

L'historicisation affective des espaces publics
The Affective Historicization of Public Spaces
Alter Bahnhof Video Walk de Janet Cardiff et George Bures Miller

Christine Ross

Number 95, Fall 2013

Cyber / Espace / Public

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70002ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ross, C. (2013). L'historicisation affective des espaces publics / The Affective Historicization of Public Spaces / *Alter Bahnhof Video Walk* de Janet Cardiff et George Bures Miller. *Ciel variable*, (95), 40–43.



Alter Bahnhof Video Walk, 2012, extrait vidéo de la représentation d'une marche / still frame from representational video of the walk, 28 min, produit pour / produced for DOCUMENTA (13), Cassel, Allemagne / Germany, permission des / courtesy of the artist(e)s

ALTER BAHNHOF VIDEO WALK DE JANET CARDIFF ET GEORGE BURES MILLER

L'historicisation affective des espaces publics

CHRISTINE ROSS

Depuis les années 1990, les pratiques artistiques spatiales – une catégorie qui s'est élargie pour inclure l'installation, les environnements architecturaux, les interventions relationnelles, l'exploration esthétique des technologies de localisation automatisée et en temps réel (GPS, extension des téléphones intelligents), et des technologies de réalité augmentée – ont élaboré une redéfinition importante du rapport art/espace public. Alors que les stratégies esthétiques des années 1970 et 1980 privilégiaient la démythologisation critique de l'espace public – une pratique qui a pris diverses formes telles que la *site-specificity*, la critique institutionnelle et l'analyse néomarxiste des conflits sociaux sous-jacents aux lieux publics –, l'art récent tend plutôt à privilégier l'activation affective de l'espace. Pensons aux environnements urbains relationnels de Rafael Lozano-Hemmer dans lesquels le passant est invité à utiliser son téléphone intelligent pour transmettre un message personnel en ligne et l'entendre quelques minutes plus tard diffusé dans un espace public, modulant (par les intonations de la voix) les faisceaux de lumière projetés dans l'espace (*Open Air*, 2012). Ce type d'activation affective s'amorce souvent à même des pratiques participatives dans lesquelles le spectateur contribue (de façon plus ou moins réussie, selon le cas) à la création

The Affective Historicization of Public Spaces

Since the 1990s, spatial art – a category that has broadened to include installation, architectural environments, relational interventions, aesthetic exploration of automated real-time location technologies (GPS, an extension of smartphones), and augmented reality technologies – has led to a major redefinition of the relationship between art and the public space. Whereas aesthetic strategies of the 1970s and 1980s privileged a critical demythologization of the public space – using various tactics, such as site-specificity, institutional critique, and neoMarxist forms of analysis of the social conflicts underlying public sites – recent art tends, rather, to privilege an affective activation of space. In Rafael Lozano-Hemmer's relational urban environments, for instance, passersby are invited to use their smartphones to send a personal online message, which they hear a few minutes later broadcast in a public space, modulating (by the voice's intonations) the light beams projected in the space (*Open Air*, 2012). This type of

de l'œuvre. Il est aussi largement tributaire d'explorations médiatiques qui tendent à dissoudre la distinction établie par le philosophe Thierry Paquot entre *espace public* (« le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue ») et *espaces publics* (« les endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, ... bref, le réseau viaire et ses à-côtés qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité »).¹ De par leur mobilité, les médias peuvent aller de pair avec l'espace public : ils peuvent être utilisés pour faire circuler différents points de vue.

Pour mieux saisir cette mutation, cet article se penche sur une œuvre médiatique participative qui explore le mouvement – la mobilité des médias, le mouvement du spectateur dans l'espace et le mouvement de l'image et du son – comme une modalité d'historicisation affective de l'espace public : la promenade vidéo *Alter Bahnhof Video Walk* de Janet Cardiff et George Bures Miller présentée en 2012 à la DOCUMENTA (13). Cette réalisation innove dans sa façon d'historiciser un lieu dont l'histoire n'est plus visible ou est en voie d'être négligée. Conçue pour un site spécifique – l'ancienne gare, par ailleurs toujours active, de Cassel –, la promenade vidéo canalise le mouvement (dans le triple sens du terme identifié plus haut) pour transformer un espace public apparemment banal en un espace historique dont l'histoire est sentie par le promeneur plutôt que représentée, démythologisée ou interprétée. Le mouvement devient ici un joueur clé de ce déploiement par lequel l'oubli, ce que l'historien Paul Ricœur a désigné comme « l'emblème de la vulnérabilité de la condition historique tout entière »,² est confronté, remis en question, même contrecarré.

Alter Bahnhof Video Walk a été créée pour la Hauptbahnhof. Le visiteur est invité à circuler dans la gare, muni d'un iPod et d'écouteurs, guidé par l'écran transmettant des images préenregistrées de la gare ainsi que par une bande sonore composée de sons préenregistrés du lieu et de la voix de Cardiff. Cardiff nous propose un récit d'apparence autobiographique mais imprégné d'une aura de fiction et de film noir. Ce récit est composé de fragments d'histoires personnelles, d'observations et d'impressions mais aussi de directives qui orientent le promeneur à travers la gare. Cardiff nous parle de son arrivée à Cassel et du plaisir qu'elle a à observer les passants d'une gare. Elle identifie des objets, des personnes (musiciens, une ballerine) et différents secteurs de la gare ; elle nous demande de bien regarder. Dans ce va-et-vient de notre regard entre l'espace préenregistré visible à l'écran et l'espace physique que nous traversons, les objets et lieux persistent mais les personnes disparaissent. L'écran agit donc à la fois comme une caméra (le promeneur a souvent l'impression de filmer l'endroit en temps réel), une archive (les images témoignent de ce que Cardiff a vu mais que nous ne verrons jamais, puisqu'elles sont un document du passé) et de distraction (notre regard est happé par l'écran, au risque de fragiliser notre déplacement). Cardiff commence peu à peu à se référer – une référence qui sera active jusqu'à la fin de ce parcours de vingt-quatre minutes – à l'histoire de Cassel pendant la Deuxième Guerre mondiale. On entend un homme parler des bombardements de Cassel ; Cardiff nous guide vers un monument dédié à la mémoire de l'Holocauste et puis vers différents quais. Elle parle de sa peur des trains, se remémore un rêve et évoque la difficulté des humains à abandonner leurs souvenirs. Elle nous amène au quai n° 13, celui depuis lequel les Juifs ont été déportés (explique Cardiff) vers les camps de concentration.

Si nous parlons d'historicisation affective de la Hauptbahnhof, c'est que notre déplacement et le récit (même fragmenté) de Cardiff nous y

affective activation often stems from participatory practices in which the viewer contributes (more or less successfully, depending on the case) to the creation of the artwork. It is also largely a result of media explorations that tend to dissolve the distinction described by the philosopher Thierry Paquot between *public space* ("the site of political debate, of confrontation among private opinions that advertising endeavours to make public, but also of the practice of democracy, a form of communication, of circulation

. . . the story supplies us with some historical data. But the affective charge is experienced around platform 13, where the binaural sound track is amplified by the noise of moving trains and rushing passersby – transforming the site into a corporal and sensory space with a high affective intensity.

of different points of view") and *public spaces* ("places accessible to public(s), that inhabitants travel across . . . in short, the public road network and its fringes that allow for the free movement of people, both accessible and free of charge").¹ Thanks to their mobility, the media may go hand in hand with the public space: they may be used to circulate different points of view.

To better understand this transformation, I will look in this essay at a participatory media work that explores movement – the mobility of media, the viewer's movement in the space, and the movement of image and sound – as a modality of affective historicization of the public space: the *Alter Bahnhof Video Walk* by Janet Cardiff and George Bures Miller, presented at DOCUMENTA (13) in 2012. This artwork is innovative in how it historicizes a site the history of which is no longer visible or is being neglected. Designed for a specific site – the old, but still active, train station in Kassel – the video walk channels movement (in all three senses of the term mentioned above) to transform an apparently banal public place into a historical space the history of which is felt by the walker rather than portrayed, demythologized, or interpreted. Here, movement is a key player in a deployment through which forgetting – what the historian Paul Ricœur designated "the emblem of the vulnerability of the historical condition taken as a whole"² – is confronted, questioned, even counteracted.

Alter Bahnhof Video Walk was created for the Hauptbahnhof. Visitors are invited to move around the train station with an iPod and earphones, guided by the screen that transmits pre-recorded images of the station and a soundtrack composed of pre-recorded sounds of the place and Cardiff's voice. Cardiff tells a story that seems autobiographical but is imbued with an aura of fiction and film noir. The story is composed of fragments of personal accounts, observations, and impressions, but also instructions that guide walkers through the station. Cardiff tells us about her arrival in Kassel and her pleasure in observing passersby in a train station. She identifies objects, people (musicians, a ballerina), and different areas of the station; she asks us to look carefully. As our gaze wanders between the pre-recorded space visible on the screen and the physical space that we are crossing, objects and places persist but people disappear. The screen thus acts at once as a camera (the walker often feels like he or she is filming the place in real time), an archive (the images testify to what Cardiff saw but we will never see, since they are documents of the past), and a diversion (our gaze is caught by the screen, at the risk of destabilizing our movement).

préparent. Le promeneur est invité à connaître l'ancienne gare de Cassel en y circulant, et le récit fournit quelques données historiques au promeneur. Mais la charge affective se vit autour du quai 13, là où la bande sonore binaurale s'amplifie du bruit de trains en mouvement et de passants pressés, pour transformer le lieu en un espace corporel et sensoriel à forte intensité affective. Le binaural est une méthode d'enregistrement qui capte le passage du son d'une oreille à l'autre. Rejoué dans les écouteurs, l'enregistrement crée une sensation stéréophonique tridimensionnelle donnant à l'auditeur la sensation d'être dans l'espace même où les événements se sont passés. Le son binaural est considérablement puissant, surtout lorsque l'on se trouve dans le lieu où les sons ont été enregistrés (ce qui est le cas d'*Alter Bahnhof Video Walk*), car il tend à actualiser un continuum, parfois même une confusion, entre les sons pré-enregistrés et les sons réels, l'espace transmis par les écouteurs et celui dans lequel se trouve l'auditeur, l'audible et le visible, et conséquemment le passé et le présent de la gare de Cassel, les victimes de l'Holocauste et le promeneur de 2012. Pendant ces quelques secondes, l'histoire (celle de la gare Hauptbahnhof) est vécue affectivement : elle se matérialise par l'affectivité.

Un courant phénoménologique important en science cognitive permet de préciser le rôle du mouvement dans ce processus d'historicisation affective. Le modèle de perception élaboré par le philosophe Alva Noë, par exemple, décrit l'expérience perceptive comme une action tactile, dont le contenu est conditionné non seulement par le corps en mouvement (par ce que l'on fait) mais aussi par nos capacités sensorimotrices (par ce que nous savons du comment faire).³ Ce courant affirme que le mouvement est « une source générative de concepts spatiaux » (tel que

[...] la promenade vidéo canalise le mouvement (dans le triple sens du terme identifié plus haut) pour transformer un espace public apparemment banal en un espace historique [...]

le dedans, le lointain et le proche). Pour la philosophe et théoricienne en danse Maxine Sheets-Johnstone, notamment, « [l]es études menées selon une perspective expérientielle montrent que nous assemblons le monde dans son sens spatial par le mouvement, et ce, depuis notre naissance. Les concepts spatiaux émergent par kinesthésie et dans notre capacité corrélative de penser en mouvement ». ⁴ Les études en science cognitive soutiennent enfin que les différents instruments (cartes, crayons, iPod et iPhone, par exemple) que nous utilisons pour percevoir, penser et se remémorer un environnement peuvent être considérés comme faisant partie du substrat requis pour les activités cognitives. ⁵ *Alter Bahnhof Video Walk* contribue de façon importante à ce courant de pensée : la promenade promeut le mouvement dans toutes ses facettes – la mobilité du iPod, la circulation du promeneur dans l'ancienne gare et le mouvement de l'image et du son – et c'est par lui que l'espace public s'historicise peu à peu. Le mouvement amplifie la perception de l'espace que l'on parcourt. Ce contact amplifié avec l'espace prépare l'expérience affective du quai 13 et de ses alentours, véritable moment d'historicisation de la gare.

Mais qu'entendons-nous au juste par affect ? Et en quoi l'expérience d'historicisation du site est-elle affective ? Bien que la définition de l'affect soit loin d'être unanime (si l'affect est bien une réaction à un stimulus, cette réaction est-elle pré- ou post-cognitive, non-consciente,

Gradually, Cardiff begins to refer – a reference that will be active until the end of this twenty-four-minute journey – to the history of Kassel during the Second World War. We hear a man talk about the bombing of Kassel; Cardiff guides us to a monument dedicated to the memory of the Holocaust and then to different boarding platforms. She talks about her fear of trains, remembers a dream, and reminds us how difficult it is for human beings to abandon their memories. She brings us to platform 13, from which Jews were deported (she explains) to concentration camps.

If we can talk of affective historicization of the Hauptbahnhof, it is because our movement and Cardiff's story (even fragmented) prepares us for it. We are invited to get to know the old Kassel train station by walking through it, and the story supplies us with some historical data. But the affective charge is experienced around platform 13, where the binaural sound track is amplified by the noise of moving trains and rushing passersby – transforming the site into a corporal and sensory space with a high affective intensity. Binaural recording is a method that captures the passage of sound from one ear to the other. Played through earphones, the recording creates a three-dimensional stereophonic sensation that gives the listener the feeling of being in the space where events took place. Binaural sound is very powerful, especially when we find ourselves in the place where the sounds were recorded (which is the case for *Alter Bahnhof Video Walk*), for it tends to produce a continuum, sometimes even a confusion, between pre-recorded and live sounds, the space transmitted by the earphones and the one in which we listeners find ourselves, the audible and the visible, and consequently the past and the present of the Kassel train station, the Holocaust victims and the passersby in 2012. For these few seconds, history (that of the Hauptbahnhof train station) is experienced affectively: it is materialized by affectivity.

A major phenomenological stream in cognitive science helps us understand the role of movement in the process of affective historicization. The model of perception formulated by the philosopher Alva Noë, for example, describes perceptive experience as a tactile action, the content of which is conditioned not only by the body in motion (what we do) but also by our sensorimotor capacities (what we know about how to do).³ From this phenomenological perspective, motion also generates spatial concepts (such as the inside, the distant, and the nearby). In the view of the philosopher and dance theoretician Maxine Sheets-Johnstone, "Careful reflection on these studies from an experiential perspective shows that we put the world together in a spatial sense through movement and do so from the very beginning of our lives. Spatial concepts are born in kinaesthesia and in our correlative capacity to think in movement."⁴ Many cognitive science studies maintain that the different instruments (maps, pencils, iPods, and iPhones, for example) that we use to perceive, think about, and remember an environment may be considered part of the substrate required for cognitive activities.⁵ *Alter Bahnhof Video Walk* contributes significantly to this line of thought: walking promotes all facets of movement – the mobility of the iPod, the walker's movement through the old train station, and the movement of image and sound – through which the public space is gradually historicized. Movement amplifies the perception of the space that we travel through. This amplified contact with space prepares us for the affective experience of platform 13 and its surroundings, a true moment of historicization of the train station.

But what exactly is meant by affect? And how is the experience of historicization of the site affective? Although there is far from unanimous agreement on the definition of affect (if affect is a reaction to a stimulus, is this reaction pre- or post-cognitive, non-conscious, unconscious, or conscious?)

inconsciente ou consciente ?) et que l'affect soit trop souvent confondu avec le sentiment ou l'émotion, sa formulation deleuzienne s'est considérablement confirmée depuis la fin des années 1980. Brian Massumi définit l'affect deleuzien comme une intensité pré-personnelle, laquelle correspond au passage d'un état expérientiel du corps à un autre. Cette intensité « sous-tend une augmentation ou une diminution de la capacité du corps à agir ». ⁶ Eric Shouse, théoricien en communication, précise que l'affect (toujours dans la perspective deleuzienne) « est une expérience non-consciente d'intensité. C'est un moment potentiel non-formé et non-structuré... L'affect est la façon qu'a trouvée le corps de se préparer pour l'action dans une circonstance donnée en ajoutant une dimension quantitative d'intensité à la qualité d'une expérience ». ⁷ Ainsi défini, l'affect précède la conscience et la volonté. Il ne peut jamais être complètement représenté par le langage, bien qu'il ait le pouvoir d'amplifier la conscience qu'a le spectateur de son état biologique.

Alter Bahnhof Video Walk comporte les conditions de possibilité d'une affectivité désignée en ces termes. Alors que le promeneur évolue autour du quai 13, les sons binauraux facilitent l'émergence d'intensités résultant d'un champ de forces qui tend à fusionner le présent et le passé, le promeneur et le Juif déporté. Cette quasi-fusion affective ne correspond pas à une identification idiopathique (l'absorption de l'autre par le soi) ou hétéropathique (l'identification avec l'autre comme autre). ⁸ L'expérience correspond davantage à l'injection d'une quantité d'intensité à la qualité d'un parcours – une injection qui engendre une forme d'empathie non personnelle qui agit le promeneur plutôt que d'être agie par lui. Ce champ de forces initie l'entremêlement du passé et du présent dans lequel le promeneur pourra ressentir (ce développement n'est jamais assuré) ce que pouvait ressentir l'autre (le Juif de Cassel, funestement soumis à la possibilité d'une déportation génocidaire lors de la Shoah). Cet autre, il n'est pas représenté, mais corporellement ressenti. C'est ainsi – par le mouvement et tout particulièrement par l'affect en tant que mouvement – qu'*Alter Bahnhof Video Walk* (et d'autres pratiques spatiales actuelles dont cette promenade vidéo est un exemple clé) historicise l'espace. Dans cette esthétique, l'oubli comme « emblème de la vulnérabilité de la condition historique tout entière », ⁹ est confronté et potentiellement renversé.

1 Thierry Paquot, *L'Espace public*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, p. 3.
 2 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 374-375. 3 Alva Noë, *Action in Perception*, Cambridge, MA, MIT Press, 2004, p. 57. 4 Maxine Sheets-Johnstone, « Thinking in Movement: Further Analyses and Validations », dans John Stewart, Olivier Gapenne et Ezequiel A. Di Paolo, dir., *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MA, MIT Press, 2010, p. 167. Notre traduction.
 5 Sur ce point, voir Noë, *Action in Perception*, op.cit. ; Andy Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford, Oxford University Press, 2008 ; et Mark Rowlands, *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Cambridge, MA, MIT Press, 2012. 6 Brian Massumi, « Notes on the Translation and Acknowledgements » dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. xvii. Notre traduction.
 7 Eric Shouse, « Feeling, Emotion, Affect », *M/C Journal*, 8(6), décembre 2005. Consulté le 21 janvier 2013 de <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>. Notre traduction. 8 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 205. 9 Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit.

Christine Ross est professeure et titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill. Elle est aussi directrice de Media@McGill, un centre de recherche interdisciplinaire sur l'étude du rapport média, technologie et culture. Elle a publié, entre autres : *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012) et *The Aesthetics of Disengagement* (2006).

and it is too often confused with sentiment or emotion, its Deleuzian formulation has been considerably bolstered since the late 1980s. Brian Massumi defines Deleuzian affect as a pre-personal intensity, which corresponds to the transition of an experiential state from one body to another. This intensity "[implies] an augmentation or diminution in that body's capacity to act." ⁶ Eric Shouse, a communications theoretician, specifies that affect (still in a Deleuzian perspective) "is a non-conscious experience of intensity; it is a moment of unformed and unstructured potential. . . . Affect is the body's way of preparing itself for action in a given circumstance by adding a quantitative dimension of intensity to the quality of an experience." ⁷ Thus defined, affect precedes conscience and will. It can never be completely represented by language, even though it has the power to amplify the conscience that the viewer has in his or her biological state.

Alter Bahnhof Video Walk contains the conditions for a possible affectivity designated in these terms. As the walker moves around platform 13, the binaural sounds facilitate the emergence of intensities resulting from a force field that tend to merge present and past – the walker and the deported Jew. This affective quasi-merging corresponds to neither idiopathic identification (absorption of the other by the self) nor heteropathic identification (identification with the other as other), ⁸ but to an injection of a quantity of intensity into the quality of a path – engendering a form of non-personal empathy that moves the walker rather than being moved by him or her. The force field initiates the intermingling of past and present in which the walker may be able to feel (this development is never guaranteed) what the other might have felt (the Jew in Kassel, horribly subjected to the possibility of a genocidal deportation during the Shoah). The other is not represented but corporally felt. This – by movement, and more particularly by affect as movement – is how *Alter Bahnhof Video Walk* (and other contemporary spatial practices of which this video walk is a key example) historicizes space. In this aesthetic, oblivion as "emblem of the vulnerability of the historical condition taken as a whole," ⁹ is confronted and potentially reversed. Translated by Käthe Roth

1 Thierry Paquot, *L'Espace public* (Paris: Éditions La Découverte, 2009), p. 3 (our translation). 2 Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 284. 3 Alva Noë, *Action in Perception* (Cambridge: MIT Press, 2004), p. 57. 4 Maxine Sheets-Johnstone, "Thinking in Movement: Further Analyses and Validations," in *Enaction: Towards a New Paradigm for Cognitive Science*, ed. John Stewart, Olivier Gapenne, and Ezequiel A. Di Paolo (Cambridge: MIT Press, 2010), p. 167. 5 See Noë, *Action in Perception*; Andy Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Mark Rowlands, *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology* (Cambridge: MIT Press, 2012). 6 Brian Massumi, "Notes on the Translation and Acknowledgements," in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. xvii. 7 Eric Shouse, "Feeling, Emotion, Affect," *M/C Journal*, vol. 8, no. 6 (2005), <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>. 8 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (London and New York: Routledge, 1992), p. 205. 9 Ricœur, *Memory*, p. 284 (emphasis added).

Christine Ross is a professor and holder of the James McGill Chair in Contemporary Art History in the Department of Art History & Communications Studies at McGill University. She is also director of Media@McGill, an interdisciplinary research centre focusing on the relationship among media, technology, and culture. Among her publications are *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012) and *The Aesthetics of Disengagement* (2006).

www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html