

**N°080**

Pascal

Rousseau

Pascal Rousseau

*Under the Influence: Hypnosis as a New  
Medium /*

*Unter Einfluss. Hypnose als neues  
Kunstmedium*

Pascal Rousseau  
*Under the Influence:*  
*Hypnosis as*  
*a New Medium /*  
*Unter Einfluss.*  
*Hypnose als neues*  
*Kunstmedium*

Matt Mullican  
*Under Hypnosis*  
The Kitchen, New York, 1981



# Pascal Rousseau

## *Under the Influence: Hypnosis as a New Medium*

From the “Hypnotic Shows” organized by Raimundas Malašauskas to Matt Mullican’s performances, from Joris Lacoste’s *Vrai spectacle* (True Spectacle) to the acoustic odysseys of Loris Gréaud, hypnotic induction is now being unabashedly used in a wide variety of works with diverse ambitions (performance, creativity and the unconscious, authority and subjugation, hallucination and delegation, role-playing games and simulation, etc.). Far from unprecedented, this *hypnotic paradigm of art* is actually heir to a long tradition that accompanies the entire history of modernity, a history not just of forms but of manipulations of the mind and systems of influence (empathy, attraction, stupefaction, etc.) whose references, languages, and taboos contemporary artists seem to be altering in vari-

ous ways. Observing this resurgence of interest in hypnosis is another manner of exploring artists’ close relationship with a (long) history of the psyche and the plastic powers of “the creative imagination.”<sup>1</sup>

Since the nineteenth century, when the term “hypnotism” was coined (by James Braid in 1843),<sup>2</sup> hypnosis has sought to understand the dark continent of interiority and the irrational but also—and this is less often noted—the relationship between reality, creation, and the psyche. Initially, the word used was “hypnotism,” which was replaced by “hypnosis” in the mid-nineteenth century as if to focus on a “state” (suggestibility) rather than a full-fledged science that would articulate not just its practice but also its knowledge and modes of interpretation.<sup>3</sup> The phenomenon was initially seen as announcing a new branch of psychology that would liberate minds (as witness the close link between hypnotism and hysteria asserted by Charcot at Salpêtrière Hospital). It was also felt, however—and this is more surprising—that art would play an active role in this emancipatory adventure. In a peculiar book published in 1891, entitled *L’Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés* (Hypnotism, Magnetism, and Mediumism Scientifically Demonstrated), Arthur d’Anglemont attempts to offer an objective explanation for the phenomena of hypnosis, ecstasy, and altered consciousness.

1 | Antoine Faivre, “Vis Imaginativa (A Study of Some Aspects of the Magical Imagination and Its Mythical Foundations),” in Faivre, *Theosophy, Imagination, Tradition: Studies in Western Esotericism* (Albany: State University of New York Press, 2000 [orig. 1996]), pp. 99–136.

2 | James Braid, *Neurohypnology or the Rationale of Nervous Sleep* (London: J. Churchill, 1843).

3 | Isabelle Stengers, *L’Hypnose entre magie et science* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2002).

Forgotten today but well known at the time for his writings on the “harmonious society” (exuberant blends of theosophical musing and Fourieristic social utopia), the author does more than give advice on practicing a medicine of the mind; he also reflects on the links between collectivity, the theater of identities, and artistic practice. Beyond the interest of a Charcot in the aesthetic forms of hysteria and his attempt to formulate a secularized notion of ecstasy, the division of the mind into multiple subjectivities (subconscious/unconscious, subliminal consciousness, etc.), which fanned heated debate within experimental psychology, here becomes a platform for speculating on the art of the future. How to conceive the aesthetic expression of a *Homo novus* transformed by the new technologies of communication and their promise of a universal language and the radical abolition of distances? The individual of the new age becomes the focus of a permanent cognitive renegotiation of links, relations, and exchanges. Cyberconsciousness *avant la lettre*.

D’Anglemont’s panpsychic work dwells at length on the principle of empathy, which was widely discussed at the time before coming back into fashion today under the aegis of the neurosciences. In the language of the day (suggestion, influence, imitation, etc.), it thematizes a greater “plasticity” of the mind vis-à-vis systems of belief, fascination, and sway (*emprise*). The treatment of the understanding is already an

*organization* of consciousness. In an effort to be even more scientific than Charcot himself, d’Anglemont divides “mental hypnotism” into three categories (sensory, affective, and intellectual), the first of which is more directly connected with the arts. More remarkably, he suggests that artists use hypnosis to heighten their sensitivity. Evoking the future of the visual arts in general and painting in particular, he envisions the use of techniques of concentration and attention as tools for improving one’s grasp of forms in the age of the “new dimensions” opened up by recent revolutions in physics: “In the case of the arts that specifically call for the use of the sense of sight, the latter will be developed by hypnotism to a state of consummate perfection. . . . Then painting, sculpture, and architecture will be executed by great artists constantly outdoing one another.”<sup>4</sup>

In a universe in search of re-enchantment, artists will be magicians of suggestion who play on an expanded “scale” of sensitivity. There is nothing surprising about this view, given the close cohabitation of art, aesthetics, and psychology at the end of the century. Indeed, the term “suggestion” quickly migrated from the vocabulary of the laboratory to that of the artist’s studio. But it first sparked a bout of infighting around the revival of hypnosis (1880–90), especially a polemic between the theories of La Salpêtrière (Jean-Martin

4 | Arthur d’Anglemont, *L’Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés* (Paris: Comptoir d’édition, 1891), p. 36.

Charcot) and the École de Nancy (Hippolyte Bernheim). For Charcot, hypnosis is a therapeutic response to hysteria, while for Bernheim, everyone is susceptible to suggestion, even the mentally healthy. Hypnosis simply activates a normal property of the mind, “suggestibility,” which is directly related to the keyboard of the emotions and exists to various degrees in every individual, depending on his or her level of sensitivity. Its range extends from the pathological to the normal, and it can thus be assimilated to all kinds of intersubjective relationships. For what might have been a purely nosological discussion confined to a few competing medical schools actually fueled a vast debate on the mass management of affects and emotions. Since all human clay can be molded by suggestion (especially through the power of language and the spoken word), the sensory hold on the spectator must be built up from multiple sensations, with sight supported by hearing in an anticipation of the contemporary reign of the audiovisual. One thinks of the turn-of-the-century Wagner craze (the fusion of the arts, the performative dimension, the electrification of the stage, the plunging of the orchestra into shadow), which was above all—to borrow a formulation from Jacques Rancière—“a thinking of the sensory configuration able to establish a community.”<sup>5</sup>

Two years after d’Anglemont’s book, a work appeared called *La Suggestion dans l’art* (Sug-

5 | Jacques Rancière, *Mallarmé: The Politics of the Siren*, trans. Steven Corcoran (New York: Continuum, 2011 [orig. 1996]), p. 27.

gestion in Art). Its author, Paul Souriau, a professor at the Université de Nancy, transfers Bernheim’s clinical vocabulary to the field of aesthetics, just as Bergson will: “What we really enjoy in aesthetic contemplation is the state of contemplation itself, hypnosis.”<sup>6</sup> All the ingredients of the modern scene are here (the concentration of the gaze and the “frozen vision,” sensory isolation and the “fascination with bright things,” influence (*emprise*) and the “lethargic effect of sounds,” etc., transposed to an immersive reading of art. Moreover, Souriau devotes an entire (and quite Wagnerian) chapter to the “combination of visual fascination and musical hypnosis.” But his emphasis is less on the suggestive conditioning of the spectator than on the analysis of a specific activity “of the imagination in hypnosis.” Souriau draws on theories of hallucination to argue that the half sleep of consciousness is conducive to the production and combination of new images, or to what he terms the “representing imagination” (*imagination figurante*) and its power of “transfiguration.” Worth noting in passing is his attention to the phenomenon of the “double image,” which the Surrealism of a Salvador Dalí will seize on a few years later (Souriau cites Millet’s *L’Angelus* as an example and offers a detailed study of the “auditory sensations” it produces). The focus is thus on a generalized transfer of forms and sensations, with “metamorphosis” the operative

6 | Paul Souriau, *La Suggestion dans l’art* (Paris: Alcan, 1893), p. 66.

term in an obvious dialogue with the stylistic vocabulary of Art Nouveau, which had established one of its primary centers precisely in Nancy, from Émile Gallé to Victor Prouvé.<sup>7</sup>

This powerful theory of “suggestion” not only seeks to elucidate a scale of creative acts (automatisms, reflexes, memories, reminiscences, etc.); it also attempts to reveal the confusion of subjects (author/actor/subjugation) within creativity, with a favorite figure, the double, and its corollary, the notion of self-otherness. What does this hidden “other” who cannot be controlled by conventional routes have to teach us? When Rimbaud says “*Je est un autre*” (I is an other), he claims the power to create himself (the sovereign freedom to be many rather than one), as well as the pleasure of a relationship to artistic creation no longer based on power (knowledge, transmission, etc.) but on uncontrolled revelation: “I witness the unfolding of my thought; I watch it.” The potential disappearance of the author, the phenomenon of dual personality, and the delegation of one’s will to another voice (the mediumism dear to the Surrealists) are all based on a system of transfer and influence dominated by the model of polarity (active/passive) inherited from the fluidic tradition of hypnotism. Hypnotism, however, had begun to change, authorizing protocols more emancipated from the sway of one subject over another.

7 | For more on the relationship between Art Nouveau and hypnosis, see Deborah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley: University of California Press, 1992).

At the beginning of the 1970s, the Summer of Love had just ended in partial failure. The great gurus of LSD had left thousands of half-mad followers behind them, drifting into schizophrenia and stuck in permanent hallucinations. Timothy Leary himself had already begun to criticize the hedonistic excesses of hallucinogenic drugs and to emphasize a more cerebral model of “ecstasy” against the psychosomatic aesthetic of “rapture.” Reconsidering the sensualism of the Woodstock generation, Leary advocated a meditative reconditioning of consciousness in the face of the erotomaniacal excesses of certain drugs, what he called a “neurological aesthetic.”<sup>8</sup> Hypnosis was back on the agenda in a way that more openly confronted the issues of identity and authority. At the Kitchen, an alternative space in New York, the artist Matt Mullican used a hypnotist recruited in the *Village Voice* for a performance in which three actors were invited to enter into a woman’s life vicariously from birth to death by hypnotic suggestion. They complied, in a series of automatic acts that quickly turned the performance into a hysterical psychodrama. As a little theater of cruelty, the performance became a *tableau vivant* of alterations of the will, electrifying an audience that immediately accused the artist of being an “authoritarian control freak” engaged in a manipulative and even fascist act of deviancy. Mullican now decided to stage his

8 | Joanna and Timothy Leary, *Neurologic* (San Francisco: Starseed Information Center, 1973).

own schizophrenic break under hypnosis. In a trance, he produced drawings on the floor with movements that seemed automatic, like those of a sleepwalking double. He at once inhabited the conscious act of drawing and watched himself acting on orders from without.

Other performances followed, some with Marcos Lutyens (himself a hypnotist and artist), in which Mullican continued to suffer ill effects from his trances: “I was on a bad trip.” In one case, he halted the performance in an act of rebellion that signaled an end to subjugation and a realization of the limits of this technique of intrusion/submission that threatened his psychological integrity. How far was one to carry the blind experiment of (dis)possession, the spellbinding experience of passivity?<sup>9</sup> All the clichés about hypnosis now reappeared, especially those historically used by Freudian psychoanalysis to banish it from the couch:<sup>10</sup> abuse of authority, manipulation, mental vampirism, romantic fascination, etc. But the artist quickly realized that there were gentler forms of hypnotic induction, whose scientific modalities were being seriously re-examined in the United States by Milton Hyland Erickson, whose thought was the basis for numerous alternative psychotherapies (behaviorist techniques, neuro-linguistic programming, etc.). Far from the theories in vogue in Europe in the late nineteenth century, Erickson’s method uses techniques of

9 | For more on the subject of “passivity” in hypnosis, see Jean-Luc Nancy, “Identité et tremblement,” in Mikkel Borch-Jacobsen, Eric Michaud, and Jean-Luc Nancy, *Hypnoses* (Paris: Gallilée, 1984), pp. 13–47.

10 | Léon Chertok, ed., *Résurgence de l’hypnose. Une bataille de deux cents ans* (Paris: Desclée de Brouwer, 1984).

indirect suggestion that allow substantial autonomy to the subject and no longer have anything to do with the fantasy of self-dispossession under the practitioner’s verbal direction. Less in search of a person than a situation (the almost unspoken myth of a “man without influence”),<sup>11</sup> Mullican’s recent practices under hypnosis go hand in hand with this evolution of conceptual tools for understanding hypnosis itself. Today, in a shift confirmed by brain imaging, hypnosis no longer appears as a sleep of consciousness, but on the contrary as a state of “paradoxical wakefulness,” a heightened vigilance that, according to François Roustang, “gives us the power to configure the world.”<sup>12</sup> Under hypnosis, the subject is able to recover the feeling of “existing in dependence on things,” of being immersed in a force field that is no longer connected to a tutelary authority by an umbilical cord but rather grounded in a *relationship* with the world that is experienced as self-invention. From this perspective, hypnosis is less a psychology of altered states of consciousness than a physics of bodies that allows for an authentic organizing power of the human being beyond any notion of magic, in which it is no longer the imagination that engenders hypnosis (as in Bernheim’s hypothesis) but “the paradoxical wakefulness that allows the imagination to come alive and transform our relationships with beings and things.”<sup>13</sup>

11 | Thierry Vincent, “L’homme sans influence,” in *La Suggestion. Hypnose, influence, transe*, ed. Daniel Bougnoux (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1991), pp. 81–90.

12 | François Roustang, *Qu’est-ce que l’hypnose?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1994).

13 | *Ibid.*, p. 14.



Just as when dreaming, in this hybrid state of wakefulness the imagination takes a form that is both phenomenal and fictional, in which—as current neurological research seems to confirm—the subject’s consciousness is no longer that of an ego perceiving objects and situations but that of an instance prior to the positing of the external world that sheds light on the most recent incursions of hypnosis into contemporary art. With Raimundas Malašauskas’ “Hypnotic Show” (2008), volunteers from the audience are hypnotized by Marcos Lutyens. Under hypnosis, they are given descriptions of artworks collected by the curator from numerous artists (Cerith Wyn Evans, Joachim Koester, etc.). Upon “awakening,” they are invited to share with the audience the internal visions they experienced under suggestion, reinterpretations of fictional artworks that are polymorphous, entirely plastic like the mind that took them in. The artwork here becomes a mental, almost telepathic odyssey in a neo-Conceptual procedure combining Robert Barry and Marcel Duchamp. Hypnosis no longer seeks to use the power of command and fascination to restrict the field of awareness and produce a state of indeterminacy (inducing sleep and a hallucinatory confusion between reality and fiction). Instead, it attempts to bring about a state of “anticipation” that awakens possibilities, like the *Vrai spectacle* (2011) of Lacoste. An artist, author, and direc-

tor, Lacoste plunges the entire audience into a “paradoxical sleep” and suggests dramatic situations using the Orphic magic of speech. There are no sets and no characters. A priori, he revives the Mallarméan fantasy of a purely ideal and scriptural theater, a theater that is “disembodied” but “under the influence,” literally hallucinatory. But in the spirit of dissolving the barriers of simulation (as in the Living Theatre or Jerzy Grotowski’s “poor theater”), he also seeks to make tangible the spectator’s own plasticity vis-à-vis the world, a plasticity *in actu* that does not aim at any particular act. Rather, it is an energy mobilized in a light state of trance that is also a general vigilance; an intoxication with what may happen (anticipation) in a thought that moves by resonating, always in relationship, reciprocity; an occupation of one’s body in the form of a partial ebbing of self—what François Roustang calls “impersonification”—within the experiment of a fiction that constructs a universe of possibilities that spectators will be able to share as they wish when they leave the theater. Hypnosis can become not just an *art de vivre* but a full-fledged artistic medium, precisely as Arthur d’Anglemont had envisioned in his own way with his “harmonious” utopia.

Pascal Rousseau (b. 1965) is Professor of Contemporary Art History at the Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

# Pascal Rousseau

## *Unter Einfluss.*

### *Hypnose*

### *als neues*

### *Kunstmedium*

Von den »Hypnotic Shows« von Raimundas Malašauskas über die Performances von Matt Mullican und das *Vrai spectacle* von Joris Lacoste bis hin zu den akustischen Odysseen eines Loris Gréaud ist heutzutage ein zwangloser Gebrauch der hypnotischen Induktion als programmatischer Bestandteil vieler Werke unterschiedlichsten Anspruchs (Performances, Kreativität und Unbewusstes, Autorität und Unterwerfung, Halluzination und Übertragung, Rollenspiel und Simulation usw.) zu beobachten. Dieses *hypnotische Paradigma der Kunst* ist alles andere als ein unbekanntes Phänomen: Es steht in der Nachfolge einer langen Tradition, die sich faktisch durch die gesamte Geschichte der Moderne zieht, einer Geschichte nicht nur der Bildung, sondern auch der Lenkung des

Geistes sowie der Einfluss-Systeme (Empathie, Anziehung, Verblüffung usw.), deren Verweise, Vokabulare und Tabus die zeitgenössischen Künstler durch das Bedienen verschiedener Register offensichtlich verwirren. Das neu entbrannte Interesse für die Hypnose zu beobachten ist eine andere Art, die engen Verbindungen der Künstler zur (alten) Geschichte der Psyche und der plastischen Potenziale der »schöpferischen Imagination« zu hinterfragen.<sup>1</sup>

Seit Einführung des Begriffs »Hypnotismus« im 19. Jahrhundert (durch James Braid im Jahr 1843)<sup>2</sup> wird im Rahmen der Hypnose auf dem dunklen Kontinent der Innerlichkeit und des Irrationalen und – was seltener erkannt wird – in den Beziehungen zwischen Realität, Kreation und Psyche nach einer Form des Intelligiblen gesucht. Man sprach zunächst von Hypnotismus, bevor ab Mitte des 20. Jahrhunderts der Begriff der Hypnose vorgezogen wurde, als gelte es, eher einen »Zustand« (die Suggestibilität) zu signalisieren als eine Wissenschaft per se, die über die reine Praxis hinaus auch Wissen und Deutungsmodelle artikuliert.<sup>3</sup> Anfänglich nahm man an, dass dieser neue Zweig der Psychologie eine Befreiung der »Geister« mit sich bringen würde (im Glauben an die enge Verbindung zwischen Hypnotismus und Hysterie, die Jean-Martin Charcot am Hôpital de la Salpêtrière in Paris postulierte) und auch, was weniger naheliegend ist,

1 | Antoine Faivre, »*Vis imaginative*« (Étude sur l'imagination magique et ses fondements mythiques)«, in: Ders., *Accès de l'ésotérisme occidental*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1996, S. 171–219.

2 | James Braid, *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep*, London: J. Churchill 1843.

3 | Isabelle Stengers, *L'Hypnose entre magie et science*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond 2002.

dass die Kunst in diesem emanzipatorischen Abenteuer eine aktive Rolle spielen könnte. In einem kuriosen, 1891 erschienenen Büchlein mit dem Titel *L'Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés* versucht sich der Verfasser Arthur d'Anglemonat an einer objektiven Erklärung der Phänomene der Hypnose, der Ekstase und der Bewusstseinsveränderung. Dabei gibt der Autor, der heute völlig in Vergessenheit geraten ist, seinerzeit aber durch Texte über die »harmonische Gesellschaft« bekannt war, in denen er theosophische Träumerei und fourieristische Sozialutopie fröhlich mischte, nicht nur Empfehlungen für eine Medizin des Denkens; er stellt auch Überlegungen über das Verhältnis zwischen Kollektiv, Identitätstheater und künstlerischer Praxis an. Die in der Experimentalpsychologie kontrovers diskutierte Teilung der Subjektivität (Unterbewusstes/Unbewusstes, unbewusstes Bewusstsein usw.) wird hier – jenseits von Charcots Interesse für die ästhetischen Formen von Hysterie und seines Versuchs einer Entsakralisierung der Ekstase – zur Plattform spekulativer Überlegungen über die Kunst der Zukunft: Wie soll man sich den ästhetischen Ausdruck eines *Homo novus* vorstellen, den die Berührung mit den neuen Kommunikationstechnologien verwandelt hat, in deren Zusammenhang sich eine Universalität der Sprachen und ein radikales Schrumpfen der Entfernun-

gen ankündigen? Das Individuum des neuen Zeitalters wird zum Brennpunkt einer permanenten kognitiven Neuverhandlung aller Bindungen, Beziehungen und Tauschhandlungen. Cyberbewusstsein *avant la lettre*.

In seinem panpsychischen Werk beschäftigt sich d'Anglemonat eingehend mit dem Prinzip der Empathie, das seinerzeit viel diskutiert wurde und heute auf dem Gebiet der Neurowissenschaften wieder in Mode gekommen ist. Er bewegt sich im Rahmen des damals gängigen Vokabulars (Suggestion, Einfluss, Imitation usw.) und wird von der Idee einer größeren »Plastizität« der Psyche gegenüber Glaubens-, Einfluss- und Verzauberungssystemen geleitet. Die klinische Betrachtung des Verstandes ist schon Bewusstseins-*Gestaltung*. Um noch wissenschaftlicher daherzukommen als Charcot, unterteilt d'Anglemonat den »mentalen Hypnotismus« in drei Kategorien (sinnlich, affektiv und intellektuell), von denen die erste den Kunstbereich unmittelbar betrifft. Außerdem schlägt er vor (und stellt damit eine Ausnahme dar), dass Künstler zur Schärfung ihrer Sensibilität die Hypnose an sich selbst durchführen sollen. In Hinblick auf die Zukunft der visuellen Künste im Allgemeinen und der Malerei im Besonderen empfiehlt er die Anwendung von Konzentrations- und Aufmerksamkeitstechniken als Werkzeuge zur Vervollkommnung einer Intelligenz der Formen

im Zeitalter der »neuen Dimensionen«, die die jüngsten Revolutionen der Physik eröffnet haben: »Handelt es sich um Kunstsparten, in denen das Sehvermögen besonders gefordert ist, wird sich dieses durch Hypnotismus mit größter Perfektion verfeinern lassen [...]. Dann werden sich in Malerei, Bildhauerei und Architektur große Künstler betätigen, die sich gegenseitig übertreffen.«<sup>4</sup>

In einer Welt, die nach Wiederverzauberung sucht, werden Künstler die Magier der Suggestion sein, wenn sie auf der erweiterten Klaviatur der Sensibilität spielen. Das ist nichts Außergewöhnliches angesichts der engen Verbindungen zwischen Kunst, Ästhetik und Psychologie an der Wende zum 20. Jahrhundert. Tatsächlich wanderte der Terminus »Suggestion« sehr schnell vom Vokabular der Labore in den Wortschatz der Ateliers. Zunächst aber heizte er die Dispute rund um die Erneuerung der Hypnose zwischen verschiedenen Schulen an (1880/90), insbesondere die Polemik zwischen den Lehrmeinungen, die an der Salpêtrière in Paris (Jean-Martin Charcot) und der École de Nancy (Hippolyte Bernheim) vertreten wurden. Für Charcot war Hypnose die therapeutische Antwort auf Hysterie; für Bernheim wirkt Suggestion bei jedermann, ob geistig gesund oder nicht. Hypnose eignet sich für die Aktivierung einer normalen Eigenschaft des Gehirns, der »Suggestibilität«, in unter-

4 | Arthur d'Anglemont, *L'Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés*, Paris: Comptoir d'édition 1891, S. 36.

schiedlichen Graden, die von der Klaviatur der Emotionen und dem Sensibilitätsniveau des Einzelnen abhängig sind. Damit verliert sie ihren pathologischen zugunsten eines klinisch normalisierten Status, was ihre Anwendung auf alle Arten von intersubjektiven Beziehungen erleichtert. Denn was nach außen hin eine rein nosologische, in einem kleinen Kreis konkurrierender Medizinakademien geführte Diskussion zu sein schien, setzte in Wirklichkeit eine breite Debatte über die Regulation der Affekte und Emotionen in Gang. Da die menschliche Masse durch Suggestion formbar ist (durch die Kraft der Sprache und besonders des Wortes), müssen sich Sinneseindrücke auf den Zuschauer in multiplen Sinneseindrücken entfalten: Das Hören steht dem Sehen bei – in Vorwegnahme der heutigen Suggestivkraft des Audiovisuellen. Man denke an die Wagner-Mode des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Verschmelzung der Künste, performative Dimension, Elektrifizierung der Bühne, Abtauchen des Orchesters im Halbschatten), die man sich vor allem als »Idee der Konfiguration des Sensiblen, die Gemeinschaft stiftet« vorzustellen hat, um es mit den Worten Jacques Rancières zu sagen.<sup>5</sup>

Zwei Jahre nach d'Anglemonts Buch erscheint die Schrift *La Suggestion dans l'art* von Paul Souriau, der an der Universität von Nancy lehrt. Souriau überträgt hier, wie nach ihm

5 | Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris: Gallimard 1996, S. 53.

übrigens auch Henri Bergson, Bernheims klinisches Vokabular in die Domäne der Ästhetik: »Was uns bei der ästhetischen Kontemplation wirklich gefällt, ist der Zustand der Kontemplation an sich, die Hypnose«. <sup>6</sup> Sämtliche Zutaten des modernen Theaters lassen sich hier finden (Fokussierung des Blicks und »fixiertes Sehen«, Isolation der Sinne und »Faszination durch Spektakel«, klangliche Einwirkung und »Lethargieeffekt des Klangs« usw.) und münden in einer immersiven Betrachtung von Kunst. Im Übrigen widmet Souriau ein ganzes, überaus wagnerianisches Kapitel der »Kombination von visueller Faszination und musikalischer Hypnose«. Im Mittelpunkt steht dabei jedoch weniger die suggestive Konditionierung des Zuschauers als vielmehr die Analyse einer ureigenen Aktivität »der Fantasie unter Hypnose«. Unter Hinzuziehung der Halluzinationstheorien behauptet Souriau, dass der Halbschlaf des Bewusstseins sich positiv auf die Produktion und Kombination neuer Bilder auswirkt – er nennt dies die »figurative Imagination« und ihr »Transfigurations-Potenzial«. Nebenbei sei erwähnt, dass er sich auch mit dem Phänomen des »Doppelbildes« befasst, das sich einige Zeit später der Surrealismus eines Salvador Dalí zu eigen machte (am Beispiel des Bildes *Angelusläuten* von Jean-François Millet untersucht er eingehend die von der Komposition ausgelösten »Hörempfindungen«). Es erfolgt

6 | Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, Paris: Alcan 1893, S. 66.

eine generalisierte Übertragung der Formen und Empfindungen, wobei das Schlüsselwort »Metamorphose« lautet, in einem offenkundigen Dialog mit dem stilistischen Wortschatz des Art Nouveau, das gerade in der Stadt Nancy mit Émile Gallé bis Victor Prouvé seine größte Verbreitung hat. <sup>7</sup>

Die wirkmächtige Theorie der »Suggestion« versucht nicht nur, die ganze Palette der kreativen Akte (Automatismen, Reflexe, Erinnerungen, Reminiszenzen usw.) zu ergründen, sondern auch die Verschränkung der Subjekte (Autor/Akteur/Unterwerfung) in der Kreation anhand der bevorzugten Figur des Doubles und der unmittelbar daraus folgenden Frage nach der Andersheit des Selbst aufzuzeigen. Was vermag dieses tief vergrabene »andere«, das sich der Kontrolle durch das konventionell Erworbene entzieht, uns zu enthüllen? Wenn Rimbaud sagt: »Ich ist ein anderer«, dann beansprucht er damit die Fähigkeit zur Selbst-Schöpfung (zur selbstgewählten Freiheit, nicht nur einer, sondern viele zu sein) und zugleich die Wonne über ein Verhältnis zur Schöpfung, das nichts mehr mit Macht zu tun hat (Wissen, Vermittlung usw.), sondern mit unkontrollierter Offenbarung: »Ich wohne der Entfaltung meines Denkens bei: ich betrachte es.« Das potenzielle Verschwinden des Autors, die Persönlichkeitsspaltung, das Delegieren an eine andere Stimme (der von

7 | Über die Bedeutung der Hypnose im Art Nouveau vgl. insb. Deborah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style*, Berkeley: University of California Press 1992.

den Surrealisten viel geschätzte Mediumismus) – sie alle »surfen« auf einem System der Übertragung und Einwirkung, in dem das von der fluiden Tradition des Hypnotismus übernommene Modell der Polarität von aktiv und passiv vorrangig zum Tragen kommt. Dennoch unterliegt die Hypnose einem tiefgreifenden Wandel und lässt Verfahren zu, die sich vom zwischenmenschlichen Einfluss stärker losgelöst haben.

Anfang der 1970er Jahre endet der *Summer of Love* mit einer partiellen Niederlage. Die großen LSD-Gurus überlassen Tausende süchtige Adepten, die auf schizophrener Abwegen irren oder auf einem Trip hängen geblieben sind, sich selbst. Sogar Timothy Leary kritisiert den hedonistischen Irrweg der halluzinogenen Drogen und zieht das intellektuellere »Ekstase«-Modell der psychosomatischen »Entzückungs«-Ästhetik vor. Er greift den Sensualismus der Generation Woodstock auf und tritt, in Abgrenzung zu den sexuellen Ausschweifungen im Zusammenhang mit bestimmten Drogen, für die Idee einer meditativen Bewusstseins-erneuerung ein, die er »neurologische Ästhetik« nennt.<sup>8</sup> Die Hypnose feiert ihr Comeback und wird jetzt offener mit der Kluft zwischen Identität und Autorität konfrontiert. In The Kitchen, einem alternativen Kunstraum in New York, setzt Matt Mullican einen Hypnotiseur, den er im Anzeigenteil der *Village Voice*

8 | Joanna und Timothy Leary, *Neurologik*, Linden: Volkerverlag 1982 [Orig. 1973].

ausfindig gemacht hat, in einer Performance ein, bei der drei Schauspieler durch suggestive Induktion dazu gebracht werden, sich in das Leben einer Frau von der Geburt bis zum Tod hineinzuzusetzen. Sie beginnen wie Automaten zu handeln, so dass die Performance schnell in ein hysterisches Psychodrama umschlägt. Als kleines Theater der Grausamkeit gerät die Performance zum Tableau vivant von »Willensstörungen« vor den Augen eines betroffenen Publikums, das dem Künstler stante pede manipulatorisches, ja faschistisches Verhalten vorwirft und ihn als »autoritären Kontrollfreak« beschimpft. Daraufhin beschließt Mullican, der selbst unter Hypnose steht, seine eigene schizophrene Zerrissenheit in Szene zu setzen. In diesem Trancezustand produziert er Zeichnungen auf dem Fußboden, wobei die ziemlich mechanisch wirkende Gestik ihn wie ein schlafwandlerisches Double erscheinen lässt. Er führt den Akt des Zeichnens bewusst aus und beobachtet sich gleichzeitig beim Ausführen einer fremdbestimmten Handlung.

Es folgen weitere Performances, einige mit dem Hypnotiseur und Künstler Marcos Lutyens, in denen Mullican wieder in Trance versetzt wird: »Ich war auf einem schlechten Trip.« Einmal beschließt Mullican, die Performance abubrechen: ein rebellischer Schritt, der das Ende einer Unterwerfung bedeutet; ein Bewusstwerden der Grenzen dieser Technik

des Eindringens/Unterwerfens, die die psychische Integrität des Künstlers bedrohte. Bis zu welchem Punkt soll man die blinde Erfahrung des Kontrollverlusts/Besessenseins treiben und mit dem verführerischen Gesetz der Passivität spielen?<sup>9</sup> Hier kommen alle Klischees über die Hypnose zusammen, insbesondere jene, derer sich die Freud'sche Psychoanalyse anfänglich bediente, um sie von der Couch zu vertreiben:<sup>10</sup> Autoritätsmissbrauch, Manipulation, mentaler Vampirismus, libidinöse Faszination usw. Doch der Künstler kommt bald darauf, dass er auf eine weichere Form der hypnotischen Induktion zurückgreifen kann, eine, deren wissenschaftliche Methodik gerade zu jener Zeit in den USA eine ernstzunehmende Erneuerung durch Milton Hyland Erickson erfährt, der die Grundlage für zahlreiche alternative psychotherapeutische Ansätze lieferte (Verhaltenstherapie, Neurolinguistisches Programmieren/NLP usw.). Weit entfernt von den gängigen europäischen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zeichnet sich die Methode von Erickson durch die Anwendung indirekter Suggestionstechniken aus, die dem Subjekt ein Höchstmaß an Autonomie lassen. Das hat nichts mehr mit der Vorstellung des Verlusts der Selbstkontrolle aufgrund der verbalen Bevormundung durch den Praktiker zu tun. Die jüngsten Praktiken Mullicans auf seiner Suche nach einer Situation – weniger nach

9 | Zum Problem der »Passivität« in der Hypnose siehe Jean-Luc Nancy, »Identité et tremblement«, in: Mikkel Borch-Jacobsen, Eric Michaud, Jean-Luc Nancy, *Hypnoses*, Paris: Galilée 1984, S. 13–47.

10 | Léon Chertok (Hrsg.), *Résurgence de l'hypnose. Une bataille de deux cents ans*, Paris: Desclée de Brouwer 1984.

einer Person (der noch kaum behandelte Mythos vom »Mensch ohne Einfluss«<sup>11</sup>) – unter Hypnose gehen Hand in Hand mit der Entwicklung begrifflicher Werkzeuge zum Verständnis der Hypnose selbst. Gestützt durch Bilder der neuronalen Vorgänge im Gehirn, erscheint der Hypnosezustand heutzutage nicht mehr als »Schlaf« des Bewusstseins, sondern ganz im Gegenteil als »paradoxe Wachzustand« mit einer gesteigerten Wachsamkeit, die François Roustang zufolge »uns in die Machtposition versetzt, die Welt zu konfigurieren«.<sup>12</sup> Unter Hypnose kann das Subjekt zu dem Gefühl zurückfinden, dass es »in Abhängigkeit von den Dingen existiert«: Es taucht ein in ein Kraftfeld, das nicht mehr an dem innigen Verhältnis zur bevormundenden Autoritätsperson ausgerichtet ist, sondern dem eine *Beziehung* zur Welt zugrunde liegt, die als Erfindung des Selbst erfahren wird. Aus dieser Perspektive ist Hypnose weniger eine Psychologie der veränderten Bewusstseinszustände, sondern eher eine Körper-Physik, die dem Menschen eine authentische Gestaltungsmacht eröffnet, jenseits aller magischen Bedeutung – wenn Hypnose nicht mehr in der Fantasie entsteht (die von Bernheim unterbreitete Hypothese), sondern »der paradoxe Wachzustand es der Imagination ermöglicht, sich zu entfalten, um unsere Beziehungen zu den Lebewesen und Dingen zu verändern«.<sup>13</sup>

11 | Thierry Vincent, »L'Homme sans influence«, in: *La Suggestion. Hypnose, influence, transe*, hrsg. v. Daniel Bougnoux, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond 1991, S. 81–90.

12 | François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Paris: Les Éditions de Minuit 1994.

13 | Ebd., S. 14.

Wie beim Abtauchen in die Welt der Träume entwickelt sich die Imagination im hybriden Wachzustand auf phänomenologische und zugleich fiktionale Weise, wobei das Bewusstsein des Subjekts, wie die neuesten Forschungsergebnisse der Neurologie zu bestätigen scheinen, nicht mehr in einem die Dinge und Situationen wahrnehmenden Ich besteht, sondern in einer der Außenwelt vorgeschalteten Instanz, die auch die jüngsten Hypnose-Ausflüge der zeitgenössischen Kunst erhellet. In der »Hypnotic Show« von Raimundas Malašauskas (2008) werden Freiwillige aus dem Publikum unter Anleitung von Marcos Lutyens in Hypnose versetzt. In diesem Wachzustand vernehmen sie Schilderungen von Kunstwerken, die der Kurator bei zahlreichen Künstlern (Cerith Wyn Evans, Joachim Koester u.v.a.) eingeholt hat. Nach dem »Aufwachen« werden sie aufgefordert, ihre unter Suggestion erfahrenen inneren Visionen mit dem Publikum zu teilen: Ihre Aussagen sind ebenso viele Neuinterpretationen eines fiktiven Werks, das wie der sie empfangende Geist unregelmäßig, polymorph und vollkommen plastisch ist. Das Kunstwerk als mentale, ja fast telepathische Odyssee, entstanden nach einem neo-konzeptuellen Verfahren, das Robert Barry und Marcel Duchamp verschränkt. Hypnose zielt nicht länger auf ein Innehalten (Diktat und Faszination) in einem eingeschränkten Bewusstseinsfeld und auf

Unbestimmtheit (Verleitung zur Schläfrigkeit, halluzinatorische Konfusion zwischen Wirklichkeit und Fiktion), sondern auf ein »Antizipieren« in der Art des *Vrai spectacle* von Lacoste (2011), das Potenzialitäten weckt. Der Künstler, Autor und Regisseur Lacoste versenkt sein Publikum in einen »paradoxen Schlaf« und flößt ihm dann mit der orphischen Magie des Worts eine Dramaturgie der Situationen ein. Ganz ohne Kulisse und ohne Darsteller. Damit erfüllt er letzten Endes Stéphane Mallarmés Vorstellung vom Theater als Ideal und reiner Schrift – eines Theaters ohne »Körper«, aber »unter Einfluss«, wirklich halluzinatorisch – mit neuem Leben. Es geht aber auch darum, im Sinne einer Beseitigung der Schranken der Simulation (wie im Living Theatre oder in Jerzy Grotowskis Konzept des »armen Theaters«) die Plastizität des Zuschauers gegenüber der Welt begreifbar zu machen, eine Plastizität *in actu*, die auf keinen besonderen Akt abzielt. Eine Energie, freigesetzt in leichter Trance, einem Zustand allgemeiner Wachsamkeit, taumelig von den Eventualitäten (Antizipation), in Gedanken, die sich durch Resonanz, permanente Beziehungen und Wechselseitigkeit verfertigen; ein Bewohntsein des Körpers in Form eines Teilrückzugs des Selbst – François Roustang nennt es »Entpersonifikation« – durch das Erleben einer Fiktion, die eine Welt der Möglichkeiten konstruiert, die die Zuschauer nach dem Verlas-



sen des Saales nach Belieben mit anderen teilen können. Hypnose kann zur »Lebenskunst« und sogar zu einem vollwertigen Kunstmedium werden, genau so, wie es Arthur d'Anglemon auf seine Weise in seiner »harmonischen« Utopie vor(aus)gesehen hat.

Pascal Rousseau (geb. 1965) ist Professor für zeitgenössische Kunstgeschichte an der Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°080: Pascal Rousseau

*Under the Influence: Hypnosis as a New Medium /  
Unter Einfluss. Hypnose als neues Kunstmedium*

**DOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012**

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englischs Lektorat: Melissa Larner

Proofreading / Korrektur: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translations / Übersetzungen: James Gussen, Caroline Gutberlet

Image Editing / Bildredaktion: Frauke Schnoor

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m<sup>2</sup>, Munken Print Cream 15, 90 g/m<sup>2</sup>

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Pascal Rousseau

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: courtesy Matt Mullican and Tracy

Williams, Ltd., photo / Foto: © Paula Court

**documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH**

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel | Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0 | Fax +49 561 70727-39 | [www.documenta.de](http://www.documenta.de)

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

With support by /  
Mit Unterstützung von

**Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag**

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern | Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200 | Fax +49 711 4405-220 | [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)

**INSTITUT  
FRANÇAIS**

Gefördert durch die

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**

ISBN 978-3-7757-2929-1 (Print)

ISBN 978-3-7757-3109-6 (E-Book)

Printed in Germany

funded by the German Federal  
Cultural Foundation

Pascal Rousseau  
*Under the  
Influence:  
Hypnosis as a  
New Medium /  
Unter Einfluss.  
Hypnose  
als neues  
Kunstmedium*