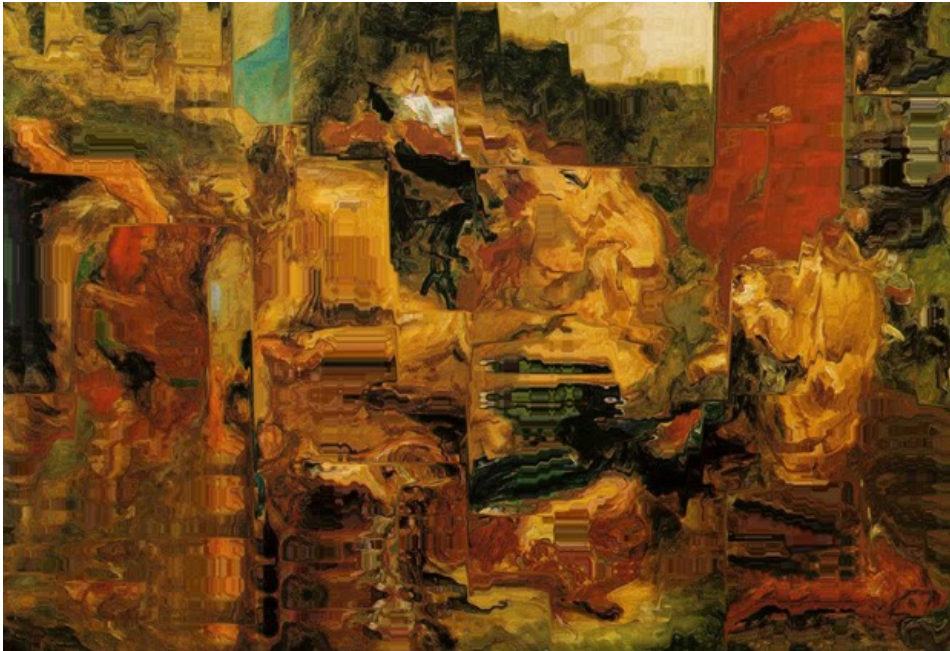


Nº 008
Robin Mackay
“THE BRAIN-EAR”
-ALGORITHMIC VOICE REMOVAL BY
FLORIAN HECKER’-

“THE BRAIN-EAR”
Robin Mackay



Title: THE BRAIN-EAR
Recorded by: Florian Hecker
Length: 75min07sec
Produce year: 2015
Exhibition date: 18th July ~ 15th Sep 2015 (JST)

Explanatory Text:

On February 26, 2015, Robin Mackay travelled to Graz, to speak at the show-john-mccracken/text/) at Künstlerhaus Halle für Kunst & Medien. In the talk Mackay attempted to draw some brief comparisons between the sound work of Hecker and the analyses of colour proposed by Éric Alliez in his book on modern painting, The Brain-Eye, which he had spent the previous year translating. Apart from extensive works on the rail line which made travel both ways extremely taxing, the most notable thing about the episode was the impressive cathedral-like echo in the grand hall of the Künstlerhaus. Hecker requested a recording be made of the talk and, upon his return, Mackay received a sound file in which Hecker had used software to surgically remove his voice, leaving only the reverberations of his words.

Image: Florian Hecker, SIFT Flow Processed Digital Image, 2015. Original Image: Eugène Delacroix, Sketch for Lion Hunt, 1854, Oil sketch, 86 x 115 cm. Musée d'Orsay, Paris

解説文:

2015年2月26日、ロビン・マッケイはKünstlerhaus Halle für Kunst & Medienにてフロリアン・ヘッカー／ジョン・マックラケンの展示で講演をするためグラーツ（オーストリア）へと向かった(<http://www.km-k.at/en/exhibition/florian-hecker-john-mccracken/text/>)。今回の対談でマッケイはヘッカーのサウンドワークとエリック・アリエズによる近代絵画を題材としたThe Brain-Eye（脳-眼）にて取り上げた色彩論を簡潔に比較したのであった（マッケイは前一年を作品の翻訳に捧げた）。今回のエピソードの中で、大々的な鉄道工事のため移動が大変負担のかかるものとなったという事もあったが、大変印象深かった事はKünstlerhaus、グランドホールでの印象的な大聖堂を思わせる反響である。ヘッカーはそこで対談の録音をリクエストした。帰国した後、マッケイの元にヘッカーよりサウンドファイルが届く。それはヘッカーがソフトウェアを使う事により声の摘出手術を行い、彼の言葉の残響のみを残したものであった。

画像: フロリアン・ヘッカー, SIFT Flow Processed Digital Image, 2015.

原画: ウジェーヌ・ドラクロワ, 『ライオン狩り』スケッチ, 1854, 油彩, 86 x 115 cm. オルセー美術館, パリ

The Brain-Ear
Robin Mackay

¶ *Florian Hecker's work consists in a series of experimental articulations between the physical analysis and synthesis of sound as vibratory phenomena, and its digital encoding and reproduce it—and what is heard.*

¶ *Since there is a definite 'gap' here—between the piece as a programmed set of instructions to create vibrations in the air and the listener's experience of the piece, in this sense, here 'the listener makes the work'.*

¶ *Or rather, instead of a gap we could talk about the fact that this work reveals an unsuspected density, a thickness of the heard which disrupts any sense that the relationship between sound and hearer is a transparent and straightforward one.*

¶ *This is not a question of soliciting the listener's interpretation or imagination in order to complete the work, because there is a very precise targeting of the various layers of cognitive processing that parameterise this plane of the heard.*

¶ *The auditory system forms part of the human sensorium, which is in effect a patchwork of different systems evolved at different times in the history of the species. In everyday life the functions of these different faculties seem to be fully integrated so as to produce a coherent image both of the world and of the subject that inhabits it*

¶ *This is because, for the most part, our environment is historically and experientially stable and stays within certain parameters not so different from those within which our ancestors lived.*

¶ *There is a great evolutionary advantage in this integration, and our brains tend to work hard both to render coherent the data delivered by any one sense, and to harmonise these different senses to construct stable, identifiable and localisable objects.*

¶ *Much of the time art takes advantage of this. Michel Chion's book *Audiovision* speaks of the way in which film takes advantage of the brain's aptitude for combining auditory and visual systems: for instance, it doesn't matter where the source of a sound is, once an image of a likely source is placed on screen then the sound is immediately experienced as emanating from that place (*synchresis*).*

脳-耳
ロビン・マッケイ

¶ ヘッカーによる作品は振動現象による音の物理的解説、合成、そしてそれらのデジタルエンコーディング、再現—そして聞こえるものによって構成されている。

¶ そこには明確な「ギャップ」が存在する—空気内に振動をかもし出すためよう指示されたプログラムとしての作品、そして聞者の体験による作品だ。このような事から、「リスナーが作品を完成させる」と言えるだろう。

¶ むしろ、ギャップについてではなく、この作品が意想外な厚み、比重、聞こえるものの厚さをあらゆる事について取り上げることできる。それは全ての感覚を途絶し、音とそれを聞者の関係を透明で直接的なものとする。

¶ これは作品を完成するため、リスナーの解釈や想像力を求めるべきであるということではない。なぜならば、そこには聞こえるものの次元のパラメータ化を図る認知過程の様々な層の緻密なターゲティングがあるからだ。

¶ 聴覚系は人間の感覚器の一部であり、結果的に種の歴史の中で進化を重ねた様々なシステムのパッチワークとなる。日常生活の中で、これらの多様な能力は世界、またそこに存在するものの明確なイメージを生み出すため一体となっている。

¶ それは、私たちの環境が大部分で歴史的に、また経験的に私たちの先祖が生きてきたある一定のパラメータの中で安定していることからである。

¶ この融合の中には多大な進化上の利点が存在し、私たちの脳は感覚の一つから送られる情報を一貫して日々読み取り、これらの様々な感覚を安定させ、識別可能で局限可能な対象へと調和していくのだ。

¶ 大抵、アートはこの現象を活用する。ミシェル・シオンによる『オーディオヴィジョン—映画における音と映像』では映画がどのように視覚系と聴覚系を合成する脳の適正を活用するかについて話している。例えば、音のソースがどこにあるかは重要ではなく、スクリーン上にソースとなるであろうイメージが映し出されれば、音はそこから発生しているものとしてすぐさま感じ取られる（シンクレシス）。シオンは映画がどのように、このような傾向を意図的であり、巧みな操作により経験的統合へと用いる事に捧げ（「視聴覚規約」）、映画にある「抑え難い」エネルギーを利用し架空の世界を理解しやすく説得力のあるものとするアートフォームとなったのかを力強く論証する。だが、この統合があえて成立しない状況を設計することも可能なのだ。

¶ 聴覚分野では、物理的な音波を聞こえる物としての合成は様々な段階にて起こる。音波そのものに情報が含まれていることは確かだが、それらは生理的伝達の対象となる。内耳は波形の制限や

Chion compellingly demonstrates how cinema becomes an art form dedicated to the deliberate manipulation of this drive to experiential integration (the 'audiovisual contract'), harnessing its 'irresistible' energy to make fictional worlds coherent and compelling. But it is also possible to engineer circumstances in which this integration fails.

¶ In the auditory field, the synthesis of physical sound waves into something that is heard takes place at many different stages: of course, there is information in the sound waves themselves, but these are subject to physiological mediation, the inner ear carries out complex transformation, limitation and selection of the waveform, which is then converted to neural stimulus. The experimental field of psychoacoustics aims at a delimitation of these conditions of objecthood: it tells us under what conditions sound data will be grouped together and understood as belonging to an object, stream, or sound field—only then can it be heard.

¶ For this to happen, the hearer needs to tacitly answer a series of questions: How many sound sources? Are the discontinuities I hear breaks in one sound or the end of one and the beginning of another? Should multiple groups of sound be understood as one complex sound, or several simpler ones?

¶ Take psychoacoustician Alfred Bregman's work on 'Auditory Scene Analysis,' for example. Rather than talking about 'objects,' Bregman talks about the way in which we perceive sound as belonging to 'streams' that persist through time; and his work explores the set of conditions under which this unification into streams takes place. Auditory Scene Analysis, which Hecker has used in several pieces, concerns the way in which partition sound into separate streams that we take to be telling us about 'the same' environmental source or event. Bregman's experiments manipulate various parameters—separation in time or frequency, difference in timbre—in order to reveal thresholds where the perceptual allocation of some segment of the sound to one object rather than another takes place. What ASA aims at, therefore, is a 'map' of our allocation mechanisms. By varying different parameters we can get an ever more precise 'map' of this kind, telling us how events are segregated.

¶ In psychoacoustics it is often the case that what are called 'effects' or 'illusions'—reproducible engineered disagreements

選択を行った上でそれらを神経刺激に変換するという複雑な転換を成し遂げる。実験的分野である音響心理学はこれらの客体性の状態の限界を目指す。音響心理学は、どのような状態の元、音声データはグループ分けされるのか、また対象、音脈または音場とどのように認識されるのかを示す—そうならなくては聞こえないのだ。

¶ これらを実現するには、聞く者が暗黙に様々な質問に答えなくてはいけない：音源はいくつあるのか？聞こえてくる中断は一つの音（の中の途切れなのか、それとも一つ目が終わりまた別の音の始まりを示しているのか？音の様々なグループは一つの複合音、それともいくつもの単純なものとして解釈すべきか？

¶ 音響心理学者、アルフレッド・ブレグマンによる「聴覚の状況分析 (Auditory Scene Analysis)」をとってみよう。「対象」として認識するのではなく、ブレグマンは私たちがどのように音を持続された「音脈」の一部と認識するのかをはなし、彼の作品は音脈への一体化がどのような状況、条件のもと起きるのかを調査している。ヘッカーもいくつかの作品で用いた、「聴覚の状況分析」は「同じ」環境要因または出来事からの音の様々な音脈への区分を主題とする。ブレグマンの実験は様々なパラメータを操る一周波数または時間による区別、音質や音色での差別など—そうすることによってある他ではなくその一つの対象に対する音としての断片とし知覚により配分される、その敷居を明らかにする。よって、ASA (聴覚の状況分析) は私たちの配分メカニズムのマッピングを目的としているのです。様々なパラメータを多様化する事により私たちはより精密なこのような「マップ」を得て、どのようにさまざまな事象の差別を測るかを明確にすることができるのだ。

¶ 音響心理学によくあることだが、いわゆる「効果」または「錯覚」(再生可能な実験的に制限された音源と聞こえてくるものの人工的不調和) と呼ばれるものはどのように私たちの脳が聴覚対象とし構成するのかを雄弁に証明するのだ。

¶ 例えば、ブレグマンの「連続聴錯覚」はある純音がより大きな雑音の「背後」にあっても連続して「聞こえる」という適切な条件を示す。イエンス・ブラウエルトによる観念、「音源定位のぼやけ」は聴覚対象がどのように幾つかの定位に渡って「ぼけて」知覚されるのかを明らかにすることにより、物理的空間の聴空間による不正解なインデックス化をハイライトする。この「効果」はヘッカーによるNo Night No Day [2009]にて用いられた。Kubovy と Van Valkenburgは聴対象候補の図地分離 (図と地の分化) メカニズムがどのように注意により意識的に操作できるかを語った—ヘッカーが2x3 Channel [2010]にて調査を行ったように、私たちがどこに注目するかにより、私たちは常に変化する二つの聴対象間での優先順位を変えることができるのだ。

¶ このような効果に近づくことで、干渉な、また認識可能な「対象」の様々な属性、また統合され調整された「世界」の中で彼らの位置を混乱させることが可能となる。私はヘッカーの作品について、端的に言うと、「統合不可能なまたは分離され

between a experimentally controlled sound source and what is heard—testify most eloquently to the way in which our brain constructs auditory objects.

¶ For instance, Bregman’s ‘continuity illusion’ specifies conditions under which a sound is ‘heard’ to continue ‘behind’ a louder interrupting sound when it is not present. Jens Blauert’s notion of ‘localisation blur’ highlights the inexact indexing of physical space by auditory space, by showing how an auditory object can be experienced as ‘blurred’ across several locations; An effect employed by Hecker in No Night No Day [2009]. Kubovy and Van Valkenburg discuss how the mechanism of figure/ground selection of candidate auditory objects can be manipulated consciously by attention—something Hecker explores in 2x3 Channel [2010] where, depending on the focus of our attention, we are able to shift the priority of a two constantly-transforming sets of auditory objects.

¶ In drawing on such effects, the various properties of coherent and identifiable ‘objects’ and their place in an integrated and coordinated ‘world’ can also be disrupted. I think of Hecker’s works, in short, as exercises in creating ‘non-integrable or disintegrated experience’, as an exercise in asynchronesis. These disruptions are possible Because once we understand how these mechanisms operate we can place false evidence in their path, creating auditory hallucinations.

¶ Auditory Scene (5 fold) [2010] dramatises the process, in effect allowing us physically to explore this ‘map’ and its thresholds in physical space; as we change position, the auditory components assemble themselves into different groupings. In revealing to us that the mechanisms through which we perceive sound objects. Here ‘the listener completes the work’ by directly participating in its construction.

¶ In 2x3 Channel this is even more clear, as, depending on the focus of attention, we are able to shift the priority of the sound objects. As the listener actively shifts the focus from one stream of sounds to another, they effectively transform the nature of the sonic objects. And in Untitled a series of reflective surfaces shift the sound source and change our localisation of it as we move within the space.

¶ Hecker’s recent Chimeras series of works extends this preoccupation with psychoacoustic process building on the experimental data that suggests that

た経験」を作り出すための課題、asynchronesis（不混合）の課題だと考える。私たちが一度これらのメカニズムがどのような仕組みとなっているのかを理解すれば、進路内に偽装工作を設置することが可能となり幻聴を創造することができる。これらの混乱はそういうことから可能となるのだ。

¶ Auditory Scene (5 fold) [2010] はこのプロセスを脚色し、よって私たちは身体的にこの「マップ」、また物理的空間内での敷居を探ることができる。私達の位置変化により、聴覚構成要素が異なるグループへと集まる。私達にどのように私達が音の対象となるものを把握するかというメカニズムを示すことにより、ここでは創生に直接参加することにより「リスナーが作品を完成させる」のだ。

¶ 2x3 Channelでは上記がさらにクリアとなっている。どこに注目するかにより、私たちは聴対象間での優先順位を変えることができる。リスナーが一つの音脈から次へと焦点をシフトすることにより、音響対象の本質を有効に転換する。また、Untitledでは一連の反射面が音源をシフトさせ、私達が空間を動くことにより音源定位（空間的位置の知覚）にも変化を及ぼすのだ。

¶ ヘッカーによる最近の作品、Chimeras シリーズでは音が「何」なのか、「何処」から来ているのかを特定する脳機能が異なるタイムスケールにて活動するという実験データによる音響心理学的プロセスの先入観を追求している。ヘッカーはこの現象を生かし、一つの声の細かい時間構造が別の対象の振幅包絡により覆われたシーケンスを制作し、声とし認識可能でありながら空間的に非局在化され、意味的にかき混ぜられる存在を作り上げた。リスナーはこれらを不可能でありながらも統一された人工的生き物—chimera（キメラ）として構成しなければいけないのだ。確かに言語がここには存在するため、他の神経系能力も活動させる。そしてこれらの様々な機能、能力を調和させるのではなく、chimerizationプロセス（キメラ化）ではお互いを不調和へとめたらし、幻聴効果と呼べるであろうものを構築するのである。

1 F. Hecker, Chimerizations (New York: Primary Information, 2013).

¶ 幻覚（幻聴）の観念に不可欠なのが、自然化と脱自然化の動きである。聞くという働きが自然化されることと同じだ— 実験解析に扱いやすくなるということと、現代的な意味で「自然な」複雑機構として扱われること。この同じ動きの中— 私達の自発的な世界像は脱自然化していき、私達の感覚現象から「そこか向こう」にあるものへの配分、そして感覚データの首尾一貫した全体への統合には構築された美学現象という課題が待ち受けるのだ。

¶ 「何が聞こえてきているのか」という中に、固定事例として認識された対象と知覚するものによる自発的なイメージから外部へと溢れる様々な経験があるということ、そして、首尾一貫した世界にある対象の再表現として知覚が理解されていることがここでは明らかとなる。

¶ 幻覚（幻聴）という観念をさらに詳しく話すために、聞くも

brain functions that serve to identify the ‘what’ and the ‘where’ of a sound operate upon different timescales. Hecker exploits this to produce sequences in which the fine time structure of one voice is sheathed in the amplitude envelope of another, producing an entity that remains recognizable as a voice while being spatially delocalized and semantically scrambled, and which the listener must reconstruct as a unified yet impossible synthetic creature—a chimera. Of course, here, you also have speech, which brings into play other neural faculties, and rather than bringing these different functions or faculties into harmony, the chimerization process sets them at odds with one another, and produces what we could call a hallucinatory mode of hearing.

¶ What is crucial for the notion of hallucination is a movement of naturalisation-denaturalisation, In the same movement in which the operations of hearing are naturalised—becoming tractable to experimental analysis and being treated as complex mechanisms that are ‘natural’ in the modern sense. In this same movement – our spontaneous image of the world becomes denaturalised, our stable allocation of sensory phenomena to something ‘out there’, and our integration of sensory data into a coherent whole, is challenged by constructed aesthetic phenomena.

¶ What this reveals is that, within the field of what is heard, there are a whole range of experiences that fall outside of the spontaneous image of perceiver and object understood as fixed instances, and of perception understood as a re-presentation of an object that belongs to a coherent world.

¶ To expand on this notion of hallucination I’d like to turn from the heard to the seen, and to Eric Alliez’s work The Brain-Eye, in which the notion of hallucination is central

¶ We find the reinvention of the word ‘hallucination’ in its modern sense, in the context of nineteenth-century psychiatry. Having been used since the sixteenth century to describe those who had visions or saw ghosts, ‘hallucination’ gained its current meaning with Jean Etienne Esquirol in 1837, in his Des maladies mentales. In an article “Hallucination” in the Dictionnaire des sciences médicales Esquirol Had already given the following definition: ‘A delirious man who has the intimate conviction of an actually perceived

のから見るものへ、また幻覚という観念が中心となるエリック・アリエズによるThe Brain-Eye (脳眼) へと話しを移そうかと思う。

2. Éric Alliez, The Brain-Eye: New Histories of Modern Painting (London: Rowman & Littlefield, forthcoming 2015).

¶ 現代的意義にいう‘幻覚’という言葉は19世紀の精神医学を背景に再考案されたものだ。16世紀より幻を見る者、霊を見る者を表すため使われた言葉だが、現代の‘hallucination (幻覚)’の意味は1837年ジャン＝エティエンヌ・エスキロールによる、Des maladies mentales (精神障害) を元としたものだ。

Dictionnaire des sciences médicales (医学辞典) にある

“Hallucination (幻覚)”と題した論文ではエスキロールはすでに次のような定義をしている: ‘刺激しえない外部のものが感覚へと届き、感知された感覚に服従な信念を持ったせん妄状態のものは幻覚症状を持っている’

¶ 1830年代1840年代、hallucination (幻覚) という議題は注目を集めるものとなった。Academie de Médecine (医学アカデミー) による”幻覚は理性と共存することはできるのか、それとも狂気の兆候といえるのだろうか?” という質問に答えよという論文コンペティションに応募したエスキロールの仲間の精神科医、ブリエール・ド・ボワモンは1845年hallucination (幻覚) について全面的な初の県境を発表した。A History Of Dreams, Visions, Apparitions, Ecstasy, Magnetism, and Somnambulism. (幻覚論/ 夢、幻、エクスタシー、磁気、夢遊について)

¶ ボワモンは幻覚を病的だと考えず歴史化されるべきだと考えた。最終的に‘経験 (のみ) が (厳密にいう幻覚と彼がいう‘普通に起こりうる幻覚のような感覚的経験’) の違いを区別する’と主張したのだ。エスキロールは初めて精神障害が外部によるものではなく、‘健全は (正気な) ‘精神にある正常な機構が極端、以上に開花 (発信) してしまう事という発送を取り入れたのだ。ボワモンも同様、幻覚は理性と両立可能であり、私達全員の中に胚芽として存在すると主張した。表現の論理を感覚の論理という制限された範囲に変えるという、‘幻覚’の標準化は体内で起こる内的事象と外部対象の関係の再評価を意味する。またそれは正気と病理の関係にも繋がるのだ。

¶ エスキロールとボワモンを上回り、哲学者イポリット・テーヌは1870年に発表した「知性論」にて彼らの幻覚仮定を広げる、幻覚は精神生活において基本的事実であり、病状は幻覚的認識を首尾一貫した経験として記憶にとどめる特定の制限メカニズムの機能停止によるものであると述べた。

¶ この原理の結論を出し、テーヌは次のように述べた: ‘外部知覚が真実の幻覚だ’; ‘外部知覚は外部のものと調和していることが分かる器官内の夢である; そして幻覚を間違った外部知覚と認識するのではなく、外部知覚を真実の幻覚と認識するべきである’。すなわち、幻覚は構造プロセスとし、知覚の基本的メカニズムであり、物体の存在は感覚によるものではない精神障害は私達に知覚の真実が幻覚にあると立証し、物体の認識の明らかな

sensation, when no external object capable of exciting this sensation is in the reach of his senses, is in a state of hallucination'.

¶ *In the 1830s and 1840s the question of hallucination became something of a cause celebre. Having responded to an essay competition set by the The Academie de Médecine requested essays on the question Can hallucination coexist with reason, or is it a sure sign of madness?, Esquirol's fellow psychiatrist Brierre de Boismont followed this with the first full-length study of hallucination in 1845. A History Of Dreams, Visions, Apparitions, Ecstasy, Magnetism, and Somnambulism.*

¶ *Boismont insists that hallucination be depathologised and historicised, arguing that ultimately only 'experience may distinguish the differences' between hallucinations proper and what he calls the 'normal hallucinatory' aspect of much sensory experience. Esquirol had been the first to introduce into psychiatry the idea that mental illness did not come from outside, but was an extravagant and unusual efflorescence of the normal mechanisms that exist in 'sane' minds. Boismont, likewise, argued that hallucination is compatible with reason and exists in a germinal form in all of us. In making the logic of representation a limited precinct of the logic of sensation, this normalization of 'hallucination' implies a reappraisal of the relation between inner events and outer objects; and consequently, of the relation between sanity and pathology.*

¶ *Surpassing both Esquirol and Boismont in audaciously extending this hallucinatory hypothesis, the philosopher Hyppolite Taine, in his work On Intelligence in 1870 sees hallucination as the basic fact of mental life, and pathology as consisting only in the failure of a certain limiting mechanism that retains hallucinatory perception in the service of coherent experience.*

¶ *Drawing the full conclusions of this principle, Taine writes that 'external perception is a true hallucination'; 'external perception is an internal dream which proves to be in harmony with external things; and instead of calling hallucination a false external perception, we must call external perception a true hallucination'. That is, hallucination, a process of construction, is the basic mechanism of perception, Mental illness, where the presence of objects is not necessary for the production of sensation, demonstrates to us the truth of sensation as hallucination, and alerts us to the*

簡素さ、透明さは錯覚である；というのも、私達は内部で起こる感覚を外部の'もの'と勘違いしてはいけない、私達は外部による感知を'シンプルなむきだしの心の働き'としてみるのではなく、活発で総合的な特徴に注目をしなくてはならないのだ。

¶ テーヌはやや奇妙な隠喩を用い、精神の幻覚繁殖を鈍い精神的エネルギーにたとえ、野放し状態にしておく幻覚を引き起こし、この重大なプロセスを次のように例えた一皮を剥がされたネズミの足を別のネズミの側面の皮下に設置すると、元の所有者にまだ付いていたかのように育つと。

¶ すなわち、全ての知覚は幻覚である。だが、幻覚的精神の能力はモンスターを生み出しかねない：知覚の場は表現の論理を超えるのだ。精神医学でのこの動きをもっと以前に起こったイギリス哲学の急進的な方向転換に繋げようと思う。

¶ 世界の真実の知覚は定められておらず、精神コンテンツをまとめるための本質的に自制不可能な原動力による規制によるのだと認識することにより、テーヌはただ私達が経験主義者（具体的にデイヴィッド・ヒューム）と認識する全世紀一代の哲学者結論を拡大させたのだ。

¶ 経験論は疑念から発生している：ここで疑問とされるのは思考の生存とのやりとりがどういうわけか賜られている、という合理的観念だ。合理主義者にとって、理性の敵は差異である。差異はとけることができ、真実へと向かうべき自然な精神状態であるからだ。また、最終的に思考と生存が同じ神聖な理性体制内の表現であるため、思考は現実を掴み取る生来の力に恵まれているのだ。

¶ 経験論はそれに代わり精神を掴み取ろうとする実在によりもたされるメカニズムと傾向のセットとして取り扱う基礎を作る。メカニズムを使うことにより正確にその実在を掴みとることが可能となるのだ。ただし、推測的に実行する能力には恵まれていない。

¶ ヒュームは精神のメカニズムをつながりという観点から表した：私達は過去同時に起こった知覚を結びつける傾向がある。この関連付けメカニズムによりこの世の全体像を作り上げているのだ。しかし、ヒュームは私達の知覚と実在との間のやりとりの何の保証も与えておらず、その代わりに無節制の傾向があるこれらのメカニズムに警戒感を抱く必要があると強調する。どのようにして感覚を実在の正確な記録として収集させるかというメカニズムは原則的に、寓話や想像にある、'自然界…は混乱にある、そして翼のある馬や火を吐くドラゴン、奇怪な巨人があげられるにすぎない'のだから。言い換えると、ヒュームは想像の原理が肖像を元とした印象、接近、または過去の接続の関連付けだと見いだすやいなや私達のこの世の理路整然とした経験を負うこの原理の途方もない傾向について記録している。

¶ ジル・ドゥルーズはヒュームについて次のように述べる、'彼は従来の差異の概念をせん妄、錯乱の概念に置き換えた…私達は差異に脅威を感じてはいない。それよりずっと深刻なことに、私達はせん妄の中をさまよっているのだから。'この世

fact that the apparent simplicity and transparency of the act of perceiving objects is illusory; in fact, we must not confuse the internal event of sensation with external 'things', we must not see the perception of externals as a 'simple naked act of mind' but must pay attention to its active and synthetic character.

¶ In a rather grotesque metaphor Taine likens the hallucinatory fecundity of the mind to a kind of obtuse mental energy, which if unchecked leads to hallucination, to the vital processes whereby, if we place the skinned paw of a rat under the skin on the side of another rat, it grows as if it was attached to its former owner.

¶ All perception, then, is hallucination, but the hallucinatory power of the mind can create monsters: the field of perception exceeds that of the logic of representation. I want to link this movement in psychiatry with an earlier, radical turn in British philosophy.

¶ In imagining that true perception of the world is not a given, but the result of a limiting of an inherently incontinent drive to integrate mental contents, Taine is really only extending the conclusions of the generation of philosophers from the preceding century, who we know as the empiricists: and in particular David Hume.

¶ Now, empiricism begins with uncertainty: What is in doubt is the rationalist notion that the correspondence of thought to being is somehow vouchsafed. For the rationalist, the enemy of reason is error, and error can be corrected, since it is the natural state of the mind is to be oriented towards truth. And this because ultimately thought and being are expressions of the same divine regime of reason – thought is blessed with innate powers to grasp reality.

¶ Empiricism instead lays the groundwork for treating the mind as a set of mechanisms and tendencies produced by the same reality that they attempt to grasp; mechanisms which can be used to grasp that reality correctly, but which are not endowed with any a priori capability to do so.

¶ Hume describes the mechanisms of the mind in terms of associations: we tend to associate together perceptions which have often occurred together in the past, and it is through this mechanism of association that our picture of the world is built up. But with this, Hume

ん妄、精神の無節制さこそがテーヌの幻覚論理を前もって形としたのだ。

¶ 幻覚のイメージの変化はある意味、客観的実在による亡霊や錯乱から生まれる啓蒙をどのように精神へと導いたかを反映している。それは後者を錯乱の危険な現場とし、精神異常とビジョンを持った天才芸術家との危険な関連性を引き起こし、現代の狂気に対する恐怖を引き起こしたのだ。

¶ つまり、知覚の基本的なメカニズムはせん妄状態または幻覚的使用に対する感受性によって構成されている、という要因は始めから存在するのだ。ヒュームが精神を自然現象として扱う哲学的基盤を作ったとしたら、19世紀の思想家らは初めてこれらのメカニズムを生理的なアプローチにより研究したと言える。19世紀精神医学での新展開とは音響心理学などといった科学分野の先駆けとなった'精神物理学'などの新しい事件科学を生かしたということだ。

¶ 近代絵画の歴史を背景に、アリエズは画家が幻覚的作用の計画的な独創による視覚の高揚を目的とし、自身の活動を視覚の現象自体の研究とみなし始めたことに関連付ける。ここでは、眼が識別、表象の器官とし働くのではなく、アリエズが呼ぶ'Brain-Eye (脳眼)'によるものとなる。

¶ 私にはヘッカーの作品はbrain-ear (脳一耳)の分析を連想させる。これは同じ哲学的系統におけるだろう。彼の作品は幻覚-実験のプロセスを用いており、アリエズが近代絵画に見たものがそこにはある。そのプロセスではアーティストが感覚現象の創生-、幻覚-を追求させるため、感覚器官に本来の機能外の働きをもたらすことにより、認識できる姿や形の(再)創造の先へと感覚を探究し増強させるのだ。

¶ 変性・帰化の概念がここでは重要である:ヘッカーの作品は聴覚を孤立し、観察され、後操作された知覚論理の様々なメカニズムを持ちやすい、自然化された知力とした哲学的視点の流れでのみ存在可能となる。だが、上記で述べたように、知覚メカニズムの自然化は知覚の脱自然化に結びつくのだ。

¶ 表象機能の有機的役割の指示に従わず、感覚器官は実験と幻覚のループに巻き込まれる。そこには聴覚対象と音源との相互間に'自然'な要素はもはや存在しない: '真実の幻覚'は極端で激化した幻覚と同じ次元に存在するのだ。ヘッカーの作品は聴覚にある対象の概念を、私達が聴覚より対象を創生する-または幻覚を起こす-というメカニズムの理解により問題視する。(聴覚心理学にて、彼は確かに聴覚対象の概念が明確であるかという議論を生かす)

¶ Brain-ear (脳一耳)は有機的統一体に組み立てられた機能の寄せ集めであるが、この有機的集積化からそれる個々のポテンシャル(過剰負担、無節制、またはお互いのぶつかり合いによる幻覚的效果)を持つ。それぞれの他感覚機能、(シオンでもみたように)特に視覚、との調和はかなり危険なものだ。本質的に全く関係のないところから来ているのだから。

takes leave of any guarantee of correspondence between our perceptions and reality, and instead emphasises the need for vigilance against the extravagance to which these mechanisms are liable, warning that the mechanisms whereby sensation is gathered into an accurate account of reality are essentially no different to those which make it that, in fables and imaginings, 'nature ... is totally confounded, and nothing mention'd but winged horses, fiery dragons, and monstrous giants'. In other words, no sooner does Hume discover the principle of the imagination to be the association of impressions on the basis of resemblance, contiguity, or past conjunction, than he notes the extravagant tendencies of this principle to which we owe our coherent experience of the world.

¶ *As Gilles Deleuze remarks of Hume, 'for the traditional concept of error he substitutes the concept of illusion or delirium ... We're not threatened by error. It's much worse: we're swimming in delirium.' It is this delirium, this extravagance of the mind, I suggest, that prefigures the hallucinatory logic of Taine.*

¶ *There is a sense in which the transformation of the notion of hallucination reflects the way in which the enlightenment's driving out of all ghosts and illusions from objective reality only drove them into the mind, making the latter a dangerous site of illusion, and giving rise to the modern fear of madness, along with the equally dangerous link between insanity and visionary artistic genius.*

¶ *So the principle is there from the beginning that, constitutive to the basic mechanisms of perception is a susceptibility to delirious or hallucinatory usage. We could say that, if Hume lays the philosophical groundwork to treat the mind as a natural phenomenon, the nineteenth-century thinkers are the first to attempt a physiological approach to investigating these mechanisms- What is new in the psychiatry of the nineteenth century is that they are drawing on a new experimental science, namely the 'psychophysics' that is the precursor to, among other sciences, psychoacoustics.*

¶ *In the context of the history of modern painting, Alliez links this to the process whereby painters begin to see their practice as a research into the phenomenon of vision itself, aiming at a heightening of visual sensation precisely through a deliberate engendering of hallucinatory effects: here, rather than the eye being the organ of identification and*

¶ 進化の観点からどのように上記が働くのかを見てみるとする。聴覚系はもともと音の空間構成を解決するためにデザインされたわけではない：'最初の両生類がシルル紀の海を離れた2、3億年前、地面に頭を休めていた彼らにとって、聴覚の全ては骨伝導による振動のみであった。大地の振動は彼らのした顎の骨を通じて内耳の周りの骨へと届く。聴くために、おそらく彼らは下顎を常に地面につけていたのだろう'。古世代において、水中音に敏感な感覚機能のみをもっていたため、陸上で生活を始めた生物達は空中音を聴きとることが苦手であった。水は空気より密度が高いため、水中で聴くというのはまた違う仕組みとなっている。よって、聴覚は空中で聴きとるという時間をかけた（耳の）発達、そして視覚との調和にあったのだ。だが、それは完成までには程遠く、痕跡遺物として残るものとなったのだ。

3. <http://center-for-nonverbal-studies.org/auditory.htm>

¶ 不可欠な感覚器以外を利用することによりどのように幻覚をもたらすかに注目すると、アリエズが語ったドラクロワにより展開された色彩論が特に興味深いだろう。

¶ ドラクロワが絵画を始めた頃、美術の（世界）は'古典的'なフォルムの追求とし固有色、ラインの使用を原理とし持ったダヴィッドの門下生（ダヴィッド流派）に独占されていた。（クラシカル（古典的）の、一般的ではなくある歴史的、また文化的に決定付けられた理解によると）。ライン（線）はもちろん美しいフォルムであり、'固有色'は線と線の間を描かれた被写体が身にまとう色で埋めていく手段であった。

¶ 1820年代から1840年代にかけ、初期段階の幻覚論と平行で、ドラクロワは彼自身の実践から色に対して特異的なアプローチを発達させる。彼にとって絵画の力はそれぞれを明るくする捕色の軽やかな動きからくるものであった。アカデミーに始め受け入れられなかった絵画の中で、彼は徐々に色を線に対して所属すべき位置を飛び出し、作品の完全性が色の互いの力の動的バランスにある絵画を描き始めた。

¶ 同時に1830年代にはウジェーヌ・シュヴルールの研究がある。パリのゴブラン織工場にて化学者として活躍していた彼は、（ある時）カーペットや服飾品に使われる色彩の特定の問題を調査するよう依頼される。そして彼は特定の色彩が持つ鈍感感を使用された染料によるものではなく、それぞれの色の相互作用にあると結論を出したのである。シュヴルールの研究は結果ドラクロワの実践と収束する一ダヴィッド流派、そして固有色に対抗し色彩は差異化の力の場である事を提案した。固有色というものは存在しない。色彩は単にそのままのものである。認識された色はその他の色との関係により存在するのである。

¶ シュヴルールによる捕色理論を絵画に投入していれば、ダヴィッド派のドグマから急進的な脱出を意味するだろう。また、シュヴルールは表現を中心としない、指標的イメージ関係なくこれらの効果で遊べる一いけば室内装飾一分野を扱っていたからこそ、この急進的な外部の視点をういたのである。

¶ だが、アリエズが詳述したように、色彩の差異化の力を発見

representation, it becomes what Alliez calls a 'Brain-Eye'.

¶ *My suggestion, then, is that Hecker's work, as an interrogation of the brain-ear, can be placed in the same philosophical lineage. The work consists in a process of hallucination-experimentation similar to that which Alliez sees at work in modern painting; a process whereby the artist explores and intensifies sensation, beyond the (re)creation of recognisable images or forms, exercising the sensory organs outside their organic function to explore the construction- or hallucination- of sensory phenomena.*

¶ *The notion of de/naturalisation is crucial here: Hecker's work can only exist in the climate of a philosophical perspective that sees hearing as subject to naturalised understanding, susceptible to having the various mechanisms of its logic of sensation isolated, studied, and, consequently, manipulated. But as we said, the naturalisation of the mechanisms of sensation leads to a denaturalisation of sensation.*

¶ *No longer subordinated to its organic role in the function of representation, the sensory organ becomes instead engaged in a loop of experimentation and hallucination; where there no longer seems anything 'natural' about the referential relation between auditory object and sound source: the 'true hallucination' is placed on the same plane as the extravagant, heightened hallucination. In Hecker's work, the very notion of an object of hearing is problematised by an understanding of the mechanisms whereby we construct—or hallucinate—such objects from auditory sensation. (Indeed in psychoacoustics he draws on a whole debate on whether the notion of an auditory object is a coherent one).*

¶ *The brain-ear is a patchwork of functions assembled into an organic whole, but which contain their own potential for straying from that organic intergration, for overload, extravagance, or for clashing with each other and producing hallucinatory effects; their agreement with the other senses, in particular, sight (as we saw with Chion) is quite precarious, since in a real sense they come from elsewhere.*

¶ *Just to give some sense of how this might work in evolutionary terms: The auditory system was not designed to resolve spatial configurations of sound: 'When the first amphibia left the Silurian seas two or three*

したと同時に、シュヴルールは2要素の保守主義を行動とする：
(1)彼は自身の理論を'科学'用語で表現することを望み、(そうすることにより色知覚による視覚の面について明らかにしているのではなく、ニュートンの色彩の物理理論に一体化させようとする)また (2)この法則の知識は画家にとって、色彩の純度を高めるためではなく、固有色を忠実に描くため、コントロールするのに有益だと提案した。織り手にとってはこの方法でより生き生きとしたものの製作につなげられるが、画家にとっては行き過ぎないように、という警告のようなものであった。

¶ 最後にこの物語にはある皮肉な一編がある。シュヴルールの研究は後、絵画によ支援されるのである。絵画での色の仕様について、本質的にきわめて保守的なスタンスを持つにもかかわらず、新印象主義・筆触分割の科学的正当化として、この一傾向の代表的な理論家として活躍したシニャックに用いられた。この事態でアイロニーとなったのはシュヴルールの'科学的'理論を別の手段、また他の目的で独自に開発されたドラクロワの色づかいを通して画家が採用したということにある。ここで興味深いのは、同じ最終目的を持たず、色彩の科学的理論の発達といわば平行に進んだ絵画の中で何が起きているかということだ。シュヴルールが補色理論を生地製造にて取り入れ、絵画においては(引き立てすぎないように)警告をした中、形式的な古典主義にとられることなく、ドラクロワは絵画の中で色彩の幻覚的力を視覚の中のみで存在するあるものとみなし、解放したいと願ったことで、絵画の根本、すなわち色を題材とするのだ。

¶ ヴァーチュアリティ、画家にとっての仮想フィールドの探究、が切り開かれる。ここで大事なものは、色のヴァーチュアリティ(分化空間)は主観客観のどちらにも所属しないということだ。ロマンチックな意味での感情、感覚、または色彩象徴を持つ想像空間とは違う。そして特異な性質、決定的ではなく探究的だという観点、量的に測りえない視覚的現象に関係するという観点から、ニュートンによる色とスペクトルの論理とは違うものなのだ。

¶ ここで連想させられるのはヘッカーの作品もまたヴァーチュアリティの世界に踏み込みその範囲内、聞こえるもの(音の振動としての物理的説明、そして私達が直ちに、また明らかに世界像へとまとめる認識可能な音の世界両方)にて制作をしようとしている。

¶ そこで、私達は科学と芸術との明確な乖離をここで扱わなくてはいけない。

¶ 音響心理学の分野では、例えば通常の知覚がどのような法則で働くかを定めるため、'効果'と'錯覚'が実験室条件下で再現されていることについては既に話した。

¶ シュヴルールの科学への結びつきの主張で私達が見た様に、世界が普通に構成される具合、本質的な働きを理解するためにあるだけであり、科学の世界は特にこの件に関して興味を持っていない。

hundred million years ago, with their heads resting on the ground, they relied entirely on bone conduction of vibration for hearing. The vibrations in the earth were transmitted from the bones of their lower jaws to the bone surrounding the inner ear. In order to hear, they probably kept their lower jaws touching the ground' In the initial stages the animals that started living on land were not good at hearing airborne sounds, as they only had sensors that were sensitive to water-borne sound. Because water is more dense than air, hearing in water works differently. So hearing is the result of a slow adaptation to hearing through air, and to harmonise it with vision, but one that is far from complete, and leaves behind vestigial artefacts.

¶ In talking about how to put hallucination to work by exploiting this outside of the integral sensorium, of particular interest is the story of the theory of colours as developed by Delacroix, and as recounted by Alliez.

¶ When Delacroix began painting, the fine arts were dominated by the School of David whose principles involved the use of local colour and line in a pursuit of 'classical' form (according to a certain historically and culturally-determined conception of the classical then prevalent). Line of course is beautiful form, and 'local colour' the means to fill the line with a colour that belongs to the subject being depicted.

¶ Throughout the 1820s–1840s, in parallel with the nascent theory of hallucination, Delacroix develops through his own practice a differential approach to colour whereby the force of a painting comes from the play of complementary colours heightening each other; in paintings that were initially unacceptable to the academy, he incrementally breaks colour out of its subordinate place to line, practicing a painting where the completeness of a painting is a matter of the dynamic balancing of the forces of colour against each other.

¶ Simultaneously we have the work of Eugène Chevreul in the 1830s: a chemist at the Gobelins factory in Paris, he is asked to investigate certain problems with the colours used in carpets and furnishings, and he concludes that the dullness of certain colours owes not to the dye being used but to the mutual effects of colours upon each others. Chevreul's research therefore converges with Delacroix's practice, in suggesting that colour is a field of differential forces: against the

一つのコンポーネントとして使い、頭の中から文字通り飛び出すために創造された抽象的空間を指す。

¶ ヘッカーの作品では耳-脳を'既製化'された耳の既製象徴を消散させるために可動化している。耳はよそから、全く異なるサイトから入ってくる(これもまた'既製化'された)信号、あるいは主体・客体ダイコトミーを純粹に受け入れる。ここでは耳も常に認識力を持っているのだ。脳-耳として、働いている。聴覚のプロセスには確かな厚みがあるのだ。

¶ 聴覚の主観を刺激する中、この作品では聴覚の客観をも刺激する。音の認識の対象となるものは明確に定義された(実際は耳ではなく目にちなんだ)原理に従った有機システムに束ねられる。一つとして、聴覚は感覚全ての集積システムの中で、一般的に耳は目に後れるということから、この作品を聴くことはとても興味深いことである。ここで視覚と聴覚の違いについて話そう。私達の爬虫類系先祖について話した時に既に示していたかもしれないが。

¶ 聴覚では空間配置(存在する位置)は識別(内容となるもの)を区別されている。だが、視覚ではこの二つの関係は絶ち切れない関係にある。私達は反転(反射)により見て、ソース(源)を聴く。この部屋の壁を跳ね返る私の声をあなたは聴いているわけだが、あなたは私の声を聴いている。それと変わり、あなたは私を見ているとあなたは言うかもしれないが、私はあなたの視覚を可能とする光源ではない…。

¶ 私達の世界構造のデフォルトモデルが圧倒的に視覚からくるものとすれば、音はそれを混乱させる機会を与えてくれるのだ。

¶ これらのバーチャル空間の幻覚的探究は何を意味しているのだろうか? もっと範囲の広く投機的なコンテキストで考えると、脱工業化資本主義社会の人間の一般的な立場に関連すると言っても良いだろう。科学技術の進歩によるプロテゼ、また技術による社会の再処理により人間の可能性は伸ばされ、同時に資本主義は保守的傾向をも持ち、人間の現存するイメージに頼る。これはドゥルーズとガタリが言う資本主義の脱領土化、再領土化傾向なのだ。

¶ このような意味でヘッカーの作品は未来の人間のあるリハールサル経験としてのランボーの'あらゆる感覚の錯乱'、'芸術家とはなによりも、非人間的になることを望む人間たちなのだ'と語ったアポリネール、'芸術が人間に忠実であるのは、ただ人間に対するその非人間性によってなのだ'と書いたアドルノなどの線上に刻まれるだろう。

¶ または最終的に、リオタルによる'非物質'という表現: パリのポンピドゥー・センターで1985年、デザイン理論家ティエリ・チャピュと哲学者ジャン＝フランソワ・リオタルによる展覧会Les Immatériaux(非物質的なものたち)は科学技術の進歩による道具が私達に可能とさせたありとあらゆる人間の知覚範囲以上のものの把握によるサイクルの加速に立ち向かった。日常的なものの構造を微笑な要素へと分解し、主に機械語を使用する

school of David and local colour. There is no such thing as local colour, a colour that simply is what it is, because colour as perceived only exists in relation to other colour.

¶ If we were to inject Chevreul's theory of complementary colours into painting, then, it would suggest a radical breakout from Davidian dogma; and Chevreul brings this radical outside perspective precisely because he is dealing with a field in which representation is not central—namely, interior decoration, which can play with these effects without any concern for indexical image.

¶ But in fact, as Alliez details, Chevreul, at the same time as uncovering a differential power of colour, operates a twofold conservatism: (1) he wishes to couch his theory in 'scientific' terms, so that rather than seeing it as revealing something about the plane of vision produced within colour perception he tries to integrate it with Newton's physical theory of colour (2) he suggests that knowledge of this law can be useful to painters not so they can heighten the intensity of color, but so that they can control it so as to represent local colour more faithfully—whereas for the weaver this can be a means to create a heightened vivacity, for the painter it is more of a warning or a caution not to go too far.

¶ The final, ironic episode of this story is that Chevreul's work will then be taken up in painting, in a way completely at odds with its essentially conservative stance toward the use of colour in painting, as a 'scientific' justification for neo-impressionist divisionism, namely by Signac who sets himself up as a kind of official theorist of the 'movement'. The irony of the whole affair is that painters adopts Chevreul's "scientific" theory by way of Delacroix's use of colour, which in fact was developed independently, by other means, and for other purposes. So the interesting thing here is that what is going on in painting, although it in certain ways runs parallel to this development of a scientific theory of colour, is not doing so with the same ends in mind. Whereas Chevreul seeks to put the principle of complementary colours to work in the manufacture of fabric and cautions against it in painting, Delacroix wants to unleash within painting the hallucinatory power of colour as something that exists only in the eye so as to create an art that, no longer in thrall to formal classicism, will take as its subject the matter of painting itself i.e. colour.

¶ A virtuality is opened up here, a virtual field

ことにより、リオタールが言う'常に不安定な'新しい素材へと再度組み立て直す。

¶ リオタールのここで言う'非物質的なもの'は理想家の言う'物質的ではないもの'または'dematerialized(見えなくする、非物質化する)'として意味はしていない。だが、物質(原料)はすでに情報に満ちており、ある意味で認識力がある。リオタールが推測したように、'Immaterials(非物質的なもの)'は機会のネオカルチャーを組み立て、その発展は人間中心主義と近代化から私達が引き継いだ論説では扱いつらい。(最低でも、後者はこれらの疑問を免疫反応として受け入れない。)

¶ これはまさしく外部にある、人間とその既製化された対象にある共有理解の外部にある:一度は自然と文化、天然と人工的問題としてあったもの。そしてまた、このnon-materiality(非物質性)とは異なる-immateriality(非物質性、無形性)の状態は最初に研究され、具体化された分野の一つ音楽、特にエレクトロニック音楽とは特別な関係を持つ。エレクトロニック音楽の'外部'。ジャック・アタリはノイズにて次のように述べた:'音楽は予言的…。[音楽]は物質的現実より早く記号の社会の中のありとあらゆる可能性を探る。[音楽]は聞こえるものを新しい世界とし、徐々に見えるようになるのだ'。リオタールがLes Immatériaux(非物質的なものたち)にて音の役割を強調していたことは偶然の出来事ではない。彼は'ゾーン化された'オーディオ環境の使用によりギャラリー空間の乱れ(分裂、破壊、)想像し、観客が透視画法知覚空間ないでの目の動きのみへと限定される(支配される)または道徳的な最終的狀態へと導く形どられた旅を演出する'モダン主要な'美術館ギャラリーのモデルを覆したのだ。リオタールにとって音の使用はオルタナティブな'ポストモダン'な空間一時間の制作には欠かせない手がかりとなったのだ。

¶ 最後にマックラケンについて話したいと思う。私はヘッカーの作品をミニマリズムの視点から話したことがある。彼の作品はミニマリズムで用いられる視覚効果に有効的に比較できるだろう。ある'特定のもの'の周りを巡回することにより観客は彼ら自身に知覚対象を作り上げる役割を持つことに気づく。ヘッカーが合成する物理的音波は多くの場合、空間内での位置、または彼らがどの方向に集中するかにより聴取者は様々な調和を体験する。音の内容、聴取者、そして展示空間全ての要素が作品を完成させるのだ。

¶ 既製化されたものがfreeform interpretative play(フリーフォーム解釈芝居)であれば、ミニマリズムの舞台ではサスペンスが公演されているだろう。どのように視点を変えても、観客は特定のものへのアクセスはいつまでも得られない。そのもの'空洞'、中身の構造を公表しながらない姿勢、それが興味を引きつけ私達をとりこにしてきたのだ:準備されたが全く跳ね飛ばないびっくり(黒)箱のように、そのものはいつも観客が円を歩く中、不透明で冷淡なままなのだ。ミニマリズムの客体性に対しての疑問は統一された客体のゲシュタルトと観客の経験的連続(エンドレス、または不十分に'ただ終わる'連続)の間の単純なテンションにより終わる。

of exploration for the painter. And it's important to note that this virtuality of colour, this differential space, does not belong wholly to the subject or to the object: that is, it is not the space of imagination in the romantic sense of sentiment, feeling, or colour symbolism. But it's also not identical with the spectrum of colour as in Newtonian theory—because of its differential nature, because it is a matter of exploration rather than determination, and because it relates to phenomena of vision that cannot be grasped quantitatively.

¶ And what will suggest is that Hecker's work similarly tries to break into and work within the field of virtuality that is the heard, as distinct from both the physical description of sound as vibration and the recognisable world of sounds that we can immediately and transparently integrate into a world-picture.

¶ So here we have to address a certain divergence between science and art.

¶ We've already talked about how in psychoacoustics, for example, 'effects' and 'illusions' are created under laboratory conditions in order to determine the laws under which normal perception operates. That is, it is ultimately a kind of patrolling of the perimeter of the integrated subject of perception.

¶ Now, as we see in the case of Chevreul's insistence on making this into a science, science is not really interested in this except in so far as helps us understand the organic operations, the way in which the world is normally constructed, to develop a model of it and perhaps to understand pathological deviations from it—and to fix them.

¶ As we see with Delacroix, an artist I think sees this more as an opportunity, an expanded field, a wider palette to work with. They are instead interested in intensifying...in a deregulation of the senses.

¶ At the same time, what is interesting in respect to psychiatric development of the notion of hallucination is that this separation is not complete, for in it the pathological aspect of hallucination was immediately linked to artistic creation. As Boismont says: "intensity of hallucination is the unique source of the truth" of the artist's vision.

¶ But what's really key in the story of Delacroix and Chevreul is the fact of an experiential encounter with the outside. A convergence, a

¶ 私が思うに音で作品を創作することは変化する空間的観を超える点経験的連続に複雑な分岐を取り入れることにより、ヘッカーにオブジェクトの構造プロセスをもっと深く探ることを可能にしている。知覚対象の統一性と同一性は聴取者の視覚が安定しているであろう'オブジェクト'の性質を変え、変異させ、破碎、またはその場非局在化される。実際において、ヘッカーの展示では聴取者の'自由度'(空間内の動き、注意をはらう方向)は人工的に高めらる。無形の変数一式に連結され、既製化されたもの(オブジェクトをアート作品とする自由で意味的な意志の強さ)または'特定のもの'(観客と現象的な空間にあるオブジェクトとの共同決定)の中で聴取者にオブジェクトの合成のより深い参加提供される。このことから、繰り返すが、私は音で制作するのにはプラスの効果があると考える。

¶ マックラケンの作品の中での二重性の'ブリッジング'について話すこともできる—彼は彼のオブジェクトについて錯覚絵画と3次元性、自然の持つ'基礎'と人間の認識力(人間の頭の位置に置かれた)'二つの世界の間'にあると話す。ヘッカーの作品の多くはこの表現方法を用いている—hinge, glue, chimera...

¶ マックラケンは'成功した抽象的彫刻は周りの空間までも抽象化する'—言い換えると、客体性の状態を意識させるのである。最後に、彼は自身の作品を別の次元(または未来)からアーティストが導いたエイリアンの生命体だと話す。この未来性—作品がまだ存在しない近くシステムから、のためのオブジェクトだという理解—がもしかすると'幻覚'特性を理解する別の方法なのかもしれない:ここではまた探検すべくバーチャルティアーが開かれるのだ。

¶ リオタールはLes Immatériaux(非物質的なものたち)を発表した頃、彼はこう書いた:

私達のちっぽけな日常生活で提案される事とテクノサイエンスにより開かれた実験の大きな潜在的可能性やそれが社会に及ぼす分岐の間には隔りがある。人々はその事態を重々承知している。宇宙の中に野放しにされ、犬の生活を送っているかのように、'...'実験用人類、つまり実験的人類、それがこの危機の一番の結果になるだろう。'

付け加えると、破壊状況にあり幻覚を起こした被験者に溢れる実験用人類ではないだろうか。ヘッカーがプロデュースする作品は幻覚的美学におく実験プログラムであり、自然主義的な科学分野により誘導されながらもそれのみに還元することは不可能だ。私にとって、この実験は広範囲に及ぶ分岐を持つ哲学的疑問に触れるものだ。'非推論的思考'のようなものであり、一方哲学が生かす'外部'なのだ。

sort of parallelism: as I said, what Chevreul offers to painting he has only been able to do because he is coming from outside—from a field, the decorative arts, in which colour is not subject to Davidian principles of beauty.

¶ But as for Delacroix, he also develops his theory of colour on the basis of an encounter with the outside, namely his journey to Morocco, where he encounters a use of colour entirely foreign to the academy, but again mostly in the context of the decorative. What he saw in the carpets ('some of the most beautiful paintings I have ever seen are Persian carpets'), the fabrics, the clothes, and so on, was something alien to the model of painting, something outside. As Alliez argues, Delacroix's reaction has been placed under the banner of orientalism but this is by no means the whole truth: the outside that he encounters is for the painter a sign towards the outside from the inside that is the operation of colour. It is the occasion for the revelation of a more profound outside.

¶ Between Chevreul and Delacroix there is a kind of common encounter with an outside of, let's say, the west and the west's classical inheritance, or an interpretation of that classical inheritance: and the way in which a certain model of art worked to confirm and reinforce a certain relation between the subject and its world. An outside of the organic system of perception organised according to principles that relate the percepts of colour to a system of objects (i.e., according to which a color is something determinate in itself, that belongs locally to an object defined by an outline. But what it reveals is a machine of perception, the brain-eye, that is in operation in the integrated system of sensory perception but which belongs to a virtuality that exceeds it.

¶ So here are two different processes which may be complementary and may inform each other but which are in principle separate ways of discovering—but in both cases it is these encounters that open up the possibility of the sensory field overflowing the idealised system of objects.

¶ We might think of Deleuze in relation to these encounters with the outside: in order to think, we need an encounter:

¶ For Hecker, I think, this "outside" is electronic music, in two different senses. Both the work of Xenakis etc who wanted to compose with sound rather than within the

structures of music—and this is already conditioned by an outside that is the arrival of recording and reproduction technologies—and Rave: creating abstract spaces to literally get out of your head, using sound as one component to go beyond normal perception.

¶ So in Hecker's work the ear-brain is mobilized so as to dissipate the illusory figure of an ear that is 'readymade', that is purely receptive to signals that come, equally readymade, from elsewhere, from a site that is absolutely other than it—the subject/object dichotomy—because here the ear is always also cognitive, it's a brain-ear, and the process of hearing has a certain thickness.

¶ As it challenges the subject of hearing, this work also challenges the object of hearing—the way in which the objects of sonic perception are tied into an organic system in which always obey a set of well-defined principles, principles that in fact relate more to the eye than to the ear. For in the case of hearing this enterprise is even more interesting since hearing is, in the integrated system of the senses, in general subordinated to the eye. We should mention here some differences between vision and hearing, which may already have been suggested when we talked about our reptilian ancestors:

¶ In hearing, Spatialisation (whereness) is separated from identification (whatness) whereas in vision they can't be dissociated. We see through reflections whereas we hear sources: you're listening to my voice bouncing from the walls in this room yet you wouldn't say you're listening to the walls, you're listening to me. Whereas you'd say you're looking at me, but I'm not the source of the light that allows you to see me...

¶ All of this may mean that, if our default model of the structure of our world comes predominantly from vision, then sound offers all the more opportunity to disrupt it.

¶ What does the hallucinatory exploration of these virtual spaces mean? If you wanted to put this in a wider more speculative context, you could say that it relates to the general position of the human in post-industrial capitalist society. That is to say, the possibilities of human are extended by technological prostheses and by reprocessing of the social by the technical, while at the same time capitalism has a certain conservatism, it falls back on an existing image of the human, what Deleuze and Guattari call the

deterritorializing and reterritorializing tendencies of capitalism.

¶ *In this sense Hecker's work would be inscribed in the line of Rimbaud's 'deregulation of the senses' with these experiences as a kind of rehearsal for a future human, or Apollinaire who wrote 'More than anything, artists are men who want to become inhuman'; or even Adorno who wrote 'Art remains loyal to humankind uniquely through its inhumanity in regard to it.'*

¶ *Or finally, in terms of what Lyotard calls 'immaterials': Les Immatériaux, the exhibition staged by Design Theorist Thierry Chaput and Philosopher Jean-François Lyotard at the Centre Pompidou in Paris in 1985, confronted an accelerating cycle in which technological instruments afford us a grasp of matter beyond the human perceptual gamut, decomposing the structure of everyday objects into systems of imperceptible elements which are then recomposed, predominantly through the use of machine languages, into new materials which, as Lyotard says, are 'always precarious'.*

¶ *Lyotard does not mean 'immaterial' in the sense of an idealistic that is 'not material' or 'dematerialized', but materials are already informational, cognitive in a certain sense. As Lyotard surmised, 'Immaterials' assemble a machine neoculture whose developments are intractable to the discourses we inherited from humanism and modernity (or at least, the latter tend to reject these questions, in a kind of immune response).*

¶ *This is exactly the outside, the outside of the common conception of the human and its readymade objects: at once a matter of nature and culture, of the natural and the artificial. And, once again, we could say that this condition of immateriality – which is not non-materiality – has a specific relationship with music, and especially electronic music, as one of the first areas in which it would be investigated and materialised; the 'outside' of electronic music. Jacques Attali in Noise: 'Music is prophecy...[I]t explores, much faster than material reality can, the entire range of possibilities in a given coded. It makes audible the new world that will gradually become visible'. And it's no accident that Lyotard emphasized the role of sound in Les Immatériaux, imagining, with its 'zoned' audio environment, a disruption of the space of the gallery, overturning this 'modern-dominant' model of the museum gallery in which the*

visitor is reduced to an eye moving through a perspectival perceptual space, in a formative journey with a certain didactic finality. For Lyotard the use of sound was key to The development of an alternative 'postmodern' space-time.

¶ A final word on McCracken: I've talked about FH's work in terms of minimalism before. Perhaps his work can be profitably compared to the mode of perspective operative in minimalism, where the viewer's perambulations around the 'specific object' awaken them to their own role in constituting it as a perceptual object. The physical sound waves Hecker synthesises are often integrated by the auditor differently depending upon their position in space and the way they direct their attention, so that sound-matter, auditor and exhibition space are all components of the work.

¶ Unlike the freeform interpretative play of the readymade, minimalism's theater is one of suspense. Vary her perspective as she may, its viewer never gains access to the specific object, whose 'hollowness,' its reticence to reveal its internal constitution, is precisely what is enthralling: a primed jack-in-the-(black)-box that is never sprung, the object remains opaque and obdurate as the viewer circles it. Minimalism's interrogation of objecthood ends with the simple tension between the gestalt of the object-as-unity and the experiential series of the viewer (a series that is endless, or which, unsatisfactorily, 'just ends').

¶ I think that working with sound allows Hecker to more deeply interrogate the process of object constitution, introducing complex bifurcations into this experiential series that go beyond a changing spatial point of view. The unity and homogeneity of the perceptual object are themselves disrupted, as shifts in the auditor's perspective cause what seemed to be stable 'objects' to change in nature, to be displaced, to fracture or become delocalized. In effect, the auditor's 'degrees of freedom' (movement through space, direction of attention) are prosthetically enhanced in Hecker's installations, coupled to a more intangible set of variables, affording them a deeper participation in the synthesis of the object than is achieved either in the readymade (free semantic determination of the object as artwork) or the specific object (co-determination of viewer and object in phenomenological space). So I would say perhaps this again is a positive effect of working in sound.

¶ We could also talk about a kind of 'bridging' of duality in McCracken—he speaks of his objects as being 'between the two worlds' of illusionist painting and three-dimensionality, but also as bridges between the 'ground' of nature and the human cognition (placed at the level of the human head). Many of Hecker's works in this show also figures of articulation—hinge, glue, chimera....

¶ McCracken declares that 'a successful abstract sculpture will make the space around it abstract too'—that is, it will make one aware of the conditions of objecthood. Finally he talks about these pieces as being alien life-forms from another dimension (or from the future) channelled by the artist. This futurity—the sense that the works are an object from or for a perceptual system that is yet to come—is perhaps another way to understand the valence of 'hallucination': it opens up virtualities yet to be explored.

¶ Lyotard, around the time of *Les Immatériaux*, writes :
There is a gap between what is proposed to us for our little everyday lives, and the enormous capacities of experimentation and their ramifications in the social, opened up by technoscience. People are very aware of this. Leading a dog's life when one is at large in the cosmos, etc.'... 'A laboratory humanity, that is to say an experimental humanity, this would be the best outcome of the crisis
A laboratory humanity that would, I suggest, be populated with disintegrated and hallucinating subjects. The type of work that Hecker is producing is an experimental programme in hallucinatory aesthetics, guided by the naturalistic discipline of science but not reducible to it. For me this experimentation touches on philosophical problems whose ramifications are very far-reaching, it's a type of 'non-discursive thought' that, in turn, is an 'outside' for philosophy to draw on.

See F. Hecker, *Chimerizations* (New York: Primary Information, 2013).

Éric Alliez, *The Brain-Eye: New Histories of Modern Painting* (London: Rowman & Littlefield, forthcoming 2015).

<http://center-for-nonverbal-studies.org/auditory.htm>

Robin Mackay

Robin Mackay is a philosopher and director of the UK arts organization Urbanomic, which promotes research activities addressing crucial issues in philosophy, science and their relation to contemporary art practice, aiming to engender interdisciplinary thinking and production.

ロビン・マッケイは、哲学者また英国の美術団体『Urbanomic』のディレクターである。

『Urbanomic』は学際的思考や芸術作品を生み出すことを目的とし、哲学や科学、またそれぞれの現代美術の実践との関係における重要課題の取り組みに研究活動を裏付ける活動を行っている。

