

**Adeena
Mey**

**Positive
Feedback.
On Chloé
Delarue's
TAFAA**

Adeena Mey

**Rétroactions
positives.
Sur Chloé Delarue
et TAFAA**

→ Seite 47

**Positive
Feedback.
On Chloé
Delarue's
TAFAA**

TAFAA: materialities

We are at the beginning of January 2019. In anticipation of what might happen, information flowing from various platforms that make up our technical and social environment signals the arrival of a new age foreseen by science fiction. It is indeed in 2019 that Rick Deckard was tracking replicants in Los Angeles in the film *Blade Runner* (1982) and also in 2019, in a dystopian Neo Tokyo, that the animated film *Akira* takes place (1988). And reality in 2018 was not to be outdone either: Chinese bio-physicist He Jiankui announced on November 25th the birth of Lulu and Nana, two genetically modified babies, while in September, William Gibson, the author of *Neuromancer*, tweeted: “Writing fiction that gently induces cognitive dissonance has become increasingly difficult.”¹ I mention these observations because, in my opinion, they highlight two opposing points of view when addressing the work of Chloé Delarue: on one hand, the capacity to estrange the present through speculative fiction; and, on the other hand, actualizing futures through science and technology.

Since 2015, Chloé Delarue has been developing, under the acronym TAFAA, work combining sculpture and installation, each variant of which seems to embody a technological hallucination. As the generic title of her “simulated machine bodies”² suggests, *Toward A Fully Automated Appearance* addresses the issue of automation and its consequences: artificial intelligence and the limits of human agency, the datafication of the world and cybernetics. The artist’s interest in these issues came long before TAFAA as, until then, she was mainly creating videos in which she staged scenarios with experimental narrative structures reminiscent of utopian worlds. In this article, I will nevertheless focus on her TAFAA work, which, without losing any of its ability to evoke other universes, raises and provokes a greater range of questions, this evocative potential being transposed through material and semiotic assemblages. This transition from video to TAFAA testifies to another phenomenon that I hypothesize here: the simulated dissolution of the artist’s presence in her work, transfigured through TAFAA.

The initial experience with one or another version of TAFAA is that of its spatial deployment and, above all, of its materiality, the latter generating movement between what is perceptible and intelligible by individuals who encounter this work. TAFAA is based on a regime of materialities whose different combinations and variations are the vectors of the movement between its genericity (expressed by the invariant element of the name “TAFAA”) and its multiple individuations (expressed by a subtitle, for example *TAFAA-LAGUNA* or *TAFAA-OVERDRIVE SIMULATION ROOM / SHOW ME WHAT YOU GOT*). TAFAA makes recurrent use of certain materials: latex, for example, — with which

1 William Gibson, 6th September 2018, <https://twitter.com/GreatDismal/status/1037547479162474498>

2 This term was coined by curator Sabine Rusterholz Petko. See her short text on the artist: <http://rotwandgallery.com/exhibitions/group-show-16>

the artist often moulds objects or surfaces—gives the work an organic appearance, in the form of mouldings spread out or hanging in tatters. The effect obtained thanks to this process of translation or transfer is an effect of doubling, of simulation, or the ghostly presence of organs from the ruins of the “already ancient future before it occurs,” to quote Chloé Delarue. One can also see it as an effect of the evolution of her work, the latex reflecting the dissolution of the artist, an extension of her body, which has become a residue. Polyurethane casts, such as the “cloned” dogs exhibited at the Centre d’art de Neuchâtel, or the street lamps designed by Gustave Eiffel, suspended like animals in a slaughterhouse at Post Territory Ujeongguk in Seoul, are also an evocation of the body. One of the speculative scenarios conceived by Chloé Delarue is that of a near future when data centres have ceased to function—an hypothesis bizarrely confirmed in reality by the recent flooding of a bitcoin farm in China—leaving endless lengths of wrecked computer racks. Operating as an archaeology of this horizon made of debris, TAFAA integrates metal frames, carcasses and hardware—the remains of an infrastructure decimated by entropy, *positive* cybernetic feedback and the artificialisation of the planet by Capital.

Not forgetting the neon lights and disassembled computer screens integrated into the different iterations of TAFAA. Whether they are installed in a bright white cube or in a darkened space, with these various devices, the TAFAA works create a subdued luminosity, described by curator Paul Bernard as “a pale halo that emerges from the installations”.³ These elements of light evoke, in a “figural” mode—that is to say by extracting and isolating them⁴—the cyberpunk aesthetic and its urban landscapes saturated with neon lighting and screens. The latter, as seen in the animated film *Ghost in the Shell* or in *Akira*’s Neo Tokyo, are implanted in the various incarnations of TAFAA in which a diffused phosphorescence recalls both the technologized urban spaces of this futuristic Asia and classical Japanese aesthetics.⁵

The dystopian scenarios, the theory-fiction and the advanced scientific debates that the artist incorporates are based on this regime of materialities and on the various forms taken by TAFAA. As the artist says: “Stories are repositories for the works.” In her studio, the conversation revolves around cyberpunk novels (J. G. Ballard, William Gibson)—cybernetics, the Skynet network and *Terminator*—allegories of overcoming human reason through computational calculation—artificial intelligence and the argument for technological singularity, or theoreticians such as Sadie Plant, Yuk Hui, Édouard Glissant or Stanisław Przybyszewski, the author of *Totenmesse*. Among the array of complex references instilled in TAFAA, Capgras’ Syndrome offers a striking parallel with the work of Chloé Delarue. In a 1923 article,⁶

3 Paul Bernard, “Vertige de l’écran plat” (Vertigo of the flat screen), Chloé Delarue, *TAFAA*, Geneva, Editions Piano Mobile, 2016, p.2.

4 Olivier Schefer, *Qu’est-ce que le figural ?* (what is figural?), *Critique*, No. 630, November 1999, p.913.

5 Indeed, in *In Praise of Shadows*, Jun’ichirō Tanizaki praised an “exhausted, faded, precarious light” as “the essential factor of beauty” of Japanese homes. Jun’ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977, pp.44–45.

the psychiatrist Joseph Capgras described a form of delirium in which the patient believes that their relatives, or even themselves, have been replaced by identical imposters or look-alikes, most of whom have bad intentions. Because of its rarity, this infrequent form of persecutory delirium and megalomania, usually associated with psychotic and schizophrenic conditions, was often studied through the use of representations of the double in fiction or religion.⁷ In a similar way, TAFAA is the material projection of the double created in a delirium by the planetary cybernetic organism; a relic, in the form of a hand-crafted simulation, of the hallucination resulting from the artificialisation of the globe through techno-capitalist machines.

TAFAA: machine and organism

The appearance of TAFAA as a hybrid between machine and organism needs to be put in context with our present, where the relationship between these two types of beings is questioned by the automation of the production forces and the Anthropocene, that is to say, on one hand, the inseparability of *technics* in culture and, on the other, the inseparability of *nature* and culture. From this point of view, Chloé Delarue's work issues related to the possibilities of creating living machines—into a future informed by thinking—that has swayed the intellectual, artistic and scientific world since the 1940s.

In his publication “Machine and organism”⁸ on the philosophies of technics, Georges Canguilhem analysed the ability of mechanical models to capture both living beings and machines, as well as their capacity for reproduction and the various attempts to bring together biological and technological facts. In a dialogue between cybernetics—defined by Norbert Wiener as the science of “the whole field of the theory of control and communication, both in machines and animals”⁹—and the rationalities at work in the field of biology, defined through the concept of “regulation,” distinct but transversal to the conceptualisations of organisms in life sciences and communication, Canguilhem affirmed:

“... today, the concept of regulation covers almost all the operations of the living being: morphogenesis, regeneration of mutilated parts, maintaining dynamic equilibrium, adapting to the living conditions of the environment. Regulation is the *biological fact par excellence*. This is the reason why the current interpretation of regulation processes finds its most expressive models in information theory and cybernetics.”¹⁰

From the concept of regulation (or control, according to Wiener's original terminology), a flood of hybrid beings emerge and question

6 Joseph Capgras, Jean Reboul-Lachaux, *L'illusion des 'sosies' dans un délire systématisé chronique* (The Illusion of 'Doubles' in a Chronic Systemic Delirium), *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1923, 11, pp. 6–16.

7 See, for example, Robert J. Berson, *Capgras' Syndrome*, PhD Thesis, City University of New York, 1982.

8 Georges Canguilhem, “Machine et organisme,” *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009 (1952), p. 129–164.

9 Norbert Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Paris, Hermann & Cie, 1948.

10 Georges Canguilhem, “Regulation (Epistemology),” *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1972.

the dualism between the natural and the artificial. The technological and systemic dimension of cybernetics also has deeper consequences. The philosopher Claus Pias sees in the emergence of cybernetics a new *epistēmē* according to which categories such as life, language and work, previously unified in the concept of the human being, are confronted with a dimension outside human limits, such as information circuits, feedback or programming. As a result, the philosopher states that what Michel Foucault referred to as “anthropological illusion” has now given way to “cybernetic illusion.”¹¹

In art, it was undoubtedly the exhibition *Cybernetic Serendipity* curated by Jasia Reichardt at the ICA in London in 1968 that brought these ideas into the mainstream. Jasia Reichardt wanted to exhibit together artists (John Cage, Nam June Paik, Gustav Metzger), engineers and computer scientists, placing works of art alongside “cybernetic objects” (the *Colloquy of Mobiles* by cybernetician Gordon Pask for example). There was no information saying whether a work was created by an artist or a cybernetician, thus raising questions about the limits of gesture and human action and the creative potential of the computer and the machine in general, the exhibition focusing on modalities of interaction with the works and on demonstrating indeterminate creativity.

TAFAA: Toward an Appearance of the Future

Although TAFAA obviously follows this tradition, Chloé Delarue’s work differs on several levels. While the era described by Georges Canguilhem and Claus Pias—and of which *Cybernetic Serendipity* was the artistic symptom—marks the transition from mechanical and thermodynamic rationality to that of statistical probability, TAFAA operates within the algorithmic and predictive way our contemporary world is governed. It accelerates and exacerbates what the founders of modernist cybernetics could not even imagine. The combination of engineering and mathematics, their mutation into computational platforms managed by predictive algorithms at the service of the market economy, and self-regulated individuals modelled on neuroscience and behaviouralism, form a matrix anticipated by Gilles Châtelet:

“One can speak of a political, economic and cybernetic Triple Alliance, likely to ‘self-organize’ the explosive potential of vast human masses and combine the performance of two prototypes of post-modernity: the homo economicus — the Robinson Crusoe-citizen, selfish and rational, an atom of services and modes of consumption, determined to optimize a best-of goods and services; and the homo-communicans, the thermostat-citizen, bubble-inhabitant of a friendly cyberspace, without any archaic conflict or social confrontation, priding himself in being positive and existing only as a cybernetic tapeworm infused with *inputs* and vomiting *outputs*.”¹²

11 Claus Pias, “The Age of Cybernetics,” Claus Pias (Dir.), *Cybernetics. The Macy Conferences 1946–1953. The Complete Transactions*, Zürich, Berlin, Diaphanes, 2016 (2003), pp. 18–19.

12 Gilles Châtelet, “Relire Marcuse pour ne pas vivre comme des porcs,” *Le Monde diplomatique*, août 1988, pp. 22–23.

TAFAA does not seek any form of syncretism between the living and the artificial, the machine and the organism. It neither operates

as “technological art” (the cyber-art of the 1960s or the new media art of the 1990s) nor does it attempt to appropriate the mediation processes associated with technology. Each version of TAFAA functions more like a machine whose operation is non-technical, a machine creating scenarios allowing one to hypothesize new types of feelings induced by the mutations of cognition. *Post-Internet* art, meanwhile, is a *mimesis* of digitalisation processes and detaches itself from the production of traditional materialities. Indeed, for Kerstin Stakemeier, in this paradigm, “the world is code and materiality becomes its *secondary effect*,”¹³ as the post-Internet operates in a modality that does not allow one to distort the real but is at best an alternative to it. TAFAA positions itself in relation to futures that it falsifies in the present. TAFAA’s cyberschizoid standpoint is also embodied in its material form. TAFAA is obviously a post-medium art, made of found objects, tampered machines, moulded patterns and volumes. Chloé Delarue dismembers, assembles and reconfigures elements, from one installation to another, like the latex roof imprint of a data centre in *TAFAA-SOO AM (Neo Geography I, CAN, Neuchâtel, 2017)*, *TAFAA-HIVE (Future Love, HeK, Basel, 2017)* and *TAFAA-HIVE (Poppositions, Bruxelles, 2018)*. For the artist, this grafting process questions the identity of the work and what is missing from it by “removing the sacred nature of its components and consuming them” to bypass the requirement of uniqueness the art world.

Nevertheless, TAFAA produces an impression of singularity, each of its iterations being a construction resulting from an indeterminate experiment that is not closed on itself. Neither techno-utopian nor dystopian, TAFAA is what we could call an “anastrophe.” For Nick Land and Sadie Plant, a “Catastrophe is the past coming apart. Anastrophe is the future coming together”; “Time goes weird in tactile self-organizing space: the future is not an idea but a sensation.”¹⁴ Sculpture, installation, but also a pre-programmed ruin and tomb of an imploded “teconomic” infrastructure and implausible computational processes, TAFAA can be seen as the sensible and material expression of these futures. TAFAA is an anastrophe becoming real, in appearance.

13 Kerstin Stakemeier, “Exchangeables. Aesthetics against Art,” *Texte zur Kunst*, Vol. 25, No. 98, June 2015 p. 136.

14 Nick Land, Sadie Plant, “Cyber-positive,” Robin Mackay, Armen Avanessian (Dir.), *#ACCELERATE. The Accelerationist Reader*, Falmouth, Berlin, Urbanomic, Merve Verlag, 2014, pp. 305–308.

Adeena Mey

**Positive Feedback.
On Chloé Delarue's
TAFAA**

← page 41

**Rétroactions
positives.
Sur Chloé
Delarue et
TAFAA**

TAFAA : matérialités

Nous sommes début janvier 2019. En anticipation de ce qui pourrait advenir, les flux d'informations des diverses plateformes qui constituent nos milieux techno-sociaux relaient l'arrivée d'un nouvel âge qu'aurait prophétisé la science-fiction. C'est en effet en 2019 que Rick Deckard traque des répliquants à Los Angeles dans *Blade Runner* (1982); c'est en 2019, encore, dans une Neo Tokyo dystopique, que se déroule l'anime *Akira* (1988). Pourtant, la réalité en 2018 n'était pas en reste, le biophysicien chinois He Jiankui annonçant le 25 novembre la création de Lulu et Nana, deux bébés modifiés génétiquement, tandis qu'en septembre, William Gibson, l'auteur de *Neuromancer* twittait: « Écrire de la fiction induisant gentiment un peu de dissonance cognitive est devenu de plus en plus difficile »¹. Je me permets de mentionner ces anecdotes, car à mon sens, elles dessinent deux pôles permettant d'aborder le travail de Chloé Delarue: d'un côté, la puissance d'étrangéification du présent par la fiction spéculative, de l'autre, l'actualisation de futurs par la science et la technologie.

Chloé Delarue développe en effet depuis 2015, sous l'acronyme TAFAA, une œuvre à la croisée de la sculpture et de l'installation dont chaque variante paraît incarner une hallucination technologique. Comme l'intitulé générique de ses « corps-machines simulés »² le suggère, *Toward A Fully Automated Appearance* aborde la question de l'automatisation ainsi que ses corollaires: l'intelligence artificielle et les limites de l'agentivité humaine, la « datafication » du monde, ou encore la cybernétique. L'intérêt pour ces problématiques est antérieur à TAFAA, l'artiste réalisant jusqu'alors principalement des vidéos dans lesquelles elle met en scène des scénarios aux structures narratives expérimentales évoquant des mondes chimériques. Néanmoins, je me concentrerai sur TAFAA qui, sans rien perdre de cette force d'évocation d'univers autres, pose et provoque une plus grande gamme de questions, ce potentiel évocatoire étant transposé à travers des assemblages matériels et sémiotiques. Ce passage de la vidéo à TAFAA témoigne d'un autre phénomène dont nous faisons l'hypothèse: la dissolution simulée de la présence de l'artiste de son œuvre, transfigurée à travers TAFAA.

L'expérience initiale avec l'une ou l'autre version de TAFAA est celle de son déploiement spatial et, surtout, de sa matérialité, cette dernière étant génératrice d'un mouvement entre le sensible et l'intelligible chez tout individu faisant la rencontre de cette œuvre. TAFAA repose sur un régime de matérialités dont les différentes recombinaisons et variations sont les vecteurs du mouvement entre sa genericité (indiqué par l'élément invariant du nom, TAFAA) et ses multiples individuations (signifiées par un sous-titre, par exemple TAFAA-LAGUNA

1 William Gibson, 6 septembre 2018, <https://twitter.com/GreatDismal/status/1037547479162474498>

2 L'expression est de la curatrice Sabine Rusterholz Petko. Voir son court texte sur l'artiste : <http://rotwandgallery.com/exhibitions/group-show-16>

ou TAF AA-OVERDRIVE SIMULATION ROOM / SHOW ME WHAT YOU GOT). TAF AA recourt à certains matériaux de façon récurrente : le latex – avec lequel l’artiste moule souvent des objets ou des surfaces – procure à l’œuvre une apparence organique, sous formes d’empreintes étendues ou suspendues en lambeaux. L’effet obtenu grâce à ce processus de translation, de transfert, est celui d’un doublage, d’une simulation, ou de la présence fantomatique d’organes issus des ruines du « futur déjà vieilli avant qu’on ne le rejoigne » évoqué par Chloé Delarue. On peut également y voir un effet de l’évolution de l’œuvre, le latex signalant la dissolution de l’artiste, une expansion de son corps devenu résidu. Participent également à cette semblance du corporel les moulages en polyuréthane, tels les chiens « clonés » exposés au Centre d’art de Neuchâtel, ou les réverbères dessinés par Gustave Eiffel, suspendus comme des bestiaux à l’abattoir à Post Territory Ujeongguk, à Séoul. L’un des scénarios spéculatifs imaginés par Chloé Delarue est celui d’un avenir proche où les data-centres ont cessé de fonctionner – conjecture télescopée dans notre présent par la récente submersion de fermes à bitcoins en Chine – laissant des décombres de racks informatiques. Opérant comme une archéologie de cet horizon fait de débris, TAF AA intègre châssis métalliques, carcasses et hardware – les reliquats d’infrastructures décimées par l’entropie, le feedback positif cybernétique et l’artificialisation planétaire par le capital.

Citons encore les néons et écrans d’ordinateurs désossés intégrés aux différentes itérations de TAF AA. Que l’œuvre soit installée dans un white cube lumineux ou dans un espace assombri, à travers ces dispositifs, c’est une luminosité tamisée qui émane des organismes TAF AA ou, comme le décrit le curateur Paul Bernard : « un halo blafard qui se dégage des installations »³. Ces éléments de lumière convoquent, sur un mode « figural » – c’est-à-dire en les extrayant et en les isolant⁴ –, l’esthétique cyberpunk et ses paysages urbains saturés de néons et d’écrans. Ces derniers, présents dans l’anime *Ghost in the Shell* ou dans la Neo Tokyo d’*Akira*, se retrouvent comme greffés dans les diverses incarnations de TAF AA dont la phosphorescence diffuse rappelle autant les espaces urbains, technologisés, de cette Asie futuriste, que l’esthétique japonaise classique.⁵

C’est sur ce régime de matérialités et sur les diverses formes que prend TAF AA que reposent les scénarios dystopiques, la théorie-fiction et les débats scientifiques de pointe que l’artiste assimile. Comme elle le dit elle-même : « Les histoires sont des reposoirs pour les pièces ». À son atelier, les conversations portent sur le roman cyberpunk (J. G. Ballard, William Gibson) – la cybernétique, le réseau Skynet et *Terminator* – allégorie du dépassement de la raison humaine par la puissance de calcul computationnel – l’intelligence

3 Paul Bernard, « Vertige de l’écran plat », Chloé Delarue, TAF AA, Genève, Editions Piano Mobile, 2016, p. 2.

4 Olivier Schefer, « Qu’est-ce que le figural? », *Critique*, No. 630, novembre 1999, p. 913.

5 En effet, dans son *Éloge de l’ombre*, Jun’ichirō Tanizaki louait une « lumière épuisée, atténuée, précaire » comme étant « le facteur essentiel de la beauté » des demeures au Japon. Jun’ichirō Tanizaki, *Éloge de l’ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977, pp. 44–45.

artificielle et la thèse de la singularité technologique, ou encore sur des théoriciens comme Sadie Plant, Yuk Hui, voire encore Édouard Glissant ou le Stanisław Przybyszewski de *Totenmesse*. Parmi la constellation de références complexes insufflées dans TAFAA, le syndrome de Capgras offre un parallèle saisissant avec la stratégie de Chloé Delarue. Dans un article de 1923⁶, le psychiatre Joseph Capgras décrivait une forme de délire caractérisé, chez la personne affectée, par la croyance en l'existence de doubles identiques remplaçant ses proches, ou de doubles d'elle-même, sosies pour la plupart mal intentionnés. Délire de persécution et de mégalomanie peu fréquent, généralement associé aux conditions psychotiques et schizophréniques, du fait de sa rareté, ceux qui l'ont étudié ont souvent eu recours aux représentations du double dans la fiction ou la religion.⁷ De façon analogue, TAFAA est la projection matérielle du double déliré par l'organisme cybernétique planétaire, une relique, sous forme de simulation artisanale, de l'hallucination résultant de l'artificialisation du globe par la machine techno-capitaliste.

TAFAA : machine et organisme

L'apparence de TAFAA comme hybride entre machine et organisme est à comprendre en fonction de notre présent, où la relation entre ces deux types d'êtres est reposée par l'automatisation des forces de production et par l'Anthropocène, c'est-à-dire, d'une part l'indissociabilité de la *technique* dans la culture et, de l'autre, l'inséparabilité de la *nature* et de la culture. Dans cette perspective, le travail de Chloé Delarue réactualise les questionnements liés aux possibilités de réaliser le vivant à travers la machine – et par là de l'entrée dans un avenir instruit par une pensée machinique – qui ont irradié le paysage intellectuel, artistique et scientifique dès les années 1940. Dans sa discussion des philosophies de la technique parue sous le titre « Machine et organisme »⁸, Georges Canguilhem analysait le potentiel des modèles mécaniques à saisir tant les êtres vivants que les machines ainsi que leurs possibilités de se reproduire et les diverses tentatives de rapprocher le fait biologique du fait technologique. Dans un dialogue entre la cybernétique – définie par Norbert Wiener comme la science « du champ entier de la théorie du contrôle et de la communication, chez la machine comme chez l'animal »⁹ – et les rationalités à l'œuvre dans le domaine de la biologie, articulé à travers le concept de « régulation », distinct mais transversal aux conceptualisations des organismes dans les sciences de la vie et de la communication, Canguilhem affirmait :

6 Joseph Capgras, Jean Reboul-Lachaux, « L'illusion des < sosies > dans un délire systématisé chronique », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1923, 11, pp. 6–16.

7 Voir par exemple Robert J. Berson, *Capgras' Syndrome*, Thèse de doctorat, City University of New York, 1982.

8 Georges Canguilhem, « Machine et organisme », *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009 (1952), p. 129–164.

9 Norbert Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Paris, Hermann & Cie, 1948.

«... le concept de régulation recouvre aujourd'hui la quasi-totalité des opérations de l'être vivant: morphogenèse, régénération des parties mutilées, maintien de l'équilibre dynamique, adaptation aux conditions de vie dans le milieu. La régulation, c'est le fait biologique par excellence. C'est la raison pour laquelle l'interprétation actuelle des processus de régulation cherche ses modèles les plus expressifs dans la théorie de l'information et dans la cybernétique.¹⁰

À partir du concept de régulation (ou de contrôle selon la formulation originale de Wiener), c'est une déferlante d'êtres hybrides venant remettre en question le dualisme entre naturel et artificiel. Cette dimension technologique et systémique de la cybernétique a également des conséquences plus profondes. Le philosophe Claus Pias voit dans l'émergence de la cybernétique un nouvel épistémé selon lequel les catégories comme la vie, le langage ou le travail auparavant unifiées dans le concept de l'humain, sont confrontées à une dimension extérieure aux limites de l'humain, tels les circuits informationnels, le feed-back ou la programmation. Par conséquent, le philosophe déclare que ce que Michel Foucault désignait comme « illusion anthropologique » a cédé à une « illusion cybernétique ».¹¹ Dans le champ de l'art, c'est sans aucun doute l'exposition *Cybernetic Serendipity* curatée par Jasia Reichardt au ICA de Londres en 1968 qui a popularisé ces idées. Il s'agissait pour Jasia Reichardt d'exposer sans distinction des artistes (John Cage, Nam June Paik, Gustav Metzger), des ingénieurs ou des informaticiens, et de placer des œuvres d'art aux côtés « d'objets cybernétiques » (le *Colloquy of Mobiles* du cybernéticien Gordon Pask par exemple). Qu'une œuvre eût été réalisée par un artiste ou un cybernéticien n'était pas révélé, soulevant ainsi des questions sur les limites du geste et de l'action humaine et du potentiel créatif de l'ordinateur et de la machine plus largement, l'exposition se concentrant plutôt sur les modalités d'interaction avec les œuvres et la démonstration d'une créativité indéterminée.

TAFAA : Toward an Appearance of the Future

Si on peut inscrire TAFAA dans cette généalogie, le projet de Chloé Delarue s'en détache cependant sur plusieurs points. Alors que l'âge décrit par Georges Canguilhem et Claus Pias – et dont *Cybernetic Serendipity* est le symptôme artistique – signale le passage de la rationalité mécanique et thermodynamique à celle de la probabilité statistique, TAFAA opère au sein de la gouvernementalité algorithmique, prédictive, de notre moment contemporain. Ce que les fondateurs de la cybernétique moderniste ne pouvaient même entrevoir, TAFAA l'accélère, l'exacerbe. La rencontre de l'ingénierie et des mathématiques, leur mutation en plateformes computationnelles gérées par les algorithmes prédictifs subordonnés à l'économie de marché, l'individu auto-régulé modélisé sur les neurosciences et le comportementalisme forment une matrice anticipée par Gilles Châtelet :

¹⁰ Georges Canguilhem, « Régulation (Epistémologie) », *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1972.

¹¹ Claus Pias, "The Age of Cybernetics", *Claus Pias (Dir.), Cybernetics. The Macy Conferences 1946–1953. The Complete Transactions*, Zurich, Berlin, Diaphanes, 2016 (2003), pp.18–19.

« On peut parler d'une Triple Alliance politique, économique et cybernétique susceptible d'« auto-organiser » les potentialités explosives des masses humaines de très grande dimension et de conjuguer les performances de deux prototypes de la post-modernité: l'homo economicus — le citoyen-Robinson, égoïste et rationnel, atome de prestations et de consommations, et acharné à optimiser un best-of de biens et de services; et l'homo-communicans, le citoyen-thermostat, habitant-bulle d'un espace cybersympa, sans conflit ni confrontation sociale archaïque, se flattant de positiver et de n'exister que comme ténia cybernétique perfusé d'inputs et vomissant des outputs.¹²

TAFAA ne cherche aucune forme quelconque de syncrétisme entre le vivant et l'artificiel, la machine et l'organisme ni n'opère comme « art technologique » (ni le cyber-art des années 1960, ni l'art des nouveaux médias des années 1990) ni ne tente de s'approprier les processus de médiation associés aux techniques. Chaque version de TAFAA fonctionne plutôt comme une machine dont les opérations sont non technicistes, une machine à scénarios permettant d'hypothétiser de nouvelles formes de sensibilités induites par les mutations de la cognition. L'art *post-Internet*, quant à lui, est *mimesis* des processus de digitalisation et de détachement de la production des matérialités traditionnelles. En effet, pour Kerstin Stakemeier, dans ce paradigme, « le monde est code et la matérialité devient son effet *secondaire* »¹³, le post-Internet fonctionnant selon une modalité ne permettant pas de distordre le réel; il en constitue, au mieux, une alternative. TAFAA se positionne par rapport à des futurs qu'il falsifie au présent. Aussi, la position cyberschizoïde de TAFAA est incarnée dans sa forme matérielle. TAFAA est de toute évidence un art post-medium; fait d'objets trouvés, de machines trafiquées, de motifs et de volumes moulés; Chloé Delarue démembre, réappareille et reconfigure des éléments, d'une installation à une autre, à l'instar de l'empreinte en latex du toit d'un data-centre intégré à TAFAA-SO O AM (*Neo Geography I*, CAN, Neuchâtel, 2017), TAFAA-HIVE (*Future Love*, HeK, Bâle, 2017) et TAFAA-HIVE (*Poppositions*, Bruxelles, 2018). Pour l'artiste, ce procédé de greffe questionne l'identité et le manque de l'œuvre, en « désacralisant et en consommant » ses composantes, pour court-circuiter le régime d'unicité du système de l'art. Néanmoins, TAFAA produit un effet de singularité, chacune de ses itérations étant une construction relevant d'une tentative indéterminée et non close sur elle-même. Ni techno-utopique ni dystopique, TAFAA relève plutôt d'une « anastrophe ». Pour Nick Land et Sadie Plant, la « catastrophe est le passé qui se désintègre. L'anastrophe est le futur qui se réalise... le temps devient étrange dans les espaces tactiles auto-organisés: le futur n'est pas une idée mais une sensation ».¹⁴ Sculpture, installation, mais aussi, ruine pré-programmée et tombeau d'une infrastructure « techonomique » implosée et de processus computationnels im-plausibles, TAFAA se conçoit comme l'articulation sensible et matérielle de ces futurs. TAFAA est l'anastrophe qui se réalise, en apparence.

12 Gilles Châtelet, « Relire Marcuse pour ne pas vivre comme des porcs », *Le Monde diplomatique*, août 1988, pp.22–23.

13 Kerstin Stakemeier, « Exchangeables. Aesthetics against Art », *Texte zur Kunst*, Vol. 25, No. 98, Juin 2015 p.136.

14 Nick Land, Sadie Plant, « Cyber-positive », Robin Mackay, Armen Avanessian (Dir.), #ACCELERATE. *The Accelerationist Reader*, Falmouth, Berlin, Urbanomic, Merve Verlag, 2014, pp.305–308.