

Zero Sum: Kristiina Lahde's Systems of Objects Somme nulle : les systèmes d'objets de Kristiina Lahde

Ruth Jones

Number 101, Winter 2021

Nouveaux matérialismes
New Materialisms

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94822ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jones, R. (2021). Zero Sum: Kristiina Lahde's Systems of Objects / Somme nulle : les systèmes d'objets de Kristiina Lahde. *esse arts + opinions*, (101), 66–73.

Zero Sum: Kristiina Lahde's Systems of Objects

calculators. Much of this information has now been digitized, its forms vanishing from the world we live in; things that used to go hand in hand have been decoupled. The objects left behind feel bereft of value, no longer useful or precise. For Toronto artist Kristiina Lahde, however, they are the substance and genesis of an art practice that reconfigures familiar things (white printer paper, yardsticks, telephone books, zeros clipped from advertisements and magazines) into shapes that stretch our understanding of how they still fit into, and even order, worlds that are profound in their ordinariness. They are the things that make systems of knowledge familiar, from measurement and geometry to vast organizational networks such as a museum's catalogue of objects, to the utility of counting in sets of ten. Lahde explores the nature of that familiarity, becoming intimate with it and unsettling it, expanding the material reality of objects and making them agents in the abstracted systems that they might otherwise seem to merely represent.

In *From a Straight Line to a Curve* (2014), Lahde builds a geodesic sphere from a collection of yardsticks, linked together by hexagonal joints. Set in the centre of a gallery space, it forms a delicate almost-sphere, towering over visitors, the yardsticks it's made of so thin that the construction looks impossible, like something that should collapse in on itself with the slightest breath. Made of once-ordinary objects—Lahde sources her yardsticks from Ontario antique stores, where they often turn up as defunct school supplies—the work defies expectations about the materials needed to create geometric spaces of such scale and wonder. It marries the utopian ideals of Buckminster Fuller's architecture with those of the classroom, of student citizens being formed into the inhabitants

We once lived **Ruth Jones**
in a world in
which information was material. A world
of cross-referenced card catalogues,
metal metres, thick-bound databases,
ledgers, almanacs, and abacus

of a better world. The description from the 2019 exhibition *Extraordinary Measures* that included the work describes Lahde as disrupting the function of the measuring device: "By breaking these empirical conventions, the artist invites us to imagine data, space, and distance differently."¹ But what counts as different here? The yardsticks are still yardsticks. They still measure three feet into space, and although it would be awkward to try and measure anything against them in their geodesic configuration it's not impossible. The empirical convention that Lahde is breaking seems at first to be a very utilitarian one, in which a yard is a way to mete out distance over land. It's a surveyor's tool, or a track star's, a thing with a clear, almost static use—to govern distance by turning it into a line.

In the introduction to his 2011 book *World in the Balance: The Historic Quest for an Absolute System of Measurement*, philosopher Robert P. Crease describes two systems for translating the environment into measured quantities: something he calls "the almanac of the world"; and a system that focuses on embodiment.² "In the almanac of the world, we relate to a particular object in measuring—to your foot, a bird's life, a seed or collection of them—and connect it

to the world," Crease writes. "When measures are embodied, we relate to a network, and it is not really the (replaceable and possibly flawed) specific measuring element that we put into play and connect with the world, but the entire network."³ Measuring the world is a way of abstracting it, describing things through a system of numerical relationships, proportions, and standards. It turns an ontological environment into an epistemological system. But standard measures are relevant only if we can picture—if we have a real and practical sense of—what they *are*. A measuring object such as a yardstick has a life as an object, passed between schoolchildren, used to measure distances between desks, held up as a symbol of authority. It can be understood in terms of ontology as well as epistemology, and

1 — *Extraordinary Measures*, art exhibition, University of Waterloo, January 10–March 2, 2019, accessible online.

2 — Robert P. Crease, *World in the Balance: The Historic Quest for an Absolute System of Measurement* (New York, NY: Norton, 2011), 25.

3 — *Ibid.*, 30.



Kristiina Lahde

← *From a Straight Line to a Curve*, 2014,
commande de | commissioned by The
Koffler Gallery, University of Waterloo
Art Gallery, 2019.

Photo : Scott Lee, permission de | courtesy of
the artist & MKG127, Toronto

Kristiina Lahde

↓ *From a Straight Line to a Curve*,
2014, détail | detail, commande de |
commissioned by The Koffler Gallery,
University of Waterloo Art Gallery, 2019.

Photo : Scott Lee, permission de | courtesy of
the artist & MKG127, Toronto

Kristiina Lahde

→ *Spiral Study (Archimedian)*, 2018.

Photo : Toni Hafkenscheid, permission de |
courtesy of the artist & MKG127, Toronto





Goldston, Edward, Ltd.

Goldston, Edward, Ltd. n.d.
An illustrated catalogue of
objects of art offered for sale
by Edward Goldston Ltd.

190

1880

107

122

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

111

it is the yardstick's material reality that makes the epistemological system that it's part of familiar. The complicated geometry of a geodesic dome—circles and triangles, and spheres and planes; a model of how flat and round can be made to work together—gets familiarized through Lahde's choice of materials. Meanwhile, the shape that she constructs from them tricks our eyes into turning the straight lines of her yardsticks into sections of an arching curve. Her manipulations of an object employed both ontologically and epistemologically start to unsettle our understanding of both the yardstick and the yard. The network that Crease describes gets pulled off kilter—a straight line arcs into a curve.

Lahde doesn't always let her materials remain intact. In *From Point A to Point B* (2018), she cuts up metre sticks and puts them back together so they zig-zag down a wall, none of them reaching a full metre from brass-bound tip to brass-bound tip. What was a base measure, the anchor in a system, becomes a problem of addition and transforms the wall behind it. What was a flat plane, something to be measured in terms of dimension (height, length, surface area), is now a surface over which infinite, meandering routes might be charted. How many metres high is it, when a metre no longer has to run in a straight line? The metre, an Enlightenment push of measurement into further abstractions (in this case a proportion, one forty-millionth of Earth's circumference), has only been further distanced from earlier, bodily measures such as the yard in its most recent definition, which sets the standard in terms not of Earth but of the speed of light, the distance travelled by a photon in 1/299,792,458 of a second. This movement away from things and toward mathematical constants—from perceptible material experiences like the width of a hand or the length of a foot to a material reality beyond the realm of human perception—draws us further and further from material immediacy, yet Lahde's interventions on increasingly distant and abstracted systems and measures snap into focus. They become material again.

There's something utopian in these interventions in measured space, a love of pattern, an ordered play. Describing Jacques Derrida's nondialectical materialism, theorist Pheng Cheah notes, "Because it refers us to the radically other, materiality is also the opening to an unforeseeable future, an *à-venir* (to come) that cannot be anticipated as a form of presence."⁴ Viewed this way—as a reminder of all that is outside our selves—material becomes not only familiar and potentially useful, but hopeful and ethically necessary. And Lahde's materialist practice takes on more than alternative geometries. She reveals the material agency of the abstract, epistemological world through her attention, revealing how intimately the two are connected. When systems reveal their material, they reveal the possibility of the unforeseeable where previously there were only fixed signs.

Our world, even our measured world, is more than a place of static systems and the standards that give them authority. It is also a

world of infinity and geometry, of relation and proportion, of curved and linear space. Lahde's work does more than simply engage with the objects that bring these mathematical concepts into familiar spaces such as a classroom or even an art gallery. It repositions us in relation to these concepts. We can trace the new path of her metre sticks, or try to calculate the yardage needed to make a geodesic dome, but only if we follow a logic that balances the thing with what it stands for. Critics such as Alison Snowball, who describes Lahde as converting "rational building blocks into irrational imaginaries,"⁵ tend to focus on the way her use of materials seems to transform concepts, undermining them even, the artist becoming a kind of unscrupulous or devilish translator using the rules of one language (form, material) to crack open another, scrambling its grammar to create something separate and new. But Lahde's imaginaries are not, strictly speaking, irrational. A series of lines meandering across a wall *can* add up to a metre of distance. The straight-sided triangles of a geodesic dome *do* contain a geometry built on great circles and curved space. These works contain an understanding of the material world as something that is as flexible, astounding, and wholly rational as multiple infinities.

Reorienting our attention toward the material world means more than simply grappling with an increasingly complex understanding of the physical universe. As philosopher Elizabeth Grosz puts it, "Ontology has been increasingly directed toward explaining scientific and mathematical models, for which ethical considerations seem conceptually extrinsic. Yet an ontology entails a consideration of the future, not only of what we can guarantee or be certain but above all what virtualities in the present may enable in the future."⁶ Lahde's work is intimately concerned with the discovery of virtualities, which she accesses by bridging the gap between ontology and epistemology, finding the places where they collapse into hyper-familiarity.

Lahde's most recent work focuses not on yardsticks or other distinct objects but on the ever-present zero. The artist finds them everywhere that things are printed: in books and magazines, in supermarket flyers and advertisements of every kind. Cutting out each one, she turns them into her latest material, tiny scraps of quantities liberated from the page by an Exacto knife. They swirled inward and outward in spiraling collages and were echoed in the circular objects that she'd stacked and ordered or linked together in chains that hung from the ceiling, the beginnings of as-yet-unnamed works. "If you look at zero you see nothing," Robert Kaplan writes at the beginning of his book *The Nothing That Is: A Natural History of Zero*. "But look through it and you will see the world."⁷ Zero is, more than nothing, a place holder that allows counting to expand exponentially—ten to the *n*th degree. It is a place where Grosz's virtualities meet Cheah's reading of Derrida's material sense of difference, because zero is both the promise of every greater and

smaller quantity and total absence, material's inverse, its ultimate other. Pulled from their contexts, Lahde's zeros were no longer meaningful because of their positions, nor could they add up to any greater whole. They were simply there in their zero-ness, materialized.

In a poem that is mostly about Iceland and monogamy (and therefore also about time and two-ness), Anne Carson describes a library for glaciers (Roni Horn's *Vatnasafn* project in Stykkishólmur), "As perfectly ordered as books would be. / But they are melted."⁸ Moved into a library, the glaciers become book-like, ready to open their secrets, to be read. But the space transforms them: they melt and become less glacier-like, but also less book-like. Elsewhere in the same poem, Carson talks about knowing (she uses the French word, *savoir* and invokes Marcel Proust, guardian of material memory) as a form of desire. A longing that goes outwards, into the future. Her melted glaciers seem to defy this kind of knowing, since their change of state in the library, a place of knowledge, makes them, in a fundamental way, not glaciers anymore. They reveal a material secret about the states of matter and a metaphorical secret about the fragility of glaciers. Like Carson's glaciers, Lahde's work sees the world in terms of material that is both meaning and form, both the tragedy of the melting ice and the desire that brings it into the library, hoping to capture the past and change the future. In the interaction between ideas and things, ontology and epistemology, Lahde envisions a kind of harmony. In Grosz's view, this is the moment when materialism moves beyond causality. "As mutually implicated, ideality opens materiality up not just as the collectivity or totality of things but as a cohesive, meaningful world, a universe with a horizon of future possibilities."⁹ All the numbers in the universe, positive and negative, add up not to nothing, but to zero. ●

4 — Pheng Cheah, "Nondialectical Materialism," *Diacritics* 38, no. 1/2 (2008): 148.

5 — Alison Snowball, "How to Follow Your Own Success: Kristiina Lahde at MKG127," review, *Momus*, October 14, 2015, accessible online.

6 — Elizabeth Grosz, *The Incorporable: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism* (New York, NY: Columbia University Press, 2017), 2.

7 — Robert Kaplan, *The Nothing That Is: A Natural History of Zero* (New York, NY: Oxford, 1999), 1.

8 — Anne Carson, "Wildly Constant," in *Float* (Toronto: McClelland & Stewart, 2016), lines 98–99.

9 — Grosz, *The Incorporable*, 15.

Somme nulle : Les systèmes d'objets de Kristiina Lahde

Ruth Jones

Kristiina Lahde

→ *Zero Gravity*, détail | détail, 2020.

Photo : Toni Hafkenschied, permission de |
courtesy of the artist & MKG127, Toronto

From a Straight Line to a Curve (2014) consiste en un dôme géodésique construit à partir d'un ensemble de longues règles reliées entre elles par des joints hexagonaux. Disposée au centre de l'espace d'exposition, l'œuvre forme une quasi-sphère délicate qui domine les visiteurs. Les règles qui la constituent sont si minces que sa structure semble impossible, comme une chose qui devrait s'effondrer sur elle-même au moindre courant d'air. Fabriquée à partir d'objets autrefois courants – Lahde s'approvisionnant dans des brocantes en Ontario, où on trouve souvent des fournitures scolaires désuètes –, l'œuvre défie les attentes quant aux matériaux requis pour créer des espaces géométriques d'une telle ampleur et d'une telle merveille. Elle marie les idéaux utopiques de l'architecture de Richard Buckminster Fuller avec ceux de la salle de classe, où les élèves sont formés à devenir les citoyens d'un monde meilleur. Dans le cadre de l'exposition *Extraordinary Measures* présentée en 2019 dans laquelle figurait l'œuvre, la démarche de Lahde est décrite comme perturbant la fonction de l'instrument de mesure : « En brisant ces conventions empiriques, l'artiste nous invite à imaginer les données, l'espace et la distance différemment¹. » Mais qu'est-ce qui est jugé différent ici ? Les règles sont toujours des règles. Elles mesurent toujours trois pieds de long et, bien qu'il soit difficile de s'en servir pour mesurer quoi que ce soit dans le contexte de leur configuration géodésique, ce n'est pas impossible. À première vue, la convention empirique que brise Lahde

Nous vivions autrefois dans un monde où l'information était matérielle. Un monde de catalogues de fiches de référence, de règles en métal, d'épaisses bases de données reliées, de registres, d'almanachs et d'abaques. Une grande partie de cette information est aujourd'hui numérisée et ses formes disparaissent de notre monde : des choses qui auparavant allaient de pair sont maintenant séparées. Les objets laissés pour compte semblent dépourvus de valeur, inutiles, sans raison d'être. Pour l'artiste torontoise Kristiina Lahde, cependant, ils sont la substance et la genèse d'une pratique artistique au sein de laquelle des objets familiers (papier d'impression blanc, règles graduées, annuaires téléphoniques, chiffre zéro découpé dans des publicités et des magazines) sont reconfigurés pour permettre une meilleure compréhension de la place, voire du rôle déterminant qu'ils ont conservé dans des sphères foncièrement ordinaires. Ce sont les choses qui rendent familiers les systèmes du savoir, allant des mesures et de la géométrie aux vastes réseaux organisationnels tels que le catalogue d'objets d'un musée en passant par l'utilité de compter par bonds de dix. Lahde explore la nature de cette familiarité, s'en rapproche intimement et la perturbe de manière à transcender la réalité matérielle des objets et à en faire des agents au sein de systèmes abstraits qu'ils auraient autrement tout juste représentés.

semble en être une très utilitaire, où une unité de longueur comme la verge permet de mesurer une distance. C'est un outil de géomètre ou de champion d'athlétisme, une chose avec une fonction précise, presque immuable, qui sert à régir la distance en la transformant en ligne.

Dans l'introduction de son livre *World in the Balance: The Historic Quest for an Absolute System of Measurement* (2011), le philosophe Robert P. Crease présente deux systèmes pour traduire l'environnement en quantités mesurables : un qu'il appelle « l'almanach du monde » et un autre qui est axé sur l'incarnation². « Dans l'almanach du monde, nous prenons un objet particulier comme référence pour effectuer des mesures – notre pied, la durée de vie d'un oiseau, une graine ou un tas de graines – et nous établissons le rapport avec le monde, écrit Crease. Dans le cas des mesures incarnées, nous nous référons à un réseau, et ce n'est pas réellement l'élément de mesure en soi (remplaçable et possiblement imparfait) que nous mettons en cause et en relation avec le monde, mais l'ensemble du réseau³. » Mesurer le monde est une manière de le rendre abstrait, de décrire les choses à l'aide d'un système de relations numériques, de proportions et d'étalons. Cela transforme un environnement ontologique en un système épistémologique. Mais les étalons de mesure ne sont pertinents que si nous pouvons imaginer ce qu'ils sont – que si nous en avons une idée réelle et concrète. Un outil de mesure comme une règle graduée a une vie en tant qu'objet, passant de main d'écolier en main

d'écolier, servant à déterminer la distance entre les pupitres, brandi comme un symbole d'autorité. La règle peut être considérée d'un point de vue ontologique aussi bien qu'épistémologique, et c'est sa réalité matérielle qui rend familier le système épistémologique auquel elle appartient. La géométrie complexe du dôme géodésique – mélange de cercles, de triangles, de sphères et de plans, modèle de la façon dont le plat et le rond peuvent s'harmoniser – semble familière en raison du matériau utilisé par Lahde. Parallèlement, la forme qu'elle construit à partir de ces règles crée une illusion d'optique du fait que les lignes droites forment les segments d'une structure arrondie. Le traitement qu'elle fait subir à l'objet, autant du point de vue ontologique qu'épistémologique, vient ébranler notre compréhension aussi bien de la règle que de l'unité de mesure, la verge. Le réseau décrit par Crease ne tient plus – une droite décrit une courbe.

Lahde ne laisse pas toujours ses matériaux intacts. Dans *From Point A to Point B* (2018), elle coupe des mètres, puis les réassemble en

1 — University of Waterloo Art Gallery, « *Extraordinary Measures* », *University of Waterloo*, accessible en ligne. [Trad. libre]

2 — Robert P. Crease, *World in the Balance: The Historic Quest for an Absolute System of Measurement*, New York, Norton, 2011, p. 25. [Trad. libre]

3 — *Ibid.*, p. 30. [Trad. libre]



zigzags le long d'un mur, de sorte qu'aucun ne mesure tout à fait un mètre d'un embout en laitton à l'autre. Ce qui servait d'étalon, de pilier d'un système, devient un problème d'addition qui transforme le mur. Ce qui était un plan, quelque chose qui avait des dimensions (hauteur, longueur, superficie), est maintenant une surface sur laquelle d'infinis chemins sinueux pourraient être tracés. Quelle est la hauteur du mur si le mètre ne suit plus de ligne droite? Le mètre, fruit de l'esprit des Lumières, pousse la mesure vers d'autres abstractions (dans ce cas-ci une fraction, un quarante-millionième de la circonférence de la Terre) et se distingue encore davantage des unités antérieures se rapportant au corps – comme le pied – dans sa définition la plus récente, où l'étalon n'est plus déterminé en fonction de la dimension de la Terre, mais de la vitesse de la lumière, de la distance parcourue par un photon en 1/299 792 458 seconde. Cet éloignement des objets en faveur de constantes mathématiques – des expériences matérielles perceptibles comme la largeur d'une main ou la longueur d'un pied à une réalité matérielle qui dépasse le champ de la perception humaine – nous détourne de plus en plus de l'immédiateté matérielle, mais les interventions de Lahde sur ces systèmes et mesures de plus en plus lointains et abstraits les mettent en lumière. Ils redeviennent matériels.

Il y a quelque chose d'utopique dans ces interventions dans l'espace mesuré, un amour du motif, un jeu ordonné. Décrivant le matérialisme non dialectique de Jacques Derrida, le théoricien Pheng Cheah écrit : « Parce qu'elle nous renvoie à une altérité radicale, la matérialité ouvre aussi la voie à un avenir imprévisible, un à-venir qui ne peut pas être envisagé comme une forme de présence⁴. » Vu sous cet angle – comme un rappel de tout ce qui est en dehors de nous –, le matériel devient non seulement familier et potentiellement utile, mais aussi prometteur et éthiquement nécessaire. Et l'approche matérialiste de Lahde va au-delà des géométries alternatives. Elle témoigne de l'agentivité matérielle du monde abstrait et épistémologique tout en montrant à quel point ces deux aspects sont intimement liés. Quand les systèmes révèlent leur matière, ils révèlent la possibilité de l'imprévisible là où auparavant il n'y avait que des signes fixes.

Notre monde, même notre monde mesuré, est plus qu'un lieu de systèmes statiques et d'étalons qui leur confèrent une autorité. C'est aussi un monde d'infinité et de géométrie, de relations et de proportions, d'espaces délimités par des courbes et des droites. Le travail de Lahde ne porte pas que sur des objets qui amènent ces concepts mathématiques dans des contextes familiers comme une salle de classe ou encore une galerie d'art. Il nous repositionne par rapport à ces concepts. Nous pouvons suivre le nouveau tracé de ses mètres ou essayer de calculer la longueur nécessaire pour construire un dôme géodésique, mais seulement à condition d'adhérer à une logique qui tient compte du rapport entre l'objet et ce qu'il représente. Les critiques qui, comme Alison Snowball, estiment

que Lahde transforme des « structures rationnelles en imaginaires irrationnels⁵ » focalisent généralement leur attention sur la façon dont son utilisation des matériaux semble métamorphoser, voir miner les concepts, l'artiste devenant une sorte de traductrice diabolique et sans scrupules qui se sert des règles d'une langue (forme, matériau) pour en exposer une autre, brouillant sa grammaire pour créer quelque chose de différent et de nouveau. Mais les imaginaires de Lahde ne sont pas à proprement parler irrationnels. Une série de lignes qui serpentent sur un mur *peut* correspondre à un mètre de distance. Les triangles d'un dôme géodésique contiennent *vraiment* une géométrie qui repose sur de grands cercles et espaces courbes. Ces œuvres proposent une vision dans laquelle le monde matériel est quelque chose d'aussi flexible, stupéfiant et parfaitement rationnel qu'une multitude d'infinis.

Rediriger notre attention sur le monde matériel ne signifie pas simplement composer avec une vision de plus en plus complexe de l'univers physique. Comme l'indique la philosophe Elizabeth Grosz : « L'ontologie vise de plus en plus à expliquer des modèles scientifiques et mathématiques, pour lesquels les considérations éthiques semblent conceptuellement extrinsèques. Cependant, l'ontologie implique aussi une réflexion sur l'avenir, non seulement sur ce que nous pouvons garantir ou ce dont nous sommes certains, mais surtout sur ce que les virtualités du présent pourraient apporter dans l'avenir⁶. » Lahde s'attache particulièrement à la découverte de virtualités, notamment en jetant des ponts entre l'ontologie et l'épistémologie et en cherchant les lieux où elles basculent dans l'hyperfamiliarité.

Dans ses dernières œuvres, l'artiste s'intéresse non pas à la règle graduée ou à d'autres objets distincts, mais à l'éternel zéro. Elle en trouve dans tout ce qui est imprimé : dans des livres, des magazines, des circulaires de supermarché et des publicités en tout genre. Découpant tous ces zéros un à un, elle fait de ces minuscules fragments de quantités libérées du papier au moyen d'une petite lame son nouveau matériau. Elle en a tiré des collages en forme de spirales tourbillonnant de tous côtés, collages qui trouvaient un écho dans des objets circulaires empilés, classés ou reliés sous forme de chaînes suspendues au plafond, ébauches d'œuvres encore à définir. « Si vous regardez "zéro," vous voyez "rien," écrit Robert Kaplan au début de son livre intitulé *À propos de rien : Une histoire du zéro*. Mais regardez à travers, et vous verrez le monde⁷. » Le zéro n'est pas un rien : c'est un paramètre qui multiplie les possibilités de calcul de façon exponentielle – 10 à la puissance *n*. C'est un lieu où les virtualités de Grosz rejoignent l'interprétation offerte par Cheah du concept matériel de différence chez Derrida, car le zéro incarne aussi bien la promesse de la plus petite à la plus grande quantité que de l'absence totale, l'inverse de la matière, son autre ultime. Sortis de leur contexte, les zéros de Lahde avaient perdu le sens que leur conférait leur position et ne pouvaient pas s'additionner pour

donner un tout plus grand. Ils étaient simplement là, en leur qualité de zéros, matérialisés.

Dans un poème portant essentiellement sur l'Islande et la monogamie (et donc le temps et la vie à deux), Anne Carson décrit une bibliothèque renfermant des glaciers (le projet *Vatnasafn* de Roni Horn, à Stykkishólmur) : « Aussi parfaitement ordonnés que le seraient des livres. / Mais ils ont fondu⁸. » Transposés dans une bibliothèque, les glaciers deviennent comme des livres, prêts à dévoiler leurs secrets, à être lus. Mais ils sont transformés par le lieu : ils fondent et ressemblent de moins en moins à des glaciers, et de moins en moins à des livres. Ailleurs, dans le même poème, Carson parle du savoir (elle utilise le mot en français et cite Marcel Proust, gardien de la mémoire matérielle) comme d'une forme de désir. Une soif tournée vers l'extérieur, vers le futur. Ses glaciers fondus semblent défier ce genre de savoir, car leur changement d'état dans la bibliothèque, lieu de la connaissance, fait en sorte qu'ils ne sont plus fondamentalement des glaciers. Ils révèlent un secret matériel sur les états de la matière et un secret métaphorique sur la fragilité des glaciers. Comme les glaciers de Carson, le travail de Lahde montre le monde comme une matière qui est à la fois sens et forme, à la fois tragédie de la fonte des glaces et désir de les mettre dans une bibliothèque dans l'espoir d'immortaliser le passé et de changer le futur. Lahde entrevoit une certaine harmonie dans le dialogue entre les idées et les choses, entre l'ontologie et l'épistémologie. Pour Grosz, cela représente le moment où le matérialisme transcende la causalité. « Dans la mesure où ils sont mutuellement impliqués, l'idéalité libère la matérialité non seulement en tant que collectivité ou totalité des choses, mais en tant que monde cohérent et significatif, en tant qu'univers tendu vers un horizon de possibilités⁹. » La somme de tous les nombres de l'univers, positifs et négatifs, n'égale pas rien, mais zéro.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

4 — Pheng Cheah, « Nondialectical Materialism », *Diacritics*, vol. 38, n° 1-2 (2008), p. 148. [Trad. libre]

5 — Alison Snowball, « How to Follow Your Own Success: Kristiina Lahde at MKG127 », *Momus*, 14 octobre 2015, accessible en ligne. [Trad. libre]

6 — Elizabeth Grosz, *The Incorporal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 2. [Trad. libre]

7 — Robert Kaplan, *À propos de rien : Une histoire du zéro*, traduit de l'anglais par Aline Berthomé, Paris, Dunod, 2004, p. 1.

8 — Anne Carson, « Wildly Constant », dans *Float*, Toronto, McClelland & Stewart, 2016, lignes 98-99. [Trad. libre]

9 — Elizabeth Grosz, op. cit., p. 15. [Trad. libre]