

An Atmospheric Commons

RAFAEL LOZANO-HEMMER
IN DIALOGUE WITH/EN CONVERSATION AVEC
MICHAEL NARDONE

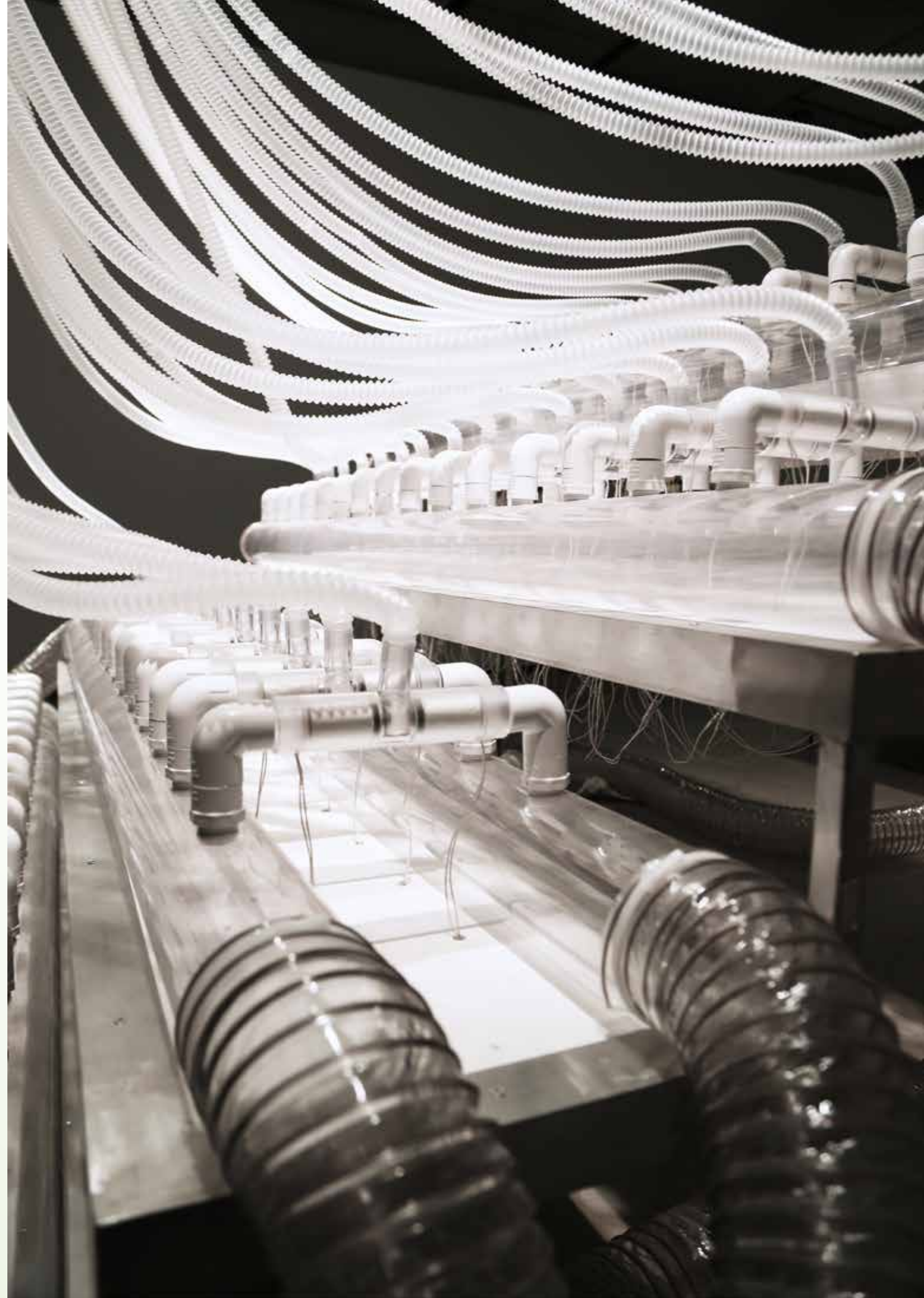
“To nothing is a human so open as to air,”¹ wrote Elias Canetti, the German-speaking Sephardic Jewish novelist, in 1936, on the eve of Hitler’s occupation of the Rhineland. “Air,” he continued, “is the last common property. It belongs to all people collectively. ... And this last thing, which has belonged to all of us collectively, shall poison all of us collectively.” More recently, in *Terror from the Air* (Semiotext(e), 2009), philosopher Peter Sloterdijk meditates on the ways in which state terrorism in the 20th-century has focused on exploiting humankind’s vulnerability to the air. It is precisely this vulnerability to the air, the defenselessness of breathing that, in cultural theorist Heather Davis’s words (2016), “makes the atmosphere, a priori, a commons”—one that must be recognized and vigorously protected.

This articulation of the atmosphere we breathe as a biological and cultural commons to be acknowledged and defended serves as the starting point for this dialogue with artist Rafael Lozano-Hemmer. Our exchange is set in the context of a public conversation at the Baker Museum in Florida in December, 2024—as part of the opening of Lozano-Hemmer’s exhibition, *Obra Sonora*, a retrospective of fifteen artworks that engage and experiment with sound as their primary medium. In this excerpt, we shift focus from the sonic to his intimately linked breath-based works in order to consider art in an age of asphyxiation, and the overall concept of atmospheric memory in his artistic production.

Un bien commun atmosphérique

« Il n’y a rien à quoi l’être humain soit aussi ouvert qu’à l’air », écrivait Elias Canetti, romancier juif sépharade germanophone, en 1936, à la veille de l’occupation d’Hitler en Rhénanie. « L’air, poursuit-il, est la dernière aumône. Tout le monde y a communément droit... Et cette ultime chose, qui nous était commune à tous, va tous nous empoisonner en commun¹. » Plus récemment, dans *Terror from the Air* (Semiotext(e), 2009), le philosophe Peter Sloterdijk a réfléchi aux façons dont le terrorisme d’État s’est, au courant du 20^e siècle, concentré sur l’exploitation de la vulnérabilité de l’humanité face à l’air. C’est précisément cette vulnérabilité, l’absence de défense du souffle qui, dans les mots de la théoricienne culturelle Heather Davis (2016), « fait que l’atmosphère est, a priori, un bien commun » qui doit être reconnu et vigoureusement protégé.

Cette manière de définir l’air que nous respirons comme un bien commun biologique et culturel, que l’on doit reconnaître et défendre, sert de point de départ à ce dialogue avec l’artiste Rafael Lozano-Hemmer. Notre échange s’inscrit dans le contexte d’une conversation publique qui s’est tenue, en décembre 2024, au Baker Museum en Floride, dans le cadre du vernissage de son exposition *Obra Sonora*, une rétrospective de 15 œuvres dont le matériau principal est le son avec lequel il expérimente. Dans cet extrait, nous passons de ses œuvres sonores à celles, intimement liées, axées sur la respiration afin de prendre en considération l’art à l’époque de l’asphyxie et le concept global de mémoire atmosphérique dans sa production artistique.





Rafael Lozano-Hemmer, *Vicious Circular Breathing*, 2013. Rafael Lozano-Hemmer: *Unstable Presence*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2018. Courtesy of the artist/avec l'aimable permission de l'artiste. Photo: Guy L'Heureux.

Michael Nardone: **One critical element of *Obra Sonora* is how the works, through sound and listening, engage with memory. Each piece captures memory and re-transmits it in distinct and fascinating ways; each instantiation also forces museum-goers to negotiate with the cultural politics of that capture and transmission. I can't help but think of the works through the lens of Charles Babbage, a figure I've learned about through your interest in his work. Will you introduce Babbage, and discuss how his writings have impacted your thinking?**

Rafael Lozano-Hemmer: Charles Babbage was a nineteenth-century British polymath known as the pioneer of automated computation. In the 1820s he invented a mechanical calculator, the “Difference Engine,” and a decade later designed a programmable computer, the “Analytical Engine,” although this was never built. Famously, Ada Lovelace is considered the first software programmer because she envisaged how Babbage’s Analytical Engine could be used to create music. So already, at the birth of computing, the inventors were associating these machines with the potential for sonic creation.

Babbage’s *Ninth Bridgewater Treatise*, a book published in 1837, is the inspiration for many of the works in *Obra Sonora*, and of my largest immersive show called *Atmospheric Memory* (2023). In the book, he

wrote that when we speak, our breath creates a turbulence in midair. He goes on to theorize about the atmosphere as a repository of breath, which holds the record of every sound ever uttered—a “vast library.” Babbage imagined that one day computers would be so powerful that they would be able to calculate the trajectory of all air molecules and then “rewind” their movement so that we might be able to recreate all the voices from the past. We would then be able to extract the voices of our long-lost loved ones, promises unfulfilled, and even evidence of wrongdoing, such as slave owners getting away with murder—but their deeds being constantly recorded for us to extract them and seek justice in the future.

MN: **I wonder what Babbage would make of the uses of the profuse panopticon that is contemporary surveillance media?**

RLH: From our vantage point, we clearly see the limits of his techno-optimism. The sophisticated computers he imagined have been robustly developed, and to an extent we do already live in a society where everything is recorded and tracked, albeit not by the atmosphere but by a digital “cloud.” But ownership of the cloud is reserved for only a few oligarchs, exhibiting formidable potential for sinister purposes and abuse... not the justice Babbage envisioned.

Michael Nardone : **L'un des éléments essentiels de *Obra Sonora* est la manière dont les œuvres, à travers le son et l'écoute, font appel à la mémoire. Chaque pièce immortalise un souvenir et le retransmet de manière singulière et fascinante; chaque instantiation oblige également les adeptes du musée à négocier avec la politique culturelle de la captation et sa transmission. Je ne peux m'empêcher de réfléchir à ces œuvres à travers la perspective de Charles Babbage, un personnage que j'ai découvert grâce à votre intérêt pour son travail. Pouvez-vous nous présenter Babbage et nous dire de quelle manière ses écrits ont influencé votre pensée ?**

Rafael Lozano-Hemmer : Charles Babbage est un érudit britannique du 19^e siècle reconnu comme le pionnier du calcul automatisé. Dans les années 1820, il a inventé une calculatrice mécanique, la « machine à différences », et une décennie plus tard, il a conçu un ordinateur programmable, la « machine analytique » qui n'a jamais été construite. Ada Lovelace est considérée comme la première programmeuse de logiciel puisqu'elle a proposé que la machine analytique de Babbage soit utilisée pour créer de la musique. Dès la naissance de l'informatique, les inventeurs et inventrices associaient ces machines aux possibilités de la création sonore.

Le *Ninth Bridgewater Treatise* de Babbage, un livre publié en 1837, a inspiré plusieurs œuvres de *Obra Sonora* ainsi que ma plus grande exposition immersive *Atmospheric Memory* (2023). Dans son livre, l'auteur explique que, lorsque nous parlons, notre respiration crée une turbulence dans l'air. Il poursuit en formulant la théorie selon laquelle l'atmosphère serait une réserve de souffles qui détient l'enregistrement de tous les sons jamais émis – une « vaste bibliothèque ». Babbage avait imaginé qu'un jour, les ordinateurs seraient si puissants qu'ils seraient capables de calculer la trajectoire de toutes les molécules d'air pour ensuite « rembobiner » leur mouvement de sorte que nous puissions recréer toutes les voix du passé. Nous serions alors en mesure d'extraire les voix de nos proches disparus depuis longtemps, les promesses non tenues et même des preuves d'actes répréhensibles. Par exemple, dans le cas d'un propriétaire d'esclaves qui aurait commis un meurtre sans se faire prendre, il serait possible d'extraire ses méfaits, lesquels auraient été enregistrés, et de réclamer justice longtemps après les faits.

P. 81–83: Rafael Lozano-Hemmer, *Vicious Circular Breathing*, 2013. Rafael Lozano-Hemmer: *Pseudomatismos*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico City/Mexico, 2015. Courtesy of the artist/avec l'aimable permission de l'artiste. Photo: Oliver Santana.





Something I draw on from Babbage is the depiction of the atmosphere as something that is not neutral and endless. It is, instead, a natural-technical membrane—one that holds memory in it—that we impact and it, in turn, impacts us. We now understand that the Atmosphere is something that can harm us, like airborne pandemics, drone warfare, greenhouse gases and pollution.

MN: **On that note, I recently came across Babbage cited in Andreas Malm’s *Fossil Capital* (2016). In 1835, Babbage recognized how the vast amounts of “carbonic acid” (i.e., carbon dioxide) produced during the Industrial Revolution would be stored in the atmosphere and be “noxious to animal life.” He already understood the generalized asphyxiation that capitalism was beginning to produce. This element of Babbage’s writings leads me to think of your breath-based works, which are closely related to the sound works and yet distinct in their own right. How did you become interested in working with breath and, within that frame, the idea of asphyxiation?**

RLH: Both of my parents died from lung cancer. My kids and I are asthmatic. I’m from Mexico City where 10,000 people die prematurely every year due to air pollution. So, the issue of breathing and of the inability to breathe is something always at the forefront of my mind.

Beyond the personal, I consider the statement “I can’t breathe” as a definitive sentence of our time. In these three words, we, of course, think of Eric Garner, and of so many others—George Floyd, Javier Ambler, Manuel Ellis, Elijah McCain—who all uttered the same statement prior to the police murdering them. It’s not only in the United States—“I can’t breathe” is the same cry you hear in other places like Australia (David Dungay Jr.), the UK (Kevin Clarke), and even in Québec: a young Black hockey player was forced to utter the words as a teammate knelt on his neck.

I also think of “I can’t breathe” as we consider what’s happening now and what’s ahead. We are at 423 parts per million of carbon dioxide in our atmosphere. When 99.9% of climate scientists are telling us that in order to avert a catastrophic collapse in our ecosystem, we need to be, at maximum, at 350 parts per million, and look at the structural inaction to address our circumstances, it is devastating, literally a planetary life-asphyxiating event.

MN: **The connection you’re drawing is important. “I can’t breathe” arises out of the specific context of state-sanctioned racist violence. It’s impossible to generalize, yet we can draw on that specific violence in relation to the climate crisis, which is also produced through state-sanctioned structures that reproduce and extend racist violence, as Heather Davis and Zoe Todd demonstrate in critiquing Anthropocene discourse by linking it with the history of colonial dispossession,² and Donna Haraway in renaming the geologic era as the Plantationocene.³**

On the subject of breath, there is a way your works engage with the act of breathing in order to question the kinds of cultural commons we construct. Here, I’m thinking of your works such as *Vicious Circular Breathing* (2013), the *Last Breath* series (2012–ongoing) that stores a breath in a mechanical respirator forever, *Babbage Nanopamplets* (2015) where the public breathes in an atomic sized

engraving of Babbage’s book, and also your “anti-monument” to those who died from COVID-19, *A Crack in the Hourglass* (2020). In these works, you blur the divides between what is private and what is public; breath is an extension of the body, something private, from an interior, that merges with the exterior public world shared with others, which is in turn interior again, differently so. I hope we can discuss some elements of these works here, but first I want to ask: Will you share examples of artists working with breath that have impacted your approach to the subject?

RLH: Marina Abramović and Ulay made an important asphyxiation piece in the late 1970s, *Breathing In/Breathing Out*. In the performance, they stuffed cigarette filters into their nostrils and then attached their mouths to one another in a sort of deadly kiss where they could only inhale each other’s exhalations. It’s sensuous and toxic. Over time, they rock back and forth breathing in the other’s stale air—the sound of their breathing is amplified as they do this—they are sweating and convulsing, swallowing one another—until they’re on the verge of unconsciousness.



Ulay & Marina Abramović, *Breathing In/Breathing Out*, April/Avril 1977. Performance, 19 minutes. Student Cultural Center/centre culturel étudiant, Belgrade. Courtesy of the Marina Abramović Archives/avec l’aimable permission des Archives Marina Abramović. © Ulay/Marina Abramović.

MN : **Je me demande ce que Babbage penserait des usages de la surveillance médiatique contemporaine que l’on peut comparer à un dispositif panoptique omniprésent.**

RLH : De notre point de vue, nous percevons clairement les limites de son optimisme technologique. Les ordinateurs élaborés qu’il a imaginés ont bien été développés et, dans une certaine mesure, nous vivons déjà dans une société où tout est enregistré et suivi; par contre, ce n’est pas par le biais de l’atmosphère, mais par celui d’un « nuage » numérique. Cependant, la propriété du nuage est réservée à quelques oligarques, ce qui démontre un formidable potentiel pour des utilisations sinistres et des abus... et non la justice que Babbage imaginait.

Je m’inspire de Babbage pour décrire l’atmosphère comme quelque chose qui n’est pas neutre et infini. Il s’agit plutôt d’une membrane naturelle et technique – qui renferme des mémoires – que l’on influence et qui nous influence en retour. Nous comprenons maintenant que l’atmosphère est quelque chose qui peut nous nuire, comme dans le cas d’une pandémie dont le virus se transmet par l’air ou d’une guerre de drones, en raison des gaz à effet de serre et de la pollution.



MN : **À ce propos, je suis récemment tombé sur une citation de Babbage dans le livre *Fossil Capital* (2016) d’Andreas Malm. En 1835, Babbage a compris que la grande quantité « d’acide carbonique » (c’est-à-dire de dioxyde de carbone) produite durant la révolution industrielle serait emmagasinée dans l’atmosphère et « nocive pour la vie animale ». Il saisissait déjà l’asphyxie généralisée que le capitalisme commençait à produire. Cet élément de ses écrits m’a mené à réfléchir à vos œuvres axées sur la respiration, qui sont intimement liées à vos œuvres sonores bien que distinctes en soi. Comment en êtes-vous venu à travailler avec le souffle et, dans ce contexte, avec la notion d’asphyxie ?**

RLH : Mes parents sont tous deux décédés d’un cancer des poumons. Mes enfants et moi sommes asthmatiques. Je viens de Mexico où, chaque année, 10 000 personnes meurent prématurément en raison de la pollution de l’air. La question du souffle et de l’incapacité à respirer est quelque chose qui me préoccupe toujours.



朱冥作品 “2014 年 6 月 30 日 13 时” 中国青海柴达木
Zhuming’s Art Work “ 13 O’ clock June 30 . 2014” Chaidamu Qinghai China

Zhu Ming, 15 O’clock, July 1st (Chaidamu, Qinghai), 2014. Courtesy of Echo Fine Arts/avec l’aimable permission de Echo Fine Arts.

There’s Piero Manzoni’s *Artist’s Breath* from the early 1960s. People know his *Merda d’artista* (1961), thirty grams of the artist’s shit industrially preserved in a tin can with his hand-scrawled signature across the lid. *Artist’s Breath* plays at a similar convergence of biomatter that the artist “makes” and then stores in an industrial object. This work is based on his breath, contained in a single balloon, which is fastened to a pedestal of wood. Yet the breath only lasts so long in the balloon. When you view the work, you see a fragile piece of rubber, shrivelled on the wood as if it is slowly dissolving into it. It’s the element of fragility that I find remarkable. Manzoni’s name on the piece, inscribed in metal, reads like an epitaph.

Also working in this conceptual vein, there’s Marcel Duchamp’s delicate vial of *Air de Paris* from 1919, one of his readymades that transparently showcases 50 cubic centimetres of vintage Parisian air. Closely related to it, there is a wax-sealed test tube of air that supposedly holds Thomas Edison’s last breath. It ended up in the hands of Henry Ford and is collected in his “archive of American innovation.” This object, its context, is fascinating. It encapsulates the drive for industry and automation (embodied in the figure of Ford) and its desire to possess and make use of the technological innovation of the electric era (embodied in the breath of Edison). In ways that are vexing, both are the heirs of Babbage.

Then there’s the artist Zhu Ming. Starting in the 1990s, he would make these works where he would install himself, naked, in a large plastic sphere, in public, on a sidewalk in Beijing, for instance. The documentation of these performances is striking: both the transgression and the vulnerability of his bare body, the sense that he is always on the verge of expiring inside his bubble, all set in these quotidian urban scenes with people passing by or merely looking on.

MN: **I see elements of each of these works active in *Vicious Circular Breathing*—intimacy and the exchange of stale air, the notion of fragility set against mechanical reproduction, the troubling entwinement of the biological with the industrial, the hermetically sealed space in which performance, conceptual gesture, and the public meet. There is a term you use to discuss a number of your works—“atmospheric memory,” a concept I think of in relation to Babbage. Can you discuss how “atmospheric memory” is deployed in a work like *Vicious Circular Breathing*?**

Au-delà du lien personnel, je considère que l’affirmation «*I can’t breathe*» est une phrase déterminante de notre époque. Avec ces trois mots, nous pensons, bien entendu, à Eric Garner et à tant d’autres – George Floyd, Javier Ambler, Manuel Ellis, Elijah McCain – qui ont tous prononcé cette déclaration avant d’être tués par la police. Ce n’est pas seulement aux États-Unis – «*Je ne peux plus respirer*» est le même appel à l’aide que l’on entend ailleurs, en Australie (David Dungay Jr.), au Royaume-Uni (Kevin Clarke) et même au Québec où un jeune joueur de hockey noir a été contraint de prononcer ces mots alors que l’un de ses coéquipiers était agenouillé sur son cou.

Je pense aussi à cette phrase en examinant ce qui se déroule actuellement et ce qui se profile à l’horizon. La concentration de dioxyde de carbone dans l’atmosphère est actuellement de 423 parties par million. Pourtant, 99,9 % des climatologues nous disent que pour éviter l’effondrement catastrophique de notre écosystème, elle doit se situer maximale­ment à 350 parties par million. Les scientifiques observent notre inaction structurelle envers la situation qui est dévastatrice, il s’agit littéralement d’un événement qui asphyxie la vie sur notre planète.

MN : **Le rapprochement que vous faites est important. « Je ne peux plus respirer » résulte du contexte spécifique de la violence raciste sanctionnée par l’État. Il est impossible de généraliser, bien que nous puissions faire des liens entre cette violence et la crise climatique; celle-ci est également produite à travers des structures sanctionnées par l’État qui reproduisent et prolongent la violence raciste, comme le démontrent Heather Davis et Zoe Todd qui critiquent le discours anthropocène en l’associant à l’histoire de la dépossession coloniale² et Donna Haraway en renommant l’ère géologique Plantationocène³.**

Au sujet du souffle, il y a une façon dont vos œuvres ont recours à l’acte de la respiration afin de remettre en cause les types de biens communs culturels que nous construisons. Je pense, ici, à des œuvres telles que *Vicious Circular Breathing* (2013) ou à la série *Last Breath* (2012 – en cours) qui emmagasine à jamais un souffle dans un respirateur mécanique, à *Babbage Nanopamplets* (2015), où le public respire une gravure microscopique du livre de Babbage, et également à *A Crack in the Hourglass* (2020), votre «antimonument» dédié aux personnes décédées de la COVID-19. Dans ces œuvres, vous brouillez les frontières entre ce qui est privé et ce qui est public; la respiration est une extension du corps, quelque chose d’intime qui provient de l’intérieur, qui se mêle au monde public extérieur partagé avec les autres et, à son tour, redevient intérieur, mais d’une manière différente. J’aimerais que l’on parle de certains éléments de ces œuvres, mais d’abord je voudrais vous demander : pouvez-vous nous partager des exemples d’artistes ayant travaillé avec la respiration, qui ont influencé votre approche du sujet ?

RLH : À la fin des années 1970, Marina Abramović et Ulay ont réalisé une œuvre d’asphyxie importante intitulée *Breathing In/Breathing Out*. Dans la performance, les artistes remplissaient leurs narines de filtres de cigarettes et attachaient leur bouche l’une à l’autre dans un genre de baiser mortel, ne pouvant ainsi qu’inspirer l’expiration de l’autre. C’était sensuel et toxique. Au fil de la performance, les artistes se

balançaient de l’avant à l’arrière en respirant dans l’air vicié de l’autre alors que le son de leur respiration s’amplifiait. En sueur et en convulsion, Abramović et Ulay s’ava­laient mutuellement jusqu’à être au bord de l’évanouissement.

Il y a l’œuvre *Artist’s Breath* de Piero Manzoni, qui date du début des années 1960. Nous connaissons *Merda d’artista* (1961), trente grammes d’excréments de l’artiste préservés industriellement dans une boîte de conserve dont il a signé le couvercle. *Artist’s Breath* reprend une utilisation similaire de la matière biologique que l’artiste «produit» et conserve ensuite dans un objet industriel. Cette œuvre repose sur sa respiration qui est contenue dans un ballon attaché à un socle de bois. Par contre, l’air dans le ballon ne dure qu’un temps. Lorsque l’on regarde l’œuvre, on voit un fragile morceau de caoutchouc, flétri, comme s’il se dissolvait lentement dans le bois. C’est l’élément de fragilité que je trouve remarquable. Le nom de Manzoni inscrit sur une plaque de métal se lit comme une épitaphe.

Dans cette même veine conceptuelle, il y a la délicate fiole *Air de Paris* de Marcel Duchamp. Ce ready-made de 1919 présente, dans un contenant transparent, 50 centimètres cubes d’air parisien millésimé. Semblable à cela, il existe un tube scellé à la cire qui contient vraisemblablement le dernier souffle de Thomas Edison. Celui-ci a atterri dans la collection des «archives de l’innovation américaine» d’Henry Ford. Le contexte de cet objet est fascinant. Il incarne la volonté d’industrialiser et d’automatiser (incarnée par le personnage de Ford), et le désir de posséder et d’utiliser les innovations technologiques de l’ère électrique (incarné par le souffle d’Edison). D’une fâcheuse manière, ils sont tous les deux des héritiers de Babbage.

Puis, il y a l’artiste Zhu Ming. À partir des années 1990, il a réalisé des œuvres où il s’installait dans une grande sphère de plastique, nu et en public. Par exemple, sur un trottoir de Beijing. La documentation de ces performances est saisissante : on y retrouve à la fois la transgression et la vulnérabilité de son corps nu, et on a l’impression qu’il est constamment sur le point de rendre l’âme à l’intérieur de sa bulle; tout cela se déroule dans des scènes quotidiennes de la vie urbaine où des gens passent près de lui ou le regardent à peine.

MN : **Je retrouve des éléments de chacune de ces œuvres dans *Vicious Circular Breathing* – l’intimité et l’échange d’air vicié, la notion de fragilité en opposition à la reproduction mécanique, l’entrelacement troublant de produits biologiques et d’éléments industriels, l’espace scellé hermétiquement dans lequel la performance, le geste conceptuel et le public se rencontrent. Il y a un terme que vous utilisez pour décrire plusieurs de vos œuvres – «la mémoire atmosphérique» – un concept auquel je réfléchis en relation avec Babbage. Pouvez-vous expliquer comment la «mémoire atmosphérique» se déploie dans une œuvre telle que *Vicious Circular Breathing* ?**

RLH : L’univers que Babbage avait imaginé – dans lequel il est possible de manipuler l’ordre linéaire du temps vers l’arrière et vers l’avant – est basé sur modèle newtonien de cause et d’effet qui, à la suite des innovations dans le domaine de la physique au 20^e siècle,

RLH: The universe Babbage envisioned—where we could manipulate the linear order of time backwards and forwards—is based on a Newtonian model of cause and effect that, after the innovations in physics of the twentieth century, we understand as being impossible. Here, I think of the work of Ilya Prigogine and his collaboration with Isabelle Stengers in *The End of Certainty* (1996), which makes the case that dissipation and fluid dynamics demonstrate the impossibility of reversibility. Now, when we speak of an atmosphere, we are not talking about an object in a petri dish but, instead, a river, a turbulence, a non-linear system. So, I am interested in exploring the question, through Babbage, of what kind of atmospheric memory exists in this irreversible order. It remains an open question throughout a number of my works.

Vicious Circular Breathing is a quantization of the atmosphere, a hermetically sealed apparatus that invites the public to breathe the air that participants before them previously breathed, without filtering, with no air exchanger and with no replenishment of Oxygen. The device is a transparent glass room with a decompression chamber and connected to a set of bellows, valves and paper bags that inflate and deflate at the rate of human breathing. Though the project draws inspiration from 18th century five-octave music organs, in a certain way, the piece has an affinity with experiments such as Biosphere 2 or other testing grounds for living on an uninhabitable Earth and for space colonization. Yet I like to think of how the work throws a spanner in the techno-optimist worldview that is behind such projects. Techno-optimists believe the problems of the world can be solved through technological innovation (One simple example is security: techno-optimists plaster a city’s streets with cameras to produce a “safer community” rather than, say, focusing on the redistribution of wealth, confronting the ongoing vestiges of colonization and slavery, or investing in social infrastructure and common tools; that is, they put forward the individual profits of military-surveillance over the vitality of a commons). Instead, *Vicious Circular Breathing* is an illustration of the condition of asphyxiation. Your participation makes the air more toxic for future visitors. And if you participate too much you die. My sense of the work is always shifting—especially the specter of contagion that is all the more concerning since the COVID-19 pandemic. Throughout its installations, though, I’ve been interested in the ways in which it might push one to deeply feel and reckon with the bounds of the commons, the fact that it is not unlimited, that the damage we cause is irreversible, and how such an understanding might push us to develop new and different forms of responding to the climate crisis, which is, above all, a crisis of the commons.

1. Elias Canetti, *The Conscience of Words*, trans. Joachim Neugroschel (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1979), 13; cited in Peter Sloterdijk, “Gas Warfare—or: The Atmoterrorist Model,” in *Terror From the Air*, trans. Amy Patton and Steve Corcoran (Los Angeles: Semiotext(e), 2009), 40.
2. Heather Davis and Zoe Todd, “On the Importance of a Date, or, Decolonizing the Anthropocene,” *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 16, no. 4 (December 2017): 761–780.
3. Donna Harraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities* 6, no. 1 (2015): 159–165.

Rafael Lozano-Hemmer is a Mexican-Canadian artist who creates platforms for public participation, using robotic lights, digital fountains, computerized surveillance and telematic networks. Phantasmagoria, carnival and animatronics inspire his interactive works, which are “anti-monuments for people to self-represent.” He was the first artist to represent Mexico at the 2007 Venice Biennale. His works are in the collections of institutions around the world such as MoMA, Guggenheim, TATE, Reina Sofia, and Hirshhorn. Recent exhibitions include *Unstable Presence*, a mid-career retrospective MAC de Montréal and SFMOMA co-produced, *Common Measures*, his first solo exhibition at PACE Gallery and *Translation Island* in Abu Dhabi.

Michael Nardone is a poet and editor based in Montréal. His recent and forthcoming works include: *Convivialities* (a book of dialogues), *Aural Poetics* (an edition on listening practices across the arts), *Yellow Towel: A Score* (a collaboration with Dana Michel), *Border Tuner | Sintonizador Fronterizo* (a monograph on Rafael Lozano-Hemmer, co-edited with Edgar Picazo Merino), the *Documents on Expanded Poetics* book series (co-edited with Nathan Brown), *The Transatlantic Conversation* (a translation of Abigail Lang’s monograph on contemporary French and US poetry), and *The Ritualites* (a book of poems). Beginning in 2024, he is a writer-in-residence at the SETI Institute.

nous apparaît impossible. Je pense ici au travail d’Ilya Prigogine et sa collaboration avec Isabelle Stengers dans *The End of Certainty* (1996), qui fait valoir que la dissipation et la dynamique des fluides démontrent l’impossibilité de la réversibilité. Dorénavant, lorsque nous parlons d’une atmosphère, il ne s’agit pas d’un objet dans une boîte de Petri, mais plutôt d’une rivière, d’une turbulence, d’un système non linéaire. Je souhaite donc explorer la question, à travers Babbage, de la mémoire atmosphérique qui existe dans cet ordre irréversible. Cela demeure une interrogation ouverte à travers plusieurs de mes œuvres.

Viscious Circular Breathing est une quantification de l’atmosphère, un dispositif scellé hermétiquement qui invite le public à respirer l’air que des gens avant lui ont respiré sans filtration, sans échangeur d’air et sans réapprovisionnement en oxygène. L’appareil consiste en une pièce de verre transparent munie d’une chambre de décompression connectée à un ensemble de soufflets, de valves et de sacs de papier qui se gonflent et se dégonflent au rythme de la respiration humaine. Bien que le projet tire son inspiration des orgues à cinq octaves du 18^e siècle, d’une certaine manière, l’œuvre possède des affinités avec des sites expérimentaux tels que Biosphere 2 ou d’autres terrains d’essais pour la vie sur une Terre inhabitable ou pour la colonisation de l’espace. Pourtant, j’aime penser que cette œuvre met un bâton dans les roues de la vision du monde techno-optimiste qui se cache derrière de tels projets. Les techno-optimistes croient que les problèmes du monde peuvent se résoudre grâce à l’innovation technologique (un simple exemple est la sécurité : les techno-optimistes tapissent les rues de caméras vidéo afin de rendre la « communauté plus sécuritaire » au lieu de, par exemple, se concentrer sur la redistribution de la richesse, de confronter les vestiges actuels de la colonisation et de l’esclavage, ou d’investir dans l’infrastructure sociale et les outils communs; c’est-à-dire qu’on fait passer les profits individuels de la surveillance militaire avant la vitalité du bien commun). Au contraire, *Vicious Circular Breathing* est une illustration de la condition de l’asphyxie. Votre participation rend l’air plus toxique pour les visiteurs et visiteuses qui suivront. Et si vous participez trop, vous mourrez. Mon impression de l’œuvre est toujours changeante – particulièrement avec le spectre de la contagion qui est d’autant plus préoccupant depuis la pandémie de COVID-19. À travers ces installations, par contre, je m’intéresse à la façon dont cela peut pousser quelqu’un à ressentir profondément les limites du bien commun et à les prendre en compte, au fait que ce n’est pas illimité, que les dommages que nous causons sont irréversibles, et à la manière dont cette compréhension peut nous pousser à développer des formes de réponses nouvelles et différentes à la crise climatique, qui est, par-dessus tout, une crise du bien commun.

Traduit par Catherine Barnabé

1. Elias Canetti, *La Conscience des mots*, traduit de l’allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, p. 30.
2. Heather Davis and Zoe Todd, « On the Importance of a Date, or, Decolonizing the Anthropocene », *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 16, n° 4 (décembre 2017), p. 761-780.
3. Donna Harraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities* 6, n° 1 (2015), p. 159-165.

Rafael Lozano-Hemmer est un artiste canado-mexicain qui crée des plateformes dédiées à la participation du public en utilisant des lumières robotiques, des fontaines numériques, de la surveillance informatisée et des réseaux télématiques. La fantasmagorie, le carnaval et l’animatronique inspirent ses œuvres interactives qui sont des « antimonuments pour que les personnes puissent s’autoreprésenter ». En 2007, il a été le premier artiste à représenter le Mexique à la Biennale de Venise. Ses œuvres font partie de collections institutionnelles partout dans le monde telles que celles du MoMA, du Guggenheim, de la TATE, des musées Reina Sofia et Hirshhorn. *Unstable Presence*, une rétrospective de mi-carrière coproduite par le Musée d’art contemporain de Montréal et SFMOMA, *Common Measure*, sa première exposition individuelle à la Pace Gallery, et *Translation Island* à Abu Dhabi, sont parmi ses plus récentes expositions.

Michael Nardone est un poète et éditeur qui vit à Montréal. Parmi ses travaux récents et à venir, citons : *Convivialities* (un livre de dialogues), *Aural Poetics* (une publication sur les pratiques d’écoute en arts), *Yellow Towel: A Score* (une collaboration avec Dana Michel), *Border Tuner | Sintonizador Fronterizo* (une monographie sur Rafael Lozano-Hemmer, coéditée avec Edgar Picazo Merino), la série de livres *Documents on Expanded Poetics* (coéditée avec Nathan Brown), *The Transatlantic Conversation* (la traduction de la monographie d’Abigail Lang sur la poésie contemporaine française et américaine) et *The Ritualites* (un livre de poèmes). Depuis 2024, il est auteur en résidence au SETI Institute.