

Televsual Flesh: Activating Otherness in New Media Art

Amelia Jones

LA CHAIR TÉLÉVISUELLE ET L'ACTIVATION DE L'ALTÉRITÉ DANS LES NOUVEAUX MÉDIAS

→ La peau et l'écran vidéo représentent deux surfaces impliquant la profondeur de la corporéité. Je débiterai par deux monobandes datant de ce qu'on pourrait appeler la période classique de l'art vidéo, soit la première moitié des années 1970: premièrement, *Press* (1973) de Paul McCarthy et deuxièmement, *On Screen* (1972) de Lynda Benglis.

McCarthy décrit lui-même *Press* en ces termes: «J'ai appuyé mon visage et la partie supérieure de mon torse contre une feuille de verre; ma salive a servi de lubrifiant entre mon corps et le verre. Lorsque j'ai regardé la vidéo, je paraissais être à l'intérieur du moniteur et m'appuyer contre l'écran!» En écrasant sa chair contre la vitre, il semble se presser contre l'écran vidéo, qui paraît l'emprisonner en même temps qu'il le livre à notre regard. Alors que l'écran empêche McCarthy de s'échapper, semblant ainsi, jusqu'à un certain point, le séparer de nous, à cause du caractère coextensif de sa surface avec le corps de McCarthy, il incorpore également McCarthy tel que nous le voyons s'immiscer d'une manière repoussante et quelque peu menaçante dans «notre» espace de vision et de corporéité.



The skin, the video screen – two surfaces implying the depth of embodiment. Let's start with two single-channel video works from what we might call the classic period of video art, the early to mid-1970s: first, Paul McCarthy's *Press* (1973); second, Lynda Benglis's *On Screen* (1972).

As McCarthy himself described *Press*, "I pressed my face and upper torso against a sheet of glass with saliva acting as a lubricant against the glass – when viewing the tape, I appear to be inside the monitor pressing against the screen."¹ Smashing his flesh against the glass, he appears to press himself against the video screen, which appears both to imprison him and to deliver him up to our vision. While the screen refuses to allow McCarthy to escape, and thus to some extent seems to divide him from us, because of the coextensivity of its surface with McCarthy's flesh, it also embodies McCarthy as we experience him obnoxiously and somewhat threateningly forcing himself into "our" space of vision and embodiment.

Second, Lynda Benglis's black-and-white video, *On Screen*. First we see fuzz, the televisual signifier for the absence of signal, then a black screen. The camera backs up slightly and we see that it is filming a video monitor or television. Loud, ambient sound breaks in, accompanying Benglis's own head making a series of choreographed faces and sounds on the screen. But suddenly, she gets up and leaves,

En deuxième lieu, examinons la vidéo en noir et blanc de Lynda Benglis, intitulée *On Screen*. Nous voyons d'abord de la neige, le signifiant télévisuel de l'absence de signal, suivie d'un écran noir. La caméra recule légèrement et nous constatons qu'elle est en train de filmer un moniteur vidéo ou une télévision. Un son ambiant intense surgit, en même temps que la tête de Benglis qui produit une suite d'expressions faciales et de sons à l'écran. Or elle se lève soudainement et quitte le champ de la caméra, et nous nous rendons compte que l'image que nous croyions être sur le moniteur filmé apparaissait en fait sur «notre» moniteur. Pendant les sept minutes suivantes, nous voyons une suite d'images télescopées de Benglis répétant la même séquence de grimaces et de sons, créant périodiquement une rupture de notre entendement du niveau de l'image que nous percevons, pendant qu'elle se lève, se déplace et/ou qu'elle éteint sa propre image ou qu'elle devient floue, jusqu'à ce que nous réalisons qu'en fin de compte, nous regardons deux (ou trois?) écrans télévisuels emboîtés dans le moniteur qui flotte dans notre espace. Rien n'est simple; il n'y a pas de «réel» clairement différencié d'où émerge l'image de Benglis pour suggérer un état de corporéité totale et connaissable, qui soit antérieur à la représentation. Nous commençons à sentir que nous pourrions être «déconnectés» d'une transmission télévisuelle encore plus vaste, cadrés par un moniteur dont nous n'étions pas conscients jusqu'alors.

Avant tout, *Press* et *On Screen* traduisent McCarthy et Benglis comme des fonctions de la représentation vidéographique, en tant que corps produits par le biais d'un écran (et apparemment coextensifs avec lui) qui revêt la tridimensionnalité comme une sorte de corps. Tandis que McCarthy actualise cette dynamique en accentuant la planéité par laquelle l'écran nous manifeste son corps, en s'étalant exagérément contre une feuille de verre placée devant la caméra, le corps de Benglis, démultiplié en feuillets de chair, *devient* les profondeurs intérieures plongeantes de la surface sinon apparemment plane de l'écran télévisuel.

Par l'analyse des effets subjectifs de telles œuvres, je souhaite élaborer ici un raisonnement sur la spécificité du télévisuel, et en particulier, tel qu'il est manipulé et exploré par les artistes visuels. Je m'intéresse à sa capacité, si astucieusement reconnue par des artistes comme McCarthy et Benglis, de

and we realize that the image we thought was on the videotaped monitor was actually on "our" monitor. Throughout the next seven minutes, we see a series of telescoping images of Benglis, going through the same sequence of faces and sounds, and periodically rupturing our belief in the level of image we are seeing as she gets up and moves and/or turns her image off or lets herself get out of focus, until, in the end, we realize we are watching two (or three?) televisual screens embedded in the monitor hovering in our space. Nothing is simple and there is no clearly differentiated "real" from which the image of Benglis emerges to imply a pre-representational state of full, knowable embodiment. We begin to feel that we ourselves might be at any moment "turned off" as part of an even larger televisual transmission, framed by a monitor we weren't aware of until now.

Most of all, *Press* and *On Screen* produce McCarthy and Benglis as functions of videographic representation, as bodies produced through (apparently coextensive with) a screen, which thus takes on three-dimensionality as a kind of body. While McCarthy plays this dynamic out by stressing the flatness through which the screen manifests his body to us, exaggeratedly splaying himself against a pane of glass set before the camera, Benglis's body, stuttered in layers of flesh, *becomes* the plunging interior depths of the otherwise apparently flat surface of the televisual screen.

Analyzing the subjective effects of works such as these, I will construct an argument here about the specificity of the televisual, in particular, as manipulated and explored by visual artists. I am interested in its capacity, so astutely recognized by artists such as McCarthy and Benglis, to convey embodied subjects to us in a manner that potentially ruptures any sense we might have that our act of viewing coheres us as discrete and even transcendent origins of vision and knowledge, with those we view on the screen as comfortably *other*.

The artifice of video as a medium, its tendency to exaggerate rather than veil the simulacral aspect of our bodily experience in late capitalism, is linked to the culture of simulation bemoaned by conservatives and Marxist thinkers alike. Against the grain of such reactions, I want to argue here that, while televisuality, like other new media, does definitively put the lie to the fantasy of a knowable "material" body pre-existing representation and anchored in the "real," simulation does not neces-

nous transmettre des sujets incarnés d'une manière susceptible de rompre l'entendement que l'acte de vision nous relie, en tant qu'origines discrètes et même transcendantes de la vision et de la connaissance, à ceux et celles que nous voyons à l'écran comme étant confortablement *autres*.

Le stratagème de la vidéo en tant que médium, sa tendance à exagérer plutôt qu'à voiler la dimension de simulacre de notre expérience corporelle à l'ère du capitalisme tardif, est relié à la culture de simulation déplorée autant par les conservateurs que par les penseurs marxistes. À l'encontre de telles réactions, je veux affirmer ici que tandis que la télévisualité, comme d'autres nouveaux médias, démentit catégoriquement le fantasme d'un corps «matériel» connaissable, antérieur à la représentation et ancré dans le «réel», la simulation n'entraîne pas nécessairement un horrible démembrement et/ou objectivation. Les artistes dont je traite ici affichent et accomplissent leur corporéité d'une manière résolument technologique, mais par le biais d'une technologie qui fait que leur corps tire sa texture et sa matérialité de celles du moniteur télévisuel, et son ampleur (tel que noté plus haut) de la profondeur suggérée par l'ouverture du moniteur analogue à une perforation-blessure dans l'espace sombre de la pièce ou de la galerie (même si les lumières sont allumées, la luminosité télévisuelle l'emporte sur toute lueur ambiante).

Dans son essai marquant, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», Walter Benjamin affirme avec une prescience caractéristique qu'en «substitu[ant] un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois», les techniques de reproduction permettent à l'image de «s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance», et ce faisant, elles «lui confèrent une actualité²». Tandis que la thèse de Benjamin se limite à un concept d'activation de l'*objet* à travers cet échange, je postulerais que le *regardeur* et le *sujet* de l'image télévisuelle peuvent également être activés au sein d'une relation complexe de l'un à l'autre.

En prolongeant ainsi la perspective de Benjamin, je traiterai d'œuvres vidéo qui explorent certains aspects de la corporéité et de la subjectivité tout en se servant de l'écran télévisuel. Par «télévisuel», j'entends toute œuvre exploitant la texture intime de la vidéo, de la télévision, ou du moniteur de l'ordinateur – son grain similaire à celui de la peau –

sarily entail a horrific disembodiment and/or commodification. The artists whose work I discuss here today announce and perform their embodiment as resolutely technologized, but as technologized in such a way that their flesh takes its texture and materiality from that of the televisual monitor, its depth (as noted) from the profundity suggested by the puncture-wound opening of the monitor in the dark space of the room or gallery (even if the lights are on, televisual luminosity wins out over any ambient glow).

In his epochal essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Walter Benjamin asserts with characteristic prescience that the technique of reproduction, in "substitut[ing] a plurality of copies for a unique existence," permits the image to "meet the beholder or listener in his own particular situation" and in so doing "reactivates the object reproduced."² While Benjamin's argument is limited to a concept of the *object* being activated through this exchange, I will argue that the *viewer* and the *subject within* the televisual image are also potentially activated in complex relation to one another.

Extending Benjamin's insight in this way, I will address here video works exploring aspects of embodiment and subjectivity using the televisual screen. By televisual I want to refer to any work that exploits the intimate texture of the video, television or computer monitor – its skin-like grain – to convey aspects of embodiment to viewers in galleries and other official art world settings or at home. Too, I want to indicate that the small screen of the televisual image can operate as a kind of corporealizing hole, an opening back into the three-dimensionality of lived flesh thought to have been (in Platonic theories of representation) left behind by the very act of reproductive image-making.

I am also refuting the tendency in discussions of new media or new communications technologies to insist, as robotic artist Stelarc would put it, upon the obsolescence of the body, its replacement with the pure information of televisual screens (and, more recently, with the specifically digital codes activated on these screens).³ I explore new media, or televisual, bodies here for their capacity to activate rather than suppress the object or subject reproduced – just as Benjamin imagined reproductive images had the potential to do. In this argument I claim allegiance with techno-theorists such as Katherine Hayles,

pour transmettre des aspects de la corporéité aux visiteurs des galeries et des autres contextes officiels du monde de l'art, ou encore à domicile. Je veux également préciser que le petit écran de l'image télévisuelle peut fonctionner comme une sorte d'orifice de mise en corps, une ouverture donnant à voir la tridimensionnalité de la chair vécue, qu'on avait crue (dans les théories platoniciennes de la représentation) écartée par l'acte même de la fabrication des images de reproduction.

Je veux également réfuter la tendance, dans les discussions sur les nouveaux médias et les nouvelles technologies de communication, à insister, comme le ferait l'artiste robotique Stelarc, sur l'obsolescence du corps et son remplacement par la seule information des écrans télévisuels (et plus récemment, par les codes spécifiquement numériques activés sur ces écrans)³. J'analyse ici les corps des nouveaux médias, ou télévisuels, dans leur capacité d'activer, plutôt que de supprimer l'objet ou le sujet reproduits – tout comme Benjamin imaginait le potentiel similaire des images de reproduction. Dans ce raisonnement, je revendique mon allégeance aux techno-théoriciennes telles que Katherine Hayles, qui remarquait que les corps «ne peuvent être composés uniquement d'information, quel que soit le côté de l'écran de l'ordinateur occupé par eux⁴.» L'insistance sur la corporéité et mon intérêt pour le potentiel de l'écran télévisuel à ouvrir et à rehausser les rapports complexes d'engagement intersubjectif seront également utiles dans la seconde partie de mon raisonnement, qui a spécifiquement trait à la manière dont les artistes ont exploré, exposé ou encore mis en doute l'altérité de certains types de corps grâce à des représentations de chair par le biais de, ou plus exactement, *en tant qu'*écrans télévisuels.

Les artistes qui pressent leurs chairs aux couleurs, formes et tailles variées sur l'écran télévisuel suscitent des relations de projection et d'identification qui peuvent engendrer, comme Kaja Silverman l'a remarqué, un nouveau type de sujet regardant qui «s'efforce de voir l'altérité du moi désiré, et le caractère familier de l'autre méprisé [...] se reconnaître lui- ou elle-même [...] dans ces autres en face desquels il ou elle réagirait autrement avec répugnance et distance⁵.» Tel que le suggère Silverman, «l'activation» identifiée par Benjamin dans sa forme naissante en 1936 a donc la capacité de changer profondément les rapports humains. Il est crucial d'insister sur le fait qu'il n'existe toutefois aucune

who has noted that bodies “can never be made of information alone, no matter which side of the computer screen they are on.”⁴ The insistence on embodiment and my own interest in the potential of the televisual screen to open out and enhance complex relations of intersubjective engagement will also enable the second part of my argument, which has to do specifically with the way in which artists have explored, flaunted and otherwise called into question the otherness of some kinds of bodies through representations of flesh on, or more accurately, *as* televisual screens.

Artists who press their different colours, shapes and sizes of flesh into the televisual screen invite relations of projection and identification that, as Kaja Silverman has noted, can produce a new kind of viewing subject who “struggles to see the otherness of the desired self, and the familiarity of the despised other...to recognize him- or herself... within those others to whom he or she would otherwise respond with revulsion and avoidance.”⁵ As Silverman suggests, then, the “activation” that Benjamin recognized in its nascent form in 1936 has the potential to change human relations profoundly. It is crucial to stress that there is never, however, a guarantee of this potential gaining its full effect. In order for this activation to bear the fruit of a new schema of self-other relations – in order for it to break down traditional oppositional structures of subjectivity stemming from and reinforcing racially, sexually and class-determined hierarchies – hard work must be done. Moving beyond outmoded avant-gardist models of critically distanced reading, we must learn to engage with televisual bodies in ways that encourage rather than suppress this potential for activation, grasping our own objectivity and otherness while embracing the subjectivity of the other.

While such models of reading, based on the theories of Bertolt Brecht and other radical Marxist thinkers from the early twentieth century, were extremely productive when introduced in the 1970s and 1980s, they have outlived their usefulness. As anyone under the age of thirty from an industrialized nation knows from their experience living and working in the fully networked and televised environment of the so-called first world, new technologies of visualization require new modes of interpretation and engagement. That is what I am calling for here, inspired by the possibilities offered by televisual spectatorship.



garantie que cette capacité atteigne son plein effet. Il y a beaucoup de travail à faire pour que cette activation porte les fruits d'un nouveau schéma de relations de soi à l'autre – afin qu'elle puisse briser les traditionnelles structures de subjectivité en opposition, qui proviennent des hiérarchies fondées sur la race, le sexe et la classe sociale tout en renforçant ces dernières. Allant au-delà des modèles avant-gardistes démodés de lecture distanciée sur le plan critique, nous devons apprendre à entrer en relation avec les corps télévisuels de manière à favoriser plutôt qu'à supprimer cette capacité d'activation, en saisissant notre propre objectivité et notre altérité tout en accueillant la subjectivité de l'autre.

Bien que ces modèles de lecture basés sur les théories de Bertolt Brecht et d'autres penseurs marxistes radicaux du début du xx^e siècle aient été très productifs lorsqu'ils furent introduits dans les années 1970 et 1980, ils ont fait leur temps. Comme le savent tous les moins de trente ans sur la base de leur expérience de vie et de travail dans l'environnement totalement réseauté et télévisé des pays industrialisés, les nouvelles technologies de visualisation requièrent de nouveaux modes d'interpré-

The pressing importance of a theory of televisual flesh is clear. A rapidly growing number of people in the world spend more time negotiating televisual bodies and texts than they do out on the streets engaging breathing, space-taking human bodies with multi-sensual simultaneity. We engage others through televisuality a good deal of the time. Hence, engaging with the televisual through a theoretical model that specifically puts forth a politics of viewing, as I am attempting to do here, is a crucial project. Ultimately, my goal will be to begin to establish a way of beginning to understand how we relate to the televisual screen and the bodies it conveys, produces and solicits. A set of pressing questions bear down on this inquiry: How do we constitute ourselves in relation to these bodies? How do they engage us? How do we experience our own flesh in relation to televisual flesh?

The Screen/The Chiasmus

Benglis's and McCarthy's signature single-channel video works immediately open up questions of subject formation as it takes place specifically in

tation et d'engagement. Voilà ce que j'aimerais susciter ici, à la lumière des possibilités offertes par le télévisuel.

L'importance urgente d'une théorie des corps télévisuels est manifeste. Un nombre grandissant de personnes passent plus de temps à négocier avec des corps et des textes télévisuels qu'ils ne le font dans la rue, entrant en rapport avec des corps humains qui respirent, occupent un espace et sont dotés de simultanéité plurisensorielle. Nous entrons la plupart du temps en relation avec les autres par le biais de la télévisualité. Par conséquent, l'approche du télévisuel au moyen d'un modèle théorique qui propose spécifiquement une politique du regard, tel que je tente de le faire ici, constitue un projet décisif. En fin de compte, mon but sera de commencer à établir les rudiments d'une compréhension de notre rapport à l'écran télévisuel et aux corps qu'il transmet, produit et sollicite. Cette recherche s'accompagne d'une série de questions urgentes: Comment nous désignons-nous en rapport avec ces corps? Comment entrent-ils en relation avec nous? Comment ressentons-nous notre propre chair en rapport avec la chair télévisuelle?

L'écran et le chiasme

Les monobandes caractéristiques de Benglis et de McCarthy suscitent immédiatement des questions de formation du sujet ayant lieu spécifiquement en rapport avec les technologies de représentation. Tel que je l'ai proposé dans une analyse connexe de la production du sujet dans la photographie, la notion d'*écran*, développée par Jacques Lacan dans son essai de 1964 intitulé « Qu'est-ce qu'un tableau? », offre un autre type d'ouverture, pour ainsi dire, dans la compréhension de ce domaine de formation du sujet⁶. L'«*écran*» est un terme déterminant du modèle de Lacan, qui décrit comment les sujets se définissent et se négocient mutuellement au sein du visible. C'est l'*écran* – le lieu où le regard rencontre le sujet de la représentation – qui constitue le «*lieu de la médiation*» où le sujet humain «*est entièrement pris dans cette capture imaginaire*» du regard. Le sujet est toujours déjà «*photo-graphié*» dans le champ du regard et se trouve toujours, ainsi, à la fois sujet et objet d'un type de regard. L'image en général est elle-même un écran, le lieu où le sujet et l'objet, le moi et l'autre, s'entrelacent pour générer un sens intersubjectif⁷.

relation to technologies of representation. As I have argued in a related discussion of the production of the subject in the still photograph, Jacques Lacan's notion of the *screen*, articulated in his 1964 essay "What is a Picture?," offers another kind of opening, as it were, into understanding this domain of subjectification.⁶ "Screen" is a crucial term in Lacan's model, describing how subjects reciprocally define and negotiate one another in the visible. It is the *screen* – the site where gaze meets subject of representation – that is the "locus of mediation" where the human subject "maps himself in the imaginary capture" of the gaze. The subject is always already "*photo-graphed*" in the purview of the gaze and is always, thus, both subject and object of a kind of looking. The image in general is itself a screen, the site where subject and object, self and other, intertwine to produce intersubjective meaning.⁷

The screen is less a site of unity, however, than a site of disruption and displacement, marking intersubjectivity as a complex process that is never resolved but that points to the dependence of our sense of self on those we "see" (or otherwise experience), on our "others." In the self-display that constitutes our enactment of what we call our "individuality," the subject, Lacan argues, "gives of himself, or receives from the other, something that is like a mask, a double, an envelope, a thrown-off skin" – the screen.⁸

The screen defines the alienating process through which we perform ourselves simultaneously as subjects and objects of looking; the televisual image can thus be viewed as a screen across and through which complex processes of identification and projection take place in an ongoing dynamic of subject formation or subjectification.

Lacan's model felicitously overlaps with certain concepts developed in Merleau-Ponty's phenomenological model of subjectivity, which more explicitly insists on embodiment. In Lacan's theory, as we have seen, the subject conveys herself to the work via a "thrown-off skin" or a screen; the fully dimensional flesh of the subject is thus reduced to a limp husk, a simulacral, empty shell pointing to but not sustaining embodiment. For Merleau-Ponty, we relate to the world through a vision that is resolutely embodied and open to the "flesh of the visible." The embodied subject is thus "a being of depths" but also "a presentation of a certain absence" whose flesh both directs her into the world as a seeing subject but also consigns her to being seen: "my

Toutefois, l'écran représente moins un lieu d'unité qu'un lieu de rupture et de déplacement, qui fait de l'intersubjectivité un processus complexe, jamais résolu, qui souligne la dépendance de notre sentiment de nous-mêmes sur ceux que nous «voyons» (ou dont nous faisons autrement l'expérience), sur nos «autres». Dans la parade qui constitue l'actualisation de ce que nous appelons notre «individualité», le sujet, selon Lacan, «donne de lui, où il reçoit de l'autre, quelque chose qui est masque, double, enveloppe, peau détachée» – l'écran⁸.

L'écran définit le processus aliénant par lequel nous nous représentons à la fois comme sujets et comme objets du regard; l'image télévisuelle peut ainsi être perçue comme un écran au travers duquel se déroulent des processus complexes d'identification et de projection selon une dynamique continue de formation du sujet.

Le modèle de Lacan chevauche avec bonheur certains concepts élaborés dans le modèle phénoménologique de la subjectivité chez Merleau-Ponty, lequel insiste d'une manière plus explicite sur la corporéité. Dans la théorie de Lacan, comme nous l'avons vu, le sujet se met lui-même à la tâche par le biais d'une «peau détachée» ou d'un écran; la chair pleinement dimensionnelle du sujet est ainsi réduite à une enveloppe flasque, un simulacre, une coquille vide qui suggère la corporéité sans la soutenir. D'après Merleau-Ponty, nous entrons en relation avec le monde grâce à une vision résolument incarnée et ouverte à la «chair du visible». Le sujet incarné est ainsi un «être des profondeurs», mais aussi la «présentation d'une certaine absence» que la chair dirige dans le monde en tant que sujet voyant, mais qu'elle conduit également à être vu: «mon corps est d'un seul coup corps phénoménal [corps sentant] et corps objectif [corps sensible]⁹».

En reconnaissant cette simultanéité d'être à la fois sujet incarné et objet incarné, à la fois voyant et visible, le sujet pourrait devenir radicalement transformé d'une façon compatible avec le déplacement vers une subjectivité postcartésienne ou posthumaine qui n'est pas caractérisée par sa mise en scène, en opposition à un autre qui soit vaincu ou objectivé. Par l'insistance résolue d'un Merleau-Ponty sur la corporéité, l'écran peut être perçu non pas comme une frontière séparant le moi et l'autre ou comme une «peau détachée» purement bidimensionnelle, mais comme un lieu profond d'interaction où le moi et l'autre reconnaissent leur

body is at once phenomenal body [sentient body] and objective body [sensible body]."⁹

Acknowledging this simultaneity of being both embodied subject and embodied object, both seer and visible, the subject could become radically transformed in a manner consistent with the shift towards a post-Cartesian or posthuman subjectivity not characterized by its staging in opposition to a defeated or objectified other. Via Merleau-Ponty's resolute insistence on embodiment, the screen could thus be viewed not as a border separating self from other or as a purely two-dimensional "thrown-off skin," but as a deep site of interchange where self and other recognize their profound reciprocity, or the fact that there is no "present" subject (or signifier) but only subjects who take on constantly mutating shapes and meanings in relation to one another in an ongoing series of communicational and representational exchanges across and through various modes of screen/flesh. The screen, then, is a Merleau-Pontian *chiasmus*, whereby in a relation of reversibility the visible and tangible (those we see and ourselves as felt) produce "an intercorporeal being." This reversibility defines the flesh as "capable of weaving relations between bodies that...will not only enlarge, but will pass definitively beyond the circle of the visible."¹⁰

CINEMATIC vs. TELEVISUAL BODIES

Televsuality has its own specific – we might say, drawing on Merleau-Ponty's insight, "post-visual" – way of playing out these relations. In order to understand its specificity, it is useful to compare televisual practices to other reproductive media such as film. In 1967 Carolee Schneemann released one of the finest films ever made about embodiment, her epochal hetero-erotic autobiographical flesh-poem, *Fuses*. Here, in the red-infused limpidity of 16mm cinematic projection, a man and a woman make gooey, genitally active love accompanied by a cat, who actively gazes at the lovers; à la Stan Brakhage, scratches and marks on the celluloid turn the projected image itself into a kind of *skin* that has been tenderly stroked or passionately punctured.

Although the film is often viewed in an infelicitously cropped video version today marketed by Mystic Fire Video, we have to imagine this gorgeous choreography of heterosexual lovemaking projected, as it was meant to be, in a dark theatre.¹¹ Here, as Christian Metz and other theorists of filmic suture

grande réciprocité, ou le fait qu'il n'y a pas de sujet (ou de signifiant) «présent», mais seulement des sujets qui revêtent des formes et des significations en constante mutation les uns par rapport aux autres, dans une suite continue d'échanges sur le plan de la communication et de la représentation, à travers différents modes d'écran/chair. L'écran devient alors un *chiasme*, tel que défini par Merleau-Ponty, au moyen duquel, dans un rapport de réversibilité, le visible et le tangible (ceux que nous voyons et nous-mêmes en tant que ressentis) produisent «un être intercorporel». Cette réversibilité définit la chair comme étant «capable de nouer entre les corps des relations qui [...] n'élargiront pas seulement, mais passeront définitivement le cercle du visible».

Corps cinématographiques vs corps télévisuels

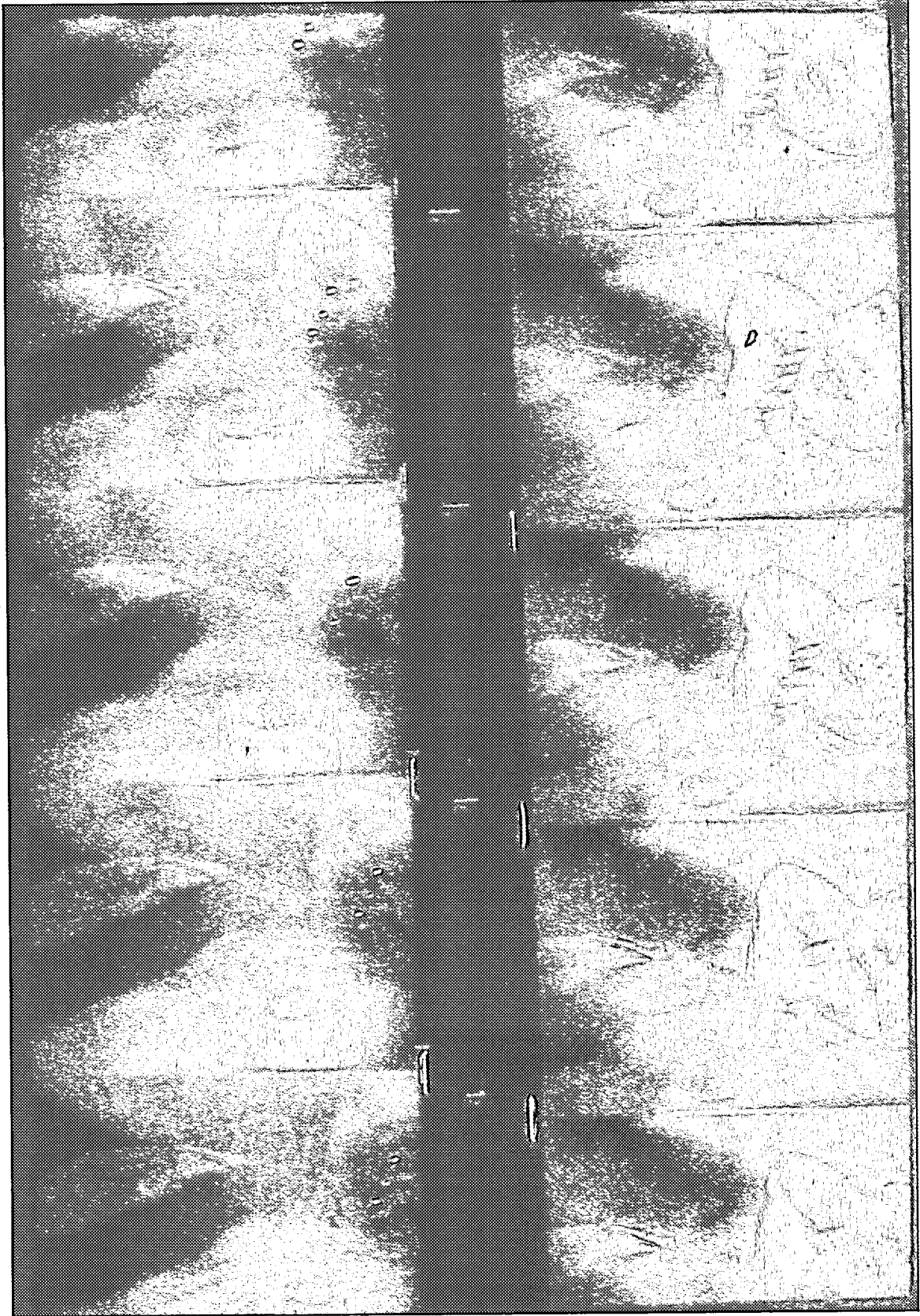
La télévisualité possède sa manière propre – qu'on pourrait qualifier de «postvisuelle», selon la perspective de Merleau-Ponty – d'actualiser ces rapports. Pour comprendre cette spécificité, il est bon de comparer les pratiques télévisuelles à d'autres médias de reproduction tels que le cinéma. En 1967, Carolee Schneemann lançait un des meilleurs films jamais réalisés à propos de la corporéité, son poème de chair marquant, hétéro-érotique et autobiographique intitulé *Fuses*. Dans la limpidité baignée de rouge d'une projection cinématographique en 16 mm, un homme et une femme font l'amour, visqueux et génital, accompagnés par un chat qui les regarde activement; des griffures et des marques sur le celluloid, à la manière de Stan Brakhage, transforment l'image projetée en une sorte de *peau* tendrement caressée ou farouchement perforée.

Bien que le film soit souvent visionné aujourd'hui dans une version vidéo malheureusement coupée et commercialisée par Mystic Fire Video, il nous faut imaginer cette magnifique chorégraphie d'amour hétérosexuel projetée, comme c'était l'intention au départ, dans une salle de cinéma obscure". Dans ce cas-ci, comme Christian Metz et d'autres théoriciens de la suture filmique le formuleraient, le caractère du cinéma comme «signifiant imaginaire» aurait attiré le spectateur dans un rapport intense de désir non satisfait (et par là, infiniment prometteur). Avec chaque coupe marquée par chaque plan du film, le sentiment de perte est à nouveau soulevé; avec chaque plan subséquent, le désaveu

would have it, film's character as an "imaginary signifier" would have drawn the viewer into an intense relation of unfulfilled (and so endlessly promising) desire. With each cut marked by each frame of film the sense of loss is raised again; with each subsequent frame, disavowal palliates the viewer in an ongoing narrative of unending castration fear and momentary abatement.¹² Via the film medium, the flesh of the lovers is projected onto the screen with a luscious translucence that is not to be found elsewhere in the visual field. But, per the classic feminist theoretical model of the psychic and social effects of cinematic viewing, the viewer, cast in the position of the classic perspectival point of vision (aligned phantasmagorically with the initiating camera/eye of the film's production), is destined both to be sutured into its imaginary embrace and to be cast outside of its world of erotic bliss as *voyeur*. Film, as this theoretical model argues, takes place through a relation of voyeuristic fetishism wherein the viewer projects the bodies in the film as resolutely *other*, while at the same time sustaining himself in a function of desire through the endless, deferred promise of erotic fulfillment that this body of difference provides.

This is not to say that such a relation is impossible to undermine. Schneemann's treatment of the film stock itself as flesh mitigates this voyeuristic relation to some extent. And Schneemann, of course, does not give in to the tendency in film to cast the female body as fetish object within the structure and narrative processes of the cinematic mapped so clearly by Laura Mulvey in "Visual Pleasure and Narrative Cinema."¹³ By placing herself at the camera/eye origin of the narrative, and as a clearly desiring partner within the erotic narrative (even openly filming the male organ as object of *her* – and potentially *our* – sexual actions and desires at various moments of the film), Schneemann refused the conventional conflation of film fetish/woman fetish that, as Mulvey pointed out, constitutes the ever-seductive if misogynistic power of Hollywood cinema as we know it. As film, though, we still relate to *Fuses* through a modicum of distance, luxuriating in its fleshy, liquid depths as we suture into its narrative of concupiscence.

Hannah Wilke's single-channel video work, *Gestures* (1974), produces her face as an *effect* of the televisual, providing a powerful counter-example to *Fuses*. As I have noted elsewhere, in *Gestures* Wilke



soulage le regardeur par un récit continu de peurs sans fin de la castration et d'apaisement passager²². Par le biais du médium cinématographique, la chair des amants est projetée à l'écran dans une riche translucidité qui n'existe nulle part ailleurs dans le champ visuel. Mais selon le modèle théorique féministe classique des effets psychiques et sociaux du visionnement cinématographique, le spectateur, placé dans la position du point de vue de la perspective classique (aligné de manière fantasmagorique sur la caméra/œil qui est à l'origine de la production du film), est destiné à être à la fois suturé dans son étreinte imaginaire et exclus de son univers de jouissance érotique *en tant que voyeur*. Le cinéma, comme le propose ce modèle théorique, s'actualise par le biais d'une relation de fétichisme et de voyeurisme dans laquelle le spectateur projette les corps présents dans le film comme étant résolument *autres*, tout en se maintenant à l'intérieur d'une fonction de désir par la promesse infinie et différée de satisfaction érotique offerte par ce corps de différence.

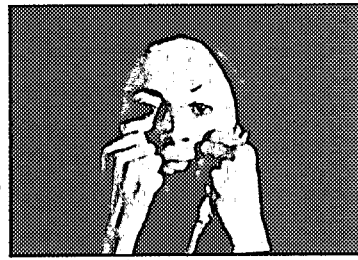
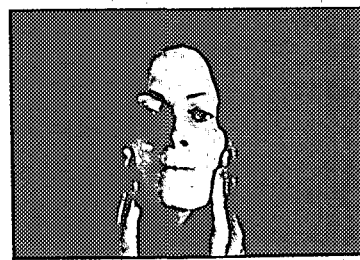
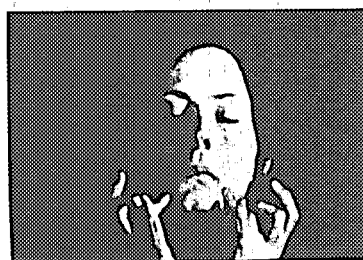
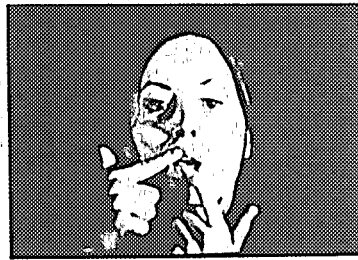
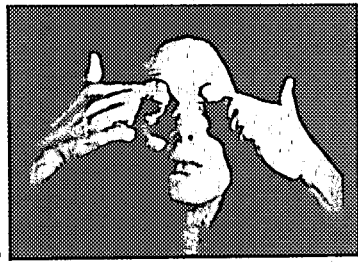
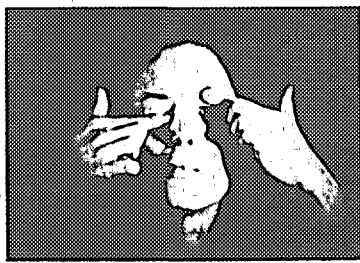
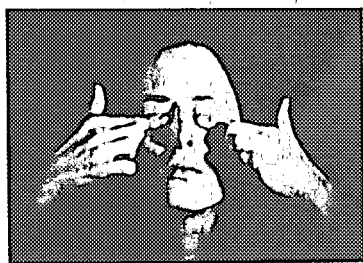
Cela ne signifie pas qu'il soit impossible d'ébranler une telle relation. Lorsque Schneemann traite la pellicule elle-même comme une chair, cette relation de voyeurisme est un tant soit peu atténuée. Bien entendu, Schneemann ne cède pas à la tendance, en cinéma, à se servir du corps féminin comme un objet fétiche au sein de la structure et des processus narratifs cinématographiques décrits avec tant de clarté par Laura Mulvey dans «Visual Pleasure and Narrative Cinema²³». En se plaçant du côté de la caméra/œil qui est à l'origine du récit, et comme partenaire clairement désirante au sein du récit érotique (filmant même ouvertement l'organe masculin comme objet de *ses* – et possiblement de *nos* – actions et désirs sexuels à différents moments du film), Schneemann a refusé l'association conventionnelle film fétiche/femme fétiche qui constitue, comme l'indiquait Mulvey, le pouvoir infiniment séduisant, bien que misogyne, du cinéma hollywoodien tel que nous le connaissons. En tant que film, cependant, notre rapport à *Fuses* s'établit encore par le biais d'un minimum de distance, puisque nous nous abandonnons avec délices à ses profondeurs charnues et liquides tandis que nous opérons une suture dans son récit de concupiscence.

La monobande d'Hannah Wilke ayant pour titre *Gestures* (1974) présente son visage comme un *effet du télévisuel*, offrant un puissant contre-exemple à *Fuses*. Tel que je l'ai fait remarquer ailleurs, dans

“manipulates her face into sexually suggestive orifices – mobile rings of flesh – and denaturalizes its role as screen on which identity is written.”²⁴ No longer the readable surface on which individual identity is apparently written, the face in Wilke's *Gestures* is articulated in relation to the video camera and ultimately the video screen. When viewed close up, the face/screen (for they are one and the same) collapse into the graininess we expect from human flesh and televisuality. Opening her mouth, she seems to open the screen in a disconcerting way; it is as if we could reach in and down her throat (which instantiates the depth of the video screen). The dense, textured surface of the televisual screen (of Wilke's flesh) is seemingly open, but only as a black hole with uncertain depth, not as a site of triumphal visual penetration. Rather, the eye penetrates, but there is no seizure there: it forges in only to wander, losing itself in the depths of the hole/flesh.

While in my initial reading of the piece I argued that “the face (with its mouth/cunt) looks at us with a dead stare and we look back, feeling our complicity in its objectification,”²⁵ I would now equivocate this reading, which shifts substantially if we rethink the piece in terms of televisuality. While we may be voyeurs to a certain extent, this relation is not stable; we are not fixed in this position as we would be more likely to be in the cinematic relation. Using the close-up, a primary mode of televisual representation, Wilke produces a face that is a screen and we relate to this screen (unlike the huge, overthere screen of film projection) as both a window into a world (into a subject) and a tangible object within reach in the intimate space of the gallery, at home, or wherever we may be viewing the piece.

It is in this sense that the televisual delivers bodies and subjects, through the tangible texture of its intimate screen – *collapsing* the very distance through which the cinematic imaginary signifier does its suturing work. By collapsing distance (so Wilke tells us) the televisual screen denies any simple process of fetishization. For fetishization relies on the shocked recognition – and then, moments later, the disavowal – of difference (and distance). The televisual relation does not allow for the initial recognition to occur and so the disavowal is forever delayed. Without fetishization – the capacity to *produce Wilke's body out there as other, as an object whose thereness precisely works to palliate our own sense of*



Gestures, Wilke «manipule son visage pour former des orifices suggestifs sur le plan sexuel – des anneaux mobiles de chair – et elle dénature son rôle d'écran sur lequel est gravée l'identité⁴. Le visage qui paraît dans *Gestures* de Wilke n'est plus la surface lisible sur laquelle est apparemment gravée l'identité individuelle; il s'articule en relation à la caméra vidéo et, en définitive, à l'écran vidéo. Lorsque vu de près, le visage/écran (puisqu'il s'agit d'une seule et même chose) est réduit à l'aspect granuleux auquel nous associons la chair humaine et la télévisualité. Ouvrant la bouche, elle semble ouvrir l'écran d'une manière troublante; c'est comme si nous pouvions pénétrer et plonger dans sa gorge (qui active instantanément la profondeur de l'écran vidéo). La surface dense et texturée de l'écran télévisuel (du corps de Wilke) semble ouverte, mais seulement comme un trou noir à la profondeur inconnue, et non comme un lieu de pénétration visuelle triomphale. Au contraire, l'œil pénètre, mais il ne capte rien: il ne s'introduit que pour errer et se perdre dans les profondeurs de l'orifice/chair.

Tandis que dans ma première lecture de cette œuvre, je proposais que «le visage (avec sa bouche/son sexe) nous fixe de son regard éteint et nous le

lack over here – Wilke's penetrable body as much as becomes our own. There is potentially a profound politics in this collapse of the resolutely oppositional structure of self-other relations that has sustained for millennia a system of power ultimately deeply damaging to those forced into the position of other.

Photographic vs. Televisual Bodies

It is in this sense that the televisual, as a new mode of embodiment, can be seen to construct a radically new relation of subject and object and so, by extension, has the potential to introduce a new kind of subject into the world. I have argued that this subject differs from the film subject in specific ways; how does it differ from that produced in still photography? Like film images, photographs are rendered through the logic of Renaissance perspective; the camera developed with great precision out of this logic and its images are thus determined through it. However, the photograph can sustain a great deal of intimacy with the viewer. But the photograph has a static two-dimensionality, lending it (in the words of Lacan) a "belong to me" aspect that reinforces

regardons à notre tour, ressentant notre complicité dans le processus de son objectivation¹⁵», j'aimerais maintenant rendre cette lecture plus équivoque, car elle change considérablement lorsque l'on repense l'œuvre en terme de télévisualité. Bien que nous soyons jusqu'à un certain point des voyeurs, cette relation n'est pas stable; nous ne sommes pas maintenus dans cette position comme nous le serions probablement dans la relation cinématographique. En ayant recours au plan rapproché, un mode premier de représentation télévisuelle, Wilke nous présente un visage qui a fonction d'écran, et notre rapport à cet écran (différemment de l'immense écran de cinéma, tout là-bas) est celui d'une fenêtre sur un monde (sur un sujet) et d'un objet tangible, à portée de main, dans l'espace intime de la galerie, à la maison, peu importe le lieu où nous visionnons l'œuvre.

C'est en ce sens que le télévisuel transmet les corps et les sujets, à travers la texture tangible de son écran intime – en comprimant la distance qui permet au signifiant imaginaire du cinéma d'accomplir son travail de suture. En comprimant la distance (c'est ce que Wilke nous révèle), l'écran télévisuel nie tout processus élémentaire de fétichisation. Car la fétichisation s'appuie sur la reconnaissance stupéfaite – suivie de près par la dénégation – de la différence (et de la distance). Le rapport télévisuel ne permet pas cette reconnaissance initiale, reportant pour toujours la dénégation. Sans fétichisation – la capacité de présenter le corps de Wilke là-bas, en tant qu'autre, en tant qu'objet dont le caractère d'être là-bas opère précisément pour pallier notre sentiment de manque, là-bas –, le corps pénétrable de Wilke devient effectivement le nôtre. Il y a une place pour une politique profonde dans cet effondrement de la structure rigide d'opposition des relations de soi à l'autre qui a maintenu en place, pendant des millénaires, un système de pouvoir susceptible d'être très dommageable pour ceux et celles qui sont forcés d'occuper la position de «l'autre».

Corps photographiques vs corps télévisuels

C'est en ce sens que l'on peut voir comment le télévisuel, en temps que nouveau mode de corporeité, parvient à construire un rapport radicalement nouveau entre le sujet et l'objet, et qu'il offre ainsi, par extension, la possibilité de faire advenir au monde un nouveau sujet. J'ai démontré que ce su-

rather than mitigates its tendency to fetishize.¹⁶ As Silverman has argued, expanding on Lacan's insight, the "belong to me" aspect of representation, which I am connecting with particular force to the still photograph, encourages a kind of "corporeal colonization," reenacting the violent misrecognition (*méconnaissance*) characterizing the logic of fetishism.¹⁷

It is precisely the "belong to me" aspect of representation that many artists experimenting with video in the early to mid-1970s subverted in elaborate video installation works. In Vito Acconci's *Command Performance* (1974), for example, two video monitors radically dislocate two different subjects – the artist and viewer – from the kind of apparent transparency of ownership of self or image or self image promised by static photographs. As I have argued, the video itself, with its conflation of grainy screen and porous skin, already troubles the perspectival distance necessary to the fetishistic relation; Acconci further complicates this relation by situating the video monitors in a dislocating structure of viewing. One monitor sits on the floor playing an image of Acconci lying down and seen from above; he talks, sings and otherwise engages the visitor in an "I/you" relation ("You look so huge out there"). The visitor is urged to sit in front of the monitor on a spotlit stool or rug ("Come on baby, move, move into the spotlight"); she will probably not realize that, as she does so, her image is being broadcast in instant feedback to a second monitor positioned behind her.

Command Performance, then, explicitly shatters the one-to-one relation in conventional representation whereby a viewer can pretend to establish herself in a momentary position of power by standing, a fully coherent subject of viewing, at the apex of the perspectival cone from which the picture is projected (was captured). In Acconci's piece, when taking this position the viewer becomes – as if in a direct enactment of Merleau-Ponty's chiasmus and Lacan's reversible screen – both a seen body and seeing flesh. She becomes flesh of the world (of the second video monitor) even as she establishes herself as viewing subject.

Acconci's voice exaggerates this effect: he produces the viewer through speech (and thus as other), but simultaneously produces the viewer as dominant ("You'll be grand out there...big in the spotlight...grander than I could ever be..."). The viewer is simultaneously othered as "you" (as ob-

jet diffère explicitement du sujet filmique; comment diffère-t-il de celui produit par la photographie? Comme les images de film, les photographies sont produites en fonction de la logique de la perspective de la Renaissance; l'appareil photographique s'est développé avec grande précision à partir de cette logique, et par conséquent ses images sont déterminées par elle. Toutefois, la photographie peut entretenir un fort degré d'intimité avec le regardeur. Mais la photographie est dotée d'un caractère bidimensionnel, ce qui lui confère (en termes lacaniens) un aspect «m'appartient» qui renforce, au lieu de l'atténuer, sa tendance à la fétichisation¹⁶. Tel que Silverman l'a proposé, en développant l'idée de Lacan, l'aspect «m'appartient» de la représentation, que j'associe fortement à la photographie, favorise un genre de «colonisation corporelle» qui reproduit la violente *méconnaissance* propre à la logique du fétichisme¹⁷.

C'est précisément l'aspect «m'appartient» de la représentation que plusieurs artistes ayant exploré la vidéo dans la première moitié des années 1970 ont subverti dans les installations vidéo complexes. Dans *Command Performance* (1974) de Vito Acconci, par exemple, deux moniteurs vidéo fracturent radicalement deux sujets distincts – l'artiste et le regardeur – par rapport à la forme de prétendue transparence de possession du moi, ou de l'image, ou de l'image de soi promise par la photographie. Comme je l'ai démontré, en combinant le grain de l'écran et la porosité de la peau, la vidéo brouille déjà la distance perspective nécessitée par le rapport fétichiste; Acconci complique d'autant plus ce rapport en plaçant les moniteurs vidéo selon une structure de vision fracturée. Un des moniteurs est posé sur le plancher, montrant une image d'Acconci étendu sur le sol en vue plongeante; il parle et chante tout en invitant le visiteur à établir un rapport «je/tu» («Tu as l'air si grand, là-bas»). Le visiteur est appelé à s'asseoir devant le moniteur, sur un tabouret ou un tapis éclairé par un spot («Vas-y, bébé, bouge-toi, viens sous le feu des projecteurs»); il ne s'apercevra probablement pas qu'en ce faisant, son image est diffusée en rétroaction instantanée sur un second moniteur placé derrière lui.

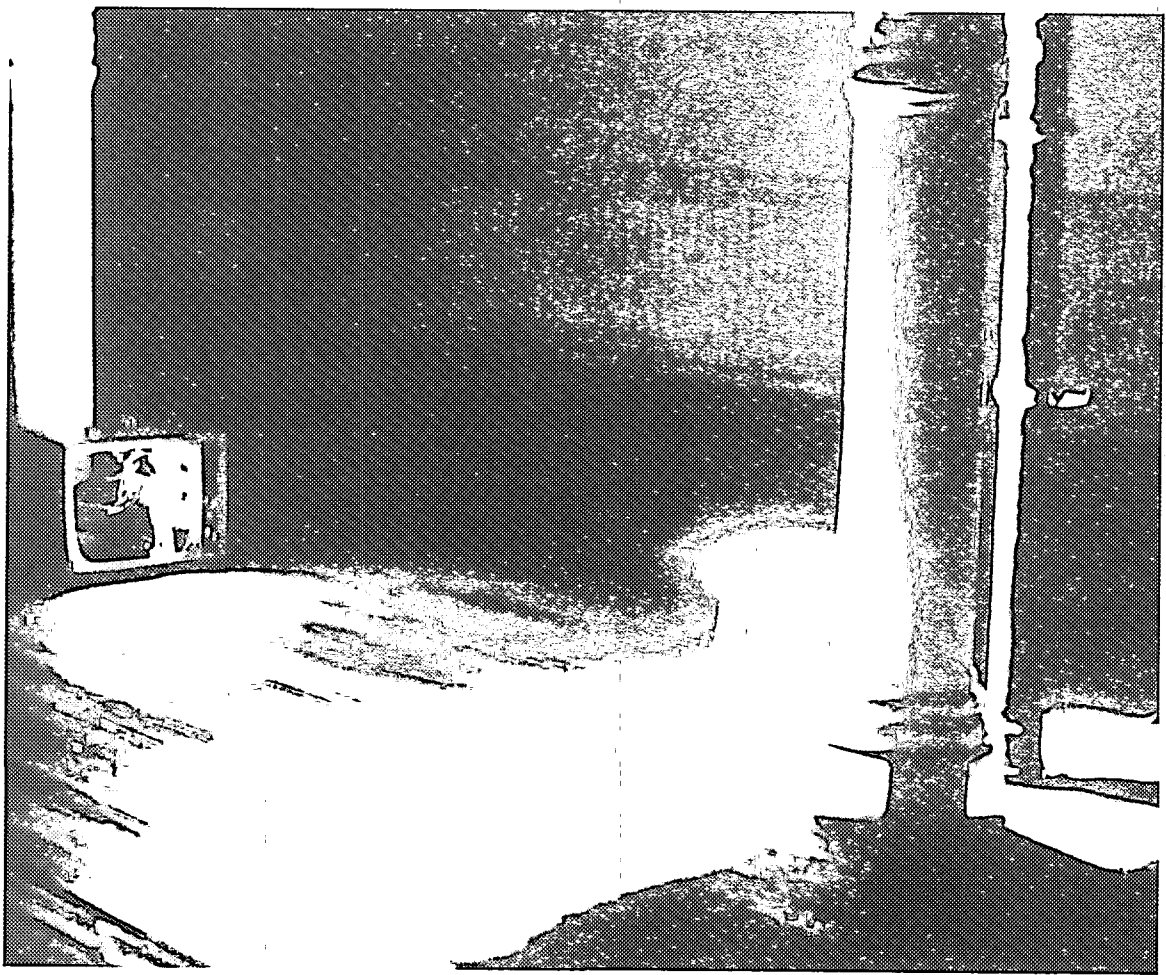
Command Performance fracasse explicitement le rapport-seul à seul de la représentation conventionnelle dans lequel un spectateur peut prétendre se placer momentanément dans une position de pouvoir en se tenant, à titre de sujet de vision pleine-

ject of Acconci's speech and as image on the second monitor) and spotlighted as the primary, or dominant, subject of the piece (a relation that is disingenuous since it is Acconci, the author, who will always have the last word here). Acconci plays with and disrupts the structures through which representations promise to deliver the subject depicted therein as well as the putative origin or author of the piece – the structures through which representations offer themselves up to the viewer via an ideologically codified perspectival, self-other relation.

In spite of the projective ambiguities fostered in the interpretive relation by still photographs, explored so eloquently by Roland Barthes through his notion of the "punctum,"¹⁸ because of its conventional reliance on the camera as a mode of "revealing" and "freezing" an aspect of the world, the photograph's overarching tendency is to maintain a measure of distance between the viewer and its rather elliptically rendered and opaque world. The photograph in general still compels a relationship of voyeurism that relies on conventional Western perspective and the dynamic of fetishism, even if it can mitigate this relation through its potential initiation of an exchange of viewing, activating (via the punctum) spectatorial desire. This is not, of course, to say that copious photographs haven't already effectively challenged this structure by soliciting projections or interpretive acts of political engagement rather than suppressing them – viz. the disorienting photographs taken by the Soviet avant-garde in the 1920s. My point is merely that the technological structure of photography *proposes* and *springs from* a relation of fetishism. As Paul Virilio has summed up the tendency of photography, "in fulfillment of Descartes' hopes, [photography] had been largely an art in which the 'mind' dominating the machine interpreted the results in the fine tradition of instrumental reason."¹⁹

I am arguing polemically here that, while, of course, it also developed out of the camera-based technologies of photography and film, televisuality in contrast ends up by offering the possibility of opening this system by dispersing (conveying) bodies. In doing so it at least threatens to collapse the difference between viewer and the bodies he or she views. It is this collapse that Acconci so brilliantly stages in *Command Performance*.

Virilio has explored this dynamic in relation to what he calls the "paradoxical logic" and "paradox-



ment cohérent, à la pointe du cône de perspective à partir duquel l'image est projetée (a été capturée). Dans l'œuvre d'Acconci, en prenant cette position, le regardeur devient – comme dans une représentation directe du chiasme de Merleau-Ponty et de l'écran réversible de Lacan – à la fois corps vu et chair qui voit. Elle devient la chair du monde (du second moniteur vidéo) alors même qu'elle se positionne comme sujet regardant.

La voix d'Acconci exagère cet effet: il produit le regardeur par le truchement de la parole (et par conséquent, en tant qu'autre), mais produit simultanément le regardeur comme étant dominant («Tu vas être magnifique là-bas... immense sous le feu des projecteurs... plus grandiose que je ne pourrai jamais l'être...»). Le regardeur est simultanément placé dans la position de l'autre en tant que «tu» (en tant qu'objet de la parole d'Acconci, et comme image sur le second moniteur), tout en étant éclairé comme sujet premier ou dominant de l'œuvre (un rapport trompeur, puisque Acconci, l'auteur,

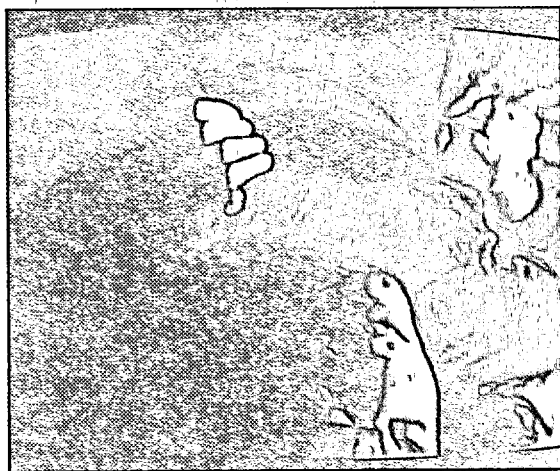
ical presence" of "long distance telepresence," a logic that specifically refutes Cartesianism's projection of the "gaze of the West" as dominant and potentially all-knowing but also as predicated on its radical difference from the other worlds it conquers. As Virilio argues, in this regime dominated by telepresence, the material referent (or perhaps our belief in it) no longer exists; the regime of telepresence is constituted by a death of the gaze as it was previously understood – as a unified point of logic or reason from which all can be comprehended and known. With televisual (or, as he specifies it, digital) optics, "the industrialization of the non-gaze" (a kind of seeing that isn't seeing, a "sightless vision") is inaugurated.²⁰

Here lies the politics of my argument: the need to intervene in this system is acute. Without intervention, without willful acts of reading through which we engage rather than distance ourselves from the bodies in/on the televisual screens many of us view for much of the day, the sightless (or,

aura toujours le dernier mot, dans ce cas-ci). Acconci manipule et perturbe les structures grâce auxquelles les représentations promettent de livrer le sujet montré, de même que l'origine et l'auteur présumés de l'œuvre— les structures grâce auxquelles les représentations s'offrent au regardeur par le biais d'une relation perspectiviste «moi-autre» idéologiquement codifiée.

En dépit des ambiguïtés projectives nourries dans la relation d'interprétation par la photographie, analysées de manière si éloquente par Roland Barthes à travers sa notion du «*punctum*»¹⁸, en raison de sa dépendance conventionnelle par rapport à l'appareil photographique comme moyen de «révéler» et de «fixer» un aspect du monde, la photographie a principalement tendance à garder une mesure de distance entre le regardeur et son monde opaque, traduit de manière plutôt elliptique. Règle générale, la photographie suscite un rapport de voyeurisme qui repose sur la perspective occidentale traditionnelle et sur la dynamique du fétichisme, même si elle peut atténuer cette relation par le biais de la possible mise en place d'un échange de regards, activant (par le biais du *punctum*) le désir du spectateur. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'un grand nombre de photographies n'ont pas déjà mis en doute cette structure en appelant, plutôt qu'en supprimant, les projections et les actes d'interprétation liés à l'engagement politique, comme les photographies déstabilisantes de l'avant-garde soviétique des années 1920. Je veux simplement dire que la structure technologique de la photographie propose et provient d'une relation de fétichisme. Comme Paul Virilio l'a résumé, «la photographie, comblant les vœux de Descartes, avait été pour beaucoup un art où "l'esprit" dominant la mécanique en interprétait les résultats, dans la bonne tradition de la raison instrumentale»¹⁹.

Je veux débattre ici du fait que même si, bien entendu, la télévisualité s'est développée à partir des technologies de la photographie et du cinéma fondées sur l'appareil photo et la caméra, cette télévisualité, par contraste, finit par offrir la possibilité d'une ouverture de ce système en dispersant (transmettant) les corps. Ce faisant, elle menace de réduire tout au moins la différence entre le regardeur et les corps qu'il ou elle regarde. C'est ce processus de réduction qui est si brillamment mis en scène par Acconci dans *Command Performance*.



VITO ACCONCI, *COMMAND PERFORMANCE*, 1974, MATÉRIAUX MIXTES ET INSTALLATION VIDÉO. MIXED MEDIA VIDEO INSTALLATION; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE, COURTESY BARBARA GLADSTONE, NEW YORK.

more accurately non-punctal) vision of televisuality will be (as it already clearly has been, for the most part) co-opted by the racist, classist and sexist forces of capitalism. To this end, I insist that we mustn't simply bemoan the fact that bodies can no longer be understood or believed to be "present" as they were fantasized as being in the early-modern and modern periods (with, of course, shifts, conflicts and transformations along the way); it is a mistake to insist, as is so often now done, on attempting to maintain this belief in the face of all evidence to the contrary. This previous conception of embodiment is gone, for better or worse and certainly those oppressed by it – and even some of those (like McCarthy and Acconci) who have presumably not been oppressed by it to the same degree – have to see some potential in its demise: that is part of my argument.

In a historical sense televisuality might be understood as signaling the collapse not only of Cartesianism but of the visual politics of domina-

Virilio a fait l'examen de cette dynamique en relation avec ce qu'il nomme la «logique paradoxale» et la «présence paradoxale» de la «téléprésence à distance», une logique qui réfute spécifiquement la projection cartésienne du «regard d'Occident» comme étant dominant et possiblement omniscient, mais aussi fondé sur sa différence radicale par rapport aux autres mondes qu'il conquiert. Comme Virilio l'affirme, dans ce régime dominé par la téléprésence, le référent matériel (ou peut-être notre croyance en lui) n'existe plus; le régime de la téléprésence est constitué par une mort du regard tel qu'il était compris auparavant – en tant que point unifié de logique ou de raison à partir duquel tout peut être compris et connu. Avec l'optique télévisuelle (ou numérique, comme il le spécifie), «l'industrialisation du non-regard» (une sorte de regard qui n'est pas un regard, une «vision sans regard») est inaugurée²⁰.

Ici réside le caractère politique de mon argumentation: l'urgente nécessité d'intervenir dans ce système. Sans intervention, sans actes de lecture délibérés qui nous mettent en relation plutôt que de nous distancier des corps dans/sur les écrans télévisuels que la plupart d'entre nous regardons pendant une grande partie de la journée, la vision sans regard (ou, plus précisément, non «punctale») de la télévisualité sera récupérée (comme elle l'est clairement déjà, en général) par les forces racistes, de classes et sexistes du capitalisme. À cette fin, j'insiste sur le fait que nous ne devons pas simplement déplorer que les corps ne peuvent plus être compris ou présumés comme étant «présents» tels qu'on les imaginait durant la période du début de la modernité et celle de la modernité (avec, bien entendu, des déplacements, des conflits et des transformations en cours de route); c'est une erreur que de persister, comme on le fait souvent aujourd'hui, à tenter de maintenir cette opinion devant l'évidence du contraire. Cette conception antérieure de la corporéité est disparue, pour le meilleur ou pour le pire; assurément, ceux qu'elle avait opprimés – et même certains d'entre eux (comme McCarthy et Acconci) qu'elle n'avait sans doute pas opprimés au même degré – doivent voir les possibilités contenues dans sa désuétude; cela fait partie de mon argumentation.

Du point de vue historique, la télévisualité pourrait être entendue comme le signal de l'effondrement, non seulement du cartésianisme, mais aussi de la politique visuelle de domination qui a motivé

tion that both motivated and gained from the structure of absolute difference posited by the Cartesian self-other relation. By producing flesh, commodified or not, that meshes with the televisual screen to solicit new relations of viewing and understanding, televisual artists' projects might be seen as breaking out of the tendency within the extended Cartesianism of modernity and portions of post-modernity, to subsume flesh, via the televisual screen, into commodity relations (viz. most of network television or pay-for-porn sites on the Internet).

Strange Bodies: Collapsing the Self-Other Distinction in Televisual Images

In coming to an ending, I want to examine two works from the last decade that activate the potential of the televisual screen to mesh with the flesh of the other, rather than dangling it in the visual field as a possessible object. One of the most striking pieces to explore this meshing is Mona Hatoum's *Corps Étranger* ("Strange Body" or "Foreign Body," 1994), for which Hatoum sent an anthroposcopic video camera across her body and into every orifice, transgressing bodily boundaries, while an ultrasound machine taped the body's sounds (heartbeat, breathing, etc.). The final piece presents the sound and video from this exploration, the latter on a circular screen embedded in the floor at the visitor's feet.

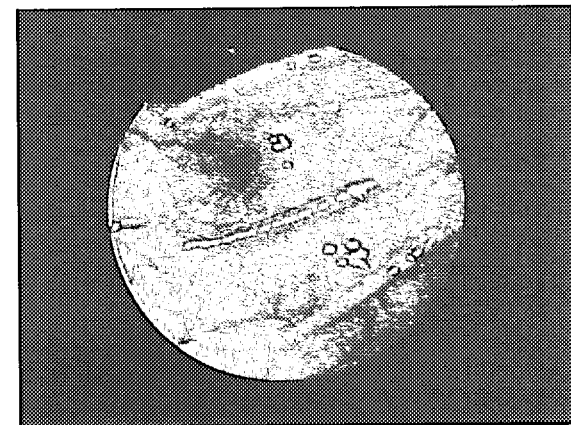
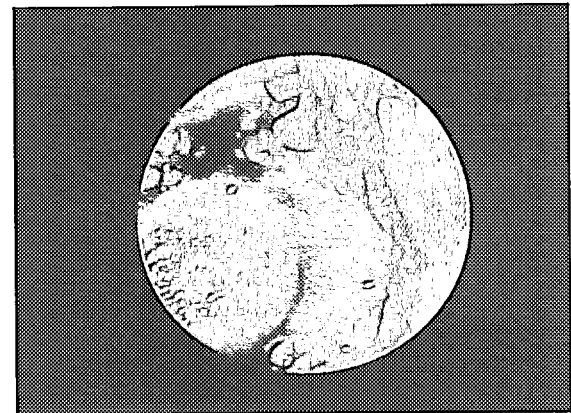
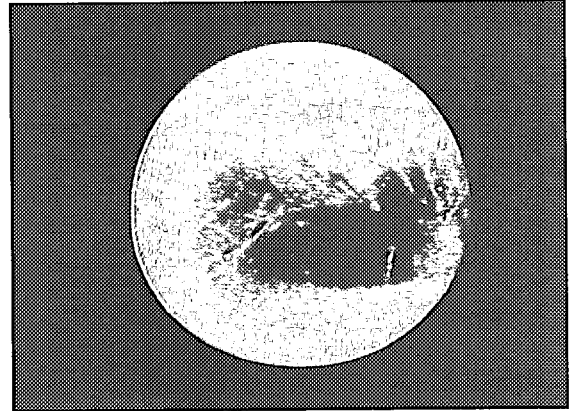
The image uncomfortably but also erotically traces the continuity of the interior and exterior surfaces of the body as flesh, moving seamlessly from arm to head, to throat, through intestines, anus and vaginal canal. As Christine Ross has pointed out, *Corps Étranger* produces a confusion "between skin and screen" that both maintains the cleavage between viewer and viewed (the "foreigner" or "foreign body" explored through the video image) but also manifests the instability of this cleavage, casting doubt on the permanence of the "correct distance" required to view the other (to project her as fetish or object of desire). As Ross notes, the viewer becomes engaged in the meeting of surfaces (which I would play out as: her body, via her feet, meshed with Hatoum's; her skin meshed with Hatoum's skin *as screen*).²¹ Two subjects not only meet – they become confused; the screen is not a divider but a site of the reciprocal exchange of flesh.

– et profité de – la structure de différence absolue postulée par la relation cartésienne moi-autre. En produisant de la chair, objectivée ou non, qui s'entrelace à l'écran télévisuel pour solliciter de nouveaux rapports de vision et de compréhension, on pourrait envisager les projets des artistes télévisuels comme une rupture de la tendance, au sein du cartésianisme étendu de la modernité et de certaines portions de la postmodernité, à subsumer la chair, par le biais de l'écran télévisuel, en des relations d'objectivation (comme dans l'ensemble du réseau télévisuel ou dans les sites pornographiques payants sur Internet).

Corps étranges: l'effondrement de la disjonction moi-autre dans les images télévisuelles

Au moment de conclure, j'aimerais analyser deux œuvres de la dernière décennie qui activent la possibilité qu'a l'écran télévisuel de s'entrelacer avec la chair de l'autre, plutôt que de la faire miroiter dans le champ visuel comme un objet pouvant être possédé. *Corps Étranger* (1994), de Mona Hatoum, est une des œuvres les plus frappantes parmi celles qui explorent cet entrelacement. Hatoum a introduit une caméra vidéo arthroscopie à travers son corps et dans chaque orifice, transgressant les limites corporelles, pendant qu'une machine à ultrasons enregistrerait les bruits du corps (battements de cœur, respiration, etc.). L'œuvre finale présente le son et la vidéo tirés de cette exploration, les images étant projetées sur un écran circulaire intégré au plancher, aux pieds du visiteur.

L'image retrace, d'une manière inconfortable en même temps qu'érotique, la continuité des surfaces intérieures et extérieures du corps en tant que chair, se déplaçant sans heurts du bras à la tête, à la gorge, à travers les intestins, l'anus et le canal vaginal. Comme Christine Ross l'a fait remarquer, *Corps Étranger* crée une confusion «entre la peau et l'écran», qui maintient le clivage entre le regardeur et le regardé (l'«étranger» ou le «corps étranger» exploré par le biais de l'image vidéo) tout en exprimant l'instabilité de ce clivage, en jetant un doute sur la permanence de la «bonne distance» requise pour regarder l'autre (pour la projeter comme fétiche ou objet de désir). Tel que Ross le constate, le regardeur devient impliqué dans la rencontre des surfaces (que j'interprétera ainsi: son corps, par le biais de ses pieds, entrelacé avec le corps d'Hatoum; sa peau entrelacée avec la peau d'Hatoum *en tant*



MONA HATOUM, *CORPS ÉTRANGER*, 1994, EXTRAITS VIDÉO DE L'INSTALLATION...VIDEO STILLS FROM INSTALLATION; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE...COURTESY ALEXANDER AND BONIN, NEW YORK.

qu'écran)²¹. Deux sujets se rencontrent et se confondent; l'écran n'est pas un séparateur, mais un lieu d'échange réciproque de chair.

Il importe toutefois de mentionner, comme je l'ai fait ailleurs, que le corps/moi d'Hatoum traite aussi d'une autre forme d'altérité. Le sujet d'Hatoum (le corps/moi représenté dans le discours plus global sur son travail) est celui d'une femme palestinienne «déplacée» qui vit en Grande-Bretagne; elle ne peut réitérer avec succès les codes de la subjectivité «anglaise» ou «palestinienne», mais demeure toujours autre dans les deux situations (bien qu'en même temps, son altérité par rapport à la culture anglaise est invisible dans cette œuvre, puisque sa chair n'est pas particulièrement foncée ou autrement marquée comme étant visiblement «non anglaise»). En fouillant dans l'intérieur de cette chair (qui pourrait être identifiée, strictement parlant, comme étant «de couleur» dans le contexte de la culture anglaise), Hatoum ironise sur l'idée que l'identité est connaissable à partir d'indices apparemment visibles d'antécédents ou d'origines raciales. L'intérieur n'est pas plus «révélateur» que la chair de couleur ambiguë de l'extérieur. Ils doivent être tous les deux perçus simplement en tant que chair, par le biais de l'écran. En se tenant sur ou autour de cette chair ouverte, nous devenons extrêmement conscients de notre propre corporéité, expérimentée comme étant subordonnée à celle d'Hatoum. De cette façon, notre «identité» – quelle qu'elle soit, et peu importe à quel point elle peut nous sembler identifiable, de la manière la plus fugace qui soit – est représentée dans un échange résolument réciproque de chair (dedans/dehors, elle/moi). Tout comme l'intérieur est en continuité avec la chair extérieure, ma chair est en continuité avec la chair télévisuelle qui se déverse devant moi. (Je ne peux que deviner comment le caractère féminin de cette chair – comme, par exemple, le tunnel vaginal humide et palpitant – sera perçu par un visiteur masculin.

Dans *Prelude* de Gillian Wearing, la projection d'une monobande vidéo dont la première a eu lieu en 2000, une jeune alcoolique nommée Lindsey est représentée sous forme d'une boucle au grain éclaté, lancinante, en noir et blanc et au ralenti. Filmée dans le cadre du projet précédent de Wearing intitulé *Drunks*, Lindsey est morte avant la réalisation du projet; Wearing a conservé les séquences, présentées ici avec la narration en voix off par la sœur

Yet it is important to note, as I have elsewhere, that Hatoum's body/self is also about another kind of otherness. Hatoum's subject (the body/self enacted in the broader discourse about her work) is that of a "displaced" Palestinian woman living in Britain: she cannot successfully reiterate the codes of either "English" or "Palestinian" subjectivity but is always other to both (although, at the same time, her otherness to English culture is invisible in the piece, as her flesh is not particularly dark or otherwise marked as obviously "not English"). By delving into the interior of this flesh (which would, strictly speaking, be identified as "coloured" within the context of English culture), Hatoum ironizes the idea that identity is knowable through apparently visible cues of racial background or origin. The interior is no more "revealing" than the ambiguously toned flesh of the exterior. Both must be engaged simply as flesh via the screen. As we stand on or around this opened-up flesh, we become extremely aware of our own embodiment, which we experience as contingent on Hatoum's. In this way, our "identity" – whatever that may be and however it might in the most fleeting way seem identifiable to us – is enacted in a resolutely reciprocal exchange of flesh (inside/outside, her/me). As the inside is continuous with the outside flesh, so my flesh is continuous with the televisual flesh that pours forth beneath me. (How the femaleness of this flesh – the moist, pulsating vaginal tunnel, say – might be experienced by a male visitor I can only guess.)

In Gillian Wearing's *Prelude*, a single-channel video projection premiered in 2000, a young woman alcoholic named Lindsey is depicted in a grainy, haunting, black-and-white, slow-motion loop. Filmed for Wearing's previous project *Drunks*, Lindsey died before that project was completed; Wearing held on to the footage, presenting it here with the voice-over narration of Lindsey's twin sister. Projected in slow motion, Lindsey's face makes a bobbing motion, her eyes lose focus, and her face has the slightly puffy, unhealthy look of a big drinker. Her sister's voice, lamenting with the heartrending sing-song of a person in a deep mode of grieving, speaks of the unutterable loss suffered by a twin at the other twin's demise. I would kill myself, she notes, but "I don't have death in me."

Viewers of the video are mapped televisually, an effect heightened by the doubling of subjectivity through the voice-over. That is, we are not distanced

jumelle de Lindsey. Projeté au ralenti, le visage de Lindsey oscille, ses yeux deviennent flous, et son visage a l'aspect légèrement bouffi et maladif de celui d'une grande buveuse. Sa sœur, qui se lamente avec la voix chantante et déchirante d'une personne profondément affectée par le deuil, parle de la perte indicible ressentie par une jumelle lors de la mort de l'autre jumelle. Je voudrais mettre fin à mes jours, avoue-t-elle, mais «je n'ai pas la mort au-dedans de moi.»

Les spectateurs de la vidéo sont localisés télévisuellement, un effet accentué par le redoublement de la subjectivité, dû à la voix off. C'est-à-dire que nous ne sommes pas distancés de Lindsey et de sa sœur, mais plutôt compressés dans l'écran par le biais d'une expérience audiovisuelle totale. Une fois de plus, le grain de l'écran semble former la chair de Lindsey plutôt que de la représenter. Notre chute dans cet écran/corps imite la perte de distance des jumelles l'une par rapport à l'autre. De plus, la superposition par Wearing du corps de Lindsey et de la voix de sa sœur semble reproduire l'absence de séparation qui caractérise apparemment la jumeauté; elles deviennent pratiquement le même sujet, comprimées dans le récit unique d'un corps perdu et d'une vie perdue (et pourtant, les efforts de sa sœur visent précisément à établir, pour la première fois, une frontière entre elles, afin que celle-ci puisse continuer à vivre). Nous sommes révoltés par le caractère autodestructeur de l'alcoolique (le mépris flagrant pour les frontières entre la vie et la mort, manifesté par celle qui noie sa chair dans le poison), surtout lorsque la descente en spirale de Lindsey est décrite par sa sœur. Et pourtant, avec son sourire fugace qui se répète à l'infini pendant la durée de la boucle, Lindsey continue de «vivre» en tant que chair télévisuelle, en nous saisissant et en nous tirant vers sa différence radicale (en tant qu'alcoolique sans domicile fixe, mais aussi comme sujet manifestement sensible et incarné).

À travers de telles ouvertures spécifiques et pointues de la chair télévisuelle, les artistes semblent cerner non seulement les capacités que j'ai soulignées ici en regard de la télévisualité, à représenter et à constituer la chair, mais aussi son habileté à intensifier le déplacement de la présence et de l'absence vers la structure et l'aléatoire – un déplacement qui mine profondément le cartésianisme et ses attributions de privilèges aux sujets alignés sur la masculinité européenne-américaine. En pressant la chair

from Lindsey and her sister but, rather, are pressed into the screen via an immersive audio-visual experience. Once again, the grain of the screen seems to enact the flesh of Lindsey rather than to portray it. Our fall into this screen/body mimics the twins' loss of distance from each other. Too, Wearing's layering of Lindsey's body and the voice of her sister seems to duplicate the absence of separation apparently characterizing twins; they virtually become the same subject, collapsed into one narrative of a lost body and lost life (and yet her sister's struggle is precisely to build, for the first time, a boundary between them so that she can keep living). We are repulsed by the self-destructiveness of the alcoholic (the flagrant disregard for the boundaries between life and death evinced by one who drowns her flesh in poison), especially as Lindsey's downward spiral is described by her sister. And yet, with her flash of smile repeating, through the loop, over and over again, Lindsey "lives" on as televisual flesh, grasping us and pulling us into her radical difference (as a homeless alcoholic, but an evidently feeling and en fleshed subject, too).

Through such specific and pointed openings of televisual flesh artists seem to grasp not only the capacity I have traced here for televisuality both to represent and enact flesh, but also its potential to exacerbate the shift from presence and absence to pattern and randomness – a shift that profoundly undermines Cartesianism and its assignments of privilege to subjects aligned with European-U.S. masculinity. Pressing the flesh into the screen, artists such as Hatoum and Wearing use the televisual to produce a new kind of subject. This subject is both dramatic in its otherness and flamboyant in its insistence on collapsing into us. We can't remain outside Hatoum's body, even if we want to. We can't view Lindsey as comfortably *other* to our voyeuristic self because her sister reminds us that every person is embedded deeply in, and enacted in relation to, those around her.

Returning to Silverman's ethics of viewing, I want to end by noting that if we can allow or encourage ourselves to be *open* to the fact that we are founded on lack (our flesh is the flesh of the world, continually defined and experienced in relation to everyone around us) rather than attempting to veil this fact by projecting our fear outward onto the field of the other, we can, indeed, reorganize the way we experience subjectivity. Accepting our otherness (the

contre l'écran, des artistes comme Hatoum et Wearing ont recours au télévisuel afin de produire un nouveau type de sujet. Ce sujet est à la fois spectaculaire par son altérité et extravagant par son insistance à se fondre en nous. Il est impossible de demeurer à l'extérieur du corps d'Hatoum, même si nous le voulons. Il est impossible de voir Lindsey comme étant confortablement *autre* par rapport à notre moi voyeur, parce que sa sœur nous rappelle que toute personne est profondément inscrite et positionnée en relation avec celles et ceux qui l'entourent.

Pour revenir à l'éthique de la vision chez Silverman, je veux terminer en disant que si nous pouvons nous permettre ou nous inciter à être *ouverts* au fait que nous sommes fondés sur un manque (notre chair *est* la chair du monde, continuellement définie et vécue en relation à tous ceux et celles qui nous entourent), plutôt que de tenter de voiler ce fait en projetant notre peur vers l'extérieur, dans le champ de l'autre, nous pouvons en effet réorganiser la façon dont nous vivons la subjectivité. En acceptant notre altérité (le fait que nous sommes, en définitive, à la fois objets et sujets incarnés, à tout moment), nous pouvons, selon les mots de Silverman, «[nous] reconnaître précisément dans ces autres en face desquels [nous] réagirions autrement avec répugnance et distance²².» Il est ironique de constater qu'une telle reconnaissance nous investirait d'une nouvelle forme de pouvoir. En acceptant notre impuissance à déterminer qui nous sommes en fin de compte, nous serions paradoxalement habilités à voir (et à sentir) l'autre pour la première fois dans sa richesse incarnée. De mon point de vue, ces artistes nous permettent de voir (et de sentir) – peut-être, pour certains d'entre nous, pour la première fois.

Amelia Jones est professeure et détentrice de la chaire Pilkington d'histoire de l'art de l'Université de Manchester. Elle a écrit de nombreux articles pour des anthologies et des revues et a organisé des expositions dont «Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History» (1996). Elle a coédité l'anthologie *Performing the Body/Performing the Text* avec Andrew Stephenson (1999), a édité l'ouvrage *Feminism and Visual Culture Reader* (Routledge, 2003) et est l'auteure de *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994) ainsi que de *Body Art/Performing the Subject* (1998). Son livre *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* est à paraître chez MIT Press.

fact that we are ultimately en fleshed objects as well as subjects, at every moment), we can, in Silverman's words, "recognize [ourselves] precisely within those others to whom [we] would otherwise respond with revulsion and avoidance."²² Such a recognition, ironically, would provide us with a new kind of power. Accepting our powerlessness to determine who we are in the last instance we would be paradoxically empowered to see (and feel) the other for the first time in her or his embodied richness. So much, I am arguing, these artists are opening the door for us to see (and feel) – perhaps, for some of us, for the first time.

Amelia Jones is Professor and Pilkington Chair in the History of Art at the University of Manchester. She has written numerous articles in anthologies and journals and has organized exhibitions, including "Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History" (1996). Jones co-edited the anthology *Performing the Body/Performing the Text* with Andrew Stephenson (1999), edited the volume *Feminism and Visual Culture Reader* (Routledge, 2003), and has published the books *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994) and *Body Art/Performing the Subject* (1998). Her book *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* is forthcoming from MIT.

NOTES

Cet essai sera publié dans l'ouvrage à paraître *Pratiques médiatiques de la manipulation identitaire* édité par Christine Ross, Olivier Asselin et Johanne Lamoureux.

1. Cette description est tirée de Paul McCarthy, Londres, Phaidon, 1996, p. 39. [Trad. Solange Schnall.] J'analyse *Press* en relation aux œuvres de body art chez McCarthy dans «Le corps à l'envers de Paul McCarthy et la désublimation de la masculinité», dans Laurence Gateau (dir.), *Paul McCarthy. Pinocchio*, Villa Arson, Nice, et Réunion des Musées Nationaux, 2002.
 2. Benjamin situe cette dynamique au sein du contexte des débuts du capitalisme mondial. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique» (1936), *L'homme, le langage et la culture. Essais*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 143.
 3. Voir le site Web de Stelarc, et particulièrement la section sur le «corps obsolète», <http://www.stelarc.va.com.au/obsolete.html>
 4. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 24. [Notre traduction.]
 5. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York et Londres, Routledge, 1996, p. 170.
 6. Voir mon analyse approfondie de la création de l'image de soi dans la photographie, «The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment», à paraître dans *Signs*. La thèse de Lacan est développée dans «Qu'est-ce qu'un tableau?» [1964], *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 97-109.
 7. Lacan, «Qu'est-ce qu'un tableau?», p. 99.
 8. *Ibid.*, p. 98.
 9. Maurice Merleau-Ponty, «L'entrelacs – le chiasme», *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179.
 10. *Ibid.*, p. 188, 189.
 11. La version vidéo de *Fuses* comprend une bande sonore composée de sons des vagues, d'une relation sexuelle et de miaulements. D'après Schneemann, cette bande sonore a été ajoutée plus tard par quelqu'un d'autre. Elle commente ainsi: «*Fuses* a été conçu comme un film muet et a toujours été une œuvre silencieuse. La structure du montage crée une musicalité visuelle [...]. C'est le silence qui active les qualités optiques» (courriel à l'auteure, 24 octobre 2003). [Notre traduction.] Voir le texte de Schneemann à propos de la réalisation du film dans *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projects*, Cambridge (MA), MIT Press, 2003.
 12. Metz théorise cette dynamique, avec toute sa complexité, dans *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.
 13. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), en réimpression dans *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 14-26. [Notre traduction.]
 14. Tiré de mon analyse approfondie de l'œuvre de Wilke dans «The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body Art», *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 168. [Notre traduction.]
 15. *Ibid.*
 16. Lacan, «L'anamorphose», *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 77. Voir également Christian Metz à propos de la photographie, de la mort et du fétichisme dans «Photography and Fetish», *October*, n° 34 (automne 1985), p. 81-90.
 17. Silverman, p. 169.
 18. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard et Seuil, 1980, voir p. 69 et 49.
 19. Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 55.
 20. *Ibid.*, voir p. 34, 66, 152.
 21. Christine Ross, «Toucher l'autre: une histoire de surfaces corpo-électroniques», *Public* 13, 1996, p. 137, 135.
 22. Silverman, p. 170.
- This essay will appear in the forthcoming volume *Pratiques médiatiques de la manipulation identitaire*, edited by Christine Ross, Johanne Lamoureux and Olivier Asselin.
1. This description is from Paul McCarthy (London: Phaidon, 1996), 39. I discuss *Press* in relation to McCarthy's body art work in "Paul McCarthy's Inside Out Body and the Desublimation of Masculinity," in Paul McCarthy, ed. Dan Cameron and Lisa Phillips (New York: New Museum of Contemporary Art, 2000).
 2. Benjamin situates this dynamic within the burgeoning context of global capitalism. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (NY: Schocken, 1968), 221.
 3. See Stelarc's website, in particular the section on "Obsolete Body," <http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html>.
 4. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 246.
 5. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York and London: Routledge, 1996), 170.
 6. See my extended analysis of self-imaging in photography, "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment," forthcoming in *Signs*. Lacan's argument is articulated in "What is a Picture?" (1964), in *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1981).
 7. Lacan, 107.
 8. *Ibid.*
 9. Maurice Merleau-Ponty, "The Intertwining – The Chiasm," *Visible and the Invisible* (1964), trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort (Evanston: Northwestern University Press, 1968), 135.
 10. *Ibid.*, 143, 144.
 11. The video version of *Fuses* includes a soundtrack, featuring the sounds of ocean waves, lovemaking and cat meowing. According to Schneemann, this soundtrack was added later by someone else. She notes, "*Fuses* was conceived as a silent film and has always been a silent work. The structure of the editing establishes a visual musicality.... It is the silence which drives the optical qualities" (E-mail to the author, October 24, 2003). On the making of the film, see Schneemann's text in *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projects* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).
 12. Metz theorizes this dynamic in its full complexity in *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (1977), trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982).
 13. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), reprinted in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 14-26.
 14. From my extended discussion of Wilke's work in "The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body Art," in *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 168.
 15. *Ibid.*
 16. Lacan, "Anamorphosis," in *Four Fundamental Concepts*, 81. See also Christian Metz on photography and death and fetishism in "Photography and Fetish," *October* 34 (Autumn 1985): 81-90.
 17. Silverman, 169.
 18. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 42, 27.
 19. Paul Virilio, *The Vision Machine* (1988), trans. Julie Rose (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 22.
 20. *Ibid.*, see 28, 63, 73.
 21. Christine Ross, "To Touch the Other: A Story of Corpo-Electronic Surfaces," *Public* 13 (1996): 58, 60.
 22. Silverman, 170.

A vertical bar on the left side of the page, consisting of a series of colored squares (red, orange, yellow, green, blue) stacked vertically, with a small red diamond at the top.

COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: Televisual Flesh: Activating Otherness in New Media Art
/ La chair t%el%evisuelle et l'activation de l'at%erit%e
dans les nouveaux m%edias

SOURCE: Parachute no113 Ja/F/Mr 2004
WN: 0400106069007

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited. To contact the publisher:
<http://www.parachute.ca/>

Copyright 1982-2004 The H.W. Wilson Company. All rights reserved.