



Emanuel Rossetti
Staged Worlds

Beatitude

Abbatiale Bellelay

Après l'asile
Sylvain Menétrey ... 7

Post-asylum
Sylvain Menétrey ... 11

Bellelay Photowalk ... 17

Mirror hour ... 33
Mode d'emploi ... 39

Openings ... 53

Des anges et des arbres, un bonhomme de neige
Erika Landström ... 65

Angels, trees, a snowman
Erika Landström ... 72

Liste des œuvres / List of works ... 79

APRÈS L'ASILE

Sylvain Menétrey, curateur à l'Abbatiale Bellelay

Bellelay était couvert de neige quand nous nous y sommes rendus, Emanuel et moi, pour un premier voyage d'observation à l'abbatiale. En hiver, le lieu est transi. Les seules figures humaines fumaient, transies elles aussi, sous le porche de la clinique psychiatrique installée dans le bâtiment du monastère. L'église et le couvent forment un édifice quadratique massif auquel s'ajoutent diverses dépendances sur un domaine étendu. Ce complexe apétisse les maisons monotones qui se sont greffées à partir des années 1950 entre la route et la colline boisée. Ce rapport d'échelle évoque des relations féodales. La proximité n'est pas sensible entre des habitant·es qu'on imagine gagner leur vie loin de Bellelay et les activités culturelles, touristiques et thérapeutiques du domaine en contrebas qui accueille des personnes venues d'ailleurs.

Ces flux contraires traversent le Jura bernois, région historiquement en marge de diverses sphères d'influence – l'Évêché de Bâle lors de la fondation de l'abbaye au Moyen-âge, le canton de Berne aujourd'hui, également propriétaire du domaine. Le territoire jurassien sert autant de refuge que de lieu de relégation. Les anabaptistes se sont installés sur ces haut plateaux pour fuir les persécutions religieuses à l'époque moderne. À la fin du XIX^e siècle, les autorités ont créé l'hôpital psychiatrique du Jura bernois à Bellelay qui pouvait accueillir jusqu'à 400 patient·es au plus fort de son activité. Les fous et les folles étaient rejeté·es loin des regards. Toute l'ambiguïté du terme utopique d'asile et de sa corruption institutionnelle s'y déployait ; Bellelay servait à la fois d'abri, de retraite, d'hôpital, mais aussi de lieu d'enfermement, de coercition, dont témoigne l'antique attirail de la clinique avec ses camisoles de force et ses baignoires pour mises à nu et

bains glacés. Le public extérieur qui visite les expositions d'art à l'abbatiale ignore souvent que le nom de Bellelay fait encore frémir dans la région, malgré l'évolution, depuis les années 1970, des méthodes thérapeutiques de la clinique.

Au moment où l'exposition *Beatitude* d'Emanuel Rossetti et *Staged Worlds* devait ouvrir ses portes, le 2 juillet 2022, les dernier·ères patient·es du site avaient été transféré·es à Moutier. Après 123 ans de mise à l'écart, la psychiatrie intégrait le cœur de la cité dans un signe de déstigmatisation des troubles psychiques. Vidé de ses résident·es temporaires, le site de Bellelay retournait à un état potentiel. La taille du bâtiment historique – 4'000m² sur plusieurs étages –, mais aussi son prestige, ses terres et ses multiples bâtiments annexes – une blanchisserie industrielle, un moulin, des ateliers, un dortoir, etc. – nourrissent les désirs de renouveau à travers une future occupation encore en cours de définition.

L'indétermination de Bellelay ne concerne pas que son avenir. L'immense bloc calcaire du monastère et son église abbatiale affichent un aspect composite. Comme nombre d'édifices religieux, l'abbatiale est un palimpseste de diverses époques. L'architecte baroque autrichien Franz Beer a planifié sa reconstruction au XVIII^e siècle sur des vestiges romans et gothiques du Moyen-âge, lorsque les moines de l'ordre de Prémontré ont fondé l'abbaye. Lors de l'invasion de la région par les troupes révolutionnaires françaises en 1797, les moines furent chassés, le mobilier éparpillé, l'église désacralisée. Tour à tour fabrique horlogère, brasserie ou dépôt de charbon pendant la Seconde guerre mondiale, l'église a finalement été rénovée dans les années 1960. Elle accueille des expositions depuis lors, et depuis plus récemment une programmation de musique contemporaine et des concerts d'orgues.

Si par le passé, de nombreux·ses artistes invité·es à l'abbatiale se sont appuyés sur l'architecture monumentale et somp-

tueuse de l'église pour créer des projets d'expositions spécifiques, Emanuel Rossetti s'est, lui, intéressé à l'hétérogénéité de ce contexte instable. L'exposition *Beatitude* offre une pluralité de perspectives, qui épuisent les combinaisons possibles entre les œuvres et l'espace dans lequel elle se déploient. La félicité absolue invoquée par le titre s'inscrit elle-même dans un double cadre référentiel, celui religieux et transcendant des versets de l'évangile selon Matthieu, ainsi que celui plus immanent des vagabondages sous psychotropes des beatniks. L'exposition se composait de deux installations de photographies panoramiques de paysages, que l'artiste a pour partie prises lors de ses déambulations dans l'Arc jurassien, et d'une installation sonore multimédia produite en collaboration avec l'artiste américain Stefan Tcherepnin, avec lequel Rossetti travaille depuis longtemps sous la forme de Staged Worlds. Chacune de ces installations réagissait au contexte, en l'intégrant, en s'y superposant ou en l'évacuant.

Mais avant de détailler ces diverses modulations du rapport à l'espace, il faut revenir brièvement au contexte. Le projet d'axer les œuvres sur une irrésolution de l'affectation de Bellelay comportait un risque, celui que des événements inattendus fassent vaciller l'équilibre précaire de cette période de transition. Quelques jours avant le vernissage, pendant l'installation des œuvres, cet aléa s'est matérialisé par l'annonce de la Direction de la sécurité du Canton de Berne, que l'un des bâtiments du domaine, l'ancien dortoir des employé·es de la clinique, serait converti un mois plus tard en centre de retour pour requérant·es d'asile débouté·es en attente d'un renvoi dans leur pays d'origine. Ces centres hébergent des personnes, parfois pendant des années, dans des conditions strictes, lesquelles leur interdisent les visites ou les obligent à être présentes tous les soirs à 22h00 sous peine d'expulsion. Des entreprises privées mandatées par les cantons gèrent ces centres et assurent un encadrement

sécuritaire 24 heures sur 24. Une aide d'urgence de 8 CHF par jour peut être accordée à ces personnes.

En août 2022, 25 migrant·es, des familles avec enfants, au droit d'asile refusé ou révoqué, ont ainsi été transféré·es de Bienne – où iels étaient logé·es dans des containers – dans la quiétude et les conditions plus hospitalières de Bellelay. La symétrie inverse entre l'installation de la psychiatrie en ville et l'éloignement des migrant·es en périphérie était frappante. Pour ces personnes, en attente d'un retour dans un pays qu'elles ont quitté depuis longtemps, parfois au prix d'un voyage effroyable, la notion d'asile ne conservait plus que sa dimension disciplinaire. Le splendide paysage jurassien, qu'Emanuel Rossetti a photographié, se muait en piège, dont quelques bus – le dernier à 18h00 – permettent de s'échapper. Peu de gens en Suisse s'émeuvent du sort de ces personnes victimes d'une politique fédérale d'asile restrictive. La crainte d'associations comme le Migrant Solidarity Network qui s'est opposé à ce transfert par des tracts et des manifestations à Bienne est que cette mise à l'écart ne renforce l'indifférence de la population.

Le spectacle d'un vernissage semblait tout à coup bien secondaire en regard de cette nouvelle vocation d'une partie du site. Des doutes ont surgi sur le bien-fondé de l'exposition et sur sa lecture. Nous l'avons finalement maintenue dans une forme partiellement repensée. L'installation photographique qui devait se déployer telle une promenade dans le jardin a été décrochée. Les images ont été placées à l'entrée du site, en suspens contre un mur. Les festivités qui devaient ponctuer le vernissage ont été annulées. Les dates de l'exposition n'ont plus été diffusées, laissant planer le doute sur sa continuité temporelle. Ce catalogue, non programmé à l'origine, est une conséquence de ces remaniements. Il nous a semblé important que l'exposition puisse exister et voyager au-delà du contexte bouleversé pour lequel elle a été conçue. Les œuvres s'y présentent de deux manières,



d'une part sous leur forme d'installation par l'intermédiaire de vues d'exposition, d'autre part, et surtout, comme des images autonomes. Ce double statut poursuit l'approche duelle avec laquelle Emanuel Rossetti et Staged Worlds ont envisagé leur rapport au lieu d'exposition, à la fois en immersion dans l'architecture ou par l'abstraction de celle-ci.

Décrire l'exposition *Beatitude* pour celui qui l'a suivie dès son amorce devient un exercice de navigation périlleux entre ce qui était prévu et ce qui est advenu. Opportunément, le travail d'Emanuel Rossetti intervient justement dans les plis de la réalité et ses virtualités. C'est notamment le cas de l'installation *Bellelay Photowalk* qui se composait de sept paysages panoramiques imprimés en grand format sur bâches ajourées et montées sur châssis métalliques. Les images plantées dans l'herbe devaient initialement accompagner le public le long d'une allée du jardin menant à l'abbatiale. Vues d'une lagune réduite à une fine bande de terre marquant l'horizon entre un ciel menaçant et une mer calme qui se confondent ; arbre arachnéen au centre d'un paysage rocheux de bord de mer ; terrain vague d'une zone industrielle ; forêt de conifères ; sapin esseulé. L'éclectisme des scènes, la variété des climats et des saisons déportent l'objectivité de la prise de vue vers le travelogue subjectif. Le titre de l'installation évoque une pratique de photographie amateur en groupes, où les participant·es se déplacent en suivant un parcours marqué par des haltes devant des monuments à photographier. À Bellelay, c'était le public qui était invité à se promener et à faire la mise au point entre ces stations d'images intégrées à la verdure du jardin et à la façade de l'abbatiale, qu'on devinait à travers le tissage aéré des bâches PVC. La superposition entre le paysage réel et l'image d'un environnement proche ou plus exotique créait un effet holographique, comme une réalité augmentée du site. Finalement démontée et adossée à un muret à côté du parking, l'installation a perdu sa qualité bucolique peu

en accord avec l'arrivée du centre de retour pour s'afficher au public comme une série de scénarios, ni retenus, ni complètement écartés ; en attente d'une décision.

Dans la nef de l'église, une installation multimédia de Staged Worlds déterminait un espace géométrique composé de douze socles aux finitions variées. Chacun supportait un tube flexible en aluminium enroulé qui faisait une allusion schématique tant à la sculpture moderniste qu'au tuyau d'un instrument à vent. Sur la face d'un socle, un texte indiquait au public comment activer ces instruments primitifs. La complexité des explications qui reprenaient la terminologie des partitions de musique expérimentale contemporaine s'opposait à la simplicité du processus, conférant au texte un ton humoristique à la Fluxus. En collant son oreille au pavillon des tubes industriels, le public pouvait percevoir des sons, ceux de sa circulation sanguine, comme lorsqu'on croit écouter la mer dans un coquillage. Ceux-ci étaient amplifiés par les conduits métalliques et l'acoustique de l'église, où l'écho se fait entendre pendant une quinzaine de secondes. Neuf photogrammes accrochés sur les faces d'autres cubes étaient à découvrir. Ils mêlaient motifs de grilles à différentes échelles et formes plus floues et organiques à la limite du spirite. Les images répétaient en deux dimensions la combinaison entre l'organisation rigoureuse et géométrique des socles au sol et les méandres informes des tubes. Dans cette mise en abîme tortueuse, le public jouait le rôle de conducteur qui reliait les boucles de l'art et les échos de l'architecture religieuse.

Dans le chœur, huit tables présentaient en diptyques d'autres photographies de paysage. Ces tirages carrés montés sous verre, comme s'ils étaient figés dans une vitrine, contraignaient à s'abstraire de l'architecture majestueuse de cette partie de l'église pour se plonger dans l'intimité de ces fragments de géographies. Les images formaient des trouées, des hublots vers un ailleurs. Rossetti a produit la majorité de ces photographies

lors d'excursions dans le Jura pendant la préparation de l'exposition. La systématique de cette enquête sur le paysage régional demeure irrésolue. Chaque couple d'images comporte des points communs et des différences qui créent un découplage stéréoscopique.

Par ces parasitages, superpositions, boucles, échos et manipulations de polarités, l'exposition investissait un large répertoire de modes de perception et d'être au monde. Le public était tour à tour le témoin, l'agent ou le dupe d'œuvres qui possèdent elles-mêmes un degré de présence et un statut identitaire instable. Cet exercice de combinatoire, qui passe par un fétichisme des nombres – sept châssis, huit tables, douze socles, un/deux artistes, etc. – pourrait laisser supposer qu'il existe une causalité secrète derrière ces dispositifs. Mais le mysticisme est étouffé par la factualité des moyens mis en œuvres : appareil photo à lentille *fish-eye* visible dans les tirages photographiques, matériaux industriels, prises de vue objectives. Toute coïncidence et désorientation sont donc programmées. Les états de conscience modifiés, de la paranoïa à l'éventuelle béatitude promise, sont des fabrications. L'exposition se commente elle-même comme médium de mise en scène, entraînant son contexte dans le même principe de déréalisation. Elle destitue ainsi le lieu de son destin de monument pour libérer ses potentialités.

AFTER THE ASYLUM

Sylvain Menétrey, curator Abbatale Bellelay

Bellelay was covered with snow when we first went to check out the abbey. The place is frozen solid in winter. So too seemed the only human figures we saw, smoking on the porch of the psychiatric clinic set up in the former monastery. The church and the monastery formed a massive quadrangle, to which several outbuildings had been added in the extensive grounds. This estate looms over a strip of identical houses from the last century between a road and a wooded hill; the relations of scale between the homes and the abbey reflect feudal relations. Despite their physical proximity, no connection is felt between the inhabitants who probably make their living far from Bellelay, and the cultural, tourist and therapeutic activities in the abbey below that attract people from elsewhere.

Such opposing currents are typical of the Jura mountains in the Bern region, historically on the far side of different spheres of influence – the Bishopric of Basel at the time of the abbey's founding in the Middle Ages, and today the canton of Bern that owns this estate. The Juras have long served as both a refuge and a place of banishment. In the modern era, Anabaptists fleeing religious persecution came to these high plateaus. At the end of the nineteenth century, the authorities kept the canton's mental patients out of sight in the psychiatric hospital established in Bellelay. At its peak, the asylum held as many as 400 patients. The once utopian term "asylum" could be twisted so that all the ambiguous meanings applied to this institution. Bellelay served as a shelter, a retreat and a hospital, as well as a place of confinement and coercion, as evidenced by the clinic's old-fashioned assortment of straightjackets and special bathtubs where patients were stripped naked and plunged into

icy water. People from afar who visit the church's art exhibitions today are often unaware that despite changes in the clinic's therapeutic practices since the 1970s, the very mention of the word Bellelay still makes people throughout the region shiver.

By the time the Emanuel Rossetti and Staged Worlds exhibition *Beatitude* was scheduled to open on July 2nd, 2022, the last patients had been transferred to Moutier. After 123 years of keeping patients in isolation, the psychiatric establishment moved them back into the urban world as a token of the destigmatization of mental disorders. Emptied of its temporary residents, the Bellelay site entered a state pregnant with potential. The prestige and size of the historic building (4,000 square meters, spread over several floors), and its grounds and many annexes (an industrial laundry, a mill, workshops, a dormitory, etc.) gave reason to hope for a real renewal, a future use of the site that is still to be determined.

Bellelay's indeterminacy is not just about its future. The immense limestone blocks of the monastery and its abbatial church have a composite appearance. Like many religious buildings, the church is a palimpsest of different eras. It was reconstructed in the eighteenth century in the Austrian Baroque style favored by the architect Franz Beer, on the site of Romanesque and Gothic ruins dating back to the Middle Ages when monks of the Premonstratensian order founded the abbey. French revolutionary troops invaded the region in 1797. The monks were driven out, the furniture scattered and the church deconsecrated. It later accommodated a watch factory, a brewery, and a coal depository during World War II before being renovated during the 1960s. Since then, it has hosted art exhibitions, and more recently, contemporary music cycles and organ concerts.

While in the past many invited artists have made use of the church's monumental and extravagant architecture for site-specific works, Rossetti has focused on its heterogeneity. The exhi-

bition *Beatitude* offers a plurality of perspectives, exploring possible combinations between its pieces and the space where they are displayed. The show's title is felicitous in that it denotes a double referential framework, one religious and transcendental, invoking verses of the Gospel according to Matthew, and the other, more immanent, involving Beatnik tripsters. The exhibition comprised two installations of panoramic landscape photographs and a multimedia sound installation made together with the American artist Stefan Tcherepnin, who has long worked with Rossetti on joint projects under the form Staged Worlds. Each of these installations interacts with its immediate environment by integrating it, superimposing it or draining it.

Before detailing these various permutations, we must briefly revisit the context. The decision to do a project centered on the indeterminacy of Bellelay's future mission carried an inherent risk, because unexpected events could upset the precarious balance of this transitional period. A few days before the opening, while the works were being installed, this risk suddenly materialized – the Security Directorate of the Canton of Bern announced that one of the buildings in the complex, the former dormitory for clinic employees, would be converted, one month later, into a “return center” for rejected asylum seekers facing expulsion. Such establishments house people, sometimes for years, under strict conditions that forbid them to have visitors and oblige them to be present and accounted for every night at 10 p.m. Private companies contracted by the cantons manage these facilities, providing 24-hour security.

In August 2022, 25 migrants—women and children whose right to asylum had been rejected or revoked—were transferred from Biel, where they had been lodged in shipping containers, to the more hospitable and pastoral Bellelay. The inverse symmetry of the relocation of the psychiatric patients to the city and the relegation of the migrants to the hinterland was

striking. For these individuals, the polysemic word “asylum” was reduced to its disciplinary dimension. The splendid Jura landscape that Rossetti had photographed was turned into a cage from which they could escape to the city for a few hours at most on sparsely-scheduled buses that stopped running at 6 p.m. Few people in Switzerland are moved by the fate of these victims of the restrictive federal asylum policy. Associations such as the Migrant Solidarity Network, which leafleted and demonstrated in Biel against the transfer, fear that this out-of-sight, out-of-mind removal strategy will reinforce the indifference of the population.

Faced with this repurposing of the site, the spectacle of an art opening suddenly seemed secondary. Doubts arose as to the validity of the exhibition and the message it would send. The photo installation that had been intended to unfold through the course of a walk in the garden was taken down and the works repositioned outside the site, leaning against a wall. The festivities programmed for the opening were canceled. The dates of the exhibition were no longer published, leaving its temporal reality in doubt. However, we felt it was important that the works be able to exist and travel beyond the upended context of the exhibition. This catalog, not part of the original project, presents the works in two ways: in their installation form through exhibition views, and above all, as autonomous images. This dual status is a continuation of the dual approach with which Emanuel Rossetti and Staged Worlds have envisaged their relationship to this site, both by immersion in its architectural features and by disregarding them.

For someone who has been following *Beatitude* from the beginning, describing this exhibition has become a perilous navigation between the original intention and the final outcome. Fortunately, Rossetti's work intervenes in the folds of reality and its virtualities. This is notably the case with the installation “Bellelay Photowalk,” which consisted of seven panoramic



landscapes printed on plastic mesh sheets and mounted on metal frames literally planted in the grass. They were originally intended to be seen by visitors as they strolled along the garden path leading to the church. Views of a lagoon reduced to a thin strip of land marking the horizon between a threatening sky and a calm sea that seem to merge; a spidery tree in the center of a rocky shoreline; an empty lot in an industrial zone; a forest of conifers; a lone pine. The eclecticism of the scenes and the variety of climates and seasons produce a shift in the sense of the images, so that an objective documentation becomes a subjective travelog. The installation's title suggests a group outing of amateur shutterbugs traipsing along a path with preset photo opportunity stopping-points. For the *Bellelay Photowalk*, visitors were invited to take a walk and experience the contrast between these locations where photos were literally made part of the garden greenery and the façade of the church glimpsed through the loosely woven plastic sheets. The superimposition of the real landscape and images of a more familiar or exotic environment created a holographic effect, as if the site were being seen in augmented reality mode. When the installation was taken down and the pieces leaned against a low wall next to the parking lot, it lost the bucolic quality that would have so painfully contrasted with the migrant holding center. Instead, visitors saw it as a series of possible scenarios, neither accepted not completely discarded, waiting for a decision.

In the church's nave, the multimedia installation by Staged Worlds marked out a geometric space comprised of twelve plinths with different surfaces. Sitting on top of each was a flexible, coiled aluminum tube, a crude allusion both to modernist sculpture and some sort of wind instrument. A text on the front of one plinth indicated how to activate these primitive instruments. The complexity of these explanations, using the terminology habitually employed in contemporary experimen-

tal music scores, contrasted with the simplicity of the process, giving the text a humorous, Fluxus-like touch. Putting their ear next to the opening of one of these ducts, what visitors heard was the sound of their own blood circulating, like the apparent sound of the sea in a seashell, amplified by the metal tubes and the acoustics of the church, where an echo lasts for over ten seconds. Nine photograms attached to the front of other pedestals depicted a mix of grid patterns at different scales and blurred organic shapes reminiscent of ectoplasmic spirit photography. These images were two-dimensional iterations of the high-contrast combination of the rational arrangement of the pedestals on the floor, on the one hand, and the shapeless coils of the aluminum ducts on the other. In this sinuous tautology, it was up to visitors to become conduits themselves, connecting the looped artworks and the site's religious architecture.

In the chancel, diptychs of other landscape photos sat on each of eight tables. The square prints mounted under glass, as if frozen in a display case, compelled visitors to mentally step out of the majestic structure of this part of the church and immerse themselves in the seclusion of geographic fragments. The pictures were shaped like holes, portholes to some other place. Rossetti shot most of these pictures during excursions through the Jura in preparation for this show. The system behind this landscape survey remains unresolved. Each pair of photos encompasses commonalities and differences, producing a stereoscopic decoupling.

Through these kinds of interference, superimpositions, loops, echoes and polarity reversals, the exhibition employed a broad repertory of modes of perceiving and being in the world. Visitors found themselves successively playing the role of witness, agent and credulous fool for the artworks, which themselves were unstable in terms of their degree of presence and identity status. These exercises in combinatorics involving number

fetishism — seven frames, eight tables, twelve pedestals, one/two artists, etc. — might suggest a secret chain of causality linking the exhibition's elements. But such mysticism is stifled by the factuality of the tools used: a camera fitted with a fish-eye lens visible in the photo prints, industrial materials, and objective shots. So any coincidence or disorientation was entirely intentional; the altered states of consciousness, from paranoia to the eventual promised beatitude, all staged. The exhibition's very mode of existence was meta, a show with a running commentary on itself as a medium in and of itself, its content and exhibition design two sides of the same coin, adding up to a derealization meant to strip the site of its status as a monument and liberate its potentialities.

Bellelay Photowalk









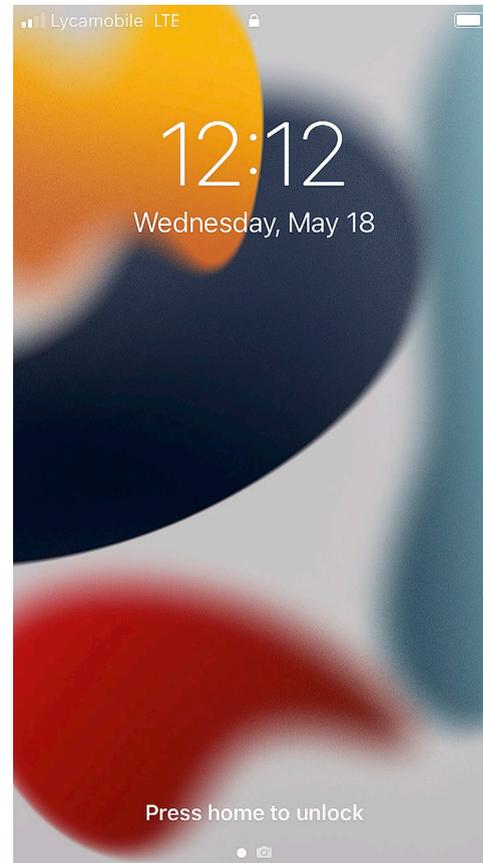
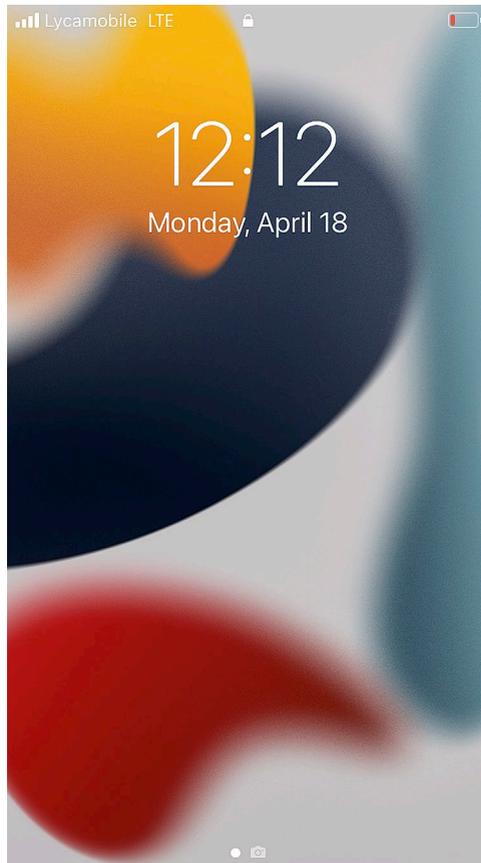






Mirror hour







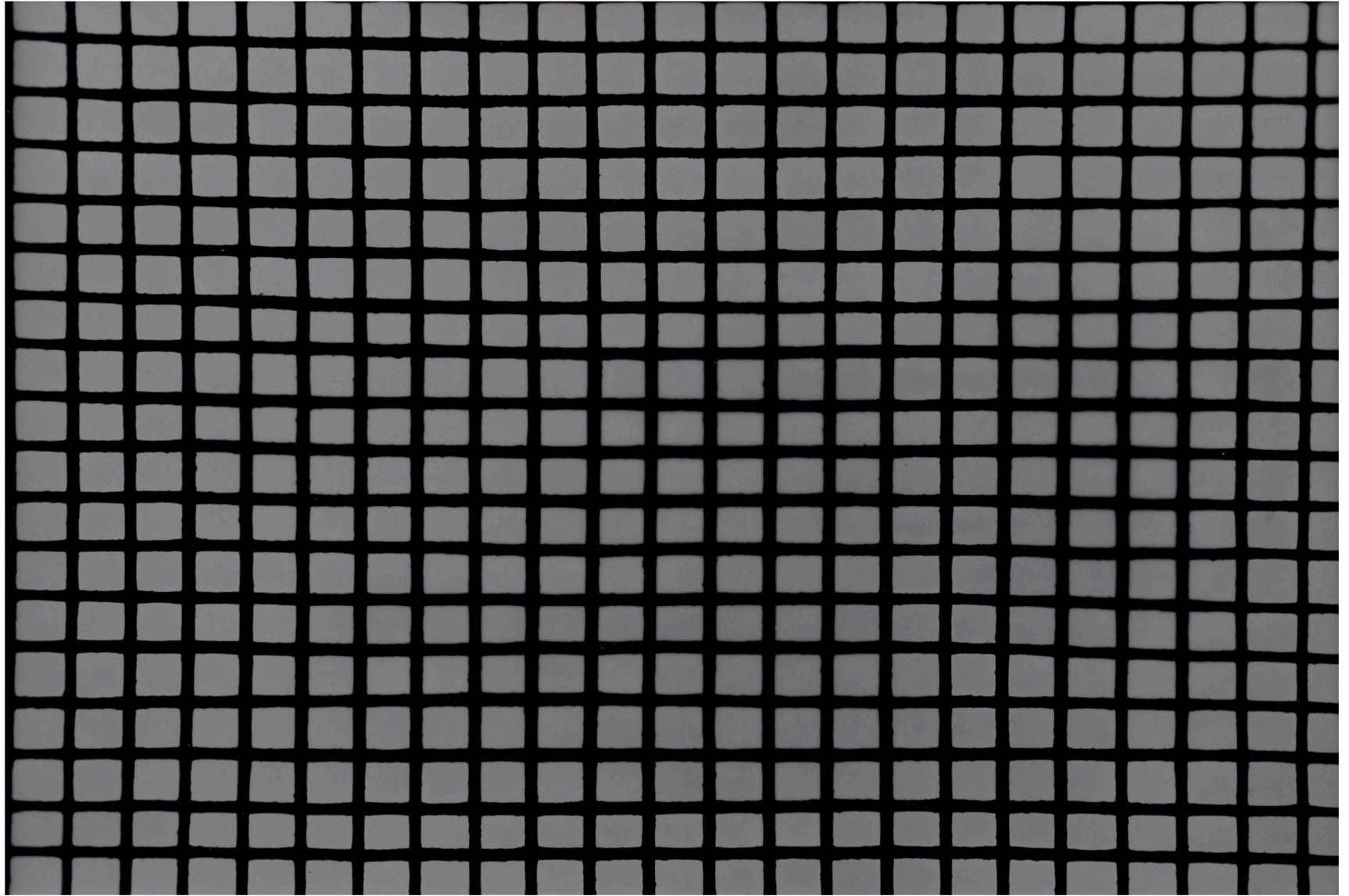
Mode d'emploi

- ❖ Carefully place your ear near the upper opening of one of the twelve ducts displayed in front of you –
- ❖ Try to get as close to the opening as possible but DO NOT TOUCH the duct with your ear –
- ❖ **BE CAREFUL OF SHARP EDGES !**
- ❖ Listen to the sound streaming out of the duct !
- ❖ Each duct serves as a filter, accentuating resonant ambient frequencies in the environment, including airflow within and outside the duct, culminating to sounds similar to the hissing emitted by equipment usually attached to ventilation or heating systems. Listen to the now audible sound caused by the blood circulating through your head. Normally those sounds get discarded by your auditory cortex ! This kind of thing often occurs in disconnected objects (e.g. seashells, drainage) ...
- ❖ Partly still in Stockholm now, denied travel by the bureau, present circumstances pave the way to another remote collaboration. Suggestions lead to solutions; Sand became salt on window screens, scenography unfolds – sound drawn and processed through the Abbey's impulse response.

LOCK – TALK – CALL

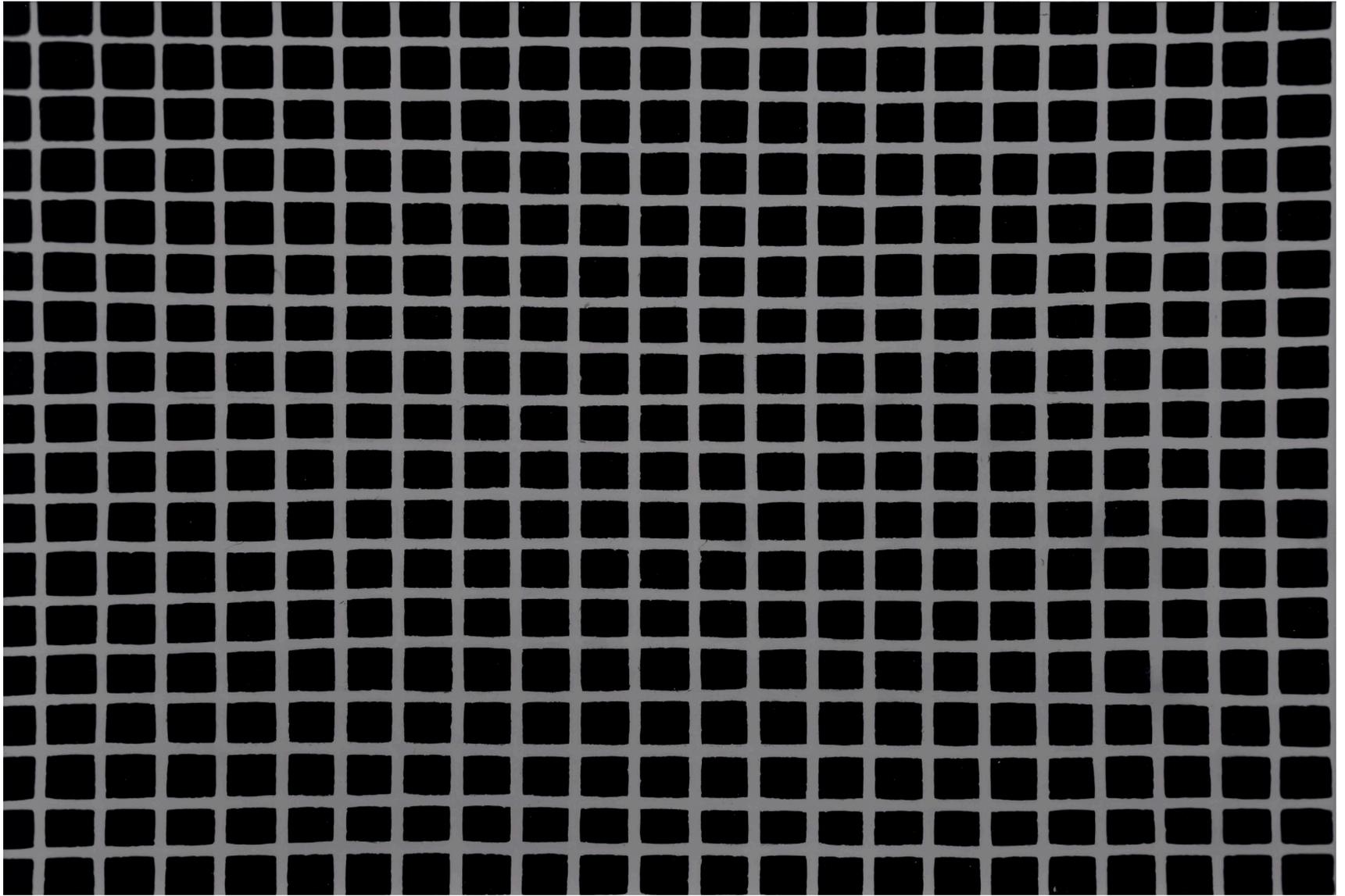


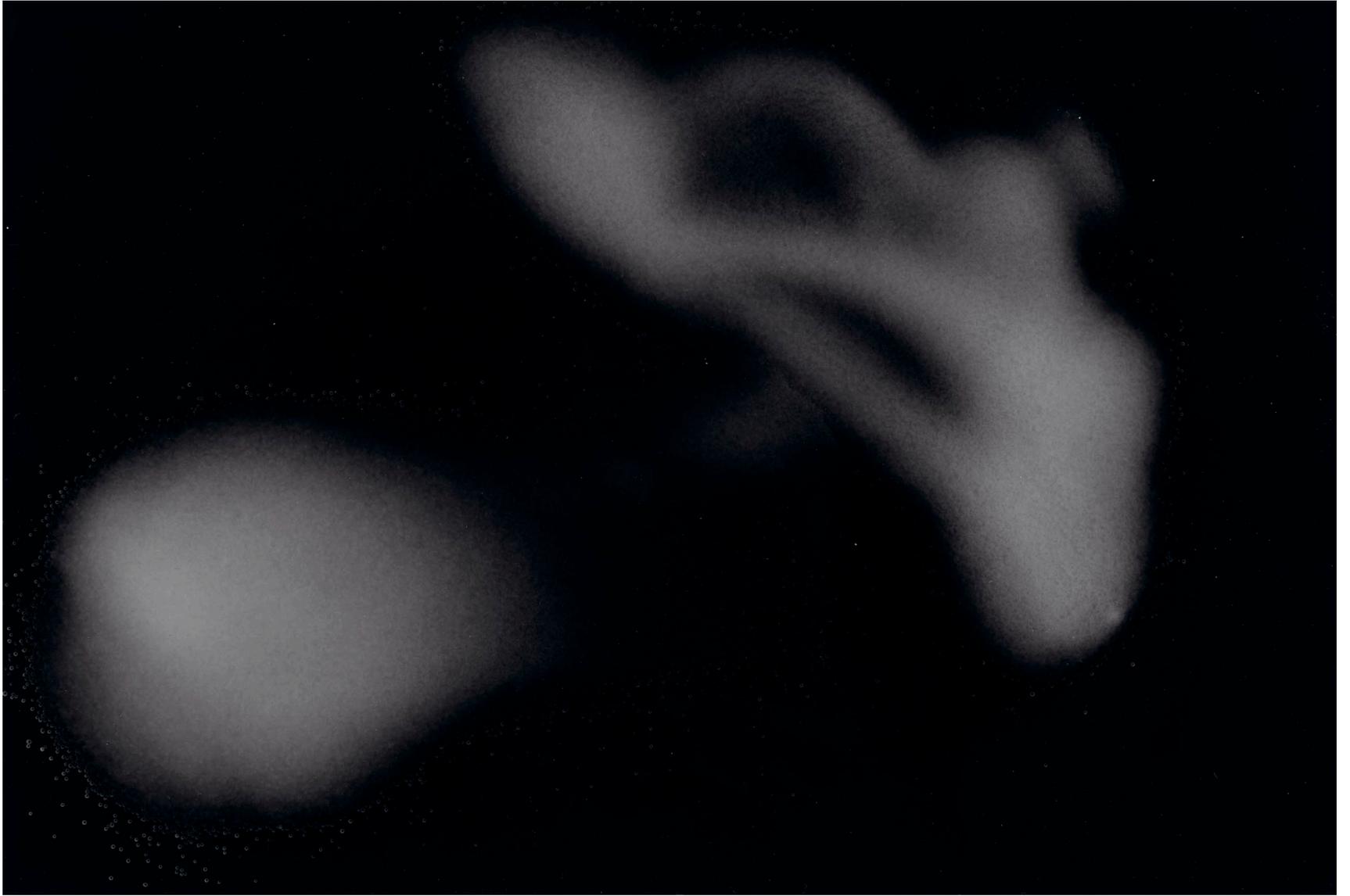


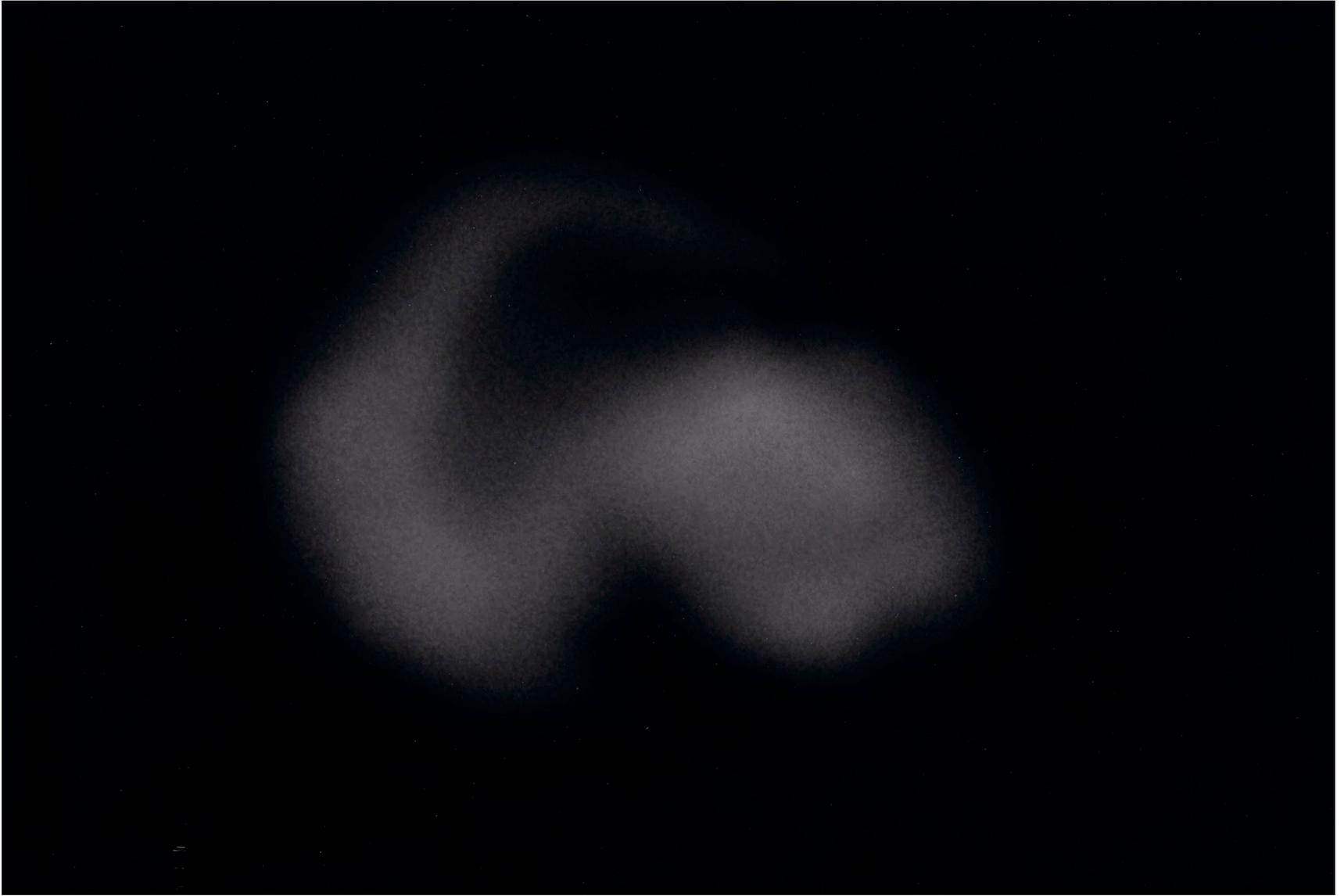


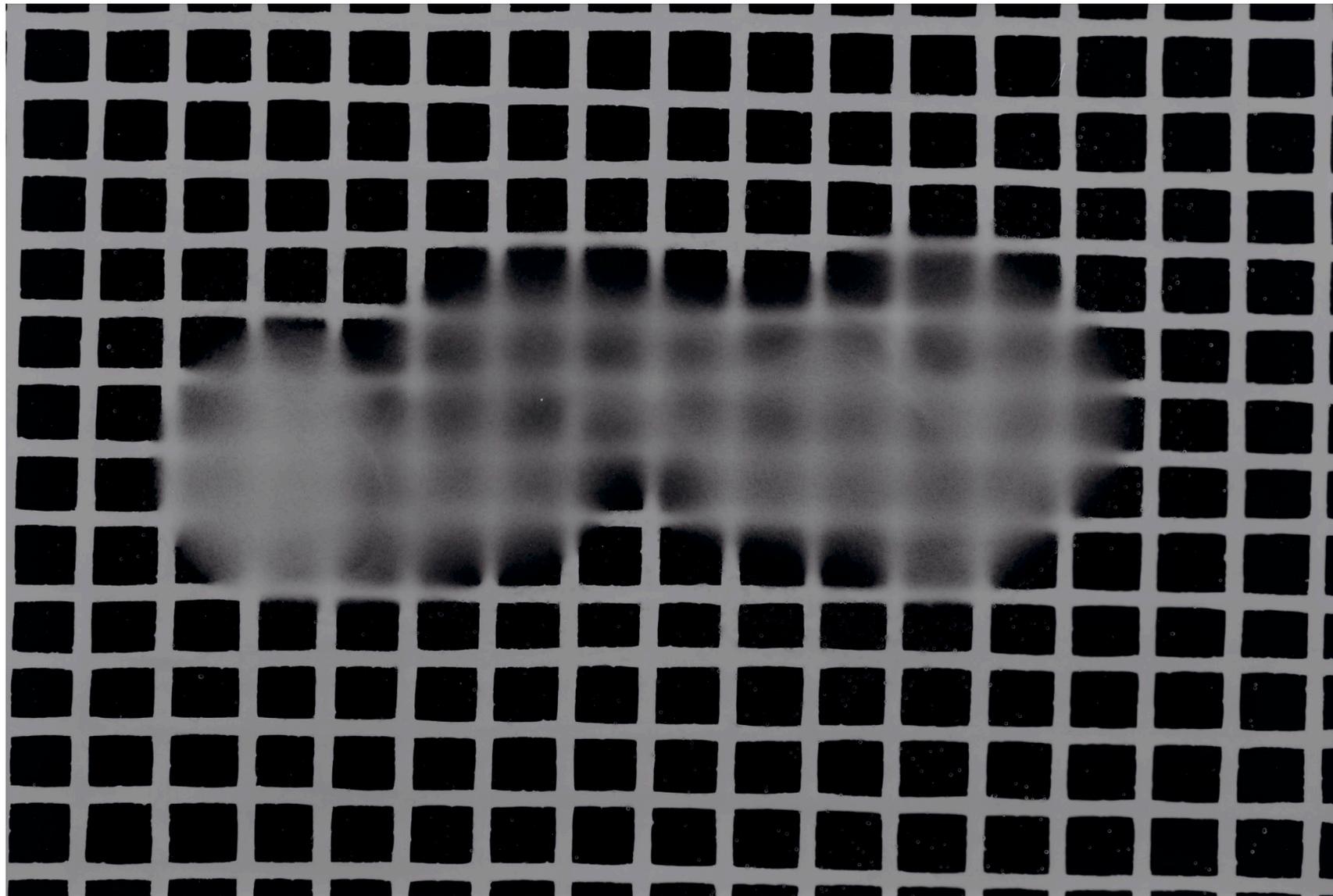














Openings





















DES ANGES ET DES ARBRES, UN BONHOMME DE NEIGE Erika Landström

L'œil dans lequel je vois Dieu est le même que celui dans lequel Dieu me voit.
– Maître Eckhart

Les photos de *Beatitude* m'apparaissent comme des miroirs. Vus de loin, les sept tirages adossés au mur d'enceinte de l'abbaye qui composent le *Bellelay Photowalk* ressemblent à une rangée de boucliers réfléchissants. Leurs distorsions convexes et leurs formes circulaires rappellent les miroirs bombés plafonnant les allées labyrinthiques des grands magasins, ces dispositifs de surveillance optique qui, dans des états altérés, pourraient être pris pour des diamants. Je me souviens avoir lu quelque part que le peintre flamand de la Renaissance Jan van Eyck non seulement utilisait des appareils complexes pour trouver ses effets de perspective et mettait des additifs réfléchissants dans ses glacis, mais aussi que chaque trait de peinture appliqué avait la forme d'une gouttelette bulbeuse. *Les Époux Arnolfini* (1434), son tableau le plus célèbre – qui semble tourner comme par magie autour du miroir convexe en son centre – montre un homme et une femme de la cour bourguignonne, mariés ou fiancés. Le miroir reflète par ailleurs deux personnages dans l'embrasement de la porte, face au couple, dont l'un pourrait bien être le peintre lui-même. Selon l'historien de l'art Erwin Panofsky, *Les Époux Arnolfini* aurait pu servir de preuve de la présence des deux témoins nécessaires à la légalisation du mariage, et le miroir représenterait l'œil de Dieu¹.

Emanuel Rossetti a commencé à utiliser l'objectif *fish-eye* circulaire il y a quelques années alors qu'il photographiait des cages d'escaliers à Paris. L'effet judas souligne l'aspect observationnel : tapi dans son intérieur, quelqu'un regarde.

Si cette dramaturgie suggère parfois la présence d'un sujet derrière l'appareil, elle met également en évidence, en étendant le champ de vision à 180 degrés, l'omniprésence envahissante du dispositif utilisé. Comme si, sans toutefois jamais apparaître de face, Rossetti s'était inséré métaphoriquement dans la photographie par un jeu de remplacement : l'objectif équivaut à son œil et la photographie à sa vue tandis que l'appareil lui-même devient un facilitateur par lequel l'artiste se rend interchangeable avec n'importe quel autre sujet. Dans *Pour une philosophie de la photographie* (2004), le théoricien des médias Vilém Flusser décrit le photographe comme quelqu'un qui joue et qui agit en fonctionnaire de l'appareil, et non l'inverse. À l'instar d'autres intermédiaires non humains, tels que l'ordinateur, l'État ou le marché, l'appareil photo est un *apparatus* qui fonctionne sur la base d'un « programme », aux limites duquel il est soumis. La liberté du ou de la photographe – sa subjectivité – s'envisage à partir des choix qu'il fait dans le cadre de ce programme. D'un point de vue philosophique, il s'agit là d'une définition guère satisfaisante, pour la subjectivité comme la liberté artistique : en suspendant le déterminisme du médium photographique (il n'y a plus de mort ni donc de salut, seulement l'éternel retour du même), elle brise l'illusion de l'agentivité individuelle et désenchanté les images, ainsi peut-être que la vie elle-même, par le refoulement de l'histoire et de la finitude. Pour arriver à subvertir le programme ou, tout du moins, à pratiquer la photographie comme une forme ritualisée de deuil, Flusser tente de placer la liberté dans un jeu contre plutôt qu'avec l'appareil photo².

En s'approchant de plus près, on découvre que les photos de *Bellelay Photowalk* sont imprimées sur un filet semi-transparent. L'illusion de la convexité opaque se désintègre alors par la superposition ou l'imprégnation de ce qui se trouve derrière, encadré, d'une image en devenir. Comment se fait-il que ces photos conti-

nuent de m'apparaître comme des miroirs, si elles ne s'avèrent en réalité ni opaques ni réfléchissantes, et qu'elles ne sont rien d'autre que des fenêtres tramées ? Elles me font penser au flux d'une caméra de vidéosurveillance, facile à confondre avec une photographie jusqu'à ce qu'un élément vienne interrompre l'immobilité de l'image : un hôte, un intrus, la manifestation du vent dans un arbre voisin. Il y a une oscillation similaire – parfois subtile, parfois abrupte – entre l'environnement immédiat de l'installation et ce que montrent les photos. Quelle est cette ressemblance avec l'ailleurs que Rossetti a intégrée au site ? Prises dans des zones rurales et urbaines – la lagune de Grado, où Pier Paolo Pasolini a tourné la scène d'ouverture de *Médée*, les collines du Jura et les forêts entourant Bellelay, une zone industrielle désaffectée à Bâle lors d'une improbable tempête de sable, la périphérie d'Édimbourg ou encore la Ragged Island du Maine –, les photos de cette série n'entrent pas tout à fait dans la catégorie de la photographie « de paysage ». Même si certaines compositions donnent une place centrale à des arbres de différents caractères, comme autant de protagonistes, ou à des traces humaines sous la forme de chemins maintes fois empruntés, il serait plus exagéré encore de les qualifier de « portraits ». Ni monumentales, ni sentimentales, elles endossent mal le rôle de souvenirs ; elles sont trop techniques pour passer pour des instantanés ; et l'absence d'un texte ou d'une carte attendant exclut l'hypothèse d'un récit clair à illustrer ou à transmettre, d'un événement précis à imaginer ou à se remémorer. En quoi, hormis l'horizon, s'unifient alors les images de *Bellelay Photowalk* ? Que vient différencier ces fragments intégrés, au-delà de leurs coordonnées spatio-temporelles ?

Dans le chœur de l'abbatiale, au pied des ornements baroques et des chérubins de la fresque, l'énigme se poursuit par l'entremise de 16 tirages numériques couleur intitulés *Openings*. Si,



Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434



Un chanoine exhibe la relique du Voile de Véronique à la basilique Saint-Pierre de Rome en 2019

de par leur genre, leur style ou leur méthode de réalisation, ils paraissent prolonger le *Bellelay Photowalk*, ils en diffèrent dans leur matérialisation et leur présentation ; sur des tréteaux, protégés par des plaques de verre tels de précieux objets d'art ou du matériel d'archives rangé systématiquement dans des vitrines, ces images semblent appeler à la concentration studieuse qui régnait sans doute autrefois dans toute l'abbaye. Pourquoi les avoir couplées ? Le passage de l'unique au double constitue une relation – hasardeuse ou intentionnelle ? La dimension relationnelle de la photographie ne s'avère-t-elle pas le plus souvent hautement contagieuse ; une photo, aussi solitaire qu'elle puisse paraître, n'englobe-t-elle pas toujours la suivante, sa série dans son ensemble et même toutes les photos, prises et à prendre ? Mon raisonnement foisonnant est interrompu par la spatialité de l'installation, par le désir de pénétrer l'une de ces demi-sphères d'apparence bulbeuse, de franchir le seuil d'une capsule temporelle mêlée à une vue binoculaire – d'accéder à une preuve d'existence. *Les Époux Arnolfini* refont alors surface pour me rappeler que de fins trucages peuvent servir à attester de la présence de témoins – que l'artifice et le mimétisme sont parfois les garants de la vérité. La photographie est peut-être indicielle et la peinture *illustrielle*, mais l'image, en particulier celle du culte, vient se situer quelque part entre ces deux notions. Connue sous le nom de Voile de Véronique (il en existe toutefois plusieurs...), le morceau de tissu tendu à Jésus alors qu'il portait la croix au Calvaire est à la fois une relique et un motif iconographique. Lorsque le Christ le rend après s'en être essuyé le front, l'image de son visage y apparaît miraculeusement capturée, indexée, comme sur une photographie mais en peinture ; une icône réalisée par des moyens autres qu'humains.

L'esprit profane trace ces contours plus clairement : on *fait* une peinture, mais on *prend* une photographie. Comme son synonyme « acquérir », le verbe « prendre » laisse apercevoir

le rapport inhérent entre photographie et propriété, qui occupa les artistes du début du XX^e siècle. Le readymade découle de la photographie comme de la production en série, et une photo peut d'ailleurs s'envisager comme un readymade à deux égards : d'une part, elle est toujours un objet ou une information reproductible dont le ou la photographe est le ou la propriétaire et qu'un-e artiste peut s'approprier pour créer une œuvre ; de l'autre, au moment de l'acte photographique, il peut être fait acquisition de tout sujet – objet, sujet, information – sous cette forme. La vue et les mots – « regarder » et « annoncer » – semblent n'avoir pas suffi ; un objet ne peut entrer dans le domaine de l'art par le seul biais de l'acte nominatif. L'enlèvement physique, voire le vol pur et simple, prenant de l'autre côté trop d'importance, et risquant de perturber l'état des choses, le sujet doit être délimité par la photographie – entité reproductible et distribuable s'il en est. En ce sens, le readymade n'a jamais porté sur l'objet réel, le sujet ou la nominalité, mais sur la prise de possession des moyens de production par le biais d'une fausse reproduction. Y aurait-il là matière à illustrer ce que Flusser a à l'esprit lorsqu'il écrit que la tâche du « photographe expérimental » est de jouer, conceptuellement et textuellement, contre l'appareil photo, l'État ou le marché ?

Et si prendre une photo s'apparentait davantage à faire une image en toute ressemblance ? Pas forcément à l'aune d'une réalité physique mais plutôt par rapport à la réalité de l'esprit, de l'imagination, du temps, d'aucuns diront, du divin. « L'acquisition » touche ici à la liberté comme création, au rapprochement d'un ailleurs ressemblant. La Genèse dit que « Dieu créa l'homme à son image » et n'y a-t-il pas quelque chose de presque comique dans la perfection avec laquelle la photographie et le ready-made se prêtent aux interprétations néoplatoniciennes et chrétiennes ? Le traitement photographique – en particulier lorsqu'il implique des liquides et des chambres noires – est un

processus de vie, de mort et de résurrection, tandis que le readymade tire ses pouvoirs messianiques de notre impossibilité à le distinguer visuellement de n'importe quelle autre marchandise, tout comme le Christ de n'importe quel autre être humain. Dans *Le jugement dernier*, Giorgio Agamben écrit que ce qui le fascine le plus dans les photographies, c'est qu'elles semblent représenter l'état du monde au dernier jour du jugement divin. À titre d'exemple, il cite la première sur laquelle figure un être humain, *Boulevard du Temple* (1838) de Daguerre, prise depuis la fenêtre de son atelier sur la rue animée en contrebas. Les appareils de l'époque nécessitant une exposition extrêmement longue, la rue apparaît vide, à l'exception d'une petite silhouette noire dans le coin inférieur gauche : un homme à l'arrêt, qui se fait cirer les chaussures. L'objectif livre ainsi chacun-e d'entre nous – par fatalité ou par coïncidence – à son geste le plus banal, le plus quotidien. Crise existentielle ou motivation profonde naîtront peut-être d'une telle prise de conscience, alors que le présent semble se substituer à l'au-delà.

Si, non sans similitude avec les systèmes de vidéosurveillance actuels, les appareils photo sont « des horloges à voir »³, de quoi les photos d'*Openings* témoignent-elles ? Quelqu'un a fait un bonhomme de neige. Les saisons changent. Des fleurs envahissent un ancien cimetière. Les abeilles bourdonnent. Le soleil mexicain dessèche la végétation. « Jamais je n'ai vu un paysage tant changer en une seule journée », écrit Rossetti dans ses notes personnelles sur le printemps jurassien. Peut-être y a-t-il quelque chose de foncièrement « banal », pour reprendre le terme d'Agamben, et d'inévitablement provisoire, dans toute image photographique. Au début du XX^e siècle, des penseurs de la culture de masse tels que Siegfried Kracauer ont théorisé sur le conflit fondamental entre l'image photographique et l'image mémorielle, jugeant à cette occasion le film meilleur vecteur de réalisme que la photographie. Chaque photographie

est affiliée à une « archive centrale », soutenait-il, et ainsi « ses différents aspects se désagrègent-ils » puisque « l'archive photographique monte en effigie les derniers éléments d'une nature exclue de toute signification ». Cette angoisse de « l'entreposage de la nature » et, au bout du compte, de la perte du référent, amène Kracauer à conclure que « le tournant vers photographie, c'est le *faire banco* de l'histoire »⁴. C'est précisément le déterminisme de ce médium, la prémonition de la fin du monde (ou dans le cas du *readymade*, le rendez-vous qu'elle nous donne), qui fascine Agamben. La photographie comme activité est particulièrement désirable précisément pour son impossibilité à capturer ou immortaliser autre chose que les divers degrés de lumière, ou à faire en sorte que ses images se développent aussi machinalement qu'un souvenir. Quelle que soit sa granularité, elle ne relève pas du calcul infinitésimal et recule face à la clôture perceptive, tout comme l'esprit fléchit au moment de saisir ces obscures expériences sensorielles semblables aux clignotements de circuits électriques invisibles. De telles expériences ne peuvent se définir que par le biais de différents exemples, ce pourquoi il y aura toujours une photo à venir.

Dans la nef de l'église, une série de douze conduits en aluminium sur socles, nouvelle version d'une œuvre sonore développée avec l'artiste et compositeur Stefan Tcherepnin sous la forme de *Staged Worlds*, offre un contraste au mutisme inquiétant d'*Openings*. Désormais intégrés à l'installation *Mirror hour*, les conduits pointent tous dans la même direction, leur ouverture comme des bouches béantes ou des tournesols affamés. En plaçant son oreille contre l'une d'entre elles, il se produit un phénomène bien connu associé aux coquillages et autres objets résonnants : le son ambiant de l'église est réverbéré, déformé par l'intérieur serpentin du conduit réflecteur, entrelacé au son

du sang coulant dans l'organe sensoriel. L'écoute de ce doux bourdonnement amplifie les mécanismes subtils de perception d'habitude considérés de l'ordre de l'acquis tandis que les conduits reflètent sculpturalement cette cavité de résonance qu'est l'oreille humaine, projetant son intérieur secret dans les domaines du toucher et de la vue. Je pense alors à la compositrice Maryanne Amacher et à son travail sur la psychoacoustique (entre l'audiologie et l'étude scientifique de la perception du son), plus particulièrement sur les sons générés directement par l'oreille, appelés émissions otoacoustiques (OAE), qu'elle qualifie de « tonalités auriculaires » – elle souhaitait « libérer cette musique produite par l'écouteur » au travers de compositions expérimentales⁵. En 1948, l'astrophysicien Thomas Gold avait prédit l'existence des OAE, démontrées expérimentalement 30 ans plus tard, mais de fait les compositeur·rices connaissent ces sons et les utilisent consciemment dans leurs œuvres depuis l'époque baroque, voire plus tôt, sans toutefois les avoir jamais inscrits dans leurs partitions. L'idée d'une oreille humaine qui ne fonctionnerait pas que comme récepteur passif, mais aussi comme élément productif, suggère la présence d'un élément actif, créatif, à l'intérieur même de notre appareil perceptif. Sommes-nous vraiment certain·es que des phénomènes similaires ne se produisent pas dans nos lobes oculaires ?

Dans un court texte sur la pièce *Remainder* (1976), qu'elle avait composée pour la Merce Cunningham Dance Company, Amacher explique que « à environ 15 cycles par seconde, le labyrinthe cède à la peau le rôle d'organe principal pour la sensibilité vibratoire »⁶. Elle attire ainsi l'attention sur le fait que, dans certaines circonstances, notre peau fonctionne comme une oreille, et le toucher comme une forme d'ouïe. La distinction entre les sens, ainsi que la spécificité des médiums au sein des arts, relève d'un mode de pensée relativement nouveau. Au Moyen Âge, on considérait que les sens passaient tous par le toucher et que la

vue fonctionnait par extramission, soit qu'un rayon de lumière quittait l'œil puis touchait l'objet avant de revenir à son point de départ. De même, les qualités morales et spirituelles pouvaient se transmettre aux objets par le contact des sens. Les icônes n'étaient pas perçues comme des images statiques, mais comme des portails, des portes d'accès s'ouvrant sous l'effet de la lumière vacillante des bougies, de l'odeur de l'encens ou du son des chants pendant les liturgies, chacun activant à sa façon certaines textures, quelques surfaces réfléchissantes. Bien que la science ait formellement réfuté cette théorie, un chaînon manquant reste peut-être à trouver dans la réflexion héritée des Lumières selon laquelle la perception serait un modèle fermé et compartimenté plutôt qu'un processus ouvert et réciproque.

Tcherepnin n'ayant pu se rendre en Suisse en raison du traitement en cours de sa demande de résidence permanente en Suède, l'élaboration de *Mirror hour* a dû se dérouler à distance. Rossetti a exécuté dans une chambre noire ses instructions, concernant par exemple le choix des matériaux, pour arriver à ces neuf photogrammes encadrés montés sur le côté des socles. On qualifie souvent les photogrammes de « photographie sans emploi d'objectif », ce qui porte à confusion car la chambre noire et l'objectif ont des fonctions similaires (la *camera obscura* en latin) – ce qui manque en l'occurrence, c'est plutôt l'optique, l'extériorité, la lentille. En fait, c'est peut-être dans le développement de ces images que les mécanismes internes de l'œil humain – les processus biochimiques à l'œuvre derrière l'objectif – se reflètent le plus clairement, quand le photographe cesse d'être le simple catalyseur d'une réaction en chaîne automatique et instantanée pour devenir l'adjoint diligent de l'exploration de ses propres intentions. En exposant des objets à la lumière sur une texture photosensible – des moustiquaires avec du sel dans le cas présent – puis en immergeant directement cette dernière dans des liquides, la légèreté de la vue se fait palpable

et l'éphémère se prolonge. Processus alchimique parfois salissant et souvent imprévisible, comme s'il s'agissait de saisir des inconnaissables dans le liquide gélatineux embrumé de l'œil humain, le traitement des images photographiques ne s'arrête pas à une simple reproduction mécanique. Au regard de la production d'images numériques, sa démarche prolix, étape par étape, peut être le lieu d'une formation de relations réciproques avec certains éléments obscurs – et potentiellement productifs – des organes sensoriels humains tout aussi propices aux processus artistiques que ce que l'on appelle communément la subjectivité, la psychologie, la neurologie, la sérendipité ou l'intervention divine.

J'ai découvert sans grande surprise que, comme si ce médium n'était pas déjà assez fataliste et soumis aux contingences, sa pratique pouvait engendrer des attitudes superstitieuses, voire un éveil de la conscience. Il se trouve que, pendant sa collaboration avec Tcherepnin, Rossetti a pris régulièrement des captures d'écran « d'heures miroirs » (le moment où, sur un appareil numérique, les chiffres de l'heure correspondent précisément à ceux des minutes), qui donneront plus tard son titre à l'installation. Dans ce que certain·es qualifient de simples « coïncidences », d'autres n'hésitent pas à voir la structure cachée de l'univers ; après s'être familiarisé avec le texte divinatoire chinois *I Ching* – dont il prescrit même l'usage à des patient·es – le psychanalyste C. G. Jung tenta, par sa théorie de la synchronicité, de décrire ces circonstances qui semblent pleines de sens, mais ne sont reliées par aucun lien de causalité, là « où quelque chose d'autre que la probabilité du hasard entre en jeu »⁷. La psychologie analytique, dont il est l'instigateur, considère que la pensée moderne repose sur des structures psychologiques primordiales et prémodernes dont les échos remontent jusque dans la conscience contemporaine. Pour l'esprit moderne, en l'absence de relations causales, les connexions relèvent du

hasard, tandis l'esprit primordial interprète ce dernier comme le signe d'une intention. Causalité et synchronicité sont toutes deux des traductions de phénomènes externes et, tout comme la causalité propose une lecture satisfaisante des liens de cause à effet, la synchronicité propose une lecture satisfaisante des liens acasuels⁸.

Est-il possible de débarrasser la photographie de la causalité linéaire qui sillonne son processus, de ce qui « a été », sans pour autant céder au consensus actuel qui la réduit (ainsi que ses dispositifs) à une boucle de rétroaction nourrie aux référents perdus ? La théorie selon laquelle la photographie aurait « perdu son référent » ne m'a jamais convaincue ; une photographie ne peut être extrinsèque, elle arrive de l'intérieur, voire des contours, telle une bouche dévorante. Une photographie sera toujours plus qu'une information ou qu'un code ; c'est l'indication d'une présence en et au-delà du négatif, du scan, du tirage ou de sa forme numérique. La crainte que le provisoire épuise la vie de son sens – et dont naît le besoin de sans cesse accélérer l'échange pour générer toujours plus de sens et pallier ainsi à notre insondable décomposition – trouve elle-même son fondement dans des fantasmes névrotiques (dont l'inadéquation fondamentale ne s'avère toutefois pas dépourvue d'utilité). Nous apprenons à comprendre les images comme nous apprenons une langue, par la répétition et la systématique, mais aussi par des mises en rapport et nos propres sentiments. Certes, tout en étant malléable et impermanent par nature, le langage est limité en ce moment précis – un « programme », un « appareil » –, mais ne nous reste-t-il pas la poésie ? Le seul horizon indiscutable demeure la mort, une vie humaine ne permettant pas de venir à bout de tout mot, ni de toute image. Dans le contexte de l'œuvre d'Emanuel Rossetti, j'en suis venue à penser qu'il s'agit plutôt de créer un cadre particulier à l'intérieur duquel ces questions

peuvent se déployer. À cet égard, peut-être Flusser a-t-il raison lorsqu'il écrit que « dans un monde dominé par les appareils », c'est la tâche de la photographie « de se demander comment l'homme peut malgré tout, face à la nécessité accidentelle de la mort, donner un sens à sa vie »⁹.

1 Erwin Panofsky, « Jan van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, no. 372 (Burlington Magazine Publications Ltd, mars 1934)

2 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard (Belval : Circé, 1996)

3 Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, in *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens, 1977-1980* (Paris : Seuil, 1995), 600

4 Siegfried Kracauer, *L'ornement des masses. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille (Paris : La Découverte, 2008), 47.

5 Maryanne Amacher, *Sound Characters: Making the Third Ear*, livret de disque compact (New York: Tzadik, 1999)

6 Maryanne Amacher, *Maryanne Amacher : Selected Writings and Interviews*, ed. Amy Cimini, Bill Dietz (Blank Forms Editions, 2020)

7 C. G. Jung, *Jung on Synchronicity and the Paranormal*, ed. Roderick Main (États-Unis : Princeton University Press, 2020), 93.

8 Paul C. Bishop, « The Timeliness and Timelessness of the «Archaic» : Analytical Psychology, «Primordial» Thought, Synchronicity », *Journal of Analytical Psychology*, volume 53, numéro 4, (septembre 2008) : 501-23.

9 Vilém Flusser, *op. cit.*, 113

ANGELS, TREES, A SNOWMAN

Erika Landström

The eye through which I see God is the same eye through which God sees me
—Meister Eckhart, Sermon IV: True Hearing

The photos in *Beatitude* appear to me as mirrors. Leaned against the abbey's wall, seen from afar, the seven prints making up *Bellelay Photowalk* resemble a row of reflective shields. Their convex distortions and circular crops recall the bulging mirrors in the ceilings of labyrinthine department stores—optical surveillance devices which in altered states could be mistaken for diamonds. I remember reading somewhere that the Flemish renaissance painter Jan van Eyck not only used complex optical devices for generating perspective and reflective additives in his glazes but that each stroke of paint applied was in the shape of a bulbous droplet. *The Arnolfini Portrait* (1434), van Eyck's most famous painting—which seems to magically revolve around the convex mirror at its center—portrays a man and woman of the Burgundian court, either married or betrothed. The mirror reflects two figures in the doorway in front of the couple, one of whom may be the painter himself. In the view of the art historian Erwin Panofsky, *The Arnolfini Portrait* might have served as proof that the two witnesses required to make a wedding legal were in fact present, and that the mirror itself represented the eye of God.¹

Emanuel Rossetti first started using a circular fisheye lens a few years ago while photographing staircases in Paris. Its peephole character underlined an observational aspect: someone is watching, and they are doing so from a place of hiding. While the dramaturgy of the fisheye lens might suggest the presence of a subject behind the camera, in extending the field of vision to 180 degrees, it also foregrounds the engulfing omnipresence

of the camera itself. Though never actually appearing before the lens, it is as if Rossetti has inserted himself metaphorically in the photograph through a game of exchange: the lens is equivalent with his eye, and the photograph his sight, while the camera itself becomes a facilitator in making Rossetti exchangeable with any other subject. In *Towards a Philosophy of Photography* (1984), media theorist Vilém Flusser refers to the photographer as someone who plays and acts as a function of the camera—and not the other way around. Like other non-human agencies such as the computer and the State or the market, the camera is an “apparatus” that runs on a “program,” which is its limitations. The freedom of the photographer—their subjectivity—is understood as the choices they make *within* the program. On a philosophical level, this is not a very satisfying definition neither of subjectivity nor artistic freedom; it debunks individual agency through suspending the determinism of the photographic medium (there is no death and therefore no salvation, only the eternal recurrence of the same), disenchants images and possibly life itself through the repression of history and finitude. To subvert the program, or at least practice photography as a ritualized form of mourning, Flusser attempts to locate freedom in the playing *against* rather than with the camera.²

Up close, it becomes apparent that the photos in Rossetti's *Bellelay Photowalk* are printed on semi-transparent mesh. The illusion of opaque convexity disintegrates through the superimposition or permeation of whatever is behind; what is framed, what is yet to *become* an image. If the photos are neither opaque nor reflective but rasterized windows, how come they still appear to me as mirrors? They remind me of the video feed from a CCTV camera that could easily be mistaken for a photograph until there is movement: a guest, an intruder or the wind making itself visible in a nearby tree. There is a similar oscillation—at times subtle, at times abrupt—between the immediate environment of the installation and what the photos depict. What is this resembling

elsewhere that Rossetti has embedded into the site? Taken in both rural and urban areas—the Grado lagoon where Pier Paolo Pasolini shot the opening scene of *Medea*; the Jura hillsides and forests surrounding Bellelay; a defunct industrial field in Basel during the unlikely event of a sandstorm; peripheral Edinburgh, and “The Ragged Island” in the state of Maine—the series doesn’t quite fit under the category of “landscape photography.” Even though trees of various characters, as if protagonists, and traces of humans in the forms of well-trodden paths occupy a central position in some of the compositions, it would be an even further stretch to call them “portraits.” Neither monumental nor sentimental, they hardly operate as souvenirs; they are too technical to appear as snapshots, and in lack of an accompanying text or map there is no explicit narrative to be illustrated or told, no designated event to be imagined or recalled. What unifies the photos in *Bellelay Photowalk*, aside from a horizon? What differentiates these embedded fragments, aside from time-spatial coordinates?

In the chancel of Abbey Bellelay, below baroque ornamentations and angels in fresco, the riddle continues in the form of 16 digital c-prints titled *Openings*. While appearing to extend *Bellelay Photowalk* in terms of genre, type or method, the materialization and presentation differ. Mounted under sheets of glass on top of desks, as if precious *objets d’art* or archival material systematically organized in vitrines, the presentation seems to call for the studious concentration that might have once reigned in the abbey. Why coupled? From one to two constitutes a relationship—but of chance or intention? Is photography not contagiously relational; does not one photo—however solitary it may appear—always enmesh the next; the series, and all photos ever taken and to be taken? My boundless reasoning is interrupted by the spatiality of the installation, by a desire to penetrate one

of these seemingly bulbous half-spheres, to cross the threshold of a time capsule fused in binocular view—to proof of existence. Van Eyck’s *Arnolfini Portrait* resurfaces as a reminder that the act of *having witnessed* might be evidenced by elaborate illusions—that artifice and mimicry is sometimes employed to attest the truth. Photography might be indexical, and painting illustrious but the *image*, especially that of worship, is located somewhere in between. The piece of cloth offered to Jesus while carrying the cross to Calvary, known as *The Veil of Veronica* (although there are many), is both a relic and an iconographic motif. When Christ returned the cloth after wiping his forehead clean of sweat, the image of his face was miraculously captured, indexically, like a photograph yet painted—an icon not made by hand.

To a secular mind, it is more clear-cut: one *makes* a painting but *takes* a photograph. In the verb “take” and its synonym “acquire,” we can discern the inherent relationship between photography and property that occupied artists of the early 20th century. The readymade is a historical consequence of photography as much as mass production, and the photograph itself could be considered a readymade in a double sense: all photographs are reproducible objects or information that is the property of the photographer and can be appropriated by an artist as a work of art, and, any subject matter of the photograph—object, subject, information—could be acquisitioned as a readymade through the act of taking a photograph. It seems that sight and words—to *behold* and to *annunciate*—were not enough; an object could not be brought into the realm of art through the nominal act alone. Actual theft or physical removal on the other hand, was too much and would disrupt the *state of things*, wherefore the subject matter had to be delineated by photography instead—itself a reproducible and distributable entity. In this sense, the readymade was never about the actual object, subject or nominality but about taking possession of the

means of production through mis-reproduction. Would this be an example of what Flusser had in mind when he wrote that it is the task of the “experimental photographer” to play, conceptually and textually, *against* the camera, State or market?

What if taking a photograph is more akin to making an image *in likeness*? Not necessarily in relation to a physical reality but to that of the mind; to imagination; to time, and how some would say, to the divine. “Acquisition” here comes closer to freedom as creation, to a resembling *elsewhere* brought near. “God created man in his own image,” the Book of Genesis reads, and there is something almost comical in how well both photography and the readymade lend themselves to Neoplatonic and Christian interpretations. The photographic process—especially that involving liquids and dark chambers—is one of life, death and resurrection, while the readymade draws its messianic powers from being visually indistinguishable from any other commodity, just like Christ from any other human. In *Judgement Day* (2007), Giorgio Agamben writes that what fascinates him the most about photographs is that they seem to represent “the world as it appears on the last day, the Day of Wrath.”³ As an example, Agamben gives the first photo in which a human figures, Daguerre’s *Boulevard du Temple* (1838), taken from his studio window of the busy street below. As the cameras of that time required extremely long exposure, the street came out empty aside from a small black silhouette in the lower left-hand corner: a man had stopped to have his shoes shined. Through the photographic lens, each one of us—fatalistically or coincidentally—is given over to their most banal, everyday gesture. Such a realization might provoke an existential crisis or a profound sense of purpose, as the present becomes exchangeable with the afterlife.

If the camera is “a clock for seeing,”⁴ not unlike present-day CCTV systems, to what do the photos in *Openings* bear witness? Someone made a snowman. Seasons changed. A former cemetery

engulfed by flowers. Humming bees. Dried out vegetation in the Mexican sun. “Never have I seen a landscape change so many times in one day,” Rossetti writes in his private annotations on the Jurassic region in springtime. Perhaps there is something “banal,” as Agamben puts it, and inescapably *provisional* in all photographic images. In the early 20th century, theorists of mass culture such as Siegfried Kracauer wrote about the fundamental conflict between the memory image and the photographic image, endorsing film over photography as a vehicle for realism. All photographs are incorporated into a “central archive,” he meant, which is how the “elements crumble,” while “the photographic archive assembles in effigy the last elements of a nature alienated from meaning.” This anxiety of the “warehousing of nature,” and ultimately photography’s loss of reference, lead Kracauer to conclude that photography is a “go-for-broke game of history.”⁵ Precisely the determinism of this medium, the premonition of the end of the world (or in the case of the readymade, the “rendezvous” with), is what fascinates Agamben. If the aim of photography is to *capture* and *immortalize* anything but various degrees of light—or for a photo to develop as unpurposefully as a memory—it is an impossibility, why photography as an *activity* is so desirable. No matter how granular, photography is not calculus but recoils in the face of perceptual closure, like the mind recedes when grasping for those obscure sensory experiences that sometimes flash like hidden conductors. Such experiences cannot be defined but only exemplified, why there is always another photo.

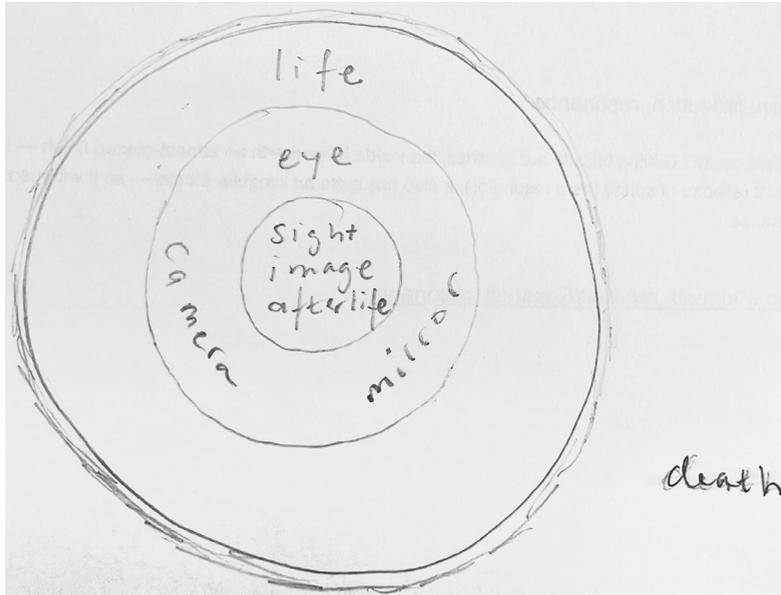
In the nave of the church, the eerie muteness of *Openings* is contrasted with a series of twelve aluminum ducts on plinths—a version of a previous sound work developed with artist and composer Stefan Tcherepnin under the form of Staged Worlds. Now part of the installation *Mirror hour*, the openings of the ducts all face the same direction, like gaping mouths or hungry sunflowers.

If placing your ear against one of the openings, a well-known phenomenon associated with resonant objects such as seashells occurs. The ambience sound of the church is reflected back, distorted by the serpentine interior of the reflectant duct, interlaced with the sound of blood rushing through the ear. While listening to the soft drone, the subtle perceptual mechanisms that are normally taken for granted become amplified, while the ducts as sculptural objects mirror the human ear—itsself a resonating cavity—and expels its hidden interior into the realm of touch and sight. It makes me think of the composer Maryanne Amacher, who worked extensively with psychoacoustics (the scientific study of sound perception and audiology), and specifically with the perception of sounds generated by the ear itself, so-called otoacoustic emissions (OAE). She referred to these sounds as “ear tones,” and wanted to “release this music which is produced by the listener” through experimental compositions⁶. Although the existence of OAE was predicted by astrophysicist Thomas Gold in 1948, and demonstrated experimentally 30 years later, composers have been aware of these tones and consciously used them in compositions since the baroque era or earlier but never writing them down. The idea of the human ear as more than a passive receiver—a producer—suggests that an active and creative element is present in our perceptive apparatus. Can we be certain that similar phenomena do not occur within our eyes?

In a short text on the composition *Remainder* (1976) for the Merce Cunningham Dance Company, Amacher wrote that, “at about 15 c/s the labyrinth gives way to skin as the chief organ of vibratory sensibility,⁷” pointing to the fact that our skin under certain circumstances operates as an ear, and touch as a form of hearing. The distinction between the senses as well as medium-specificity within the Arts, is a relatively new way of thinking. In the Middle Ages, all senses were considered to operate by touch, and sight was believed to work through *extramission*,

where a ray of light left the eye, touched an object and returned. Moral and spiritual qualities as well could be passed on to and via objects by the touch of the senses. Icons were not perceived as static images but as portals or gates that were *opened* through the activation of textures and reflective surfaces by flickering candle light, the smell of incense and the sound of chanting during the liturgies. While extramission has been scientifically refuted, one might ask what remains unaccounted for in the post-Enlightenment idea of perception as a closed and compartmentalized model rather than an open, reciprocal process.

While Tcherepnin was unable to travel to Switzerland due to a pending permanent residency application in Sweden, the development of *Mirror hour* took place remotely. In the case of the nine framed photograms mounted on the side of the plinths, Tcherepnin would give Rossetti instructions, such as which materials to use, that Rossetti would carry out in a dark room. Photograms are often called “cameraless photography,” which is a misleading term as the dark room and the camera have similar functions (in Latin, *camera* means chamber) —what is missing is rather the optics, the exteriority, the lens. In fact, the development of photograms is perhaps where the inner mechanisms of the human eye—the biochemical processes behind the lens—is mirrored most clearly, where the photographer is not just a catalyst of an automatic and instantaneous chain reaction but the diligent assistant in the probing of their own intentions. While exposing objects to light over photosensitive paper—in this case mosquito nets and salt—and then directly submerging the paper in liquids, the lightness of sight becomes palpable, and the short-lived extended. At times messy and unpredictable, as if grasping for unknowables in the vitreous gel-like fluid that fills the human eye, the alchemical process of photographic development is more than mechanical reproduction. In relation to digital image-making, the drawn-out step-by-step procedure of pho-



tographic processing might allow for reciprocal relations to be formed with obscure—and possibly productive—elements within the human sensory organs that could be equally conducive to artistic processes as what is commonly referred to as subjectivity, psychology, neurology, serendipity or divine intervention.

As if this medium is never fatalistic nor accidental enough, it does not surprise me that the practice of photography might breed superstition—or enhanced consciousness. In fact, during the collaboration with Tcherepnin, Rossetti regularly took screenshots of “mirror hours” (the moment when the numbers of the hour match those of the minutes on a device showing time in a digital format), which would later give the installation its title. A “coincidence” perhaps but some would consider coincidences the hidden structure of nature. After being introduced to the Chinese divination text *I Ching*—and even prescribing its use to some of his patients—the 20th Century Swiss psychoanalyst C. G. Jung developed his theory of synchronicity in an attempt to describe circumstances that appear meaningful yet lack a causal connection, and “where something other than the probability of chance is involved.”⁸ As an analytical psychologist, Jung considered modern thought to rest upon pre-modern and primordial psychological structures that would protrude into contemporary consciousness. To the modern mind, connections that lack causal relations are seen as *chance*, whereas the primordial mind interprets chance as *intention*. Both causality and synchronicity are interpretations of external phenomena, and just as causality provides meaningful understanding of causal connections, synchronicity provides meaningful understanding of acasual connections.⁹

Is it possible to rid photography of the linear causality so inscribed in its process, of the *has been*, without succumbing to the present-day understanding of photography (and its apparatuses) as a mere feedback loop of lost referents? The argument

that photography has “lost its referent” never convinced me; a photograph cannot be without—it is always within, or perhaps around, like a devouring mouth. A photograph is *more* than information or code; it is an indication of a presence in and beyond the negative, the scan, physical print or digital form. The fear that the provisional will exhaust life and therefore excavate it of meaning—why exchange must be accelerated to generate more meaning to counter our boundless decomposition—has its basis in neurotic (if sometimes productively maladjusted) fantasies. We learn to understand images like we learn a language, through repetition and systematics but also through relations and sensations. Surely, while malleable and ever-changing, right now in this very moment, language *is* limited—a “program” or “apparatus”—but do we not have poetry? The only indisputable horizon is death, as there is simply not enough time within a human life to exhaust neither language nor imagery. For Emanuel Rossetti, it seems rather a question of installing a particular framework. In this light, perhaps Flusser was right when he wrote that “in a world dominated by apparatuses,” it is the task of photography “to reflect upon the way which, despite everything, it is possible for human beings to give significance to their lives in face of the chance necessity of death.”¹⁰

1 Erwin Panofsky, “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, no. 372 (Burlington Magazine Publications Ltd, March 1934)

2 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (London: Reaktion Books Ltd, 1983)

3 Giorgio Agamben, *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 23.

4 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 15. “For me the noise of Time

is not sad: I love bells, clocks, watches—and I recall that at first photographic implements were related to techniques of cabinetmaking and the machinery of precision: cameras, in short, were clocks for seeing, and perhaps in me someone very old still hears in the photographic mechanism the living sound of the wood.”

5 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. and trans. Thomas Y. Levin (United States: Harvard University Press, 1995), 62.

6 Maryanne Amacher, *Sound Characters: Making the Third Ear*, compact disc leaflet (New York: Tzadik, 1999)

7 Maryanne Amacher, *Maryanne Amacher: Selected Writings and Interviews*, ed. Amy Cimini, Bill Dietz (Blank Forms Editions, 2020)

8 C. G. Jung, *Jung on Synchronicity and the Paranormal*, ed. Roderick Main (United States: Princeton University Press, 2020), 93.

9 Paul C. Bishop, “The Timeliness and Timelessness of the ‘Archaic’: Analytical Psychology, ‘Primordial’ Thought, Synchronicity,” *Journal of Analytical Psychology*, volume 53, issue 4, (September 2008): 501–23.

10 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (London: Reaktion Books Ltd, 1983), 82.

LIST OF WORKS /
LISTE DES ŒUVRES

1, 19–31

Emanuel Rossetti, *Bellelay Photowalk*, 2022

7 impressions UV sur vinyle montées sur cadre en acier / 7 UV-prints on vinyl mounted on steel frames, 120 × 120 × 3 cm chacune/each

35–50

Emanuel Rossetti & Stefan Tcherepnin (a.k.a. Staged Worlds), *Mirror hour*, 2022

12 conduites en aluminium / 12 aluminum duct tubes, 31 × 40 × 44 cm chacune/each; 12 socles en bois / 12 wooden plinths, 100 × 60 × 60 cm chacun/each; 9 tirages noir/blanc encadrés / 9 b/w-prints, framed, 31 × 41 × 2 cm chacun/each; impression jet d'encre encadrée / inkjet print, framed, 40 × 30 × 1 cm

54–64

Emanuel Rossetti, *Openings*, 2020–2022

16 C-Prints digitaux sur papier Fuji Crystal Archive contrecollés sous verre / 16 digital C-prints on Fuji Crystal Archive paper mounted under glass, 40 × 40 × 0.2 cm chacun/each; 8 tables en bois / 8 wooden tables, 77 × 180 × 100 cm chacune/each

COLOPHON

Ce livre est publié par la FABB dans le cadre de l'exposition / this book was published by FABB, on the occasion of the exhibition

Emanuel Rossetti, Staged Worlds

Beatitude

02.07–11.09.2022

Editeur / Editor: Sylvain Menétrey

Auteur-ice / Authors: Sylvain Menétrey, Erika Landström

Design graphique / Graphic design: Dan Solbach

Traduction / Translation: Yves-Alexandre Jaquier, Leo Stephen Torgoff

Relecture / Proofreading: Yves-Alexandre Jaquier

Photographie / Photography: Gina Folly

Impression / Printing: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Police de caractères / Typeface: ROM, Seb McLauchlan, Dinamo; Futura Bold

Tirage / Print run: 300

Ce livre a bénéficié du soutien de / This book has been supported by
ArtForum Bellelay

L'exposition a été soutenue par / The exhibition has received support from
Pro Helvetia, Kunstkredit Basel, Stanley Johnson Foundation, Curt und Erna
Burgauer Stiftung

Crédits images / Image credits:

Gina Folly: p. 1, 9, 13, 35, 41–50, 54–61, 63–64; Flavio Karrer: p. 38;

National Gallery: p. 66; Paul Haring: p. 67; Erika Landström: p. 76

© 2023, Emanuel Rossetti, Staged Worlds, et/and l'Abbatiale Bellelay

ISBN 978-2-8399-3924-9

Fondation de l'abbatiale de Bellelay (FABB)

CH-2713 Bellelay (Saicourt)



Président du conseil de fondation / Chairman of the Foundation Board:

Pierre-Yves Moeschler

Membres du conseil de fondation / Members of the Foundation Board:

Eliane Bögli, Hélène Burri, Pauline Chappuis, Pierre Edouard Hefti,
René Koelliker, Daphné Léchenne, Pierre Mosimann, Dominique Sartori

Président de la section Arts visuels / Chairman of the Visual Art Board:

Markus Baumann

Membres de la section Arts visuels / Members of the Visual Art Board:

Jean-Loup Clément, Germaine Fendt, Monique Moll, Valentine Reymond,
Vera Trachsel

Commissaire d'exposition / Exhibition Curator: Sylvain Menétrey

Les activités de la FABB sont soutenues par / The FABB's cultural activities are
supported by Conseil du Jura bernois



www.staged.world/s

REMERCIEMENTS /
ACKNOWLEDGMENTS

Andreas Selg, Lukas Merz, Linus Gerstner, Leonie Wienandts, Adrian Kaeser, Jan Kuenz, Arthur Fink, Sadie Plant, Baharak Tajbakhsh, Aline Zeltner, Michi Zaugg, Crüs, Migrant Solidarity Network, Sara Andreacchio & Gamelan Saraswara, Sven Mumenthaler, Shirin Yousefi, Lucas Erin, Marie Angeletti, Calla Henkel, Max Pitegoff, Erika Landström, Dan Solbach, Gina Folly, Silvia Rossetti, Josua Rossetti et/and Megan Marrin.