

Sébastien Pluot

Entretien avec Berdaguer & Péjus

Sébastien Pluot

Je vous avais parlé de cette histoire d'apparition qui a eu lieu dans les années 1960. Dans différents endroits du monde, des gens se sont aperçu que toutes les images captées sur leurs pellicules photographiques étaient voilées. Le même arc-en-ciel artificiel se tramait dans l'image un peu comme sur les couchers de soleil à Los Angeles dont les couleurs sont d'autant plus exaltées que l'atmosphère est polluée. Ces gens ont renvoyé leur pellicule à Kodak, qui a mené une enquête. Ils ont identifié qu'elles provenaient toutes d'une même usine dans le Nevada. Le responsable de cette usine a découvert que l'origine de cette détérioration était due à des molécules radioactives.

Une rivière coulait le long de l'usine, et c'est comme ça qu'ils se sont rendu compte qu'en amont, dans le désert, le gouvernement continuait secrètement de réaliser de essais atomiques. De la même manière, même si un livre ancien ne présente pas d'indications précises sur sa provenance, certains bibliophiles arrivent à identifier son lieu de production par la couleur des pages s'oxydant plus ou moins selon le taux et la qualité du fer contenu dans l'eau des rivières longeant les imprimeries. Peut-être que certaines informations dont nous n'avons pas conscience seront révélées par la composition, le traitement du papier ou l'encre qui va être utilisée pour la publication dans laquelle cette discussion a lieu. Des traces invisibles aujourd'hui permettraient de révéler certains phénomènes discrets de notre époque

lorsqu'elle sera consultée dans plusieurs siècles. Je vous parle de ça dans la mesure où il me semble que, depuis le début, votre travail se porte sur une conception du contexte qui évoque le principe spectral du palimpseste. Un contexte dans lequel les éléments perturbateurs les plus déterminants ne sont pas perceptibles et dont les effets potentiels ont d'autant plus d'influences qu'ils sont résistants à toute traduction transparente et demeurent dans un état de latence. En tout premier lieu, le contexte du corps et de la psyché — les vôtres et ceux des personnes en relation avec votre travail — par lesquels se forment les œuvres et au sein desquels vous faites apparaître des stigmates, des symptômes qui demeureraient jusqu'alors sous-jacents et que certains appareils technologiques, utilisés comme outils de diagnostic, prétendent identifier. Les dispositifs ou les objets que vous élaborez ont cette particularité d'insinuer une force agissante qui, comme Avital Ronell l'avance à propos du téléphone et de toute technologie de communication, « règle le langage sur la fréquence la plus aléatoire ».

Avez-vous contaminé, d'une manière ou d'une autre, ce papier ou cette encre derrière lesquelles les textes et les images de ce livre existent ? J'aurais tendance à dire que les champs magnétiques de votre travail suffisent à contaminer n'importe quel contexte. Vous appelez ça la paranoïa critique, n'est-ce pas ?

Berdaguer & Péjus

Nous pourrions effectivement mettre en place une collection avec de l'encre antipathique modifiant l'humeur du lecteur sur un papier soporifique, un livre qui vous endort dès la première page et qui vous réveille avec une humeur de cochon... L'histoire des photos irradiées témoigne avec justesse de notre travail pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'elle dessine un parcours mental spatial et chimique étrange, inattendu, qui nous révèle dans tous les sens du terme une information cachée. Dans le fond, le fantôme qui apparaît dans l'image importe moins que le processus qui nous a amené à cette information.

On peut arriver par différentes équations au chiffre 0, en revanche certaines équations sont plus élégantes que d'autres, de ce point de vue, on peut dire que toute œuvre (du moins celles qui nous intéressent) génère des chemins, des parcours, et non des territoires. Ce qui nous intéresse aussi dans cette histoire, c'est le fait que ces arcs-en-ciel dessinent des ponts entre chacun des photographes disséminés sur la planète, une communauté informelle se crée à travers ces images, il en va de même pour des œuvres et des expositions, les visiteurs sont « contaminés », pour reprendre ton terme, par les mêmes images, rentrent chez eux, reprennent leurs habitudes, oublient le plus souvent ce qu'ils ont vu, mais peut-être qu'à partir de là, lorsqu'ils voient un arc-en-ciel, ils imaginent un champignon atomique. Les images fantômes sont aujourd'hui les seules qui résistent au régime

visuel intensif auquel nous sommes soumis, nos rétines sont saturées, et peut-être faut-il passer par d'autres voies, physiologiques, psychologiques, neuronales... Non pour « manipuler » le regardeur, mais pour ouvrir d'autres champs dialectiques.

Une forme, une image, contient en elle un code génétique fait d'histoires, de mémoires, d'une construction moléculaire ou chimique qui par son agencement permet d'être « utilisée » par le regardeur et par nous-mêmes comme un outil. Cette idée d'outil nous semble être essentiel dans l'histoire de la modernité : tout est affaire d'agencement d'univers, de formes et d'histoires à plusieurs composants, n'ayant parfois absolument rien à voir a priori entre elles. La méthode de paranoïa critique initiée par Dalí a effectivement le mérite de rendre perceptibles les gestulations nécessaires à ce type d'entreprise, c'est un accélérateur de particules.

Sébastien Pluot

En convoquant des phénomènes existant en dehors de nos limites perceptives, ces voies autres, comme vous les définissez, votre travail convoque des réminiscences du travail de Robert Barry lorsqu'il libère du gaz dans l'atmosphère, des ondes radiofréquence dans une salle d'exposition vide, ou propose de tenter de transmettre une œuvre par des voies télépathiques. Rosalind Krauss reprochait aux œuvres de Barry ce qu'elle considère être un « profond traditionalisme à l'égard de la signification ». Elle opposait l'Art minimal — qui réfute la logique de l'expression d'un contenu mental privé en présentant des formes impersonnelles et inexpressives déjà existantes dans l'espace public — aux œuvres de Barry, qui maintiennent selon elle l'existence d'un contenu psychique, une dimension privée de l'expérience. On peut objecter à Krauss que le travail de Barry repose sur une critique de la possibilité de transmettre un contenu psychique, les opérations étant revendiquées comme essentiellement vouées à l'échec. Dès lors, nous partageons, par ces œuvres, l'expérience d'une instabilité constitutive et une inadéquation inhérentes à tout échange de signification. Je voudrais soulever plusieurs questions à ce sujet, car il me semble que votre travail entretient des relations significatives avec l'Art minimal et conceptuel qu'il me semble important d'approfondir.

D'une part, on peut noter que, s'il est question d'un contenu psychique dans vos œuvres, il n'est jamais question de votre, mais de ceux qui sont susceptibles de réagir aux dispositifs que vous amorcez.

D'autre part, concernant la question du médium (molécules chimiques, lumière...) que vous situez d'emblée dans un espace public, il a cette particularité de produire une situation esthétique impliquant la présence de l'autre comme un facteur avec lequel il est question de composer. Dans votre travail, l'autre n'est pas une entrave à la relation à l'œuvre, mais un élément constitutif de l'œuvre. Il n'est pas question

de faire croire, mais d'insinuer le doute. Un doute qui s'active dans des situations collectives où chacun prend la mesure de l'incidence des phénomènes sur soi et l'autre, où les comportements sont identifiés comme des repères trahissant la croyance, la crédulité ou la distance critique. L'installation de la 7<sup>e</sup> *Continent* <sup>[108]</sup> est emblématique de ce que je définirais comme une situation politique. Les causes des variations lumineuses émanant de l'hémisphère au centre du tapis de fils électriques enroulés demeurent incertaines. Si l'on admet que cette lumière peut avoir une influence sur soi — un peu à la manière de *Solaris* — on peut se demander en quoi notre présence interfère avec un hypothétique champ magnétique. Et, dès lors qu'une autre personne entre dans l'espace, ces relations d'influences se complexifient. Il y a un caractère d'autant plus indéfinissable que la présence de l'autre ou des autres est un facteur déterminant la lecture des phénomènes. Cette dimension singulière est-elle consciente dans votre travail ? Vous semble-t-elle être une conséquence de positions idéologiques ? En quoi pourrait-elle être aussi entendue comme une détermination des systèmes coercitifs auxquels vous faites référence (marketing et production de masse, conception des mégastructures dans l'architecture...)?

Berdaguer & Péjus

Si nous parlons le plus souvent de nos travaux en terme de projets plutôt que d'œuvres, c'est qu'ils sont pensés comme tels, *in progress* mais surtout que la notion de *non finito* inclut la part du regardeur. Ce qui implique d'être dans le même paysage, pas d'être d'un côté et lui de l'autre.

Cette question du spectateur et la dimension « active » vient peut-être aussi du fait que nous nous sommes beaucoup nourris des expériences menées par l'Architecture radicale (l'équivalent architectural de l'Art conceptuel), et de ce point de vue le passage de spectateur à utilisateur est devenu envisageable, du fait que ces projets ne répondaient pas à des cahiers des charges précis, mais inventaient des mondes, des environnements hypothétiques pour des utilisateurs potentiels. Inventer des formes qui peuvent changer la vie des gens s'est transformé en ce qu'un slogan publicitaire résume assez bien : inventer la vie qui va avec. Bref, la sociologie au service du cynisme, cette inversion est purement idéologique.

Quant aux systèmes coercitifs auxquels on fait référence, nous aurions tendance à dire que tout est coercitif ! Comme nos aînés disaient « tout est politique » ! Formule qu'aujourd'hui nous range très vite dans la catégorie paranoïaque. Lors que l'on observe de près les liens que nous entretenons avec l'environnement construit qui nous entoure, des biopouvoirs apparaissent et se révèlent — nous avons pris conscience de cela à travers *Les Maisons qui meurent* — l'architecture n'est pas seulement une enveloppe qui nous protège

et nous réconforte, c'est aussi une machine qui conditionne, qui détermine notre façon de penser et de vivre. Et c'est aussi des molécules chimiques, de la lumière, une façon d'occuper le territoire, etc.

La dimension immatérielle, psychique, qui traverse notre travail vient en grande partie de l'intérêt que l'on porte à toutes ces interactions entre cerveau, corps, environnement, espace construit. Rendre perceptible ce qui est invisible ou refoulé, qu'il s'agisse d'un gaz ou d'un trauma, offre au spectateur, comme tu le dis si bien à propos de Barry, « l'expérience d'une instabilité constitutive et une inadéquation inhérentes à tout échange de signification », mais ouvre aussi des brèches dans la façon de regarder le monde et de le communiquer ; travailler sur les limites du visible, sur les limites du langage permet de faire un travail introspectif, de déconditionnement, de devenir un corps politique, biopolitique. Pour le dire autrement, ce ne sont pas les petites névroses de chacun, ni le psychisme de tel ou tel qui nous intéresse. Nous n'envisageons pas ces données comme des entrées mais plutôt comme des *output*, des moyens de sortir, de se libérer d'un certain déterminisme, d'un corps enfermé sur lui-même, au-delà de la dimension purement mécanique et organique, d'un corps privatisé où chaque organe est en compétition avec les autres.

Sébastien Pluot

*Insula* est le titre que vous avez donné à l'exposition de l'IAC. Vous m'avez expliqué que ce terme était employé dans l'Antiquité romaine pour qualifier un logement collectif, et qu'il désigne également une zone corticale traitant les émotions. Il me semble très significatif de la critique dystopique que vous portez à l'encontre de la manière dont le projet moderniste prend en charge, par des moyens empathiques, le conditionnement des sujets « depuis la petite cuillère jusqu'au plan urbanistique », comme le formulait Walter Gropius. Cette polysémie du terme impliquant le contenu et le contenant, le micro et le macro, renvoie aussi aux bouleversements des relations de proximité et de distance produits par la technique : les modifications de ce qui est visible et invisible, les significations et les valeurs portées par les qualités de transparence et d'opacité. À ce sujet, vous évoquez un paradoxe symptomatique concernant la manière dont la technologie, en voulant rendre transparent, produit de l'opacité. Ces questions se retrouvent saisies à la fois dans chaque œuvre et dans l'exposition. De quelle manière les avez-vous organisées dans l'exposition de l'IAC ?

Berdaguer & Péjus

Tout dépend de la façon dont on conçoit le programme de Gropius, si les petites cuillères sont pensées comme des villes, ou les villes comme des petites cuillères.

*Insula* est un titre et non un programme, il ouvre et connecte des rapports d'échelles et d'espaces, une zone cachée du cerveau et un bâtiment collectif ; l'exposition est habitée par un ensemble de locataires que sont nos projets comme autant de petits cerveaux connectés les uns avec les autres, ce que l'on appelle en langage informatique un « cluster ». Nous avons pensé l'exposition et les liens entre les œuvres par connexions, collaborations, une communauté synaptique qui génère des réminiscences, des échos, des sentiments de déjà-vu, des mémoires fantômes...

Encore étudiants, nous avons eu l'occasion de voir une grande exposition sur le constructivisme, *Die Grosse Utopie*, à Francfort, dans laquelle étaient présentées architecture, peinture, sculpture, tissus imprimés, danse... Cette exposition a été très importante pour nous, nous avons peut-être inconsciemment pris la mesure de ce que pouvait être l'idée d'un environnement esthétique et idéologique total, la séduction et l'inquiétude que cela implique. Plus tard, nous avons raccordé cette histoire, cette utopie mécaniste, avec d'autres figures comme celles des mouvements luddites au début de l'ère industrielle, le Bauhaus imaginiste, Cobra, ou encore l'IS. L'histoire de la modernité a ses fantômes irréguliers.

La présence des techniques dans notre travail est effectivement paradoxale, elle joue par *feedback*, la transparence génère de l'opacité et inversement, par exemple dans le projet *Paroles martiennes* <sup>[126, 118]</sup>, nous traduisons des textes martiens en paroles solides via des capteurs et un logiciel permettant la captation en 3D de ces paroles. Ces formes ectoplasmiques, ces paroles solides sont le fruit d'une technologie de pointe qui permet de comprendre les mécanismes du langage, et en même temps elles nous renvoient de façon amplifiée l'énigme du langage, elles font parler l'alien qui est en nous, qui occupe notre grotte buccale. La technique peut permettre de rendre les choses opaques plus complexes, car elle déplace et malmène nos représentations symboliques. Peut-être notre intérêt pour les dysfonctionnements (psychique, organique, social, technique, etc.) provient de là, car ils questionnent ces représentations symboliques et nous permettent de déplacer et d'entrevoir derrière ce qui nous semblait comme des évidences (des « représentations-écrans »), pour conduire à de nouveaux modes d'agencements non standards.

Nous cherchons à produire des nœuds magiques, un peu comme Houdini « l'échappologue ». Prendre un corps, un concept, une situation, l'attacher de façon à ce que ça paraisse totalement emprisonné, si possible avec des liens qu'il a lui-même générés, puis créer une représentation, une mise en scène de l'événement, délivrer ensuite la chose par un tour de passe-passe et offrir enfin les cordes au regardeur.

Sébastien Pluot

In Conversation with Berdaquer & Péjus

Sébastien Pluot

I told you once about a spectral story of apparitions that took place in the 1960s. In different places around the world, people noticed that all the images caught on their photographic films were veiled. The same artificial rainbow was woven into the image a bit like at Los Angeles sunsets, where the more polluted the atmosphere is, the more heightened the colours are. Those people sent their films to Kodak, who conducted an investigation. They established that the films all came from the same factory in Nevada. The director of that factory discovered that the origin of the deterioration was due to radioactive molecules.

A river ran alongside the factory, and that is how they realized that, upstream, in the desert, the government was still secretly carrying out atomic tests. In the same way, even if an old book does not deliver any written information about its origins, some bibliophiles can identify its place of production by the colour of the pages, the paper being more or less oxidized in relation to the level of iron contained in the water of rivers flowing past printing presses. Perhaps certain information which we are not aware of will be revealed by the composition, paper processing and ink that will be used for the publication in which this discussion is happening. Traces that are invisible today will make it possible to reveal certain discreet phenomena of our day and age when consulted several centuries hence. I'm talking to you about this inasmuch as it seems to me that, from

the outset, your work has focused on a conception of the context which evokes the spectral principle of the palimpsest. A context in which the most decisive disturbing factors are not perceptible, and whose potential effects have all the more influence because they withstand any transparent translation, and remain in a state of latency. First and foremost, the context of the body and the psyche—yours and those of the people involved with your work—through which the works are formed and within which you introduce stigmata, symptoms which hitherto remained underlying, and which certain technological devices, used as diagnostic tools, claim to identify. The systems and objects you develop have this special feature of insinuating an active force which, as Avital Ronell puts forward with regard to the telephone and all communication technology, "tunes language on the most random frequency."

Have you in one way or another contaminated this paper or this ink behind which the texts and images of this book exist? I would tend to say that the magnetic fields of your work are enough to contaminate any context. You call this critical paranoia, don't you?

Berdaquer & Péjus

We could in fact set up a collection with antipathetic ink—ink altering the reader's mood on sleep-inducing paper, a book that puts you to sleep on its first page, and wakes you up in a vile mood... The story of the irradiated photos tells about our work, for several reasons. First of all, because it draws a strange mental, spatial and chemical itinerary, an unexpected one, which reveals to us, in every sense of the term, hidden information. In the background, the ghost which appears in the image matters less than the process that led us to this information.

It's possible to arrive at the figure 0 through different equations; on the other hand, certain equations are more elegant than others, and from this viewpoint, it can be said that any work (at least those that interest us) creates paths and itineraries, and not territories. What also interests us in that story is the fact that those rainbows draw bridges between each one of the photographs scattered over the planet, so an informal community is created through those images. The same goes for works and exhibitions, visitors are "contaminated," to borrow your term, by the same images, they go home, they resume their habits, they usually forget what they've seen, but perhaps from that particular moment when they see a rainbow, they imagine an atomic mushroom cloud. Nowadays, phantom images are the only ones which withstand the intensive visual system we are subject to, our retinas are saturated and maybe we should take other physiological, psychological and neuronal routes... Not to "manipulate" the onlooker, but to open up other dialectical fields.

A form, an image, contains within it a genetic code made up of (hi)stories, memories, a molecular

or chemical construction which, through its arrangement, means that it can be "used" by the onlooker and by ourselves as a tool. This idea of tool seems to us to be essential in the history of modernity: everything has to do with arranging worlds, forms and (hi)stories with several ingredients, sometimes having nothing to do with each other, on the face of it. The critical paranoia method initiated by Dali actually has the merit of rendering perceptible the gesticulations necessary for this type of undertaking, it's a particle accelerator.

Sébastien Pluot

By summoning up phenomena which exist outside our perceptive limits, those other routes, as you define them, your work recalls reminiscences of Robert Barry's work when he releases gas into the atmosphere, radio-frequency waves in an empty exhibition room, or proposes *trying* to transmit a work through telepathic ways. Rosalind Krauss reproached Barry's works for what she considered to be a "deep-seated traditionalism with regard to signification."<sup>1</sup> She contrasted Minimal Art—which refutes the logic of the expression of a private mental content by presenting impersonal and inexpressive forms already existing in the public place—with Barry's works, which, according to her, maintain the existence of a psychic content, a private dimension of experience. It is possible to raise the objection to Krauss that Barry's work is based on a critique of the possibility of transmitting a psychic content, the operations being claimed as essentially doomed to fail. Henceforth, through those works, we share the experience of a constituent instability and an incompatibility inherent to any exchange of signification. I would like to raise several questions about this, because it seems to me that your work has meaningful relations with Minimal and Conceptual Art, which I think it is important to develop further.

On the one hand, it can be noted that, if it is a matter of a psychic content in your works, it is never a matter of yours, but of those who are likely to react to the systems you usher in.

On the other hand, concerning the question of the medium (chemical molecules, light...) that you situate right away in a public place, it has this specific feature of producing an aesthetic situation involving the presence of the other as a factor which it is a matter of coming to terms with. In your work, the other is not a hindrance to the relation to the work, but a structural element of the work. It is not a matter of making people believe, but of insinuating doubt. A doubt that is activated in collective situations where everyone gauges the incidence of the phenomena on the self and the other, where patterns of behaviour are identified as landmarks betraying belief, credulity, and critical distance. The installation titled *7<sup>e</sup> Continent*<sup>[08]</sup> is emblematic of what I would call a political situation. The causes of the light variations

emanating from the hemisphere at the centre of the mat of rolled electric wires remain uncertain. If we agree that this light can have an influence on us—a bit like in the film *Solaris*—we may wonder how our presence interferes with a hypothetical magnetic field. And once another person enters the space, these relations of influences become more complex. There's something all the harder to decide about when the presence of the other or others is a decisive factor in the way the phenomena are interpreted. Is this special dimension a conscious one in your work? Does it seem to you to be a consequence of ideological positions? How might it also be understood as a determination of the coercive systems you refer to (marketing and mass production, design of mega-structures in architecture...)?

Berdaguer & Péjus

If we usually talk about our works in terms of projects rather than works, this is because they are conceived of as such, something in progress, but above all because the *non finite* notion includes the onlooker's role. Which implies being in the same landscape, not being on one side, and he on the other.

This question of the spectator and the "active" dimension possibly also comes from the fact that we have been greatly nurtured by experiments carried out by Radical Architecture (the architectural equivalent of Conceptual Art), and from this viewpoint the move from spectator to user has become imaginable, because these projects did not tally with precise specifications, but rather invented words, and hypothetical environments for potential users. Inventing forms which can change people's lives has turned into what an advertising slogan sums up quite well: inventing the life that suits. In a word, sociology at the service of cynicism; this reversal is purely ideological.

As for the coercive systems we refer to, we would tend to say that everything is coercive! As our elders used to say: "Everything is political!"—A formula which nowadays puts us very quickly in the paranoid category. When you take a close look at the links we have with the constructed environment that surrounds us, bio-powers appear and are revealed—we became aware of this through *Les Maisons qui meurent*. Architecture is not just an envelope that protects and comforts us, it is also a machine which conditions and determines our way of thinking and our way of life. And it's also chemical molecules, light, a way of occupying territory, and so on.

The immaterial, psychic dimension, which constitutes our work, comes largely from the interest we have in all these interactions between brain, body, environment, and constructed space. Rendering perceptible what is invisible or repressed, be it a gas or a trauma, offers the spectator, as you so aptly say in relation to Barry, "the experience of a constituent instability and a compatibility inherent to any exchange of signification,"

but this also opens up gaps in the way of looking at the world and communicating it; working on the limits of the visible, on the limits of language, makes it possible to realize an introspective work, one of de-conditioning, of becoming a political, bio-political body. To put it another way, we're not interested in everyone's petty neuroses, or in so-and-so's psyche. We don't see these data like entries but rather like outputs, ways of getting out, of freeing yourself from a certain determinism, of a body enclosed upon itself, beyond the purely mechanical and organic dimension, a privatized body where each organ is in competition with the others.

Sébastien Pluot

*Insula* is the title you've given to the show at the IAC. You explained to me that this term was used in Roman Antiquity to describe collective housing, and that it also describes a cortical zone dealing with the emotions. It seems to me very significant of the dystopian critique that you make of the way in which the modernist project, using empathetic means, takes charge of the conditioning of subjects "from the teaspoon to the urban plan," as Walter Gropius put it. This polysemy of the term implying content and container, micro and macro, also refers to the upheavals of relations of proximity and distance produced by technology: modifications to what is visible and invisible, significations and values conveyed by the qualities of transparency and opaqueness. On this topic you mention a symptomatic paradox to do with the way in which, by wanting to make things transparent, technology produces opaqueness. These questions are dealt with in each work, as well as in the exhibition. How have you organized them in the IAC exhibition?

Berdaguer & Péjus

It all depends on how you see the Gropius programme, if teaspoons are thought of like cities, or cities like teaspoons.

*Insula* is a title, not a programme; it opens and connects relations of scales and spaces, a hidden part of the brain and a collective building; the exhibition is lived in by a set of tenants, which is what our projects are, like so many little brains connected to each other, which, in computer jargon, we call a "cluster." We conceived the exhibition and the links between the works through connections and collaborations, a synaptic community which gives rise to reminiscences, echoes, feelings of déjà-vu, and phantom memories...

While we were still students, we had a chance to see a major exhibition about Constructivism, *Die Grosse Utopie*, in Frankfurt, in which were presented architecture, painting, sculpture, printed fabrics, dance... That exhibition was very significant for us, we possibly unwittingly managed to gauge what the idea of a total aesthetic and ideological environment might be,

the seduction and anxiety that that implies. Later on, we connected that history, that mechanistic utopia, with other figures like those of the Luddite movements at the beginning of the industrial era, the imaginist Bauhaus, Cobra, and the IS. The history of modernity has its irregular ghosts.

The presence of technologies in our work is actually paradoxical, it plays through feedback, transparency gives rise to opaqueness and vice versa, for example in the project *Paroles martiennes*,<sup>[26, 18]</sup> we translate some Martian texts in solid words via sensors and a software permitting the 3D capture of those words. Those ectoplasmic forms, those solid words are the fruit of a state-of-the-art technology which makes it possible to understand the mechanisms of language and at the same time they send us in an amplified way the enigma of language, they make the alien within us speak, the alien occupying our buccal grotto. Technology can in fact make it possible to render opaque things more complex, because it displaces and manhandles our symbolic representations. Perhaps our interest in forms of dysfunction (psychic, organic, social, technical, and the like) comes from there, because they requisition those symbolic representations and permit us to displace and glimpse behind what seemed to be us to be obvious things ("screen-representations"), to lead to new forms of non-standard arrangements.

We're trying to produce magic knots, a bit like Houdini, the "escapologist." Take a body, a concept, a situation, attach it in such a way that it seems totally imprisoned, if possible with bonds which it has itself created, then create a representation, a presentation of the event, then deliver the thing through a conjuring trick and last of all offer the ropes to the viewer.

1 Rosalind Krauss, "Sens et signification," in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trans. Jean-Pierre Criqui (Paris: Macula, 1993).