

Camille Henrot : Montage und abwesende Mitte : Camille Henrots Filme zwischen Postkolonialität und digitalem Positivismus = the absent center : Camille Henrot's films between postcolonialism and digital positivism

Autor(en): **Diederichsen, Diedrich / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 97: **Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680485>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

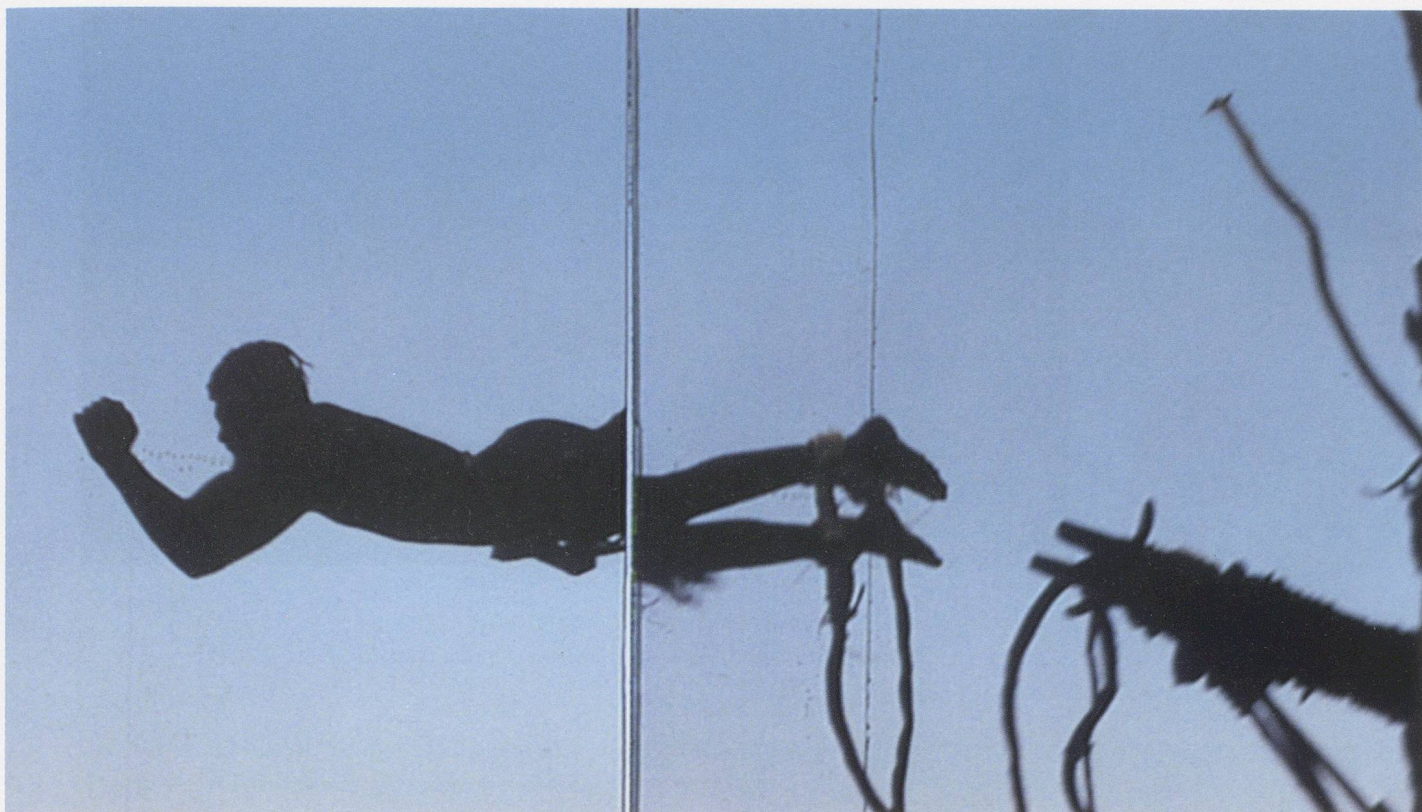
Montage und abwesende Mitte: Camille Henrots Filme zwischen Postkolonialität und digitalem Positivismus

In COUPÉ/DÉCALÉ (Geschnitten, Versetzt, 2011) ist der Film gespalten. In der Mitte des Bildes zittert ein Riss, fast wie ein Faden, der auf den Projektor geraten ist, aber doch massiver und gewalttätiger: Dabei sind waghalsige, angeseilte Sprünge von einem Gerüst zu sehen. Das Reißen, der Riss verbindet das Filmmaterial mit den lebenswichtigen Seilen. In MILLION DOLLAR POINT (Million Dollar Punkt, 2011) gibt es zeitweilig einen Rahmen, wie von einem alten Fernsehmonitor. Gefilmte und gefundene Filme beziehungsweise solche, die aussehen wie gefundene,

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und unterrichtet in Wien. Seine jüngsten Publikationen sind: *Über Pop-Musik* (2014), *The Whole Earth* (m. Anselm Franke, 2013) *The Sopranos* (2012), *Utopia of Sound* (m. Constanze Ruhm, 2010), *Psicodelia y Ready-made* (2010), *Stein, Schere, Papier* (m. Peter Pakesch, 2009) *Eigenblutdoping* (2008), *Kritik des Auges* (2008), *On Surplus Value* (of Art) (2008).

ethnographische oder exploitative Ambitionen werden gegeneinandergestellt und vermischt; die Frage nach dem technischen, epistemologischen, politischen Status des Films und seines Materials steht vor jeder Frage nach dem, was darauf zu sehen ist. Nichts ist auf den ersten Blick die wahre oder die angemessene Perspektive, nichts die privilegiertere Quelle. Dennoch gewinnt man die ganze Zeit den Eindruck, dass das je Spezifische des Materials nicht allein in seinen eigenen Qualitäten liegt, sondern auch in einer sehr spezifischen Abweichung von etwas, einem Punkt, der aber nicht benannt wird. Dies gilt für das Filmmaterial ebenso wie für das Material des Filmes.

In Camille Henrots filmischen Arbeiten werden nicht nur die Archive des visuellen Wissens reorganisiert oder neu erfunden. Auch die Typen von Erzählung, sowohl der dargestellten Erzählung als auch der filmischen Mittel zur Erzeugung von Narrativität, werden einer Reorganisation unterzogen. Oft qualifizieren sie sich durch eine Abweichung von einem

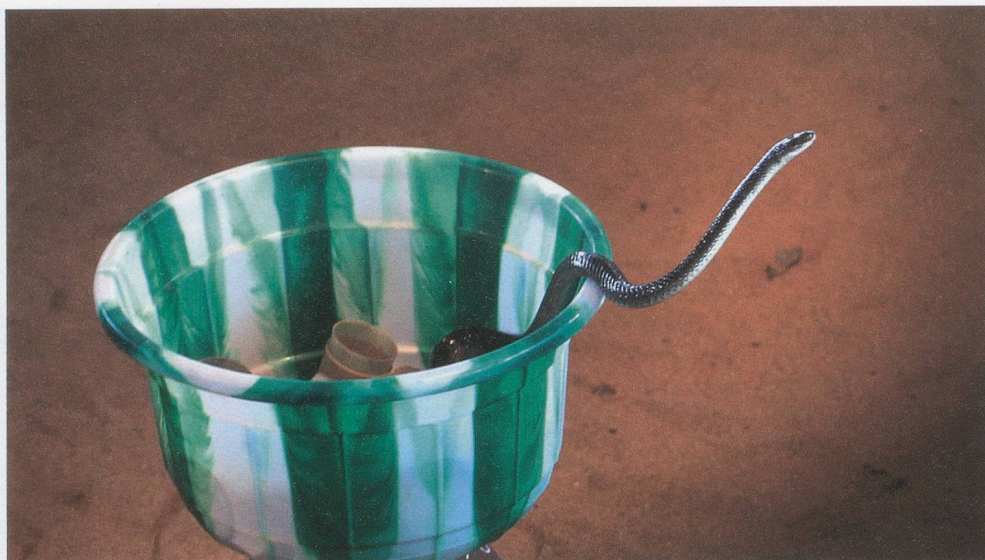


CAMILLE HENROT, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset), 2011,
 35-mm film transferred on Betanum, 5 min. 20 sec. /
 SCHNITT/VERSATZ, 35-mm-Film transferiert auf Betanum.

anderen, ebenfalls sichtbaren Typ von Erzählung; in vielen Filmen gibt es diese zwei parallelen Stränge. Längere Zeit glaubt die Betrachterin, sie folge einer Parallelmontage von Gegensätzen, zwei sich aufeinander zuspitzenden Handlungen, in denen es sogar Hinweise auf etwas Gemeinsames gibt. Doch dann erkennt man wieder, ähnlich wie ich es in Bezug auf das Bildmaterial schon gesagt habe, dass auch die Erzählungsorten immer durch Abweichung von einem nicht benannten Standard auffallen: Sie sind alle gleich weit weg von einem Zentrum, einem virtuellen Zentrum von visueller und kognitiver Normalität, das es aber schon lange nicht mehr gibt. Es ist aber grundsätzlich für die Genese und das Überleben solcher Formen, die nicht zentral sind oder nach Zentralität streben, wichtig, dass sie nicht nur spezifisch

sind und in Beziehung zu anderen spezifischen Formen stehen, sondern dass es in ihnen auch einen Abstand zu einem Standard gibt, der als Abstand sichtbar ist, ohne dass der Standard selbst sichtbar sein kann (oder überhaupt existiert).

Schlangen und Fische sind häufige Protagonisten in Henrots Arbeiten. In *CITIES OF YS* (Städte von Ys, 2013) sind es zum Beispiel diese Fische, die in Touristenorten eingesetzt werden, um als billige Attraktion den gelangweilten Flanierenden in Fussbädern die Hornhäute von den Füßen zu knabbern. Tatsächlich aber sind die Fischer Köder, eine Art Unter-Fisch, um grössere Fische zu fangen. In *MILLION DOLLAR POINT* sind es Fische, die in malerischen Tauchbildern über ein Riff in der Südsee schwimmen, das aus versenktem amerikanischem Kriegsmaterial besteht.

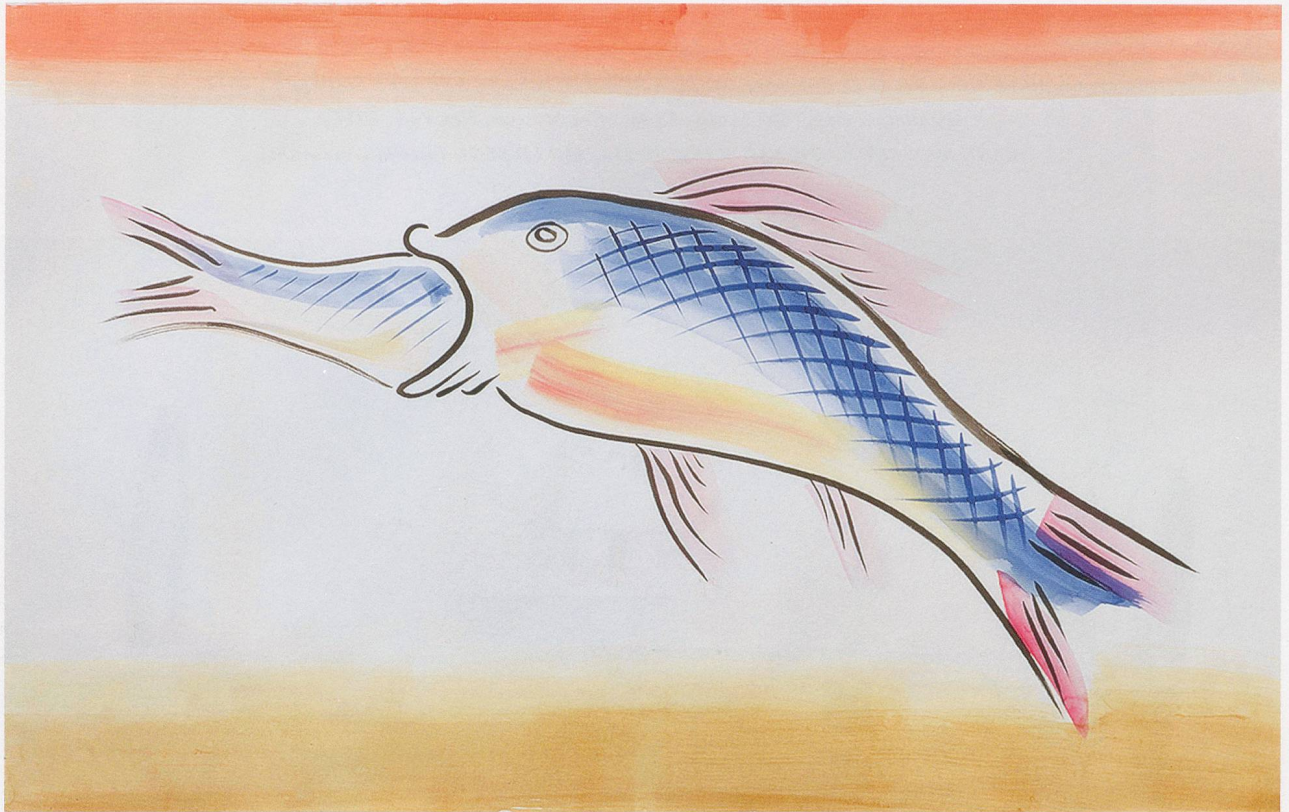


CAMILLE HENROT, *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, 2011,
video, 11 min. 37 sec. / *DER KAMPF DER LIEBE IN EINEM TRAUM*, Video.



In beiden Fällen würden diese Bilder und die von ihnen evozierten konkreten Erzählungen – von modernen Ritualen oder dem Topos des Triumphs der Natur – nicht funktionieren, wenn nicht sehr klar auch auf eine abstrakte, abwesende Fischheit verwiesen würde, einen Greenwich-Standard-Fisch.

Härter wird diese Spannung zwischen Anekdote und Substanz, wenn eine Gemeinschaft von anscheinend Gläubigen oder Feiernden in Indien gezeigt wird, die sich in grosser Zahl einen beschwerlichen Weg bahnen, um an einem Schlangenritual teilzunehmen (*THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, *Der Kampf der Liebe in einem Traum*, 2011). Ordnungskräfte sind nötig, um ihr Weiterkommen zu organisieren. Kontrastiert werden diese oft von Turbulenz gekennzeichneten Eindrücke, die ein komplex schwellender elektronischer Ton und quasi klassisch eingesetzte «dramatische» Orchesterperkussion untermalen, von Laborbildern und einem Industriefilm, der die Produktion einer Tablette zeigt. Diese wird, wie mir eine hilfreiche Patienteninformation im World Wide Web mitteilte, eingesetzt, um Angstzustände zu bekämpfen: Nun ist also das Gemeinsame von nächtlichem Ritual und industrieller Pharmaproduktion die Angst? Oder die Seele? Sind die Teilnehmer des



CAMILLE HENROT, *BIG FISH SMALL FISH*, watercolor on paper, 60 x 80" /
 GROSSER FISCH KLEINER FISCH, Wasserfarbe auf Papier, 152,4 x 203,2 cm.

Rituals ängstlich? Sind sie ausser sich? Oder ist die Gemeinsamkeit irgendwo in dem vom Titel gegebenen Verweis auf den Renaissance-Roman *Hypnerotomachia Poliphili* zu finden, in dem die Suche nach der sich entziehenden Geliebten zu erotischen Erfahrungen mit Architektur führt? Wäre diese Ersetzung eine Vorlage für die parallelen Erzählungen bei Henrot?

Henrot interessiert sich nicht nur für die Organisation(sformen) von Archiv und Erzählung und den aus ihnen hervorgegangenen Kategorien und Abstraktionen. Es geht ihr sowohl um gefährdetes, prekäres, schönes als auch böses, kaltes und lächerliches Wissen und um die Möglichkeit, ihm überhaupt solche Epitheta umzuhängen. In ihrem Hit *GROSSE FATIGUE* (Starke Müdigkeit, 2013) setzt sie eine weitere Inszenierung ein: In einer rhythmischen, an der Grenze zur Atemlosigkeit angesiedelten Performance von Energie und Produktivität trägt

eine kräftige, autoritäre, männliche Stimme die ersten Sätze von Schöpfungsmythen aller Regionen und Religionen – einschliesslich wissenschaftlicher Welt-erklärungen – vor. Beats begleiten sie.

In der gleichen Geschwindigkeit, mit der Bilder von Unübersichtlichkeit und Chaos etwas nicht Passendes hervorzaubern, entstehen Angebote von Gemeinsamkeit. In einer sich beschleunigenden Ranzanz, von der man nie weiss, ob sie vom Tempo der Bilder und Sätze hervorgerufen wird oder eher von der beschleunigten, eigenen Nachvollziehbarkeit, mit der man die Klassifikationsangebote, die *Tertia Comparationis* aufgreift und mitspielt.

Auch hier sind immer wieder Rahmungen zu sehen: die üblichen Fenster der Computeroberflächen, die vervielfältigt eine bizarre Flucht ergeben: genau in der Mitte zwischen einem Renaissancegemälde fiktiver Architektur und zwei gegenüberliegenden

CAMILLE HENROT, *IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?*, 2012,
installation view, "The Restless Earth," New Museum, New York, 2014 /
KANN MAN REVOLUTIONÄR SEIN UND BLUMEN LIEBEN?, Installationsansicht.



Spiegeln, dem Labyrinth des Narzissmus. Diesen Rahmungen von Material, von Denkbildern und zu klassifizierenden Bildsorten stehen reale gefilmte Ordnungsarchitekturen gegenüber: Schliessfächer, Regale und Schubladen, die klassischen Metaphern für die Architektur des Mentalen und Kognitiven. In diesem Aufbau ist die Äquidistanz zwischen dem zu Denkenden und zu Klassifizierenden und dann wiederum zwischen den Denkmitteln, den Epistemologien, Abstraktionen und Klassifikation zu einem Maximum getrieben: Dies ist nicht das Chaos oder die Entropie, sondern die genaue Mitte zwischen

Entropie und Ordnung. Mitte im Sinne eines Mittelzustands: Es ist zwar alles unendlich multipel und übercodiert, als Objekt und als Objekt zweiter und n-ter Ordnung (Zeichen, Dokument, Klasse und so weiter) und es gibt eine ebenso multiple Fülle von Systematisierungsangeboten – jedes einzelne, vom melanesischen Mythos bis zur Linné'schen Ordnung der Arten, könnte das Chaos ordnen. Doch die Systeme sind alle mehr oder weniger gleich legitim. Die Ordnung, die sie schaffen, löschen sie sogleich wieder aus. Das ist der Mittelzustand, in dem sich die Zuschauerin in diesem Film befindet.



CAMILLE HENROT, *PSYCHOTHERAPY OF A PLAINS INDIAN, GEORGES DEVEREUX*, 2014,
from the series "Is It Possible to Be a Revolutionary and Like Flowers," 2012; yellow birch (*Betula alleghaniensis*),
pink rattan twig, protea pincushion (*Leucospermum lineare*), shower hose, approx. 22 x 28 ³/₈ x 16 ¹/₂" /
PSYCHOTHERAPIE EINES PRÄRIEINDIANERS, GEORGES DEVEREUX, gelbes Birkenholz, rosa Rattanweig,
Nadelkissen-Protea, Duschschlauch, ca. 56 x 72 x 42 cm.

Dieser Mittelzustand ist nur möglich, weil es eine westliche Mitte als Beobachtungspunkt nicht mehr gibt. Ebenso wenig gibt es noch ein ästhetisches Genre der Collage, das einen privilegierten ästhetischen Beobachtungspunkt errichten könnte. Dies wird deutlich, wenn Henrot von der Zweidimensionalität der Bildorganisation zur Dreidimensionalität der Ausstellung wechselt und etwa die Frage nach dem Verhältnis von japanischer Ikebana-Tradition und

revolutionärer Position stellt: «IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?» (Kann man Revolutionär sein und Blumen lieben?, 2012). Oder mit der PALE FOX-Installation (Bleicher Fuchs, 2014), die Grade der Unverbundenheit von Daten und Bildern als ästhetische Ungeheuerlichkeit entwickelt: Die künstlerische Bearbeitung hilft nur, dies zu registrieren und als epistemologischen Abgrund zu erfahren, nicht um seine Teile wieder zu re-integrieren.

Dem scheint eine doppelte Diagnose zugrunde zu liegen: Zum Einen ist das privilegierte Wissen des kolonialen Westen als Ordnungsprinzip gefallen; daraus ergeben sich eine Fülle neuer Bezüge, denen Henrot auf allen Ebenen nachgeht, oft ganz nahe an in Ethnologie und Kulturwissenschaft bekannten Fragen entlang, wie der Theorie des Rituals; dann wieder indem sie Fährten folgt, die der Zufall oder das Fallen eines überkommenen Denkmusters eröffnet haben. Zum Zweiten aber ist ein Ordnungssystem in die Welt gekommen, das die neue Gleichwertigkeit aller Denkformen gleich wieder annulliert; nicht weil es neue Hierarchien und Privilegien in die Welt setzen würde, sondern indem es jede Wertzuweisung (kollektiv-ritueller, politischer oder ästhetischer Natur) unmöglich macht: Alles ist überall und gleich nah, fern, rar, häufig, schön, hässlich – alles ist ein Faktum im globalen Infosystem des WWW. Dessen kybernetischer Positivismus – wo alles zum Datenfaktum wird und jede Benutzung eines dieser Fakten zu einer kybernetisch-strategischen Verwertungseinheit – lässt sich keine *nostalgie de la boue* entgegensetzen, die Henrot in ihrem Suchmaschinen-Drama CITIES OF YS bei Wikipedia auf einer Liste der im Englischen gebräuchlichen französischen Formulierungen findet.

Auf diese Doppeldiagnose geben die Arbeiten eine doppelte Antwort. Die eine liegt im Umgang mit den parallel geschalteten Kontinuitäten, den mit Ton und Bild aufgezeichneten «Spuren»– sie werden sämtlich als singular herausgearbeitet, als untrennbar mit dem verbunden, was sie aufzeichnen – unabhängig davon, ob diese Verbindung von der archäologisch-ethnographischen Logik des Funds bestimmt ist (etwa einem merkwürdigen verblasst farbigen Ägypten [CYNOPOLIS, 2009] oder einem ähnlich in fremder Mediendistanz exotistisch vereinsamten Vanuatu in COUPÉ/DÉCALÉ) oder ob dieser Verbindung eine künstlerisch-produktive Entscheidung zugrunde liegt. Die Stärkung des Trägermaterials hat also nicht die klassische aufklärerisch-medienreflexive Funktion, sondern sie schützt die Einmaligkeit des spezifischen Sinnesdatums (also des Moments, in dem irgendeine Rezipientin mit einem auf einem spezifischen Medium aufgezeichneten Weltmaterial Erfahrungen gemacht hat) gegen den digitalen Positivismus.

Die zweite Antwort ist der Rhythmus (und andere Ereignisse der Tonspur, auch deren Leere in einigen Filmen). Informationen und Wissenssysteme bekommen ihre Besonderheit dort, wo sie rhythmisch werden: wo der Fluss der Schrift in eine tiefere Zeile springt, wo der Melodieverlauf von einem Takt akzentuiert wird, wo der Rhetor atmet und der Rhapsode pausiert – überall dort, wo die körperlich-mediale Apparatur, die den Informationsfluss bindet, speichert, strukturiert und hervorbringt, sich wiederholt, das von ihr Gespeicherte, Hervorgebrachte aber weiterhin produziert und Neues hervorbringt.

Für dieses Verhältnis und viele kleine, subtile Varianten davon gibt es zahlreiche Beispiele in Henrots Filmen, die ja oft auch in Zusammenarbeit mit bekannten Musikern aus dem elektronischen Underground entwickelt worden sind, wie Joakim, den Komponisten, DJ und Begründer des Labels Tigersushi oder der Band The Octet, für die Henrot auch ein Musikvideo gedreht hat. Dennoch ist Musik nur ein Fall unter sehr vielen Gestaltungen von Wiederholung. Bei Henrot ist es besonders der Umgang mit der Stärkung der Elemente zweier Stränge – seien es unterschiedliche Formate, Medien, Filmtraditionen oder auch Plots, Erzählungen, Assoziationsregister. Diese zugleich sehr künstlerisch entscheidungsfreudige, aber auch auf grosse Traditionen des Films zurückgehende Strategie hat eine sehr anrührende Kraft in Henrots Arbeiten: Denn sie wird ja eingesetzt, um sich inmitten der grössten Freisetzung von Informationsströmen und ihrer kybernetisch-kapitalistischen Verwertung mit im Grunde den Mitteln zu behaupten, die schon Sergej Eisenstein sich herbeiwünschte, wenn er von einer «Obertonmontage» träumte: dem rhythmisch komplexen Miteinander der unterschiedlichsten kontinuierlichen Ströme von Sinnesdaten und Wissenstypen, das durch die Lektionen aus der Musik intelligibel bleibt. Das hiesse dann nicht einfach, sich auf die Metapher der Musik zu verlassen, die es schon irgendwie richtet, dass etwas passt (oder auf interessante Weise nicht passt), was normalerweise nichts miteinander zu tun hätte (sodass man gar nicht sagen könnte: Es passt oder es passt nicht), sondern diese Musikalität selbst aus dem filmischen Material zu gewinnen.



CAMILLE HENROT, TROPICS OF LOVE, 2014, black-and-white inkjet print (vintage photograph), 25 1/2 x 17 1/2",
3 color inkjet prints, Chinese ink, 16 1/8 x 24", 24 x 17 3/8", 17 3/8 x 24" / TROPEN DER LIEBE, Schwarzweiss-Inkjetprint
(Vintage-Photographie), 64,8 x 44,6 cm, 3 Inkjetprints, chinesische Tinte, 41 x 61 cm, 61 x 44,1 cm, 44,1 x 61 cm.

The Absent Center: Camille Henrot's Films between Postcolonialism and Digital Positivism



CAMILLE HENROT, *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM*, 2011, video, 11 min. 37 sec. /
DER KAMPF DER LIEBE IN EINEM TRAUM, Video.

 DIETRICH DIEDERICHSEN

Something is missing in Camille Henrot's films. Take, for example, *COUPÉ/DÉCALÉ* (Cut/Offset, 2011), which captures a ritual "land dive" in Vanuatu. Shot in digital video, the footage was transferred to 35-mm film, then cut in half before being converted back to video; as a result, a trembling tear runs through the middle of the picture as if a thread had strayed onto the projector, but thicker and more violent, forcing the two halves to run ever so slightly out of sync. The long white gash links the medium to the image: men jumping from high scaffolds with only a vine tied to their ankle. In *MILLION DOLLAR POINT* (2011), a frame occasionally appears on-screen, an old television set playing a film (of a white man dancing with women in leis) within the film. In these ways, Camille Henrot juxtaposes different textures of film and video, occasionally including found footage but more often capturing her subjects in an ethnographic—or exploitative—style that makes her own material appear archival, and underlines that the technological, epistemological, and political status of her films and their very material loom larger than what we actually see. None of the perspectives offered seems right or suitable; nothing is the privileged source. And yet, the impression remains that the specificity of her works and what they are made of is defined not just by their own qualities but also by a point from which they deviate, one that remains unnamed.

Henrot's works often employ parallel narrative strands. For a while, we think that we are watching two actions gradually coming to a head, or that per-

haps there will be a discovery of common ground. But the stories remain on parallel tracks, equally off-center, never meeting; like the visual material, the narratives conspicuously diverge from a virtual center of visual and cognitive normality, unnamed and long since vanished. Similarly, the genesis and survival of forms depend not only on the forms' specificity and their relationship to other forms but also on their distance from a norm, such that the remove is visible without the norm itself being seen—if it even exists. Think of the fish that frequently appear as protagonists in Henrot's work. In *CITIES OF YS* (2013), for example, an elegant hand in a bucket of fish might recall a cheap attraction in tourist resorts (footbaths filled with fish that nibble away the calluses of bored strollers), but the fish are in fact bait—a kind of sub-fish used to catch bigger fish. In *MILLION DOLLAR POINT*, picturesque underwater images show fish floating through a South Seas reef composed of discarded US military vehicles. These films and the narratives they invoke—modern rituals or the triumph of nature—gain their power through reference to an abstract, absent fish-ness, a Greenwich Standard fish.

Snakes take many forms in *THE STRIFE OF LOVE IN A DREAM* (2011): real ones that writhe in buckets and on the ground; artistic representations such as *Laocoon*; film clips from *Cleopatra* and *The Jungle Book*; a theatrical performer in green makeup. These forms are echoed in scenes of India: Crowds of people wind their way up a mountain, desperately trying to reach the site of a snake ritual; law-enforcement officers come to their aid. This turbulent event is accompanied by a crescendo of complex electronic sounds and the drama of almost-classical percussion, and it is intercut with activity in a factory where medication is produced and packaged. As I learned from the helpful information available to prospective patients on the Internet, the pills are used for anxiety attacks. Is anxiety the common denominator of

DIETRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Vienna. His most recent publications are *Über Pop-Musik* (2014), *The Whole Earth* (w. Anselm Franke, 2013) *The Sopranos* (2012), *Utopia of Sound* (w. Constanze Ruhm, 2010), *Psicodelia y Ready-made* (2010), *Stein, Schere, Papier* (w. Peter Pakesch, 2009) *Eigenblutdoping* (2008), *Kritik des Auges* (2008), *On Surplus Value (of Art)* (2008).

nocturnal ritual and industrial pharmaceutical production? Or the soul? Are the participants in the ritual afraid? The title refers to the early Renaissance novel *Hypnerotomachia Poliphili*, in which a young man's search for a retreating lover leads to erotic experiences with architecture—a substitution that might be a model for Henrot's parallel narratives.

Henrot is interested in the methods by which archives and narratives are organized, and the categories and abstractions thus created. But her work is equally about knowledge itself—endangered, precarious, and beautiful as well as evil, cold, and ridiculous, if knowledge can even be assigned such epithets. This concern forms another layer of *GROSSE FATIGUE* (2013): In a rhythmic performance of energy on the verge of breathlessness, a male voice recites the first sentences of creation myths from all over the world, including scientific explanations. A steady beat accompanies him. Commonalities appear at the same pace as pictures of chaos and confusion. Everything occurs at breakneck speed, although it is impossible to tell whether this is the tempo of the images and narration or our own acceleration of thought as we attempt to read and interpret this new order, the *tertium comparationis*, offered by the artist.

Here again frames appear within the frame—now computer windows, so multiplied that they create a feeling of bizarre depth, exactly between the linear perspective of a Renaissance painting and the infinite regress of two facing mirrors, i.e., the labyrinth of narcissism. These framed materials, pictures without order, are juxtaposed with footage of architectures of classification: lockers, shelves, and drawers, the classical metaphors for the architecture of the mind and cognition. We find ourselves equidistant from what is thought of and classified and, on the other hand, from the very means of thinking, the epistemologies. This is not chaos but the midpoint between entropy and order, a median state: Everything is infinitely multiplied and overcoded, both as an object and as an object to the *n*th orders (sign, document, class, etc.), but there is a similarly multiple wealth of available systematizations, from Melanesian mythology to Linnaean taxonomy. Any single system would lend order to chaos; they are all more or less equally legitimate. But when they are placed alongside each

other, as soon as one creates an order, another cancels it out.

Viewers find themselves in this median state because there is no longer a Western point of departure. Nor has a genre of collage survived that would establish a privileged aesthetic position of observation. This becomes apparent when Henrot moves from the two-dimensionality of organizing images to the three-dimensionality of an exhibition. Through the Japanese tradition of *ikebana*, for instance, she inquires, *IS IT POSSIBLE TO BE A REVOLUTIONARY AND LIKE FLOWERS?* (2012); in her 2014–15 installation *THE PALE FOX*, she turns the non-connectivity between data and images into an aesthetic monstrosity—the installation registers this, alerting us that we are on the verge of an epistemological abyss, but it does nothing to reintegrate the parts.

A twofold diagnosis would seem to explain the situation in which we find ourselves. First, the knowledge of the colonizing West no longer reigns as the supreme principle of order. This opens up an abundance of new relations—which Henrot seizes upon, investigating questions familiar from anthropology and cultural studies, such as the theory of ritual, and following paths discovered by chance or left in the wake of a fallen paradigm. But, secondly, this equivalence of all epistemologies has already been annihilated by another system of order that has come into the world: the Internet. This system of order has not established its own hierarchies and privileges, but rather thoroughly subverts any assignment of value, whether collective, ritualistic, political, or aesthetic. Everything is everywhere, equally close and distant, rare and frequent, beautiful and ugly. Everything is a fact in the Global Information System of the World Wide Web. This cybernetic positivism—in which everything becomes a data point and a strategic unit of processing—cannot be counteracted by any *nostalgie de la boue*, a term that appears in Henrot's search-engine drama *CITIES OF YS* (2013), in a Wikipedia list of French phrases common in English.

Henrot's works offer a two-pronged response to this dual diagnosis. One method is seen in how the artist deals with layers of sound and image: Each one is treated as singular, and inseparably linked to what it records—regardless of whether the indexical

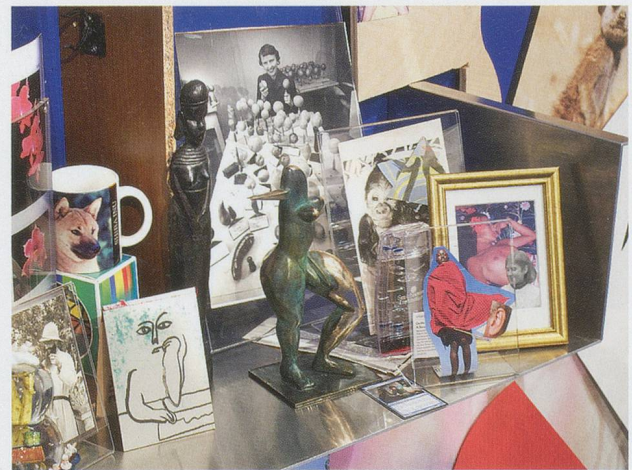


CAMILLE HENROT, PALE FOX, 2014, installation view, Chisenhale Gallery, London /
BLEICHER FUCHS, Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)



CAMILLE HENROT, PALE FOX, 2014,
installation views, Chisenhale Gallery,
London / BLEICHER FUCHS,
Installationsansichten.
(PHOTOS: ANDY KEATE)

relationship is determined by an archaeological, anthropological logic (the strangely faded Egypt of CYNOPOLIS [2009]; the exotically isolated Vanuatu of COUPÉ/DÉCALÉ) or an artistic decision. This emphasis on the material of the support does not function as traditional media reflexivity but rather as a means of protecting the unique quality of each specific sensory datum from digital positivism.



Henrot's second response is to employ rhythm and other elements of the sound track, including at times the lack thereof. Information and systems of knowledge become distinctive when they become rhythmic: When the flow of the script slips down to the line below; when the course of a melody is accentuated by that of a measure; when the rhetor breathes, and the rhapsode pauses. Each time the physical, medial



CAMILLE HENROT, *MY ANACONDA DON'T*, 2015, watercolour on paper, mounted on dibond, 59 ¹/₈ × 81 ¹/₂" /
 MEINE ANAKONDA WILL NICHT, Wasserfarbe auf Papier, aufgezogen auf Dibond, 150 × 207 cm.

apparatus—that connects, stores, structures, and brings forth the flow of information—repeats itself, something new is created. Henrot often works with renowned musicians from the underground electronic scene, such as Joakim—composer, DJ, and founder of the label Tigersushi and the band the Octet—who has scored numerous films, and for whom she has in turn made a music video.

However, music is only one means of articulating rhythm and repetition. Henrot consistently places the many strands in her work—different media, genres, associative registers—in counterpoint, a poignant strategy that recalls the great traditions of cinema. In

the midst of today's flood of information and its cybernetic, capitalist exploitation, she achieves Sergei Eisenstein's dream of overtone montage in a complex assemblage of diverse streams of sensory data and types of knowledge, made intelligible through the lessons of music. This is not a simple reliance on the metaphor of music, which somehow always makes things fit (or creatively *not* fit) that are ordinarily unrelated (making it impossible to say whether they actually fit or not). Rather, Henrot culls musicality out of the filmic material itself.

(Translation: Catherine Schelbert)