

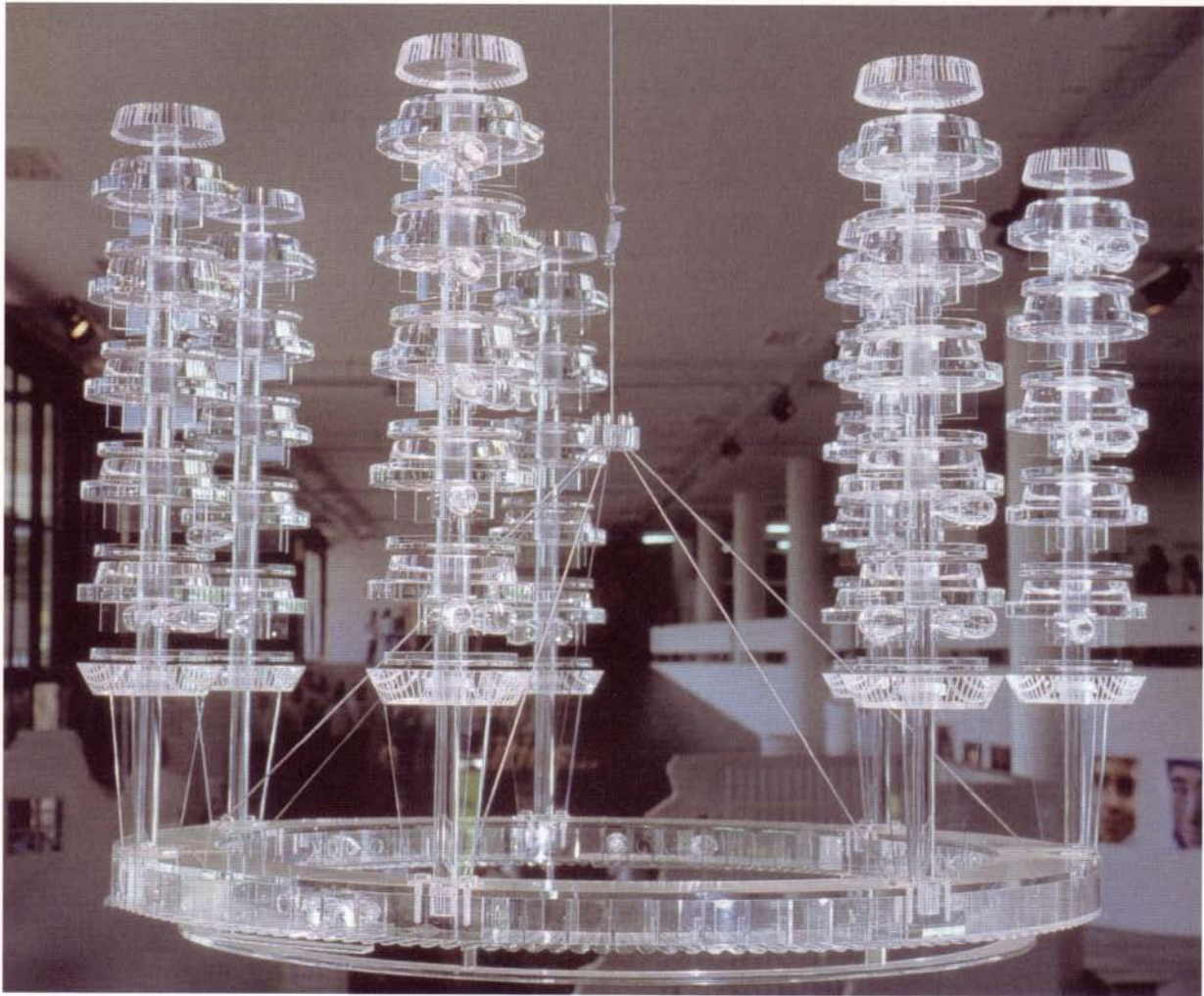
I 21 PARACHUTE

X HUMAIN - SC
HUMAN - CS

art contemporain_contemporary art







CARSTEN HÖLLER, KRUTIKOV'S FLYING CITY, 2001, VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW, 25^E 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 faisons 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'existence¹.
– 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 éluusif 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 ouvre².

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 Carroussel* (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 carroussel, 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 Carroussel* (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 MARAZZANO, 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.

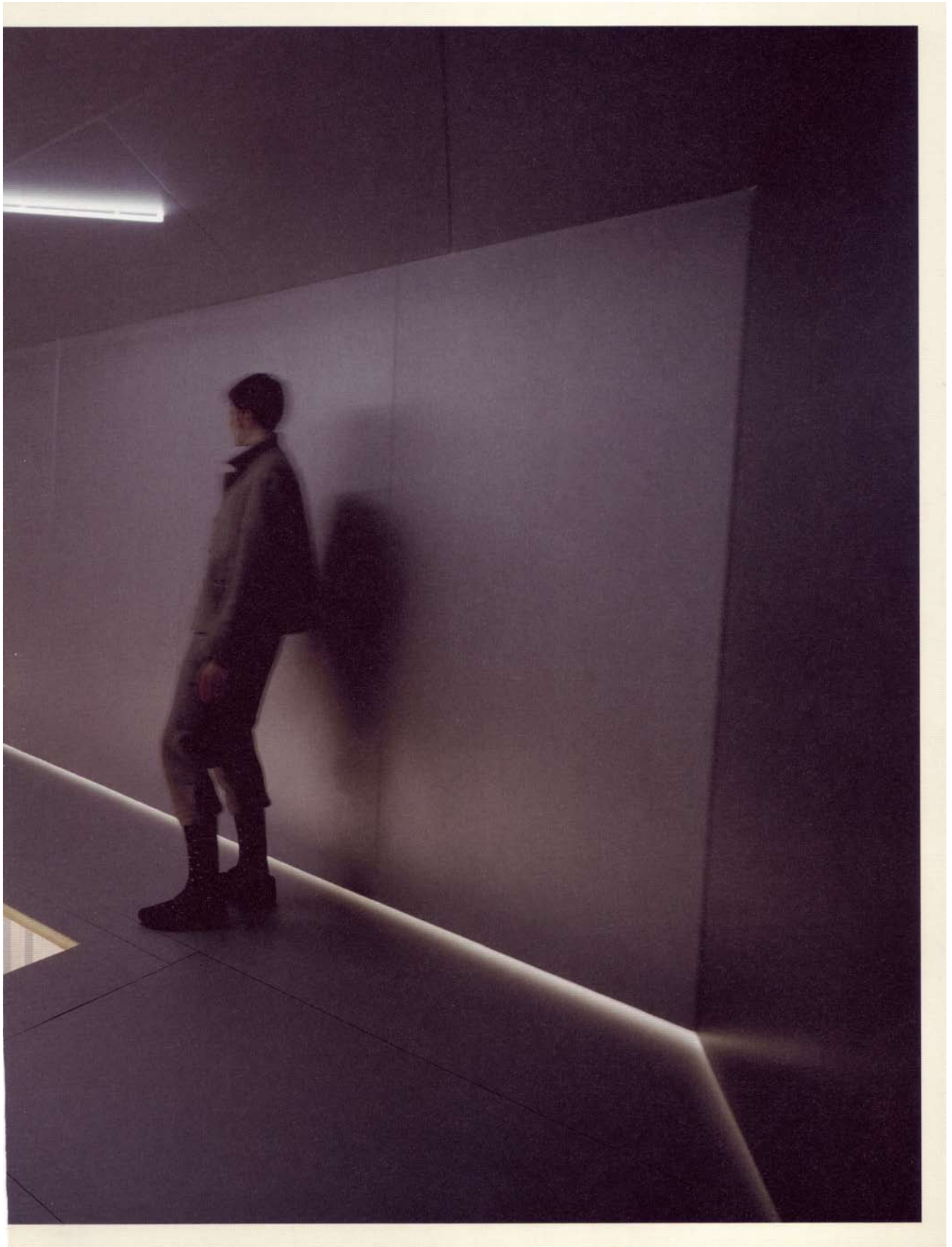
Ainsi, *Krutikov's Flying City* (2001) donne-t-elle une autre interprétation de cette utopie de l'envol tellement présente dans l'imaginaire humain. Sous forme de lustre suspendu au plafond, la ville imaginaire d'Höller est constituée d'un anneau de verre d'où s'élèvent sept tours cylindriques également 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.

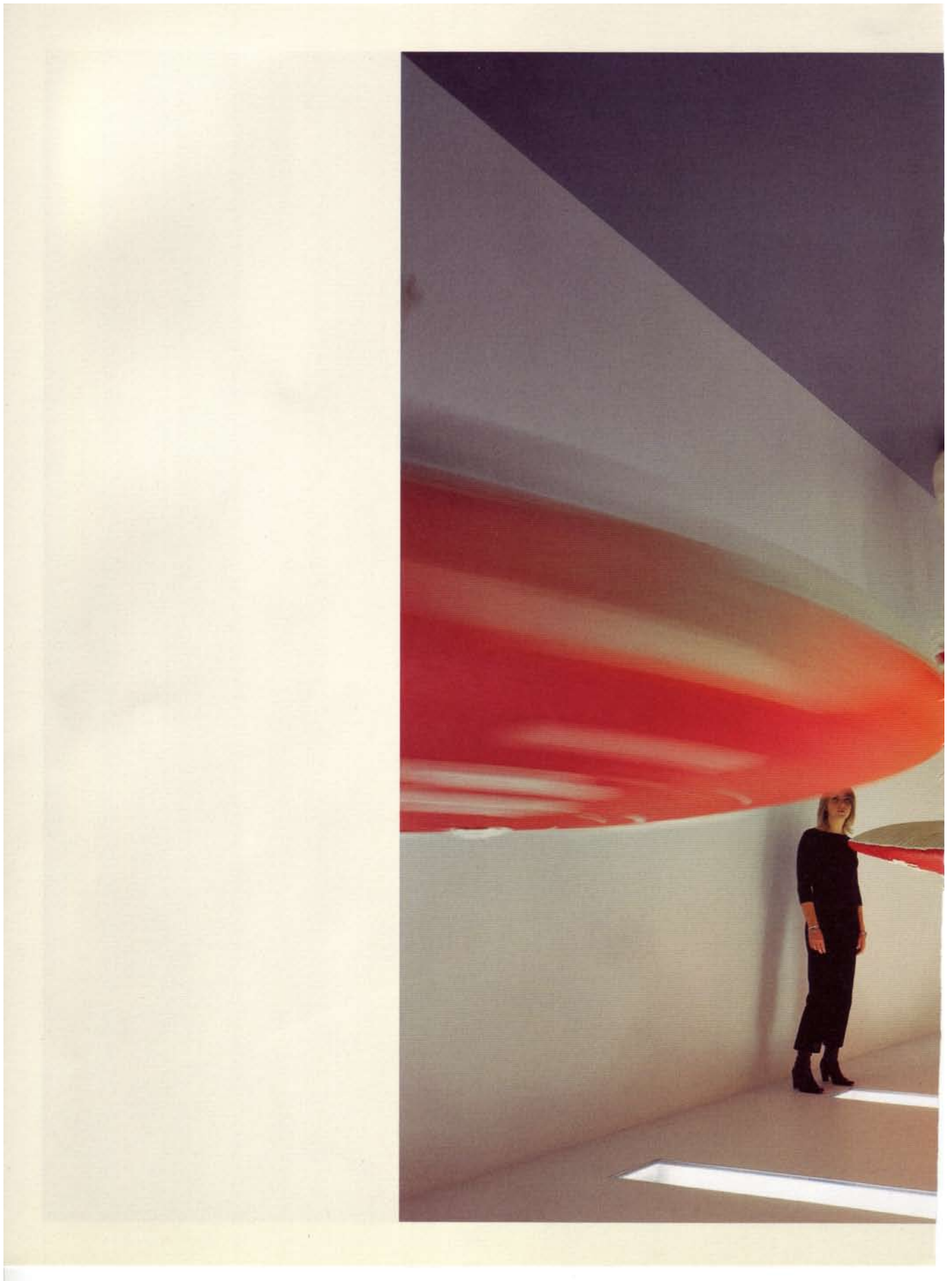
La manière coutumière d'Höller de décaler ou de déplacer des formes qui nous sont familières et de les représenter autrement afin d'en dégager un sens nouveau revient ici. La maquette de la ville futuriste est suspendue au-dessus de nos têtes et apparaît à l'horizon comme un objet venant de l'espace 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 perdu³.

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 frontières⁴.») 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 phi⁵ 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 post-moderne, 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



En plus du doute comme méthode de connaissance qui mène à

«une culture sur notre incapacité à savoir⁸»,

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 vous⁶.

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.

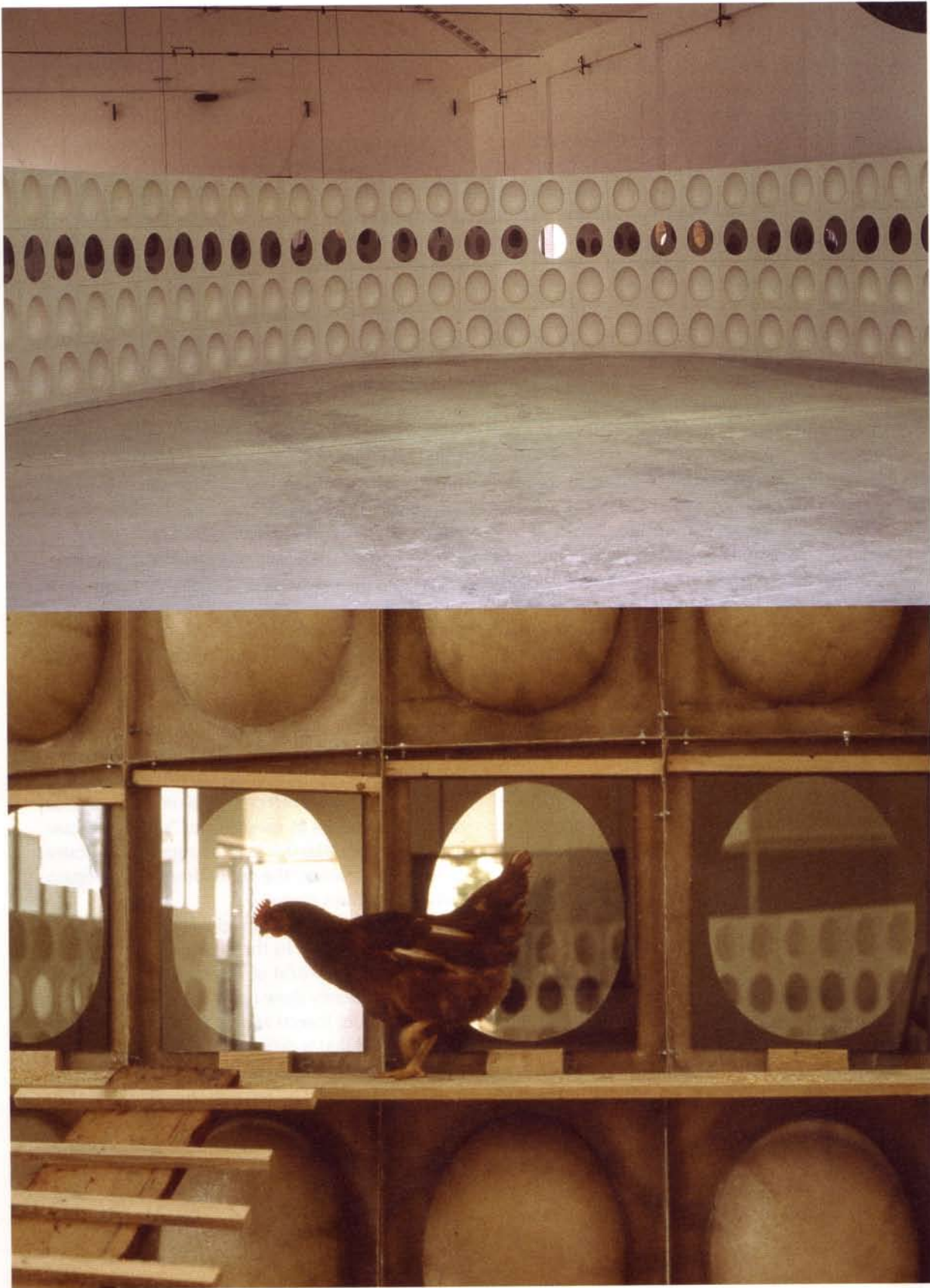
L'une des nombreuses figures du double dans l'œuvre d'Höller est celle qui associe le règne animal au règne humain. Dans *A House for Pigs and People*, une pièce installée dans les jardins publics de Kassel lors de la Documenta 10, en 1997, les visiteurs étaient appelés à regarder une cour remplie de 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 Rirkrit 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 encadrerait 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 foi⁷.

– 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 savoir⁸», 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 intérieur⁹.

Tout l'œuvre de Carsten, le «vertigo» 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.

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

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 recombinaison 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.*
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. «Carsten Höller, The Synchro System and You(s)», interview with Jens Hoffmann, *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.*