

Durand, Régis.  
"Pipilotti Rist: profusion et condensation"  
Art Press.  
No. 278. April 2002. pp. 19-24.

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

art press 278  
wild and in control

# Pipilotti Rist

## profusion et condensation

RÉGIS DURAND

Depuis 1986, l'œuvre de Pipilotti Rist se construit avec un mélange remarquable de rigueur et d'exubérance, au travers de supports divers – vidéos, films, installations, musique, livres d'artiste, pour l'essentiel. C'est une œuvre mobile, en constante évolution, et dont la structure même fait écho aux thèmes principaux qu'elle véhicule : la conquête de nouveaux espaces imaginaires, l'exploration des limites, le mouvement incessant dans le temps et dans l'espace, le corps et l'énergie sexuelle dont il est porteur – une manière de penser, enfin, tout simplement, au travers d'autre chose que le langage.



«Closet Circuit». 2000. Installation vidéo, Luhring Augustine Gallery, New York. (Court. galeries Luhring Augustine, New York, et Hauser & Wirth, Zurich)

■ Ces quelques aspects décrits plus haut sont quelques-uns par lesquels on peut tenter d'aborder cette œuvre proliférante, chaotique et très maîtrisée à la fois, tout en ayant conscience de faire l'impasse sur beaucoup d'autres (que d'autres, plus qualifiés, ont abordé par ailleurs, telle la dimension féministe de l'œuvre) ; et sans être certain qu'ils rendent vraiment compte de la nature de l'impact qu'elle a sur le spectateur. Le premier contact avec cette œuvre, en effet, n'est pas d'ordre cérébral. C'est au contraire une expérience sensorielle riche, que ce soit dans

les vidéos monobandes, comme dans *Ever is Over All* (Venise, 1997, pour citer une des plus connues), ou dans les grandes installations (telle *Himalaya Goldstein's Living Room*, dont une version a été présentée au MAMVP en 1999). Les livres eux-mêmes, comme *Apricots along the Street* (Scalo, 2001, qui accompagnait l'exposition au centre d'art Reina Sofia), jouent sur toutes les ressources graphiques, sur l'inattendu des images et des textes, leur caractère érotique et onirique. En même temps, le livre a un index qui identifie et commente très préci-

sément chaque image, et laisse donc entrevoir la formidable organisation de ce travail en apparence si débridé : importance et qualité de la gestion des archives d'une collectionneuse effrénée, qui a su faire de ses obsessions un matériau de ses œuvres ; maîtrise parfaite de la production, qui s'appuie sur une équipe multidisciplinaire de collaborateurs et des installations techniques performantes, et ne laisse rien au hasard ou à la pénurie des institutions. L'œuvre de Pipilotti Rist se présente donc sous des dehors toujours différents, dont l'échelle

Durand, Regis.  
"Pipilotti Rist: profusion et condensation"  
Art Press.  
No. 278. April 2002. pp. 19-24.

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

art press 278  
corporalité



«Open My Glade». 2000. Installation vidéo. 91'. Projection à Times Square, New York, du 6 avril au 20 mai 2000, sur écran Panasonic. (Commande du Public Art Fund, NY). Vidéo installation running every quarter past the hour from April 6 to May 20, 2000

peut aller d'une minuscule projection encastrée dans le plancher d'un collectionneur, à un écran géant installé sur Times Square (*Open My Glade*, 2000, 9 vidéos d'une minute chacune). Elle ne joue donc pas sur une forme d'intimidation machinique ou conceptuelle, mais évolue plutôt dans le registre de la séduction. Il y a un côté *pop* dans cette œuvre, avec ses couleurs crues, la musique, le côté onirique, qui parle immédiatement à des générations nourries des vidéos-clips de MTV, mais qui fait aussi subtilement le lien avec l'héritage d'une géné-

ration plus ancienne d'artistes, celle de Yoko Ono par exemple, pour lesquels Pipilotti Rist ne cache pas son admiration (1). Mais la séduction s'exerce avant tout dans cette œuvre par la mise en scène de l'artiste elle-même (ou de ses doubles) – une femme jeune et belle, qui retient l'attention par une qualité de présence physique exceptionnelle. *Me As a Human Being* (2000, 120 photographies) est une vaste mosaïque de 120 visages d'une artiste-caméléon, qui semble avoir le même caractère amorphe, comme elle le dit elle-

même, que les sujets qu'elle traite. Tous les rôles sont possibles, toutes les situations potentiellement génératrices d'expérience et de jouissance. C'est le sens qu'on peut donner à *I'm not the Girl Who Misses Much*, hommage à la belle chanson de John Lennon (*Happiness is a Warm Gun*), et véritable programme de vie et de travail. L'énergie, la boulimie d'activités et d'expériences, la capacité de présence au monde sont projetées et démultipliées dans l'œuvre, et en constituent l'un des moteurs principaux. Les corps qui y circulent sont disponibles à toutes les expériences, le visage se métamorphose sous les maquillages, le sexe s'offre, les seins valsent. Corps en fête, libre et curieux dans l'exploration de ses parties et de ses activités les plus intimes (comme dans *Closet Circuit*, 2000, où une caméra installée dans la cuvette des toilettes des femmes de la galerie donnait à l'intéressée une image instantanée de son activité, sur un écran plasma placé juste devant elle !).

## Artiste caméléon

Dans son traitement du corps, Pipilotti Rist retrouve quelque chose de l'hédonisme des années 1960, mais sans la naïveté, et sous le contrôle des angoisses d'aujourd'hui. Il y a en effet dans cet usage du corps quelque chose d'inquiétant : corps «hystérique» certes ; mais fragmenté, malmené par les gros plans et les déformations, réduit souvent à ses orifices, devenu «pornographique», instrument physiologique que le dispositif de filmage et de restitution rend encore plus présent. Le visage qui apparaît en gros plan sur Times Square dans *Open My Glade* s'écrase sur une paroi de verre comme s'il tentait d'échapper à l'enfermement, ses traits se déforment, le maquillage coule. C'est un jeu, une suite de grimaces si l'on veut, mais il y a quelque chose d'angoissant et de presque effrayant dans ces efforts grotesques pour sortir du bocal.

Les spectateurs répondent à cette corporalité omniprésente avec leur propre corps. Il suffit d'observer la manière dont ils (les plus jeunes surtout) s'absorbent dans les vidéos dont l'artiste a elle-même souligné l'aspect cathartique. C'est le côté «psychédélique» de l'œuvre, qui alterne longues séquences sensuelles et planantes, et nœuds d'hystérie suivis de chutes brutales (2).

Ceci nous amène à parler de l'espace et de l'architecture, qui jouent dans cette œuvre un rôle essentiel. L'espace de Pipilotti Rist est indissociable du mouvement, il est ce qui est décrit par le déplacement du corps, et par conséquent ce dont les limites bougent sans cesse. Cela peut sembler paradoxal, dans la mesure où beaucoup de séquences se présentent précisément comme une exploration des limites. C'est le visage de *Open My Glade* dont il a été question, contre la vitre ; ou bien un corps plongé dans un liquide, à la recherche d'une issue (une naissance?), à moins, plus

Durand, Regis.  
"Pipilotti Rist: profusion et condensation"  
Art Press.  
No. 278. April 2002. pp. 19-24.

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

art press 278  
wild and in control

probablement, qu'il ne jouisse de ce bain lustral – que l'on trouve dans *Sip My Ocean* (1996), ou encore (*Absolutions*) *Pipilotti's Mistakes* (1988) [3]. L'espace est donc d'abord celui des transformations possibles, espace séminal où se jouent la chute et le renouveau, où l'être fait l'épreuve des limites pour s'en libérer. Notons que le corps est alors très souvent décentré dans le cadre, l'image basculée ou renversée, comme pour matérialiser le paradoxe avancé plus haut : un monde amorphe, aux contours incertains, qui naît du mouvement qui l'explore. C'est ainsi que la pièce de *Flying Room* (1995) est à l'envers, les meubles suspendus au plafond. Comme d'ailleurs le lustre de *TVLüster* (1993) avec les six moniteurs mêlés aux larmes de cristal. Et si le salon d'Himalaya Goldstein semble plus ou moins obéir aux lois de la gravité, ce sont les vidéos disséminées un peu partout qui le déstabilisent, le font flotter.

### Exploration des limites

Dans ce monde qui flotte et s'inverse, l'exploration des limites passe non seulement par le mouvement ou le toucher du ou des personnages, mais aussi par le travail de l'image. Le flou, par exemple, est une manière de dissoudre les frontières d'un corps ou d'un espace. Ou encore la manière très maîtrisée dont les images sont « salées » ou striées, leur couleur altérée, pour en faire des « image intérieures » – « mes symptômes psychosomatiques », dit l'artiste (4).

L'espace de Pipilotti Rist est en continuelle expansion. Intérieur et extérieur communiquent et s'échangent, et la distinction se brouille très vite. C'est le cas dans deux des plus belles vidéos de l'artiste, *Ever Is All Over* (1997) (dans laquelle une jeune femme armée d'une fleur de métal à longue tige brise les vitres des voitures, sous le regard complice d'une policière) ; et *I Couldn't Agree With You More* (1999) (dans laquelle une jeune femme se filme elle-même marchant dans un supermarché et dans un appartement). La description que l'artiste donne de cette dernière œuvre illustre bien l'osmose entre intérieur et extérieur : «... Une femme se filme, la caméra tournée à 90°, tandis qu'elle déambule dans un supermarché et dans un appartement dans une tour. Son regard est hypnotique. L'image couvre le mur entier, donc elle a du grain. Une autre image, plus nette, plus lumineuse, est projetée de très près sur son front. L'image-«tatare» montre des gens nus dans une forêt que dérangent les phares des voitures. Ces êtres sont craintifs mais curieux, comme des animaux sauvages. L'atmosphère est un mélange de peur et de fascination – ce qui correspond exactement à ce que je ressens quand je suis dans une ville. Dans la ville, nous sommes comme des animaux sauvages. Nous nous surveillons mutuellement, nous nous intéressons à ce qui nous entoure, mais pourtant nous ne voulons pas qu'ils s'approchent trop (5). »

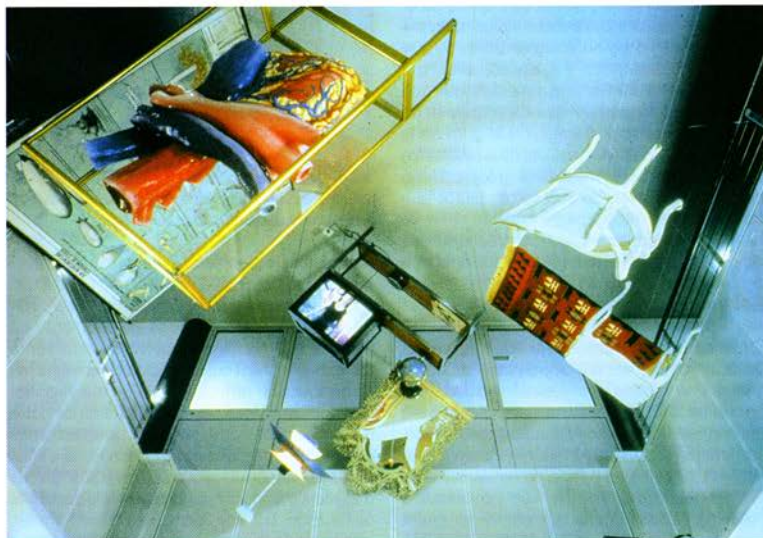
## I Sing the Body Electronic

Ever since 1986, the work of Pipilotti Rist has been characterized by its remarkable mixture of rigor and exuberance. It has ranged widely across different media, but with a preference for video, film, installation, music and artist's books. Mobile and constantly evolving, the very structure of Rist's art echoes her main themes—the conquest of new imaginary spaces, the exploration of limits, constant movement in time and space, the body and its sexual energy, and the search for non-linguistic modes of thought.

■ These are some of the angles from which we might try to approach this prolific, chaotic and yet highly controlled body of work, while at the same time bearing in mind that there are many other aspects that have been overlooked (such as the feminist dimension, which has been discussed by more qualified commentators elsewhere), and also that such an approach may not necessarily reflect the work's true impact on the viewer. For our first impression of this work is certainly not cerebral. On the contrary, the experience is a rich and sensual one, be it in the single tape videos, *Ever Is All Over* (Venice, 1997), to mention one of the best known, or major installations such as *Himalaya Goldstein's Living Room*, a version of which (along with *Ever*) was shown at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in summer 1999. The books, like *Apricots along the Street* (Scalo, 2001), which accompanied Rist's show at the Reina Sofia museum, make full use of their graphic resources, of the surprises brought by their

erotic and oneiric images and texts. At the same time, though, *Apricots* has an index offering precise identification and commentary for each piece. Here we can glimpse the remarkable degree of organization underpinning this apparently wild and free work—the skillfully managed and sizeable archives built up by this compulsive collector who has managed to turn her obsessions into the material of her art; the perfect mastery of production, drawing on a multidisciplinary team of collaborators and sophisticated technical installations that leave nothing to chance or to the indigence of institutions.

The appearance of Rist's work is thus constantly changing, its scale going from a tiny projection set into a collector's floor to a giant screen set up on Times Square (*Open My Glade*, 2000, 9 minute-long videos). She does not make use of some kind of mechanical or conceptual intimidation but works instead in the register of seduction. And the raw colors, music and dream-like quality of her pieces give them a Pop currency that goes down easy with the MTV generation. At the same time, though, it links subtly with the heritage of an older generation, that of artists such as Yoko Ono, for whom Rist makes no secret of her admiration.(1) Still, the prime source of seduction in Rist's art is her own physical self (or that of her doubles). This beautiful young woman holds our attention with her remarkable corporeal presence. *Me As a Human Being* (2000, 120 photographs), is a huge mosaic showing 120 faces of this chameleon of an artist who seems to have the same amorphous



«Flying Room». 1995. Installation vidéo, silence. moniteur, meubles pendus au plafond, peinture à l'huile. (Court. Hauser & Wirth, Zurich ; Ph. T. Cugini). Video installation, silent. Monitor, furniture hung on ropes, oil painting

Durand, Regis.  
"Pipilotti Rist: profusion et condensation"  
Art Press.  
No. 278. April 2002. pp. 19-24.

LUHRING  
AUGUSTINE

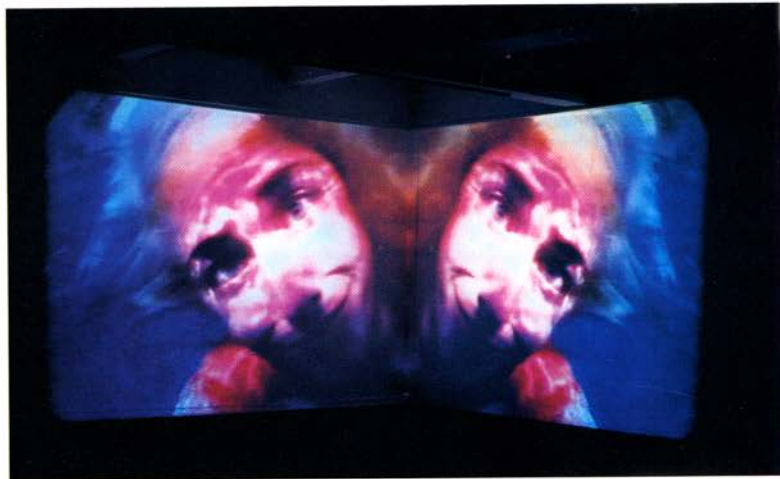
531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

art press 278  
corporalité

### Calvinisme diffus

Les espaces s'emboîtent les uns dans les autres. La peur de l'enfermement ouvre sur des visions en abîme, en apparence illimitées. Pipilotti Rist a parlé de sa fascination pour des images d'intérieurs d'autrefois, qu'elle collectionne, et qu'elle réutilise dans ses œuvres. Mais son véritable espace, inépuisable et modelable à souhait, c'est évidemment celui de l'image, celui qu'il faut s'approprier, reconquérir («*Reconquérir l'espace à l'intérieur du poste de télé : c'est aussi un de mes objectifs*», dit-elle en parlant de sa dette envers Nam June Paik [6]). On a beaucoup parlé des rapports de cette œuvre avec les médias de masse, la télévision, les vidéo-clips, la publicité, etc. Et il est de fait que Pipilotti Rist utilise tout ce vocabulaire d'une manière à la fois naturelle (c'est son élément, le nôtre aussi, plus ou moins) et très sophistiquée. Mais plus que les contenus iconiques véhiculés (si tant est qu'ils soient reconnaissables), c'est le médium lui-même qui importe, sa capacité infinie de recyclage, sa fluidité, la possibilité illimitée d'ouvrir de nouveaux espaces, de les enchâsser, etc. Pipilotti Rist dit de son œuvre, d'une manière à la fois tout à fait évidente et pourtant d'une difficulté toute «deleuzienne», qu'elle est une manière de penser à l'aide d'outils autres que le langage : «*Je traite les œuvres d'art comme des énoncés philosophiques en eux-mêmes, qui s'expriment à travers un outil autre que le langage (7).*» Il faudrait des analyses détaillées, qu'il n'est pas possible de mener ici, pour déterminer quels peuvent être ces énoncés, ces «pensées» qui s'expriment à travers les images ou les installations de l'artiste. Il faudrait pour cela ne pas s'en tenir à quelques thèmes apparents, ceux qui ont été évoqués plus haut, par exemple. Si l'on s'en éloigne un peu, que «disent» ces œuvres ? D'abord, elles me semblent sortir d'un calvinisme diffus, quelque chose qui aurait instillé l'idée de la faute et du rachat, et engendré en réaction le goût de la provocation, de la transgression, de la jouissance débridée ; et aussi l'idée de la grâce comme conquête de soi et de son corps, plutôt que comme destin intangible.

L'«hystérie» apparaît alors comme une des réponses possibles : non pas quelque affection dans une version quasi théologique d'un destin (être une femme, être une «folle»), mais bien une «pensée» qui parle à travers un corps. Corps postural, contradictoire, à la fois naturel et saturé de signes, qui dit son désir en transgressant les codes dont il exprime pourtant la nécessité. C'est sans doute cette «pensée»-là qui donne à l'œuvre son caractère tendu, faussement psychédélique et «fun», car en réalité sur le fil, toujours au bord d'un renversement. Enfin, une autre grande pensée intrinsèque à l'œuvre et à ses matériaux, c'est évidemment le temps. Pipilotti Rist est là-dessus d'une grande clarté. Totalement impliquée dans la production de ses œuvres jusque dans ses as-



«Sip My Ocean». 1996. Installation vidéo, Chisenhale Gallery, Londres. (Court. l'artiste, Galeries Hauser & Wirth, Zürich, et Luhring Augustine, New York). 2 video projections reflected in the corner of a room, audio system



«Sip My Ocean». 1996. Still de l'installation vidéo. (Court. l'artiste, Galeries Hauser & Wirth, Zurich, et Luhring Augustine, New York). Video installation

pects les plus techniques, elle sait que l'œuvre montrée au bout du compte est une fantastique concentration de temps. Concentré d'heures de rushes, concentré d'heures de tournage, de mixage, de montage, etc. Mais cette vérité technique (qui est aussi celle du cinéma) ne fait à son tour que renvoyer à l'«énigme vivante» que nous sommes : acteurs illusoire de notre technique et de notre temps, nous en sommes en réalité l'effet, le simple passage, le défilement. Le «cinéma», sous ses diverses formes d'existence aujourd'hui, nous donne la possibilité ou l'illusion, comme l'écrit Jean Louis Schefer, «*de vivre dans une gestion entièrement plastique du temps ; de produire du présent comme des effets virtuels de montage (8)*». La question

qui demeure, s'agissant d'un artiste qui ne fait pas des films mais des «installations» au sens élargi du terme, serait de déterminer la nature exacte de ce temps produit, et de sa «gestion entièrement plastique». Sans revenir sur le débat sur le «cinéma d'installation» (cf. *a.p.* 262), il est clair que nous ne sommes pas là dans le «*dispositif cinématographique de base*», mais qu'il y passe tout de même quelque chose qui concerne l'expérience du temps au cinéma, et la façon dont nous la faisons nôtre, dont nous nous façonnons et nous pensons à travers elle. Le rapport des spectateurs aux œuvres de Pipilotti Rist doit beaucoup au fait qu'elles donnent corps, avec beaucoup de virtuosité et de générosité, à cette expérience plastique du temps. ■

Durand, Regis.  
 “Pipilotti Rist: profusion et condensation”  
 Art Press.  
 No. 278. April 2002. pp. 19-24.

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
 New York NY 10011  
 tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
 www.luhringaugustine.com

art press 278  
 wild and in control



«Supersubjektiv». 2001. Installation vidéo, galerie Hauser & Wirth, Zurich. (Ph. P. Tröhler)



«Supersubjektiv». 2001. Still de l'installation vidéo, galerie Hauser & Wirth, Zurich. (Ph. P. Tröhler). Vidéo still

quality, as she herself says, as the subjects she deals with. There is no role she cannot play, no situation that cannot be a source of experience and pleasure. This is the meaning we might take from *I'm Not the Girl Who Misses Much*, a homage to John Lennon's fine song ("Happiness is a Warm Gun"), but also a manifesto for Rist's life and work. Energy, an insatiable appetite for activity and experience and the capacity for being present in the world—these are the values that are projected and that proliferate in the works, and that also drive them. The bodies that move around here are open to every experience. Faces metamorphose through make-up, sexes are offered up, breasts balloon. These free and festive bodies are also curious about their most intimate corners and activities (witness *Claset Circuit*, 2000, where a camera installed in the bowl of a woman's toilet in the gallery offered an instantaneous image of the user's activity on a plasma screen right in front of their faces).

Rist's treatment of the body brings back something of the hedonism of the 1960s, but without the naivety, and under the auspices of our contemporary anxieties. For the way she uses the body is, in a sense, worrying. "Hysterical" it may be, but this body is also fragmented, roughly handled by close-ups and deformations, often reduced to orifices, made pornographic—a physiological instrument that the method of filming and rendering makes even more present. The face that appears in close-up on Times Square in *Open My Glade* is squashed against a pane of glass, as if it were trying to get out of its prison. The features are distorted, the makeup smudged. One could say that this was just a game, a set of grimaces, but there is still something disturbing and almost frightening in these grotesque attempts to get out of the tank.

Spectators themselves respond physically to this omnipresent corporeality. One need only observe how they (and especially the youngest viewers) get absorbed in these videos whose cathartic quality Rist has herself emphasized. This is the psychedelic side of her work, in which long, trippy sequences alternate with hysterical bursts followed by sudden falls and lapses.<sup>(2)</sup>

This brings us to the key role played in this work by space and architecture. Rist's space is inseparable from movement; it is what is described by the displacement of the body, and its limits are consequently always shifting. This may seem paradoxical, in that many sequences come across precisely as an exploration of limits. One thinks of the face in *Open My Glade*, pressed against the glass, or of the body immersed in some liquid, looking for a way out (birth?)—unless, as is more likely, it is taking pleasure in its lustral bath—that we see in *Sip My Ocean* (1996), or again (*Absolutions*) *Pipilotti's Mistakes* (1988).<sup>(3)</sup> Space, then, is the place of possible transformations; it is a seminal space for the playing out of fall and renewal, where the individual tests limits in order to be free of them. Note too that the body is often off-center in the frame, upside down or back to front, as if to materialize the paradox mentioned above, that

(1) Voir l'excellent ouvrage *Pipilotti Rist*, Phaidon, 2001, et en particulier le grand entretien avec Hans Ulrich Obrist.  
 (2) Voir sur ce point Jane Harris, «Psychedelic, Baby: An Interview with Pipilotti Rist», *Art Journal*, hiver 2000.  
 (3) Cette vidéo, ainsi que *I'm not the Girl Who Misses Much* et *I am a Victim of This Song* (1995) étaient d'ailleurs montrées dans un numéro récent de *La Revue*, une émission d'Arte consacrée à Jean Nouvel (réalisation Alain Fleischer), Arte, 11 janvier 2002.  
 (4) Cf. Peggy Phelan, «Opening Spaces Within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist», in *Pipilotti Rist*, Phaidon.  
 (5) Interview Obrist, op. cit., p.20.  
 (6) Ibid., p.15.  
 (7) Ibid., p. 71.  
 (8) *Du monde, et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, Collection Essais, 1997, p.86.

#### PIPILOTTI RIST

Né en / born 1962 à / in Rheintal (Suisse)  
 Vit et travaille à / lives in Zurich  
 Expositions récentes / Recent shows:  
 1999 Museum Ludwig, Cologne ; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris ; Projectroom, Florence ; Fundação de Serralves, Porto ; Kunsthalle Zürich  
 2000 CCA Kitakyushu, Workshop, Kitakyushu ; Musée des Beaux-Arts, Montréal ; Public Art Fund, New York ; Luhring Augustine, New York ; De vleeshal, Middleburgh  
 2001 Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid ; PADT, Londres ; Centraal Museum, Utrecht ; Tramway, Glasgow ; The Contemporary Arts Center, Cincinnati (Ohio)  
 Galerie Hauser & Wirth, Zurich  
 2002 Shiseido Foundation, Tokyo (24 sept. - 3 novembre)  
 Fondation Beyeler, Bâle

art press 278  
corporalité



«Himalaya Goldsteins Stube» (remake of the week end). 1998-99. Installation vidéo au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Son avec Anders Guggisberg. (Ph. M. Damage). Video installation

of an amorphous world with uncertain contours that is generated by the very movement that explores it. Thus, for example, the *Flying Room* (1995) is upside down, with the furniture hanging from the ceiling. As indeed is the chandelier in *TV Luster* (1993), with the six monitors among the crystal droplets. And while Himalaya Goldstein's living room seems to more or less obey the laws of gravity, it is destabilized and made to "float" by the videos distributed all around it. In this floating, upside-down world, the probing of limits involves not only the characters' movement and tactile explorations, but also the treatment of the image. Blurring, for example, is a way of dissolving the frontiers of a body or a space. And then there is the very skillful way in which the images are "soiled" or striated, their colors modified so as to make them "inner images"—"my psychosomatic symptoms," says the artist.<sup>(4)</sup> Rist's space is continuously expanding. Interior and exterior communicate and exchange with one another, and the difference between the two soon grows hazy. This is certainly the case in her finest two videos, *Ever Is All Over* (1997) (in which a young woman armed with a long-stemmed metal flower smashes car windscreens under the benevolent eye of a policewoman) and *I Couldn't Agree With You More* (1999) (in which a young woman films herself walking in a supermarket and apartment). Rist's description of this later work clearly illustrates this osmosis of interior and exterior. "[...] a woman is filming herself, the camera rotated 90 degrees, as she walks around a supermarket and an apartment in a skyscraper. Her gaze is hypnotic. The image has been enlarged to fill the entire wall, so it's grainy. Another image is projected at closer range on her forehead and it's clearer, brighter. It looks like a tiara, or like liquid thoughts shining through her mind, onto her forehead. In this 'tiara' image, naked people in a forest are disturbed by car headlights. The people are shy, yet curious, like wild animals. The atmos-

phere is one of both fear and fascination – which is exactly how I feel when I'm in a city. We are like wild animals in the city. We watch each other; we are interested in those around us, yet we don't want them to come too close."<sup>(5)</sup> The spaces interlock. The fear of being closed in opens up onto seemingly unlimited mirror-like visions. Rist has spoken of her fascination with images of old interiors, which she collects and recycles in her work. But her real space, a space that is limitless and can be remodeled as she pleases, is that of the electronic image. This is the space to be appropriated and conquered: ("Reconquering the space inside the TV set: that's one of my aims as well," she says, evoking her debt to Nam June Paik [6]) Much had been made of Rist's relation to the mass media—to TV, video clips, advertising, etc. And it is true that the way she uses this vocabulary is both natural (it is her element, after all, as it is ours) and highly sophisticated. But more than the iconic contents that she projects (assuming, of course, that it is all recognizable), it is the medium itself that matters, its infinity capacity for recycling, its fluidity, the unlimited possibility it has for opening up new spaces, for fitting them together, etc. She says of her work, in a way that is both obvious and yet Deleuzian in its difficulty, that it is a way of thinking using tools other than language: "I treat works of art as philosophical statements in themselves, expressing themselves in a tool other than language."<sup>(7)</sup> It would take a more detailed analysis than can be offered here to determine what these utterances might be, these "thoughts" that are expressed through the artist's images or installations. In that case, we would need to stick to a few clear themes, like the ones mentioned above. But if we move away from these images, what do these works "tell" us then? First of all, I get the feeling that they emerge from a kind of diffuse Calvinism, something that infuses them with the idea of fall and redemption, leading by reaction to a taste for

provocation, for transgression and untrammelled pleasure. And also the idea of grace as a victory over oneself and one's body, rather than as an intangible destiny.

"Hysteria" then appears as one possible response. Not as an affection in some quasi-theological version of a destiny (being a woman, being "mad"), but as a "thought" that speaks through the body. This is a postural, contradictory body, at once natural and saturated with signs, one that expresses its desire by transgressing codes while at the same time expressing their necessity. It is no doubt this "thought" that gives the work its taut, falsely psychedelic and fun character, for it is constantly on the knife-edge, always about to switch into something else.

Finally, another big idea inherent in the work and its materials is of course time. Rist is extremely clear on this question. Totally hands-on with the production of her works, right down to the most technical details, she knows that the work as it is shown is a fantastic concentrate of time. A concentrate of hours, of rushes, of hours spent shooting, mixing and editing, etc. But this technical truth (which also applies to movies) only points us onward to the "living enigma" that we ourselves are. We are the illusory actors of our technology and our time, the reality being that we are merely their effect, their passage, their "running." As Jean-Louis Schefer has written, the various forms of cinema today give us the possibility or illusion "of managing our time in a wholly plastic way, of producing the present like the virtual effects of montage."<sup>(8)</sup> That leaves a question, which concerns the exact nature of the time produced by this artist who does not make films but "installations" (in the broadest sense of the term), and how it is managed in "a wholly plastic way." Without returning to the debate about film as installation (cf. art press 262), it is clear that this is not your basic cinema setup, but that it nevertheless involves something related to the experience of time that we have in movies, and the way we make it our own and function and think through it. The relation that Rist's works achieve with their spectators owes a lot to the fact that, with great virtuosity and generosity, they body forth this plastic experience of time. ■

Translation, C. Penwarden

(1) See the excellent *Pipilotti Rist*, (London: Phaidon, 2001) and in particular the long interview with Hans Ulrich Obrist.

(2) On this point see Jane Harris, "Psychedelic, Baby: An Interview With Pipilotti Rist," *Art Journal*, winter 2000.

(3) This video, along with *I'm not the Girl Who Misses Much* and *I am a Victim of This Song* (1995) were also shown in a recent edition of the *Arts* program "La Revue" about Jean Nouvel (director, Alain Fleischer), *Arte*, January 11, 2002.

(4) Cf. Peggy Phelan, "Opening Spaces Within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist," *Pipilotti Rist, op. cit.*

(5) Interview Obrist, *op. cit.*, p.20.

(6) *Ibid.*, p.15.

(7) *Ibid.*, p. 71.

(8) *Du monde, et du mouvement des images*, (Paris: Cahiers du Cinéma, "Essais," 1997), p.86.