

**Amandine Alessandra, Marine Baudrillard, Carole Lévesque,
Katharina Niemeyer et Magali Uhl, Écran total — La machine
d'absence**

**Amandine Alessandra, Marine Baudrillard, Carole Lévesque,
Katharina Niemeyer et Magali Uhl, Écran total — The Absence
Machine**

Edward Pérez-González

Number 118, Fall 2021

Exposer la photo
Exhibiting Photography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97164ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pérez-González, E. (2021). Amandine Alessandra, Marine Baudrillard, Carole Lévesque, Katharina Niemeyer et Magali Uhl, Écran total — La machine d'absence / Amandine Alessandra, Marine Baudrillard, Carole Lévesque, Katharina Niemeyer et Magali Uhl, Écran total — The Absence Machine. *Ciel variable*, (118), 26–35.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



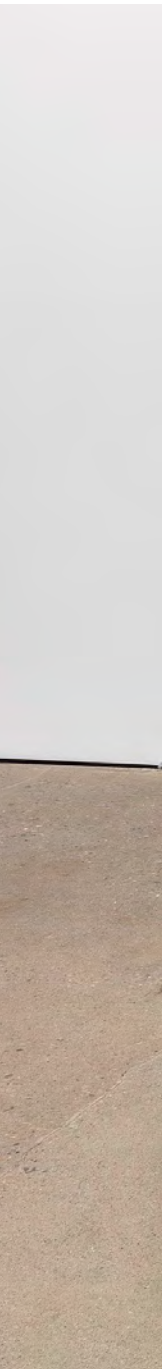
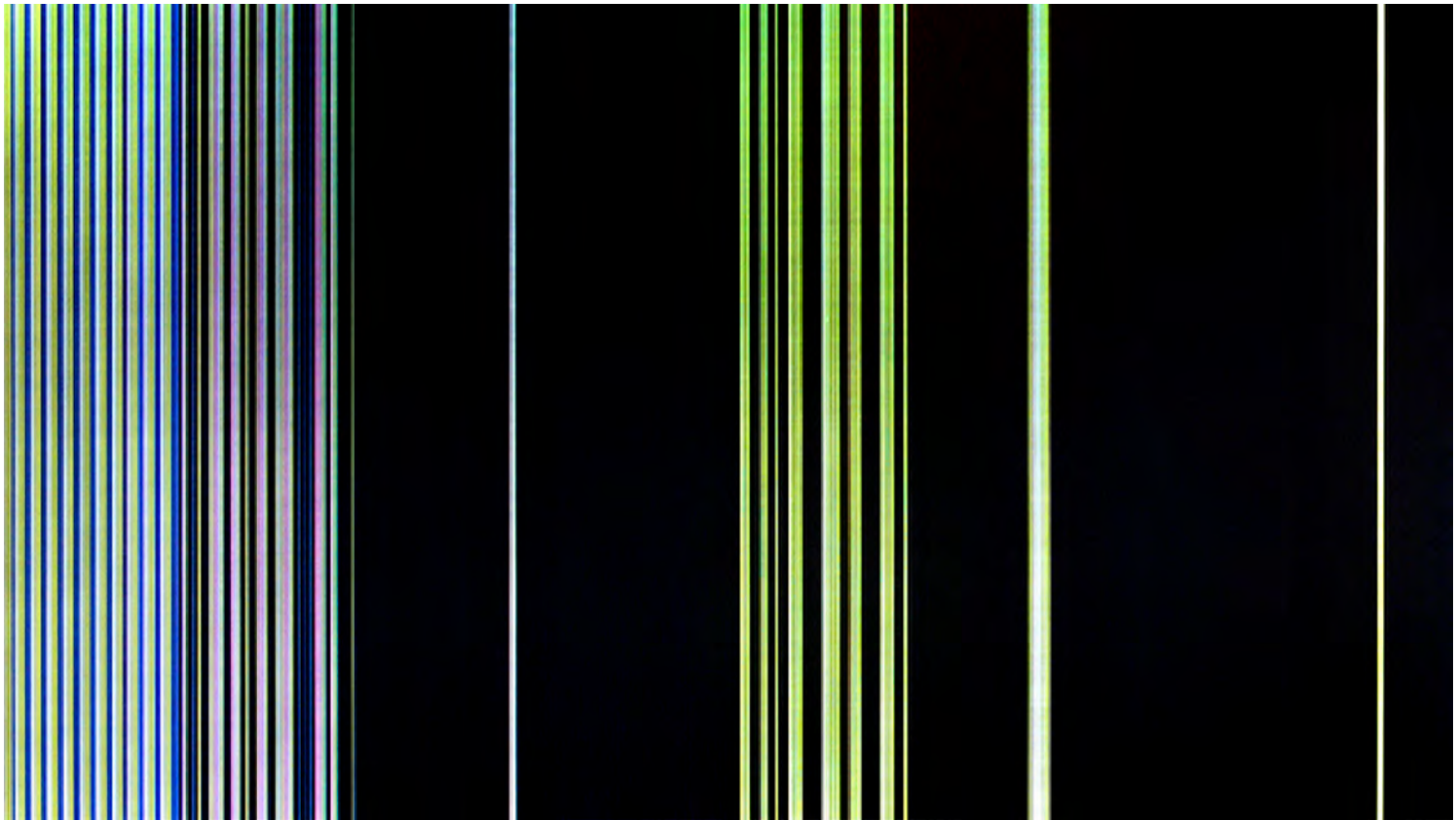
Écran total

Commissaires : Amandine Alessandra, Marine Baudrillard,
Carole Lévesque, Katharina Niemeyer et Magali Uhl

PAGE 26
Penelope Umbrico
Out of Order / Bad Display, 2018
permission de / courtesy
of Postmasters Gallery

PAGE 27
Charlie Doyon
Corps Abstracts, 2021





Jean Baudrillard



PAGE 28

Penelope Umbrico

S_57-20.jpg, extrait de *Broken Sets* / eBay
2007 – en cours / ongoing

PAGE 29

Adam Basanta

All We'd Ever Need Is One Another (Trio) 2019,
photos : Laura Findley



Jean Baudrillard
JB411-13, non daté / undated
 permission de / courtesy
 of Marine Baudrillard



PAGES 30 ET 31
Adam Basanta, *All We'd Ever
 Need Is One Another (Trio)*, 2019
 photos : Laura Findley



Jean Baudrillard
JB356-6a, non daté / undated
 permission de / courtesy
 of Marine Baudrillard

La machine d'absence | The Absence Machine

EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ

Les réflexions sur l'écran et sur les relations entre l'image et la réalité proposées par le philosophe Jean Baudrillard (1929–2007) dans son texte *Écran total* ont servi à échafauder la mise en scène de l'exposition du même nom, présentée par le Centre de design de l'UQAM¹ et fruit d'un commissariat collectif. Projetées sur les murs, les photographies réalisées par Baudrillard enveloppent physiquement et conceptuellement les œuvres des artistes invités – Adam Basanta, Penelope Umbrico, Mishka Henner et Vaseem Bhatti –, ainsi que celles de ceux qui ont été sélectionnés par concours – Charlie Doyon, Clint Enns et Xuan Ye. Ces œuvres visent à remettre en question les implications, dans la vie contemporaine, de l'omniprésence du monde des écrans.

Plus de séparation, plus de vide, plus d'absence : on entre dans l'écran, dans l'image virtuelle sans obstacle. On entre dans sa vie comme dans un écran. On enfle sa propre vie comme une combinaison digitale².

Dans l'incessant désir que nous avons de nous inventer une vie stimulante, conditionnée et valorisée par le regard de l'autre, nous nous abandonnons sans réserve au monde des écrans. L'être contemporain ne peut exister qu'à travers eux, étranger à ce qui est mis de côté dans ce processus de déshumanisation : l'odeur, le goût, la texture, le poids, la densité, le temps... Hypnotisés, nous entrons dans l'écran, participant et nous soumettant au bombardement effréné des images, dont ne sont pas exclues celles qui devraient naturellement nous plonger dans la stupeur : catastrophes naturelles, violences, injustices, racisme, homophobie, génocide, etc. On les appréhende comme s'il s'agissait d'images de films de fiction, de constructions narratives et, même, comme des restes d'un imaginaire désormais révolu. En nous séparant du réel, l'écran semble nous protéger, nous mettre

L'ensemble des œuvres qui forment le nœud de l'exposition s'appuient (...) sur la vision du monde, critique, du Baudrillard philosophe, et non sur celle de l'artiste : un monde où l'énonciateur devient l'écran lui-même.

à l'abri, nous soustraire à la condition humaine, à ce qui pourrait nous faire souffrir. Nous vivons donc dans le temps du « dé- », non pas dans le sens d'une négation ou d'une inversion des significations, ni dans celui d'un excès, mais plutôt dans le sens d'être « hors de ». Dé-sensibilisation, déshumanisation, recherche d'une existence hors de l'humain.

La mise en espace de l'exposition s'appuie sur l'idée de nœud central et d'enveloppement. L'enveloppe est composée de plusieurs projections vidéo présentant de courtes séquences dans lesquelles alternent des photographies prises par Baudrillard et des extraits de ses textes. On dirait que, résistant à l'effacement du sujet et à la dissolution des singularités, Baudrillard tente, à travers ses photos, de capturer la valeur de l'expérience, de la vie réelle comme événement intense, de ce « je » que je suis, du corps physique, des sensations et des perceptions. Son regard témoigne d'une sensibilité à la texture du monde telle que rendue par l'image photographique. Clairs-obscur, reflets, couleurs saturées : tout ce qu'il capte rend compte d'une attention particulière à la lumière du moment et d'un lien vif aux phénomènes ;

The reflections on screens and on relations between image and reality offered by the philosopher Jean Baudrillard (1929–2007) in his essay *Écran total* served as a framework for the staging of the exhibition of the same name, presented by the Centre de design at UQAM¹ and organized by a curatorial collective. Projected on the walls, Baudrillard's photographs physically and conceptually enwrapped the works by the guest artists – Adam Basanta, Penelope Umbrico, Mishka Henner, and Vaseem Bhatti – and by the artists selected through a competition – Charlie Doyon, Clint Enns, and Xuan Ye. These works were intended to challenge the implications for contemporary life of the omnipresence of screens: “No more separation, no more emptiness, no more absence: we enter the screen, the barrier-free virtual image. We enter our life as if entering a screen. We scroll through our own life as a digital stratagem.”²

In our constant desire to invent a stimulating life for ourselves, a life that is conditioned and valorized by the gaze of the other, we unreservedly abandon ourselves to the world of screens. As contemporary people, we can exist only through them, and we pay no mind to what is left out in this process of dehumanization: smell, taste, texture, weight, density, time. Hypnotized, we enter the screen, participating in and subjecting ourselves to the frenetic bombardment of images, including those that we should naturally find shocking: natural catastrophes, scenes of violence, injustice, racism, homophobia, genocide, and so on. We apprehend them as if they were images from feature films, or narrative constructions, or even the remains of a bygone imaginary. By separating us from the real, the screen seems to protect us, shelter us, remove us from the human condition, from what could make us suffer. And so, we live in the time of “de-” – not in the sense of negation or reversal of meaning, nor in the sense of excess, but in the sense of being “outside of.” Desensitization, dehumanization – the search for an out-of-human existence.

The staging of the exhibition is based on the idea of central core and enveloping. The wrapping is composed of several video projections presenting short sequences in which photographs taken by Baudrillard alternate with excerpts of his writings. One might say that Baudrillard resists the erasure of the subject and the dissolution of singularities by trying, through his photographs, to capture the value of experience, of real life, as an intense event – the value of the “I” that I am – physical body, sensations, and perceptions. His gaze testifies to his sensitivity to the texture of the world as rendered through the photographic image. Chiaroscuro, reflections, saturated colours: everything he captures reveals his particular attention to the light at a given moment and to a living connection to phenomena – in short, his subjectivity. He seems to use photography to reveal to us that which is unique in us and which, in contrast, the screen dooms to disappearance.

The works that form the core of the exhibition are based on the critical vision of the world of Baudrillard the philosopher and not the artist: a world in which the statement becomes the screen itself. This notion is illustrated very directly – perhaps too directly? – in Charlie Doyon's *Corps abstraits*, which presents screens that break up and substitute for the body. We see, in three dimensions, a mask composed of an arrangement



Mishka Henner + Vaseem Bhatti
Energy Goast, 2021

bref, de sa subjectivité. Baudrillard semble ainsi se servir de la photo a contrario, comme pour nous révéler ce qu'il y a d'unique en nous et que l'écran voue à la disparition.

Les œuvres qui forment le nœud de l'exposition s'appuient, quant à elles, sur la vision du monde, critique, du Baudrillard philosophe, et non sur celle de l'artiste : un monde où l'énonciateur devient l'écran lui-même. Cet état de fait est illustré de façon très directe – peut-être trop ? – dans *Corps abstraits*, de Charlie Doyon, qui présente des écrans morcelant le corps et s'y substituant. On y voit, en trois dimensions, un masque composé d'un agencement de téléphones cellulaires dans lequel sont distribuées les parties d'un visage : dans un écran un œil, dans l'autre la bouche... Ce masque en trois dimensions est accompagné de grandes photos argentiques en noir et blanc où l'on voit des individus dont le visage, centre de la subjectivité, est disloqué par d'autres types d'écrans.

Dans *Out of Order/eBay (Broken Screens on Screen and Broken Screens)*, de Penelope Umbrico, la « parole » est donnée à des écrans défectueux déployés à la fois physiquement et numériquement. Les couches translucides démantelées sont suspendues l'une devant l'autre dans l'espace. En arrière-plan est diffusée une vidéo créée par l'assemblage, en fondu enchaîné, de signaux d'écrans hors d'usage, barres de couleurs verticales qui ne sont pas sans évoquer ironiquement la peinture formaliste ou la vidéo expérimentale. Même mort, l'écran est donné à contempler.

Cette « vie de l'écran » prend, dans *Internet Vernacular – One Year Project* (2004), de Clint Enns, un tour plus troublant. Au départ, on se demande de quel journal personnel sont tirées les 366 photos couvrant un vaste mur et disposées sous forme de calendrier (un groupe d'images par mois), certaines étant placées si haut qu'elles sont à peine visibles. Leur hétérogénéité radicale et leur intérêt tout à fait inégal nous mettent sur la piste : ces photos ont simplement été choisies dans une plateforme de partage de contenu – Flickr – en fonction de la date qui est incrustée dans l'image (donc, du jour où elle a été prise), et cela, sans tenir compte des personnes qui les ont produites ou qui y figurent. L'ensemble évoque ainsi le processus de banalisation et de dé-subjectivation qui permet à l'écran de se raconter lui-même. Sa vie – phagocytant toutes les vies – devient le véritable sujet de l'œuvre.

Un travail de recyclage d'images disponibles sur Internet est aussi à l'origine de la grande projection vidéo de Mishka Henner et Vaseem Bhatti, intitulée *Energy Goast*. Il s'agit cette fois de vidéos de catastrophes naturelles – souvent captées par des caméras de surveillance – que les artistes ont assemblées et sur lesquelles ils apposent, par moments, de grands symboles graphiques évoquant à la fois la mire (donc un lien avec le monde militaire) et le logo (comme si le marketing s'emparait de la fureur du monde). Là encore, par l'accumulation des séquences, la décontextualisation et la schématisation, s'impose un monde déréalisé, scruté sans états d'âme.

Tous ces écrans agissent comme « dispositifs », dans le sens qu'en donne le philosophe Giorgio Agamben, dépassant la définition proposée par Foucault, qui l'entendait comme un ensemble hétérogène de composantes, discursives ou non, ayant toujours une fonction stratégique concrète inscrite dans une relation de pouvoir. De façon pragmatique, Agamben élabore ce concept en énumérant quelques exemples :

« [...] j'appellerai dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des

of cellphones on which parts of a face are distributed: on one screen an eye, on another the mouth, and so on. This three-dimensional mask is accompanied by large black-and-white analogue prints in which we see the individuals whose faces, as centre of subjectivity, are broken into pieces by other types of screens.

In Penelope Umbrico's *Out of Order/eBay (Broken Screens on Screen and Broken Screens)*, it is defective screens, deployed both physically and digitally, that are given the right to "speak." Dismantled translucent layers are suspended, one in front of the other, in the space. In the background is a video montage, in a series of crossfades, of signals on broken screens: vertical colour bars that somehow ironically evoke formalist painting or experimental video. Even moribund, the screen offers something to contemplate.

In Clint Enns's *Internet Vernacular – One Year Project* (2004), the "life of the screen" takes a more disturbing turn. To start with, we wonder whose personal diary has provided the 366 photographs covering a large wall and arranged like a calendar (one group of images per month), some placed so

One might say that Baudrillard resists the erasure of the subject and the dissolution of singularities by trying, through his photographs, to capture the value of experience, of real life, as an intense event – the value of the "I" that I am – physical body, sensations, and perceptions.

high that they are barely visible. Their radical heterogeneity and their utterly unequal degree of interest give us the clue: these photographs were simply chosen from a content-sharing platform – Flickr – as a function of the date inlaid in each image (thus, the day when it was taken), without taking account of the people who produced them or are shown in them. The grouping evokes the process of normalization and de-subjectification that allows the screen to tell its own story. Its life – cannibalizing all lives – becomes the true subject of the work.

Recycling of images available on the Internet is also behind the large-screen video projection by Mishka Henner and Vaseem Bhatti, *Energy Goast*. This work consists of videos of natural catastrophes – many of them captured by surveillance cameras – that Henner and Bhatti assembled and on which they superimpose, at times, large graphic symbols evoking both weapon sights (thus a connection with the military world) and logos (as if marketing were capturing the rage of the world). Here again, through the accumulation of sequences, decontextualization, and schematization, a disconnected world is shown and scrutinized soullessly.

All of these screens act as "apparatuses," in the sense attributed to them by the philosopher Giorgio Agamben, overtaking the definition proposed by Foucault, who intended the apparatus as a heterogeneous group of components, discursive or not, always with a concrete strategic function inscribed in a power relationship. Pragmatically, Agamben builds on this concept by listing some examples:

I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, juridical measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident),

êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et, pourquoi pas, le langage lui-même³. »

C'est, à notre avis, l'installation d'Adam Basanta qui évoque avec le plus de pertinence la présence hégémonique de ces dispositifs que sont les écrans. Refermant le parcours de l'exposition, *All We'd Ever Need Is One Another* (2019) est composée de trois numériseurs de taille moyenne couchés sur le côté et présentant l'un à l'autre leur surface de balayage, ce qui leur permet de s'entre-numériser. Un programme informatique – donné à voir – détermine de façon aléatoire, en fonction des mouvements automatiques de la souris, les paramètres de numérisation. Ces images numériques, générées de façon apparemment fortuite, sont analysées par une série d'algorithmes d'apprentissage machine s'appuyant sur une base de données qui contient des images d'œuvres d'art contemporaines reconnues comme telles.

À travers des processus de comparaison, l'algorithme sélectionne les images qui ressemblent dans une proportion de 80 % aux œuvres de la base de données, puis, les considérant comme œuvres d'art, les envoie vers un site Web, un compte Twitter et un compte Instagram. Quand les concordances sont reconnues par la machine comme de haut niveau, les images sont reproduites automatiquement en grand format par une imprimante placée dans la salle d'exposition. Avec cette machine à faire de l'art, « une usine sans ouvriers⁴ », Basanta met en évidence cet empressément contemporain à nous abandonner à la machine, à nous rendre, à nous débarrasser de ce qui fait de nous des humains. On pourrait remettre en question le statut artistique des images produites – bien qu'il s'agisse d'un débat stérile et de haute voltige – ou simplement faire écho au postulat du philosophe italien Dino Formaggio (1973) et considérer comme art tout ce que les hommes appellent art⁵. Quoi qu'il en soit, Basanta, à travers son installation, met en évidence de façon cynique le jeu de la consommation culturelle et la machinerie économique de l'art. Il utilise l'écran non plus comme un outil de médiation, mais plutôt comme un dispositif d'effacement du réel qui produit une substance tout à fait neuve et autonome. Il inscrit alors pleinement son œuvre dans le sillage de ce que Baudrillard affirmait dans *Écran total* : « Les machines ne produisent que des machines. [...] À un certain niveau de machination, d'immersion dans la machinerie virtuelle, il n'y a plus de distinction homme/machine : la machine est des deux côtés de l'interface⁶. »

1 Du 19 mai au 20 juin 2021. 2 Jean Baudrillard, *Écran total*, Paris, Éditions Galilée, 1997, p. 200. 3 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 31. 4 Adam Basanta, dépliant pour *All We'd Ever Need Is One Another*, sans date. 5 Traduction personnelle de « L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte », Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2018, p. 284. 6 Jean Baudrillard, loc. cit.

Edward Pérez-González a complété en 2013 un doctorat en architecture basé sur une conception postmoderne des musées, et plus spécifiquement sur la philosophie deleuzienne. Il a été commissaire de nombreuses expositions au Venezuela et au Brésil. Il fait partie du laboratoire de commissariat du Musée d'art Leopoldo Gotuzzo rattaché à l'Universidade Federal de Pelotas, au Brésil. Ses recherches ont porté sur la peinture contemporaine, la théorie architecturale et le commissariat d'expositions.

but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones, and – why not – language itself.³

It's my opinion that Adam Basanta's installation evokes most pointedly the hegemonic presence of screens as apparatuses. Closing the exhibition path, his *All We'd Ever Need Is One Another* (2019) is composed of three medium-sized digitizers lying on their side and presenting their scanning surfaces to each other, enabling them to mutually digitize each other. A software program – in view – randomly determines the digitization parameters as a function of automatic mouse movements. The digital images, generated apparently fortuitously, are analyzed by a series of machine-learning algorithms that use a database containing images of well-known contemporary artworks.

Through a process of comparison, the algorithm selects images that have an 80 percent resemblance to the works in the database; then, deeming them works of art, it sends them to a website, a Twitter account, and an Instagram account. When the machine recognizes a very close match, the images are automatically reproduced in large format by a printer located in the exhibition space. With this art-making machine, “a factory without workers,”⁴ Basanta highlights the contemporary rush to abandon ourselves to the machine, to surrender to it, to slough off what makes us human. One might challenge the artistic status of the images produced – although it would be a sterile, highly charged debate – or simply echo the postulate of the Italian philosopher Dino Formaggio (1973) and consider to be art everything that people call art.⁵ Whatever the case, Basanta, through his installation, cynically highlights the interplay between cultural consumption and the economic machinery of art. He uses the screen no longer as a tool of mediation, but as an apparatus of erasure of the real that produces a completely new and autonomous substance. He thus fully inscribes his art in the wake of what Baudrillard stated in *Écran total*: “Machines produce only machines. . . . At a certain level of machination, of immersion in the virtual machinery, there is no longer a distinction between human and machine: the machine is on both sides of the interface.”⁶ Translated by Käthe Roth

1 From May 19 to June 20, 2021. 2 Jean Baudrillard, *Écran total* (Paris: Éditions Galilée, 1997), 200 (our translation). 3 Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? And Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009), 14. 4 Adam Basanta, leaflet for *All We'd Ever Need Is One Another* (n.d.). 5 Author's adaptation of “L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte,” in Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza* (Brescia: Editrice Morcelliana, 2018), 284 (our translation). 6 Baudrillard, *Écran total* (our translation).

Edward Pérez-González completed a PhD in architecture based on a postmodern conception of museums, and more specifically on Deleuzian philosophy, in 2013. He has curated exhibitions in Venezuela and Brazil. He is a member of the curatorial laboratory of the Leopoldo Gotuzzo Museum of Art attached to the Universidade Federal de Pelotas, in Brazil, where he is a guest researcher. In recent years, his research has focused on contemporary painting, architectural theory, and exhibition curating.
