Document généré le 1 juin 2025 11:05

Espace Sculpture

Verbaliser l'image
Titrer et trahir
Verbalizing the Image Is to Title and Reveal It

Maxime Coulombe

Numéro 82, hiver 2007–2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9183ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Coulombe, M. (2007). Verbaliser l'image : titrer et trahir. *Espace Sculpture*, (82), 9–15.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

VERBALISER l'image : titrer et trahir
VERBALIZING the Image Is **to Title and Reveal It**

Maxime COULOMBE

Le titre semble relancer, une nouvelle fois, les difficiles enjeux du rapport entre mot et image, entre écrit et visuel. Il semble nous replonger au cœur du champ d'apories que soulève la détermination de l'antériorité et donc de l'autorité – philosophique, sémiotique, phénoménologique, voire méta-psychologique – d'un langage sur l'autre.

Le titre doit-il être considéré comme irrémédiablement extérieur au travail visuel de l'œuvre, fonctionnant sous des cieux sémiotiques et donc sémantiques distincts ? Ou est-il plutôt une trace laissée par l'artiste, comme une clef accrochée à la cimaise des musées, indiquant ce qu'il y a à voir dans l'image ? Ou encore est-il irrémédiablement en aval de l'œuvre elle-même, une obligation institutionnelle, un simple « hors-d'œuvre » (Derrida) qui, s'il s'offre parfois à interpréter l'œuvre, ne saurait garantir la justesse de sa lecture ?

Ces questions sont vertigineuses, elles interrogent la possibilité même d'une communication entre le régime visuel et le régime verbal. À l'extrême, elles mettent à vif la fragilité de certains fondements épis-

Once again, the title seems to introduce difficulties in the relationship between words and images, the written and the visual. It seems to take us back to the heart of the aporia that determined the precedence and then the authority—philosophical, semiotic, phenomenological, even meta-psychological—of one language over another.

Should the title be considered as irremediably apart from the work's visual aspect, functioning in an arena that is semiotically and hence semantically distinct? Or is it a trace the artist leaves as a key, attached to the wall of museums, indicating what there is to see in the image? Does it come irremediably after the work, an institutional obligation, a simple "hors-d'œuvre" to quote Derrida, which is sometimes presented as an aid to interpreting the work, but does not guarantee an accurate reading?

These are exhilarating questions: they examine the possibility of communication between the visual and verbal systems. In the extreme, they show a frailty in some of art history's epistemological foundations.

STELARC, *Stomach Sculpture*, Melbourne, 1993. Photo : Anthony Figallo.

témologiques de l'histoire de l'art. Qu'on songe : si l'histoire de l'art suppose, par définition, le langage verbal comme condition d'*expression*, et donc d'*existence* ; si l'*interprétation*, qu'elle soit psychanalytique, historique ou historienne d'art, ne peut procéder d'un autre médium que la langue, l'approche de l'art ne semble pouvoir se réaliser que sur fond de deuil. Le deuil d'une adéquation de la discipline (procédant du langage verbal) à son objet (visuel).

Il faut en effet convenir de cette dépendance de toute histoire de l'art et de toute interprétation à un langage verbal. En cela, demeurera toujours une part d'inanalysable, d'inaccessible dans l'art visuel, cette part du visible que les mots ne pourront jamais circonscrire, atteindre, découper. Il ne faut pourtant pas faire de ce constat la raison suffisante d'un pessimisme ou d'un relativisme interprétatif à tous crins. L'homme est né au langage verbal comme être social et expressif, et peut-être comme être pensant. Aussi, les projets de l'artiste trouvent-ils souvent naissance au creux de ce langage, dans quelque théorie qui aura séduit puis convaincu, ou contre laquelle souhaite se poser l'artiste, quelque idée qui aura d'abord existé sous la forme discursive.

Pour cette raison, les discours de l'artiste sur les enjeux de sa production visuelle, et tout particulièrement le titre des œuvres, sont particulièrement intéressants. Si ces verbalisations de l'artiste ne sauraient permettre d'accéder à quelque *authenticité* de l'œuvre – s'il n'en est jamais (Derrida, 1993 [1978] : 21-168), elles se tiennent au plus près du projet de l'artiste, dans ce qu'il a de verbalisable dans le champ du langage (c.f. *infra*). Il faut en convenir depuis Derrida et Lacan, on ne pourra dire le fin mot du désir ayant mené à la production de l'œuvre d'art. On peut cependant approcher les références symboliques, langagières, visuelles qui, comme autant de pièces ayant été assemblées par l'artiste en un bricolage intime, ont participé à l'élaboration de l'œuvre, et qui demeurent, là, serties au cœur de la création [1].

« Je dis toujours la vérité » affirmait Lacan, d'entrée, dans *Télévision*. Prolongeant son argument, il faut penser que tout ce qui se dit, s'effectue par le sujet, s'inscrit sous le régime de *sa* vérité. Cette vérité, si elle n'est pas nécessairement partagée, vérifiable ou logique, indique cependant le désir du sujet. Tenterais-je de mentir, ce mensonge trahira toujours une autre vérité, à commencer par celle du désir justifiant la dissimulation du fait. On ne peut pas parler sans rien dire, car tout ce qui se dit marque une motivation subjective. Si l'homme est signe, il l'est jusque dans ses contradictions, dans ses dénégations, dans le détail de ce qu'il inscrit sous le régime du sens.

L'artiste choisit – et le « sans titre » n'en est pas une exception – le titre de ses œuvres. Ce geste place donc chacune de ses œuvres en rapport avec le langage. Si le titre peut tenir lieu de l'œuvre dans les discussions, s'en faire le signifiant au creux des articles, au fil des inventaires, c'est bien parce que l'artiste a dénommé l'œuvre et, ce faisant, l'a fait naître au champ du langage. Ce geste est important. Le lieu dans le champ du langage où l'artiste épingle son œuvre visuelle n'est pas innocent. Le titre n'indique certes pas le *sens* de l'œuvre, on l'a vu, mais trahit un jugement de la part de l'artiste sur celle-ci, la position de l'œuvre dans l'univers symbolique de son créateur. Le titre marque un point dans le champ symbolique de l'artiste et, lorsque mis en rapport avec d'autres titres de ses œuvres, y marque un lieu, voire un parcours – le fil d'une réflexion artistique ; lorsque mis en lien avec le discours de l'artiste, il offre des prises à l'*interprétation*.

L'ART POSTHUMAIN : LE CORPS COMME SCULPTURE

La posthumanité s'entend comme le dépassement des limites biologiques du corps. L'homme n'est pas immortel, il n'a que deux bras et deux jambes ; ses performances sont limitées par son physique, mais aussi par la nature même des réactions chimiques qui se développent

Consider that if art history, by definition, assumes a verbal language as the requirement for its *expression* and *existence*; if the *interpretation*, whether psychoanalytical, historical or art historical, can only proceed from the medium of language, the approach to art seems only to be carried out from an underlying loss, the mourning of the discipline's appropriateness (proceeding from verbal language) for its subject (visual).

The fact that all art history and all interpretation are dependent on verbal language should be acknowledged. Thus, a part of visual art will always remain unanalyzable, inaccessible, this part of the visible that words can never define, attain, project. Yet, one must not make this acknowledgement sufficient reason for pessimism or outright interpretative relativism. Humans are born with verbal language as expressive, social beings, and perhaps as thinking beings. Also artists' projects often are conceived from within this language, some theory that may have seduced then convinced them, or against which they wish to position themselves, some idea that initially existed in discursive form.

This is the reason that artists' discourses on the implications of their visual art, and especially the titles of their works are particularly interesting. Although artists' verbalizations only give us some access to the *authenticity* of the works – if there ever was any (Derrida 1993 [1978]: 21-168), they are closer to the artists projects, in what can be verbalized in the sphere of language (cf. *intra*). After Derrida and Lacan it has become clear that one can never know the full extent of desire's role in the production of the art work. Nevertheless, one can approach the symbolic, linguistic and visual references as so many pieces that the artist has assembled in a private tinkering and that are part of the work's development and remain at the heart of the creation.[1]

"I always tell the truth" said Lacan, in the introduction to *Television*. Continuing his argument, one must realize that everything the subject claims and carries out falls within his/her system of truth. Although not necessarily shared, verifiable or logical, this nevertheless shows the subject's desire. If I am tempted to be deceptive, this lying will always reveal another truth, beginning with the desire to justify concealing the facts. One cannot speak without saying something, because everything that is said indicates subjective motivation. If man is a sign, he is this right up to his contradictions, denials and in the detail of what lies within the operation of meaning.

Artists choose the titles of their works — and the "untitled" is not an exception. This gesture then places each work in relation to language. If the title can take the place of the work in discussions, become the signifier in articles and in inventories, this is because the artist has named the work and in doing so has made it part of the sphere of language. This gesture is significant. The place in language where artists pin their visual works is not innocent. The title certainly does not indicate the *meaning* of the work, this we have seen, but reveals the artist's view on this, the position of the work in the symbolic world of its creator. The title marks a point in an artist's symbolic sphere and, when placed in relation to the titles of other works, marks a place, a path followed — a train of artistic thought; when combined with an artist's discourse supplies clues to *the interpretation*.

POST-HUMAN ART: THE BODY AS SCULPTURE

Post-humanity is understood as moving beyond the biological limits of the body. People are mortal, they have only two arms and two legs; their performance is limited by their anatomy, and also by the nature of the chemical reactions that develop in their body. Their identity is stable with the exception of the slow patina of age and the misfortunes in the world, and finally, they exist only in one place at a time. Post-humanity hopes to surpass these limits, wanting to go beyond the "boundaries" of the body.

ORLAN, *La réincarnation de Sainte-Orlan : Image(s)-nouvelle(s) image(s) : Omniprésence*, New York, 1993. Photo : Vladimir Sichov.

dans son corps. Son identité est stable, exception faite de la douce patine du temps et des malheurs du monde, et enfin, il n'existe que dans un seul lieu à la fois. La posthumanité espère repousser ces limites de l'homme en souhaitant dépasser les « limites » du corps.

La posthumanité est donc un discours préexistant à la production de l'artiste, circulant dans l'épistémè actuelle et que les artistes ont tenté d'explorer visuellement. En cela, il y a bien un amont à l'art posthumain : cette posthumanité qui organise le désir même de création et qui survit dans le titre, comme une forme d'interprétation par l'artiste de sa propre production. Ces œuvres ne sont pas qu'expérimentations formelles, comme autant d'ouvertures visuelles aux nouvelles possibilités technologiques, elles sont aussi *idéologiques*. Chaque œuvre suppose une perspective sur le devenir de l'homme ; chacune propose une nouvelle définition de l'homme. Chaque œuvre est donc un entre-deux : entre une condition actuelle qu'il faudrait dépasser, et une condition future à laquelle l'homme pourrait tendre et dont l'œuvre se fait une démonstration. Le titre de cette tension temporelle garde trace.

Afin d'affirmer son propos, de le concrétiser, de l'extirper du caractère fictionnel que n'est pas sans posséder l'art, l'artiste recourt à son propre corps comme médium d'expérimentation posthumaine. Soulevant parfois quelque menace physique ou changeant de façon irrémédiable l'apparence de l'artiste, ces performances sont surdéterminées. Elles sont à la fois le lieu de créations artistiques, bien sûr, mais aussi, au creux de ces expériences intimes, celui d'une expérience personnelle particulièrement ritualisée, intense, et souvent risquée. Titrer ces

Post-humanity then is a discourse pre-existing the artist's production, circulating in the current episteme, which artists attempt to explore visually. In this, there is certainly an upside to post-human art: this post-humanity sets up the desire to create and carries on in the title as a form of the artist's interpretation of his/her work. These works are not only formal experiments, as so many visual explorations of technology's new possibilities, they are also *ideological*. Each work assumes a perspective on the future of humankind; each one proposes a new definition. Each work then is an intervening period: between an actual condition that must be overcome and a future that humankind can aim for and for which the work is a demonstration. The title of this temporal tension bears the trace.

Finally to maintain the project, give it shape and extricate it from its fictional nature, which includes art, the artist resorts to his/her own body as the post-human medium of experimentation. At times, physically threatening or changing the artist's appearance in an irremediable way, these performances are overdetermined. They are both the place of artistic creation, of course, and also the crux of these private experiments, that of an especially ritualized, intense and often risky personal experience. Titling these works then is not a trivial matter, because they indicate the way in which the artist interprets his/her art experiments, which by their existential nature are also life experiences.

ORLAN OR THE MARK OF IDENTITY

Orlan's art production is on the cutting edge. In fact the artist changes her body through aesthetic surgical performances to the point of

œuvres n'est donc pas un geste anodin, car il suppose l'indication de la façon dont l'artiste interprète ces expériences artistiques qui sont aussi, par leur nature existentielle, des expériences de vie.

ORLAN OU LA MARQUE IDENTITAIRE

Chez Orlan, la production artistique se porte à fleur de peau. L'artiste a en effet transformé son corps à coups de performances-chirurgies-esthétiques jusqu'à le faire se plier à un projet où existence et pratique artistique se confondent. Le programme chirurgical d'Orlan tient à redéfinir le corps en l'extirpant des tabous religieux pour en faire une simple surface identitaire. Fort de cette libération, le corps s'envisage aisément comme lieu de construction de soi, lieu d'investissement, lieu d'inscription de son devenir et de ce que l'on sent battre à l'intérieur. La production d'Orlan implique une conception nietzschéenne de la vie et de l'art où les deux coalescent en une existence faite œuvre d'art. Dans ce désir à se donner forme, Orlan aspire à échapper à toutes les contraintes entourant le corps, qu'elles soient biologiques ou normatives.

Le développement technologique – et plus concrètement, dans ses performances, la chirurgie esthétique – permettrait d'abord d'échapper à la filiation généalogique, celle qui nous fait hériter des traits de nos ancêtres, de nos parents ; celle qui fait de nous l'héritage visuel d'une histoire familiale. Et, d'autre part, il rendrait possible de proposer d'autres idéaux de beauté que ceux, limités et contraignants, de la société occidentale. À suivre l'exemple d'Orlan, le sujet pourrait s'expérimenter sous de nouvelles définitions de la beauté, plutôt que de se plier à celle qu'on lui impose. Plus simplement, plus fondamentalement aussi, le sujet ne se percevrait plus comme un donné immuable, mais comme un être en devenir, en transformation, libéré des tabous religieux, civils, normatifs liés à l'intouchable du corps et de l'identité.

Si Orlan ne souhaite plus « être identifiée » mais « s'identifier à », elle souhaite garder ouvert ce processus identitaire. Ses performances marquent ainsi le passage chez l'artiste d'une identité biologique, normative à une identité élective et nomade. « je ne désire pas une identité définie et définitive », affirmait-elle (Orlan, 1997 : 42). Car le défini a quelque chose de définitif chez elle. Tout ancrage a quelque chose de restrictif et de fatal. Ce qu'elle rejette est précisément toute limite matérielle à son désir d'être.

En cela, réfléchir à sa pratique artistique à l'aune d'une réflexion sur le titre est ici d'une grande fécondité. L'œuvre infléchit la ligne de vie de l'artiste : son identité physique est irrémédiablement transformée. Le nom donné à cet événement est donc surdéterminé, à la fois performance, mais aussi signe d'un bouleversement identitaire. Comme le soulignait Denis Jeffrey à propos de la construction identitaire de l'individu : « Le sujet advient en se racontant et en assumant son récit » (Jeffrey, 1998 : 142). Le titre de ces œuvres déterminantes pour « l'advenir » de l'artiste-sujet joue un rôle fondateur en participant à ancrer le sens d'un geste dépassant largement la sphère artistique. Mais plutôt que de se faire la simple marque d'une rénovation identitaire qui aurait eu lieu durant la performance, à une date et dans un lieu donnés, et faisant du processus de transformation identitaire une parenthèse, celle de la chirurgie esthétique, Orlan insiste pour percevoir ces performances comme un processus potentiellement infini : « je ne désire pas une identité définie et définitive », disait-elle. Voilà pourquoi les performances-chirurgies-esthétiques se sont multipliées, voilà pourquoi aussi le titre de ces œuvres vise à indiquer moins une *transformation* qu'une *mouvance* identitaire.

Pour cette série de performances, le titre est double : *Réincarnation de Sainte-Orlan* et *Image(s)-nouvelle(s) image(s)*, ce dernier apparaissant souvent en sous-titre. L'un et l'autre titres insistent sur un passage et une renaissance, celle bien sûr de l'artiste dans une nouvelle

creating a project where existence and art practice merge. Orlan's surgical program endeavours to redefine the body by extricating religious taboos in order to create a simple surface for identity. Strengthened by this freedom, the body is easily seen as a construction site, a place to work, to inscribe one's destiny and what one feels is the inner rhythm. Orlan's production implies a Nietzschean concept of life and art where the two coalesce as one existence made into a work of art. In this desire to shape herself, Orlan hopes to get rid of all the constraints surrounding the body, whether they are biological or normative.

Technological development—and in more concrete terms, in her performances, plastic surgery—enabled her initially to avoid genealogical filiations, those that makes us inherit the traits of our ancestors, our parents; those that give us the visual heritage of a family history. And as well, various ideals of beauty can be proposed other than the limited and restricting ones of Western society. Following the example of Orlan, the subject could be experimented with under new definitions of beauty rather than abiding by what is imposed on him/her. More simply and fundamentally as well, the subject is no longer seen as an unchanging given, but as a being that is becoming, in transformation, free from religious, civil and normative taboos linked to the untouchable aspect of the body and of identity.

Although Orlan no longer wishes to "be identified" but rather to "be identified as," she wants to keep this identity process open. Her performances show the passage of the artist from a normative, biological identity to an elective, nomadic one. "I do not want a precise, definitive identity," she states (Orlan 1997: 42). Because the precise has something definitive for her, all roots have restrictive and inevitable aspects. What she rejects is precisely all material limits in her desire to be. Thus, when thinking about her art practice, reflecting on the title is very fruitful. The work changes the direction of the artist's lifeline: her physical identity is irremediably altered. The name given to this event is overdetermined, both a performance and a sign of drastically changed identity. As Denis Jeffrey stressed concerning a person's identity construction: "the subject becomes while talking about his/herself, assuming his/her story" (Jeffrey 1998:142). The title of these determining works about the artist/subject's "becoming" play a founding role by helping to fix the meaning of a gesture that greatly exceeds the sphere of art. But rather than going from the simple sign of identity reconstruction that took place during the performance, to a date and a given place and with the process of identity change in parenthesis, that of plastic surgery, Orlan is insistent about perceiving these performances as a potentially never-ending process: "I do not want a precise, definitive identity" she said. This is why the plastic-surgical-performances are multiple, and why the title of these works attempts to show an *ever-changing* identity rather than a *transformation*.

For this series of performances, the title is twofold: *Réincarnation de Sainte-Orlan* and *Image(s)-nouvelle(s) image(s)*, this last one often appearing as a subtitle. Both titles insist on a passage and a rebirth, that of the artist, of course, with a new identity. This shows that the artwork is conceived of as a transition, making the performance a place of evolution.

One of these two titles (*Réincarnation de Sainte-Orlan*) places this production in continuity with her previous works, the name Sainte-Orlan is linked to photographic and performance work on the iconography of the Virgin made in the 1970-80s. Although the overall project was called *Le Drapé et le Baroque* the specific works often resorted to the name of Sainte-Orlan to designate the artist (*Chapelle pour Sainte-Orlan*, 1980, for example). Of course the nod to religion is ironic, Orlan's work is based on criticism of the Roman Catholic religion and in particular on its concept of women. Using the term *Réincarnation* then opens this interpretation. The mixing of religious references—Christian,

identité. S'indique donc une conception de l'œuvre d'art comme une transition qui font de la performance le lieu d'un devenir.

L'un de ces deux titres (*Réincarnation de Sainte-Orlan*) place cette production en continuité avec ses œuvres précédentes, le nom *Sainte-Orlan* est lié au travail photographique et de performance sur l'iconographie de la vierge réalisée dans les années 1970-1980. Si le projet général était intitulé *Le Drapé et le Baroque*, les œuvres spécifiques recouraient fréquemment au nom « Sainte-Orlan » pour désigner l'artiste (par exemple, pour *Chapelle pour Sainte-Orlan*, de 1980). Le clin d'œil religieux se veut bien sûr ironique, Orlan fondant son travail sur une critique de la religion catholique, et tout spécialement sur sa conception de la femme. L'emploi du terme « Réincarnation » n'est donc pas sans ouvrir cette interprétation. Le croisement des références religieuses – chrétiennes, certes, mais aussi hindouistes ou bouddhistes – soulève d'ailleurs que cette renaissance ne saura se faire à l'identique.

L'autre titre, *Image(s)-nouvelle(s) image(s)*, renvoie, pour sa part, à la notion d'image. L'équivoque, l'hésitation entourant le pluriel du titre n'est pas sans souligner l'aspect représentatif et accessoire de ces images : si pour la philosophie traditionnelle l'être est un, la multiplicité, comme le soulignait Deleuze, est toujours du côté de l'accessoire, de l'empirique, du contingent. Et telle est précisément la position d'Orlan : ne pas percevoir l'identité comme une essence immuable, une triste fatalité, mais au contraire comme un phénomène de surface, une surface à géométrie variable. Dédramatiser le corps, en faire le lieu d'une « sculpture de soi » (Onfray).

Ce second titre rappelle que, pour Orlan, l'identité se fait un jeu de surface, elle ne renvoie pas à une essence, mais à un accident. Et puisqu'elle tient d'une contingence, elle peut être remaniée par une technologie, une technologie ici chirurgicale. Elle notait : « je souhaiterais vraiment que le corps soit un costume. Quelque chose qui ne soit pas définitif » (Orlan, 2002 : 15).

STELARC : L'INÉLUCTABLE CYBERNÉTIQUE

Le titre des performances de Stelarc est laconique. Il est souvent bref, descriptif. *Third Hand, Exoskeleton, Stomach Scuplture, Extra Ear* : autant d'expressions qui incluent certes le merveilleux de la science-fiction, mais de même une forme d'évidence rendue dans la simplicité du titre. Comme si le merveilleux était déjà là, en aval du titre, au creux de la performance. Le mandat de celle-ci n'étant au fond que de concrétiser le prodige ; nous montrer cette *troisième main*, cette sculpture à insérer dans l'estomac.

Third hand, l'une des premières performances effectuées par Stelarc (déjà en 1981, puis répétée à de multiples reprises jusqu'aux années 1990), est le fruit d'une collaboration avec un laboratoire de robotique japonais. La performance rend donc compte de l'extraordinaire technologie mise au point par le laboratoire japonais, et démontre les nouvelles possibilités performatives qu'offre cette troisième main. La difficulté technique que suppose son usage est à la fois indiquée et sublimée par l'artiste lors de la performance : si la mouvoir exige une maîtrise fine des muscles abdominaux, de performance en performance, Stelarc montre son expertise croissante. Dans *Evolution*, il réussit même à écrire le terme « Evolution » de ses trois mains à la fois, montrant que l'intérêt de ses performances n'est pas qu'artistique, que le développement de la robotique n'est pas qu'anecdotique. Bien au contraire, la production artistique de Stelarc serait la démonstration, dans la sphère de l'art, des limites du corps humain – puisque deux mains semblent, après tout, insuffisantes – et à la fois de l'heureuse possibilité de dépasser cette limite. Le titre de l'œuvre serait la douce répétition dans le champ du langage de cette nouvelle réalité technologique.

Dans la *Stomach Sculpture*, présentée en 1993 à la Fifth Australian Sculpture Trienial (Melbourne), Stelarc ingère une capsule d'acier et

certainly, but Hinduism and Buddhist—moreover means that this rebirth will not be exactly the same.

The other title *Image(s)-nouvelle(s) image(s)* refers to the notion of image. The ambiguity and hesitation surrounding the plurality of the title underlines the secondary, representative aspect of these images: although being is one in traditional philosophy, as Deleuze emphasizes, multiplicity is always un-essential, empirical and contingent. And this is precisely Orlan's position: perceiving identity as a geometrically variable surface phenomenon, rather than as an immutable essence, a sad fate. She plays down the importance of the body, making it the place of a "sculpture of oneself" (Onfray).

The second title reminds us that identity is a play of surface for Orlan, referring to an accident not to an essence. And because of this contingency, can be modified by technology, which here is surgical. She has written: "I would really like the body to be a costume. Something that is not definitive" (Orlan 2002: 15).

STELARC: INESCAPABLE CYBERNETICS

The titles of Stelarc's performances are laconic, often short and descriptive. *Third Hand, Exoskeleton, Stomach Sculpture, Extra Ear*: so many expressions that certainly include the fantastic element of science fiction, but also a form of obviousness shown in the simplicity of the title. As if the fantastic was already there, following the title and in the crux of the performance. The mission is really only to give concrete expression to the extraordinary; showing us this *Third Hand*, a sculpture inserted into the stomach.

Third Hand, one of Stelarc's first performances —in 1981, then repeated many times until the 1990s—is the result of a collaboration with a Japanese robotic laboratory. The performance gives an account of the extraordinary technology perfected by the Japanese laboratory and shows the new performative possibilities of this third hand. The technical difficulty that its use implies is both indicated and sublimated by the artist during the performance: although powering it demands finely controlled stomach muscles, from performance to performance, Stelarc shows his increasing expertise. In *Evolution*, he even succeeds in writing the word "Evolution" with his three hands at the same time, showing that the interest of his performances is not only artistic, that the development of the robot is not only anecdotal. Quite the contrary, Stelarc's art production demonstrates the limits of the human body in the sphere of art—because two hands seem insufficient, after all—and at the same time, the possibility of successfully exceeding this limit. The title of the work is the gradual repetition in language of this new technological reality.

In *Stomach Sculpture* presented in 1993 at the Fifth Australian Sculpture Triennial in Melbourne, Stelarc ingested a steel and titanium capsule a few centimetres long. When positioned in the stomach it opens and unfolds; animated, it produces sound and light. This sound mixes with the noise of the stomach, filling the gallery space where the performance is held. In an original way of proposing new exhibition spaces for sculpture, the work likewise questions the boundaries between the inside and outside, the role of the skin as a border, as the space of distinction between the self and the world.

The conception of the body and of Stelarc the man is made in the sphere of cybernetics. For Stelarc, with the world speeding up through the development of technology, man must now adapt, yield to it as a new order of things that demands nothing less than a remaking of the body and thus of man himself.

Cybernetics is [...] devoted explicitly to researching the general rules of communication, whether they concern natural or artificial phenomena, or involve machines, animals, man or society [...]. For the first time perhaps in the history of modern knowledge, a science claims

de titane de quelques centimètres de long. Une fois positionnée dans l'estomac, celle-ci s'ouvre, se déplie ; animée, elle produit son et lumière. C'est ce son qui, mélangé aux bruits produits par l'estomac, viendra remplir l'espace de la galerie où a lieu la performance. Manière originale de proposer de nouveaux espaces d'exposition pour la sculpture, l'œuvre interroge de même les frontières entre intérieur et extérieur, le rôle de la peau comme frontière, comme lieu de la distinction entre moi et le monde.

La conception du corps et de l'homme de Stelarc se tient dans l'orbe de la cybernétique. Pour Stelarc, face à l'accélération du monde causée par le développement technologique, l'homme doit désormais s'adapter, se plier à celle-ci comme à un nouvel ordre des choses qui n'exigerait rien de moins d'une refonte du corps et donc de l'homme lui-même.

La cybernétique est [...] explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artificiels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société [...]. Pour la première fois peut-être dans l'histoire du savoir moderne, une science prétend contenir tout à la fois sa théorie et sa pratique, les conditions de son emploi et, pour finir, son éthique (Breton, 1992 : 19).

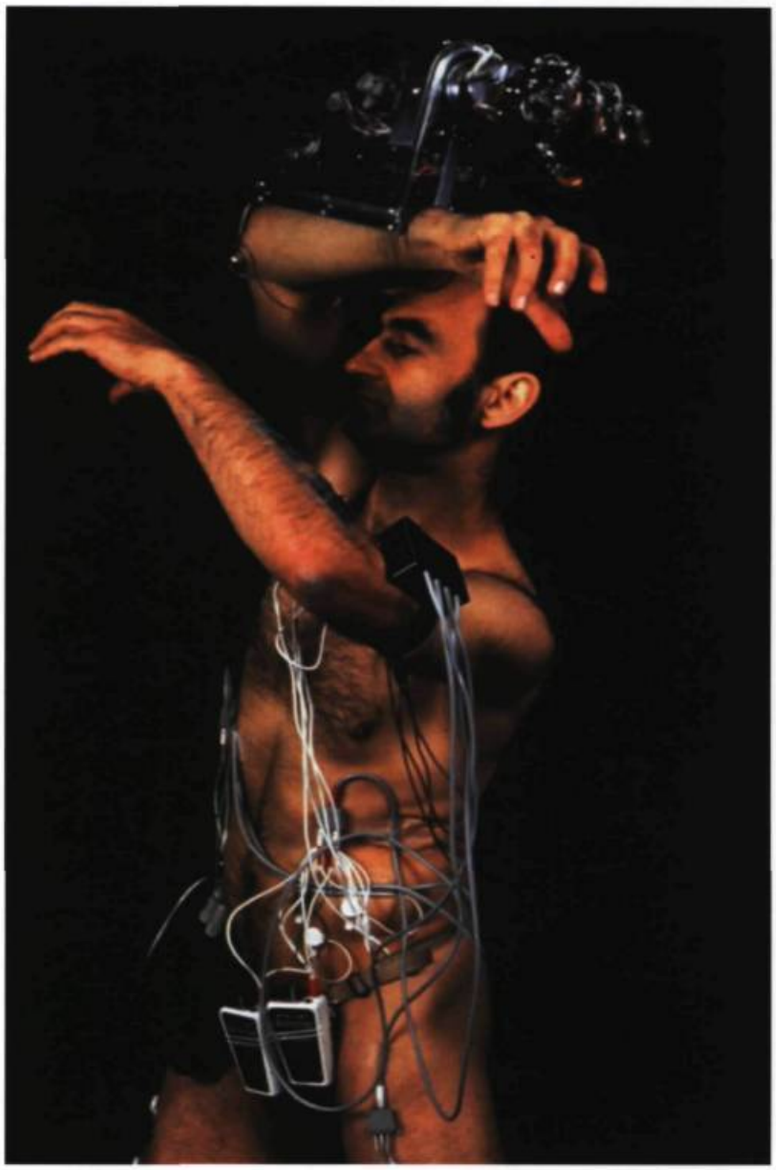
La cybernétique propose la définition probablement la plus large de l'homme, à savoir : un être capable de communiquer. De moyen de rapport à l'autre, la communication se fait valeur, puis exigence ; la communication, d'elle-même, résoudrait les tensions et les malheurs de l'homme. L'homme gagné par les valeurs de la cybernétique se conçoit non plus comme mesure de toute chose, mais doit désormais se mettre au rythme de celles-ci afin d'entrer dans la danse. En fait, dans ce désir de communication généralisée, l'homme apparaît comme mal adapté, comme déphasé : son corps fonctionne à rebours des valeurs cybernétiques.

Stelarc acquiesce : « Information is the prosthesis that props up the obsolete body[...] The most significant planetary pressure is no longer the gravitational pull, but the information thrust » (1995 : 91). Le corps dans ce monde d'information, de technologie et de cybernétique est dépassé : il est analphabète à comprendre le langage informatique et irrémédiablement limité par sa biologie. Pour Stelarc, il importe désormais d'abandonner la sélection naturelle comme mode d'évolution de l'espèce et de lui préférer l'évolution cybernétique. Que le corps puisse être augmenté de la technologie. Il en tirait comme conséquence : « In this age of information overload, what is significant is no longer freedom of ideas but rather freedom of form – freedom to modify and mutate the body » (1995 : 91).

Sa performance *Stomach Sculpture* ne prend véritablement sens qu'une fois le paradigme cybernétique mis en lumière. Il s'agit de faire entrer le régime de l'information dans le corps. L'intérieur du corps, lieu désormais artistique, permet de poursuivre une progressive esthétisation du monde. L'espace artistique s'agrandit, terminant de conquérir le corps.

Pour Stelarc, cette marche de la cybernétique est inexorable, inévitable, le corps humain sera renversé par la vague cybernétique. Cela ne fait aucun doute, il importe seulement que l'homme sache tirer profit de l'émergence de cette nouvelle super-puissance : « The question is not whether society will allow people freedom of expression, but whether the human species will allow the individuals to construct alternate genetic coding » (1995 : 91).

Si le titre des performances-opérations d'Orlan indique une renaissance de l'artiste, les titres des performances de Stelarc, laconiques,



STELARC, *The Third Hand*, Toyko, 1980. Photo : Simon Hunter.

to contain its theory and practice, the conditions of its use and to finish, its ethic, all at the same time (Breton 1992:19).

Cybernetics probably has the broadest definition of man: namely, a being capable of communicating. Through links to the other, communication has value, then particularity; communication itself, resolves the tensions and misfortunes of man. Won over by the values of cybernetics, man no longer is conceived of as a measure of all things, and must now get into this new rhythm to be able to dance. In fact, in this wish for widespread communication, man appears ill-suited and out of step: his body functions against cybernetic values.

Stelarc agrees: "Information is the prosthesis that props up the obsolete body[...]. The most significant planetary pressure is no longer the gravitational pull, but the information thrust" (1995: 91). In the world of information, technology and cybernetics, the body is outmoded, illiterate in understanding computer language and irremediably limited by its biology. For Stelarc, it is important now to give up natural selection as the way the species evolves and to favour cybernetic evolution. The body can be heightened with technology. He draws the conclusion: "In this age of information overload, what is significant is no longer freedom of ideas but rather freedom of form – freedom to modify and mutate the body" (1995: 91).

His *Stomach Sculpture* performance really only makes sense once the cybernetic paradigm is brought to light. One must make the information system enter the body. The inside of the body, now the place of art, enables one to try and gradually make the world a more aestheti-

n'annoncent plus la transformation d'une subjectivité sous une forme nouvelle. En fait, ils font même l'impasse sur toute subjectivité : nulle part la trace d'un pronom possessif ou d'une trace d'appropriation personnelle. Et, en effet, pour l'artiste, le corps n'est pas l'incarnation de l'homme ou son être-au-monde dans une perspective phénoménologique, mais plus simplement, plus cybernétiquement, le simple véhicule, le simple contenant de l'homme. L'homme est actuellement biologique comme il sera bientôt cybernétique. Stelarc n'a pas d'attachement particulier pour ce bout de chair, bout de contingence. Il prend même soin dans ses entrevues d'éviter la formule « my body » pour décrire ses performances et lui préfère le mécanique « the body ».

À ce pan négatif se conjoint un pan positif, celui de la croyance – littéralement – que la cybernétique saura permettre à l'homme de dépasser sa condition mortelle et charnelle pour tendre à une existence technologique, plus performante, plus pure. Le dépouillement des titres des performances marque à la fois le détachement du corps à l'artiste où l'intérêt se déplace désormais du corps à la technologie. La performance ne porte plus sur l'artiste qui, par son corps, expérimenterait une technologie, mais sur une technologie – cette troisième main, cet exoskeleton – augmentant le corps.

L'aspect affirmatif de ces titres indique aussi qu'ils ne sont pas lieux de débat. Il ne s'agit pas ici d'expérimenter une nouvelle technologie, d'en faire l'essai. Pour Stelarc, il ne s'agit pas de jouer avec quelque compliqué, fragile et incertain gadget technologique. Le titre ne constate ici sobrement que ce que la performance démontre : l'existence d'une troisième main cybernétique, de la capacité pour l'ordinateur de prendre le contrôle du corps. Le corps s'efface, et le poétique tient au technologique même : non pas ce qu'il annonce, mais ce qu'il démontre. S'il est possible d'user d'une troisième main, si une troisième main permet d'améliorer les propriétés du corps humain, l'homme se révélait donc – historiquement, biologiquement – limité, contraint, prisonnier de sa pauvre prothèse de chair. La part cybernétique conquiert – comment pourrait-il en être autrement ? – le titre même de l'œuvre, et ce dernier s'en fait la chambre d'échos, la trace, le symptôme.

Chez Stelarc et Orlan, le titre trahit une certaine conception du futur de l'homme ; une conception qui, reprise d'un air du temps qu'il faut entendre comme épistémè (Foucault), fut en amont de leur création artistique. Chez Orlan, le titre se fait la trace de son destin identitaire, celui d'un nomadisme, tandis que chez Stelarc, le titre des œuvres se fait le symptôme d'une conception cybernétique de l'homme et du monde. Ces deux conceptions participent du désir de création lui-même, elles en sont parfois l'une des motivations, si ce n'est l'une de ses sources.

Le titre est un lieu de sens. Fait de la même main que l'œuvre, participant de ce qu'il faut peut-être appeler l'*existence communicationnelle* de l'œuvre, le titre est l'un des destins de l'œuvre. Il marque, voire trahit un regard de l'artiste sur sa production. Voilà bien pourquoi il est déjà interprétation, pourquoi il est adressé au spectateur tout autant, parfois, qu'à l'artiste lui-même. ←

Sociologue et historien de l'art, **Maxime COULOMBE** est professeur d'art contemporain à l'Université Laval (Québec). Il s'intéresse actuellement à l'émergence de nouveaux imaginaires du corps et de l'homme, hantant la culture occidentale. Ces nouveaux imaginaires aspirent à des lendemains qui chantent sous la forme d'une humanité désormais libérée du fardeau de la chair. L'art, sphère symptôme de la culture, s'en fait un fécond analyseur.

BIBLIOGRAPHIE

Breton, Philippe, *L'utopie de la communication*, Paris, La découverte, 1992.
Coulombe Maxime, « L'identité violente », *Visio*, vol. 10, nos 1-2, Spring–Summer/printemps – été 2005.
Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1993 [1978].
Jeffrey, Denis, *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*, Armand Colin, 1998.
Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.
———, « Maïeutique du corps : entrevue avec Maxime Coulombe », *ETC Montréal*, n° 60, December/décembre 2002, January, February/janvier, février 2003, pp. 11–16.
Stelarc, *Towards the post-human, from Psycho-body to Cyber-system*, [REFERENCE MISSING] vol. 65, n° 11-12, November–December/novembre-décembre 1995, pp. 91–96.

cally pleasing place. The art space is extended, ending with the body being conquered.

For Stelarc, this cybernetic progress is inexorable and inevitable; the human body will be overcome by the cybernetic surge. There is no doubt about this, what matters is that man

know how to take advantage of this emerging new superpower: "The question is not whether society will allow people freedom of expression, but whether the human species will allow the individuals to construct alternate genetic coding" (1995: 91).

Although the title of Orlan's performances/operations indicates the artist's rebirth, the titles of Stelarc's laconic performances no longer announce a change of subjectivity under a new form. In fact they even choose to overlook all subjectivity: there is no trace of a possessive pronoun or of a personal appropriation. And in fact, for the artist, the body is not the incarnation of man or his being in the world from a phenomenological perspective, but more simply and cybernetically, just a vehicle, a mere container of man. Presently, man is a biological being but soon will be cybernetic. Stelarc has no special attachment for this lump of flesh, scrap of contingency. He is even careful in his interviews to avoid using the term "My body" to describe his performances, preferring the mechanical "The body."

There is a positive side to this negative one: the belief—literally—that cybernetics will enable man to go beyond his mortal and carnal condition in order to strive for a more effective and purer technological existence. Going through the performance titles right away shows the artist's detachment from the body and that interest has now shifted from the body to technology. The performance is no longer about the artist who through his body experiments with technology, but on technology—this third hand, this exoskeleton—extending the body.

The positive aspect of these titles also indicates that they are not places of debate. It is not a matter here of experimenting with new technology, of testing it. For Stelarc, it is not a matter of playing with some complicated, fragile, uncertain technological gadget. The title simply states what the performance shows: the existence of a third cybernetic hand, the ability of the computer to take control of the body. The body fades and the poetics are in the technology itself: not what it foretells but what it shows. If it is possible to use a third hand, if it enables one to improve the properties of the human body, then man is revealed as—historically, biologically—confined, constrained and trapped in his poor limbs of flesh. The cybernetic part takes over—how could it be otherwise—the title makes it an echo chamber, a trace and a symptom.

For Stelarc and Orlan, the title reveals a certain idea of man's future; a notion that, taken from a particular time, must be understood as an *episteme* (Foucault), being prior to their artistic creation. For Orlan, the title becomes a trace of her destined identity, that of a nomad, while for Stelarc, the title of works is the symptom of a cybernetic concept of man and of the world. These two notions are part of the creative desire itself: they are the motivation if not the source.

The title has meaning: it comes from the same hand as the work, is part of what must perhaps be called the works' *communicational existence* and is one of the work's destinies. It labels, indeed reveals how the artist views his/her production. This is why it is already an interpretation, why it is addressed to the viewer as much, at times, as to the artist him/herself, in this regard. ←

Translated by Janet Logan

Maxime COULOMBE is a sociologist, art historian and professor of contemporary art at Université Laval in Quebec City. Presently, he is interested in the new ways of imagining the body and man that are emerging and haunting Western culture. These new imaginative worlds long for a brighter future in which humanity is freed from the burden of the flesh. Art, symptomatic of the cultural sphere, can be fruitfully analysed.

NOTE

1. See/Sur cette question, Coulombe, 2005.