

Colin Gardner

Diana Thater's *China*, an installation for six synchronized video projections, including a group of supplemental monitor works, derives its title from the name of the female half of two trained wolves — China and Shilo — who appeared together in the successful film, *White Fang II*. Like most of Thater's projects, *China* pitted an element of "raw"¹ nature — the atavistic, savage animalism of wolves — against the controlled, structured environment of the man-made. In this case, the latter focused on the theatricality of the trained wolves as they were put through their thespian paces in a discrete, real-time "performance," as well as the complex structuring mechanisms of the recording and projection apparatuses themselves. In this sense *China* continues Thater's ongoing deconstruction of the tropes of the sublime by pushing its structural logic to the verge of collapse. It is out of the ruins of structured sublimity that the true art of Thater's work emerges.

China can be divided into at least four different movements, both in the sense of spatiotemporal multiplicities and as loose musical divisions. The

Le titre de l'œuvre de Diana Thater, *China*, doit son nom à la femelle d'un couple de loups dressés, China et Shilo, qui ont tous les deux tourné dans le film grand public *Croc Blanc II*. *China* est une installation pour six projections vidéo synchronisées et un ensemble de moniteurs de contrôle. Comme dans la plupart des projets de Thater, *China* oppose un élément de nature «brute»¹ — l'animalité atavique et sauvage des loups — à l'environnement contrôlé et structuré de l'artificiel. Ce dernier aspect de son travail est tout autant focalisé sur la théâtralité des loups dressés, qui devaient jouer sur un «mode» discret, en temps réel, que sur la complexité des mécanismes très structurés des appareils d'enregistrement et de projection eux-mêmes. En ce sens, Thater procède avec *China* à la déconstruction progressive des tropes du sublime en poussant sa logique structurale à l'extrême. C'est des vestiges de cette sublimité structurée que ressort le véritable art de Thater.

China peut être divisé en au moins quatre mouvements distincts, tant sur le plan des multiplicités spatio-temporelles que sur celui des sections musicales

first consists of the real-time, unmediated performance of the two wolves as they were asked to perform a specific instruction by their trainers under the controlled conditions of a fenced-in "park" where many animal sequences have been filmed. Thater asked the trainers to try to get the wolves to do the one thing that they find the most difficult: to stand still for as long as possible. This act was recorded by Thater in simultaneous time on six video cameras that encircled the wolves. Each camera was placed exactly opposite another camera so that they composed three pairs. In this way every camera was always filming its opposite number within the circle (see *figure 1*).²

As for the performance itself, Shilo, the male, is much older than China and far more experienced as an "actor." Unfortunately, he is also suffering from arthritis in his hind legs, so that his incapacity actually made it much easier for him to perform the allotted task. China, in contrast, is young, frisky, and undisciplined. As

Shilo stood stoically on his mark, China spent much of the shoot running around the perimeter of the circle, sniffing the legs of the camera operators. There were no guarantees: after all, they're wolves. In fact, much of the wolves' theatrical "discipline" was achieved by providing them with a constant supply of meat. At one point, the trainers ran out of food and, like good members of the Screen Actors Guild, China and Shilo went "on strike" and refused to perform. Chaos ensued until more meat was brought. There was also a fight between the

dissolues. Le premier mouvement consiste dans le jeu en temps réel des deux loups. La séquence a été filmée dans un parc clôturé et surveillé. Les deux dresseurs donnaient des ordres spécifiques auxquels les loups devaient répondre. Thater a demandé aux dresseurs d'exiger des loups ce qui leur semblait être le plus difficile: rester immobile aussi longtemps que possible. Cette scène a été enregistrée simultanément par six caméras vidéo installées autour des loups. Thater avait placé les caméras à l'exact opposé les unes des autres de sorte à ce qu'elles forment trois paires. Chaque caméra filmait ainsi toujours le même cercle que la caméra opposée (voir *image 1*).²

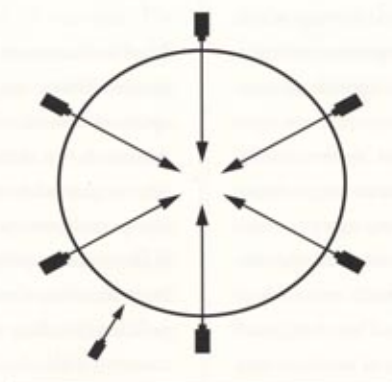


fig. 1

En ce qui concerne la performance à proprement parler, Shilo, le mâle, bien plus vieux que China, est de loin l'«acteur» le plus expérimenté des deux. Souffrant d'arthrite à l'arrière-train, son handicap lui a permis d'accomplir plus facilement la tâche demandée. China, au contraire, est jeune, folâtre et indisciplinée. Tandis que

Shilo se tenait stoïquement sur son point de repère, China passait une bonne partie du tournage en dehors du cercle à flairer les pieds des opérateurs. Rien de garanti ici: après tout, ce sont des loups. Seule une constante distribution de viande permettait d'obtenir de la part des loups un maximum de «discipline» théâtrale. Manquant, un temps, de nourriture, China et Shilo, en bons membres de l'Association des Acteurs de Cinéma, ont «fait la grève» et refusé de jouer. Un certain chaos s'ensuivit — jusqu'à la prochaine distribution de viande.

wolves when China's trainer inadvertently fed meat to Shilo, a serious breach of the exclusivity that exists between trainer and wolf. (Parallels to the contractual relationship between Hollywood actors and their agents come to mind, yet another example of our tendency to anthropomorphize and socialize animal behavior in the light of human experience.) As the performance degenerated, the cameras began to run out of tape (each magazine lasted 60 minutes), the structural-durational cue for Thater to shut down the shoot.

The second and third movements of the work are the overt imposition of a narrative and spatiotemporal structure on the raw, unedited footage of the performance and its subsequent organization into a projected installation. The latter's spatial parameters took the form of six video projectors arranged in a circle facing one another (see *figure 2*). This setup clearly mimicked the circular arrangement of the video cameras during the shoot, except in this case the images were projected across their opposite number in the circle onto the surfaces and walls of the gallery space itself. In this way, Thater achieved an inside-out inversion of the original shoot, so that the projectors — and by extension, the spectator — take the interior position of the wolves, while the projected images of Shilo and China are now on the outside periphery of the gallery space, akin to where the camera operators used to be. This allowed Thater to produce several overlapping spatial and temporal frames (multiplicities) as the

Il y eut également une bagarre lorsque, par inadvertance, le dresseur de China donna à manger à Shilo, portant ainsi atteinte au lien privilégié qui attache un loup à son dresseur. Il vient à l'esprit de faire une analogie avec le contrat qui lie les acteurs hollywoodiens à leurs agents. En soi, cela témoigne, une fois de plus, de cette tendance à humaniser et socialiser le comportement animalier au regard de notre propre expérience. Au moment où le jeu théâtral des loups commence à dégénérer, les bandes vidéo touchent à leur fin (chaque cassette correspond à soixante minutes). Pour Thater, c'est le signal structuro-temporel pour mettre fin au tournage.

Dans les deuxième et troisième mouvements de son œuvre, Thater impose une structure narrative et spatio-temporelle aux séquences «brutes» et non éditées du jeu théâtral des loups, et, par la suite, à leur organisation sous forme d'installation vidéo. Les paramètres spatiaux de l'installation prennent la forme de six projecteurs vidéo disposés en cercle, les uns en face des autres (voir *image 2*). Cette disposition circulaire reprend très exactement celle des caméras vidéo lors du tournage. A la différence cependant que, dans l'installation, les images sont projetées au-delà du vidéo-projecteur situé en face,

et directement sur les cloisons et les murs de la galerie. De cette manière, le tournage initial est inversé: les projecteurs, ainsi que les spectateurs, se retrouvent à l'intérieur du cercle, à l'endroit où se trouvaient les loups lors du tournage. Les

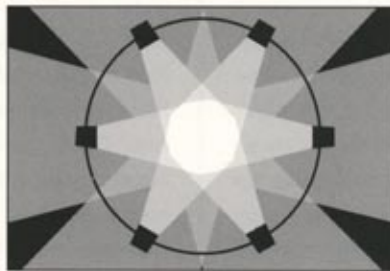


fig. 2

piece moved from the performance, through its recorded mediation, to its eventual presentation as an installation, interactive with the spectator's body. But, instead of the conventional Hegelian "overcoming" of the dialectical conflict between the different movements within the work, *China* produced an impasse, a stalled movement that called for another type of reconstruction, as we, the spectators, find ourselves positioned spatially as a form of becoming-wolf. In order literally to become-wolf, however, we must think in terms of multiplicities of duration rather than space.

Thater divided the projection itself into three temporal segments, lasting a total of 28 minutes. The first (four minutes), consists of footage shot by all six cameras as they are being set up on their tripods — a sort of Brechtian overture in which the structuring device is bared and the apparatus metacommunicates itself. The six projected images are displayed in full color and appear at first glance to be shown in real time. We see six different views of the park, swirling and swishing from upside-down to right-side-up as the cameras are pulled from their cases and fixed and steadied on their tripods. However, we suddenly spot China running backwards through two of the images, suggesting that what we are actually seeing is not the beginning of the shoot in forward motion but its end projected in reverse. We are thus watching the end first, the cameras being dismantled, not set up. The Brechtian distancing or *Verfremdungseffekt* is thus itself shown to be a deceit, the defamiliarization itself defamiliarized. We are thrust into a time frame that immediately announces itself as discontinuous, segmented, artificial. Moreover, closer inspection discloses that the six segments are not running at the same speed. In order for all six

images de Shilo et de China sont maintenant, quant à elles, projetées sur les surfaces périphériques de l'espace de la galerie, se substituant aux chefs opérateurs. Le passage d'une «performance» à sa médiation par l'enregistrement, puis à sa représentation en tant qu'installation interactive avec le public, permet à Thater de créer cet effet de chevauchement d'images spatiales et temporelles que l'on appellera des multiplicités. Toutefois, on ne peut parler ici du «dépassement» hégélien classique, engendré par un conflit dialectique entre les différents mouvements d'une même œuvre. Le spectateur se retrouvant d'un point de vue spatial en position de «devenir-loup», *China* fait appel à un autre type de reconstruction. Pour véritablement devenir-loup, il faut penser en termes de multiplicités de durée plutôt que d'espace.

Thater a divisé la projection en trois segments temporels d'une durée totale de vingt-huit minutes. Le premier segment (quatre minutes) correspond à une séquence filmée par les six caméras vidéo, alors que l'équipe était encore en train de les installer sur leur pied — une sorte d'ouverture brechtienne mettant à nu le mécanisme de structuration et permettant au dispositif de se métacommuniquer. Les six images sont projetées en couleur et semblent, à première vue, être retransmises en temps réel. Tout en les sortant des caisses et en les installant sur des pieds, les caméras filment six prises de vues différentes du parc, dont les images semblent alors tourner et trembler de haut en bas et de droite à gauche. Puis, subitement, on aperçoit China qui recule rapidement le temps de deux images. Ce que nous observons n'est donc pas le début du tournage, mais la fin qui est projetée en mouvement inverse. Nous sommes de ce fait en train de regarder d'abord la fin, c'est-à-dire les caméras en



making China, 1995

apparent "setups" to end at exactly the same moment, their durations had to be synchronized with the longest. What appears to be a uniform spatial multiplicity thus turns out to be a discontinuous durational flux.

The middle segment (19 minutes) begins as soon as the cameras are fixed on their tripods. The wolves are not yet visible, so we in fact see a projected circle of six camera operators, placing ourselves in the ostensible position of the wolves in the original shoot. The full color of the "overture" now changes to six images separated into the primary and secondary colors of the video apparatus itself. We thus move around the periphery of the space through yellow, cyan, green, magenta, red, and blue as the wolves appear and the trainers attempt to make them stand on their marks. The effect is actually quite disconcerting, because apart from the multiplication of the image into six different colors, we find a number of discrepant spatial movements. While the camera operators, as well as Shilo's attempts to stand on his mark, ground us with six fairly fixed points, the peripatetic China's rotation around the circle of cameras creates an unstable movement that encourages us to follow. We move around the room to pursue her trajectory. Occasionally, we are surprised when she disappears and then reappears quite unexpectedly in and out of frame where the overlap of neighboring cameras' field of vision is not quite seamless. All the while, the fixed points of the cameras keep us rooted to the structure of the circle, so that we get a type of vertigo akin to car sickness, where vehicular movement vis-à-vis the landscape and the stasis of the interior coincide.

We also discover a gestic parallelism in the structure

train d'être démontées et non pas d'être mises en place. La distanciation brechtienne, le célèbre *Verfremdungseffekt*, s'avère alors n'être qu'illusion, l'étrange devenu étranger à lui-même. Nous sommes projetés dans un cadre temporel qui se présente, dès le départ, comme discontinu, segmenté et artificiel. D'ailleurs, on s'aperçoit que les six segments ne tournent pas à la même vitesse. Afin que les six «machine-ations» s'arrêtent toutes au même instant, il a fallu synchroniser la durée de cinq d'entre elles par rapport à la plus longue. Ce qui semble relever d'une multiplicité spatiale homogène s'avère être, en réalité, une fluctuation temporelle discontinue.

Le segment du milieu (dix-neuf minutes) commence dès que les caméras sont en place et ajustées sur leur pied. On ne peut encore apercevoir les loups; pour le spectateur, placé à l'endroit ostensiblement occupé par les loups lors du tournage initial, seul le cercle des six cameramen est visible. L'«ouverture», qui était en quadrichromie, se transforme en six images distinctes, réparties selon les couleurs primaires et secondaires propres à la technique vidéo. A l'instant où les loups apparaissent dans le champ de l'image et que les dresseurs tentent de les immobiliser à un endroit précis, le spectateur, qui se promène autour du dispositif de projection, passe à travers le jaune, le cyan, le vert, le magenta, le rouge et le bleu. L'effet est assez troublant, car, en plus de la démultiplication de l'image en six couleurs, le spectateur se trouve confronté à plusieurs mouvements spatiaux divergents. Alors que les cameramen et Shilo, qui fait des efforts pour rester en place, constituent six points plus ou moins fixes pour notre œil, les tours incessants de China, quant à eux, créent un mouvement d'instabilité qui nous entraîne irrésistiblement. Le specta-

of the apparatuses themselves. Given the circular arrangement of the projectors and their breakdown into primary and secondary colors, cyan appears to be in dialogue with its projected opposite, red, yellow with magenta, blue with green (see *figure 2*), as if the structural parameters of video's material make-up had been appropriated for the spatial segmentation of the piece as a whole. Shilo's and China's bodily movements are thus not only structured by a social gest derived from the theatrical conventions of humans, but they are doubly determined by the representational breakdown of the apparatuses as a collective. There is also a fourth movement going on in the work, however, produced by the duration of our own bodies. As spectators/participants in the installation, we intervene spatially between the projectors and the walls, casting shadows on the projected image, interjecting our own movements with those of China and Shilo. In fact, if we stand exactly in the center of the circle of projectors, we are projected into every shot, transformed literally into a multiplicity. This shared projected space is the second instance of our becoming-wolf, in this case less through analogy than via inclusion in the same space-time image as that of the wolves.

There is a danger here of reducing Thater's strategy to a pure aestheticism, in the Nietzschean sense of an overcoming of difference through an expansion of art to include all states of being. However, the elements that constitute Thater's work, including the spectator's real body, the representational bodies of viewer, wolves, camera operators, and apparatuses, are far from interchangeable simulacra within an hermetically sealed aesthetic artifice. We are never locked into an all-encompassing aestheticism that has no outside, because the exterior world is always

teur se déplace dans la salle en suivant la trajectoire de la louve, étonné de la voir disparaître momentanément de l'image, puis réapparaître presque aussitôt à l'intérieur ou à l'extérieur d'une des projections, là où le raccordement avec le champ des caméras voisines est imparfait. En même temps, les points fixes des caméras ramènent le spectateur à la structure du cercle. Il est alors pris d'un vertige similaire à celui éprouvé en voiture, lorsqu'il pressent simultanément l'état statique de l'intérieur du véhicule et le défilement du paysage. Simultanément de la fixité et du mouvement qui opère au sein même du dispositif de l'installation vidéo.

On découvre également une certaine analogie au niveau de la structure du dispositif. La disposition circulaire des projecteurs et leur répartition en couleurs primaires et secondaires invitent le dialogue entre le cyan et son opposé, le rouge, le jaune et le magenta, le bleu et le vert (voir *image 2*), comme si les paramètres structurels qui déterminent physiquement la vidéo, avaient été mis au profit d'une segmentation spatiale du film dans son ensemble. Les mouvements physiques de Shilo et China s'organisent non seulement en regard d'une gestuelle sociale issues des conventions théâtrales humaines, mais, de surcroît, ils sont dictés par le processus de déconstruction du dispositif vidéo lui-même. Un quatrième mouvement, produit par la présence temporelle de notre propre corps, vient s'ajouter au fonctionnement même de l'œuvre. Placé en relation interactive avec la projection vidéo, le spectateur influe sur l'espace situé entre les projecteurs et les murs où son ombre vient se projeter à la rencontre des images de China et Shilo. Positionné à l'exact centre du cercle des projecteurs, l'ombre du spectateur vient se projeter au sein de chacune des prises de vue, devenant à son tour une



willfully apparent in Thater's work. In this case, the uneven parameters of the gallery (a temporary interior wall disrupts the perfect symmetry of the four permanent walls), the refusal to mask off doors and windows, mean that the projections always compete with the functional architecture of the building. In fact, at any moment we could walk to the windows and look out on the University of Chicago campus below. Yet, and this is an important point, the real world does not stay unmediated. Thater tints the glass of the windows so that the color-separated images can themselves mediate how we see the campus. The outside world might intrude on the installation, but the world of art re-colors how we view the outside world. The dialogue is always a two-way expression between multiplicities.

The fight between China and Shilo is the structural cue for the beginning of the third and final segment (five minutes). Now, the images are no longer projected simultaneously but sequentially. The image swirls around the room once per second, so that each projector gives us five frames or one-sixth of a second of its individual color. The two wolves' return to more conventional atavistic behavior is thus the stimulus for the apparatuses to "let their hair down" and break free from the static projections of its primary and secondary colors into a synchronized movement, an animated spatiality that creates a strobic effect. It's as if the apparatuses had also partially become-animal, at least as far as their rigid structure would allow.

In *Time and Free Will* (1889), Henri Bergson distinguished between *two* kinds of multiplicity: one objective, actual, spatial, and discontinuous, the other subjective, virtual, temporal, and continuous. When we touched on the subject of a multiplicity,

multiplicité. Le devenir-loup du spectateur, qui était d'abord engendré par son positionnement spatial, est redoublé par le fait qu'il soit amené à partager, dans un même champ visuel, l'espace-temps des deux loups.

Le danger serait ici de réduire la stratégie de Thater à une pure esthétique, dans le sens nietzschéen, c'est-à-dire d'estomper les différences en permettant à l'art de recouvrir tous les domaines de l'existence. Le dispositif de l'œuvre de Thater, ainsi que tous les éléments qui le constituent, le corps des spectateurs et leur représentation, les loups et les cameramen, ne sont pas des simulacres interchangeables de nature à même d'alimenter un artifice esthétique clos. Son œuvre ne cherche pas à nous enfermer dans un tout esthétique et sans issue, bien au contraire, son travail tend à rendre visible le monde extérieur. A la Renaissance Society, l'installation vidéo fait concurrence à l'architecture fonctionnelle du bâtiment: une cloison temporaire vient perturber la symétrie parfaite de l'espace normalement délimité par quatre murs, et l'embrasement des portes et des fenêtres n'est pas camouflée. A tout moment, il est possible d'aller jusqu'aux fenêtres et de voir au dehors le campus de l'université de Chicago (ou, à Thiers, l'environnement naturel et industriel du Creux de l'Enfer). Cependant, en recouvrant chaque vitre d'une gélatine de couleur distincte, Thater influe sur le monde réel et en modifie notre perception. Si le monde extérieur vient empiéter sur l'installation, l'art recolor la vision que nous pourrions en avoir. Le dialogue est toujours une expression à deux sens entre les multiplicités.

La bagarre qui survient entre China et Shilo sert de signal structurel annonçant le commencement du

it was defined largely in terms of spatial parameters,³ whether it be the real time of the performative space (the park), or the discontinuous time of the installation space (the gallery). This multiplicity, related to our inclusion in the same space-time image as that of the wolves, clearly needs to be read as spatial *and* durational. Thater employs both types simultaneously in almost all of her installations and an understanding of the second multiplicity, and its fluid imbrication with the first, is crucial in any analysis of her work.⁴

Becoming-animal with respect to the first, quantitative multiplicity primarily involves the static and simplistic substitution of ourselves for the wolves in front of the camera, implying only two states of being at any one time, either human or animal. Becoming-animal for Bergson (and, by extension, Deleuze), however, would not entail being caught in the extremes of either state, so that instead of a clear demarcation between man/transitional state/animal, there would be a dynamic movement of becoming in and of itself. Becoming-other is never defined in relation to an outside identity but is always *internal* to itself, fueled by a creative evolutionary movement that Bergson variously called *intuition* or *élan vital*. Unlike the Platonic or Hegelian model, where the motor of becoming-other is external, determined by its destination — the Good as final cause — for Bergson, difference is the thing itself. There is no longer room for it to receive difference from its end or from its outside in dialectical fashion. In fact the dialectic is not needed at all because Bergson has no conception of opposites, merely internal differences-as-multiplicities.

Instead of the One and the Multiple, then, there are the two types of multiplicity. As Deleuze points out,

troisième et dernier segment (cinq minutes). Dès lors, les images ne sont plus projetées simultanément mais en séquence. Une fois par seconde, l'image tourne autour de la salle de sorte que chaque projecteur émet cinq images ou un sixième de seconde de sa propre couleur. Le retour des loups à un comportement plus conforme à leur «atavisme», devient l'élément qui incite le dispositif à «s'emballer». Celui-ci passe alors d'une simple projection statique de couleurs primaires et secondaires à un mouvement synchronisé, transformant, grâce à l'effet stroboscopique, la galerie en un espace animé. Le dispositif semble, lui aussi, participer au devenir-animal, du moins dans la mesure où sa structure rigide le lui permet.

Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* de 1889, Henri Bergson distingue deux types de multiplicité: l'une objective, réelle, spatiale et discontinue; l'autre, subjective, virtuelle, temporelle et continue. Lorsque nous avons évoqué le concept de multiplicité, nous l'avons principalement défini en termes de paramètres spatiaux,³ qu'il ait été question du temps réel de l'espace où s'est déroulé le jeu des acteurs (le parc), ou du temps discontinu associé à la mise en scène de l'installation (la galerie). Cette multiplicité, liée à l'intégration du spectateur dans la même image espace-temps que celle des loups, doit de toute évidence être comprise en termes d'espace mais aussi de durée. Dans presque toutes ses installations Thater utilise les deux simultanément. Il est donc essentiel, si l'on veut analyser son travail, de comprendre ce qu'est cette deuxième multiplicité, et dans quelle mesure elle est étroitement liée à la première.⁴

En ce qui concerne le premier type de multiplicité,



One is represented by space...It is a multiplicity of exteriority, of simultaneity, of juxtaposition, or order, of quantitative differentiation, of *difference in degree*; it is a numerical multiplicity, *discontinuous and actual*. The other type of multiplicity appears in pure duration: it is an internal multiplicity of succession, of fusion, or organization, of heterogeneity, of qualitative discrimination, or of *difference in kind*; it is a *virtual and continuous* multiplicity that cannot be reduced to numbers.⁵

In simpler terms, this second multiplicity is pure duration, a flow/becoming of internal mutation that cannot be carved up or segmented into isolatable units, the way, for example, we divide up duration into time units such as years, months, days, hours and seconds.⁶ It is what Bergson calls "a qualitative multiplicity, with no likeness to number; an organic evolution which is yet not an increasing quantity; a pure heterogeneity within which there are no distinct qualities. In a word, the moments of inner duration are not external to one another."⁷ Virtual and actual, subject and object, are no longer posited as inside vs. outside but as attributes of interiority, qualified by this internal process of differentiation. Being differs with itself internally and transforms itself through creative affirmation. Within Deleuze's extended schema, the latter is as much libidinal and instinctual as it is consciously constructed.

Thater's project appropriates and uses these two types of multiplicity, playing off the characteristics of pure, qualitative duration (represented by the two wolves in real time) and those of segmented, spatial time (represented by the structuring powers of the apparatuses). It is significant that in *A*

la multiplicité quantitative, le devenir-animal repose principalement sur un processus de substitution, le spectateur, figé devant le dispositif, venant prendre la place des loups. Cela sous-entend qu'il existe, à tout moment, deux états d'être, l'un humain, l'autre animal. Toutefois, selon Bergson (et, par la suite, Deleuze), devenir-animal ne veut pas dire que nous sommes cantonnés à l'un ou l'autre de ces états. Ainsi, l'état d'homme, l'étape transitoire, et l'état d'animal ne sont-ils pas clairement délimités, mais plutôt relayés par un processus dynamique de devenir par soi-même et en soi-même. Le devenir-autre ne se définit jamais par rapport à une identité extérieure, mais par rapport à soi. C'est un processus *interne*, déclenché par un mouvement d'évolution créateur que Bergson appelle, selon le cas, *intuition* ou *élan vital*. Contrairement aux modèles de Platon ou de Hegel, selon lesquels le moteur du devenir-autre est extérieur et déterminé par le but à atteindre - le Bien comme raison ultime -, Bergson pense que la différence est raison en soi. Celle-ci ne dépend plus de la dialectique, des fins à atteindre ou de l'extérieur. La dialectique n'a aucune place chez Bergson puisqu'il n'existe aucune notion d'opposés, seulement des différences internes en tant que multiplicités.

Au lieu de l'Un et du Multiple, il existe donc deux types de multiplicité. Comme l'explique Deleuze, «l'une est représentée dans l'espace [...] C'est une multiplicité d'extériorité, de simultanéité, de juxtaposition, d'ordre, de différenciation quantitative, de *différence de degré*, une multiplicité numérique *discontinue* et *réelle*. L'autre se présente dans la durée pure; c'est une multiplicité interne, de succession, de fusion, d'organisation, d'hétérogénéité, de discrimi-

Thousand Plateaus, Deleuze and Guattari, when discussing their notion of becoming-animal in terms of becoming-wolf, stress the fact that the wolf cannot be individuated as a subject but only exists as part of a pack or multiplicity. Thus,

In becoming-wolf, the important thing is the position of the mass, and above all the position of the subject itself in relation to the pack or wolf-multiplicity: how the subject joins or does not join the pack, how far away it stays, how it does or does not hold to the multiplicity.⁸

The wolf is part of the crowd but also completely outside it. Instead of a subject regulated by the model of One and Multiple (Individual vs. Pack), he is defined more in terms of a body-without-organs, charged with various multiplicities. He is a composite of intensities of speeds and slownesses, a product of different, indivisible distances, ceaselessly transformed to produce a change in nature each time (a virtual multiplicity). The wolf is thus a pack and a multiplicity at one and the same time: "A becoming-animal always involves a pack, a band, a population, a peopling — in short, a multiplicity."⁹

Deleuze and Guattari contrast this rhizomatic reading of becoming-wolf with Freud's famous diagnosis of Wolf-Man. Where Wolf-Man's becoming-animal dream spots five, six or seven wolves standing in the tree outside his bedroom window, producing a pack, a multiplicity, Freud reduces them to one wolf — the father/castrator (Hegel's One).

Who is ignorant of the fact that wolves travel in packs? Only Freud. Every child knows it. Not Freud ... Who is Freud trying to fool? The wolves never had a chance to get away and save

nation qualitative ou de différence de nature, une multiplicité *virtuelle* et *continue*, irréductible au nombre.»⁵

Autrement dit, cette seconde multiplicité est pure durée, un déroulement, un devenir, fondé sur une mutation interne qui ne peut être modelée ni segmentée en unités isolables, comme peut être segmentée la durée d'une année, d'un mois, d'une heure et d'une seconde.⁶ C'est ce que Bergson appelle «une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres.»⁷ Virtuel et réel, sujet et objet ne sont dorénavant plus définis en termes d'intérieur par opposition à extérieur. Ils deviennent les attributs d'une intériorité, déterminés par un processus interne de différenciation. Exister ne veut pas dire être en soi, mais se transformer à travers l'affirmation créatrice. Dans son développement, Deleuze affirme que celle-ci, relève autant du libidinal et de l'instinctif que de la construction consciente.

En opposant les aspects de pure durée qualitative (incarnée par les deux loups filmés en temps réel) à ceux du temps spatial segmenté (représenté par les vertues structurantes du dispositif même), le projet de Thater s'approprie et utilise les deux types de multiplicité. Il est intéressant de noter que dans *Mille Plateaux*, lorsque Deleuze et Guattari évoquent la notion de devenir-animal en termes de devenir-loup, ils insistent sur le fait que le loup ne peut être individualisé en tant que sujet: celui-ci n'existe qu'en tant que partie d'une meute ou d'une multiplicité. Ainsi,



their pack: it was already decided from the very beginning that animals could serve only to represent coitus between parents, or, conversely, be represented by coitus between parents. Freud obviously knows nothing about the fascination exerted by wolves and the meaning of their silent call, the call to become-wolf.¹⁰

Freud has to purge the wolves of their multiplicity in order to preserve the model of the One (Father) and the multiple: "(On the verge of discovering a rhizome, Freud always returns to mere roots.)"¹¹ Freud instead constructs the Oedipalized wolf, the analyst's "bow-wow."

Applied to *China*, if we take this contrast between libidinal (the durational multiplicity of becoming-wolf) and numerical multiplicities (the segmented, spatialized becoming-apparatus) at face value, it is very difficult at first glance to see where the durational multiplicity of the wolves as intuitive intensities survives beyond part of the initial real-time performance in the "park." Isn't Shilo, wracked by arthritis, transformed into the trained puppy, performing tricks for Dr. Freud/Thater, a wolf in the process of becoming-man (not Wolf-Man but Man-Wolf), a former multiplicity become individuated Ego? Similarly, isn't China, for all her disruptive movement, now artificially separated from the pack, individuated as an anomaly, a "bad actor" framed solely in relation to the "good actor," Shilo (admittedly now a bit typecast given his age)? Moreover, is this not reinforced by the structural hegemony of the quantitative, numerical multiplicity of the becoming-apparatus? Is it in fact possible to rehabilitate the durational, nonsegmentable multiplicity in *China*?

«ce qui est important dans le devenir-loup, c'est la position de masse, et d'abord la position du sujet lui-même par rapport à la meute, par rapport à la multiplicité-loup, la façon dont il y entre ou n'y entre pas, la distance à laquelle il se tient, la manière dont il tient ou ne tient pas à la multiplicité.»⁸

Le loup fait partie du groupe, tout en restant totalement extérieur à celui-ci. Contrairement au sujet régi par le modèle de l'Un et du Multiple (l'individu par opposition à la meute), le loup se définit davantage comme un corps-sans-organes, porteur de multiplicités diverses. Il est amalgame d'intensités de vitesses et de lenteurs, le produit de distances diverses et indivisibles, sans cesse transformé, induisant à chaque fois un changement de nature (une multiplicité virtuelle). Ainsi, dans un même temps, le loup figure comme meute et multiplicité: «Dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité.»⁹

Deleuze et Guattari opposent cette lecture rhizomique du devenir-loup au célèbre diagnostique sur l'Homme-au-loup de Freud. Lorsque l'Homme-au-loup, en train de rêver son devenir-animal, repère dehors, devant sa fenêtre de chambre, cinq, six ou sept loups dressés autour d'un arbre, qui forment ainsi une meute, une multiplicité, Freud les réduit à un seul et unique loup - le père castrateur (l'Un de Hegel).

«Qui ignore en effet que les loups vont par meute? Personne sauf Freud. Ce que n'importe quel enfant sait, Freud ne le sait pas... De qui se moque-t-on? Les loups n'avaient aucune chance de s'en tirer, de sauver leur

The answer is a qualified yes, and the solution lies, as in all of Thater's installations, in the self-destructive nature of the quantitative multiplicity itself. Just as Thater's art teeters on the brink of a numerical utopia (Hegel's "bad infinity"), where all instinct is strangled by sublimating structures, it mercifully collapses under the weight of its own logic and transforms itself into its own reaffirming incommensurability. This has been a common theme throughout Thater's career and manifests itself most fully in an earlier video installation, *Dogs and Other Philosophers* (1991). The title was taken from Thomas Hardy's novel, *Far From the Madding Crowd*. It refers to Hardy's meditation on "the untoward fate which so often attends dogs and other philosophers who follow out a train of reasoning to its logical conclusion, and attempt perfectly consistent conduct in a world made up so largely of compromise."¹² In Hardy's novel, logical conclusions are shown to be tragically wrong-headed, so that the earnest young sheepdog — "still finding an insuperable difficulty in distinguishing between doing a thing well enough and doing it too well"¹³ — pursues his flock so diligently that he ends up pushing them over the edge of a cliff.¹⁴ Unlike Hardy's dog philosophers, we learn through Thater's installations not to conquer space through false logic and false movement, but to act as Deleuze's wolf-philosophers by transgressing (and being transgressed by) space temporally, through a logic of qualitative multiplicities. In this way, totalities cease to be marked by treacherously fixed limits (like the sheer edge of Thomas Hardy's cliff) but by benign, ever-changing wholes, in a constant state of dispersal, like the wolf pack itself.

Thater achieves this dystopia-out-of-utopia by fanatically pushing her work to its structural limits.

meute: on a décidé dès le début que les animaux ne pouvaient servir qu'à représenter un coût entre parents, ou l'inverse, à être représentés par un tel coût. Manifestement Freud ignore tout de la fascination exercée par les loups, de ce que signifie l'appel muet des loups, l'appel à devenir-loup.»¹⁰

De manière à préserver le modèle de l'Un (le père) et du Multiple, Freud doit purger les loups de leur multiplicité: «(Tout près de découvrir un rhizome, Freud en revient toujours aux simples racines)». ¹¹ A la place, il élabore le loup œdipalisé, le «oua, oua» de l'analyste.

En ce qui concerne *China*, et en partant de cette opposition entre la multiplicité libidinale (la multiplicité de durée du devenir-loup) et la multiplicité numérique (le devenir-dispositif segmenté et spatial), il est à priori fort difficile de savoir dans quelle mesure la multiplicité temporelle des loups, pris en tant qu'intensités intuitives, va au-delà du jeu d'acteur initial qui s'est déroulé en temps réel dans le «parc». Perclus d'arthrite, Shilo ne s'est-il pas transformé en bon toutou, dressé pour faire son numéro devant le Docteur Freud / Thater? Ne devient-il pas un loup en phase de devenir-homme (pas Loup-Homme mais Homme-Loup), une multiplicité antérieure devenue Ego individualisé? De la même manière, China, par ses mouvements perturbateurs, n'est-elle pas artificiellement mise à l'écart de la meute, désignée comme anormale, et définie comme le «mauvais acteur» par opposition au «bon acteur», Shilo (certes, étant donné son âge, il convient parfaitement au rôle)? Par ailleurs, ceci n'est-il pas renforcé par l'hégémonie structurelle de la multiplicité quantitative et numérique du devenir-dispositif? Autrement dit, est-il possible de rétablir dans *China* la multiplicité de durée non-segmentable?



This at first seems to resemble a form of a structural fascism. Thus the instinctual input of the two wolves — they fight, the performance seemingly at an end — is simply a cue for another variation on the what the apparatuses can do — in this case, a strobing color separation. Similarly, not one frame of footage is wasted. Anything that didn't make it into the main installation was recycled and reused in a series of eight monitor pieces that became raw material for further variations on the apparatuses' bag of tricks. Thus, *A Confusion of Prints* extracts the fight scene from the last five minutes of the installation and reconstitutes it on two monitors. On one, the fight occurs in real time with the color change occurring every single frame. The second monitor slows the action down so that the color change occurs every five frames. Moreover, what was originally six different camera images is now reconfigured on a single plane.

Similarly, in *Shilo*, an "art spot" made for MTV, the male wolf is shown standing alone on his box for 40 seconds while the cameras rotate around him. The effect is extraordinary, with Shilo anchoring the circular vortex of images at its hub, as if he were spinning around on his axis, while we circulate the periphery of cameras on a steady parallel plane. However, because the terrain is so uneven, it gives an effect of a constant wobble, threatening to undo the equilibrium of the structured movement through a violent torque effect, as if it were a rogue fan belt threatening to break apart an engine's cooling system. For all of Thater's attempts to structure every last ounce of her material, there always seems to be a built-in instability that attaches itself to the spectator's body and allows the libidinal multiplicity to override the numerical. It is here that we, as intuitive rather than conceptual bodies, come clos-

La réponse est sans aucun doute affirmative: la solution de toutes les installations de Thater réside dans la nature autodestructrice de la multiplicité quantitative même. Par bonheur, au moment où l'art de Thater risque de basculer dans l'utopie numérique (le «mauvais infini» de Hegel), là où tout instinct est étouffé par des structures sublimatoires, le système s'écroule sous le poids de sa propre logique et réaffirme ainsi sa propre incommensurabilité. Ce thème ressurgit tout au long du travail de Thater et se manifeste particulièrement dans une installation plus ancienne, intitulée *Dogs and Other Philosophers* (*Chiens et autres philosophes*, 1991). Le titre est tiré du roman de Thomas Hardy, *Far From the Madding Crowd* et fait référence à sa réflexion sur «le fâcheux destin guettant si souvent les chiens et autres philosophes qui poursuivent le fil de leurs raisonnements jusqu'à sa conclusion logique, et qui tentent de se conduire de manière parfaitement conforme à leur pensée dans un monde largement fondé sur le compromis». Dans le roman de Hardy, les conclusions logiques s'avèrent relever d'un entêtement tragique, de sorte que le jeune et ardent chien de berger «qui n'arrive toujours pas à surmonter la difficulté qu'il a à distinguer entre faire assez bien les choses et les faire trop bien» — poursuit son troupeau si consciencieusement qu'il finit par le pousser jusqu'au bord, puis à le précipiter dans le vide.¹² Contrairement aux chiens-philosophes de Hardy, les installations de Thater nous enseignent à être vigilants quant aux mauvaises logiques et mouvements que nous pourrions suivre en vue de conquérir l'espace. Thater nous invite plutôt à nous comporter comme les loups-philosophes de Deleuze et à transgresser de façon temporelle l'espace (et se laisser transgresser par ce dernier), par le biais de la logique des multiplicités qualitatives. Ainsi, les totalités ne sont-elles plus délimitées par

est to becoming-wolf ourselves. Significantly, when we literally become pack animals and several people occupy the installation at once, our collective bodies block out the projection beams, reducing large areas of the surrounding walls to shadow. The more pack-like we become, the more we take on the characteristics of a qualitative multiplicity, the more annihilating our durational intensity. We literally obliterate and reconstitute the effects of the apparatus as a different kind of image entirely.

This active agency of the multiplicitous body is also true in the case of the wolves themselves. In *Shilo*, when Shilo steps off his box and moves to the periphery of the frame, he not only cues the end of the segment, but he is also suddenly split into six wolves, producing in effect a pack that is both a multiplicity and an individual wolf. As the numerical real time of the video itself unfolds, it produces/expresses a ghost of itself that is a mark of pure duration: Shilo as multiplicity as difference in kind, Shilo himself as pure duration.

A similar maverick quality occurs when the animals' performance breaks down. Although this is a cue to the structured last segment of the installation, there is a surprise in store. Just as the Hi-8 cameras were being packed away (the footage of which later becomes the reversed opening of the exhibit), China finally did what she was told and stood still on her mark, while Shilo stopped performing and wandered off to dig a hole. The two wolves' performative roles have suddenly been reversed. Out of dystopic chaos, the possibility of utopia. But there were no cameras left to record it. Suddenly, Thater grabbed a Super 8 camera and captured China's performance in all its improvisatory glory, as if it were a piece of bootleg film. This then became the raw

des frontières fixes et traîtres (comme celle du précipice décrit par Thomas Hardy), mais par de salutaires ensembles qui ne cessent de changer, qui se dispersent en permanence, tout comme le loup-meute.

Thater parvient à cette désutopie-sortie-de-l'utopie en poussant violemment son travail jusqu'à ses limites structurelles. A première vue, l'on pourrait croire à une sorte de fascisme structurel. L'instinct des deux loups est un apport. Tout en se battant, ils mettent fin à la mise en scène; ce qui, en soi, servira de signal pour changer le dispositif de l'installation vidéo et passer à la séparation stroboscopique des couleurs. Pas une image n'est gaspillée; tout ce qui n'a pas été exploité lors de la projection vidéo sera réutilisé dans une autre installation à huit moniteurs. A partir du dispositif initial précédemment analysé, ces images seront la matière brute propice à construire d'autres variantes. Il en est ainsi de *A Confusion of Prints* (*La confusion des impressions*), un film qui réutilise les cinq dernières minutes de la projection précédente où l'on voit China et Shilo se bagarrer. Ici, la scène est recrée pour deux moniteurs. Sur l'un, la bagarre est retransmise en temps réel, les couleurs changeant à chaque diffusion d'image. Le second, quant à lui, ralentit l'action de sorte que le changement de couleur n'a lieu que toutes les cinq images. Par ailleurs, ce qui au départ correspondait à six images vidéo distinctes, ne forme plus désormais qu'un seul plan.

De même, des images du film *Shilo* ont été récupérées pour réaliser un «spot» artistique commandé par la chaîne télévisée MTV. La caméra tourne autour du loup mâle, le filmant seul et immobile sur son socle pendant quarante secondes.



material for part of two dual-monitor pieces (*From China to Shilo #1*, and *#2*), where it is variously slowed down and color separated.

It is here that the true overcoming of the dialectic occurs in Thater's work. It is the instinctual multiplicity of the wolves' behavior, their refusal to always perform to structured cues, that provides the raw material for further restructuring. However, it is not a structure that can follow what has gone before because the wolves have dictated a change of apparatus and consequently of image: Super 8, hand-held, grainy nonprojectable footage, instead of Hi-8, tripod-based, sharp projectable material. What is seemingly dystopic, an impasse between one multiplicity and another, between durational, instinctual flow and its segmentability, overcomes itself creatively in the movement from one to another and back again. The dystopic, becoming-animal of the wolves is itself the creative germ of further restructuring, not a nihilist reduction of order to chaos. The process is in this sense very Spinozan, for as Tony Negri states,

The Spinozian disutopia is the pleasure of the savage anomaly of being...The disutopia is both a critique of what exists, of the components, and a positive, singular construction of the present. It is the complexity of the components and the simplicity of composition. It is the singularity of the expression of surfaces, to the point of becoming the pleasure and the sweetness of the world.¹⁵

No guarantees. They're wolves. Fortunately.

1. The scare quotes are essential when dealing with Thater's work, because the deconstruction of the

L'effet produit est spectaculaire: Shilo sert de point d'ancrage autour duquel se construit un vortex circulaire d'images, comme si l'animal tournait sur son axe, tandis que le spectateur circule parallèlement à la périphérie des caméras qui, elles, créent un espace stable. Toutefois, l'irrégularité du sol menace en permanence l'équilibre du mouvement. Celui-ci est structuré par un violent effet de torsion, tout comme une courroie de ventilateur endommagée risque de faire exploser le circuit de refroidissement. La détermination de Thater à construire chaque millimètre de son matériau cède à l'instabilité du dispositif même. La multiplicité libidinale peut alors prendre le pas sur le numérique. A ce stade, le spectateur est un corps intuitif plutôt que conceptuel, et plus que jamais en phase de devenir-loup. Pareil à un troupeau, de nombreux spectateurs se retrouvent à occuper au même moment l'espace de l'installation. Ce corps collectif vient bloquer les faisceaux des projecteurs vidéo et son ombre réduire la surface de projection auparavant disponible. Plus nous devenons masse, plus nous revêtons les caractéristiques d'une multiplicité qualitative, et plus nous détruisons notre intensité temporelle. Nous détruisons, littéralement, les effets du dispositif et reconstituons une image tout à fait différente.

Cette participation active d'un corps multiple s'applique tout autant aux loups. La scène où Shilo descend de son socle et s'avance jusqu'à la limite du cadre de l'image annonce non seulement la fin de la séquence, mais également sa soudaine démultiplication en six loups. Cette scène matérialise ainsi une meute qui est à la fois multiplicité et loup individuel. Au fur et à mesure que le temps réel numérique de la vidéo s'écoule, il s'évapore ne laissant derrière qu'une trace de pure durée: Shilo en

nature/culture binary is intrinsic to her project. There is no more the possibility of a pure nature divorced from the hegemony of the structuring Logos as there is an identifiable culture reduced to a model of the Same. Both terms are necessarily slippery, imbued with a two-way expression of the multiplicitous, a movement of becoming that is as much temporal as spatial.

2. Thater also compensated for the uneven terrain of the “park” by adjusting the tripod legs of the cameras so that they were all positioned on exactly the same even plane.

3. Even when we have discussed duration, it has always been in terms of spatial segmentation. Strictly speaking, this is hardly a real multiplicity at all because we have always defined it solely in relation to a delimiting norm or a model of the Same (the unity of the One), rather than a vital force that transforms itself through becoming (the multiplicity of difference).

4. One of Bergson’s objectives in defining difference in terms of types of multiplicity was to overcome the Hegelian tendency to delimit difference through a model of the One and the Multiple, by which all difference was classified negatively in accordance with a model of the Same (One, Unity). Hegelian identity is thus always not-something else. Seeking a positive ontology rooted in time rather than segmented space, Bergson attempted to transform Hegelian difference into a positive movement of affirmation, an irreducible multiplicity of becoming.

5. Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1991), 38.

6. However, because we largely live life through language (that of parole, langue, the language of cultural signs and apparatuses) we tend to superimpose

tant que multiplicité de natures différentes; Shilo, lui-même, en tant que pure durée.

La projection prend à nouveau une tournure non-conformiste lorsque le jeu théâtral des animaux dégénère. Bien qu’il s’agisse là d’un signal annonçant le dernier segment structuré de l’installation, l’inattendu se produit. Au moment où les opérateurs commencent à emballer les caméras vidéo dans leurs caisses (cette séquence, projetée en marche arrière, servira par la suite d’ouverture à la projection), China se décide finalement à faire ce qu’on lui demandait. Elle se met en place et reste immobile à l’endroit voulu. Shilo, de son côté, cesse alors de jouer son rôle pour aller creuser un trou un peu plus loin. Les rôles assignés aux deux loups se trouvent soudainement inversés. Du chaos désutopique émerge la possibilité d’une utopie. Mais les caméras ne sont alors plus disponibles. Thater va donc chercher rapidement une caméra Super 8 et enregistrer une parfaite improvisation théâtrale comme si elle tournait un film de contrebande. Cette séquence deviendra par la suite le matériau brut de films qui feront partie d’une installation à deux moniteurs (*From China to Shilo n° 1 et n° 2*). La séquence en question, dont les couleurs seront séparées, sera projetée au ralenti.

A ce stade, le travail de Thater dépasse véritablement un problème d’ordre dialectique. Le comportement des loups qui d’instinct est multiple, leur entêtement à ne pas vouloir jouer le rôle qui leur est imparti au moment du signal prévu, fournira le matériau initial permettant de nouvelles restructurations. Cependant, cette séquence ne peut prolonger les précédentes, car les loups ont conduit à un changement du dispositif et, par conséquent, de l’image. Le film de la séquence, tournée



a spatialized structure on top of this immanent multiplicity, what Bergson calls a numerical, quantitative multiplicity that produces simple differences in degree rather than qualitative differences in kind. As Bergson argues,

below the numerical multiplicity of conscious states, a qualitative multiplicity; below the self with well-defined states, a self in which succeeding each other means melting into one another and forming an organic whole. But we are generally content with the first, i.e., with the shadow of the self projected into homogeneous space ... In other words, our perceptions, sensations, emotions and ideas occur under two aspects: the one clear and precise, but impersonal; the other confused, ever changing, and inexpressible, because language cannot get hold of it without arresting its mobility or fit it into its common-place forms without making it into public property.

Henri Bergson, *Time and Free Will*, trans. F.L. Pogson (New York and Evanston: Harper & Row, 1960), 128-129.

7. Ibid, 226.

8. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 29.

9. Ibid, 239.

10. Ibid, 28.

11. Ibid, 27.

12. Thomas Hardy, *Far From the Madding Crowd* (Harmondsworth: Penguin Books, 1978), 87.

13. Ibid, 84.

14. This is an Hegelian logic of pursuing the necessities of the Logos at all costs, which ultimately proves to be its own undoing. Out of the utopian project of the One/Other is born a dystopic multi-

avec une caméra Super 8 tenue à la main, a un gros grain et sa qualité n'aurait pas dû donner lieu à une projection. Pour projeter une image, la qualité du film de la caméra vidéo Hi-8, placée sur pied, est d'excellente définition et convient donc mieux.

Ce qui, en apparence, est désutopique, une impasse entre une multiplicité et une autre, entre le déroulement instinctif de la durée et sa possible segmentation, est dépassé dans un mouvement créatif de l'un vers l'autre et réciproquement. Le devenir-animal désutopique des loups est en soi un germe créatif ouvrant le champ à d'autres restructurations, et non une réduction nihiliste de l'ordre au chaos. Le processus est, en ce sens, spinoziste, car, comme le souligne Antonio Negri,

«La désutopie spinoziste, c'est le plaisir de l'anomalie sauvage de l'être... La désutopie est à la fois critique de l'existant, des composantes du système, et une construction positive et singulière du présent. Complexité des composantes et simplicité de composition. Singularité de l'expression de surface, qui devient finalement plaisir et douceur du monde.»¹³

Sans garantie. Ce sont des loups. Heureusement.

1. Les guillemets d'avertissement sont essentiels quand on traite l'oeuvre de Thater, parce que la déconstruction du binaire nature/culture est intrinsèque à son projet. On ne peut plus concevoir une nature pure, dissociée de l'hégémonie des Logos structurels, tout comme il existe une culture identifiable, réduite au modèle du Même. Les deux termes, chargés d'une double acception de la multiplicité, d'un mouvement de devenir aussi bien temporel que

plicity that would be more successfully born through an initial model of contingency and indeterminacy, in which a multiplicity of duration of perpetual change and becoming would play both a vectorial and delimiting role.

15. Antonio Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, trans. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 223.

spatial, sont nécessairement fuyants.

2. Thater a également pallié aux irrégularités du terrain en réglant les pieds des caméras de sorte qu'elles soient toutes exactement au même niveau.

3. Lorsque nous avons évoqué la notion de durée, c'était en termes de segmentation spatiale. Bien sûr, il n'est pas question ici d'une multiplicité véritable, puisque que nous l'avons toujours définie par rapport à une norme ou un modèle du Même (l'unité de l'Un), plutôt qu'en tant que force vitale se transformant à travers le devenir (la multiplicité de la différence).

4. L'un des objectifs de Bergson, lorsqu'il définit la différence en termes de catégories de multiplicités, est d'aller au-delà du schéma hégélien qui veut que la différence soit circonscrite par un modèle du Même (l'Un par rapport à la Multitude). L'identité hégélienne se définit toujours par défaut. Recherchant une ontologie positive qui aurait pour fondement la durée plutôt que l'espace segmenté, Bergson tente de transformer la différence hégélienne en un mouvement d'affirmation positif, en une multiplicité irréductible du devenir.

5. Gilles Deleuze, *Bergsonisme*, p. 30, Éditions Presses Universitaires de France, 1966.

6. Cependant, parce que nous vivons la vie en grande partie à travers le langage (par *la parole, la langue*, le langage des signes et systèmes culturels), nous avons tendance à superposer une structure spatiale à cette imminente multiplicité, que Bergson appelle une multiplicité quantitative et numérique et qui produit de simples différences de degré plutôt que des différences qualitatives de nature. Comme l'explique Bergson,

«au-dessous de la multiplicité numérique des états conscients, une multiplicité qualitative; au-dessous du moi aux états bien définis, un moi où succession implique fusion et organisation. Mais nous nous contentons le



plus souvent du premier, c'est-à-dire de l'ombre du moi projetée dans l'espace homogène... En d'autres termes, nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect: l'un net, précis, mais impersonnel; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.»

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, chapitre II «De la multiplicité des états de conscience — l'idée de durée», p. 85-86, Éditions Presses Universitaires de France, 1959.

7. Ibid., p. 148.

8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Chapitre 2, «Un seul ou plusieurs loups?», p. 41, collection «Critique», Éditions de Minuit, 1980.

9. Ibid., chapitre 10, «1970 - Devenir-loup, devenir-animal, devenir imperceptible», section «Souvenir d'un sorcier I», p. 192.

10. Ibid., Chapitre 2, «Un seul ou plusieurs loups?», p. 40-41.

11. Ibid., p. 40.

12. Il s'agit là d'une logique hégélienne qui insiste sur la nécessité absolue du Logos, ce qui, en fin de compte, aboutit à sa propre défaite. De ce projet utopique de l'Un et de l'Autre naît une multiplicité désutopique qu'il aurait mieux valu d'abord établir à partir d'un modèle d'éventualités et de données indéterminées dans lequel la multiplicité temporelle du changement perpétuel et du devenir jouerait un rôle à la fois vectoriel et limitatif.

13. Antonio Negri, *L'Anomalie sauvage - puissance et pouvoir chez Spinoza*, Traduit de l'italien par François Matheron, chapitre 9, «Différence et avenir», p. 335-336, P.U.F. 1982



China, outside view at Le Creux de l'Enfer, 1995





China, installation view at the Renaissance Society at The University of Chicago (above and above left), 1995



China, monitor installation at Le Creux de l'Enfer, 1995



China, monitor installation at Le Creux de l'Enfer, 1995



this page: China, outside view at Le Creux de l'Enfer
opposite: China, monitor installation at The Renaissance Society

