesh

Artaud sought to inaugurate a new form of (un)-thought through cinema. His cinematic project, although much more reliant on the techniques of shock and horror now associated with horror films, is strikingly similar to Hunter's. The teenagers in *River's Edge* "live" a singular problem; that is to say, the event of the murder and its aftermath is the medium of their lives. In a similar way Artaud articulated the central concern of humanness related to thought as a belief that the flesh and the body itself is a thinking organ. In the context of cinema where thought and affect are so closely aligned, the question remains: what forms of life are generated through refusals of thought? If, as Blanchot suggests, properly human thought and existence are destined for immobility, what other possibilities exist? Van Sant, Clark, and Hunter do not attempt to answer these questions as much as they utilize teenage sex and death as a means of demonstrating the affective quality and soft magic of cinema. This soft magic is the domain of extra-human/non-human cognition associated with such misunderstood forms of life as the hustler, the teen killer, the dope fiend, and the fetishist. In this way, the register of the body and the subject, through the coding of difference, produces the ground of humanness.

Todd Meyers is completing his Ph.D. in Anthropology at Johns Hopkins University and is a regular contributor to PARACHUTE. His writing has appeared in a number of publications including *Poliester* and *New Art Examiner*. Currently, he is collaborating on an English-language translation of Georges Canguilhem's *La Connaissance de la vie*, forthcoming from Fordham University Press. He is also a member of the art collective *Creative Capitalism* in Baltimore, Maryland.

Richard Baxstrom is a Visiting Assistant Professor in the Department of Anthropology at Johns Hopkins University. He has published in journals such as *Theory and Event* and *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, and is currently completing (with co-author Yeoh Seng Guan) a book chapter regarding the experience of urban life in Malaysia as part of the "Communities in Interaction: Discourses of Conflict, Conversion, and Coexistence in Cosmopolitan Contexts" project sponsored by the Centre for the Study of Developing Societies (CSDS), New Delhi, India. He is also a member of the art collective *Creative Capitalism* in Baltimore, Maryland.

NOTES

1. C. Dean *et al.*, «Growth Processes in Teeth Distinguish Modern Humans from *Homo erectus* and Earlier Hominins», *Nature*, n° 414, 2001, p. 628–631.
2. Voir Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
3. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Voir notamment la section sur Blanchot et Artaud dans «La pensée et le cinéma», p. 213-225.
4. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *Œuvres*, Tome III, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 309.

1. Christopher Dean et al. "Growth Processes in Teeth Distinguish Modern Humans from *Homo erectus* and Earlier Hominins," *Nature* 414 (2001): 628–31.
2. See Edgar Morin, *The Cinema, or The Imaginary Man*, trans L. Mortimer (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).
3. Gilles Deleuze, *Cinema* vol. 2, *The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). See especially the section on Blanchot and Artaud in "Thought and Cinema," 156–73.
4. See Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), 232–41.

THE LIMITS OF THE SPECULAR: SOME NOTES ON THE WORK OF PASCAL GRANDMAISON

Stefan Jovanovič

→ LES LIMITES DU SPÉCULAIRE : NOTES SUR LE TRAVAIL DE PASCAL GRANDMAISON

La critique réflexive de la représentation constitue un trait caractéristique des pratiques actuelles qui intègrent la photographie et les images en mouvement. L'avènement des nouvelles technologies numériques de la représentation et des discours à leur propos a transformé la production des images contemporaines. Cela se reflète non seulement dans l'expansion des formes et des modes de diffusion qui incluent des ordinateurs et des écrans numériques, mais aussi dans l'évolution conceptuelle et esthétique de ces nouveaux médias qui ont interpénétré, en échange, les modes plus anciens de reproduction mécaniques utilisés par les artistes, comme la photographie, le cinéma et la vidéo. Ainsi, comme le dénotent David Bolter et Richard Grusin, «il semble qu'aucun média ne puisse au-

↓

The reflexive critique of representation has been a defining feature of advanced practices incorporating the still and the moving image. If the advent of new digital technologies of representation and the discourses surrounding them have reshaped contemporary image production, this is reflected not only in the expansion of visual art's categories and modes of diffusion to incorporate the computer and the digital screen. Moreover, the aesthetic and conceptual developments of these new media have reciprocally interpenetrated artists' use of earlier forms of mechanical reproduction, namely, photography, film, and video. Thus, as Jay David Bolter and Richard Grusin have argued, "no medium, it seems, can now function independently and establish it own separate and purified space of cultural meaning."[1]

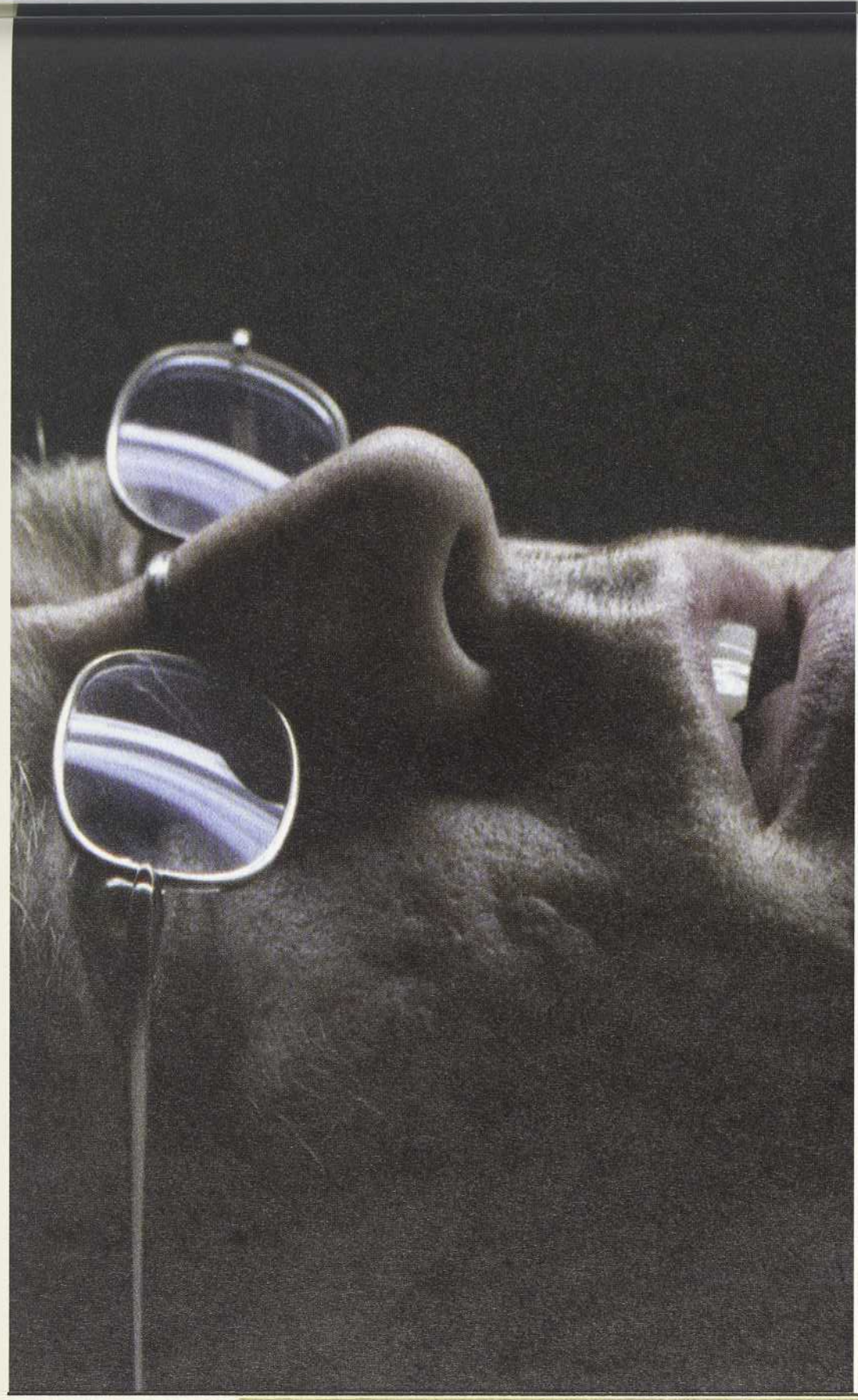
The manipulation of analogue media and their shifting rhetorical codes apropos of our current, hypermediatized image culture is a fundamental concern in the work of Pascal Grandmaison. In this

Pascal Grandmaison, *Solo* (vue de l'installation_installation view), 2003, vidéo couleur en boucle et installation de miroirs in situ_looped colour video and in situ mirror installation, Galerie B-312, Montréal, 20 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

Grandi
but al

jour
cultu
indép
La
leurs
la co
une
Pasc
valla
meth
conv
la re
sion
ense
tère
des
dan
mod

Rosa
Tavi



Grandmaison's projects often accomplish not only a reflexive interrogation of their medium, but also of the very horizon of specular reflection and representation in our contemporary intermedia environment.

jourd'hui établir son territoire de signification culturelle pur et distinct, et fonctionner de façon indépendante[1] ».

La manipulation des médias analogiques et de leurs codes rhétoriques changeants en rapport avec la culture de l'image hypermédiatisée constitue une préoccupation fondamentale dans l'œuvre de Pascal Grandmaison. Les photographies et les installations multimédias de cet artiste basé à Montréal mettent en question la logique référentielle et les conventions phénoménologiques qui sous-tendent la réception par le regardant d'un moyen d'expression ou d'un genre donné. Cela s'effectue par un ensemble de stratégies visant à ébranler le caractère schématique et surdéterminé des images et des genres archétypaux communément véhiculés dans les médias populaires. En exploitant des modes de présentation qui accentuent la dilatation

Montreal-based artist's photographs and multimedia installations, the referential logic and phenomenological conventions that subtend the viewer's reception of a given medium or genre are frequently thrown into question. This is often done by recourse to a set of strategies which seeks to destabilize the highly schematized, overdetermined nature of archetypal images and genres that the mainstream media typically communicate. Through modes of presentation that emphasize a distension of time and address the viewer with referential and perceptual ambiguities and displacements, Grandmaison's projects often accomplish not only a reflexive interrogation of their medium, but also of the very horizon of specular reflection and representation in our contemporary intermedia environment.

In offering one theory of the dynamics of media change, Bolter and Grusin have argued that

Pascal Grandmaison, *Mon ombre* (extrait de film_still film), 2005, film couleur super 16mm transféré sur dvd, son, en boucle_looped super 16mm colour film transferred onto dvd, sound, 13 min; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

[...] les projets de Grandmaison suscitent non seulement un questionnement autoréflexif sur le médium, mais également sur l'horizon même de la réflexion spéculaire et de la représentation dans l'environnement intermédial contemporain.

du temps, et en abordant le regardant par des jeux de déplacements référentiels et perceptuels ambigus, les projets de Grandmaison suscitent non seulement un questionnement autoréflexif sur le médium, mais également sur l'horizon même de la réflexion spéculaire et de la représentation dans l'environnement intermédial contemporain. Dans leur théorie sur la transformation des médias, Bolter et Grusin suggèrent que :

> [...] les médias numériques visuels peuvent être le mieux compris en rapport avec la manière dont ils honorent, rivalisent et renversent la perspective linéaire en peinture, en photographie, au cinéma, à la télévision et en gravure[2].

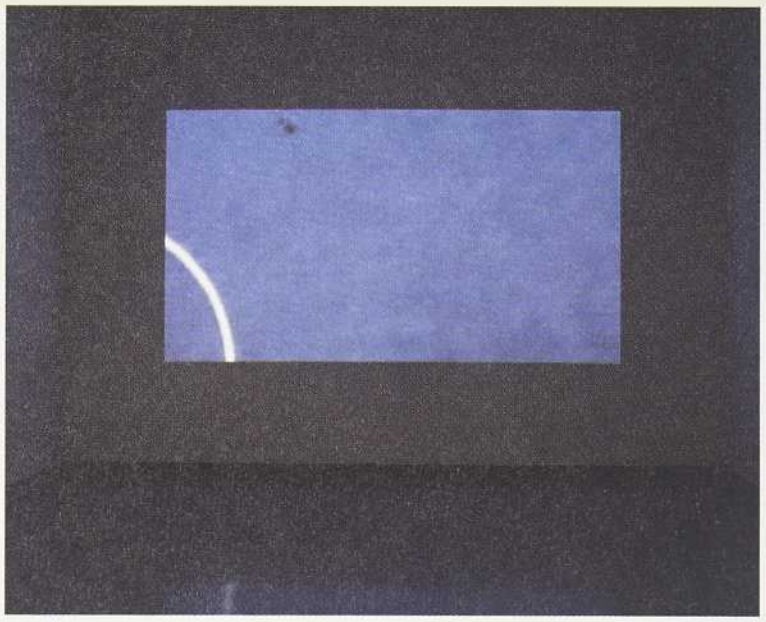
Les auteurs utilisent le vocable « remédiation » pour référer au processus d'échange entre les médias. Il est important de souligner que la « remédiation » ne se conceptualise pas seulement en termes de généalogie linéaire. Les auteurs notent en effet que les médias plus traditionnels font également

digital visual media can best be understood through the ways in which they honour, rival, and reverse linear-perspective painting, photography, film, television, and print.[2]

They refer to this process of intermedia exchange as *remediation*. Importantly, remediation is conceptualized not strictly in terms of linear historical genealogy; the authors note that older media also "remediate" or incorporate newer media, as with television remodelling itself in light of consumer video and the Internet.[3]

If one may yet perceive a certain tension along the blurred boundary between analogue and digital media in this context, this may serve as a useful point of departure for a discussion of the work of Grandmaison. Active since the late 1990s, Grandmaison has been incorporating photography, video and, most recently, film into a body of work that has frequently taken up the question of representation and its critique in relation to the body and por-

Pascal Grandmaison, *Près des parcs*, 1998, photo couleur d'une série de 8_C-print from a series of 8 images, 152 x 127 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.



appel à ce procédé et qu'ils introduisent aussi les nouveaux médias, comme le fait la télévision en se redéfinissant à la lumière de la consommation actuelle de la vidéo et d'Internet[3].

Cette tension que l'on perçoit à la frontière imprécise entre le numérique et l'analogique dans ce contexte peut servir de point de départ à l'analyse du travail de Pascal Grandmaison. Actif sur la scène artistique depuis la fin des années 1990, cet artiste a échafaudé un œuvre réunissant de la photographie, de la vidéo et, plus récemment, du film. Son travail aborde principalement la question de la représentation et sa critique en relation au corps et au genre du portrait. Mettant en avant-plan la relation entre l'œuvre et le regardant, ses stratégies esthétiques et conceptuelles bouleversent les conventions perceptuelles et phénoménologiques qui guident notre perception et notre interprétatraiture. Grandmaison's aesthetic and conceptual strategies often destabilize the perceptual and phenomenological conventions through which we perceive and interpret still and moving images, and thereby foreground the relationship between the artwork and the viewer. But it is in pushing the limits of his chosen medium as well as the artwork's conditions of presentation that he challenges the reflexive relationship between the self and its representation as well.

In an early series of colour photographs, "Près des parcs" (1998), Grandmaison depicts young men and women standing in green spaces and playgrounds. Not only does the choice of background for these portraits seem arbitrary, but the pose of the models frozen almost in parody of the photograph's stillness references time outside the instant of the photograph. Here we are dealing with a conception

PASCAL GRANDMAISON, *SPIN* (VUE D'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 2002, VIDÉO COULEUR EN BOUCLE SANS SON_LOOPED COLOUR VIDEO WITHOUT SOUND, 16 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.

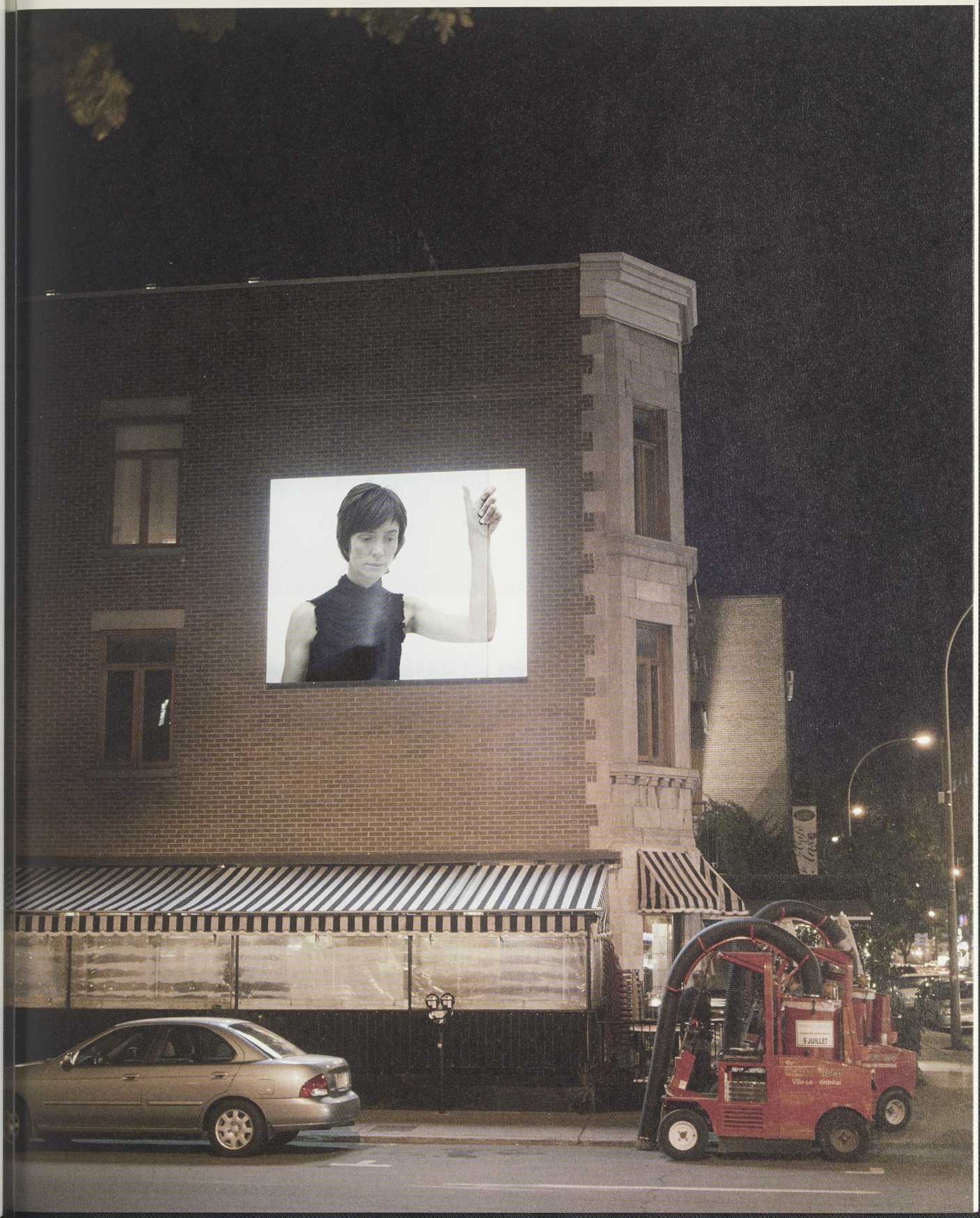
Pascal Grandmaison, *Spin* (photos de production_production shots), 2002, vidéo couleur en boucle sans son_looped colour video without sound, 16 min; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie René Blouin, Montréal.

tion des images fixes et en mouvement. Mais c'est en repoussant les limites du médium et les conditions de présentation que Grandmaison met réellement à l'épreuve la relation réflexive entre le soi et sa représentation.

Dans une série de photographies couleur réalisée il y a quelques années, « Près des parcs » (1998), Grandmaison campe de jeunes hommes et de jeunes femmes debout dans des espaces verts et des terrains de jeu. Dans ces portraits, non seulement les arrière-plans semblent arbitraires, mais les poses figées des modèles donnent l'impression de parodier la fixité de l'image et renvoient au temps hors de l'instant photographique. On se rapporte ici à une conception du temps qui invoque les limites de l'image fixe et la temporalité exclue du cadre. Cette conception de la photographie comme instant figé est ainsi renversée par l'hyperbolisation

of time within the image that invokes the limits of the still, frozen image and the temporality excluded from its frame. This idea of a photograph as time frozen is thereby inverted though the hyperbolization of the suspension of time implicit in the frozen gestures of the models. We can take this as an instance of the moving image remediating photography and consequently disrupting the conventions of both the medium of photography and the portrait genre. Moreover, the subject appears unnatural, "pasted" on; the photo appears to suggest a composite, or rather we might say it invokes the logic of the digital composite. In thus presenting us with such a peculiar juxtaposition of subject and context, the question of indexicality is entirely displaced, and our investment in the image is no longer predicated on any epistemological claims on the part of the photographic medium.

Pascal Grandmaison, *Verre 2*, 2004–2005, image d'une série de 9 épreuves Color light jet_image from a series of 9 Color light jet prints, 180 x 180 x 8 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.
Verre 1, 2004, installation publique à l'angle des rues Cherrier et Saint-Denis, Montréal_public installation at the corner of Cherrier and Saint-Denis, Montreal, boîte lumineuse_light box; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.


5 JUILLET

de la suspension du temps implicite dans l'attitude rigide des modèles. Il s'agit ici d'un exemple de « remédiation » de la photographie par l'image en mouvement, et conséquemment, d'une perturbation des conventions du médium et du genre du portrait. Par ailleurs, le sujet ainsi parachuté ne semble pas naturel. L'image suggère plutôt une forme de collage, ou encore, elle invoque la logique de la composition numérique. En juxtaposant de manière aussi étrange le sujet et le contexte, Grandmaison déplace entièrement la question de l'indexicalité de sorte que notre rapport à l'image ne repose plus sur aucune revendication épistémologique du médium photographique.

Une projection vidéo en boucle intitulée *Spin* (2002) montre également de jeunes modèles d'apparence soignée prenant des poses statiques

In a looped video projection entitled *Spin* (2002), we also see a series of young, well-groomed models in identical static poses, but here each subject is made to vibrate by means of some strange and unseen effect. Tightly framed, each model's features enter the video picture via slow, mechanical camera movement that is fused with the motility of the subjects whose random, jittery movements disrupt our perception of the image. The video image's conventional, passive mode of reception or "flow" is hereby frustrated; the viewer's eye is prevented from fixing the image with any assuredness and is unable to perceive clearly the continuity of the time inscribed therein. The work's title perhaps derives its name from the means by which Grandmaison achieves this unusual and uniform vibrating movement, namely, by making use of the vibrations of a

Pascal Grandmaison, *Solo* (extraits de vidéo_video stills et_and vue d'installation_installation view), 2003, vidéo couleur en boucle et installation de miroirs in situ_looped colour video and in situ mirror installation, Galerie B-312, Montréal, 20 min ; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie René Blouin, Montréal.

similaires. Mais ici, chacun des sujets vibre par l'action d'une force étrange et invisible. Des visages, cadrés serré, apparaissent dans l'image grâce à un lent mouvement de caméra qui se fond avec la mobilité des sujets dont les gestes nerveux et décousus perturbent notre perception. La réception passive habituelle des images, ou leur « flux » continu, s'en trouve ainsi déjouée. L'œil n'arrive pas à avoir une véritable prise sur elles et il est incapable de saisir proprement la continuité temporelle. *Spin* tire peut-être son nom du procédé utilisé par Grandmaison pour obtenir un mouvement vibratoire étrange et régulier : le cycle d'essorage d'une machine à laver. La vidéo commence sur un fond blanc et consiste en une lente descente de la caméra. L'effet de vibration devient perceptible uniquement au moment où le modèle entre dans le cadre.

Comme le regardant qui n'arrive pas réellement à fixer l'image, le modèle en retour croise du regard l'axe de la caméra sans jamais « voir » le regardant. Son regard, qui n'interpelle pas la caméra, semble désincarné et visiblement sans renvoi à un sujet regardant.

Dans une autre série plus récente de photographies grands formats intitulée « Verre » (2004), de jeunes modèles adoptant une attitude inexpressive similaire sont postés debout derrière une épaisse plaque de verre qu'ils tiennent par les mains. Celle-ci est disposée de manière à ne pas remplir tout le cadre de l'image et à refléter de la lumière en direction de l'appareil photo.

Ces œuvres illustrent la double logique sur laquelle Bolter et Grusin fondent leur concept de « remédiation ». Tout nouveau média manifeste, d'un côté, une volonté de transparence immersive (représenter une réalité « sans médiation » et éliminer toute distance avec le sujet) et, d'un autre côté, un désir de prolifération (ou d'hypermédialité) et que naisse un plaisir pour le média en soi[4]. Pour les auteurs, ce paradoxe correspond parfaitement à l'approche psychanalytique du désir selon laquelle, pour paraphraser Slavoj Žižek, la perte originelle de l'objet qui accompagne l'entrée du sujet dans l'univers symbolique est comblée par *l'objet* fantasmé (*objet petit a*[5]). Dans ces photographies qui rendent le sujet avec une certaine vraisemblance, le portrait se conçoit en termes de « ressemblance ». La plaque de verre révèle le sujet tout en maintenant le fantasme d'accéder au réel sans médiation, mais aussitôt perçue, elle confirme l'impossibilité d'un réel non médiatisé. Ainsi, dans ces portraits, le verre autoréfléchissant attire l'attention sur la médiation de la représentation photographique. Plus que sur le plan physique, le verre est ici à la fois transparent et opaque : nous voyons à travers celui-ci mais, en même temps, il s'élève comme un obstacle au sujet, un obstacle qui saisit et alimente notre désir.

washing machine set to the spin cycle. *Spin* employs a slow camera fall that initially frames only the white background; the effect only becomes perceptible as the subject enters the frame. And just as the viewer cannot properly fix his or her eye on the image, conversely, the look of the model that crosses the axis of the camera never "sees" the viewer. Its gaze, not addressed to the camera, appears to be disembodied and apparently without reference to any viewing subject.

Another, more recent set of large-scale photographs, "Verre" (2004) presents a series of models with similarly expressionless poses, each standing behind and holding onto a thick sheet of glass situated so that it does not quite cover the whole of the picture plane and reflects some light back at the camera.

These works illustrate the twofold logic that underpins Bolter and Grusin's elaboration of the process of remediation. A new medium manifests, on the one hand, a desire for immersive transparency (to represent "unmediated" reality and efface the distance between itself and its model) and, on the other hand, the desire for the multiplication of media (or *hypermedia*) and the enjoyment of the medium for its own sake.[4] For the authors, this paradox corresponds perfectly to the psychoanalytic account of desire whereby, to paraphrase Slavoj Žižek, the original loss of the *thing* that attends the subject's entry into the symbolic universe is filled out by the fantasy object (*objet petit a*).[5] In these photographs, we perceive the portrait as a "likeness" that renders its subject with a certain verisimilitude. The glass reveals its subject, holding out the fantasy of unmediated access to the real, yet once perceived, it immediately reinforces this impossibility of an unmediated real. Thus, in these portraits the glass reflexively calls to our attention the mediated nature of photographic representation. In more than a literal sense here the glass is simulta-

PASCAL GRANDMAISON *UPSIDE LAND 1* (PARTIE D'UN TRIPTYQUE_PART OF A TRIPTYCH), 2005, ÉPREUVE COLOR LIGHT JET_COLOR LIGHT JET PRINT, 183 X 274 CM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.

[...] la tentative de traduire visuellement une intériorité est constamment détournée vers le déploiement hyperbolique des composantes formelles et figuratives du cinéma, ce qui rend cette quête absurde et mine toute logique sémantique.

Mon ombre (2005), la plus récente installation vidéo de Grandmaison, approfondit davantage les préoccupations de l'artiste et les stratégies utilisées dans ses œuvres antérieures. Tournée en super 16 et présentée en grand format sur support DVD, cette projection en boucle d'une douzaine de minutes est essentiellement un portrait filmique dont la diégèse se distingue fortement des conventions narratives du cinéma traditionnel. Le film présente une série de plans en demi-teintes d'un homme d'âge moyen se déplaçant de la clarté à la pénombre sur un fond noir, dans une mise en scène minimaliste et ambiguë. Le sujet est marqué de cicatrices sur un côté du visage. Il prend une série de poses où on le voit se filmer au moyen d'une petite caméra numérique qu'il porte avec lui. L'exploitation de la

neously transparent and opaque; we see though it but at once we see it as a barrier to the subject, one which captures and sustains our desire.

Grandmaison's most recent moving-image installation, *Mon ombre* (2005), further develops many of the same concerns and strategies that underpin the artist's earlier projects. Produced on super-16mm film and presented in the gallery as a large-scale, looping DVD projection roughly a dozen minutes in length, *Mon ombre* might best be described as a filmic portrait, with its diegesis far removed from the narrative conventions of traditional cinema. The film presents, in muted colour, a series of shots of a middle-aged man moving between light and shadow against a dark background within a minimal, ambiguous mise en scène. One side of

PASCAL GRANDMAISON, *MANNER 16* ET_AND *MANNER 8*, 2003, PHOTOGRAPHIES NUMÉRIQUES COULEUR TIRÉES D'UNE SÉRIE DE 24 IMAGES_COLOUR DIGITAL PRINTS FROM A SERIES OF 24 IMAGES, 178 X 152 CM; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.

musique, du son et de l'éclairage évoque un scénario de film dramatique mais, dans l'ensemble, l'œuvre est surtout anti-narrative. Elle n'a aucune histoire comme telle et c'est au spectateur à déterminer lui-même le contexte. Le son ambiant est amplifié et ténébreux. Il est ponctué de grondements et de fracas extrêmement bruyants, qui retentissent sans fin souvent au rythme de l'action et du montage. Un thème répétitif au piano reprenant la structure d'une musique de film suggère une narration et en crée l'attente.

Pendant presque tout le film, le sujet demeure inexpressif comme les personnages dans les autres œuvres de Grandmaison; son «regard» est pareillement désincarné. L'extrême lenteur de ses gestes et mouvements, qui d'ordinaire créerait l'impression que le film a été tourné à un grand nombre de plans à la seconde, génère ici un sentiment d'étrangeté. Or, de petites anomalies dans cet effet d'illusion (un soubresaut ou un clignement des paupières par le sujet) suggèrent qu'il a été tourné en temps réel. Le modèle, l'éclairage et le mouvement de la caméra sont tous inscrits dans une logique mécanique et automatiste de performance et de répétition. Le regardant est souvent appelé à revoir les mêmes gestes montrés sous différents angles et repassés sur l'écran ACL de la caméra du sujet. Ici, l'autoenregistrement exprime la double logique paradoxale de l'économie psychique du désir. Comme le démontre le terme remédiation : alors que le sujet cherche à obtenir une image «objective» de lui-même, sa quête, visiblement irréalisable, dévie de manière manifeste sur la question de l'incapacité technique du médium à offrir plus qu'un simple simulacre, l'identité du sujet comme signifiant dans le champ spéculaire étant temporellement et spatialement séparée de sa source. Le modèle répète donc ses gestes, il multiplie son image et, à un certain moment, il serre le poing et se met à trembler violemment.

the subject's face is scarred, and he assumes a series of poses that we witness him capturing by means of a small digital video camera which he carries with him. The use of music, sound, and lighting evoke a dramatic scenario from the cinema, but overall the work is more anti-narrative: there is no "story" as such and it is left up to the viewer to determine the context. The ambient sound is amplified and murky, and is punctuated by extremely loud, endlessly reverberated booms and crashes that are often cut in time with the action and montage. A repetitive piano motif, appropriating the format of incidental music, suggests or creates the expectation of narrative.

For most of the film, the subject is as expressionless as those of Grandmaison's other portrait works; his "gaze" is similarly disembodied. What also makes the poses enacted by the model in this film particularly uncanny is the extreme slowness of the figure's movements and gestures, which would ordinarily imply that the filming was done at a high number of frames per second. In fact, small anomalies in this illusion (a blink or twitch on the subject's part) suggest that it may actually have been filmed in real time. The model, the lighting, and the camera movement are all inscribed within a mechanical, automatist logic of performance and repetition, and the viewer is frequently shown identical gestures from different angles and replayed on the LCD screen of the subject's camera. His self-recording here appears to act out the paradoxical double logic that overlays the psychic economy of desire as expressed by the term remediation: if the subject seeks to obtain an "objective" image of himself, this clearly unrealizable aim is diverted toward an apparent preoccupation with the technical insufficiency of the medium to offer up more than a simulacrum; his identity as signifier within the field of the specular is temporally and spatially dislocated from its origin. And so the model repeats

Cette séquence rend palpable l'impossibilité de la situation. Dans plusieurs cas, l'image enregistrée semble manipulée, formatée et stylisée. En somme, la tentative de traduire visuellement une intériorité est constamment détournée vers le déploiement hyperbolique des composantes formelles et figuratives du cinéma, ce qui rend cette quête absurde et mine toute logique sémantique. Tout comme l'expression froide et désincarnée du regard du modèle, les limites de l'effet spéculaire s'inscrivent précisément dans ce travail par la réduction du langage filmique au profit d'une approche surdéterminée. Ainsi, les poses et mouvements schématiques de même que leur répétition sur l'écran numérique illustrent le paradoxe de cette tentative du sujet filmé qui cherche à s'observer d'un point de vue extérieur à sa propre fiction. En somme, l'autoreprésentation ne permet pas d'atteindre l'intériorité sans médiation.

Solo (2003), une autre installation récente de Grandmaison qui questionne l'image de soi en rapport avec des préoccupations touchant l'intermédialité et la réflexion spéculaire, illustre peut-être le mieux ce dernier point. L'œuvre est composée d'une vidéo montrant, sur différents canaux, des musiciens seuls et d'une installation grand format de miroirs disposés au mur dans une pièce voisine. Les images de la vidéo dévoilent uniquement des détails des visages et des mouvements des musiciens. Cherchant constamment à s'arrimer, le son et l'image s'annulent ici d'une certaine façon, étant donné que la caméra ne capte que de très gros plans des cinq musiciens. Chacun a été filmé alors qu'il jouait seul, d'où le titre de l'œuvre. Leurs yeux, leurs doigts et leurs lèvres sont saisis pendant qu'ils manipulent leurs instruments de manière démonstrative. Le cadrage, cependant, ne permet pas au regardant de tirer un sens d'unité à partir de ces « ensembles » virtuels, ni du visage d'une personne ou l'autre. L'œuvre s'éloigne ainsi de la tradition du portrait expressif. Cependant,

his gestures and multiplies his image, and at one point in the film he clenches his fist and shakes violently, a sequence that renders palpable the impossibility of his predicament. The likeness in the playback appears in many instances already manipulated, formatted, and stylized; in sum, the desired rendering of interiority in visual terms is continually diverted toward a hyperbolic deployment of the formal and figurative elements of cinema that renders them senseless; it breaks down any semantic logic. As much as in the appearance of the subject's cold, disembodied look, the limits of the specular are inscribed in this work through precisely this reduction of filmic language to an overdetermined formula. Thus, the schematized movements and poses and their repetition on the digital screen appear to illustrate the paradox of the filmed subject's attempts to view himself from a position exterior to his own fiction. Herein the model's self-inscription can never achieve unmediated access to interiority.

This last point is perhaps best illustrated by another of Grandmaison's recent installations, *Solo* (2003), which involves the spectator's self-image in its engagement with intermedia concerns and specular reflection. The work is comprised of a multi-channel video of individual musicians in which the projected images capture only small details of their faces and movements, and of a large-scale installation of mirrors on the wall of the gallery's larger room. In the video piece, sound and image somehow "negate" one another by trying constantly to meet, since the camera only shows extreme close-ups of any given musician's performance. Each of the five musicians was filmed while playing alone, hence the title of the piece. The musicians' eyes, fingers and lips are captured as they manipulate instruments expressively, yet the framing does not allow the viewer to glean a sense of unity from the virtual "ensemble" or from any given individual's face. The work thereby

la cohésion de chacun des solos musicaux s'oppose à la fragmentation des images et dénote ultimement la position double du regardant-auditeur dans cette traversée des frontières entre des médias qui contaminent constamment leurs champs d'action respectifs.

Dans l'installation de miroirs, les notions d'intermédialité et de réflexion spéculaire fusionnent dans la mesure où les miroirs tiennent lieu de médium par lequel le regardant tente, sans pourtant y arriver, de se saisir sans médiation malgré le fait qu'il soit alors l'agent d'une performance solo du soi. Comme l'a souligné Christine Bernier au sujet de l'œuvre :

> Cet espace ne livre ni le sentiment du «soi», ni l'appréhension de «l'autre»; c'est un espace qui ne place pas le spectateur dans le centre utopique de la saisie de l'identité, mais plutôt dans ses marges, vers l'extérieur[6].

De fait, l'impact de cette installation est étonnant vu sa simplicité. Elle réussit à bouleverser les conventions phénoménologiques par lesquelles nous faisons l'expérience de l'effet spéculaire, et à mettre en lumière l'ineffable distance qui sépare l'œuvre d'art du spectateur, le portrait de l'identité, le soi de son image – autant de caractéristiques qui, jusqu'ici, marquent le travail de Grandmaison.

Stefan Jovanovič est historien et critique d'art. Il est actuellement candidat au doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

Traduit par Nathalie de Blois

NOTES

1. Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, p. 55. [Notre traduction.]
2. *Ibid.*, p. 15. [Notre traduction.]
3. *Ibid.*, p. 5. [Notre traduction.]
4. *Ibid.*, p. 55. [Notre traduction.]
5. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 3.
6. Christine Bernier, «Cet autre regard du portrait», *Ciel Variable*, n° 65, septembre 2004, p. 14.

refuses to inscribe itself within a tradition of the expressive portrait. Meanwhile, the cogency of each musical solo stands opposed to the fragmentation in the video images, and ultimately underscores the viewer/listener's dual role in crossing the boundaries between media that constantly contaminate each other's respective sphere of action.

In the installation of mirrors, intermedia concerns and specular reflections coalesce, insofar as the mirrors function as the medium through which the viewer attempts, yet never achieves, unmediated self-presence, despite being the agent of a solo performance of the self. As Christine Bernier has remarked regarding this work,

> this space neither conveys a sense of "self" nor an apprehension of the "other"; it is a space that does not situate the spectator in the Utopian centre of identity, but rather on its margins, towards the outside.[6]

Indeed, given the simplicity of the installation, its overall effect is remarkable, for it successfully destabilizes the phenomenological conventions through which we experience the specular, and it thereby brings to the fore the indelible distance that separates artwork and viewer, portrait and identity, self and image—which are the hallmarks of Grandmaison's practice to date.

Stefan Jovanovič is an artist and writer based in Montreal. He is presently a doctoral candidate in Art History at the Université de Montréal.

NOTES

1. Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 55.
2. Ibid., 15.
3. Ibid., 5.
4. Ibid., 55.
5. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology* (Durham: Duke University Press, 1993), 3.
6. Christine Bernier, "Cet autre regard du portrait," *Ciel Variable* 65 (Sept. 2004): 14. Our translation.

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'AUTOGNOSIE

Eduardo Ralickas

Bienheureux les faiseurs de systèmes pessimistes! Non seulement ils connaissent le réconfort d'avoir accompli quelque chose, mais encore leur explication les réjouit, et ils se jugent partie intégrante de la douleur universelle[1].
– Fernando Pessoa

L'histoire de l'artiste contemporain

À la question épineuse de Luc Ferry, « *Qu'est-ce qu'une vie réussie ?* », nous pourrions ajouter la question cynique (au sens Antique) esquissée, nous semble-t-il, par la récente exposition de tableaux de Marie-Claude Pratte au Musée national des beaux-arts du Québec : « *Qu'est qu'une carrière d'artiste réussie*[2] *?* » Cette interrogation est très complexe et nous ne ferons qu'amorcer des éléments de réponse à partir de quelques réflexions suscitées par elle. Or, il saute aux yeux qu'un tel questionnement véhicule des *a priori* dont il revient à la fonction du critique d'art de révéler afin d'en saisir la signification, la portée et la valeur.

Le travail pictural de Pratte, fort engagé en raison de ses thématiques sociales et politiques, mais également par son audacieuse recherche plastique « trash » aux allures caricaturales (celle-ci joue, en effet, sur plusieurs tableaux, tant iconographiques que stylistiques, et évoque l'univers ludique des bandes dessinées autant que celui, plus cru, des expressionnistes allemands), retient l'attention dans la mesure où l'artiste se donne la tâche de figurer une critique institutionnelle conséquente. En effet, cette série parvient à éclairer de façon emblématique une impasse épistémologique de l'art contemporain. Nous souhaitons pouvoir nommer l'aporie théorique à partir de cette singularité plastique.

La consécration muséale de cette artiste s'est faite, non sans ironie, au bout de plusieurs présentations de la série qui avait pour titre *H.A.C. (histoire de l'artiste contemporain)* (2000–05) dans de nombreux centres d'artistes et lieux d'exposition tels Quartier éphémère (Montréal), Centre d'art et de diffusion Clark (Montréal), L'Œil de poisson (Québec) et Langage Plus (Alma). En fin de parcours, le Musée national des beaux-arts du Québec accueillait, du 30 avril au 12 juin derniers, une version « revue et augmentée » de cette installation comptant une centaine de petits tableaux peints à l'acrylique sur bois qui représentent, selon l'expression de la conservatrice Anne-Marie Ninacs, un « regard caustique et tendre sur le milieu des arts visuels dans lequel [Pratte] évolue ». S'y trouvent dépeints presque tous les mouvements canoniques de l'art, du modernisme à nos jours, ainsi que les figures d'artistes ayant échappé à la trop pleine poubelle de l'histoire, ce qui, par ailleurs, est évoqué par un des tableaux, leitmotiv de la démarche, dans lequel

MARIE-CLAUDE PRATTE, *H.A.C. (HISTOIRE DE L'ARTISTE CONTEMPORAIN)*, 2000–2005, VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW, MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, ACRYLIQUE SUR BOIS_ACRYLIC ON WOOD, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU_COURTESY THE MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.

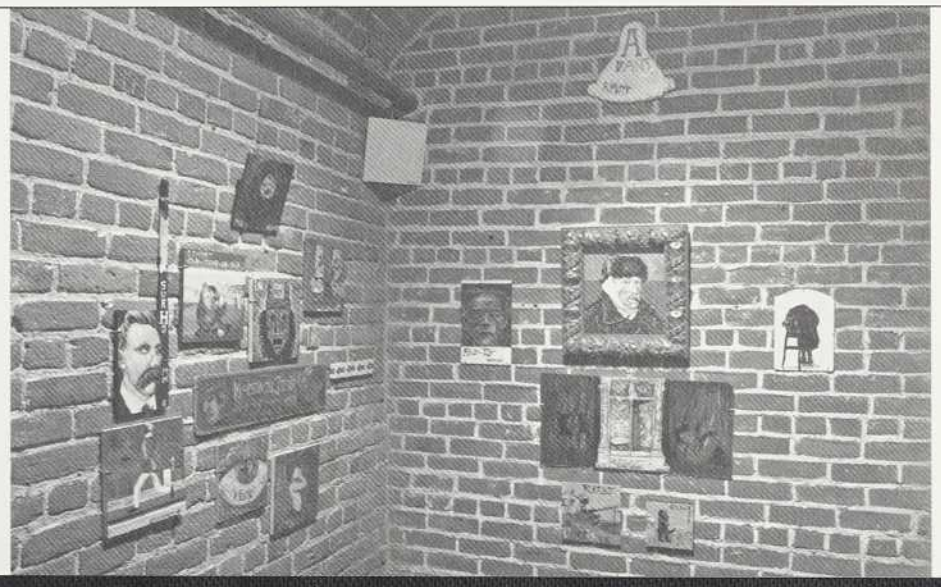
les mots « artiste raté » sont inscrits au-dessus d'une monstrueuse boîte de soupe Campbell's avalant un bonhomme terrifié, scène savamment boschienne après Warhol.

Force est de convenir que Pratte a pénétré de façon perspicace et éloquente les structures de réception, de dissémination et de valorisation de l'art contemporain dans leur fonctionnement même à l'échelle locale et internationale au sein d'un *art world* de plus en plus homogénéisé par les nouveaux marchés de la culture. Comme l'écrit Ninacs dans l'opuscule publié pour l'occasion, il est clair que l'artiste a su critiquer « nos valeurs sociales et nos jugements esthétiques, nos attentes, nos convictions et nos acceptations tacites » vis-à-vis de l'art actuel. Aussi, nous ne remettons pas ici en question ni son métier résolu ni l'intérêt de son sens esthétique. La question qui nous retient est la suivante : quel est le statut de l'acte d'énonciation performatif chez cette artiste ? Autrement dit, d'où émerge la vérité, voire l'autorité, de ce discours plastique dont le but se veut de révéler la construction de la vérité (cynique) d'une téléologie historique ?

Cette série de tableautins, exposée dans le cadre de la troisième Manif d'art de Québec dont le thème fut formulé sous l'égide d'une interrogation : « *Cynismes ?* », pose la question du statut de l'artiste contemporain. L' « histoire » de l'émergence de ce dernier (grands courants historiques, histoire parodique des chefs-d'œuvre modernes, figures d'artistes et sites typiques de la modernité, etc.) y est dépeinte ainsi qu'une mise en scène sociologique de ses lieux d'insertion et de ses conditions de mobilité socio-économiques (réseaux, galeries, comités et jurys de sélection, capital culturel, capital symbolique, capital tout court). Il est évident que Pratte, dans la mesure même où elle adopte un discours « méta », *se* problématise par le moyen d'une représentation négative (à savoir, indirecte, car elle ne se trouve point figurée dans la topographie dessinée à grands traits dans ses tableaux) en tant qu'artiste-critique, voire en tant qu'*artiste-philosophe*. Mais de quelle philosophie s'agit-il ?

Pour parler comme Fichte, tout en ajoutant une inflexion foucaldienne, *ce que l'on choisit comme philosophie découle de la fonction auctoriale que l'on incarne*. Or, « une position philosophique n'est pas, en effet, un instrument mort, que l'on pourrait prendre ou rejeter selon son bon plaisir ; mais elle est animée par l'esprit de l'auteur qui la possède[3] ». Force est de constater que par l'absence d'une prise en compte de *l'absence* de l'artiste à même la série, ou d'une prise de conscience de sa fonction d'auteur[4], Pratte se représente non comme philosophe, mais comme anti-philosophe de l'art. Sur cette question Ferry est éclairant :

> [...] l'opposé du philosophe n'est pas le "manuel" comme on le pense implicitement en parlant d' "intellectuels", mais le touriste : celui qui ne voit le monde que comme un terrain de jeux, une simple collection de lieux où exercer sa volonté de puissance et libérer ses aptitudes infinies à la consommation[5].

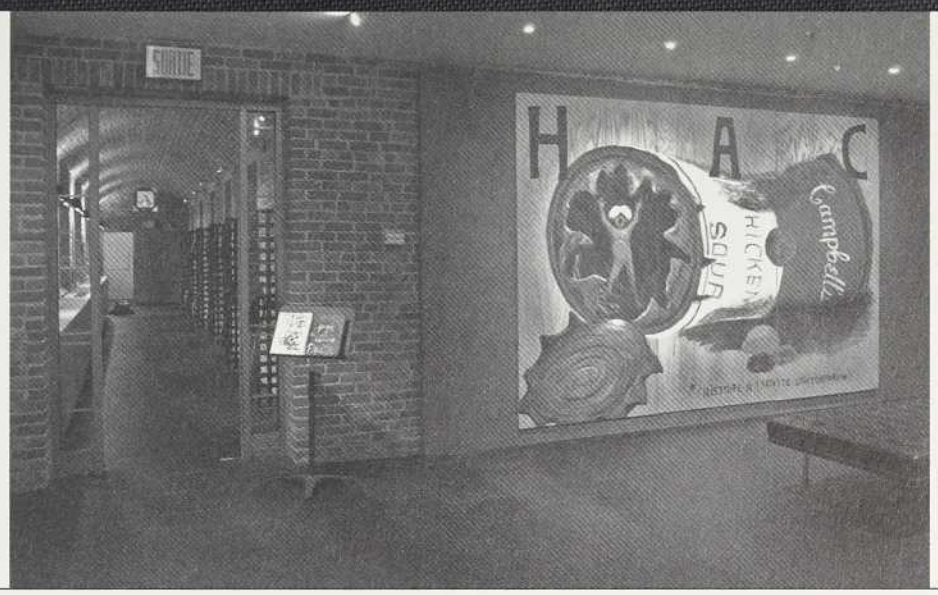


Ce rapprochement que nous opérons entre Pratte et le tourisme est certes sévère, mais de rigueur, puisque, dans son œuvre, le sujet (comprendre : de la relation intersubjective) est occulté par l'avènement d'un individu sans lien.

En ce sens, il est à signaler que *H.A.C.* se réclame d'une vulgate d'ascendance nietzschéenne dont la célébration est signalée par la reproduction du fameux portrait tardif « à la grande moustache ». Il s'agit du seul philosophe dont le visage apparaît dans la série. Il se creuse dès lors, par cette filiation peu tacite, un abîme insurmontable entre le point de vue « méta » du touriste culturel désincarné et le projet d'une conscience de soi que l'on désigne habituellement par le préfixe « auto ». À vrai dire, ce qui fait ici défaut c'est moins une *autoscopie* qu'une véritable *autognosie*[6]. L'autognosie se veut l'acte performatif de la saisie de soi en tant qu'affirmation intrinsèque de l'autonomie et non en tant que réceptivité passive d'une image ; c'est la reconnaissance active de soi par soi. L'impasse s'avère donc de nature épistémologique, *cognitive* même.

Au cœur de ce projet d'artiste se trouve, tel un nœud, une cécité épistémologique désavouée qui se transforme et fonde la *faute* (et non l'erreur) de son efficacité *en tant que critique*. Encore faut-il évoquer ici une distinction chère à Alexis Philonenko afin de saisir le sens pratique de notre propos : l'erreur diffère de la faute dans la mesure où elle relève davantage de la sphère éthique (elle transgresse les frontières légiférées par le droit), tandis que la faute est le résultat d'une simple confusion conceptuelle qui pourrait être abolie par l'analyse logique.

L'épistémologie historique ainsi mise en place dans *H.A.C.* commet une faute qui découle de sa perspective : contrairement à ce que l'on pourrait croire, il n'y a pas de position d'extériorité qui y soit *légitime*, ni pour le spectateur, ni pour l'auteure des images dont il est question, ni pour l'instance institutionnelle les accueillant[7]. L'argument « réaliste » selon lequel Pratte occuperait un point de vue « en marge » lui permettant d'exercer un discours critique avec une certaine mesure d'objectivité est fallacieux : de quel *droit* peut-on le présumer ? *Quid juris ?* Cela présupposerait un *autre* point de vue extérieur au débat que d'aucuns pourront réclamer sans faire preuve de mauvaise foi (voilà une faute) ou de raisonnement déficient (voilà une erreur). À coup sûr, tout geste artistique, fut-il des plus subjectifs ou privés, est un acte fatalement intersubjectif, voire communautaire, dans la mesure où il est habité par le langage et par l'histoire, ces biens communs et ces sites d'évocation de l'autre. La difficulté de la présente démarche de Pratte consiste à articuler un discours qui puisse fonctionner à la fois de manière critique et responsable de son efficacité opératoire, et ce, *de façon immanente*. Elle doit aborder la question qui s'impose alors : *qui parle ?* Voilà un cas de réflexivité redoublée : on doit non seulement tenir compte



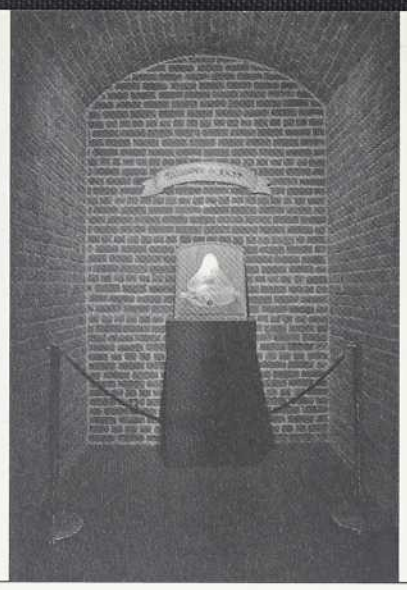
de la construction de la vérité du discours faisant l'objet de l'analyse, mais également de la constitution de la vérité de l'analyse elle-même.

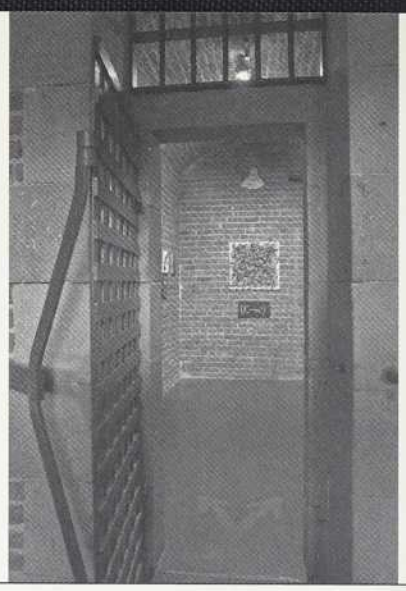
Heidegger n'écrit-il pas quelque part : « qui pense grandement, doit aussi se tromper grandement » ? Or, l'importance du projet artistique de Pratte, qui est paradoxalement sa lacune fondamentale, c'est d'avoir tenté une esthétique de l'autognosie, ou d'avoir tout simplement pressenti l'artiste, si on me permet la métaphore, en tant que sujet possible de sa propre science cognitive (dont il ou elle sera également l'objet). Mais un tel savoir doit-il à tout coup porter la marque individualisante de son auteur et, si oui, dans quelle mesure la singularité esthétique de ce dernier doit-elle s'immiscer, voire se plier, à une éthique ? Dénouons la chose.

Le paradigme de l'historien-artiste

Tout d'abord, attardons-nous un moment à l'armature historique soutenant la mise en spectacle des images de Pratte. Le projet *H.A.C.* relève d'une vieille idéologie historiciste dont les recherches du théoricien américain Donald Preziosi ont cerné le fonctionnement et les visées[8] : il s'agit ici d'une mise en place d'un dispositif du savoir à caractère *panoptique* selon lequel Pratte raconte, telle une historienne, le récit des grands « styles » des arts modernes s'enchaînant les uns aux autres comme une enfilade de salons dans un musée. Heureux hasard, donc, que ces tableaux furent accrochés dans les cachots de l'ancienne prison désormais devenue musée, évoquant involontairement les origines carcérales du Panopticon. Voilà pourquoi l'histoire qui nous est donnée à voir correspond de près aux portraits-robots qui se retrouvent dans les manuels canoniques de la « grande » histoire de l'art. Ainsi, l'artiste tisse un récit dont elle est l'héritière, mais duquel elle doit s'abstraire afin d'assurer les fondements et l'efficacité de son discours. Sa voix narrative se constitue telle une voix *off* d'une bande cinématographique (ou dessinée), véritable *theatrum analyticum*. Toutefois, la présence de l'artiste – sa voix picturale en quelque sorte – nous est signalée par les traces caricaturales de son métier, qui exagèrent de façon grossière l'histoire officielle de la modernité plastique. Cependant, ces traces d'énonciation ne sont pas prises en compte dans la conception même des images ; ces indices de la subjectivité de l'artiste ne font que retranscrire un contenu reçu de façon passive tout en parodiant ses formes. Une chose est donc certaine : cette voix incarne une technologie disciplinaire du savoir historique dont les échos retentissent dans l'institution muséale elle-même – médium privilégié de sa transmission – et autre technologie épistémologique moderne.

La manœuvre est analogue aux grandes narrations historiques véhiculées par un Hegel ou un von Ranke, dans la mesure où l'appréhension totalisante de tous les points de vue doit annihiler





la saisie de soi (laquelle, en vérité, ne peut que dire : *je suis monade et non pas le monde*). Il ne serait pas faux si nous schématisions un peu les choses ainsi : l'historien ne peut assumer qu'une de deux postures possibles. Premièrement, soit l'histoire est écrite de façon dogmatique et absolue de sorte qu'elle déprécie la question de la teneur politique de l'art (entendons ce mot au sens de *création* – l'histoire est ainsi un art) sans pour autant tenir compte de la position subjective de l'historien comme fonction auctoriale et politique (donc, la grande Histoire est narrée par un moi qui est simultanément hypostasié et aboli du tableau, ce qui revient au même). Deuxièmement, soit l'histoire se constitue comme manœuvre intersubjective à l'image de l'œuvre d'art, dans la mesure où l'histoire comme création *se* raconte ses propres conditions de possibilité et se saisit comme création d'un seul point de vue, indéniablement partiel, mais autocritique et ouvert à l'autre. Ici, le Moi est ce qui doit *émerger* dans le tableau; il est ce dont la représentation est en jeu et reste désormais à faire. Il me semble que le projet *H.A.C.* se rangerait davantage dans le premier camp, dans la mesure où ces images reconduisent une conception de l'histoire à caractère positiviste.

Par ailleurs, le discours historique de *H.A.C.* s'est même approprié l'auteur de la *Deuxième Considération intempestive*, opuscule dont le sous-titre est *De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire du point de vue de la vie*. En effet, Nietzsche, lequel est évoqué par Pratte en tant que prophète du nihilisme et du flou relativiste, prônait un absolu, l'éternel retour, sous l'égide duquel sa critique et son histoire de l'être humain sont déployées. Ce « détournement » nietzschéen est loin d'être innocent; il s'avère symptomatique de tout le volet historicisant de ces œuvres. Autrement dit, il semble que la question de l'écriture de l'histoire dans *H.A.C.* est élidée de sorte que l'histoire elle-même s'y trouve présentée de façon appauvrie; sa complexité en tant qu'œuvre vivante fait défaut dans la série. Somme toute, celle-ci répète des stratégies discursives fort traditionnelles que les historiens de l'art les plus chevronnés ont depuis longtemps dépassées en façonnant des astuces conceptuelles prônant l'anachronisme, la mutation, l'après-coup, la boucle, etc., afin de ne pas sombrer dans une mauvaise métaphysique du sujet historique. Dans *H.A.C.*, la retranscription exagérée de l'histoire est l'antithèse d'une conception de l'histoire comme œuvre.

Le sujet réifié

Les enjeux sont clairs : afin de déployer une critique de la figure de l'artiste contemporain *au sein d'une œuvre artistique qui soit conséquente à tous égards*, il faut déjouer les attentes de ce qu' « est » un artiste et peut-être même de ce que « fait » ce dernier. L'artiste doit dorénavant occuper la place qui était jadis réservée à l'œuvre, dont la si-

gnification déborde les limites de tout système sémiologique. Nous sommes de ce fait dans un paradigme d'autofiction critique dont la visée est l'autonomie.

Tout se jouera autour de cette notion clé qu'est la réification. Ce mot est à entendre non au sens exact que lui a conféré Marx en parlant de la fétichisation des marchandises dans les derniers chapitres du *Capital*, mais au sens plus ancien, et encore plus fidèle à l'étymologie, de chosification; la réification est la négation catégorique d'un sujet (qui n'est jamais une chose), négation absolue sans possibilité d'appel ni à une relève (*Aufhebung*) ni à une résolution en synthèse. La chose jugule le Moi.

Alors comment pouvons-nous saisir cet artiste-sujet? Ou, mieux encore, changeons de perspective cognitive : comment peut-il se saisir lui-même? C'est-à-dire par quelles voies « cognitives » se dérobe-t-il sans en venir à se figer en chose, en image, en texte, formes privilégiées de la réification? En effet, l'enjeu de l'autognosie est très précisément la saisie de soi comme sujet et non comme objet.

Ce que nous nommons autognosie doit avoir une forme et un contenu déterminés. Toutefois, déterminer le contenu de la saisie de soi implique une limitation et donc une réification du sujet. Conséquemment, l'enjeu s'impose ainsi : il faut *se figurer* son dépassement qui s'avère à jamais provisoire. Par ailleurs, une telle figuration est contextuelle, étant une forme de critique située et sans cesse à recommencer; l'ouverture qui en résulte est une invitation permanente à l'autonomie.

On aura compris que le seul chemin praticable est celui de la non-figuration; c'est une voie négative par laquelle il faut figurer l'impossibilité de faire acte de figuration. Or, figer la figure du sujet dans une image, c'est en trahir l'inessentialité de son essence, l'indéterminabilité de son autonomie. Ici, l'idée de l'artiste contemporain que nous proposons rejoint les revendications sublimes de l'œuvre d'art postmoderne qui, selon Jean-François Lyotard :

> [...] s'enquiert de présentations nouvelles non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. [...] L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt[9].

Paradoxalement, la figuration de l'artiste-sujet survient après l'artiste, qui en dépend. Il faut défendre une telle esthétique du sublime *de l'artiste-sujet* afin de ne pas sombrer dans les multiples formes statiques de son objectivation. Dans ce schème, le sujet est ce qui doit advenir et non ce qui préexiste à l'opération afin d'y subsister; une telle heuristique de soi échappe au dispositif de sa mise en représentation.

Pour en revenir à Pratte, disons que l'histoire heuristique ne peut pas être le fruit d'un sujet dont l'ontologie antérieure est présupposée. Au contraire,

celle-ci ne s'écrit que dans la mesure où le sujet s'invente à même son texte, qui doit d'ailleurs contenir les traces d'une conscience de cette invention. Pourquoi ? Parce qu'il ne suffit pas *d'accomplir* la fin de l'histoire telle cette mode ayant marqué maints ouvrages théoriques portant sur la fin de l'art pendant les années 1990. Au contraire, il faut *comprendre, figurer* le résultat du récit historique en tant que résultat génétique. Cette activité relève donc d'une compétence cognitive et esthétique. La figuration de la fin n'est à juste titre que le surgissement d'un nouveau commencement, selon la singulière logique de l'événement évoquée par Lyotard ci-dessus.

Conclusion sur l'étiquette : être-étique ou être éthique ?

Concluons sur une note optimiste. Somme toute, le problème est inévitable : quel *sens* donner à la liberté ? Cette question relève autant de l'éthique que de l'esthétique. En peignant une histoire de l'artiste contemporain déterministe à tous les niveaux, Pratte fait abstraction de sa propre liberté, ainsi que de la véritable signification de son acte créateur. En effet, il y a trois attitudes possibles face au monde de l'art et son histoire : la naïveté, le nihilisme et l'heuristique. Nous pourrions qualifier les nombreux artistes qui évitent de telles questions de naïfs, dans la mesure où l'ignorance cautionne les vestiges d'un mauvais romantisme. Le nihilisme s'installe lorsqu'on opère une confusion fondamentale entre faire sens et la critique du sens. Critiquer le sens de l'histoire tout en *créant* une forme signifiante *dans* l'histoire est un acte apparenté à un scepticisme qui doute de douter. L'heuristique se veut le dépassement de soi et des formes du savoir qui nous abritent au moyen de la libre figuration en devenir. Il s'agit de l'œuvre d'une structure structurante, voire d'une agilité sans cesse active et muable que d'autres ont pensée sous le signe du chaos, de la postmodernité, du jugement réfléchissant, de la *natura naturans* ou de la force plastique de la vie. C'est le postulat d'un horizon d'attente infranchissable, ou d'une transcendance indéfinie, posée à partir d'une immanence se mouvant à perpétuité. C'est l'antithèse de la représentation appauvrie de l'être-étiquette, de l'être circonscrit à partir duquel l'idéal de la communauté est aboli d'avance. Ainsi, au monologue cynique, l'artiste se réclamant le projet de l'heuristique contemporaine se doit de répondre à la deuxième personne du pluriel : « Le réveil est proche, dès que nous rêvons que nous rêvons[10] ».

Eduardo Ralickas est adjoint à la rédaction chez PARACHUTE. Sa réflexion théorique ainsi que sa pratique artistique portent sur l'après-romantisme et ses figures. Ses textes ont été publiés dans PARACHUTE, *Ciel Variable* et ETC.

NOTES

1. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, édition intégrale, traduit du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 152.
2. Voir Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*, Paris, Grasset, 2002. En effet, comme le souligne Ferry, au sein de notre contexte laïque, cette question évoque toute une série de réflexions sur la notion de transcendance, qui est peut-être *la* difficulté fondamentale de l'époque actuelle.
3. Voir Johann Gottlieb Fichte, «Première introduction à la doctrine de la science» dans *Œuvres choisies de philosophie première. Doctrine de la science (1794–1797)*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1990, p. 253. [Traduction adaptée.]
4. Dans ce cas précis, l'absence n'est pas le degré zéro de la *présence*, mais une grandeur négative. Pour autant que cette présence négative n'est pas reconnue à même l'œuvre, le discours qui est fondé par elle ne peut pas se réclamer de l'autocritique.
5. Ferry, *op. cit.*, p. 38–39.
6. Demeurer dans le registre de l'autoscopie ne ferait que déplacer le problème tout en le conservant dans la sphère visible qui, d'ailleurs, ne saurait fonder l'acte itérable de *se voir voir* – répétition indéfinie qui est le sort de tout autoportrait.
7. Dans son texte, Ninacs évoque tantôt le «réalisme», tantôt la «vérité» afin de caractériser l'épistémologie picturale de Pratte. Il faudrait qualifier le sens de ces mots afin d'éviter la thèse – insoutenable – d'une extériorité épistémologique qui ferait office d'autorité ultime dans l'attribution de ce qui est «vrai» et «réel» dans les œuvres.
8. Voir Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press. 1989.
9. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 31.
10. Fragment anonyme (attribué à Friedrich von Hardenberg) issu d'une session de «symphilosophie» et publié dans l'*Athenaeum* en 1798. Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 140. [Traduction adaptée.]

Gus Van Sant, *Elephant* (extrait_still), 2003, 81 min ; photo Scott Green, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy HBO.

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. Lignes fictives, Paris, 2005, 102 p, ill. n. et b.

Jean-Luc Nancy n'en est pas à son premier ouvrage écrit en collaboration avec un autre créateur, philosophe ou artiste. Avec Federico Ferrari, il a déjà signé *Nus sommes. La peau des images* (Yves Gevaert Éditeur, 2002) et cette association se poursuit ici par la publication de ce court essai ayant pour thème des portraits d'artistes écrivains, ce qui n'empêche pas – comme il est mentionné dans le préambule – que le propos soutenu puisse se transposer «dans tous les autres registres artistiques». Quatorze portraits d'écrivains, donc, parmi lesquels on retrouve Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges, Dora Mauro, Marcel Proust et Virginia Woolf et dont les visages photographiés posent la question de l'identité littéraire, celle inhérente à l'œuvre et à son auteur. Mais, justement, quel auteur, qui est l'auteur d'une œuvre?

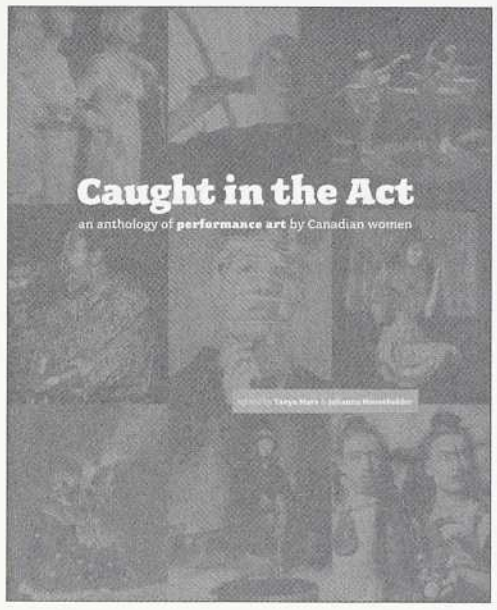
La question «qui?», celle qui pose le problème de l'identité eu égard à la production créatrice n'est pas nouvelle chez Nancy. Déjà avec *Ego sum* (Flammarion, 1979) l'idée du portrait fut étudiée à propos de Descartes, philosophe du sujet moderne. Mais, c'est surtout dans son ouvrage intitulé *Le regard du portrait* (Galilée, 2000) que cette question de l'identité sera rigoureusement examinée à partir du sujet en peinture. Sujet séparé de tout sujet, sujet absolu qui, bien que ressemblant au modèle, n'a aucune référence autre que son propre regard. Dans *Iconographie de l'auteur*, c'est de cela dont il est question. Il s'agit, en effet, de souligner l'abîme qui sépare le portrait d'un artiste écrivain d'une œuvre écrite par lui comme auteur. Certes, cela ne va pas sans confusion. Le duo Ferrari-Nancy tente d'éclairer la difficulté en distinguant l'ouvrier, le producteur, de l'auteur. Contrairement à l'ouvrier qui a ses droits sur l'ouvrage, l'auteur appartient fondamentalement à l'œuvre, puisqu'il en est le signataire, celui qui s'expose à travers l'écriture. Autrement dit, l'auteur est la puissance singulière de l'œuvre. Il se situe dans l'œuvre et non en dehors d'elle, de sorte que ce n'est pas l'auteur qui engendre l'œuvre, mais l'œuvre qui engendre son auteur.

Or, à partir de ce constat, comment regarder le portrait d'un artiste? Qu'est-ce qu'un portrait nous dit de l'auteur d'une œuvre? On le sait, le portrait d'un auteur peut décevoir lorsqu'on se fait une image de lui. Dans l'écriture d'une œuvre s'impose lentement une voix, un ton, qui est loin de se constater dans la personne d'un auteur, l'ouvrier. Par exemple, puisque Ferrari-Nancy en font allusion, on ne connaîtra jamais le visage d'Homère, signataire de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais nous avons son iconographie, c'est-à-dire son style, sa trace, identifiable à jamais. L'image de lui est dans son œuvre; son iconographie est sa graphie se faisant image. Ainsi, la signature de l'œuvre n'est pas celle que l'on reconnaît comme étant en marge d'une œuvre, cette signature est plutôt le résultat d'un processus créatif à l'intérieur duquel se rencontre et se construit l'iconographie de l'auteur.

Bref, la question de l'auteur d'une œuvre – musicale, visuelle ou écrite – s'engendre à l'intérieur de l'œuvre. Il n'est pas question alors pour Ferrari-Nancy de faire appel, au nom de la personne, à ses droits en tant qu'auteur, mais plutôt, comme l'a enseigné Maurice Blanchot, de penser l'écriture au sein de l'acte de création comme étant impersonnel. L'essai signé par Ferrari-Nancy en témoigne à sa façon. Divisé en deux sections, la première, *Portrait de l'auteur en lui-même*, résulte d'un travail à deux; la seconde, *Quatorze portraits*, est composée de textes accompagnant les portraits d'artistes écrivains et ont été écrits par l'un ou l'autre des auteurs sans toutefois être identifiés.

> André-Louis Paré

Tanya Mars et Johanna Householder (éds.), *Caught in the Act. An Anthology of Performance Art by Canadian Women*, Toronto, YYZ, 2004, 444 p., ill. n. et b. et coul.



Dans leur récente anthologie portant sur les femmes artistes de la performance au Canada, Tanya Mars et Johanna Householder proposent un ouvrage à travers lequel elles abordent avec pertinence la dimension féministe de ce corpus.
Cette anthologie, qui regroupe bon nombre d'essais d'auteures et d'auteurs variés, comporte une portion monographique traitant de la production d'une trentaine d'artistes canadiennes. Évoquant le caractère intrinsèquement politique présent chez la quasi-totalité de ces artistes, Householder pose alors que le choix « politique » du médium de la performance –, et ce, au-delà d'un positionnement idéologique féministe – lie invariablement toute performance à une forme de prise de position politisée de la part de l'artiste ; chez les femmes artistes, soutient-elle, il pourrait aussi s'agir d'un positionnement politique face aux médiums traditionnels et « pré-genrés » des arts visuels. Cela dit, Householder insiste toutefois sur la notion de joie liée à la performance, thème qui, selon elle, demeure central, voire fondamental, au sein de cette pratique.
De son côté, Mars aborde le thème de l'humour dans les performances des artistes canadiennes, ce qui est repérable dans le travail de plusieurs artistes de l'ouvrage. Certes, la manière dont l'auteure traite du caractère « sérieux » de l'humour est fort intéressant, bien que le fait de réduire le recours à l'humour à une célébration très affirmée d'une appartenance féministe laisse davantage perplexe. Enfin, c'est avec un évident souci de documentation de ces pratiques (qui, à cause du caractère éphémère de leur médium, ont bien souvent une modeste présence dans les ouvrages généraux d'art contemporain) que Householder et Mars ont réussi à regrouper des textes qui, fort heureusement, ne visent pas tant à souligner une certaine parenté « féminine » ou même canadienne entre ces productions, mais plutôt à faire leur inscription dans l'histoire de l'art.

> Rachel Lauzon

Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2004 (2002), 232 pp., ill. b. & w.

Miwon Kwon's provocative book *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* is a fascinating, pointed, historically enriched analysis of site-specific art. Eclectic in its theoretical purview, the timely collection of critical essays deconstructs what the author describes as contemporary artistic misinterpretations of site-specificity. Kwon revisits many seminal theoretical arguments—most notably her exploration of Hal Foster's 1996 essay "The Artist as Ethnographer" in Chapter 5. It is in this chapter, entitled "The (Un)Sitings of Community," where the disparate elements begin to coalesce, thereby revealing an incisive engagement with the problematic of identity in contemporary art practice. In *One Place After Another*, Kwon is concerned that new forms of site-specific art merely re-colonize the other, situating ethnographic forms of identity-art production solidly within the matrix of capitalistic exploitation, fetishization, and commodity spectacle. In response, Kwon wants to preserve and re-enliven the tradition of site-specific art engendered in the 1960s—specifically, its phenomenological engagement with the "physicality of location." She rightly situates aesthetic vanguardism beyond the limitations of rigid nationalisms and identity politics. But if the melding of capitalism and identity forms a volatile, if not combustible recipe for bad art, then what will be the impact of this phenomenon on an art world that is increasingly cosmopolitan, geographically decentralized, and multi-national? At its best, Kwon's book insightfully delineates the friction between grassroots activisms and artistic autonomy—a collision in which the political efficacy of socially committed "high art" forms are domesticated by philanthropic disingenuousness and community-based forms of aesthetic radicalism. Considering this tension, it must be asked if it is possible for an art form to be avant-garde, socially conscious, and politically dedicated if it elevates itself beyond the concerns of mass culture. *One Place After Another* stops just short of such questions, but ultimately encourages us to ponder them critically.

> Derek Conrad Murray

McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004, 208 pp.

It is a rare thing, and the measure of genuine intellectual creativity, when a writer is able to develop and deploy a fully fledged, conceptual vocabulary and use it in a sustained way. The book becomes at once the staging ground and the first application of a new way of talking. And that is what is most appreciable about Ken Wark's new book: it provides the reader with a full set of conceptual tools, none of which is obscure, just a little estranged from mainstream usage, which we can use in our own world-making and unmaking endeavours.
A hacker, in Wark's lexicon, is very different from the image of the super-specialized anarcho-programmer which the term still conjures up for most people; indeed many readers will probably come to recognize themselves as hackers in reading the book. I certainly did. A hacker, we learn, is someone who hacks into knowledge production networks of any kind, and liberates that knowledge from an economy of scarcity. In a society based on private property relations, scarcity is always being presented as if it were natural, but in the contemporary context, where intellectual property is the dominant property form, scarcity is artificial, counter-productive— and the bane of hackers—for the simple reason that appropriating knowledge and information by no means deprives anyone else of it. This is a key issue in art-related practice—indeed, Wark discusses hacking as if it were an art-related practice—for the system of value-production in the mainstream art world is also premised on a regime of scarcity, underpinned by the author's signature.
Wark hacks his rather unorthodox theory out of Marxism: like Marx, Wark believes human history can be conceptualized in terms of class relations and conflict. Today, he argues, this conflict is most acute between what he calls the "vectoralist" class (which has come to supplant the hegemony of the capitalist class) and the new productive class that Wark describes as hackers. For now, he admits, hackers like artists continue to see each other as rivals, rather than as fellow members of a class with shared interests—a problem that he elegantly side-steps by arguing that "the hacker class does not need unity in identity but seeks multiplicity in difference." In Wark's mind, it seems, hackers of the world need not so much unite as continue to untie, freeing knowledge from illusions of scarcity. For those who might find Wark's picture overly rosy, the book is full of accounts of actually existing zones of hacker liberty, including this gem from free software advocate and producer Richard Stallman: "It was a bit like the garden of Eden. It hadn't occurred to us not to co-operate."
The upbeat manifesto form sits well with the spirit of the times, but Wark chose it, one suspects, because it is a particularly effective way of organizing a tool box. And ultimately, that's what I took away with me from my read: that conceptual vocabularies are like worlds—other ones are possible and they are this one.
> STEPHEN WRIGHT

Catalogues et_and Monographies_Monographs

Carl Andre, *Cuts: Texts 1959–2004*, edited with an introduction by James Meyer, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2005, 352 pp., ill. b. & w.

With its remarkably astute cover, this comprehensive collection of interviews, statements, letters and poems, many previously unpublished, is a wonderfully designed, insightful, and informative book. The title "cuts" refers to both the materiality and essence of Carl Andre's minimal sculptures and the comparatively condensed and succinct texts. This most recent publication from the "MIT Press Writing Art Series" takes the reader back in time to the New York art world of the 1960s and 70s. It describes the formative conditions of Andre's aesthetic practice, his close friendships with artists such as Hollis Frampton and Frank Stella, his early dealings with a number of galleries, and the often controversial reception of his work. Perhaps the most central force of narrative and conceptual dialogue in the book takes place with Frampton, and this ranges from the experience of art school (they were roommates at Andover Academy in Massachusetts) to Frampton's ongoing interviews with Andre. This book also moves beyond being a self-commentary on Andre's sculpture and conceptual interests, for Andre discusses the work of artists such as Bernd and Hilla Becher, Brancusi, Mark de Suvero, Duchamp, Eva Hesse, Sol Lewitt, Robert Morris, and Frank Stella, among others. Overall, the writings range from pithy statements such as "Sol is our Spinoza"

to short commentaries on his own philosophical endeavours that are central to his sculpture: "Horizontality is for me a more efficient distribution of matter than verticality," and "My ambition as an artist is to be the 'Turner of matter'. As Turner severed colour from depiction, I attempt to sever matter from depiction." Can fragments of writing make up a coherent approach to exploring and interpreting a life's work? In this case, yes, as the reader is provided with an uncompromising understanding of one of the most influential sculptors of our time.
> Petra Rigby Watson

DVD

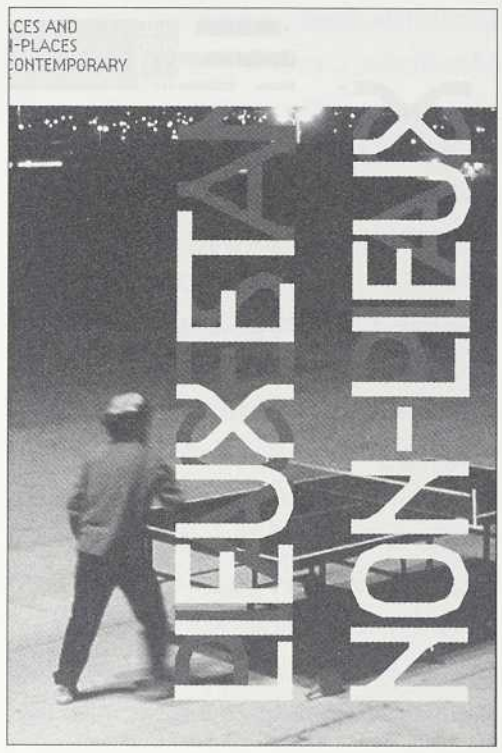
Eija-Liisa Ahtila, *The Cinematic Works*, Helsinki, Crystal Eye, DVD et livret 256 p.

Les éditions de vidéos et de films d'artistes en DVD sont souvent décevantes. Alors que ce support pourrait être accompagné de textes critiques et de documents écrits (imprimés à part ou insérés sous forme de fichiers numériques), il ne s'agit souvent que d'une simple retranscription destinée au petit écran. Avec la multiplication de ce type de produit, c'est toute une manière de diffuser l'art qui est en train de changer. Cette mutation n'a hélas plus grand-chose à voir avec celle apparue lors de la massification de l'édition photographique, laquelle attribue le plus souvent une partie de son espace au texte.
Fort heureusement, le coffret de l'intégrale des films d'Eija-Liisa Ahtila publié par Crystal Eye, son producteur finlandais, contient un volumineux livret comprenant les synopsis, les dialogues et les sous-titres des cinq courts et moyens métrages de l'artiste (en finnois et en anglais). Ce qui est loin d'être anecdotique tant les œuvres d'Eija-Liisa Ahtila reposent sur un travail d'entrelacement de la parole et du récit. *If 6 Was 9*, l'installation DVD qui a fait connaître Ahtila en 1995, démarre d'ailleurs dans le noir, par un dialogue annonçant le récit des premières expériences amoureuses des jeunes héroïnes du film. Le principal intérêt de cette édition est surtout de permettre de saisir la cohérence d'un travail qui ne cesse de faire référence à ses propres résonances. C'est ainsi que certaines des installations récentes de l'artiste, notamment *The Wind* et *The House*, utilisent les épisodes de *Love is a Treasure*, un moyen métrage de cinquante-cinq minutes développant une narration discontinue et mettant en scène des femmes atteintes de psychose. Une thématique qui croise très souvent celle de la perte des sentiments, telle qu'elle était déjà exploitée dans *Consolation Service*, la double projection sur le divorce d'un couple montrée à Venise en 1999 et dans *Me/We, Okay, Gray*, les trois premiers courts métrages de l'artiste.
> Frédéric Maufras

Ouvrages reçus_Selected Titles

Ouvrages théoriques_Essays

Sylvette Babin (sous la dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2005, 246 p., ill. n. et b.(texts also in English)
Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, 245 pp., ill. b. & w.



Iain Boal, T.J. Clark, Joseph Matthews, and Michael Watts (Retort), *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, New York: Verso, 2005, 212 pp. ill. b. & w. & col.
Jen Budney and Adrian Blackwell (eds.), *Unboxed: Engagements in Social Space*, Ottawa: G-101, 2005, 132 pp., ill. b. & w. & col.
France Choinière et Michèle Thériault (sous la dir.), *Point & Shoot, Performance et photographie*, Montréal, Dazibao, 2005, 128 p., ill. n. et b. et coul.
Colin Davies, *The Prefabricated Home*, London: Reaktion Books, 248 pp., ill. b. & w.
Andrea Fraser and Alexander Alberro (ed.), *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2005, 292 pp., ill. b. & w. & col.
Jouable. Art, jeu et interactivité, Genève/Kyoto/Paris, expositions/workshops/colloque, Genève, Haute école d'arts appliqués HES, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, Ciren, Université de Paris 8, Saint-Gervais, Centre pour

l'image contemporaine, 2004, 364 p., ill. n. et b. et coul.
David Campany, dir., *Art et photographie*, Paris, Phaidon, 2005, 220 p. ill. n. et b. et coul.
Jean Klucinskas et Walter Moser (sous la dir.), *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, 256 p.
Alexei Monroe, *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, Cambridge, MA, and London, UK: MIT Press, 2005, 314 pp., ill. b. & w. & col.

Catalogues et_and Monographies_Monographs

Alexandre Castonguay, Éléments, texte par Sandra Grant Marchand, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 24 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English.)
Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons, textes par Jocelyn Jean, Gilles Lapointe et Ginette Michaud, Montréal, Les éditions du passage, 2005, 280, ill. n. et b. et coul.
Andrea Blum. Greenhouse, textes par Andrea Blum, Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes/Pays-paysage, 2005, n.p., ill. coul. (texts also in English.)
Berdaguer & Pejus, textes par Christophe Berdaguer, Marie Péjus, Jean-Pierre Rehm et Jean-Louis Violeau, La Parvis centre d'art contemporain, Chapelle Saint-Jacques, Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Un, Deux...Quatre Éditions, 2004, 254 p., ill. n. et b. et coul.
Flat Land, Angela Detanico et Rafael Lain, texte par Émilie Renard, Marne-la-Vallée, La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée, Centre d'art contemporain Multiimages VIII, Paris, galerie Martine Aboucaya, 2005, 184 p., ill. n. et b. et coul.
Anselm Kiefer: Heaven and Earth, organized by Michael Auping, Forth Worth: Modern Art Museum of Forth Worth / Munich: Prestel, 2005, 186 pp., ill. b. & w. & col.
Michel Majerus: Installations 92-02, ed. by Peter Pakesch, Gijs van Tuyl, Robert Fleck, Veit Görner, and Marie-Claude Beaud, Amsterdam: Stedelijk Museum, 2005, 308 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en allemand.)
Jocelyn Robert. L'inclinaison du regard, textes par Louise Déry et Jocelyn Robert (commissaire), Montréal, galerie de l'UQAM, 2005, 144 p., ill. coul. (texts also in English.)
Nicolas Schöffer, collectif, Dijon, Les presses du réel, 2005, 288 p., ill. n. et b. et coul.
Open Systems: Rethinking Art c. 1970, ed. by Donna De Salvo, texts by Johanna Burton, Mark Godfrey, and Boris Groys, London: Tate Publishing, 2005, 186 pp., ill. b. & w. & col.
Raconte-moi/Tell Me, textes par Marie Fraser (commissaire), Olivier Asselin et Emma Lavigne, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, 123 p. ill. n. et b. et coul. (texts also in English.)
Thomas Struth: Museum Photographs, texts by Hans Belting, Walter Grasskamp and Claudia Seidel, Munich: Shirmer/Mosel, 2005, 144 pp., ill. col.
Sterlac: The Monograph, ed. by Marquard Smith, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2005, 256 pp., ill. b. & w.
Sylvie Bouchard, textes par Pierre Landry (commissaire) et Christine Dubois, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 120 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English.)
Territoires urbains, texte par Réal Lussier (commissaire), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 88 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English.)
Tony Oursler, textes par Christine van Assche, Paul Ardenne, Raymond Bellour et Tony Oursler, Paris, Jeu de Paume et Flammarion, 2005, 144 p., ill. n. et b. et coul.

Revues_Magazines

Livraison, rhinocéros comme revue d'art contemporain, « Rafraîchir l'écran/Refreshing the Screen », n°5, été-automne 2005, 168 p., ill. n. et b. et coul.

Livres d'artistes_Artist's Books

Marisa Maria Lehrmann, *Unknown/Kingdom of Doing*, Valence, art3, 2005, n.p.
Éric Metcalfe, *Laura*, text by Nancy Shaw, Vancouver, ArtSpeak, 2005, n.p. (+ CD)

ERRATUM

Dans le PARACHUTE 120, les crédits pour les photos reproduites aux pages 75 et 87 auraient dû être respectivement attribués à Denis Farley et à Isaac Applebaum.

In PARACHUTE 120, images appearing on pages 75 and 87 should have been credited to Denis Farley and Isaac Applebaum, respectively.

PARACHUTE

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: CAROLINE A. JONES, STEFAN JOVANOVIČ, JACINTO LAGEIRA, RACHEL LAUZON, FRÉDÉRIC MAUFRAS, TODD MEYERS + RICHARD BAXSTROM, DEREK CONRAD MURRAY, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, LOUISE PROVENCHER, EDUARDO RALICKAS, PETRA RIGBY WATSON, STEPHEN WRIGHT | traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, NATHALIE DE BLOIS, MARK HEFFERNAN, DENIS LESSARD |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
diffusion et promotion_circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
stagiaire_intern: PAULINE ABBADIE |

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

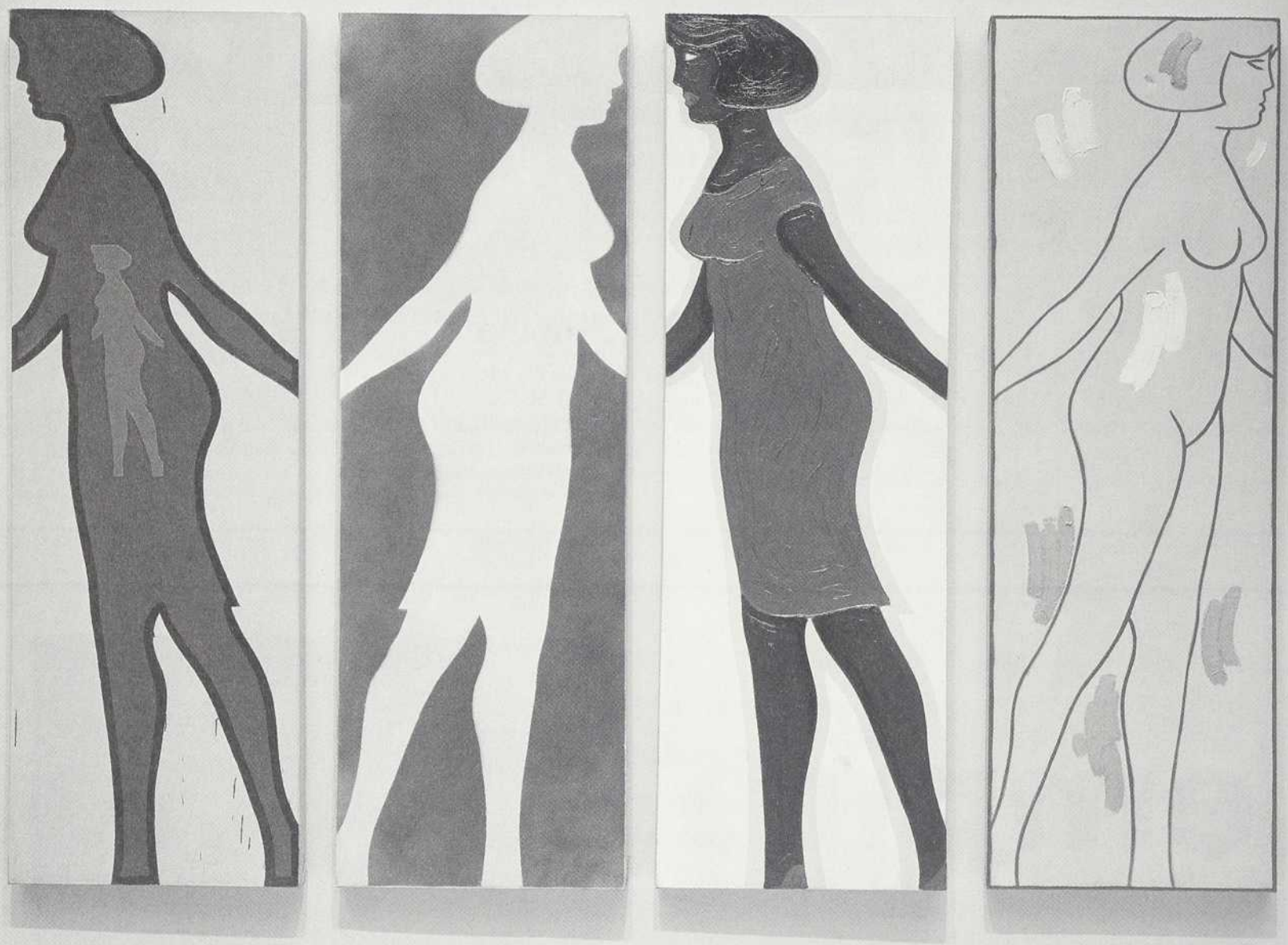
abonnement_subscription
tarifs des abonnements_subscription rates: **un an_one year › Canada** (taxes comprises_tax included): individu_individual › 57$ étudiant_student › 45$ institution › 125$ org. sans but lucratif_non-profit organization › 66$ |
deux ans_two years › Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual › 99$ étudiant_student › 79$ |
international (frais d'envoi compris_shipping included): individu_individual › 54 € › 56$US (aux États-Unis seulement_In USA only) › 68 $US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord_Outside North America) Institution › 96 € › 125$US
abonnement en ligne_online subscription › www.parachute.ca
Canada, international: 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: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

diffusion_distribution
ANGLETERRE ET IRLANDE_ENGLAND AND IRELAND: Central Books, 99 Wallis Road (London) E9 5LN +44 (0) 845 458 9925 F: +44 (0) 845 458 9912 magazines@centralbooks.com www.centralbooks.com AUSTRALIE_AUSTRALIA: Selectair Distribution Services, P.O. BOX 1466, Double Bay NSW 1360 T/F: + 61 2 93718866 sales@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 BRÉSIL_BRAZIL: Black & White, Rua Vespasiano, 560, Vila Romana, São Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3673 6668 F: 55 (11) 3675 3573. Pour connaître le point de vente le plus proche, contactez_To find the nearest outlet contact b.andwhite@uol.com.br DANEMARK _DENMARK: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center (Nikolaj Plads), Museet for Samtidskunst (Roskilde) ESPAGNE, PORTUGAL, ITALIE ET PAYS D'EXPRESSION ALLEMANDE_SPAIN, PORTUGAL, ITALY AND GERMAN SPEAKING COUNTRIES: ACTAR, Roca i Batlle 2 i 4, 08023 Barcelona. T: + 34 (93) 418 77 59 F: + 34 (93) 418 67 07. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez _To find the nearest outlet contact info@actar-mail.com FRANCE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 Paris. Pour connaître le point de vente 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@wanadoo.fr CANADA, ÉTATS-UNIS_USA: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux États-Unis_In the USA. dial 1-800-263-9661 JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG: Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levant Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) 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- 021**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 021**.

 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, juillet et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, July, 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. 1er trimestre 2006_1st trimester 2006. **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 Montréal, la Ville de Montréal et le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.**


Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts



MICHAEL SNOW, *QUATRE PANNEAUX GRIS ET QUATRE FIGURES*, 1963, HUILE SUR TOILE. ACHAT, FONDS DE L'ASSOCIATION DES BÉNÉVOLES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL ET LEGS HORSLEY ET ANNIE TOWNSEND.

Charles H. Scott Gallery

Stan Denniston
No-Mo video
January 25 to March 5, 2006
Opening: January 24 at 7:30pm

Emily Carr Institute
1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6H 3R9, Canada

T 604 844 3809
F 604 844 3801
E scottgal@eciad.ca
W eciad.ca/chscott

H 12pm to 5pm MON to FRI
10am to 5pm SAT and SUN

Canada Council for the Arts / Conseil des Arts du Canada

IFEMA
Feria de Madrid

Feria de Madrid.
Pabellones 7 y 9

Tel.: 902 22 15 15
Internacional: (34) 91 722 30 00
Fax: (34) 91 722 57 98

infoarco@ifema.es
www.arcospain.org

25 años

ARCO´06

Feria Internacional de Arte Contemporáneo
9-13 Febrero

> IV Forum Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo.
> Madrid Abierto, intervenciones de Arte Público.

Inauguración Oficial (por invitación): Miércoles 8 de Febrero, 19h.
Visita Profesional (por invitación): Miércoles 8: 11h. a 21.30h. Jueves 9: a partir de las 11h.
Abierto al Público: Jueves 9: 17 a 21 h. Première, Viernes 10, Sábado 11, Domingo 12, Lunes 13 de Febrero 12 a 21h.

ANSELM KIEFER

CIEL ET TERRE

DU 11 FÉVRIER AU 30 AVRIL 2006

CRÉDITS : *STERNENFALL (PLUIE D'ÉTOILES)*, 1995. EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE MODERN ART MUSEUM OF FORT WORTH

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, H2X 3X5
514-847-6226 WWW.MACM.ORG

Ø lichen