



HAL
open science

Comme si c'était la première fois [Préface]

Eléonore Bak

► **To cite this version:**

Eléonore Bak. Comme si c'était la première fois [Préface]. RAIMONDI, Cristiano; SPINETTA, Floriane; GUENIN, Hélène; FRANÇOIS, Rébecca. Catalogue de l'exposition Lars Fredrikson, Mousse publishing, pp.219-228, 2019, 978-88-6749-423-1. hal-04285176

HAL Id: hal-04285176

<https://hal.science/hal-04285176v1>

Submitted on 14 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

BAK, Eléonore, 2019. Comme si c'était la première fois [Préface]. In : RAIMONDI, Cristiano, SPINETTA, Floriane, GUENIN, Hélène et FRANÇOIS, Rébecca (éd.), Catalogue de l'exposition Lars Fredrikson. Mousse publishing. pp. 219-228.

Comme si c'était la première fois [Préface]

Plongée dans les abysses

John Dewey disait que l'expérience artistique, c'est rendre visible [audible] pour elle-même une expérience, c'est expérimenter une expérience, ce qui nous permettrait d'apprendre des choses sur l'expérience même et de devenir acteur au sens fort. Si ce postulat nous rassure, rien ne prouve que notre action ne nous conduise à la vérité de l'œuvre. Centrés sur nos propres désirs, y compris scientifiques, nous risquons, parce que nous ne sommes pas l'artiste, de la percevoir sans *stimulus* adéquat et, de ce fait, de voir des choses en elle qui n'existent pas et/ou de ne pas voir, nier ce qui y existe. L'action peut cependant aboutir à une dérive perceptive extraordinaire, surprenante, envahissante, à un monologue intérieur ramifié, qui s'étale jusqu'à perdre la raison, jusqu'à perdre les mots, jusqu'à devenir imagination extatique. Cette dérive peut croiser ce que Gustave Flaubert a appelé l'« hallucination artistique », qui serait, selon lui, un mode d'imagination, d'expérience, de connaissance, d'intelligence et d'intensification ; un mode à la lisière du rêve, de l'art, du monde onirique, qui permettrait de créer des mondes autres, de s'évader de la réalité, de sortir de soi un peu à la manière des effets provoqués par l'ingestion volontaire de substances chimiques [je songe ici à l'expérience psychédélique des années 1960-1970]. Arthur Rimbaud y voit une possibilité de « fixer les vertiges¹ », ce qui relèverait du paradoxe, parce que le vertige est un évanouissement. Quant à Antonin Artaud, cet état serait, selon lui, un moyen de protestation, un moyen pour être dans un monde viable, une façon de contrer le « mensonge de l'être », de refaire son corps, de retracer son propre portrait.

Le principe de « l'imposture » consistant à donner une chose pour réelle, alors qu'elle ne correspond à rien, peut être considéré comme un des sujets fondateurs de l'approche moderne des mécanismes mentaux. Cela met en évidence les contingences de l'empirisme² et de l'intellectualisme³, leurs limites dans l'explication de la perception, voire leurs incapacités à en rendre compte (insuffisance de la *Gestalttheorie*). Si la distinction entre objet perçu et sujet percevant a, en effet, alimenté notre réflexion sur les modes d'approche du monde vécu – elle nous a, entre autres, conduits à reconsidérer nos rapports à autrui, à redéfinir la notion même de corps et d'espace –, elle m'intéresse tout particulièrement dans l'approche en cours, qui, notre lecteur le mesurera amplement, me ramène non seulement à mes propres limites explicatives, perceptives et représentationnelles, mais pose surtout question : qu'est-ce qui risque d'échapper à la sphère publique ?

Libres circulations

Tandis que nous sommes quelques-uns à nous être inscrits avec lui au sein d'une certaine famille de pensée – du moins j'aime à le penser –, nous peinons toujours autant à décrire l'expérience sensible et à démontrer ce qu'elle produit au-delà même de la disparition de Lars Fredrikson. Si j'évoque ladite famille de pensée, c'est non pour attirer l'attention sur ce qui fonde cette famille ou cette pensée, mais sur ce qui fonde notre désir personnel et commun. Ce désir nous relie de manière fondamentale à une chose que nous reconnaissons et dans laquelle nous nous reconnaissons. Cette chose, qui n'est pas matérielle mais sensible, agit comme guide et comme conséquence. Elle génère des ressentis inattendus, insoupçonnés, puis des espaces, qui la pensent sans domination aucune. Ces espaces, qui sont tout aussi imprévisibles qu'élastiques, sont des lieux à la fois libres et enclos (limite perceptive, notamment

temporelle, limite sensible et représentationnelle, notamment esthétique) ; des lieux qui accordent de la place à l'inconnu, puis des lieux qui libèrent des qualités de présence inédites. Ces dernières nous habitent, fondent et renforcent notre désir, initient nos modes et méthodes, jusqu'à faire sens et signification à l'intérieur de notre travail, qui, de surcroît, est tout aussi dépendant de leur émergence qu'attentif à leur inachèvement, d'où une instabilité représentationnelle.

Attardons-nous un instant sur la réduction épistémologique du mot même : représenter. Si on regarde ses définitions, on constate aisément qu'on passe du présenter au rendre, du figurer au décrire, du correspondre au jouer du monde, du recevoir au faire et être le monde. Entre figuration de l'action et substitution de l'action, il y a toujours quelque chose d'absent, une chose qu'on semble d'ailleurs subir plutôt que faire. Or, elle rend non seulement l'absent présent (en cela, elle est une sorte de « présentification »), elle le remplace progressivement en le représentant, tout en revêtant des acceptions sensiblement distinctes selon les contextes dans lesquels nous les utilisons. Cette instabilité représentationnelle a été utilisée pour mettre en question la validité des paradigmes de la science moderne, mais également des arts plastiques, comme c'est, par exemple, le cas au moment du passage de la figuration à l'abstraction, passage que le peintre Lars Fredrikson connaît très bien et qu'il a su pratiquer, de manière autrement plus démonstrative avec des œuvres immatérielles : je pense ici notamment à sa traduction d'un coucher de soleil en ondes sonores.

Ladite instabilité représentationnelle remplit donc une fonction critique, que je résumerais ainsi : sa première qualité est de nous rappeler que tout est mouvement, sa seconde est de nous entraîner (sportif) au mouvement et à l'action, sa troisième est de nous encourager à nous mobiliser en faveur de la libre circulation des idées. Voici précisément sa véritable force ! Parce que si elle véhicule les différentes idées que nous nous faisons du monde, elle exprime aussi le fait de communiquer ces idées. Le passage à des modes représentationnels différents est donc aussi un passage à des idées différentes, des idées que nous sommes constamment amenés à découvrir, à explorer et à négocier, mais des idées que nous avons la liberté et la fortune de partager y compris sous forme d'expériences sensibles.

Distance zéro

Si nous assumions la rupture (ponctuelle ou complète) avec la chose matérielle – compréhension en parfaite incompatibilité avec le marché de l'art, notamment celui des années 1980, dont l'esprit spéculatif s'est tourné presque exclusivement vers les objets physiques, contribuant à l'émergence de l'industrie culturelle, elle-même de plus en plus hermétique aux œuvres immatérielles, tout aussi invendables qu'insondables, et difficiles à transmettre –, c'était justement pour respirer et faire le vide, conditions nécessaires pour nous ouvrir à d'autres idées et potentialités sensibles. Si cette ouverture est indispensable à notre art, elle est particulièrement requise pour approcher des œuvres, qui s'assument en et par leurs dimensions extra-mondaines. Elle nous concerne directement dans la gestion du legs fredriksonien, où ce sont justement les choses (objets) qui restent et non ce qui s'est libéré de ces choses, le travail comme chose sensible. Il s'agit donc de prendre soin de cette dimension sensible. Cela permettrait non seulement de comprendre ce qui est à l'œuvre dans son travail et parachève sa valeur, cela permettrait surtout

d'accéder à un art, que je pense non-vu, dans le sens de sous-estimé, peu, insuffisamment ou non encore repéré. Déplaçons donc l'ordre des priorités : lesdites choses ne peuvent être de simples objets, signes ou symboles. Ce sont plutôt des objets/ponts⁴ qui rassemblent : ce qui peut être ménagé et protégé, et ce qui ne peut être préservé en soi considérant que nous sommes mortels. On peut cependant regarder cela sous un autre angle : si la mort de l'artiste va avec la disparition de la personne au travail, elle ne signifie pas forcément la disparition d'un travail au travail.

Au moment où un être meurt, son activité est inachevée, et on peut dire qu'elle restera inachevée tant qu'il subsistera des êtres individuels capables de réactualiser cette absence active, semences de conscience et d'action et (...) de donner naissance à des significations transindividuelles qui ne meurent pas avec les individus à travers lesquels elles se sont constituées⁵.

L'inachèvement prend sens d'une manière autrement plus vivante et active dans la pratique même d'un artiste : il peut signifier la fin d'une production matérielle (Lars Fredrikson va jusqu'à parler de « déchets » d'un travail en « sursis d'exil »), l'épuisement d'une forme, la fin d'un cycle ou d'un processus de travail, la fin de l'intérêt pour quelque chose, événement, pensée, procédé, l'aboutissement d'une recherche. Il peut être stratégique (gagner du temps, se vider du trop-plein, s'arrêter de penser, retarder toujours un peu le moment de conviction, renforcer l'esprit critique et autocritique, regarder là où on est absent, trouver de nouveaux horizons).

Je le lie donc avec ce lieu-moment où quelque chose s'interrompt, cesse, ou bien, ce à partir de quoi quelque chose commence à devenir autre chose ou être ailleurs (« dans ton cheminement tu es déjà ailleurs, tu t'identifies ailleurs⁶ »). Ce devenir et cet ailleurs se dissimulent à l'intérieur d'un parcours artistique (inquiétudes spatio-temporelles ; flottement, diversité des démarches, méthodes, modes, logiques internes de recherche et de production ; instabilité des objectifs sensibles et intellectuels), des choses, objets (qui meurent pour laisser de la place à d'autres ou renaître sous une autre forme), des techniques, technologies, appareils. Notons ici le goût fredriksonien pour ce qui est variable, inattendu, ce qui oscille librement, bloque, se débloque, transforme le mouvement (mécanique en organique). Ce goût déclenche une inventivité, créativité toute spéciale, qui se distingue non seulement de celle du musicien, mais encore de celle de l'artiste et de l'ingénieur traditionnel, qu'on oppose habituellement, en faisant de l'un un créateur, de l'autre un inventeur. Lars Fredrikson rend ces rôles caducs : tandis que l'ingénieur (en lui) crée des appareils, systèmes, programmes, l'artiste (en lui) leur invente une relative liberté. Ce sont justement « [...] leurs possibilités de fantaisie, de comportements inattendus⁷ » qui l'intéressent. Nous voilà confrontés non à de simples machines, mais à des doubles aménagements technologiques et phénoménologiques, qui tout à la fois proposent, se proposent à lui et renforcent sa force propositionnelle : dans le sens où ils provoquent des effets sensibles, qu'il n'a pas pu obtenir, trouver par d'autres moyens ; dans le sens où ses effets déclenchent des sensations inédites qu'il peut éprouver, expérimenter, des expériences qui se transforment d'ailleurs en connaissances, lui permettant à leur tour de faire des propositions et de renouer avec un vieux rêve : créer des sculptures sans matière⁸.

Le juste silence

L'expérience indifférenciée des méthodes⁹ permet de consolider des fonctions. Ainsi elle peut, par exemple, être un remède contre :

La différence entre l'expérience physique et la révision cartographique¹⁰ (relations différentes notamment au temps géologique et à l'espace (*de-architected, antiformal [wildness¹¹], architected, formal*) ;

Le dogme du langage et ses ressorts éducationnels et historiques (en rupture avec la réalité vraie [*disruption*]) ;

« L'extension technologique¹² », dont parle Marshall McLuhan pour désigner l'anthropomorphisme de la machine et qui nous renvoie au travail phéno-technologique de Lars Fredrikson et notamment à son projet de rendre les machines sensibles afin qu'elles génèrent des présences, proprement intimes à son art.

Lesdites fonctions sont autrement plus larges. Roger Laporte va jusqu'à parler « d'œuvres auxiliaires¹³ ». Ces dernières rendraient les choses, les objets « inhabitables », empêcheraient toute vision par des perspectives toujours plus déroutantes, inépuisables, qui préserveraient une certaine « sauvagerie de l'œuvre » : « [...] On ne s'habitue pas à leur inconnu ». De ce fait « [...] on rencontre l'œuvre comme si c'était la première fois¹⁴ ». Elles produiraient enfin un « juste silence » dans lequel l'artiste peut entrer, mais aussi un silence dans lequel son public peut se déployer. Voilà des conditions pour atteindre « des qualités exceptionnelles¹⁵ ».

Si Lars Fredrikson est maître de ce juste silence, il s'en sert pour échapper à ses propres habitudes et surtout pour changer la perception de son travail et de ce qui y travaille, au-delà de sa propre présence. Nous l'avons vu, cela transforme son activité en une activité de connaissance. Or, cela change également la teneur épistémologique de l'œuvre et surtout le statut de l'objet d'art. Dispensé de sa fonction traditionnelle, ce dernier

« [...] oscille, se bloque sur une répétition ou se débloque pour commencer des variations [...]. Le spectateur fait lui-même l'intégration de choses parfaitement indépendantes les unes des autres, comme si c'était quelque chose de tout à fait homogène. Ça me semblait un point de vue très intéressant de la perception de quelque chose. [...] Les fréquences que j'utilise [...] sur l'écran, produisent une espèce de dessin. [...] Je ne montre pas ce dessin tel qu'il est, je le montre seulement en petites bribes [...] on voit des petites parties, par-ci par-là et on ne comprend pas bien au départ ce que c'est, mais au fur et à mesure qu'on regarde on commence à mémoriser et on finit par reconstituer l'ensemble dans son espace mental, dans un espace mental propre. C'est une prise de conscience de cet espace-là¹⁶. »

Lars Fredrikson rejoint ici un certain nombre d'artistes qui tentent de progresser autrement dans l'histoire de l'art. Prenons ici l'exemple des peintres Barnett Newman et Mark Rothko. Comme lui, ils retirent les « petites toiles » de la vue du public pour ne laisser que les champs irradiants de couleurs, tout aussi solitaires que transcendant la mythologie, ces récits de figures divines, humaines ou monstrueuses brassés par les systèmes religieux. Cela change de manière radicale le rapport à la perception de l'œuvre, voire instaure son être-œuvre. Or, si Newman et Rothko sont restés dans la peinture, Lars Fredrikson s'en est radicalement détourné. Il vire non seulement vers l'immatériel, mais il prend surtout le chemin de l'exil pour s'enfoncer dans le monde

sans vouloir le dominer¹⁷. L'artiste problématise ainsi – bien au-delà de l'idée de « l'art comme expérience » amorcée par Marcel Duchamp – notre rapport à ce qui se trouve en dehors de notre conscience. Son effort a des conséquences : de la soudaine obsolescence du visible découle une obsolescence fonctionnelle et structurelle. En se plaçant en bordure de l'inconnu, il peut laisser venir, advenir, devenir ce qui lui échappe. Or, en aménageant une place à la chose qui lui échappe, il s'offre cette chose. Comme elle est un moyen de sentir, ressentir ce qu'il n'a pas encore senti, ressenti auparavant, cela renouvelle non vivant seulement son expérience du monde, son être dans le monde et au monde, mais également son être au travail. Dans le sens où ce travail est pénétré par une expérience première et sauvage, cela renouvelle enfin son propre champ de références. L'artiste provoque en effet des désagrégations référentielles. Observons ici ses différents mécanismes de sélection. Il procède à la sélection sensible : « [...] le seul critère qui me fait choisir une direction ou une autre, c'est la sensibilité acquise à travers le travail d'artiste que j'exerce depuis tant d'années¹⁸ » (voilà ce qui semble être stable, stabilisé) et à la sélection par fréquentation ponctuelle : Lars Fredrikson ne se prive pas de revenir sur ses expériences. Or ce n'est pas pour les activer, réactiver, mais plutôt pour les actualiser. Ainsi, il continue d'utiliser les appareils, les fréquences (toujours sans modification aucune et sans s'imposer), pour trouver d'autres possibilités de comportements, d'autres qualités sensationnelles, d'autres quantités intensives. En repoussant ponctuellement ce qui a été, il se confronte à des temporalités locales (hétéro-chronies) tellement nombreuses en leur actualité et actualisation (une actualisation, qui se base uniquement sur des relations synchrétiques ponctuelles, sur la rythmicité de ces relations) qu'elles entraînent une certaine obsolescence sensitive et temporelle. Tandis que la dissuasion sensitive lui permet de gagner en multiplicité intensive, la dissuasion temporelle – ou pour mieux dire la chronophagie, pluri-chronie – désynchronise le travail et l'œuvre, ce qui rend tout système d'archive totalisant impossible. Cela situe son travail dans le méta : le méta-espace-temps, le méta-récit de cet espace-temps, puis le méta-récit de leur expérience variable. Notons que l'artiste élucide de la sorte comment l'art peut retrouver sa place dans le monde. Ces méta-récits, qui ne discriminent ni le visible, ni l'invisible, ni le conscient, ni l'inconscient, ni le temps, ni l'absence de temps, ni le public, ni l'intime, ni le sensitif¹⁹, laissent finalement la place à un intra (*intra*-sensoriel, *intra*-conscient), puis à un mouvement en dedans, que l'on espère avoir su partager.

Eléonore BAK

Cette artiste, docteure en architecture et « chercheuse associée » au laboratoire du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, enseigne depuis 1994 dans le supérieur artistique, et depuis dix ans à l'École supérieure d'art de Lorraine, où elle a initié l'Atelier de recherche sonore (L.A.R.S), labélisé son, architecture et urbanisme.

- 1 Arthur Rimbaud, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer* [1873], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- 2 « Pour l'empirisme, l'hallucination est un événement dans la chaîne d'événements qui va du stimulus à l'état de conscience. » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 393.
- 3 « Dans l'intellectualisme on cherche à se débarrasser de l'hallucination, à la construire, à déduire ce qu'elle peut être à partir d'une certaine idée de la conscience. Le *cogito* intellectualiste, ne laisse en face de lui qu'un *cogitatum* tout pur qu'il possède et constitue de part en part. » *Ibid.*, p. 393.
- 4 *Brückenobjekte* [Martin Heidegger].
- 5 Gilbert Simondon cité in Vincent Bontems, « Pourquoi Simondon ? La trajectoire et l'œuvre de Gilbert Simondon », in *Alliage*, n° 76, 2015, p. 67.
- 6 Roger Laporte, in archives de l'artiste, qui a enregistré une table ronde à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, en 1981, à l'occasion d'une exposition personnelle dans la galerie Catherine Issert et qui a réuni Roger Laporte, Claude Royer-Journoud et lui-même.
- 7 Lars Fredrikson, archives personnelles de l'artiste ayant servi de préparation pour une émission de radio, dirigée par Francis Miroglio et diffusée sur France Culture, Paris, 1976.
- 8 *Ibid.*
- 9 « Undifferentiated or unbounded methods of procedure that break with the focused limits of rational technique », Robert

- Smithson, « A Sedimentation of the mind: Earth Projects » (Artforum, 1968), in *The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, p. 102.
- 10 « There is different experience before the physical abyss than before the mapped revision », Robert Smithson, in *Ibid.*, p. 104.
- 11 « Around 1720 the English invented the antiformal garden, as protest against the French formal garden », Robert Smithson, in *Ibid.*, p. 104.
- 12 Robert Smithson, in *Ibid.*
- 13 Roger Laporte, in archives de l'artiste, qui a enregistré une table ronde à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, 1981, à l'occasion d'une exposition personnelle dans la galerie Catherine Issert et qui a réuni Roger Laporte, Claude Royer-Journoud et lui-même.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 Lars Fredrikson, archives personnelles de l'artiste ayant servi de préparation pour une émission de radio, dirigée par Francis Miroglio, France Culture, Paris, 1976.
- 17 Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible*, de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 91.
- 18 *Ibid.*
- 19 Notons que l'artiste prend soin de notre éventuelle confusion : les fréquences utilisés sont « [...] en liaison assez étroite avec des fréquences qui existent en nous-mêmes, donc des fréquences physiologiques, neurologiques », in *Ibid.*

Eléonore Bak / As If for the First Time

Plunging into the Abyss

John Dewey said that the artistic experience is to make an experience visible (audible) to itself, to experience an experience, letting us learn about the experience itself and become a player in the strongest sense. While this premise is reassuring, there is nothing to prove that our action will lead us to the truth of the work. Focused on our own desires, scientific and otherwise, we are not the artist and therefore run the risk of perceiving it without the adequate *stimulus*, noting in it things that do not exist and / or not noting or denying what does exist in it. The action can nonetheless produce an extraordinary drift, invasive and surprising, an inner monologue whose ramifications lead to a mindless, wordless, ecstatic imagination. A drift that intersects with what Gustave Flaubert called the artistic hallucination, which the writer saw as a mode of imagination, experience, knowledge, intelligence, and intensification; a mode bordering on dreams, art, and the oneiric world that allows us to create other worlds, to escape reality and our selves, rather like the effects provoked by choosing to ingest chemical substances (I am thinking here of the psychedelic experience of the 1960s and '70s). For Arthur Rimbaud, this hallucination held the possibility of “fixing dizziness,” which is a paradox, because dizziness leads to fainting. Antonin Artaud, meanwhile, saw it as a means of protest, of being in a viable world, a way of countering the “fallacy of being,” of remaking one's body and redrawing one's own portrait.

The act of “imposture,” passing off as real something that corresponds to nothing, can be considered one of the founding subjects in the modern approach to mental mechanisms (Merleau-Ponty). It highlights the contingencies of empiricism and intellectualism, their limits in explaining perception, or even their inability to account for it (inadequacy of *Gestalttheorie*).¹ While the distinction between the perceived object and the perceiving subject has indeed provided food for thought on the ways of approaching the experienced world—leading us, among other things, to reconsider our relationships to others and to redefine the very notion of body and space—I find it particularly interesting in the current approach, which not only brings me back to my own explanatory, perceptive, and representational limits, as the reader will be able to fully measure, but above all raises the question: what could end up escaping the public sphere?

Free Movements

While some of us have joined Lars Fredrikson in a certain school of thought—so I like to think—we still have just as much difficulty describing the sentient experience and demonstrating what it produces beyond his death. I evoke this school of thought not to draw attention to what founds the school or the thought, but to what founds our personal and common desire, which fundamentally links us to something that we recognize and in which we recognize ourselves. This thing is sentient, not material; it acts as a guide and as a consequence. It generates unexpected and unsuspected feelings, then spaces, which think it without domination. As unpredictable as they are elastic, these spaces are places at once free and enclosed (perceptive limit, notably temporal; sensible and representational limit, notably aesthetic); places that make space for the unknown; then places that liberate unique qualities of presence. They inhabit us, they found and strengthen our desire, they initiate our modes and methods to the point of creating meaning and signification within our work, which depends on their emergence as much as it pays heed to their incompleteness, whence a representational instability.

Let us dwell for a moment on the epistemological reduction of the word “represent.” To look at its definitions, one notes that it moves from presenting to rendering, from figuring to describing, from corresponding to using the world, from receiving to making and being the world. Between figuration of the action and substitution of the action, there is always something absent, a thing that we seem to be subjected to rather than to act upon. Yet not only does it make the absent present (to this degree, it is a kind of “presentification”), it gradually replaces it by representing it, while taking on noticeably distinct meanings depending on the contexts in which

we use them. This representational instability has been used to question the validity of the paradigms of modern science and of the visual arts—e.g., in the move from figuration to abstraction, which the painter Lars Fredrikson knew and practiced well, in a far more demonstrable way, with immaterial works: I am thinking, for example, of his translation of a sunset in sound waves.

This representational instability fills a critical function that I will sum up thus: its first quality is to remind us that everything is on the move, its second is to train us in movement and action, its third is to encourage us to be mobilized for free movement of ideas. This is precisely its true strength! Because while it conveys the different ideas we have of the world, it also expresses the phenomenon of communicating these ideas. The move to different representational modes is therefore also a move to different ideas, ideas that we are constantly led to discover, explore, or negotiate, but ideas that we have the freedom and good fortune to share, including as sentient experiences.

Zero Distance

If we embraced the (occasional or complete) break with the material object (an understanding that is totally incompatible with the art market, notably back in the 1980s, when a spirit of speculation focused almost exclusively on physical objects, thereby contributing to the emergence of the cultural industry, increasingly closed to immaterial works that are unsellable, inscrutable, and hard to pass on), it was so that we could breathe and empty our minds, the requisite conditions for opening ourselves to other ideas and sentient potentialities. While this openness is indispensable for our art, it is particularly needed to approach works that embrace themselves in and through their extrawordly dimensions. It directly concerns us when managing the Fredriksonian legacy, where it is the things (objects) that remain and not what has been freed from these things, the work in its being a sentient thing. We must take care of this sentience. Not only would it allow us to understand what is at work in his works and completes their value, we could also gain access to an art that I think is unseen, in the sense of being little, insufficiently, or not yet noticed. So let's shift the order of priority: these things cannot be simple objects, signs, or symbols. They are more bridge / objects² that bring together that which can be treated carefully and protected and that which cannot be preserved in itself for reasons of mortality. We can look at this from another angle, however: while the artist's death means the loss of the person at work, it does not necessarily mean the loss of a work at work.

At the moment when a person dies, his or her work is unfinished and we can say that it will remain unfinished as long as there are individual beings to reactualize this active absence, seeds of consciousness and action and . . . give rise to transindividual significations that do not die with the individuals through whom they were formed.³

The incompleteness takes on a far more living and active meaning in an artist's practice: it can signify the end of a material production (Lars Fredrikson went as far as talking about the "waste" from a work "awaiting exile"); the end of a form, a cycle, or a work process; the end of an interest in something, an event, a thought, a process, the result of research. It can be strategic (gaining time, emptying the excess, stopping thinking, constantly delaying the moment of conviction, reinforcing the critical and self-critical spirit, looking in places where you are absent, finding new horizons).

I therefore link it to that place-moment where something stops, or when something starts to be something or somewhere else ("in your progress you are already somewhere else, you identify yourself elsewhere").⁴ This becoming and this elsewhere are concealed within an artistic path of things (space-time worries; wavering, diversity of approaches, methods, modes, internal logics for research and production; instability of sentient and intellectual objectives), objects (dying to leave room for others or reborn in a different form), techniques, technologies, and devices. Note here the Fredriksonian penchant for anything that is variable, unexpected, that oscillates

freely, blocks and unblocks, that transforms movement (mechanical or organic). This penchant sparked a very special inventiveness and creativity that differs not only from that of the musician but also that of the artist and the traditional engineer, frequently opposed by making one a creator and the other an inventor. Lars Fredrikson rendered these roles obsolete: while the engineer (in him) created machines, systems, and programs, the artist (in him) invented a relative freedom for them. He was interested precisely in their "possibilities for fantasy, unexpected behaviours."⁵ We are confronted not with simple machines but with technological and phenomenological dual developments, which propose, propose themselves to him, and reinforce his propositional strength all at once—in the sense that they provoke sentient effects that he could not obtain or find by other means, where their effects spark unique, never-experienced sensations that he can live and experiment with, experiences that turn into consciousness, allowing him in turn to make proposals and revive an old dream: to create sculptures without materials.⁶

The Right Silence

The undifferentiated experience of the methods allows the functions to be consolidated.⁷ It can thus, for example, be a remedy for:

- The difference between the physical experience and the mapped revision (different relations notably to geological time and to space (*de-architected, antiformal [wildness], architected, formal*)⁸
- The dogma of language and its educational and historical motives (breaking from true reality [*disruption*])
- "The technological extension" referred to by Marshall McLuhan⁹ to indicate the anthropomorphism of the machine that takes us back to Lars Fredrikson's phenomeno-technological work, notably his project to make machines sentient so that they can generate presences, specifically intimate to his art.

The functions in question are much broader. Roger Laporte went as far as referring to "auxiliary works."¹⁰ These works would make things "inhabitable" objects, prevent any vision through increasingly unsettling, inexhaustible perspectives that would preserve a certain "wildness of the work": "We do not get used to their unknown quality" and therefore "we encounter the work as if for the first time."¹¹ They would finally produce the "right silence" into which the artist can enter, but also a silence in which his viewers can spread. These are the conditions for achieving "exceptional qualities."¹²

While Lars Fredrikson was the master of this right silence, he used it to escape his own habits and above all to change the perception of his work and of that which is at work in it, beyond his own presence. As we have seen, it turns his activity into a consciousness activity. Yet this also changes the epistemological terms of the work and above all the status of the objet d'art. Released from its traditional function, it

. . . oscillates, gets blocked on a repetition or unblocked to start variations . . . The viewer personally integrates things that are entirely independent from each other, as though it was something entirely homogeneous. It struck me as a very interesting view of the perception of something. . . . The frequencies I use . . . on the screen produce a kind of drawing. . . . I don't show this drawing as it is, I only show it in little snippets . . . we see small parts here and there and initially we don't really understand what it is, but as we look at it we gradually start to memorise them and we end up recreating the full picture in our mental space, in a specific mental space. It is a consciousness of that space.¹³

Here Lars Fredrikson joins a number of artists who have striven to progress differently in the history of art—for example, the painters Barnett Newman and Mark Rothko. Like Fredrikson, these artists took the "small canvases" ("little canvas") out of public view to leave just the radiant fields of colors, both alone and transcending the mythology, the tales of divine human or monstrous figures brewed up by religious systems. This radically changes the relationship to the perception of the work, or even establishes its being work. But while Newman and Rothko stayed in painting, Lars Fredrikson turned radically away from it. Not only did he shift toward

the immaterial, he chose a path of exile to delve into the world without wanting to dominate it.¹⁴ In this way, the artist problematized our relationship to that which lies outside our consciousness—far beyond the idea of “art as experience” launched by Marcel Duchamp. His effort sparked consequences: the sudden obsolescence of the visible produces a functional and structural obsolescence. By placing himself on the edge of the unknown, he can let what escapes him come, happen, and become. Yet by creating a place for the thing that escapes him, he offers himself that thing. Since it was a way of sensing and feeling what he hadn’t sensed or felt before, it renewed not only his experience of the world, his being in and of the world, but also his being in work. In the sense where this work is penetrated by a primary and wild experience, it renews his own field of reference. Indeed, the artist provoked referential disintegrations. Let’s observe his different selection mechanisms. He made a sentient selection: “. . . the only criterion that makes me choose one direction or another is the sentence acquired through my work as an artist for so many years”¹⁵ (this seems stable, stabilized) and a selection via sporadic frequentation: Lars Fredrikson did not deprive himself of returning to his experiences—not to activate or reactivate them, but to actualize them. He thus continued to use the machines, frequencies (always without modifications and never imposing himself) to find other possibilities of behavior, other sensational qualities, other intensive quantities. By occasionally dismissing what was, he confronted local temporalities (heterochronia) so numerous in their actuality and actualization (an actualization based solely on sporadic syncretic relations, on the rhythmicity of these relations) they lead to a certain sensational and temporal obsolescence. While sensational dissuasion allowed him to gain intensive multiplicity, the temporal dissuasion—or, to put it better, the *chronophagie*, plurichronia—desynchronizes the work and the art, making it impossible to create any archive system. It places his work in the meta: the meta-space-time, the meta-tale of this space-time, then the meta-tale of their variable experience. Let us note that the artist thus elucidated how art can find its place in the world. These meta-theses, which do not distinguish between the visible or the invisible, the conscious or the unconscious, time or its absence, the public, the intimate, or the sensational,¹⁶ make room for an intra (*intra*-sensorial, *intra*-conscious), then for a movement inside, which we hope we have managed to share.

Artist, doctor of architecture, and associate researcher at the CRESSON laboratory (Centre de Recherche sur l’Espace Sonore et l’Environnement urbain at the École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble), Éléonore Bak has taught art in higher education since 1994 and for the past ten years at the École Supérieure d’Art de Lorraine, where she launched L’Atelier de recherche sonore (L.A.R.S.), a workshop on sound, architecture, and urbanism.

1 “For empiricism, hallucination is an event in the chain of events that goes from the stimulus to the state of consciousness. In intellectualism, the attempt is made to remove the hallucination, to construct it, to deduce what it might be beginning from a certain idea of consciousness.” Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes (London: Routledge, 2014), 351.

2 *Brückenobjekte* [Martin Heidegger].

3 Gilbert Simondon, quoted in Vincent Bontems, “Pourquoi Simondon? La trajectoire de l’œuvre de Gilbert Simondon,” *Alliage* 76 (2011): 67.

4 Roger Laporte, in the artist’s archives, a recording of a roundtable held at the Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1981, between Fredrikson, Roger Laporte, and Claude Royet-Journoud on the occasion of Fredrikson’s solo exhibition at the Galerie Catherine Issert.

5 Lars Fredrikson, the artist’s archives, used to prepare a radio show hosted by Francis Miroglio and broadcast on France Culture, Paris, 1976.

6 *Ibid.*

7 Robert Smithson, “Undifferentiated or Unbounded Methods of Procedure That Break with the Focused Limits of Rational Technique,” *The Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (Artforum, 1968), in *The Collected Writings*

(Berkeley: University of California Press, 1996), 102.

8 “There is different experience before the physical abyss than before the mapped revision”; *ibid.*, 104. “Around 1720 the English invented the antiformal garden, as protest against the French formal garden”; *ibid.*, 104.

9 *Ibid.*

10 Roger Laporte, in the artist’s archives, a recording of a roundtable held at the Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1980, between Fredrikson, Roger Laporte, and Claude Royet-Journoud on the occasion of Fredrikson’s solo exhibition at the Galerie Catherine Issert.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Lars Fredrikson, the artist’s archives, Francis Miroglio radio show, France Culture, Paris, 1961.

14 Thierry Davila, *De l’Inframince: Brève histoire de l’imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris: Éditions du Regard, 2010), 91.

15 Lars Fredrikson, the artist’s archives, Francis Miroglio radio show, France Culture, Paris, 1961.

16 Note that the artist takes care of our potential confusion: the frequencies used are “. . . in quite close liaison with the frequencies that exist in our selves, physiological and neurological frequencies.” Fredrikson, *ibid.*



Lars Fredrikson, entretien avec Jean-Claude Montel in *Kanal*, op. cit.