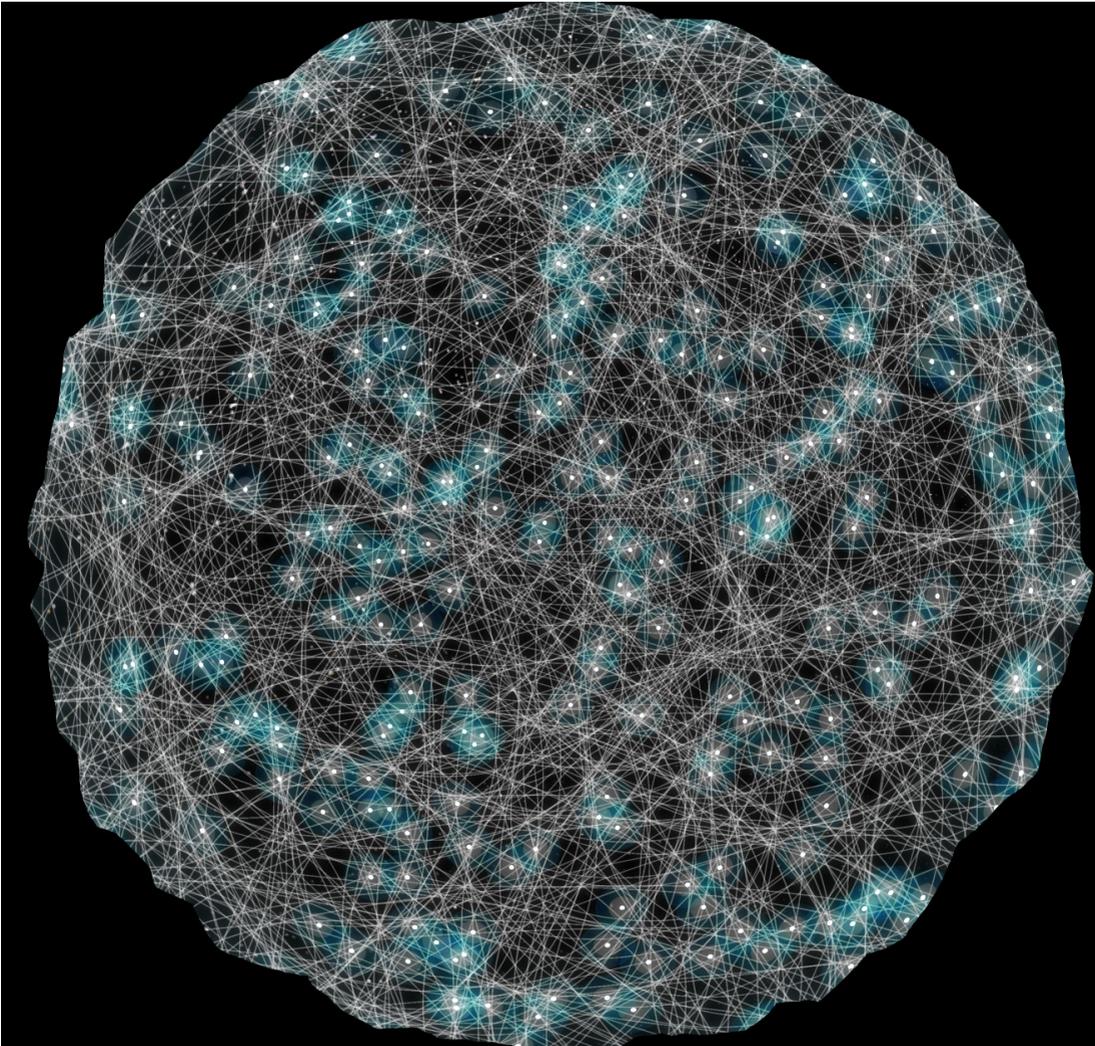


Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #109 - Octobre 2020



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle #109 - Octobre 2020

Turbulences Vidéo #109 • Quatrième trimestre 2020

Directeur de la publication : Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Golnaz Behrouznia, Alain Bourges, Étienne Brunet, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Scott Hessels, Tristan Passerel, Gilbert Pons, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Yanguy Zhang.

Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,

La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences Vidéo #109 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #109 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Auvergne Métropole, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :

1. Dessins 3D, sur la base d'objets conçus pour les environnements de l'installation *Dissimilarium* © Golnaz Behrouznia
2. *Celestial Mechanics I*, 2005, still from the animation showing low-earth orbiting satellites, mostly used for science and surveillance, and the circle of their views looking down on us, revealing how much we are being watched from above © Scott Hessels

Il y a eu cette première sortie (de Covid), timide mais déjà pleine d'idées et de propositions à re-découvrir dans le numéro précédent (213 pages !). Et puis, il y a aujourd'hui, un statu quo en apparence ! Que dire ? Que faire sinon avancer - masqués - mais déterminés, poussés par l'envie et le désir de vie de notre famille : les artistes, ceux des arts hybrides et numériques qui ont tant à dire et à nous faire ressentir sur ce monde à venir, entre utopies et dystopies.

Dans toute avancée technologique, il y a un progrès certes mais aussi un prix à payer (ou à refuser ?!). L'exemple et le parcours de Scott Hessels est inspirant à ce titre : les choses changent vite mais au quotidien en fait rien ne bouge ou ne se perçoit. Mon voisin, en cette soirée d'été indien, écoute des musiques qui ont enchanté les années 70, ces années californiennes justement dans lesquelles Scott Hessels a trouvé l'inspiration d'une œuvre singulière et essentielle, celles de l'artiste éclairer, lanceur d'alerte, entre techno et nature. A méditer.

There was this first release (of Covid), shy but already full of ideas and proposals to be rediscovered in the previous issue (213 pages!). And then, today, there is an apparent status quo! What can I say ? What to do if not to move forward - masked - but determined, driven by the envy and desire for life of our family: the artists, those of hybrid and digital arts who have so much to say and to make us feel about this world to come, between utopias and dystopias.

In any technological advance, there is certainly a progress but also a price to pay (or to refuse?!). Scott Hessels' example and career is inspiring in this respect: things change quickly but in everyday life nothing moves or is perceived. My neighbor, on this Indian summer evening, is listening to music that enchanted the 70s, those Californian years precisely in which Scott Hessels found the inspiration for a singular and essential work, that of the artist scout, a whistleblower, between techno and nature. To be meditated

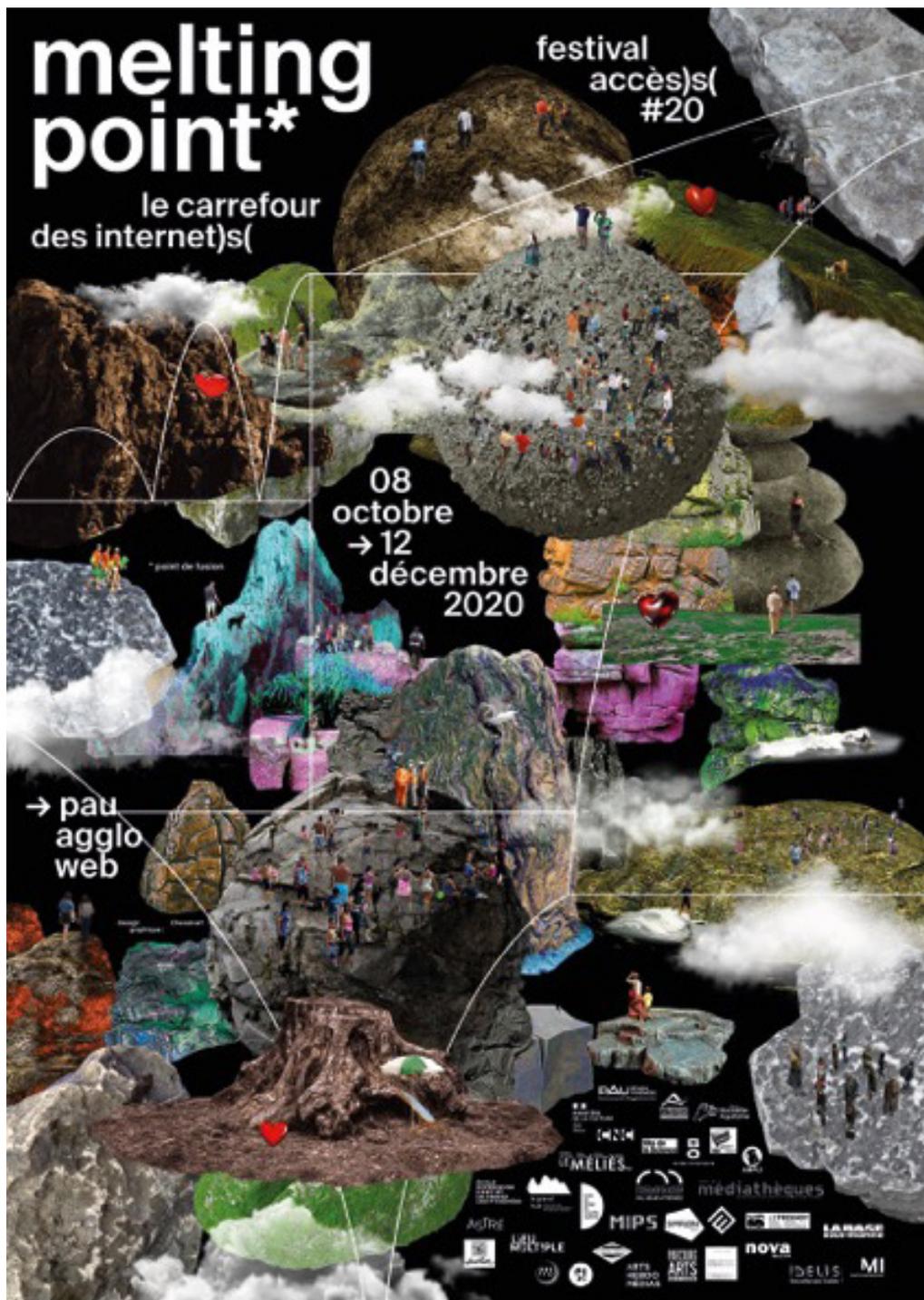
melting point*

le carrefour
des internet)s(

festival
accès)s(
#20

08
octobre
→ 12
décembre
2020

→ pau
aggllo
web



VIDEOFORMES

36th INTERNATIONAL DIGITAL ARTS FESTIVAL

2021



FESTIVAL ::: MARCH 18 > 21

EXHIBITIONS ::: MARCH 18 > APRIL 04

C L E R M O N T - F E R R A N D

© Visuel & Animation RA 2020 : Francesca Fini



1. **Install** the Artivive app



2. **Find** artworks marked with the Artivive icon



3. **View** the artwork through your smartphone

sommaire #109

/// Chroniques en mouvement ///

Trois expositions (avec de la vidéo, mais pas que...) - par Jean-Paul Fargier (p.7)

Covideo+ pendant l'état d'urgence - par Étienne Brunet (p.17)

Les vents sorciers - par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang (p.20)

Qui comme Ulysse - par Stephen Sarrazin (p.26)

Mathieu Zurstrassen. Un cabinet de curiosités intermédiatiques - par Philippe Franck (p.30)

La Lettre volée, de l'expo-œuvre au catalogue vivant - par Philippe Franck (p.38)

/// Portrait d'artiste : Scott Hessels ///

Entretien avec Scott Hessels - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.44)

Art, Science & Nature - (p.50)

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.75)

/// Sur le fond ///

Auteurs en quête de personnages - par Alain Bourges (p.76)

Brimborions, babioles et autres petits bouts, à propos de Paysages de l'infime - par Gilbert Pons & Tristan Passerel (p.84)

Observations Post-Vivantem - par Golnaz Behrouznia (p.92)

/// Les œuvres en scène ///

Ryoji Ikeda. Un démiurge du son / lumières / image - par Geneviève Charras (p.96)

Trois expositions

(avec de la vidéo, mais pas que...)

par Jean-Paul Fargier

Pas beaucoup bougé cet été, pas grand chose à voir non plus dans les lieux (Avignon, Aix, Nîmes, Montpellier etc.) où j'étais accoutumé à aller de surprise en surprise. Mais, sans trop me déplacer, j'ai quand même vibré au spectacle de trois petites expositions. Une que j'ai organisée. Une que j'ai visitée. Une que j'ai imaginée sans la voir. Preuves que, malgré l'effroi pandémique, la vie (des arts) continuait.

Celle que j'ai organisée (à Goudargues, Gard)

Dans la petite ville où je réside depuis dix ans, je participe à l'organisation d'un festival de poésie qui a atteint cette année sa cinquième édition. Édition *spéciale*, puisque pour la première fois mes amis et moi avons renoncé à rassembler les habituels amateurs de poèmes qui se pressaient pour écouter dans le jardin du presbytère, à l'ombre des deux clochers de l'ancienne abbaye bénédictine, des textes de Prévert, Aragon, Rimbaud, Tardieu, Ponge, Depestre, Desbordes-Valmore, André Chérid, Mistral, Akhmatova, Maïakovski, Bukowski, Guégan et tant d'autres.

À la place en quelque sorte de ces lectures très suivies par une centaine de personnes à chaque séance, nous avons proposé une exposition

d'art plastique : peintures, dessins, installations, sculptures, vidéos, photos ; dans une salle vaste (l'ancien réfectoire des moines). La fréquentation, étalée sur dix jours, ainsi ne risquerait pas d'entraîner ces effets redoutés d'attroupement massif propices à la diffusion du virus. Et de surcroit, chaque journée se terminerait *quand même* par une vingtaine de minutes de lectures de poèmes à l'extérieur de la salle d'exposition.

Sous le titre de *l'arbre et la lune* j'ai regroupé vingt quatre photos de lunes signées Geneviève Morgan et une vingtaine d'œuvres célébrant un vieux chêne plus que centenaire qui s'était abattu, une veille de Toussaint qui plus est, tout près de la maison d'une famille d'artistes, les Pélaquier (Roselyne, Elie, Anaïs, Elsa). Émus par cette fin tragique, ils avaient invité quelques autres artistes, familiers de leur maison, qui avaient donc connu



Arbre et lune, vue de l'exposition © Photo : JP Fargier

cet arbre, à le perpétuer par toutes sortes de créations.

La nîmoise Anne Pons a recueilli des branches qu'elle a poncées jusqu'à la blancheur : disposés sur le sol, ces « ossements » dessinent une portée de mémoire dont les notes sont des tissus de couleur enroulés, dont chacun évoque un souvenir personnel de l'artiste (qu'elle raconte aux visiteurs qui l'interrogent).

Deux grands dessins à la mine de plomb de Carita Savolainen, finlandaise venue des environs de Béziers, manifestent, noir sur blanc pour l'un, blanc sur noir pour l'autre, la magnificence touffue du géant multiséculaire.

L'italienne Joan Bettini a produit deux tableaux exaltant la verdure de l'ancêtre chu. L'un auréolant de fraîcheur une minuscule maison couleur brique

collée sur la toile, écho à une autre maison pareille mais bleue agrippée au mur opposé. L'autre traçant avec de *la boue* un fût d'écorce brune pour dire la verticalité splendide du chêne *debout*.

Roselyne Pélaquier proposait, elle, des graphes circulaires gravés sur des miroirs, son support de prédilection, tantôt sur la face tantôt sur le tain. Évocation des anneaux du bois en d'élégants méandres frémissants, selon la lumière. Ils inspirèrent aussi sa fille Elsa, qui, âgée alors de 35 ans, s'appliqua à circonvier 35 entrelacs dessinés de trois façons différentes.

Anais, sa sœur, scénographe et plasticienne, montrait une vidéo. Trois images juxtaposées ravivaient les heures immuables de ce grand chêne, dont les feuilles soudain devenaient des yeux re-

gardant changer son environnement humide, nocturne, humain, faunesque, magique, cosmique.

Une autre vidéo, signée Gilles Kelber, désignait sans le montrer ce chêne comme un être incitant à parler ou bien se taire à ses pieds pour l'écouter dialoguer avec le ciel, les nuages, les collines et le vent.

Chaque soir, Elie Pélaquier venait lire quelques pages de son livre, *Le Vallon*. Au fil d'une dizaine de récits, il décrit le terroir du chêne, ce héros aux ramures si douces. Sa proximité avec la maison, qui semblait menacée de sa stature, avec le moulin à huile construit par le grand-père, dont Elie avait hérité, avec le cours d'eau alimentant les roues des meules, avec les autres arbres, avec les siècles. Méditation prenante, profonde, poétique et philosophique sur les aléas de la vie. Jusqu'à cette conclusion :

Et le voici démembré, réduit en tas de bûches hormis quelques grosses branches que nous avons décidé de garder pour un usage inconnu, peut-être pour faire des poutres, ou pour rien du tout, les laisser là pour témoigner, pour que les enfants grimpent dessus, que les insectes se logent dans l'écorce, qu'il n'en reste plus rien, ce qui demandera plus de temps que notre propre disparition, et donc en fin de compte cet arbre nous survivra, ce dont je me réjouis car on parlera encore de lui en disant : « ce devait être un arbre magnifique »...

À cette floraison d'œuvres arboricoles, que j'avais découvertes sur ordinateur et avais eu tout de suite envie d'exposer, j'ai décidé de mêler, pour établir un dialogue de formes et d'énergies, des images de lune que j'aime depuis des années, que j'ai la joie de regarder souvent puisqu'elles sont de ma compagne, Geneviève Morgan, qui m'en offre des tirages dès qu'elles m'arrachent des cris d'admiration, et que j'accroche partout dans ma mai-

son, vivant ainsi dans un perpétuel festival de clins d'œil de ce curieux satellite de notre planète.

Pour accompagner cet accrochage, je me suis laissé aller à cette petite méditation, déposée comme un tract à l'entrée de l'exposition.

L'ATTRACTION ÉTRANGE

Étrange et familière. La lune habite la vie des hommes depuis qu'ils ont surgi dans la chaîne du vivant. Mais pas que la leur, de vie : elle inspire les animaux, les plantes, les océans. On sait qu'elle est un morceau détaché de notre planète, fragment inséparable qui continue de s'arrimer, à distance, à son origine par les fils invisibles d'une attraction subtile. La lune est comme une conscience qui a besoin d'un corps pour exister. Le corps en revanche ne sait qu'il existe que si sa lune luit. Ainsi la lune est devenue un système de pensée. Des sociétés multiples ont pensé leurs scansion, rythmes, calendriers via l'épanouissement régulier de ces pétales nocturnes. Et diurnes, par moments. Car si le soleil ne brille que le jour, la lune, elle, se joue de la clarté solaire en ses commencements et ses terminaisons. Ô, voir monter une lune dans la pâleur d'un crépuscule, la regarder fondre lentement au fil d'une aube. Même le soleil a besoin de la lune : pour prolonger ses rayons quand ils ne sont encore qu'un signe de sa présence. Tout le Monde a besoin de la lune. Oui, qui n'a pas besoin de la lune ?

Les photographies de lune de Geneviève Morgan racontent les pouvoirs de cet *être-là*. La danse des oiseaux, le balancement des arbres, l'ascension d'une voile, la rime d'un objet, le dessin d'une montagne, la gloire d'un monument, l'alignement de deux points reliés par un troisième, etc. : oui, soudain, tout sur terre et dans le ciel avoue sa dépendance aux joies, plutôt qu'aux lois, de l'attraction étrange et familière de ce faux cercle. De



Geneviève Morgan devant la vidéo de JP Fargier mettant en scène Michel Piccoli lisant Victor Hugo © Photo : JP Fargier

ce cercle imparfait, répétant mois après mois sa recherche d'une perfection impossible à atteindre, raison essentielle qui pousse la lune à revenir poursuivre sous nos yeux sa quête de rotondité. Ce qui donne le temps à sa photographe de traquer, de mois en mois, d'autres effets de ses tracés, d'autres tremplins de ses éclats, d'autres théâtres de ses exploits. Un nuage où elle joue en pointillé, une lampe phallique qui mord comme un serpent, un long cyprès où elle se pose comme un point sur un I, l'appelant à grandir encore.

La lune influe sur tout. Pas de vie sans elle. Une preuve, entre mille, ce texte, écrit à l'aube du 5 juillet 2020, aux feux d'une plénitude rieuse *dévisagée* dans la nuit à l'acmé de sa rondeur palpitante. Preuve aussi que les images de lune de Geneviève Morgan (par ailleurs peintre, *peintre d'étoiles* presque exclusivement) agissent aussi autant sur ceux qui les regardent que la lune en personne. Gare à vous, spectateurs. Vous voici prévenus.

Et pour terminer ce parcours dans cette exposition, je dois mentionner aussi que j'avais installé à une petite vidéo (7') réalisée par moi en 1985 avec Michel Piccoli lisant un texte de Victor Hugo, *Le Promontoire du Songe*. Texte hanté, halluciné, visionnaire, produit sous le choc du face à face avec la lune, regardée par Hugo à l'Observatoire de Paris, à travers la lunette d'Arago, grossissant 400 fois. *Si vous voulez vous faire une idée de ce que c'est qu'un grossissement de quatre cents fois, représentez-vous le bougeoir que vous tenez à la main haut comme les tours de Notre-Dame*. Les effets vidéo que je plaque sur le visage de Piccoli tentent d'obéir à cette injonction de pénétrer dans la lune par un effort d'imagination *démesurée*, dont les mots *exorbités* du Poète relèvent somptueusement le défi. (On peut lire ce texte de Hugo dans son édition Gallimard – *L'Imaginaire*, n° 627)

PS. Un grand merci au magicien Alain Longuet pour avoir sauvé ce clip Piccoli/Hugo en numérisant la copie analogique UMATIC que j'en conservais.

Celle que j'ai visitée (à Gigondas, Vaucluse)

Sur les hauteurs d'une des dentelles de Montmirail, collines qui prolongent le Mont Ventoux en des soubresauts rocaillieux, festonnés comme une écharpe chahutée par le vent, se trouve un centre culturel, niché au creux d'une caverne, où des artistes viennent en résidence et exposent leur travail, à l'invitation d'une municipalité finaude. Ainsi Gigondas ne se veut pas seulement un paradis de vins capiteux, rivalisant avec les Chateauneuf-du-Pape voisins en sucres, tanins, parfums et (hélas) haute teneur alcoolique, il s'affiche avec fierté comme une principauté des arts les plus contemporains.

La preuve, cette exposition de Héléna Schmitt et Alice Olausson, au *finissage* de laquelle j'ai eu l'honneur d'être invité.

Les finissages sont souvent beaucoup moins *sages* que les vernissages. La proche expiration d'un rassemblement d'œuvres, heureusement mises en lumière, suscite des réactions surprenantes, des artistes comme du public. Et ce fut bien le cas.

Héléna Schmitt travaille depuis toujours sur les interactions de matières sonores avec les habits de la Peinture et de la Sculpture. Cela donne des dispositifs qui produisent des objets évolutifs, hésitant entre inscription graphique et déploiement volumineux. A Gigondas, elle avait placé au centre de l'espace, sur le sol de la galerie, une machine à fabriquer des vagues de taches, de traces, en connectant un haut-parleur, diffusant des récits émis par diverses voix, avec un « pinceau » alimenté par une pompe à encres. Les inflexions des voix, leur silence ou leur foisonnement, ordonnaient au pseudo pinceau (stylet, plume, pointe) d'émettre telle ou telle quantité d'encre dans telle ou telle direction. Un rouleau de papier sans cesse

en mouvement, tel un tapis roulant, accueillait les formes non pas aléatoires mais déterminées par les tremblements des récits, leurs méandres narratifs, leurs arcanes rythmiques. Devant ces flaques de figures chiffrées, on se mettait à rêver à ce qu'on aurait pu obtenir de ce sismographe de fictions en lui injectant un jour des chants de *l'Illiade*, un autre jour des chapitres entiers de *l'Odyssée*. L'électrocardiogramme des mythes est prêt : qui aura l'audace de l'enrôler dans l'exploration des grands textes ? Et même des textes sacrés. *La Bible* trouverait là son Michel-Ange 2.0. Et que dire du *Coran* ou des *Upanishads* ?

Dans une seconde salle, se terminant par une excavation dans le rocher, Helena Schmitt poussait plus loin encore la soumission de l'inscription visuelle aux virtuelles injonctions d'un programme informatique, comme il en existe tant dans les coulisses d'internet, achetables ou piratables. L'important est l'usage que l'on en fait. Ici, c'est sur les parois rugueuses, boursoufflées, d'une ancienne cave à vins creusée dans la montagne même des Dentelles, qu'un Dessin surgissait, abstrait, proliférant, tout en angles, en bifurcations imprévisibles. Comme si quelque génial ardéchois, échappé de la Grotte Chauvet, s'était faulilé jusqu'ici pour découvrir non l'art abstrait mais inventer l'art concret, doublement rupestre, imprimant directement sur la pierre non ses mains ou ses chevaux mais les circonvolutions de son cerveau !

Et pourtant, pas mort le dessin, le vrai, le figuratif, pas mort le portrait vif, ressemblant, fruit de coups de main adroits, de traits précis, calculés par l'œil. Pour le démontrer, Helena en a tracé plusieurs dizaines, au fusain sur une feuille de papier blanc déroulée sur plus de dix mètres. Des hommes, des femmes, des enfants, tous suédois (puisque Schmitt est suédoise), héros de faits divers rapportés par divers sites sur Internet. Ils forment une sorte de fresque, juxtaposant des lieux divers, un café,



Alice relance la machine d'Hélène, sous les yeux de Lorenzo et de Geneviève, et du *L'homme abandonné enfant dans un port* (fait divers suédois) © Photo : JP Fargier

une salle de bal, une rue, le quai d'un port. Quand on arrive, le dernier jour de l'expo, devant cette immense parade, il manque des visages : certains ont été découpés par des visiteurs, qui avaient la possibilité de les acquérir pour un prix dérisoire. Marché de l'art détourné, par une valeur fixée par centimètres carrés. J'ai pu emporter mon morceau de fresque. Et d'autres visiteurs de la dernière heure également, qui comptaient pas mal d'amis de l'artiste.

Puis avant que le Gigondas coule à flots, Helena nous a invités à décrocher la fresque trouée et à glisser nos têtes dans les manques. Après cette photo ludique, l'artiste a froissé le grand papier, voué à la déchèterie, exécutant ainsi un dernier geste de désacralisation de l'art marchand. Et

nous avons levé nos verres à ce qui perdure dans nos âmes au contact de la Beauté.

Alice Olausson a été l'élève d'Helena Schmitt, il faut le dire, car cela grandit l'une et l'autre. Elle est aujourd'hui en dernière année aux Beaux Arts de Montpellier, après avoir débuté cinq ans plus tôt sur les chemins de l'art à l'École du Mont-Cotton, à Bagnols-sur-Cèze, une école qui accueille une quinzaine d'étudiants suédois chaque année. Là, Helena (et divers intervenants, dont Alain Bourges ou Geneviève Morgan) les prépare, par des cours très libres, très ouverts, à entrer dans des institutions plus académiques de formation artistique en France, en Allemagne, en Suède bien sûr.

À Gigondas, invitée par son ancienne prof devenue une amie, Alice Olausson proposait essentiel-



Dessin de Daniel Arnaison à la Chapelle de l'Oratoire en 1997 © Photo : Gabriel Soucheyre / VIDEOFORMES

lement des photos. Mais aussi une draperie colorée couvertes d'inscriptions, de phrases, de devises. Les photos ciblaient des sujets duels : deux chiens, deux oreillers sur un lit, deux lampes... Ces scènes, comme autant de notes personnelles, qui font un peu penser aux clichés intimes d'Hervé Guibert, relevaient presque toutes de ce qu'on appelle une « inquiétante familiarité ». La clé de cette magie ? Peut-être ce grand paysage lacustre projeté sur un écran flottant, au milieu duquel résiste une couverture argentée de survie, dont les plis froissés superposent de l'inquiétude au-dessus du calme des eaux et des montagnes. Il ne faut pas se fier aux apparences. Tout paysage peut révéler un double fond. Une seule certitude : ce drapé pittoresque fait écho au drapé de phrases qui se déploie dans l'autre salle. Et vice versa. Encore un

duo. Comme si les propositions d'Alice mettaient en abyme la singulière dualité de cette troublante exposition.

Celle que j'ai imaginée sans la voir (à Neuvy-Deux-Clochers, Cher)

Daniel Arnaison n'est pas un inconnu des familiers de VIDEOFORMES. Il a exposé il y a une vingtaine d'années dans la galerie de l'Art du Temps (chapelle de l'oratoire). Il avait tracé des dessins à même le plâtre des vieux murs : on en discerne encore certains que le temps n'a pas effacés. J'admire cet artiste depuis plus de trente ans ; j'ai écrit plusieurs textes sur son œuvre. Au début de l'été, il m'a demandé si je voulais bien lui écrire un nouveau texte, qui pourrait servir de préface à une

exposition qu'il allait avoir en août. Dans la foulée des commentaires que je laisse sur sa page Facebook, où il publie presque chaque jour un dessin inédit, j'ai rédigé cette présentation, en imaginant cette exposition que je ne pourrais aller voir (trop loin du Gard, le Cher) mais dont je supputais l'accrochage à partir des nombreuses œuvres que je connaissais déjà.

COUPS D'AVANCE (sur les dessins de Daniel Arnaison)

Une tête, deux bras, deux jambes. Le corps dans tous ses états. Corps unique. Corps multiples. Corps cent fois relancé, accouché, perpétué. Dans toutes les positions. Intimes et familières, sociales et singulières. Toute une humanité retrouvée.

Qui sont ces corps qui vivent dans les dessins d'Arnaison ? Je crois qu'on ne se le demande jamais. Dès qu'on les voit, on les reconnaît. Ce sont les nôtres : mon corps, le tien, mon semblable, mon frère. Universel.

Pas banal pour autant. Chacun conte une histoire, fixe un moment de vie, campe un geste autonome (qui lui appartient bien). Que des corps ordinaires basculant dans l'extraordinaire : par la vertu des traits, la magie des couleurs, la chorégraphie des mouvements, la force des scènes.

Ils ont l'air réalistes, ils le sont, mais c'est pour mieux servir un symbole. Quand Arnaison les trace à traits lestes, les remplit ou non de matière, il les pousse hors d'eux mêmes, il les métamorphose en analogies. Des analogies en perpétuelles évolutions. En germe dès les débuts.

Il y a plus de trente ans, plus de trente cinq ans même, que je regarde ravi les dessins de Daniel Arnaison. J'en ai dans ma maison, je vis avec leurs gestes, leurs styles, l'écho de leurs messages, la beauté de leurs silences. Et chaque jour mainte-

nant j'en découvre de nouveaux sur internet, via sa page Facebook (au nom pour une fois pas volé : livre de faces, tel le réalisent ces publications quotidiennes). J'y vois grandir, non plutôt : exploser, bondir, proliférer les tensions comprimées (esquissées) dans les premiers dessins presque jusqu'à l'abstraction à force de silhouettage, d'épuration des formes, de l'économie des couleurs, de l'absence de décor. Preuve qu'il ne s'agit pas de rupture mais d'une floraison : dans son *Livre d'images*, l'artiste se plaît à mélanger les époques, à offrir ses compositions récentes piquetées de ses inventions premières. Leur succession, dans cette galerie virtuelle, est éblouissante.

Homme grimant une pente raide marquée seulement par une grande oblique. Femme luttant contre le vent un parapluie à la main. Marcheur immobile, alourdi d'un grand sac. Mère tirant le bras d'un marmot qui s'en va dans l'autre sens (tous deux ennuagés d'un brouillard d'encre). Ado assis par terre entre deux chaises. Femme sautant par dessus le vide, figuré juste par l'interruption d'une ligne droite... Au début, (mais cela continue, les scènes citées plus haut ne sont pas toutes nées dans les années 80/90), au début, les corps jaillissent des crayons de l'artiste étaient des êtres seuls. Même quand ils étaient deux dans l'espace, ils montraient des difficultés à se réunir, à tendre une main vers l'autre, ils se tournaient le dos, marchaient à l'opposé, se posaient frileusement chacun à un bout du banc. Peu à peu, ces corps se sont socialisés, réunis, rapprochés. Aujourd'hui, souvent, ils composent des moments partagés. Ils sont devenus des personnages, ils habitent des décors vite identifiables (appartements, rues, cafés, bus, trains, jardins). Et surtout, ils ont gagné en épaisseur, en volume, en couleur.

Arnaison était un prodigieux dessinateur (il le reste) ; il est devenu un grand peintre. Un peintre d'analogies. Mais analogies de quoi ?



L'annonciation négative, Daniel Arnaison © Photo : Daniel Arnaison

Il nous montre des gens qui s'embrassent, qui attendent ensemble un bus, qui cheminent dans la même rue, voyagent dans le même compartiment, boivent des coups, sondent des trous, s'abritent dans leur maison, se cachent derrière leurs fenêtres, portent des fardeaux plus grands qu'eux sur des nuages fragiles, se réfugient tels des SDF dans des encoignures de porches, jonglent avec des balles multicolores, etc. Bref, la vie. La vie qu'on vit, la vie qu'on voit, la vie qui rassure, la vie qui fait peur. Mais dans ces œuvres on rencontre aussi et même surtout des lignes qui se perdent, des cercles qui fascinent, des carrés démesurés, des couleurs qui pulsent, s'échappent, volent, bref des formes qui parlent haut et fort un langage multiséculaire aux individus qui les hantent ; et à nous qui les dévisageons du dehors : cet art des formes avec lesquelles un artiste se débat pour être original, après des centaines, des milliers d'autres joueurs de crayons, joueurs de pinceaux. Et c'est fou comme l'originalité de Daniel Arnaison nous émeut, nous semble grande, qu'il s'agisse de décrypter ses sujets (minutieux, bouleversants) ou d'apprécier ses *coups* (de patte) !

Peintre ou dessinateur, Arnaison a plusieurs *coups d'avance* : la voici l'analogie. Les œuvres graphiques de cet artiste renvoient sans cesse à sa deuxième passion : le jeu d'échecs. Chaque personnage qu'il profile joue sur une double scène. Chaque corps qu'il campe appartient au Réel, dont il l'a détaché, mais aussi au Damier où il risque ses pas. Arnaison dispose dans l'espace ses figures comme sur un échiquier, les préparant à se mouvoir dans deux ou trois phases suivantes. Voilà pourquoi elles semblent en attente, ces figures, suspendues dans la page, aimantées par un ailleurs, un avenir. Comme si elles s'apprêtaient en silence, en douceur, à glisser en diagonale, à avancer, à reculer, à *roquer*, afin d'enlever une pièce adverse, de pousser plus loin un avantage

encore insaisissable. Il y a du stratège dans ces saynètes. Daniel Arnaison adore la compétition (il participe souvent à des championnats d'échecs) mais il prise surtout le suprême combat : jouer contre soi-même. Être tantôt blanc tantôt noir. Ou les deux à la fois. S'engager tour à tour des deux côtés, imaginer des parties imperdables, interminables, prolifiques. Noir et blanc contre tout en couleurs. Sans règle.

En terminant ce texte, je me suis dit que ça ferait une bonne trame de commentaire si un jour je réalisais *une vidéo* sur Daniel. Et dans ma tête, je me suis mis à faire un montage de quelques-uns de ses dessins sur mes premières phrases... Facile. Peut-être un jour je continuerai vraiment.

Avec cette pirouette, il y a maintenant de la vidéo dans les trois expos dont je viens de causer. C'est bon pour la réputation de Turbulences, non ?

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #109

Covideo+

pendant l'état d'urgence

par Étienne Brunet

J'avais travaillé dans les chaînes de télé pendant trente ans tout en menant en parallèle une carrière musicale. J'étais intermittent du spectacle pur sucre finançant une création musicale marginale par un travail technique dans les usines à image mainstream.

J'étais opérateur synthé manipulant des machines en direct sur les journaux télévisés ou les matches de football. J'avais commencé à travailler dans les chaînes à l'époque de la vidéo analogique. Des magnétos à bande Ampex gros comme des frigidaires. La recopie d'un signal vidéo sur une autre bande signifiait une perte de qualité considérable. C'était compliqué à gérer. Je me souviens de l'arrivée des magnétos à cassette numérique dans les dernières années du siècle passé. Des ingénieurs vision avaient recopié le signal 120 fois sans constater la moindre dégradation du signal sur l'oscillateur. Une révolution oubliée tellement la techno s'est accélérée. Idem pour le passage du 4/3 au 16/9 et à la qualité HD de l'image. Maintenant on distingue un brin d'herbe sur le plan large d'un terrain de foot même si le fond est toujours aussi nul après des décennies de baratin excité. Bref je mâchouille quelques souvenirs. Je suis à la retraite confiné.

Maintenant avec un bon ordi, on peut faire des vidéos de qualité à condition de savoir utiliser un logiciel de montage sophistiqué comme FCPX plus un smartphone basique, un vieux iPhone SE. Rien de nouveau, cette petite merveille techno est utile. Je la haïssais comme vecteur de la proche dictature super cool sympa de la reconnaissance faciale, du suivi par satellite et de l'intrusion généralisée dans la vie privée.

J'ai un ami musicien à Bangkok, Pengboon Don, confiné comme nous à Paris. Nous avons dès les premiers jours fait un enregistrement. Il m'a envoyé de la très bonne musique pour guitare. J'ai rajouté le saxophone puis je me suis lancé dans une vidéo compliquée à base de stock-shot de mes images en accéléré et de glitch massifs. Des parties entières sont montées image par image. Les couleurs sont collées à mort et les filtres serrés au maxi. Un travail d'orfèverie destroy.¹ J'ai fait une deuxième

1 - Covideo+ 1 - Telemusikcov19 : <https://youtu.be/hV3UCJPnSDw>



Covideo - Merci aux soignants à 20h, image extraite de la vidéo © Étienne Brunet

vidéo avec la poétesse Natacha Guillier qui m'avait contacté sur FB. J'ai utilisé une musique que j'avais enregistrée l'année passée et j'ai amélioré sa vidéo absolument inouïe à base d'un flipbook de ses dessins sur la misère dans les hôpitaux et la tristesse de la vie confinée filmée puis passée dans une fonction vidéo kaléidoscopique.²

Donc ce guitariste thaï postait des vidéos où il jouait chez lui, dans différents endroits de son appartement. C'est une idée simple, mais je n'y avais pas pensé. Peu importe la qualité de l'image et du son, l'important était comme toujours la qualité d'inspiration et la beauté du jeu. Je m'y suis mis, c'était assez raté puis j'ai demandé à ma voisine et amie Marie-Jo Pillet de me filmer avec son appareil Canon, grosse qualité. J'ai pris goût à cette manière de capter la musique et j'ai commencé à me trouver une technique de selfie pour poster presque chaque jour une vidéo sur les réseaux dits « sociaux ». J'ai trouvé que même les cadres ratés étaient intéressants et originaux. Le

² - Covideo+ 2 - Porteur(se) saint(e) : <https://youtu.be/zb5MB4w2iHo>

son n'est pas extraordinaire et le compresseur des appareils photo ou smartphone vraiment agressif, mais en retravaillant le son avec les puissants outils de FCPX j'arrivais à un truc acceptable. Encore une fois le fond compte plus que la forme. Dans l'ensemble le projet *Covideo+* n'a aucune originalité, mais il est une sorte de carnet de notes d'un musicien confiné chez lui et coincé comme tout le monde. La musique est le vaccin suprême contre le Covid19. J'ai la chance de manipuler FCPX au niveau demi-expert et j'ai un goût pour la qualité et la lisibilité de l'image. On ne reste pas 30 ans dans les chaînes de télé sans apprendre les ficelles du métier.³ Chaque jour, je gagnais entre 40 ou 80 Likes en monnaie de singe.

Dès les premiers jours du confinement, les gens de ma rue applaudissaient tous les soirs les soignants à l'heure du JT. Au début j'applaudissais ne voulant pas m'imposer puis finalement je me suis rendu compte que jouer tous les jours sur mon balcon en hommage aux soignants était une

³ - Covideo+ 3 - Stay at home : <https://youtu.be/Yfkzf-MEzXHl>



Covieo19+

New Energy Of The Blurred No Future, image extraite de la vidéo © Étienne Brunet

idée sympathique et pas du tout égocentrique.⁴ À force de chercher des plans compliqués avec mon smartphone tenu avec de la Patafix, il a fait une chute de 4,5 mètres de la rambarde du balcon sur le trottoir. Le plus étonnant est qu'il a continué à fonctionner, seule la batterie déjà en perte d'autonomie s'est encore affaissée, mais la coque a tout de même tenu avec des bouts de scotch. Il aura tenu deux semaines après le déconfinement puis il part en sucette.

Dans la série des vidéos faites sur mon balcon, j'ai rajouté un projet plus spécifique. Une lecture de la partition de 4'33" de John Cage qui est tout simplement de ne pas jouer pendant ces minutes. Écouter le silence seulement écouter. Cette fois le silence comme absence de musique est extrêmement bruyant puisqu'à vingt heures les gens de ma rue applaudissaient, sifflaient tapaient sur les rambardes et manifestaient bruyamment leur soutien aux soignants. Je me suis filmé les instruments muets à la main.⁵

Pour terminer, j'avais voulu faire un projet plus ambitieux. Projeter en direct des vidéos par In-

4 - Covieo+ 4 - *Merci aux soignants à 20h* : <https://youtu.be/iKfo6s5GfBg>

5 - Covieo+ 5 : *Masterpiece de John Cage, 4'33"* : <https://youtu.be/LlivQLej7u4>

ternet de mes amis musiciens de Bangkok sur le grand écran de mon mur, tout en jouant de la clarinette basse, situé devant l'écran, avec des synthés analogiques. Le résultat n'était pas du tout à la hauteur. Je m'imaginai que la mise au point automatique de l'objectif du Canon allait supplanter un cadreur de cinéma. Évidemment le miracle ne s'est pas produit. Les machines comme les robots n'ont pas de talent. Le résultat donnait une sorte de vidéo avec une définition SD des années 80. J'ai été obligé de fouiller dans les filtres de FCPX pour sauver une petite partie de trois minutes. La solitude n'est jamais bonne conseillère. Difficile de tout faire tout seul, cerné par les virus.⁶ Le titre est tout un programme : *New energy of the blurred future - Brutal end of lockdown*. Une nouvelle énergie pour un avenir flou. J'avais d'abord écrit « no future » et déconfinement brutal. Futur antérieur. Mystère et vidéo.

© Étienne Brunet - Turbulences Vidéo #109

www.etiennebrunet.net

6 - Covieo+ 6 : *New energy of the blurred no future* : <https://youtu.be/57Lgpl7yUto>

Les vents sorciers

par Stephen Sarrazin & Yangyu Zhang

Comme nous le rappelle la conservatrice Kyoko Kagawa, le célèbre musée Bridgestone à Tokyo rouvrira en janvier 2020 sous le nom de Artizon Museum, situé dans le quartier de Kyobashi près Ginza. Ses trois étages composés de salles d'exposition font immédiatement preuve de moyens et « d'opulence », à l'image d'une élégance et de moyens techniques mis au service de chaque projet.

Afin de souligner cette nouvelle étape, le directeur du musée, Hiroshi Ishibashi, inaugure la première de ce qui sera une série d'expositions annuelles appelées Jam Session, dans laquelle un.e artiste sera invité.e à faire dialoguer son travail avec des œuvres tirées de la collection de la Fondation Ishibashi. La première invitée est Tomoko Konoike (présente à VIDEOFORMES en 2009) ; des tableaux de Courbet, Corot et Sisley choisis par la commissaire établissent un lien avec ce qui anime l'œuvre de l'artiste, notamment le drame de la nature dans le cadre d'une scène de chasse (sans connaître l'identité du prédateur), mais aussi la part sereine des forêts se trouvant à proximité de villages. Ces deux motifs traversent toute l'exposition.

Tomoko Konoike est de loin une pionnière du post-humain dans l'art. Elle rassemble ici de nombreux exemples des chemins empruntés par sa pratique ainsi que tous les supports avec lesquels

elle travaille, du dessin à la sculpture à l'installation, de l'animation à la vidéo de performance.

L'échelle et l'ampleur de l'univers mis en place par Konoike est épique et nous pouvons y déceler une cosmogonie de récits du nord du Japon dans lesquels des enfants coexistent avec des loups aux six jambes et autres créatures mutantes, dont les ombres se glissent dans les maisons, se camouflent sur un mur avant de pénétrer les rêves, un monde dans lequel les jardins d'enfants se mesurent à des systèmes solaires. L'exposition ne s'affiche pas en tant que rétrospective, et le poids historique de ces tableaux Français, le poids et la densité d'or de leurs cadres alourdissent une première envie de se déplacer rapidement d'une œuvre à l'autre. Mais cette sélection de tableaux réalistes vient ancrer l'ensemble.

Les premières œuvres que le spectateur découvre est une série de lithographies de tornades dont les choix de couleurs évoquent la série de



Tomoko Konoike, *mimio*, original drawings, 2001 | Camille Corot, *The Toutain Farm at Honfleur*, 1845 | Tomoko Konoike, *Booking Burning—World of Wonder*, original © Photo : S_Z

chaises électriques de Andy Warhol. L'exposition, qui devait durer deux mois, en aura deux de plus. Elle se termine sur un programme de vidéos dans lesquelles Konoike fait une excursion le long d'une forêt l'hiver, chante dans un lac, et récite des chants de Akita enterrée jusqu'au cou sous la neige. Ses célèbres héroïnes du début de son œuvre, des jeunes filles proches d'une sensibilité *anime*, ont été remplacées par la présence de l'artiste, conférant une connexion anthropologique plus directe au sujet qui se trouve au cœur de sa pratique. Une œuvre qui comprend suffisamment de récits pour remplir les trois étages du musée Artizon, comme le confirme le splendide catalogue qui accompagne l'exposition.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #109

Son Cosmos Indéterministe

Konoike est une artiste de la nature. Sa curiosité incessante la mène toujours et encore vers la campagne et les régions plus sauvages desquelles elle revient chargée de fabuleux récits et de sources d'inspiration. Elle observe et ressent, elle imagine, sans condescendance et sans condenser la forme qu'il faudra. Par conséquent, toutes les créatures, humaines et non-humaines, cohabitent dans son œuvre qui ne comprend pas que des contes de fées. Elles collaborent, elles rivalisent, par réciprocité et antagonisme. Se distinguant de plusieurs artistes contemporains ayant plongé dans le débat sur l'environnement, pressés de trouver un moyen pour que la société puisse s'en sortir, Konoike ne se tourne pas vers la nature afin qu'elle apporte une solution, la nature lui suffit. Un tel lien explique



Tomoko Konoike *FLIP*

l'aisance qu'a son travail à interagir avec ces tableaux du début du dix-neuvième siècle, avant l'ère industrielle et la naissance de l'anxiété moderne.

D'autre part, Konoike partage un engagement ardent avec ces peintres envers la création. Depuis les dessins méticuleux du début de sa carrière, elle n'a cessé de prêter attention à chaque détail de son travail, que ce soit un cerf-volant de dix mètres fait de cuir ou un napperon sur lequel est cousue une histoire. Elle rassemble les supports et les techniques qui vont lui servir, y compris

accrocher des douzaines de peaux d'animaux ou encore la déconstruction de lanternes pivotantes.

Se voulant accommodante dans la sélection d'œuvres récentes et plus anciennes, l'exposition au musée Artizon ne cherche pas à tracer une chronologie linéaire ni à nous mettre devant le parcours d'une évolution bien tracée. Le pamphlet accompagnant l'expo se trouve délibérément à la sortie plutôt qu'à l'entrée. Même si le spectateur le repère avant d'avoir traversé chacune des salles, le document ne l'aidera guère, puisque la numérotation des œuvres saute d'un mur à l'autre, refusant l'idée de suivre un parcours indiqué. On y re-

trouve le désir d'une blague innocente et ludique, que nous livre cette notion de « flip » - encourager des regards sous tous les axes à partir de perspectives inattendues. Peu importe ce qui vient en premier dans le cosmos de Konoike ; le public est appelé à tout découvrir à travers le prisme d'un kaléidoscope de son invention.

© Yangyu Zhang - Turbulences Vidéo #109

Entretien avec Tomoko Konoike

[Comment ce projet avec le musée Artizon est-il venu vers vous ? Combien de temps vous a-t-il fallu pour monter l'expo, compte tenu des contraintes qui remontent déjà au début de cette année ?](#)

Tomoko Konoike : La préparation a mis environ dix-huit mois. La proposition remonte au début de l'été 2018. Le musée Artizon devait ouvrir et se mettre à montrer de l'art contemporain ; je fus invitée à y monter la première exposition. Au départ il y avait l'idée d'en faire une exposition personnelle, ainsi que celle d'une rencontre entre mon travail et des œuvres provenant de la collection de la Fondation Ishibashi. À partir de là, je me suis mise à réfléchir au sens de « nouveau musée » et de « session », de « mix avec la collection », et j'ai compris que nous devons faire autre chose qui allait s'inscrire hors d'une perspective traditionnelle. L'exposition s'est accomplie avec le concours de l'équipe du musée qui explorait cette même question pendant la préparation. Nous nous consacrons encore aujourd'hui à cette même question alors que l'expo a démarré.

[Pourriez vous expliquer l'utilisation de peaux et fourrures d'animaux présente dans votre travail et nous expliquer quand et comment vous avez commencé à les acquérir ?](#)

Il y a près de vingt ans, j'ai acheté des peaux de loups grâce à une connaissance qui travaille

pour la conservation de la nature en Mongolie. À cette époque, des milliers de loups étaient éliminés chaque année en Mongolie en tant qu'espèce nuisible. L'argent que j'ai donné pour ces fourrures le fut en tant que don à cette même agence de conservation de la nature. Puis au Tohoku à Hokkaido, j'ai également fait l'acquisition de peaux d'ours bruns et noirs, de phoques et chevreuils dont on allait se défaire ; ces animaux étaient également ciblés en tant qu'espèces nuisibles en surabondance. La fourrure animale devint un des matériaux de mon art parce que mes mains le souhaitaient. Je l'ai découvert pendant que je créais des pièces. Les matériaux de fabrication d'une œuvre sont en fait profondément liés à la vie des artistes d'une façon qu'eux mêmes ne comprennent pas.

[À quel moment avez vous décidé d'être présente en tant que performeuse dans vos vidéos ? Comment y êtes vous arrivée ?](#)

Depuis le tremblement de terre du Tohoku, la peinture en tant que support ne me convient plus. Plus je peins et plus j'ai l'impression de mentir, cela me semble vide et faux, suffocant. Au fur et à mesure que je montrais mon travail au Japon et à l'étranger, je sortais immédiatement à l'extérieur une fois l'expo montée, afin de goûter au plaisir des rues ou des forêts avoisinantes. Afin d'y bien respirer. Tout comme les croquis, ce souffle est comme un chant qui agit avec la nature à l'extérieur. Il n'y a pas d'être humain dans la forêt, mais tant de fois que ma voix est entendue par les ours et les renards, les arbres, le vent et les nuages dans les montagnes, le travail se met à exister. En me mettant à chanter à l'extérieur, j'ai compris que le public n'avait pas besoin d'être des humains.

[Vous avez inclus des dessins plus anciens de vos célèbres personnages qui apparaissent dans vos films d'animation il y a des années. Etes vous toujours intéressée par l'animation ?](#)

Ce que l'on nomme animation est fondé sur le mécanisme du cerveau qui lit des choses dans des images inanimées en les reliant à celles qui suivent afin de créer l'illusion de mouvement/anima. Ce mécanisme d'illusion est également à l'œuvre dans mes séries plus récentes d'ombres et lanternes. La possibilité d'animation ne touche pas seulement aux images en mouvement, elle est partout autour de nous. Et à part ces lanternes, les éléments de l'animation sont complètement intégrés dans la pièce autour du jeu de Sugoroku et le toboggan qui se trouve aux côtés des tableaux Fusuma dans l'exposition.

[Avez vous choisi ce tableau précis de Courbet, cette scène de chasse ? Et si oui pourquoi Courbet ?](#)

Les œuvres de la Fondation Ishibashi dans cette exposition furent sélectionnées par la commissaire. Je me suis rendue environ trois fois à l'entrepôt des œuvres de la collection afin de choisir. Mais je ne sais pourquoi, je n'y arrivais pas. C'est une mystère que de décider de ne choisir aucune œuvre. Mais je crois que c'est une décision importante.

[En vous appuyant sur l'expérience d'avoir réalisé des pièces dans le Tohoku et au nord de l'Europe, quelles sont les points communs et les différences entre ces régions quant aux croyances et pratiques folkloriques liées à la nature ?](#)

Plutôt que de planifier mes propres déplacements, je voyage lorsqu'on me propose une exposition. Ce qui fut le cas pour la Finlande et la Suède. Lorsque j'y étais, je suis sortie du musée pour un court séjour. J'ai eu cette expérience extraordinaire de hurler en Laponie avec un loup sauvage qui se trouvait bien loin de moi. En gros, je sens que le nord du Japon et le nord de l'Europe sont les mêmes, comme pour les gens du Nord. Dans ces régions, tout est couvert de neige en hiver, y compris tout ce qui est fabriqué par les êtres hu-

ains. Il y fait généralement si froid que des créatures vivantes ne peuvent survivre à l'extérieur et des phénomènes naturels extraordinaires s'y produisent chaque année, à la fois sévères et beaux et merveilleux. L'art et la culture humaine dans de tels lieux sont différents de ce qui se trouve dans les musées de la ville. Il y a une voie pour jouer à égalité avec la nature qui est très intéressante. Il y a plusieurs choses à apprendre et découvrir.

[Quelle est la place d'un être humain dans l'univers, aux côtés des animaux sauvages et des créatures que vous imaginez ?](#)

Celle d'un animal, d'un être qui participe à la vie sur la terre.

[Doraemon est un personnage célèbre de dessins animés pour enfants au Japon, un peu comme Félix le chat. Qu'est-ce qui a amené la chanson thème dans votre travail vidéo et quel est votre lien à ce personnage ?](#)

Une grande exposition consacrée à Doraemon s'est tenue en 2017. Pendant que je travaillais sur la grande peinture murale intitulée *La caverne de Shizuka*, j'avais toujours l'impression de suffoquer en peignant. Alors je suis allée dans les montagnes enneigées du Tohoku, je me suis enterrée dans la neige et me suis mise à chanter la chanson de Doraemon.

[Croyez vous que la nature sauvage arrive à influencer la société urbaine contemporaine ? Espérez-vous forger une sorte de lien, de pont entre les deux avec votre travail, ou s'agit-il d'une pratique plus personnelle que vous entretenez ?](#)

La nature et cette société contemporaine ne sont pas séparées, elles sont reliées et tout circule de l'une à l'autre. Il est évident qu'elles s'influencent de part et d'autre. Mon travail n'a pas pour objectif de créer un pont entre l'humain et la nature, ni d'objectif précis. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une décision que j'aurais prise mais plutôt comment s'exprime la manière de voir d'autres gens.



Tomoko Konoike, *Shadow picture lantern*, 2020 © Photo : S_Z

Question annexe: êtes vous toujours représentée par une galerie à Tokyo et que pensez vous du milieu de l'art contemporain aujourd'hui au Japon ?

Je représente désormais moi-même mon travail. Lorsque les situations deviennent trop chronophages, de jeunes galeries m'aident parfois pour les ventes. Puisque je ne travaille pas dans l'industrie de l'art contemporain, mes partenaires, mes clients sont à la fois divers et variés. Je travaille avec des gens qui n'ont pas un sou, ainsi qu'avec des non-humains.

© Propos recueillis et traduits par Stephen Sarrazin et Yangyu Zhang, juillet 2020, Tokyo
- Turbulences Vidéo #109

<https://szbureau.com/2020/07/22/on-tomoko-konoike-flip-artizon-museum-tokyo/>

<https://szbureau.com/2020/08/06/interview-with-konoike-tomoko/>

Artizon Museum, Tokyo

Dates d'origine: 18 avril - 21 juin 2020

Nouvelles dates: 23 juin - 25 octobre 2020

Qui comme Ulysse

par Stephen Sarrazin

Après plus d'un demi-siècle d'écriture, Jean-Paul Fargier a depuis longtemps trouvé un « ton » reconnaissable dès que le lecteur en récite quelques lignes à haute voix. Il ne s'agit pas seulement d'un autre positionnement conceptuel et théorique qui le distingue de ses pairs. Il s'y trouve un équilibre à la fois sévère et convivial, précis et généreux.

La vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet, autobiographie, les éditions de l'œil, 2020. Par Jean-Paul Fargier

Ceux qui sont familiers avec son parcours connaissent les noms de ceux qu'il a côtoyés, avec lesquels il a collaboré, qu'il n'a jamais cessé d'aimer : Jean-Luc Godard, Philippe Sollers, Jean-Daniel Pollet et Nam June Paik. Il n'y a que ce dernier qui ne figure pas dans cette vie de Pollet bien qu'il se glisse peu à peu dans la qualité des échanges qui mèneront aux réalisations vidéo que JPF tourna avec Godard, Sollers, puis Pollet. Paik traversa sa carrière à faire des portraits des amis qu'il admirait.

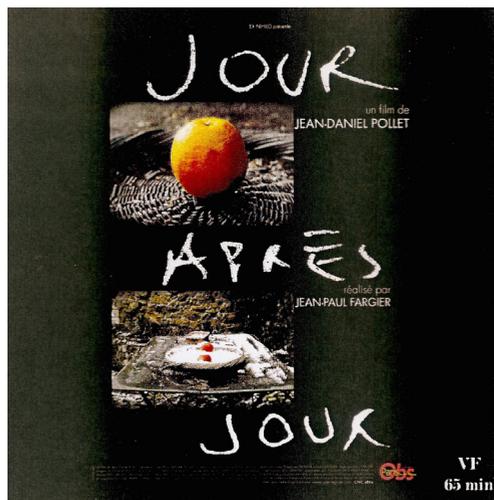
Jour après Jour (2006), qu'il termine après la disparition du cinéaste, aura permis à JPF d'ap-

prendre de la parole de Pollet, afin de pouvoir parler à la fois pour lui et comme lui, et pourtant c'est aussi du « Fargier » que nous entendons. La puissance, la vérité de ce qui fut accompli avec cette œuvre ouvrait d'autres pistes. C'est au moment de conclure que se révélait celui d'un retour aux débuts, de raconter, en s'appuyant sur une démarche semblable pour une vie de cinéma en France qui ne ressemble à aucune autre alors qu'elle se déroule à un moment d'une histoire cinématographique qui célèbre tant de singularités, de la Nouvelle Vague au clan de l'IDHEC à la post-nouvelle vague, de Godard à Resnais à Eustache. Et Pollet pourtant dans la marge alors qu'il fut aux côtés de tous. Voilà ce que cette autobiographie et palimpseste nous raconte : comment JDP fit le choix de la Grèce, de la lumière, mais aussi celui de ses

démons. Un récit de trajets entre la France, ou plutôt le sud, puis la Grèce, le monde, jonché de bouteilles vides. Des trajets ponctués de rencontres, souvent de femmes, celles qui ont partagé sa vie, celles qui ont participé à son œuvre, parfois les deux à la fois et JPF/JDP parlent d'elles sans rien dissimuler, dans une langue qu'une génération politisée aujourd'hui ne saurait employer.

Celle d'une époque qui amorce un changement sans amener toutes les réponses. En 1973, dans *La Maman et la Putain* sorti un an après *Le Sang* de Pollet, Alexandre (Jean-Pierre Léaud) répond à Veronika (Françoise Lebrun) qui veut faire l'amour près de la Seine, qu'il ne veut pas car « les voyeurs, les homosexuels et les flics » sont là qui observent, ou encore lorsqu'elle lui dit qu'elle couche avec des Arabes et des Juifs, il lui lance « avec des métèques »... Pollet est autrement aventurier, explorant d'autres territoires que ceux de Saint-Germain, et dès *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1958), il ne cesse de faire une fête des différences. Il détonne autant dans son œuvre que dans sa vie. Sur ce terrain de la diversité dans le cinéma de la nouvelle vague et ses héritiers, Pollet la pratique d'instinct, naturellement, Godard y vient politiquement. Agnès Varda avait cependant une longueur d'avance sur tous ses pairs.

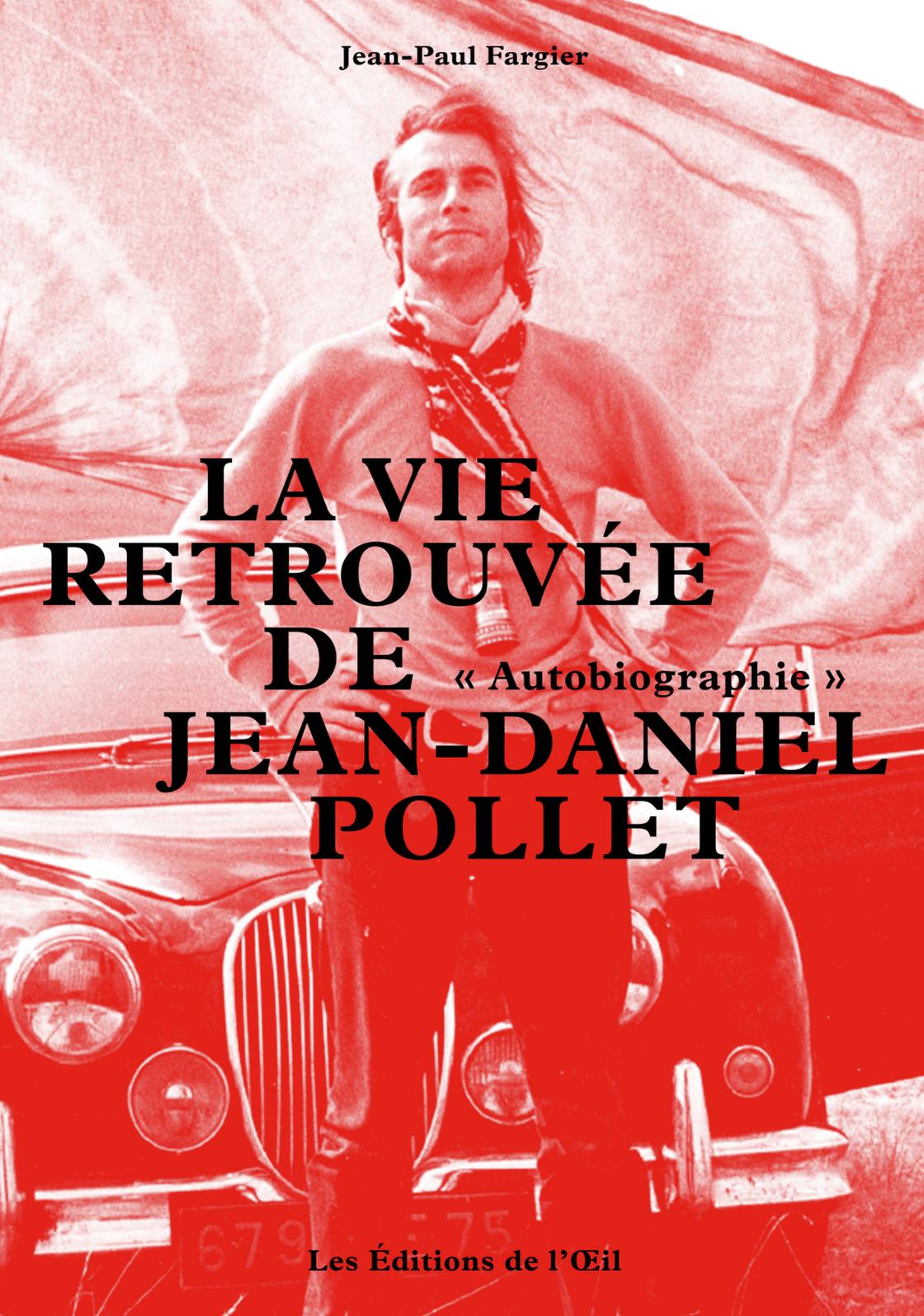
Cette vie retrouvée se narre à travers une trentaine de noms plutôt valent mieux que les titres de films. Les noms de ses parents, sa sœur, ses amis/es, femmes et compagnes, ses collaborateurs, de son fils, jalonnent les liens complices et complexes qu'il entretenait avec le milieu du cinéma en France. Très vite cette vie nous raconte combien elle fut dorée et si un train le ralentit, il n'arrive pas à l'arrêter. Pollet ne vient pas d'une famille aisée mais d'une famille immensément riche, il est à la fois l'héritier du « pschtt » de la carbonique et de la vache qui rit et ne rompra jamais avec elle. Lorsqu'il raconte ses réussites et ses mésaventures avec le



CNC et l'Avance sur Recettes, on y devine davantage un sentiment de vouloir appartenir, car tant de films hétérogènes sur d'autres sujets que Paris et sur des durées distinctes se sont faits sans. JPF a passé près de huit ans à rassembler souvenirs et impressions de ceux et celles qui composent cette vie. Chaque nom porte la trace d'une époque qui fut si audacieuse, engagée, insouciant et irresponsable, naviguant entre loyautés et trahisons, utopiste. Ainsi, JDP reste fidèle à Philippe Sollers jusqu'à la fin, sans se soucier du regard qu'une autre communauté d'intellectuels porte sur lui désormais. Ou encore l'ami Pierre-André Boutang, grande figure parmi celles qui ont invité la télévision Française fin de siècle à un dernier grand élan de culture, qui ne cessa de soutenir Pollet et de lui commander des sujets, dont un portrait, prévu pour la mythique *Océaniques* sur France 3, de l'artiste et poète Provençal Max-Philippe Delavouet qui fait l'objet d'un des plus éblouissants passages de ce livre. JPF compte également parmi ces réalisateurs qui réinventèrent le documentaire culturel, qui en furent les poètes.

JPF fait aussi partie de cette histoire Sollersienne qui commença avec *Méditerranée* de Pol-

Jean-Paul Fargier



**LA VIE
RETROUVÉE
DE** « Autobiographie »
**JEAN-DANIEL
POLLET**

Les Éditions de l'Œil

let puis son propre *Paradis Vidéo* et son *Entretien Sollers-Godard*. On apprend également qu'il avait tourné en vidéo les auditions de jeunes actrices, menées par Sollers, lorsque JDP comptait adapter *Les Folies Françaises*. Une anecdote dans un parcours qui compte tant de détours et peu de compromis. Mais pas d'analyses de films dans ce livre, que leurs genèses et ce qu'ils devinrent.

Dans cette liste de noms, le dernier est celui qui a rendu la parole à JDP.

***Le Sang*, film en version restaurée, de Jean-Daniel Pollet, La Traverse en coédition avec Les éditions de l'œil, 2020.**

Cette année qui faillit presque annuler une fois de plus une rétrospective de JDP (elle aura finalement lieu en août 2020 à la Cinémathèque Française), comme ce fut autrefois le cas à Beaubourg, a cependant livré de somptueuses éditions livret-dvd des films de Pollet.

JPF signe le texte qui accompagne *Le Sang* (1972) dans lequel il offre une version détaillée de l'histoire des trois versions du scénario de ce film incendiaire, radical, et méconnu. Film qui mérite de figurer aux côtés d'expériences d'auteurs qui sont allés voir du côté de l'underground, tels Garrel et *La Cicatrice Intérieure*, Barbet Schroeder et *More*, Antonioni et *Zabriskie Point...* et tout Jodorowsky. Expérience de vie et de tournage, qui offrit les rennes à une compagnie de théâtre marquée par le *living theater* et un scénario nourri de Grotowski, les Tréteaux Libres de Genève, et lancer l'ensemble, où l'on retrouve aussi Claude Melki et une apparition de Maria Schneider, à travers un plateau du causse Méjean. Comme ses illustres pairs, ce qui s'affiche comme expérimentation reste néanmoins « cadré » par les réflexes inévitables d'une écriture, de la mise-en-scène, du souci de la technique, de l'image qui reste somp-



tueuse dans ses couleurs, y compris à tous ces moments lorsque gicle le sang dans les scènes consacrées aux égorgements d'un mouton, d'un sanglier et d'un taureau, tandis que le regard hésite à chercher ailleurs. Les films de Pollet savent séduire et savent faire mal. Parmi les bonus qui rendent ce titre encore plus indispensable, soulignons un entretien avec JPF et *Parle moi encore*, portrait de Pollet qu'il a réalisé pour Cinéastes de notre Temps.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #109

Mathieu

Zurstrassen

Un cabinet de curiosités intermédiatiques

par Philippe Franck

Dans le panorama des arts numériques belges et internationaux, ou plus largement des arts contemporains intégrant volontiers les technologies d'aujourd'hui, Mathieu Zurstrassen (Bruxelles) occupe une place particulière.

Mu par un imaginaire florissant, une passion pour l'artefact et une réflexion transhistorique, il a réalisé, en quelques années, un impressionnant corpus d'œuvres (pour la plupart installatives) qui s'inscrivent dans les traces des grands trublions de l'histoire de l'art du XX^{ème}, assument leurs références et posent un regard critique sur notre société déboussolée avec pour arme attractive, un humour trop rare dans ce domaine.

Cette année encore, trois de ses œuvres ont été sélectionnées pour le festival Ars Electronica (Linz). Il y convoque le situationniste Guy Debord, l'égérie du mouvement dada Elsa Von Freytag Loringhoven et l'analyse comportementale. À l'intersection et au-delà, il y a un monde poétique dont les extrapolations, débordements et hybridations nous parlent aussi du nôtre.

Qu'est-ce qui a été le déclencheur pour passer de l'architecture aux arts visuels et numériques en 2014 avec une première exposition pour laquelle tu avais mis au point une machine à dessiner (traceur à gravité) qui marque tes débuts dans le milieu de l'art, et ton intérêt pour la valeur d'une œuvre d'art ? Que reste-t-il ou pas de cette formation dans tes créations ?

Mathieu Zurstrassen : Pour être tout à fait exact, ma première formation universitaire fût la médecine où j'avais comme ambition de devenir psychiatre. Cela répondait à une volonté ancrée depuis mon enfance d'en savoir plus sur le fonctionnement des comportements humains. La finalité étant probablement un désir d'en savoir plus sur moi-même. J'ai rapidement compris que je n'étais pas prêt à faire le sacrifice pénible que requiert cette formation et qu'il y avait probablement des voies plus adaptées pour atteindre mon objectif ; je ne m'y

retrouvais pas, je voulais suivre mon propre chemin, certes parsemé d'erreurs et de maladroites, mais un chemin singulier qui serait mien. Je n'étais cependant pas encore prêt pour cela, je suis donc entré en architecture, discipline qui comportait selon moi un équilibre entre technicité, créativité et psychologie.

Je ne compris que bien plus tard, en exerçant ce métier que nous étions en quelque sorte esclaves d'un système bien souvent incohérent et trop généraliste. Le processus architectural est parfois très long et je me suis rapidement rendu compte qu'il me faudrait plusieurs vies pour changer cela ; je n'étais pas prêt, ce n'était pas mon combat. J'ai donc tout quitté en 2013 et n'ai plus jamais porté le crayon à ces fins. Délivrance ! J'ai toujours aimé trouver des solutions à des problèmes parfois complexes, c'est très stimulant. D'abord par le mental, ensuite par l'habitat et l'environnement et aujourd'hui par le biais de l'art, bien plus versatile et euphorisant.

Vous mettez souvent l'objet ou l'artefact à l'honneur dans vos œuvres qui ont aussi une dimension «artisanale» (au sens noble du terme). Qu'est-ce qu'ils signifient aujourd'hui dans votre démarche et au regard d'un processus de production d'art contemporain où nombre d'artistes ne les fabriquent plus eux-mêmes ?

Fabriquer mes œuvres moi-même me permet d'avoir une certaine autonomie vis à vis du rythme de production, ça me permet également de trouver un équilibre entre une étape intellectuelle et une étape plus manuelle ou je fonctionne de manière plus instinctive, automatique. Quand je suis dans mon atelier, je suis en vacances ; c'est mon refuge. Il n'y a que pour l'aspect « programmation » où je manque profondément de compétences et je fais appel à Martin Pirson, qui m'accompagne sur la plupart de mes pièces numériques. C'est un

vrai plaisir d'échanger et d'évoluer avec lui, au fil des années la complicité a fait naître des collaborations.

Ensuite, dans le choix des techniques utilisées, beaucoup servent le propos des œuvres. Le fait de mélanger des techniques traditionnelles avec des technologies contemporaines permet également de mettre en évidence que les questionnements posés, bien que d'apparence contemporains sont bien souvent des questions intemporelles, le vocabulaire ou la forme est simplement une version plus évoluée. Ainsi dans ma pièce interactive *#InMemoriam* (réalisée en 2018 et présentée à la foire d'art contemporain Art Brussels et actuellement dans l'exposition *Bye Bye Future* au Musée Royal de Mariemont), je tente de mettre en lumière le lien entre la délation à l'époque de l'inquisition, et les mécanismes/attitudes pratiqués au sein des réseaux sociaux aujourd'hui. Pour moi c'est pareil, voire bien plus dramatique aujourd'hui, avec la vitesse de transmission des informations.

Vous avez une production prolifique et variée. Je compte une quarantaine d'œuvres en 7 ans d'activités en tant que « plasticien intermédiaïque » à ce jour, dont certaines sont aussi liées à l'actualité et peuvent allier un aspect direct à un sous-texte conceptuel ; je pense récemment à *Air de confinement* qui renvoie aussi à *Air de Paris* de Marcel Duchamp...

En réalité, il y en a bien davantage. Je ne montre pas tout ça car je pense qu'il y a un moment opportun pour dévoiler une pièce et lui donner les meilleures chances d'être appréciée/partagée. Je pense aussi qu'il faut également un peu de notoriété, un inconnu n'aurait jamais pu installer le fameux *Tree* (l'installation gonflable de Paul McCarthy évoquant un *sex toy* qui a fait scandale dans le cadre de la FIAC 2014 et qui fut vandalisée - NDLR), place Vendôme à Paris.



Je reconnais qu'il y a encore une certaine complexité à trouver un fil conducteur dans l'ensemble de mes travaux. Cette ambiguïté diminue avec la quantité, alors je produis. Il faut admettre que je n'évolue pas dans un registre particulier plastiquement parlant, je pose et me pose des questions. Je me sens plus comme un anthropologue, en perpétuelle auto psychanalyse, qui dévoile ses questionnements au travers d'installations ou d'objets. Je suis un chercheur.

Air de confinement est bien entendu un clin d'œil à *Air de Paris* mais pas un hommage. Je suis assez fasciné par l'invisible, l'inconnu laisse place à l'imagination, à la poésie. Ce qui a été ici capturé, ce n'est pas l'air d'un lieu mais l'air d'un moment. Une manière de figer le temps dans une ampoule pharmaceutique. Comme quelques décennies auparavant un lieu dans un contenant en verre, lui-même ancêtre du Baxter.

La dimension humoristique, assez rare dans le domaine des arts numériques, est chez vous récurrente. Est-ce que cela représente un moyen de toucher autrement le public, ou peut-on y voir aussi l'héritage de Dada ou en partie, de Fluxus, voire pour citer, un grand artiste poète-plasticien belge, de Marcel Broodthaerts ?

Cette question est pour moi très intéressante car elle rejoint l'œuvre abordée dans la question précédente. Il y a très certainement en moi une part de fascination et de profond respect pour les travaux de recherche menés par le mouvement Fluxus. L'humour présent dans mes travaux a plusieurs fonctions. La première étant bien entendu de capter l'attention avec le voile de la légèreté. Attention à plus d'un titre car il a également fonction de détourner l'attention du propos. C'est certes ambigu mais j'aime à croire qu'il y a plusieurs niveaux de compréhension dans la plupart de mes travaux, plusieurs niveaux de lecture. Souvent l'humour est

en avant, comme une mise en bouche, une étape d'adaptation avant les saveurs suivantes, où l'on cherche à en savoir plus en fonction de l'appétit.

Il y a aussi un intérêt pour la recherche et je dirai, l'esthétique scientifique, des « fous du labo » que l'on retrouve dans plusieurs œuvres dont le contenu détourne également des inventions réelles ou imaginaires... ainsi dans *I Love you/I hate you* (TDS comme *Trump Derangement Syndrome*), installation présentée lors de la biennale Transnumériques 2018 dans l'exposition *Cabinet de curiosités numériques*, qui fait référence à « l'expérience du riz » du docteur Emoto permettant de visualiser les messages positifs et négatifs selon la couleur du grain...

J'ai une fascination pour la méthodologie et la rigueur scientifiques ; c'est, pour moi, presque apaisant. *I Love you/I hate you* était une pièce engagée dont l'enjeu était, de mettre en lumière l'influence d'une certaine esthétique (parfois accompagnée d'un discours), sur la crédibilité du propos d'une œuvre. Ça fonctionnait relativement bien c'était presque effrayant de constater la crédulité de certaines personnes. La pièce avait l'apparence d'une balance, un peu comme celle de la justice. D'un côté, une voix récitant des tweets de Donald Trump de l'autre, une voix récitant des citations d'amour. Au centre, un ordinateur présumé neutre. Beaucoup de spectateurs avaient des réactions assez binaires ; il y avait forcément un bon et un mauvais. La réalité est tristement plus complexe.

Aujourd'hui, on trouve de tout en ligne et, malheureusement, il est devenu très ardu de distinguer les informations sérieuses de celles inventées de toutes pièces au point qu'aujourd'hui, même les images animées sont devenues difficiles à analyser.

L'histoire d'Emoto date des années 80. Il est devenu millionnaire avec ses propos, a écrit plusieurs



Mathieu Zurstrassen, *Norma [13]*, 2019 © Photo : Mathieu Zurstrassen

livres et aujourd'hui encore toute une communauté croit en ses propos fabriqués de toutes pièces sur la table de sa cuisine. C'est effrayant.

Nombre de vos œuvres, et plus encore peut être récemment, sont aussi sonores. Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'intégration du son et quels sont les artistes audio/musiciens ou démarches soniques qui vous ont inspiré ?

La musique, et plus généralement le son, a toujours fait partie intégrante de ma vie. J'ai produit durant quelques années, des bidouillages sonores, des sessions de mix dans des bars, des petits clubs. C'est pour moi un puissant refuge très accessible. Et pour cette même raison, c'est un outil formidable pour établir une connexion avec les autres, via une œuvre. Une pièce audio appelle le spectateur. Le son permet d'accéder à des états

émotionnels difficilement atteignables autrement. C'est un médium très utile pour communiquer avec les autres et donc l'œuvre doit être à la hauteur des attentes de ces derniers.

J'ai un répertoire d'écoute quotidien assez varié : Pink Floyd, Hendrix, Bach, Pan Sonic/Mika Vainio, Sakamoto, Wendy Carlos... Par exemple, dans l'installation *Norma [13]* qui devait être le clou du festival New Media Castle en juillet dernier en Roumanie avec plus de 30 robots interactifs, le fond sonore produit au studio permet de renforcer le caractère comportemental des robots, les basses prennent au corps tout en accompagnant les mouvements des robots, le spectateur est comme aspiré par l'installation. Cela augmente l'effet de communion. Ou encore dans une de mes dernières pièces, *Lament* pour laquelle j'ai fabriqué un orgue entièrement automatisé, le son pro-



Mathieu Zurstrassen, *Lament*, 2020 © Photo : Mathieu Zurstrassen

duit par le dispositif s'apparente très fortement à un larmoiement/louvoiement. L'installation entre alors dans une autre dimension, une certaine ambiguïté s'installe, un doute. C'est ce sentiment-là qui m'intéresse.

Plusieurs de vos œuvres récentes viennent d'être sélectionnées pour le festival Ars Electronica (Linz), pouvez-vous nous en parler ? On vous retrouve, de plus en plus, dans des événements dédiés aux cultures numériques. Comment vous

situez-vous dans ce champ par rapport à celui des arts visuels contemporains dans lequel évoluez également ?

En fait, je ne sais pas exactement quelle a été la motivation des commissaires d'Ars Electronica pour sélectionner trois de mes installations... c'est décidément une année assez particulière. Quoi qu'il en soit, deux d'entre elles sont des pièces importantes pour moi. La première a pour nom (et non titre) : *Elsa on the Moon*. C'est un hommage à Elsa Von Freytag Loringhoven, pour qui tout pousse à



Mathieu Zurstrassen, *Elsa on the Moon*, 2019 © Photo : Mathieu Zurstrassen

croire aujourd'hui qu'elle est à l'origine de la célèbre *Fountain* dont Marcel Duchamp s'est attribué le génie de la création. Peu m'importe les raisons de fond mais il est important pour moi d'aborder au travers de cette pièce la légitimité de l'œuvre originale et d'aborder ici le rôle de cette artiste de génie que l'on surnommait la « baronne dada » à qui on attribue également l'origine du « ready made » exploité ensuite par Duchamp, encore. *Elsa on the*

moon consiste en un urinoir monté sur une jambe mécanique, grâce à un système de contre poids et de moteurs, elle saute très gracieusement, toutes les trente minutes.

Aujourd'hui encore dans les bibliothèques et les musées, il y a le nom « Duchamp » apposé à côté de cette œuvre dite majeure, alors que les historiens et chercheurs savent aujourd'hui qu'elle n'est pas de lui. Les collectionneurs eux réfutent,



Mathieu Zurstrassen, *Above the Below*, 2020 © Photo : Mathieu Zurstrassen

évidemment... Au travers de cette pièce, je tente d'aborder la question de ces dérives, qui s'appliquent à tant de domaines.

Il y a donc une dimension pédagogique dans ce travail, certes un peu provoquant, mais il faut parfois un peu de cela pour se faire remarquer, et puis après tout elle donne l'heure, c'est pratique !

L'autre pièce sélectionnée s'appelle : *god is dog spelled backwards*, le tout en minuscule, elle fait référence au livre de Guy Debord *La société du spectacle* et par extension plus intime, au rôle de l'artiste dans notre société. Il s'agit d'un sigle - « Spectacle » - qui pivote en permanence sur 360°.

Enfin, la troisième pièce exposée à Ars Electronica 2020 a pour titre *Above the Below* et présente une lecture audio d'un livre d'analyse comportementale des années 20, *How to analyze people on sight*, émis au travers d'un tuyau émergeant du sol.

L'écoute est très inconfortable et cela oblige l'auditeur à prendre des postures assez inconfortables alors qu'il est probablement lui-même analysé par un auditeur précédemment instruit par le même flux. L'auditeur devient une sculpture vivante ; c'est très amusant.

Quant à la dernière partie de votre question, je ne fais pas de distinction entre l'art dit « numérique » et l'art contemporain. Je me réfère pour cela souvent à la définition québécoise de l'art contemporain : « l'art actuel ». Voilà ce que je fais, et, pour cela, j'utilise des technologies actuelles et passées pour aborder des questions actuelles et passées.

© Propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo #109

La Lettre volée

de l'expo-œuvre au catalogue vivant

par Philippe Franck

Fondée à Bruxelles en 1989, La Lettre volée est une maison d'édition « d'art et d'essai » qui propose, depuis plus de vingt ans, diverses collections dans les secteurs des lettres (collections « Poiesis » et « Lettres » et la revue l'Étrangère), des sciences humaines et de l'esthétique (collections « Essais » et « Palimpsestes ») et des arts (plusieurs collections consacrées aux arts plastiques et à l'architecture notamment).

C'est aussi un espace d'exposition convivial à Uccle (Bruxelles), où Daniel Vander Gucht (co-fondateur avec Pierre-Yves Soucy), sociologue de l'art et de la culture (à l'Université libre de Bruxelles) et lui-même auteur-agitateur intellectuel aiguisé¹, présente au siège même de La Lettre volée, principalement des artistes associés à l'actualité des sorties (récemment Pascal Courcelles, Damien De Lepeleire, Xavier Noiret-Thomé, avec des dessins créés pour la truculente trilogie de « fantaisies poétiques d'inspiration zutique » de Daniel Van-

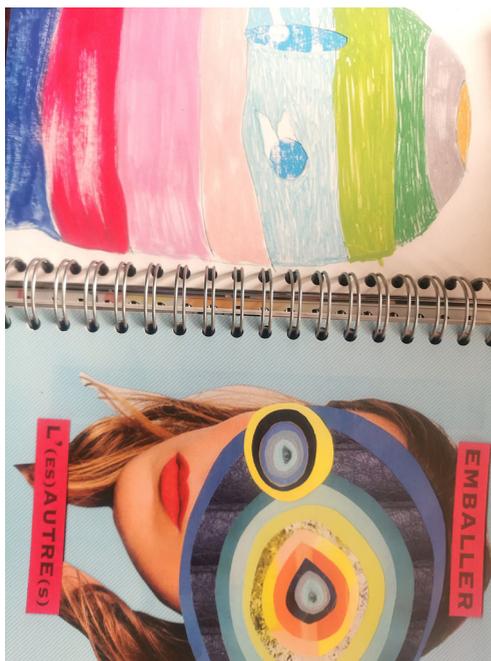
der Gucht : *Robert va te coucher*, *Sous influence*, *Pourquoi je n'écris plus de poésie*) ou proches des organisateurs.

Parmi les catalogues récents publiés par La Lettre volée, nous avons envie d'en mettre en avant deux récents qui ont leur autonomie et réussissent à conjuguer la trace à une critique vivante développant, à partir de leur sujet initial, de stimulantes lignes de fuite tant pour la pensée que pour la créativité.

Bye Bye Future ! – L'art de voyager dans le temps

Le livre *Bye Bye Future ! (l'art de voyager dans le temps)* est sorti concomitamment à l'exposition éponyme présentée au Musée royal de Mariemont (Wallonie) qui prend fin en octobre 2000,

1 - À recommander parmi les divers essais de Daniel Vandergucht, *Ce que regarder veut dire – Pour une sociologie visuelle*, remarquable essai-manuel pour un « regard sociologique » où sont convoqués, entre autres des films de Robert Flaherty, Jean Rouch, Frederik Wiseman, William Klein, Agnès Varda,... et les photographies d'August Sander, Walker Evans ou encore Martin Parr (dont l'auteur fait remarquer justement qu'elles font aujourd'hui partie intégrante d'une « culture sociologique ») paru aux Impressions nouvelles en 2017.



avec des textes de Sofiane Laghouati (également commissaire de cette passionnante, florissante et ambitieuse expo elle-même divisée en chapitres/sous-thématiques) et une riche iconographie, sélection des œuvres exposées. Il s'agit ici de questionner la manière dont les créateurs explorent ces notions d'espace et de temps « comme des matières qui se transforment, se modèlent et s'interrogent. Naviguant à travers la littérature, le cinéma, des œuvres originales ou encore du « fan art » de la culture pop et SF, les artistes jouent autant de futurs du passé que de leurs propres interrogations sur nos lendemains. » L'auteur joue subtilement de lectures croisées et de voyages temporels et revient sur les notions d'utopie et de dystopie. Au dos de la couverture de *Bye Bye Future !* une citation d'Oscar Wilde nous interpelle d'autant plus en ces temps à l'avenir très incertain : « Une carte du monde qui ne comporte pas l'Utopie ne vaut même pas qu'on y jette un coup d'œil, car elle néglige le seul pays où aborde toujours l'humanité ».

Citant Roland Barthes pour lequel « l'utopie est toujours ambivalente : elle ruine le temps précieux, s'appuie sans cesse sur ce qui ne va pas dans le monde, et en même temps, à égalité, elle invente des images du bonheur » tout en précisant que « bien sûr, comme système entier, aucune utopie n'a la moindre chance d'application », Sofiane Laghouati pointe que Thomas More² s'était déjà demandé si toute utopie ne portait pas en son sein, une dystopie. Les artistes en jouent poétiquement en défiant les frontières du temps et de l'espace, ainsi François Schuiten (dont le frère artiste-architecte Luc également présent dans l'expo est aussi invité avec une carte blanche illustrée avec quelques panoramas post urbains) et Benoît Peeters dans leurs borgésiennes *Cités obscures* dont le cinquième tome *Brûsel* (1992) met en scène un double de Bruxelles dans une forme de « reflet décalé ». Dans les croquis pour son œuvre néon *Prends le temps* (2017), l'artiste français, ex ingénieur en physique nucléaire, François Chalon note une formule interpellante qui renvoie à ce « Tempus Fugit » qui fait l'objet d'un petit chapitre savoureux dans une approche transhistorique chère à l'auteur qui fait ici également des liens avec la pensée-symbolique augustinienne : « Le Présent de l'avenir = l'attente ; le Présent du passé = la mémoire ; le Présent du présent = l'attention ».

Il y a une vraie dimension critique, philosophique mais aussi littéraire dans ce remarquable ouvrage dans lequel l'auteur-commissaire-chercheur peut, dans une même page évoquer une parole prophétique de Marguerite Duras (qui dans un entretien « À propos de l'an 2000 » disait que « lorsque la liberté aura déserté le monde, il restera toujours un homme pour en rêver ») à l'auteur de science-fic-

2 - Chanoine-philosophe-juriste-homme politique anglais auteur du célèbre *Utopia* dont le titre de l'édition définitive (1518) est indicatif d'une fibre humaniste proto communiste *De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia* (La meilleure forme de communauté politique et la nouvelle île d'Utopie).

tion « futurologue » Arthur C. Clarke dont, remarque justement Sofian Laghouati, les « prédictions sont d'une grande acuité sans doute parce qu'elles portent moins sur la forme des avancées technologiques que sur la manière dont celles-ci affectent notre quotidien – comme la capacité d'échanger à distance et de manière mobile, d'accéder à l'information partout où la possibilité d'être joignable en permanence » avant de conclure, avec le professeur de littérature française et psychanalyste Pierre Bayard, que « la littérature nous apprend précisément que tout texte, y compris celui qui restitue un événement, est affaire d'écriture » mais que « rien ne nous empêche d'imaginer de nouvelles relations au temps ».

C'est dans cet écrin érudit et ses réflexions/références croisées que les œuvres des artistes sélectionnées pour l'exposition sont approchées. Ceux-ci ont en commun de proposer des œuvres-mondes voyageuses et singulières dans des esthétiques et formes très variées, celles, entre autres, de Wim Delvoye, Nicolas Rubinstein, Katia Bourdarel, Carolein Smit, Fabien Chalon, Régis Cotentin, Panamarenko, Stéphane Halleux, Roman-Jim Sévellec, Benjamin Monti, Jim Dine, Fred Biesmans, Stephen Kaltenbach, Natalia de Mello, François Culet, Tania Mouraud, Olivier Deprez, François Truffaut, François et Luc Schuiten, Clara Marciano, Pierre et Gilles, Fabien Zocco, Jacqueline Harpman, Mathieu Zurstrassen, David LaChapelle, Paul Loubet, Cécile Massart, Pierrick Sorin, Heather Dewey-Hagborg, Ulrich Lamsfuss, François Wagner, Sudarshan Shetty, Linda Tuloup ou encore de René Wirths.

Dans le dernier et neuvième chapitre, Luc Schuiten imagine pour le siècle prochain une « métamorphose vers un monde désirable et durable » en misant sur l'adaptation des écosystèmes aux transformations climatiques, dans une forme d'« archiborescence » (celle de la « cité

BYE BYE FUTURE !

L'ART DE VOYAGER DANS LE TEMPS

Textes de Sofiane Laghouati
avec la participation de Luc Schuiten



LA LETTRE VOLÉE

Musée royal de Mariemont

végétale » qu'il appelle de ses vœux), néologisme qualifiant la pensée de cet utopiste généreux qu'il décrit dans le livre éponyme. Cette carte blanche apparaît, après les multiples *transgressions*, *disparitions* et *effondrements* (pour emprunter certains titres de chapitre) passées en revue, comme une forme d'épilogue enchanté ouvrant un horizon avec des solutions que pourraient apporter un biomimétisme intégré à notre développement.

Micha Derrider – *Essayages*

La Lettre volée a le souci du « beau livre » qui « conjugue le plaisir de la main, de l'œil et de l'esprit ». Le catalogue *Essayages* de la « plasticienne de mode » d'origine belge Micha Derrider (formée à l'école des arts visuels de Mons et à La Cambre – Bruxelles suivi d'un post-diplôme à l'École des Beaux-Arts à Nantes où elle réside) en est un bel

exemple. Il rend, dans sa forme hybride entre épais cahier à spirale et carnet de notes traversé de schémas, phrases colorées, dessins, photos et esquisses dans lesquels sont insérés des textes (de divers auteurs invités) dans un format plus petit. Le graphisme et le format à tiroirs conviennent parfaitement à cette artiste à l'énergie pétillante qui questionne tant la norme que l'espace intime, tournant le dos aux poncifs de la mode pour proposer des « actions » et des « performances » donnant aux visiteurs un tout autre accès aux vêtements. Il s'agit de « réinjecter du vivant » en transformant tant le vêtement que notre corps en mouvement.

Ainsi invitée en 2011 au Centre Pompidou, elle a proposé, avec la *GRAD (La garde-robe à danse*, plutôt que de créer des costumes, une garde-robe (qui pour elle est aussi un lieu d'exposition où s'entrecroisent plusieurs catégories) à la ligne en général épurée, prête à être habitée par des danseurs ou des acteurs. À propos de ses installations de la *Cabine d'essayage* (l'essayage pour elle, n'est pas de l'ordre du déguisement mais de l'expérience de son propre corps et de son attitude) qu'elles disposent dans ses expositions pour que les visiteurs puissent s'approprier en l'essayant, elle confie à Daniel Vander Gucht (qui a réalisé un entretien de fond qui traverse le livre et le parcours de l'artiste) que ce qui l'intéresse, « c'est la transformation en un autre soi-même et non en quelqu'un d'autre ». Elle cherche le « vêtement absolu », sans signe référent ou le moins possible, qui ne rappelle rien d'autre que lui-même, qui n'est que matière et couleur. »

À propos d'une résidence que Micha Derrider a menée, en 2016, sur le site de Saint-Sauveur à Rocheservière (en Vendée) pour le projet *Le Fil et l'Inachevé*, elle précise que, pour elle, les « choses ne s'achèvent jamais mais se poursuivent ». Le médium textile permet d'expérimenter, de s'expérimenter, de jouer (elle travaille aussi avec des dan-

seurs dont Michèle-Anne Demey et performers)... avec la possibilité de transcender les conventions et symboliques du vêtement. Dans ses notes tirées des enregistrements – réalisés pendant cette résidence - du fil de sa pensée pendant le déroulement de fils de laine en pelote destinées à être tricotées et mises sur châssis comme des peintures de paysages mentaux, Micha Derrider dit : « Démêler – dénouer – refaire un fil – surtout rester calme – respirer les bouts de fils. Le fil est un lien entre tous ces gens... », comme une méditation au fil d'une créativité en dehors des limites codifiées qui met les personnes, les matières, les émotions et les « indisciplines » en joyeuse interaction.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #109

Bye Bye Future ! L'art de voyager dans le temps – textes de Sofiane Laghouati avec la participation de Luc Schuiten, *La Lettre volée/ Musée royal de Mariemont, 2020.*

Micha Derrider – Essayages – avec un entretien mené par Daniel Vander Gucht et la participation, entre autres, de Yves Sabourin, Muriel Durand-G, Pierre Giquel, Frédéric Emprou, Eva Prouteau, Christophe Cesbron, Jean-François Octave, *La Lettre volée, 2019.*



Scott Hessels

—
PORTRAIT D'ARTISTE



Entretien avec Scott Hessels

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis né à Grand Rapids, dans le Michigan. Ma mère et mon père sont tous deux originaires d'une petite ville du nord des Pays-Bas, une petite communauté agricole près de Drenthe.

Nous y sommes retournés de nombreuses années plus tard et toute ma famille a recréé l'histoire de mes parents pour leur 50^e anniversaire. Ils nous ont emmenés dans le même petit parc que lors de leur premier rendez-vous et dans une fromagerie qu'ils ont visitée. Je pense que c'était une histoire d'amour très rurale.

Après la Seconde Guerre mondiale, mes parents ont émigré dans une communauté calviniste néerlandaise de l'ouest du Michigan. La famille de ma mère avait été active dans la résistance et mon père venait de rentrer d'un séjour en Indonésie dans l'armée royale néerlandaise. Les Pays-Bas étaient à la fois trop traumatisants et trop petits pour eux. Le Michigan devait être réconfortant, le climat était similaire, tout le monde parlait néerlandais. La communauté y était très traditionnelle mais aussi très protectrice et sûre. Le plein air et la nature étaient bien ancrés, j'étais un fervent cycliste sur de longues distances dès mon plus jeune âge, et nous campions sur le lac Michigan chaque été.

I was born in Grand Rapids, Michigan.

Both my mother and father are from a small town in northern Netherlands, a small farming community near Drenthe. We went back many years later and my entire family and recreated my parent's courtship for their 50th anniversary. They took us to the same little park that they went on their first date and a cheese factory they visited. I think it was a very rural falling in love narrative.

After World War II my parents immigrated to a Dutch Calvinist community in western Michigan. My mother's family had been active in the resistance and my father had just returned from being stationed in Indonesia in the Royal Dutch Army. The Netherlands was both too traumatic and too small for them. Michigan must have been comforting, the climate was similar, everyone spoke Dutch. The community there was very traditional but also very protective and safe. The outdoors and nature were ingrained, I was an avid long-distance bicyclist from an early age, and we camped on Lake Michigan every summer. As a kid I was swim-

Enfant, je nageais dans des lacs d'eau douce, je faisais de la randonnée dans des forêts de feuillus.

Ma mère n'a jamais beaucoup parlé de l'occupation et de son rôle dans la clandestinité néerlandaise. Mes oncles étaient également impliqués dans la résistance et, enfant, je voulais entendre ces histoires, mais ils refusaient d'en parler. Je ne comprends que maintenant pourquoi, pendant des années, ma mère a toujours stocké des conserves dans la cave, toujours préparée pour la troisième guerre mondiale.

Mon père a trouvé un emploi de modéliste dans une usine de meubles. Je me souviens que l'endroit était très dickensien, de la brique rouge sombre du XIX^{ème} siècle et de vieilles machines, et il fabriquait les prototypes qui étaient ensuite déconstruits et utilisés pour régler toutes les machines de l'usine.

Ma mère était couturière et elle fabriquait tous nos vêtements. Je me souviens qu'enfant, elle posait les patrons sur le tissu.

Mes sœurs et moi voyions des meubles finis dans une salle d'exposition ou des vêtements dans des magasins, mais nous savions comment ils étaient fabriqués. Mes deux parents se trouvaient à mi-chemin entre la fabrication à la main et l'automatisation de la fabrication. J'ai vraiment appris le processus de fabrication, les étapes, de cette tradition artisanale néerlandaise.

J'ai deux sœurs aînées, deux femmes extraordinaires. Ma sœur aînée vit toujours dans le Michigan et s'implique beaucoup pour aider et réhabiliter les gens autour d'elle. Ma nièce vient d'avoir des triplés et ma sœur est très impliquée dans leur éducation, car c'est un travail très prenant. Ma sœur cadette dirige une énorme entreprise qu'elle a créée à partir de rien, qui propose des programmes d'enseignement chrétien à domicile. J'étais l'artiste dans la famille, donc nous sommes

ming in freshwater lakes, hiking through hardwood forests.

My mother never spoke much about the occupation and her role in the Dutch underground. My uncles were also involved in the Dutch resistance, and as a kid I wanted to hear those stories, but they refused to talk about it. I understand that now, my mother for years still stored canned goods in the basement, always prepared for World War III.

My father secured a job as a pattern maker at a furniture factory. I remember the place being very Dickensian, dark 19th century red brick and old machines, and he would make the prototype that was then deconstructed and used to set all the machines in the factory. My mother was a seamstress and she made all our clothes. I remember her laying out the paper patterns on the fabric as a kid. My sisters and I would see finished furniture in a showroom or clothing in stores, but we knew how they were made. Both my parents were in that midcentury moment between things being hand-made and making becoming automated. I really learned the process of how to make things, the steps, from that Dutch craftsman tradition.

I have two older sisters, both amazing women. My oldest sister still lives in Michigan and is very much involved with helping and enabling people around her. My niece just had triplets and my sister is deeply engaged in helping their upbringing because that's quite an overwhelming job. My middle sister runs a massive company that she started from ground zero, that creates Christian homeschooling curriculums. I was the artist in the family so all three of us are completely different despite the same upbringing.

My sisters were avid readers, but I was completely a media child, sound and image only. I lived in front of a three Channel television universe, and all my earliest memories were rock-n-roll. Neither of my sisters expressed any interest in either of those.

tous les trois complètement différents malgré la même éducation.

Mes sœurs étaient des lectrices passionnées, mais j'étais complètement un « enfant des médias », uniquement du son et de l'image. Je vivais devant un univers de télévision à trois chaînes, et tous mes premiers souvenirs étaient le rock n' roll. Aucune de mes sœurs n'a exprimé d'intérêt pour l'un ou l'autre. Je me souviens que j'avais peut-être six ans et que j'attachais une radio transistor au guidon de mon vélo et que j'écoutais de la musique en me promenant par un après-midi d'automne. C'était à la limite du tabou dans notre culture chrétienne - nous n'étions pas autorisées à danser ou à voir des films - donc pour moi, le rock n' roll et la télévision étaient aussi une sorte de rébellion. J'ai toujours pensé que mes goûts musicaux allaient évoluer vers le classique ou l'opéra, mais à ce jour, ce sont toujours des adolescents qui se plaignent de l'amour sur un tempo 4/4. Mon premier film a été le film catastrophe des années 1970 *L'aventure du Poséidon*, le petit ami de ma sœur nous a emmenés le voir contre la volonté de mes parents. La salle était bondée et j'étais au premier rang lorsque ce paquebot géant a chaviré et a submergé l'écran juste au-dessus de moi. J'étais rivé à mon siège ; je suis tombé amoureux du cinéma dès cette première éclaboussure.

À l'école, j'étais assez obéissant et bon élève. Mais je pense que tout a évolué au lycée. Adolescent, vers 14 ans, j'ai vu *The Lamb Lies Down on Broadway*, qui était une tournée du groupe de rock progressif Genesis qui passait par ma ville natale. Dans ce spectacle il y avait des ballons, de multiples projections de films et de diapositives, des machines à fumée et des lasers, c'était absolument dingue. Sur le chemin du retour, j'ai dit à mes amis : « C'est ce que je vais faire. » À partir de là, j'ai commencé à faire des expériences dans mon école avec le multimédia, les performances

I remember being maybe six years old and taping a transistor radio to my bicycle handlebars and listening to music as I rode around on an Autumn afternoon. It was borderline taboo in our Christian culture--we weren't allowed to dance or see movies—so for me rock and roll and television were also a type of rebellion. I always thought my musical tastes would evolve into classical or opera, but to this day it's still teenagers whining about love in 4/4 time. My first movie was the 1970's disaster film "The Poseidon Adventure", my sister's boyfriend took us against my parent's will. The theatre was packed, and I was in the front row as this giant ocean liner capsized and flooded right on top of me. I was riveted to my seat; I fell in love with cinema from that first splash.

In school I was pretty obedient and a good student. But I think it all turned in high school. As a teenager around 14, I saw "The Lamb Lies Down on Broadway," which was a tour of the progressive rock band Genesis that passed through my hometown. That show had inflatables and multiple film and slide projections and smoke machines and lasers, it was absolutely insane. On the way home I told my friends, "That's what I'm going to do." From then on, I started doing experiments in my school with multimedia, performance and immersive stuff. I was a terror. I was smashing pianos with sledgehammers; I hid high power floodlights under our gymnasium bleachers for a concert and that audience must have jumped three feet out of their seats when those turned on. I screamed the words to Elton John's "Madman Across the Water" in a pitch-black room for poetry reading. I lit a piano on fire when I tried to run electricity through the wires. I blew up dozens of speakers with crazy feedback experiments. I really used high school as a place to explore how to mix and subvert media. A few years ago, I was hired in Hong Kong by Jeffrey Shaw, who's one of the visionary pioneers of new



et les trucs immersifs. J'étais une terreur. J'écrasais des pianos avec des masses ; je cachais des projecteurs à haute puissance sous les gradins de notre gymnase pour un concert et le public a dû sauter d'un mètre de son siège lorsque ceux-ci se sont mis en marche. J'ai crié les mots de *Madman Across the Water* d'Elton John dans une salle noire pour lire de la poésie. J'ai mis le feu à un piano quand j'ai essayé de faire passer l'électricité par les fils. J'ai fait sauter des dizaines de haut-parleurs en faisant des expériences de *feedback* dingues. J'ai vraiment utilisé le lycée comme un endroit où j'ai exploré comment mélanger et subvertir les médias. Il y a quelques années, j'ai été engagé à Hong Kong par Jeffrey Shaw, qui est l'un des pionniers visionnaires des nouveaux médias et que j'idolâtrais. Je lui ai raconté cette histoire et il a ri, la création du spectacle Genesis étant l'un de ses premiers emplois.

Bien qu'il s'agisse d'une petite école chrétienne au milieu du pays, ils m'ont toléré et m'ont honnêtement soutenu plus qu'on ne s'y attendrait. J'enfreignais les règles, mais je pense que les professeurs apprécient la façon dont ce genre d'énergie se manifeste, je déclenchais des idées chez les autres élèves autour de moi. Mes deux parents travaillaient, ce qui nous permettait, à mes sœurs et à moi, de suivre un enseignement privé. J'ai eu beaucoup de chance, c'était un enseignement profondément religieux et provincial, mais il y avait toujours des programmes artistiques très solides. Malgré le contexte, les choses avec lesquelles je jouais étaient mieux acceptées que ce à quoi on pourrait s'attendre.

Je suis également allé dans un petit collège chrétien privé. J'étais dans un cours d'écriture de poésie et la bibliothèque de notre école venait d'acquérir son premier ordinateur, en 1977. Mon ami et moi sommes entrés par effraction une nuit et j'ai écrit un code, qui était à l'époque des cartes

media art and someone I idolized. I told him that story and he laughed, creating that Genesis show was one of his first jobs.

Although it was a small Christian School in the middle of the country, they tolerated me and honestly supported me more than you would expect. I was breaking the rules, but I think teachers appreciate how that sort of energy spreads, I was triggering ideas in other students around me. Both my parents worked jobs, so that my sisters and I could have private education and I was very lucky, it was a deeply religious and provincial education but there were always really strong arts programs built in--I was in school bands and in school plays. Despite the context, the stuff that I was playing with was more accepted than you would expect.

I also went to a small private Christian College. I was in a poetry writing class and our school library it just gotten its first computer, 1977. My friend and I broke in one night and I wrote code, which was punch cards back then, that matched the structure of a sonnet: adjective, noun, adverb, verb, and rhyme in iambic pentameter. That machine spit out random 'sonnets' all night. In class, the other students despised me for it, shouting that a machine could never match the soul of a poet. My professor, however, took my computer poem and hung it on the wall for the entire semester, saying that I was the only one who had actually written something new. He became my mentor for years; someone you wouldn't expect to support the sort of subversion of writing and media I was exploring.

I left Michigan to move to Colorado and started teaching wilderness survival to juvenile delinquents. And that was a whole new life, breaking away from that traditional upbringing. In Denver, in 1978, I moved into a bohemian arts neighborhood. And that mix of wilderness survival training and hipster art, really put two things that I love together: nature and creating. At the same time, I was paying

perforées, qui correspondait à la structure d'un sonnet : adjectif, nom, adverbe, verbe et rime en pentamètre iambique. Cette machine a craché des «sonnets » au hasard toute la nuit. En classe, les autres étudiants me méprisaient pour cela, criant qu'une machine ne pouvait jamais égaler l'âme d'un poète. Mon professeur, cependant, a pris mon poème créé sur ordinateur et l'a accroché au mur pendant tout le semestre, en disant que j'étais le seul à avoir réellement écrit quelque chose de nouveau. Il est devenu mon mentor pendant des années ; quelqu'un dont on ne s'attendrait pas à ce qu'il soutienne le genre de subversion de l'écriture et des médias que j'explorais.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
9 septembre 2020
- Turbulences Vidéo #109

my bills by working in the IT department of an independent television station, back when computers were these giants in freezing rooms, and I was writing code on tape. So suddenly I had nature, I had programming and I had media all coming together. And in those days at an independent TV station, you also had to work the cameras, learn the editing equipment and often do the writing. So, the idea that an artist was a type of producer really came together for me, I really wanted to make stuff, but I also liked working with larger teams. I'd liked the partnerships that came along with it. I think that's when everything clicked, all of my interests came together and when I got to Los Angeles in the 1980's, my career really began to form.

© Interview by Gabriel Soucheyre,
September 9th, 2020
- Turbulences Vidéo #109

Art, Science & Nature

Scott Hessels (né en 1958) est un cinéaste, sculpteur et artiste médiatique américain basé à Hong Kong.

Ses œuvres couvrent différents médias, notamment le cinéma, la vidéo, l'Internet, la musique, la radiodiffusion, la presse écrite, la sculpture cinétique et la performance.

Ses films ont été diffusés à l'échelle internationale et ses installations nouveaux médias ont été présentées dans des expositions muséales axées sur la technologie ainsi que d'autres plus ancrées dans le monde de l'art. Il est reconnu pour ses brevets sur les technologies développées, ses références dans les livres et les périodiques sur l'art des nouveaux médias, ses publications dans les médias culturels comme *Wired* et *Discover*.

Son travail explore de nouvelles relations entre l'image en mouvement et l'environnement. Il a réalisé certaines des premières expériences dans les domaines du *streaming* en ligne et des médias de localisation et a mêlé le cinéma à une série de technologies émergentes, notamment les capteurs informatiques, la robotique, les systèmes GPS et les formes alternatives d'interactivité. Ses travaux axés sur les données ont notamment donné lieu

Scott Hessels (b. 1958) is an American filmmaker, sculptor and media artist based in Hong Kong. His artworks span different media including film, video, online, music, broadcast, print, kinetic sculpture, and performance. His films have shown internationally, and his new media installations have been presented in museum exhibitions focusing on technology as well as those presenting fine arts. His recognitions include patents for developed technologies, references in books and periodicals on new media art, and coverage in cultural media like *Wired* and *Discover*.

His work explores new relationships between the moving image and the environment. He produced some the first experiments in the fields of online streaming and locative media and has mixed cinema with a range of emerging technologies including computational sensors, robotics, GPS systems, and alternative forms of interactivity. His



Damaged Californians, circa 1988. Hessels is wearing a headdress made of fresh meat. © *Damaged Californians*

à des partenariats avec des organisations scientifiques et gouvernementales clés.

Contexte

Dans les années 80 et 90, il a été membre fondateur, producteur et écrivain de *Damaged Californians*, un collectif d'artistes vidéo, films et performances impliqué dans le mouvement des cafés de Los Angeles. Il a réalisé plusieurs vidéos d'art de courte durée, des longs métrages et des documentaires expérimentaux, s'est produit lors d'événements en direct dans la région de Los Angeles et a produit des œuvres en ligne innovantes pour les débuts du web. Son esthétique était radicalement différente de celle de la plupart des vidéos d'art de l'époque, adoptant un style décalé et une approche folklorique de l'image en mouvement, réalisant souvent des décors et des costumes

data-driven works have included partnerships with key science and government organizations.

Background

In the 1980's and 90's, he was a founding member, producer and writer for *Damaged Californians*, a video, film and performance collective rooted in the Los Angeles coffeehouse movement. He released several short-form art videos, feature films and experimental documentaries, performed in live events around Los Angeles, and produced innovative online works for the early web. His aesthetic was radically different from much Video Art of the time, embracing an outsider style and folk-art approach to the moving image, often making surreal sets and costumes. *Damaged Californians* humor and unique style became popular among the iconic video art programs of the time, with the

surréalistes. L'humour et le style unique des *Damaged Californians* sont devenus populaires parmi les programmes d'art vidéo emblématiques de l'époque et leurs œuvres ont remporté plusieurs prix dans des festivals internationaux.

En 2000, il commence à travailler pour le programme Design|Media Arts à l'UCLA et à intégrer davantage de programmation dans son travail. Profondément inspiré par le mouvement Earthworks, Hessels s'est lancé dans un pèlerinage autour de plusieurs œuvres clés dispersées dans l'Ouest américain et a même dormi à la belle étoile au centre de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Il a vu comment la nature affectait directement la formation de ce type d'œuvre, ajoutant une temporalité dynamique. Pourtant, Hessels s'inquiétait des dommages que pouvait causer la conception de ses œuvres du Land Art à l'environnement. Il s'est donc tourné vers les capteurs informatiques pour « lire » les écosystèmes sans les endommager. Cet intérêt pour le partage de la « sculpture » d'une œuvre d'art avec les forces naturelles a donné naissance à une série d'œuvres qui relient directement leur esthétique à l'apport commun de leur environnement. Au lieu d'une interaction physique avec le site, ces nouveaux types de capteurs ont permis une interaction non invasive. Les œuvres produites à cette époque sont maintenant regroupées sous le nom de *Mediated Earthworks*.

Pour *Mulholland Drive* (2005), Hessels a roulé sur la légendaire route californienne et a saisi des données à l'aide de cinq types de capteurs informatiques, mesurant précisément l'altitude, la vitesse, la direction, l'inclinaison et le bruit du moteur de l'automobile. Il a ensuite utilisé ces ensembles de données pour créer un parcours virtuel en 3D de la route, incluant chaque nid de poule, et utilisé cette trajectoire virtuelle pour contrôler deux lumières robotisées dans une pièce remplie de

works winning several festival awards internationally.

In 2000, he began working in the Design|Media Arts program at UCLA and started incorporating more programming into his work. Deeply inspired by the Earthworks movement, Hessels pilgrimaged to several key works scattered through the American West and even slept under the stars in the center of Robert Smithson's *Spiral Jetty*. In those works, he saw how nature directly affected their formation, adding a dynamic temporality. However, he was concerned about the environment damage also inherent in many of the Land Art masterpieces and turned to computational sensors to 'read' ecosystems without damage. This interest in sharing the 'sculpting' of an artwork with natural forces led to a series of works that directly connected their aesthetic to shared input from their environment. Instead of physical interaction with site however, new types of sensors allowed for a non-invasive interaction and his works produced in this period are now clustered as "Mediated Earthworks".

For *Mulholland Drive* (2005), he drove Los Angeles' legendary mountain highway and captured data with five types of computational sensors, precisely measuring the altitude, speed, direction, tilt and engine noise of the automobile. He then used these datasets to create a virtual 3D path of the actual road, including every pothole. He then used that virtual path to control two robotic lights in a room filled with fog, exactly recreating the drive as a light installation.

Brakelights (2004) was a real-time computer system that measured the RGB color levels of an incoming video. He matched the levels of red to five databases of filmed lines of dialogue between a man and woman, broken down into different emotions: love, hope, indecision, irritation, and hate. He placed the system on a Los Angeles freeway at night and when the traffic jams, the couple begins



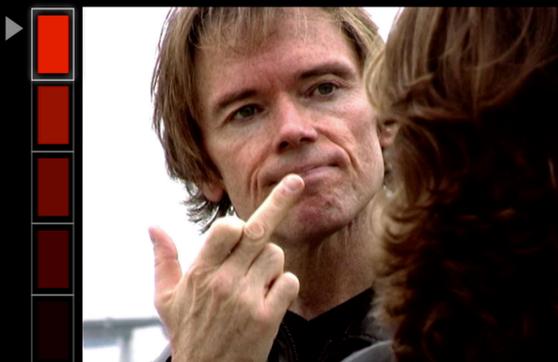
Mulholland Drive, 2005 © Scott Hessels

brouillard, recréant avec exactitude le parcours comme une installation lumineuse.

Brakelights (2004) était un système informatique en temps réel qui mesurait les niveaux de couleur RVB d'un signal entrant. Hessels a fait correspondre les niveaux de rouge à cinq bases de données de lignes de dialogue filmées entre un homme et une femme, décomposées en différentes émotions : amour, espoir, indécision, irritation et haine. Il a ensuite placé le système sur une autoroute de Los Angeles en soirée. Ainsi, le couple commence à se disputer quand se produisent des embouteillages et retombe amoureux quand la circulation reprend. Le flux et le reflux de la circulation est devenu le sujet d'un film narratif en temps réel.

to fight; when it begins to flow, they fall back in love. The ebb and flow of traffic became the director of a real-time narrative film.

In Singapore, he produced *GPSFilm* (2008), a prototypical mobile application where film scenes could be 'planted' in locations via GPS coordinates and triggered when approached with a handphone. Nine connected short films were virtually placed across Singapore's central district and the entire film could only be viewed by walking throughout the area. Besides being one of the first experiments in locative media (a GPS reader literally was glued to the back of an early mobile phone), its narrative structure was completely dependent on user movement and path. Hessels has three patents based on the technology, now referenced as one of the first GPS artworks.



Brakelights, 2005 © Scott Hessels

À Singapour, il a produit *GPSFilm* (2008), un prototype d'application mobile où des scènes de film peuvent être « reliées » à des endroits précis, grâce aux coordonnées GPS, et déclenchées lorsqu'on s'en approche physiquement avec un téléphone portable. Neuf séquences connectées ont été virtuellement placées dans le quartier central de Singapour. Le film entier ne pouvait être visionné qu'en parcourant entièrement le quartier. En plus d'être l'une des premières expériences de médias localisés (un lecteur GPS était littéralement collé à l'arrière d'un des premiers téléphones portables), sa structure narrative dépendait entièrement du mouvement et du cheminement de l'utilisateur. Hessels détient trois brevets basés sur cette technologie, aujourd'hui référencée comme l'une des premières œuvres d'art du GPS.

Fort de sa conviction de donner une voix directe à la nature dans la formalisation d'une œuvre d'art, Hessels a également mené une initiative d'éducation, dans le domaine de la recherche artistique sur le terrain, appelée « Environnements extrêmes ». Depuis 2012, il a dirigé des équipes d'étudiants

His conviction in giving nature a direct voice in the shaping of an artwork also led to an education initiative in arts-based field research called *Extreme Environments*. Since 2012, he has led student teams to remote endangered ecosystems and, with the help of leading field scientists onsite, collect meaningful data using cutting-edge sensing technologies. The students then convert the data into new media artworks that promote the message of environmental awareness through games, interactive cinema, immersive environments, mobile applications and more. To date, Hessels has led art/science expeditions to the Mojave Desert, Antarctica, underground caves in Vietnam, the Solomon Islands, and underwater reefs in Malaysia. The *Extreme Environments* program, considered by many to be one of the most elaborate and challenging study tour programs offered anywhere, is a course that teaches field research as a creative strategy and media art as a scientific visualization strategy. The program is now one of the most respected discovery-based education initiatives in the world, discussed in top international journals, news me-

dans des écosystèmes menacés ou éloignés et, avec l'aide d'éminents scientifiques de terrain sur place, il recueille des données significatives en utilisant des technologies de détection de pointe. Les étudiants convertissent ensuite ces données en de nouvelles œuvres d'art médiatiques qui promeuvent le message de la sensibilisation à l'environnement par le biais de jeux, de cinéma interactif, d'environnements immersifs, d'applications mobiles, etc. À ce jour, Hessels a mené des expéditions artistiques/scientifiques dans le désert de Mojave, en Antarctique, dans des grottes souterraines au Vietnam, dans les îles Salomon et sur des récifs sous-marins en Malaisie. Le programme « Extreme Environments », considéré par beaucoup comme l'un des programmes de voyages d'études les plus élaborés et les plus stimulants qui soient, propose un cours qui enseigne la recherche sur le terrain comme stratégie créative et l'art médiatique comme stratégie de visualisation scientifique. Le programme est aujourd'hui l'une des initiatives d'éducation fondées sur la découverte les plus respectées au monde, qui fait l'objet de discussions dans les plus grandes revues internationales, les médias d'information et les conférences, qui touche des millions de personnes par le biais des médias traditionnels, numériques et sociaux.

Cet article s'intéresse plus particulièrement à deux séries d'œuvres réalisées par Hessels : les *Celestial Mechanics*, recherche sur les stratégies de visualisation pour faire face à l'encombrement aérien, et *Sustainable Cinema*, six sculptures cinématiques publiques qui utilisent les forces naturelles pour créer des images en mouvement.

dia and conferences and reaching millions through traditional, digital and social media.

This article will focus in more detail on two series of works made by Hessels: *Celestial Mechanics*, research into visualization strategies to address aerial congestion and *Sustainable Cinema*, six kinetic public sculptures that use natural force to create the moving image.

Celestial Mechanics: Aerial Traffic Visualizations 2004-2020

The world's largest environmental disaster was felt by no one. When the Chinese military recently demonstrated their anti-satellite missiles, exospheric trash was scattered across our heavens further than any other manmade event in history. In 2009, two communications satellites collided over Russia—the first crash attributed to simply too many machines above us and completely unpredicted by any of the sophisticated tracking softwares. Closer to ground, personal drones have been keeping water bearing helicopters in California fires from reaching their destinations, resulting in the loss of millions of dollars of property.

In recent years, a rush of personal drones, private jets, backyard launches, space tourism, and off-brand satellite companies are creating catastrophic consequences in the skies and orbit, once the exclusive domain of military and government institutions. Airspace is at a moment in history when it is transitioning towards both privatization and personalization. In January of 2019 there were 5,000 total satellites. SpaceX has been approved to place 42,000 satellites in our skies and Amazon's Kuiper project will send 3,236 more into 3 different altitude orbits... in 2 years, an increase of 10x. NASA has warned that unless addressed, the congestion of machines and junk will cause more collisions and end our dreams of space travel.

Celestial Mechanics : Visualisations du trafic aérien (2004-2020)

La plus grande catastrophe environnementale du monde n'a été ressentie par personne. Lorsque l'armée chinoise a récemment fait la démonstration de missiles antisatellites, des déchets exosphériques ont été dispersés dans notre ciel plus loin que tout autre événement d'origine humaine dans l'histoire. En 2009, deux satellites de communication sont entrés en collision au-dessus de la Russie. Le premier crash a été attribué au fait que trop de machines se trouvent au-dessus de nous et qu'aucun des logiciels de suivi actuels ne peut prévoir leurs éventuelles collisions. Plus près de la Terre, des drones personnels ont empêché des hélicoptères anti-incendie d'atteindre leur destination en Californie, entraînant des pertes évaluées à plusieurs millions de dollars.

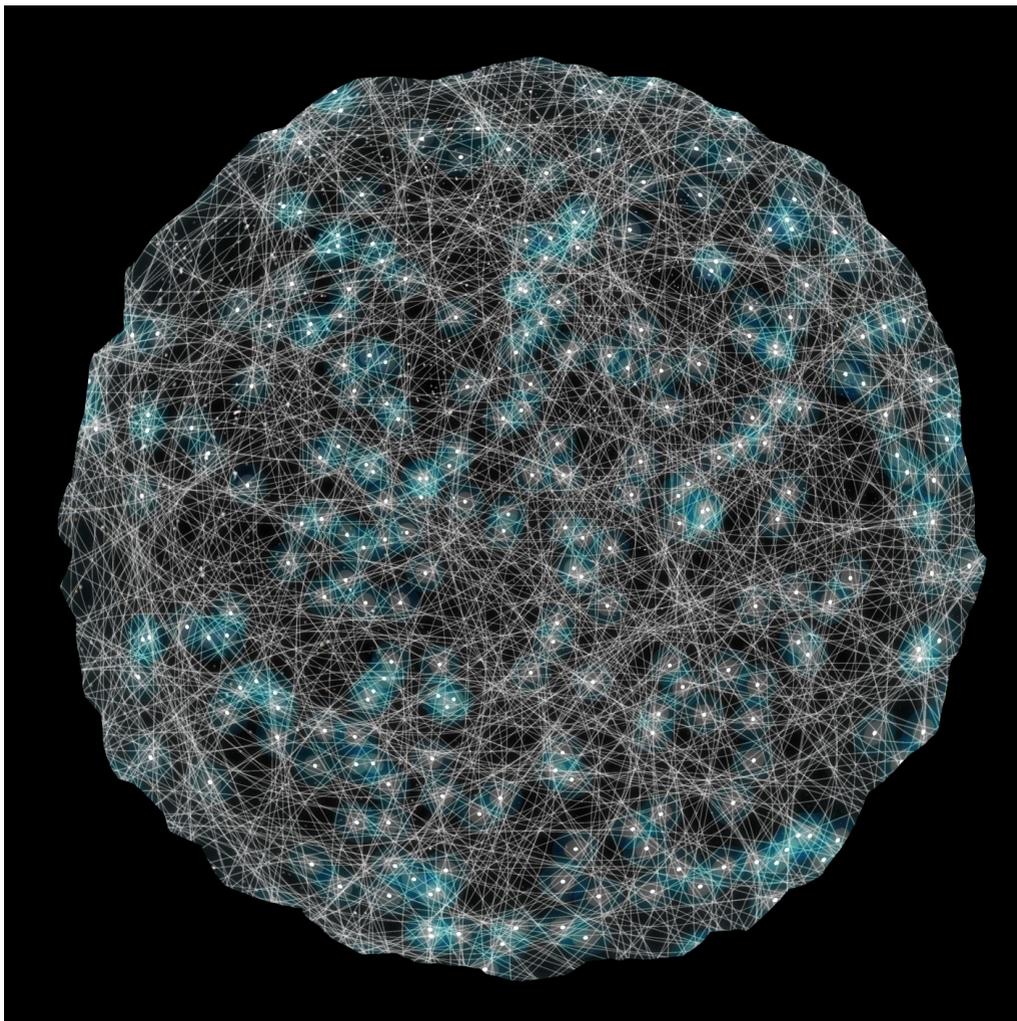
Ces dernières années, la multiplication des drones personnels, jets privés, lancements « en arrière-cour », des entreprises spatiales privées etc., a eu des conséquences catastrophiques dans le ciel et sur les orbites terrestres, autrefois domaines exclusifs des institutions militaires et gouvernementales. L'espace aérien se trouve à un moment de transition dans l'histoire, vers un accroissement des usages privatifs et personnels du ciel. En janvier 2019, il y avait 5 000 satellites au total. Le projet de SpaceX a été validé pour placer 42 000 satellites en orbite et le projet Kuiper d'Amazon en enverra 3 236 de plus sur 3 orbites d'altitude différentes... En deux ans, soit une augmentation 10 fois supérieure. La NASA a averti que si l'on ne s'attaque pas à ce problème, l'encombrement des machines et des débris provoquera de plus en plus de collisions et mettra un terme à nos rêves de voyages spatiaux.

Malgré cette prolifération rapide, les industries qui utilisent l'espace aérien ne se concentrent géné-

Despite the rapid proliferation, each industry using our airspace generally only focusses on their own assets. However, more concerning is that each also stays within a specific aerial altitude range, treating the verticality of the problem as lanes of traffic. But safety issues are rising partially due to our inability to visualize and display the massive, trans-scalar real estate and movement; there is no model that represents the entire evolving techno-system in one visual strategy. The scale of the data—from drones over a park to satellites over a hemisphere—creates a unique representation problem of not big data, but big data spaces.

Celestial Mechanics is originally a branch of astronomy that studies the motions and physics of objects in outer space. However, since 2004, Hessels began to use the concept as a pun to frame his artistic research interest on aerial traffic. *Celestial Mechanics* explores speculative visual strategies for better cognitive and perceptual understanding of multi-tiered, spatiotemporal data. Stratified aerial traffic is represented through a hybrid of informative data visualization, kinetic sculpture, immersive systems and evocative information arts. His works addresses the real-world problems with aerial congestion through artworks that challenge traditional display systems and semiotics of the hardware above us. It hopes to also raise public awareness of the safety concerns as well as foreground the political, economic and cultural forces that now control our skies.

Celestial Mechanics No.1: Using 3D modelling, programming and digital painting, the first *Celestial Mechanics* was an animation intended to be viewed in a planetarium dome. Instead of stars and planets, the 'night sky' program reveals many of the aerial technologies hovering, flying, and drifting above us. Data was provided by NASA, The Federal Aviation Administration, Los Angeles Po-



Celestial Mechanics No.1, 2005, trajectoires de satellites en orbite basse © Scott Hessels

ralement que sur leurs propres enjeux. L'important est que chacun reste dans une plage d'altitude aérienne spécifique, traitant la verticalité comme des voies de circulation. Les questions de sécurité se posent donc en raison de notre incapacité à visualiser et à afficher ces mouvements massifs et trans-scalaires ; il n'existe aucun modèle qui représente l'ensemble du techno-système en évolution dans une stratégie visuelle. L'échelle des données

lice and Fire Departments, the National Weather Service and others who provided altitude, longitude and latitude for each object in their purview. Produced at UCLA, Hessels led a team of 10 animators and digital painters to stylize the raw text data into an evocative dance of aerial behaviors and paths. Over 100,000 objects were mapped and visualized in the final work with sound design donated by George Lucas' Skywalker Sound. The

étant immense - allant des drones au-dessus d'un parc, aux satellites au-dessus d'un hémisphère - cela rend difficile la réalisation d'une représentation unique de l'espace.

Celestial Mechanics est à l'origine une branche de l'astronomie qui étudie les mouvements et la physique des objets dans l'espace. Depuis 2004, Hessels utilise ce concept, jouant avec les mots, pour concentrer son sujet de recherche artistique sur le trafic aérien. *Celestial Mechanics* explore des stratégies visuelles spéculatives pour une meilleure compréhension cognitive et perceptive des données spatio-temporelles à plusieurs niveaux. Le trafic aérien stratifié est représenté par une visualisation hybride faite de données informatives, de sculptures cinétiques, de systèmes immersifs et de médias de l'information. Ses travaux abordent les problèmes réels de l'encombrement aérien à travers des œuvres d'art qui remettent en question les systèmes d'affichage traditionnels et la sémiotique du matériel aérospatial. Scott Hessels espère sensibiliser le grand public à ces problèmes de sécurité et révèle les forces politiques, économiques et culturelles qui contrôlent désormais notre ciel.

Celestial Mechanics No.1 : Utilisant la modélisation 3D, la programmation et la peinture numérique, *Celestial Mechanics No.1* consiste en une animation destinée à être visionnée dans un dôme de planétarium. Au lieu des étoiles et des planètes, le programme « ciel nocturne » révèle les nombreuses technologies aériennes qui planent, volent et dérivent au-dessus de nous. Les données ont été fournies par la NASA, l'administration fédérale de l'aviation, les services de police et les pompiers de Los Angeles, le service météorologique national et d'autres organismes ont fourni l'altitude, la longitude et la latitude de chaque objet relevant de leur compétence. À l'UCLA, Hessels a dirigé une

artwork mixes science, statistical display, and contemporary art by presenting these mechanical patterns as a dynamic visual experience. The planetarium show continues to tour and exhibit internationally and is recognized as ground-breaking in its method of visualizing the traffic from the atmosphere to above the Karmen Line as several interconnected layers.

The most recognized section of the film stylized 12 hours of airplane movement over the USA. Hessels secured a raw text file of the longitude, latitude and altitude of over 20,000 commercial planes collected every three minutes. Then-student Aaron Koblin was on *Celestial Mechanics* team and explored ways to interpret the air traffic data. His Processing software sketches were compiled to create *Flight Patterns* (2004). Like the other sections of the artwork, Koblin's animation does not show individual planes or objects in movement, but instead introduced the idea of trajectory expressed artistically as a series of dashing movements reminiscent of brush strokes. The work was featured in in the Museum of Modern Art in New York in 2008 in a survey of works that explored the relationship between design and science. Hessels' and Koblin's approach to trajectory quickly became iconic in the emerging field of Information Arts and its influence can be seen in dozens of subsequent data visualization works.

Celestial Mechanics No.3: The success of the planetarium artwork led to three different nationalities to fund Hessels' further research and experimentation, each government seeking ways to solve the increasing dangers. It should be noted that none expect the artist to solve the problem, but simply explore creative solutions that engineers may make tangible. This type of Speculative Design is an emerging research strategy where artists are free to propose solutions that are unconcerned



Celestial Mechanics No. 1, 2005, trafic aérien aux USA représenté sous forme de trajectoires © Aaron Koblin, Scott Hessels

équipe de dix animateurs et peintres numériques pour styliser ces données textuelles brutes en une danse évocatrice de comportements et de trajectoires aériennes. Plus de 100 000 objets ont ainsi été cartographiés et visualisés dans une œuvre finale dont la conception sonore a été réalisée par le studio Skywalker Sound de George Lucas. L'œuvre mélange science, affichage statistique et art contemporain pour présenter ces modèles mécaniques sous la forme d'une expérience visuelle dynamique. L'exposition du planétarium continue de tourner et d'être présentée à l'échelle internationale. Elle est reconnue comme une méthode novatrice de visualisation de la circulation atmosphérique au-dessus de la ligne Karman sous forme de plusieurs couches interconnectées.

La séquence la plus connue du film montre un rendu stylisé de 12 heures de mouvement aérien au-dessus des États-Unis. Hessels a obtenu un fichier texte brut des longitudes, latitudes et altitudes de plus de 20 000 avions commerciaux collectés toutes les trois minutes. Aaron Koblin, alors étudiant, faisait partie de l'équipe *Celestial Mecha-*

with limitations of the real world. Unlike science fiction aiming to entertain, the seemingly fantastical solutions proposed by Hessels are meant to trigger ideas.

According to designer Bruce Mau, visualizing speed was the design problem of the last century, but it has been replaced by visualizing growth. Multivariant visualization is a simultaneous visual representation of multiple variables to make complex data dynamic, universal, and valuable. However, consider the design problems involved in a single display showing the entire techno system above us. Every launch potentially passes by drones, helicopters, planes, weather balloons, three layers of satellites, and debris—all within the same meter of airspace but vertically separated by thousands of kilometers. One can see the machine, or one can see the environment, but both cannot be seen in one image. Add to that each one of those layers has objects moving at wildly different speeds—drones at 10 km per hour, helicopters at 250kph, planes at 800kph, and satellites in low earth orbits at 11,300 kph. A true representation cannot show



Celestial Mechanics No.3 (The spiral), 2016, un des 12 rendus numériques de systèmes d'affichage cinétique alternatifs capables de représenter l'ensemble du techno-système vertical © Scott Hessels

nics No. 1 et a exploré les moyens d'interpréter les données du trafic aérien. Ses croquis numériques ont été compilés pour créer *Flight Patterns* (2004). Comme les autres sections de l'œuvre, l'animation de Koblin ne montre pas des avions ou des objets individuels en mouvement, mais introduit plutôt l'idée de trajectoire exprimée artistiquement, comme une série de mouvements rappelant des coups de pinceau. L'œuvre a été présentée au Musée d'art moderne de New York en 2008 dans le cadre d'une enquête sur les œuvres qui explorent la relation entre le dessin et la science. L'approche de Hessels et Koblin en matière de trajectoire est rapidement devenue une icône dans le domaine émergent des arts de l'information et son influence est visible dans des dizaines de travaux de visualisation de données ultérieurs.

Celestial Mechanics No.3 : Le succès de l'œuvre du planétarium a conduit trois nationalités différentes à financer les recherches et les expérimentations ultérieures de Hessels, chaque gouvernement cherchant des moyens de résoudre les dangers croissants. Il convient de noter que per-

a football-sized satellite moving 15 times faster than a building-sized plane. The complexity of aerial space is beyond our spatiotemporal reasoning, our 'mind's eye' cannot visualize the data space accurately.

Recently, Hong Kong funded research into alternative display systems to show the variations in speed and scale. Hessels developed speculative prototypes of systems capable of compressing and expanding across varying spatial scales. He produced dozens of sketches, renderings and actual engineering plans for imaginary systems that could represent several layers of aerial traffic at once. Each concept explored kinetic sculpture as an interface to aerial datasets, taking the form of 'data chandeliers' and using aerial suspension as a starting point for the display.

Celestial Mechanics No.6: Nearly every mobile phone is currently talking to a GPS satellite, dictating all location to the meter and all time to the microsecond. When *Celestial Mechanics* began in 2004, there were only 2 GPS satellite networks, now there are six. Initially a US-only system, the

sonne ne s'attendait à ce que l'artiste résolve le problème, mais simplement à ce qu'il explore des solutions créatives que les ingénieurs pourraient rendre tangibles. Ce type de conception spéculative consiste en une stratégie de recherche émergente dans laquelle les artistes sont libres de proposer des solutions sans se préoccuper des limites du monde réel. Contrairement à la science-fiction qui vise à divertir, les solutions apparemment fantastiques proposées par Hessels sont censées déclencher des idées.

Pour le designer Bruce Mau, la visualisation de la vitesse était un problème de conception du siècle dernier, elle a été remplacé aujourd'hui par la visualisation de la croissance. La visualisation *multivariante* est une représentation visuelle simultanée de plusieurs variables pour rendre compte de données complexes, dynamiques, universelles et précieuses. Cependant, il faut tenir compte des problèmes de conception que pose un affichage unique représentant l'ensemble du techno système aérien. Chaque lancement d'objet passe potentiellement par des drones, des hélicoptères, des avions, des ballons météorologiques, trois couches de satellites et des débris, tous situés dans le même mètre d'espace aérien mais séparés verticalement par des milliers de kilomètres. On peut voir la machine, ou on peut voir l'environnement, mais les deux ne sont pas visibles simultanément sur une même image. Ajoutez à cela que chacune de ces couches comporte des objets se déplaçant à des vitesses très différentes : des drones à 10 km/h, des hélicoptères à 250 km/h, des avions à 800 km/h et des satellites en orbite basse à 11 300 km/h. Une représentation fidèle ne peut pas montrer un satellite de la taille d'un ballon de football se déplaçant 15 fois plus vite qu'un avion de la taille d'un immeuble. La complexité de l'espace aérien dépasse notre raisonnement spa-

incredible power of controlling all location and time became a concern globally. In reaction, Russia, EU, China, Japan, and India have launched full or partial GPS networks.

After working with physical displays and accurate visualizations, Hessels returned to the beauty of trajectory and collected the paths of every GPS satellite from the six countries that currently have networks in orbit. He selected one trajectory from each country to become a metallic arc in 3D models for a kinetic mobile sculpture, their actual paths as the foundational structure. The sculpture's design references both a compass and a historic timepiece as an abstract reminder that a small number of invisible machines decide all global time and place. By creating a physical representation of each trajectory, the artwork reminds us that with aerial traffic, out of sight should not be out of mind.

Celestial Mechanics No.5: Celestial Mechanics is shifting away from data visualizations and moving towards data expression, and specifically, illustrating the beauty of trajectory. In 2019, Hessels started to develop *Reaching*, an animation and interactive website that recreates the launch trajectory of the approximate 5,800 rockets that have left the atmosphere since Sputnik in 1957. Unlike most visualizations of satellite traffic that show the final orbits of the satellites that been placed in the sky as a result from these launches, Hessels will reveal the first moments of the vehicles leaving our planet, emphasizing the aesthetics of their path, arc, and trajectory.

To compile the actual trajectory data of every rocket that has pierced the Karman Line—the 100km high border between the earth and space—the data needed to be mined from text-based information dating back to the 1950's. His team manually dug deep into NASA's historical data to



Celestial Mechanics No.6 (Guardians of Here and Now), 2019, rendus 3D © Scott Hessels

tio-temporel, notre « œil de l'esprit » ne peut pas visualiser cet espace de données avec précision.

Récemment, Hong Kong a financé des recherches sur des systèmes d'affichage alternatifs pour présenter ces variations de vitesse et d'échelle. Hessels a mis au point des prototypes spéculatifs de systèmes capables de se comprimer et de s'étendre sur différentes échelles spatiales. Il a produit des douzaines de croquis, de rendus et de plans d'ingénierie réels pour des systèmes imaginaires qui pourraient représenter plusieurs couches de trafic aérien à la fois. Chaque concept explore la sculpture cinétique en tant qu'interface avec des ensembles de données aériennes, prenant la forme de « lustres de données » et utilisant la suspension aérienne comme point de départ de l'affichage.

collect data on engine types and payloads and matched each with global launch sites and the angle of each pad. German-based simulation company Astos Solutions, normally consulted prior to a launch, helped fill in data to create precise simulations based on payload, rocket type, angle, and several other spacecraft design factors affecting trajectory.

Rockets are similar to car models in a sense; once a successful version is designed, it is used repeatedly. The same is true for payloads--once optimized, often repeated. When these are matched to fixed launch pads and angles, one site may have identical trajectories for dozens of launches over the years. As the resulting artwork was never intended as a scientific tool but an evocative one, Hessels offset identical launches to show the num-

Celestial Mechanics No.6 : Presque tous les téléphones portables communiquent avec un satellite GPS, qui dicte en permanence leur position au mètre et à la microseconde près. Lorsque *Celestial Mechanics* a débuté en 2004, il n'y avait que deux réseaux de satellites GPS, ils sont six aujourd'hui. Au départ, ce système était réservé aux États-Unis, mais l'incroyable pouvoir de contrôle du temps et de la position est devenu une préoccupation mondiale. En réaction, la Russie, l'UE, la Chine, le Japon et l'Inde ont à leur tour lancé des réseaux GPS complets ou partiels.

Après avoir travaillé avec des affichages physiques et des visualisations précises, Hessels est revenu à l'esthétique des trajectoires et a recueilli celles de l'ensemble des satellites GPS des six pays concernés. Il a sélectionné une trajectoire pour chaque pays et produit un arc métallique en modèle 3D pour réaliser une sculpture cinétique mobile en utilisant leurs trajectoires réelles comme structure de base. La conception de la sculpture fait à la fois référence à une boussole et à une mécanique d'horlogerie comme un rappel abstrait au fait qu'un petit nombre de machines invisibles décident de l'heure et du lieu dans le monde entier. En créant une représentation physique de chaque trajectoire, l'œuvre d'art nous rappelle qu'avec le trafic aérien, il ne faut pas perdre de vue ce qui est hors de vue.

Celestial Mechanics No.5 : *Celestial Mechanics* s'éloigne des *visualisations* de données pour se rapprocher de l'*expression des données*, et plus précisément, de l'illustration de la beauté des trajectoires. En 2019, Hessels a commencé à développer *Reaching*, une animation et un site web interactif qui recrée la trajectoire de lancement des quelque 5 800 fusées qui ont quitté l'atmosphère depuis Spoutnik en 1957. Contrairement à la plupart des visualisations du trafic des satellites qui

ber more clearly and resulted in the 'flowers' from launch sites that appear in the film.

Currently being digitally painted by his team in Budapest, the short film starts with Sputnik's launch at the Baikonur Cosmodrome. In under 2 minutes, launches from sites are highlighted by global location, creating a unique understanding and representation of the last century's 'Space Race'. The animation becomes a type of competition, a call and response among nationalities as each scrambles to best the previous. Although many of the new commercial and private companies now launching also are sharing their data online, the film ends with SpaceX, marking the beginning of an era where nationalistic interests will be eclipsed by commercial enterprises.

It seems all life reaches for the sky. It's surprising that the advanced, hulking technologies we use to leave earth and reach for heaven can often be poetic and beautiful. Both as a metaphor and in reality, a launch represents our strive to rise above.

After exploring the history of visualization, from temporal, dimensional, multivariant, and immersive models, a single solution to represent the entire techno-system seems unlikely. Indeed, Hessels has built obsolescence into the research from the onset—for the past 15 years, as he collected data and created visualizations, the data would become dated by the time of the artwork's release in each iteration. In a sense, the entire project became snapshots of critical moments of aerial development; it may also have unintentionally documented our culture's increased acceptance of the machines' vision.

Until now, we have relied on visualizations to help us understand spatio-temporal complexity. However, other technological advances are now playing a part in resolving the issues of comprehending speed and trajectory: artificial intelligence and machine learning are now quickly scanning



1957

Celestial Mechanics No.5: Reaching, travail en cours, 2020, image tirée de l'animation © Scott Hessels

montrent les orbites définitives des satellites placés dans le ciel depuis ces lancements, Hessels révèle les premiers instants pendant lesquels les véhicules ont quitté notre planète, en mettant l'accent sur l'esthétique de leur trajectoire.

Pour compiler les données de trajectoire réelles pour chaque fusée ayant percé la ligne Karman - la frontière de 100 km de haut entre la terre et l'espace - il a fallu extraire des informations textuelles datant des années 1950. L'équipe de Hessels a fouillé manuellement dans les données historiques de la NASA pour collecter des données sur les types de moteurs et les charges utiles pour faire correspondre chacune d'entre elles avec les sites de lancement internationaux et l'angle de chaque pastille. La société de simulation allemande Astos Solutions, normalement consultée avant un lancement, a aidé à remplir les données pour créer des simulations précises basées sur la charge utile, le type de fusée, l'angle et plusieurs autres facteurs de conception de l'engin spatial qui affectent la trajectoire. Les fusées sont en quelque sorte similaires aux modèles de voitures ; une fois qu'une version réussie est conçue, elle est utilisée de manière répétée. Il en va de même pour les charges

and resolving spatial problems at a speed and complexity that exceeds human comprehension. Soon, self-driving cars may replace our need to critically consider the context and movement of a wide range of objects in and out of our field of vision. In time we may become comfortable with the implications of accepting issues and problems that we cannot imagine. Perhaps this is a sign that our reliance on our 'mind's eye' may be ending as we grow to trust the eyes of machines.

This realization, that there may be no perfect representation of aerial space, also allows for a freer exploration into data expression. Accepting that representation may no longer be needed as a tool may mean that the evocative value in the datasets may draw increased interest. *Celestial Mechanics* has begun to emphasize the aesthetics found in the paths, arc, and trajectory of aerial traffic. Freed of function, these paths in our sky can become ways to inform a public and serve as new foundations for creative practices. Nearly every artistic technology—painting, photography, cinema—truly began to explore abstraction and more creative interpretation when freed from the job of depicting

utiles, qui sont optimisées une fois et souvent répliquées. Lorsqu'elles sont assorties de rampes de lancement et d'angles fixes, un site peut avoir des trajectoires identiques pour des dizaines de lancements au fil des ans. Comme l'œuvre qui en résulte n'a jamais été conçue comme un outil scientifique mais plutôt comme un outil évocateur, Hessels a décalé des lancements identiques pour insister sur leur nombre et a obtenu des résultats visuels tels que les « fleurs » de lancement qui apparaissent dans le film.

Actuellement en cours de réalisation par son équipe à Budapest, le film débute avec le lancement de Spoutnik au cosmodrome de Baïkonour. En moins de 2 minutes, les lancements à partir de sites sont mis en évidence par leur emplacement global, créant une compréhension et une représentation uniques de la « course à l'espace » au siècle dernier. L'animation devient une sorte de compétition, un appel et une réponse entre les nationalités, chacune se battant pour battre la précédente. Bien que d'autres sociétés commerciales et privées se lancent aujourd'hui et partagent également leurs données en ligne, le film se termine avec SpaceX, qui marque le début d'une ère où les intérêts nationalistes seront éclipsés par les entreprises privées.

Il semble que toute vie tend vers le ciel. Il est surprenant que les technologies de pointe que nous utilisons pour quitter la terre et l'atteindre soient souvent dotées de poésie et d'une certaine beauté. Tant en métaphore qu'en réalité, un lancement d'objet symbolise notre effort pour nous élever.

Après avoir exploré l'histoire de la visualisation, à partir de modèles temporels, dimensionnels, *multivariants* et immersifs, une solution unique pour représenter l'ensemble du techno-système semble peu probable. En effet, Hessels a rendu ses recherches obsolètes dès le départ - au cours

the world accurately. Perhaps the same will be true for data visualization.

Sustainable Cinema: Natural Forces Create Cinema

Sustainable Cinema are large-scale kinetic public sculptures that use the natural force inherent in a site as the energy to power an animation. Since 2009, Hessels has produced and internationally exhibited six in the series that use range of site-specific forces including water, wind, tides, pedal-power and sunlight. Each system has custom animation that references media-archaeological device technologies including zoetropes, shadow plays and lenticulars and acts as a type of 'player', a larger display system capable of presenting multiple contents. Every sculpture in the series is combined movie, player, and, en-situ, theatre.

The series was inspired by two events in the artist's life. The loss of his father, a furniture manufacturing worker in the US 'Rust Belt', led to an interest in working with the aesthetic of mid-century industrial machines, referencing the artist's memory of the turn-of-the-century, red-brick factory that so informed his upbringing. The crude steel, exposed gears, and rugged construction of all six machines hark back to an industrial age prior to digitization and automation.

The second inspiration was, oddly, a 1993 advertisement for Kodak Film. In the early days of digital, Kodak film was losing the battle and bragged that their film was 'animal, vegetable, and mineral'--how all the materials used to make movie film came from the natural world. Film was better than digital because it was organic. While a desperate claim, Hessels began to research the truth behind it. Cinema's first steps, shadow plays or wayang kulit, were wood fires behind cotton or animal

des 15 dernières années, alors qu'il collectait des données et créait ses visualisations, les données devenaient caduques au moment même de la sortie de l'œuvre d'art. Dans un sens, l'ensemble du projet est devenu un instantané des moments critiques du développement aérien ; il se peut aussi qu'il ait involontairement documenté l'acceptation accrue de la vision des machines par notre culture.

Jusqu'à présent, nous nous sommes appuyés sur des visualisations pour nous aider à comprendre la complexité spatio-temporelle. Cependant, d'autres avancées technologiques jouent maintenant un rôle important dans la résolution des problèmes de compréhension de la vitesse et de la trajectoire : l'intelligence artificielle et l'apprentissage machine permettent désormais de scanner et de résoudre rapidement les problèmes spatiaux à une vitesse et une complexité qui dépassent la compréhension humaine. Bientôt, l'auto-conduite pourrait remplacer notre besoin de considérer de manière critique le contexte et le mouvement d'un large éventail d'objets dans et hors de notre champ de vision. Avec le temps, nous pourrions nous sentir à l'aise avec ce qu'implique l'acceptation de questions et de problèmes que nous ne pouvons pas imaginer. C'est peut-être le signe que notre dépendance à l'égard de notre « œil de l'esprit » est en train de prendre fin alors que nous faisons de plus en plus confiance aux yeux des machines.

Cette prise de conscience - qu'il n'existe peut-être pas de représentation parfaite de l'espace aérien - permet également une exploration plus libre de l'expression des données. Accepter que la représentation puisse ne plus être nécessaire en tant qu'outil peut signifier que la valeur évocatrice des ensembles de données peut susciter un intérêt accru. Les *Celestial Mechanics* ont commencé à mettre l'accent sur l'esthétique des trajectoires du trafic aérien. Libérées de toute fonction, ces trajec-

skins. In phantasmagoria performances, images were projected onto natural wax, cotton gauze or white smoke. The first movie screens were silver embedded into woven silk—literally 'silver screens'. The first 100 years of projected cinema was made from light passing through ground cattle bones, wood pulp, and powdered minerals. Nature was the first surface, the first power, and the first materials in the moving image.

Hessels wondered what would have happened if cinema had stayed with those early natural power systems. The resulting machines are an imagined world where the moving image was not appropriated by the industrial and digital ages. Cinema's beginnings are reimagined by inventing an alternate fictional history that maintained the original natural power systems and early organic surfaces first used in media history. Media archaeology and new media art are placed in a new, co-dependent relationship with an active natural environment once again. A type of faux-media archaeology, they are as if an old man is wistfully saying, "I remember when movies were powered by windmills."

While the works emphasize natural energy, the sculptures cannot be separated from their debt to popular 19th century optical toys, the forefathers of cinema and animation. The simplicity of Hessels' sculptures in creating a moving image offers a glimpse into the mystery of cinema. By doing this, they may initiate a conversation about the dangers of distancing from the sources of power, both literal and sociological, in the world. Each moving sculpture uses simple illusions made with simple energy, yet still contains the mystery of cinema. They are the pure magic of the moving image.

By referencing the histories of both film and industrialization, these sculptures are meant to encourage a possible future of more environmentally responsible media through presenting an alterna-

toires dans notre ciel peuvent devenir des moyens d'informer un public et servir de nouvelles bases pour des pratiques créatives. Presque toutes les technologies artistiques - peinture, photographie, cinéma - ont véritablement commencé à explorer l'abstraction et une interprétation plus créative lorsqu'elles ont été libérées de la tâche de représenter le monde avec précision. Il en sera peut-être de même pour la visualisation de données.

Sustainable Cinema (Cinéma durable) : les forces naturelles créent le cinéma

Sustainable Cinema est une sculpture cinétique publique à grande échelle qui utilise la force naturelle inhérente à un site comme énergie pour alimenter une animation. Depuis 2009, Hessels a produit et présenté au niveau international six de ces séries qui utilisent toute une série de forces spécifiques à un site dont l'eau, le vent, les marées, l'énergie des pédales et la lumière du soleil. Chaque système comporte une animation personnalisée qui fait référence à des technologies de dispositifs médiatiques archéologiques, notamment des zootropes, des jeux d'ombre et des lenticulaires, et agit comme une sorte de lecteur de média, un système d'affichage plus grand capable de présenter plusieurs contenus. Chaque sculpture de la série est la combinaison d'un film, d'un lecteur et, *in situ*, d'un théâtre.

La série a été inspirée par deux événements de la vie de l'artiste. La perte de son père, un ouvrier de la fabrication de meubles dans la « Rust Belt » américaine, a suscité un intérêt pour l'esthétique des machines industrielles du milieu du siècle, en faisant référence à la mémoire de l'artiste de la fabrication de briques rouges du début du siècle qui a tant influencé son éducation. L'acier brut, les engrenages exposés et la construction robuste des

tive history of moving image power usage. Additionally, by being designed for public spaces, they are meant to stimulate general awareness about alternative clean energy sources. The moving images first entertain and then inform the public about the fundamentals of sustainable design. The sculptures take the abstract principles of renewable energy and makes them playful, tangible and accessible. Four of the six sculptures are detailed here.

Sustainable Cinema No. 1: The Image Mill. The first completed sculpture in the series was installed at The Gerald R. Ford Presidential Museum in Grand Rapids, Michigan in 2009 and then returned in 2010 by public request. "The Image Mill" is a rotating steel machine that uses the force and beauty of falling water as the energy to create a moving picture. As water falls over the 4-meter-tall wheel, a transmission assembly causes two disks to spin in opposite directions, referencing a Phenakistoscope. On the interior wheel are a series of animation frames painted onto plexiglass; on the black outside wheel, rotating in the opposite direction, are cut slits. As the two wheels spin, the slits act as a shutter and the animation becomes visible; a movie plays in the falling water.

The site of the work in the heart of America's 'Rust Belt' determined the animated content for the sculpture. One of the first movies created was a galloping horse and this sculpture also uses it as a metaphor for the struggling Michigan automobile industry; the animation is part Muybridge, part Ford Mustang logo. As the waterwheel spins, the pony stumbles, but continues on. This 32-frame narrative suggests that the 'horsepower' that drove the state's industrial age is at a transition to a new age of alternative energy. This theme was also revealed in the fabrication. Made by Michigan metal workers, the artwork was meant to be an optimis-

six machines rappellent une époque industrielle antérieure à la numérisation et à l'automatisation.

La seconde inspiration est, curieusement, une publicité de 1993 pour Kodak Film. Aux premiers jours du numérique, Kodak film était en train de perdre la bataille et se vantait que son film était « animal, végétal et minéral » - en argumentant que tous les matériaux utilisés pour faire des films de cinéma provenaient du monde naturel. La pellicule était meilleure que le numérique parce qu'elle était organique. Bien qu'il s'agisse d'une revendication désespérée, Hessels a commencé à chercher la vérité derrière cela. Les premiers pas du cinéma, les jeux d'ombres ou les Wayang Kulit, consistaient en des feux de bois placés derrière des peaux de coton ou d'animaux. Dans les spectacles de fantasmagorie, les images étaient projetées sur de la cire naturelle, de la gaze de coton ou de la fumée blanche. Les premiers écrans de cinéma étaient des écrans d'argent intégrés dans un tissu de soie, littéralement des « écrans d'argent ». Au cours des cent premières années, le cinéma projeté était fait de lumière traversant des os de bétail broyés, de la pulpe de bois et des minéraux en poudre. La nature a été la première surface, la première puissance et les premiers matériaux de l'image en mouvement.

Hessels se demande ce qui se serait passé si le cinéma avait conservé ces premiers systèmes d'énergie naturelle. Les machines qui en résultent sont un monde imaginaire où l'image en mouvement n'a pas été appropriée par l'ère industrielle et numérique. Les débuts du cinéma sont ré-imaginés en inventant une histoire fictive alternative qui a conservé les systèmes d'origine naturelle et les premières surfaces organiques utilisées dans l'histoire des médias. L'archéologie des médias et les nouveaux arts médiatiques sont à nouveau placés dans une relation de co-dépendance avec l'environnement naturel actif. Cette sorte d'archéo-

tic hope that the skills of industrial-era tradesmen could be tapped as a valuable resource now that the region is considering new sustainable directions.

Sustainable Cinema No. 3: The Praxinoscope Windmill. The third sculpture in the series uses multiple mirrors similar to the design of another early animation device called a Praxinoscope. A windmill at the top turns a gear system that powers the spinning of a beveled, diamond-shaped mirror at the base that reflects two disks of 16 animation frames rotating directly above and below it. Six different animation disks were designed, each as a simple loop. The disks are displayed along with the system to emphasize the 'player' component of the design; the movies can be changed. Using wind as the energy and a tower structure that references futuristic 19th century innovation and design (the Praxinoscope and the Eiffel Tower occurred at nearly the same time in history), the simple animation is completely controlled by the speed and direction of the wind.

Sustainable Cinema No. 4: The Wind-Powered Shadow Play. The most intricate of the sculptures in the series, the Shadow Play is a complex system of gears, cables, puppets and electronics. As the wind turns the blades on the top of the three-meter tower, a clock-like array of gears powers a small flickering light, the movement of puppets in front of a screen, and two rotating laser cut dioramas. A simple breeze begins a series of movements both mechanical and animated. The backlight for the shadow puppets and the slowly rotating dual-depth background creates a full minute narrative on a small screen mounted into the front of the sculpture.

The sculpture was constructed in a back-alley workshop in Shanghai. The animation was de-



Sustainable Cinema No. 1 : The Image Mill, The Gerald R. Ford Presidential Museum, Grand Rapids, Michigan, 2009
© Scott Hessels

logie des faux-médias, serait comme si un vieil homme disait avec nostalgie : « Je me souviens de l'époque où les films étaient alimentés par des moulins à vent ».

Si les œuvres mettent l'accent sur l'énergie naturelle, les sculptures ne peuvent être dissociées de leur dette envers les jouets optiques populaires du XIX^{ème} siècle, les ancêtres du cinéma et de l'animation. La simplicité des sculptures de Hessels dans la création d'une image en mouvement offre un aperçu des mystères du cinéma. Ce faisant, elles peuvent lancer une conversation sur les dangers de la distanciation des sources de pouvoir, tant littérales que sociologiques dans le monde. Chaque sculpture en mouvement utilise des illusions simples faites avec une énergie simple, tout en contenant les mystères du cinéma. Elles sont de la pure magie de l'image en mouvement.

En faisant référence à l'histoire du cinéma et de l'industrialisation, ces sculptures sont destinées à

signed to resemble the Javanese and Balinese wayang kulit puppet shows just as the materials themselves—mahogany, leather, paper—also mimicked the early performance systems. The story supports the deeper message about protecting natural resources. On the paper screen, viewers watch a puppet dandelion seed break free from the flower and drift across an increasingly dystopian landscape seeking a good place to plant and grow.

Sustainable Cinema No. 6: Lenticular Waterwheels. The most recently completed sculpture in the series was commissioned in 2016 for Sancy Horizons Art+Nature, an annual competition in central France in which large-scale artworks are placed throughout the Auvergne volcanic range and visited by hikers and tourists during the summer. Five large format lenticular prints were mounted onto rotating cylinders that were turned

encourager un futur possible de médias plus respectueux de l'environnement en présentant une histoire alternative de l'utilisation de l'énergie des images en mouvement. De plus, en étant conçues pour les espaces publics, elles sont censées stimuler la prise de conscience générale sur les sources d'énergie alternatives propres. Les images en mouvement divertissent, d'abord, et informent ensuite le public sur les principes fondamentaux de la conception durable. Les sculptures reprennent les principes abstraits de l'énergie renouvelable et les rendent ludiques, tangibles et accessibles. Quatre des six sculptures sont détaillées ici.

Sustainable Cinema No. 1 : The Image Mill (le moulin à image). La première sculpture achevée de la série a été installée au Gerald R. Ford Presidential Museum de Grand Rapids, dans le Michigan, en 2009, puis est revenue en 2010 à la demande du public. Le « Moulin à images » est une machine rotative en acier qui utilise la force et la beauté de l'eau qui tombe comme une énergie pour créer une image en mouvement. Lorsque l'eau tombe de 4 mètres de haut sur la roue, un ensemble de transmission fait tourner deux disques dans des directions opposées, en référence au Phénakistoscope. Sur la roue intérieure se trouve une série de cadres d'animation peints sur du plexiglas ; sur la roue extérieure noire, tournant dans le sens opposé, se trouvent des fentes découpées. Lorsque les deux roues tournent, les fentes agissent comme un obturateur et l'animation devient visible ; un film est joué dans l'eau qui tombe.

Le site de l'œuvre, au cœur de la « Rust Belt » américaine, a déterminé le contenu animé de la sculpture. L'un des premiers films créés était un cheval au galop et cette sculpture l'utilise également comme métaphore de l'industrie automobile en difficulté du Michigan ; l'animation présentée est en partie celle de Muybridge et d'autre part

by waterwheels dipped into the mountain river. Inside each cylinder, simple lighting systems were designed to use the current to turn low-speed generators that supplied the power to light the images and area around the installation. As the river's flow turned the waterwheels, glowing animations continuously looped.

Lenticulars were selected for the commission to promote a less familiar image trajectory in French history. As early as 1692, French painter Gaspar Antoine de Bois-Clair created optical art that changed when viewed from different angles. The foundation of lenticular printing, a plate of many very small lenses, was first outlined in 1908 by French physicist Gabriel Lippmann although the actual manufacture of this lens was not possible until years later as molded plastics development moved forward. 3D lenticular photography was greatly advanced by French camera designer, inventor, and photographer Maurice Bonnet. Bonnet is a trans-disciplinary icon in image development as someone who developed innovative techniques, systems, and the content.

The materials and forces within the site and the sculpture's construction in Hong Kong provided the inspiration to visualize "Wü Xing" the traditional Chinese belief in the five forces of nature— water, earth, plants, fire, and metal—which must be kept in balance. The philosophy is not concerned with the elements themselves, but with the relationships between them. Five-frame images of stones falling, flowers opening, gears turning, fire burning, and water bubbling were created with the top and bottom lining up to make the loop seamless during rotation. Each of the five machines had a total viewing surface of 180cmx240cm, making the artwork one of the largest lenticular displays in the history of the medium.

Two days prior to the exhibition opening, a violent mountain storm passed through the region,



Sustainable Cinema N°3 : "Praxinoscope Windmill" and sample animation disks at the Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan, 2013 © Scott Hessels

consiste en le logo de la Ford Mustang. Alors que la roue hydraulique tourne, le poney trébuché, mais continue à avancer. Ce récit de 32 images suggère que la « puissance » qui a conduit l'ère industrielle de l'État est en transition vers une nouvelle ère d'énergie alternative. Ce thème a également été révélé dans la fabrication. Réalisée par des ouvriers métallurgistes du Michigan, l'œuvre d'art se voulait un espoir optimiste pour montrer que les compétences des artisans de l'ère industrielle pourraient être exploitées comme une ressource précieuse, maintenant que la région envisage de nouvelles orientations durables.

Sustainable Cinema No. 3: The Praxinoscope Windmill (Le moulin à vent du Praxinoscope). La troisième sculpture de la série utilise des miroirs multiples comme c'est le cas pour le Praxinoscope, un autre ancien dispositif d'animation. Un moulin à vent situé dans la partie supérieure fait tourner un système d'engrenages qui actionne la rotation d'un miroir biseauté en forme de diamant, situé à la base, qui réfléchit deux disques de 16

raising water levels in the river as much as 50cm in high force. The plastic rods supporting the lenticular prints snapped and the sheets were ripped from the machines, mangling the steel support wheels. All loose metal and rod fragments were recovered, although no fragments of plastic from the lenticular sheets could be found. They were eventually discovered intact under 50cm of mud at the base of a large waterfall nearly 2km downstream. The lenticulars were recovered from the icy water and carried upstream and the machines were rebuilt.

The site continued to rebel against the kinetic sculptures. Weeks later, a heavy hailstorm, with ice as large as 5cm in diameter, pounded the structures. A heat wave following softened and deformed the sheets when its rotation was stalled by a tree branch caught in the current. In the last month of the exhibition the sculptures were subjected to multiple lightning strikes, leaving burnt scars on the already heavily dented machines. In mid-September, at the end of the exhibition, the battered waterwheels were returned to Hong Kong.

Ironically, the narrative of the 'mean little French river vs the artwork' became a featured article in the leading arts journal in *New Media Art* and was a highlight of the world's foremost conference on animation. In Hong Kong, there was a discussion regarding "Wü Xing". The philosophy posits that the five energies—fire, metal, earth, water, and wood—are of equal power and only imbalance can cause one to overcome the other. The artist had miscalculated not the flow of the river nor the strength of the steel, but simply the balance of the energies present. In 2019, the artwork, rebuilt but still showing the damage, was selected for a prestigious exhibition of Leonardo DaVinci's drawings presented in Asia for the first time.

In the entire series, Hessels has surrendered a sculptor's inherent 'will to form', to decide the shape of something, by allowing natural forces to

images d'animation tournant directement au-dessus et en dessous. Les six disques d'animation différents ont été conçus, chacun sous forme de simple boucle. Les disques sont affichés en même temps que le système afin de mettre en valeur la composante « lecteur » de la conception ; les films peuvent être modifiés. En utilisant le vent comme énergie et une structure de tour qui fait référence à l'innovation et au design futuristes du XIX^{ème} siècle (le Praxinoscope et la Tour Eiffel sont apparus presque au même moment dans l'histoire), l'animation simple est entièrement contrôlée par la vitesse et la direction du vent.

Sustainable Cinema No. 4 : The Wind-Powered Shadow Play (Le jeu d'ombre actionné par le vent. La plus complexe des sculptures de la série, le *Shadow Play*, est un système complexe d'engrenages, de câbles, de marionnettes et d'électronique. Alors que le vent fait tourner des pales au sommet d'une tour de trois mètres, un ensemble d'engrenages en forme d'horloge alimente une petite lumière vacillante, le mouvement de marionnettes devant un écran et deux dioramas rotatifs découpés au laser. Une simple brise déclenche une série de mouvements à la fois mécaniques et animés. Le rétro-éclairage des marionnettes d'ombre et le fond à double profondeur tournant lentement créent un récit d'une minute entière sur un petit écran monté à l'avant de la sculpture.

La sculpture a été construite dans un atelier de d'arrière-cour de Shanghai. L'animation a été conçue pour ressembler aux spectacles de marionnettes de Wayang Kulit javanais et balinais, tout comme les matériaux eux-mêmes - l'acajou, le cuir, le papier - imitaient les premiers systèmes de représentation. L'histoire soutient un message plus profond sur la protection des ressources naturelles. Sur l'écran de papier, les spectateurs regardent une marionnette dont la graine de pissenlit



Sustainable Cinema N°4 : Wind-Powered Shadow Play, at the Los Angeles Convention Center, Los Angeles, USA, 2012 © Scott Hessels

have a voice then the shaping of his artworks. In the final work, the sculpture was meant to simplify the relationship between energy and the moving image and instead demonstrated the volatility of the relationship, that nature too has a will to form that is completely independent of us.

- Turbulences Vidéo #109

est une icône transdisciplinaire dans le domaine du développement de l'image, car il a mis au point des techniques, des systèmes et des contenus innovants.

Les matériaux et les forces en présence sur le site et la construction de la sculpture à Hong Kong ont permis de visualiser « Wü Xing », une croyance traditionnelle chinoise envers les cinq forces de la nature - eau, terre, plantes, feu et métal - qui doivent être maintenues en équilibre. La philosophie ne s'intéresse pas aux éléments eux-mêmes, mais aux relations entre eux. Des images à cinq cadres de pierres tombant, de fleurs s'ouvrant, d'engrenages tournant, de feu brûlant et d'eau bouillonnante ont été créées avec le haut et le bas alignés pour que la boucle soit sans faille pendant la rotation. Chacune des cinq machines possédait une surface de visualisation totale de 180 x 240 cm, faisant de l'œuvre d'art l'un des plus grands affichages lenticulaires de l'histoire du médium.

Deux jours avant l'ouverture de l'exposition, une violente tempête de montagne a traversé la région, faisant monter le niveau d'eau de la rivière de 50 cm. Les tiges de plastique supportant les impressions lenticulaires se sont brisées et les feuilles ont été arrachées des machines, ce qui a entraîné la rupture des roues de support en acier. Tous les fragments de métal et de tiges ont été récupérés, mais aucun fragment de plastique des feuilles lenticulaires n'a pu être trouvé. Ils ont finalement été découverts intacts sous 50 cm de boue à la base d'une grande chute d'eau à près de 2 km en aval. Les lenticulaires ont été récupérés dans l'eau glacée et transportés en amont et les machines ont été reconstruites.

Le site continue à se rebeller contre les sculptures cinétiques. Quelques semaines plus tard, une forte tempête de grêle, avec des grêlons atteignant 5 cm de diamètre, a pilonné les structures.

se détache de la fleur et dérive à travers un paysage de plus en plus dystopique à la recherche d'un bon endroit pour planter et cultiver.

Sustainable Cinema No. 6: Lenticular Waterwheels (les roues hydrauliques lenticulaires). La dernière sculpture de la série a été commandée en 2016 pour Horizons Sancy Art+Nature, un concours annuel organisé dans le centre de la France, qui consiste à placer des œuvres d'art de grande taille en Auvergne, dans le massif du Sancy, et à les faire visiter aux randonneurs et aux touristes pendant l'été. Cinq tirages lenticulaires grand format ont été montés sur des cylindres rotatifs qui ont été tournés par des roues hydrauliques plongées dans une rivière de montagne. À l'intérieur de chaque cylindre, des systèmes d'éclairage simples ont été conçus pour utiliser le courant afin de faire tourner des générateurs à faible vitesse qui fournissent l'énergie nécessaire pour éclairer les images et la zone autour de l'installation. Lorsque le courant de la rivière faisait tourner les roues hydrauliques, des animations lumineuses étaient continuellement mises en boucle.

Les lenticulaires ont été sélectionnés par la commission afin de promouvoir une trajectoire d'images moins familières dans l'histoire de France. Dès 1692, le peintre français Gaspar Antoine de Bois-Clair a créé un art optique qui changeait lorsqu'on le regardait sous différents angles. Les bases de l'impression lenticulaire, une plaque composée de nombreuses lentilles très petites, ont été esquissées pour la première fois en 1908 par le physicien français Gabriel Lippmann, bien que la fabrication effective de cette lentille n'ait été possible que des années plus tard, avec le développement des plastiques moulés. La photographie lenticulaire en 3D a été considérablement développée par le concepteur, inventeur et photographe français Maurice Bonnet. Maurice Bonnet



Sustainable Cinema N°6 : Lenticular Waterwheels, at Horizons Sancy, Auvergne, France, 2016 © Scott Hessels

La vague de chaleur qui a suivi a ramolli et déformé les plaques alors que le système de rotation était bloqué par une branche d'arbre prise dans le courant. Au cours du dernier mois de l'exposition, les sculptures ont été soumises à de multiples coups de foudre, laissant des cicatrices brûlées sur les machines déjà fortement cabossées. À la mi-septembre, à la fin de l'exposition, les roues hydrauliques malmenées ont été renvoyées à Hong Kong.

Ironiquement, le récit de la « méchante petite rivière française contre l'œuvre d'art » a fait l'objet d'un article dans une revue d'art des nouveaux médias et a été l'un des points forts d'une conférence mondiale sur l'animation. À Hong Kong, s'est tenue une discussion au sujet du « Wü Xing ». La philosophie postule que les cinq énergies - le feu, le métal, la terre, l'eau et le bois - sont d'égale puissance et que seul un déséquilibre peut amener l'une à surmonter l'autre. L'artiste avait mal calculé, non pas le débit de la rivière ni la qualité de l'acier, mais simplement l'équilibre des énergies présentes. En 2019, l'œuvre reconstruite malgré quelques dégâts toujours visibles, a été sélection-

née pour une exposition prestigieuse de dessins de Léonard de Vinci et présentée pour la première fois en Asie.

Dans toute sa série, Hessels a abandonné la « volonté de former » inhérente à un sculpteur, de décider de la forme de quelque chose, en permettant aux forces naturelles d'avoir une voix, puis en façonnant ses œuvres. Dans l'œuvre finale, la sculpture était destinée à simplifier la relation entre l'énergie et l'image en mouvement et a plutôt démontré la volatilité de la relation, que la nature aussi a une volonté de former qui est complètement indépendante de nous.

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #109



Portrait Vidéo

Scott Hessels

Retrouvez le [portrait Vidéo de Scott Hessels](#) sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : <http://scotthessels.com/>

Auteurs en quête de personnages

par Alain Bourges

La question du personnage, qui fit les beaux jours de l'analyse littéraire ou cinématographique a relativement peu effleuré l'industrie de la série télévisée. On n'a pas encore connu l'équivalent de la Nouvelle Vague ou du Nouveau Roman à la télévision qui reste, encore un peu et Dieu merci, un art populaire. Ceci ne signifie pas qu'il ne se passe rien chez les personnages de télévision, bien au contraire. Pour preuve, deux feuilletons diffusés cet été qui, sciemment ou non, relancent les dés.

Perry Mason

Comment imaginer un *Perry Mason* en 2020 ? Le projet a tout l'air d'une plaisanterie. On peine à croire qu'un scénariste ose transposer aux années 2020 ce monument de l'histoire de la télévision. Quelque part au fond de nos mémoires flottent encore la carrure et le visage massifs de Raymond Burr. D'abord dans *Fenêtre sur Cour*, où il interpréta le méchant, ensuite dans *Perry Mason*, la série qui fonda le genre de la série de procédure judiciaire comme dans les mêmes années *Dragnet* fonda la série policière, *I Love Lucy* le sitcom et *Twilight Zone* l'anthologie fantastique. Le

Perry Mason original connut 271 épisodes, à raison d'une trentaine par an pendant neuf ans, entre 1957 et 1966. Heureuse époque où l'on n'enchaînait pas les séries de 8 épisodes de 50 minutes en trois soirées. Raymond Burr interpréta ensuite l'inoxydable commissaire Robert T. Ironside qui, rivé à sa chaise roulante, traquait les criminels dans *L'Homme de Fer*, entre 1967 et 1975. Autrement dit, une référence.

En réalité, le *Perry Mason* de 2020 est la préquelle de la série de 1957, c'est-à-dire le récit de ce qui s'est passé avant. Elle raconte les origines de l'avocat qui, par petit écran interposé, régna dans les tribunaux de Los Angeles et fit quasi-sys-



Perry Mason, 1957 © CBS/Paisano Productions

tématiquement acquitter ses clients, toujours faussement accusés des pires crimes.

Une préquelle est le contraire d'une uchronie. Ce n'est pas « où en serions-nous si les choses avaient été différentes ? », mais « comment a-t-on pu en arriver là ? » En l'occurrence, « comment Perry Mason est-il devenu Perry Mason ? »

Du détective employé par un vieil avocat pour battre en brèche les accusations abusives d'un procureur arrogant au jeune avocat arrachant un premier et inespéré non-lieu dans une affaire de meurtre d'enfant, on assiste en effet à la lente et minutieuse constitution d'un personnage.

Nous sommes dans les années 30. Si la partition musicale n'est pas véritablement celle de l'époque, les costumes et accessoires sont conformes. Dans ce cadre directement issu des romans et scénarios de Dashiell Hammet ou W. R. Burnett, ce nouveau *Perry Mason* fait figure de roman d'ap-

prentissage. Asocial, cynique, traumatisé par la guerre de 14, le héros est à l'intersection d'une jeunesse abîmée par la guerre et d'une maturité qui tarde. Sa morale personnelle, assez éloignée des règles communes, tient à quelques rares loyautés, comme tout vrai héros des films noirs. Il vit dans la vieille ferme de ses parents, en limite d'un terrain d'aviation dont la propriétaire couche avec lui mais à laquelle il refuse de vendre son terrain. De temps à autre, il fait chanter un gros bonnet après l'avoir photographié en situation scabreuse. Le tout-venant d'une vie de bricoles qui lui vaut régulièrement une raclée.

Qui est Perry Mason ? On ne le sait pas vraiment et lui non plus. Il ne fait que survivre. Mais lorsque la défense d'une mère suspectée du meurtre de son enfant échoit à son employeur, l'avocat E.B. Jonathan, les enjeux deviennent beaucoup plus sérieux. L'avocat charge Perry Mason et son com-



Perry Mason © HBO

plice Pete Strickland de démêler les différentes pistes que présente l'affaire tandis qu'il s'occupe de la procédure et que son associée, Della Street, fait office à la fois de psychologue, de stratège, de documentaliste et de secrétaire.

Concession à l'air du temps, Della Street est désormais homosexuelle.

La suspecte, Emily Dodson, affiche, elle, tous les symptômes de la catatonie. Elle avoue, se récupe, admet une liaison avec un des ravisseurs, rejette son mari, fond en larmes... Le procureur tient sa proie. Mais Emily, unanimement haïe par la foule qui attend chaque jour sa sortie du tribunal pour la conspuer est simultanément prise en charge par Sœur Alice, la prêcheuse illuminée de la secte évangéliste l'Assemblée Radiante de Dieu.

C'est la seule référence directe aux troubles de notre époque. Les évangélistes délirants du feuilleton sont les ancêtres des actuels évangélistes, télévisuels ou non, dont l'influence néfaste sur la vie politique des USA et du Brésil n'est plus à démontrer. Entre leurs mains, Emily devient l'élue, celle dont le fils ressuscitera le jour de Pâques.

Car l'image du bébé mort hante tout le récit. Non seulement il a été assassiné mais une mise en

scène sordide a ajouté du dégoût à l'horreur : ses paupières ont été cousues, ouvertes, post-mortem. Ce détail morbide crée une réelle dissonance dans le récit. Il est trop scandaleux pour n'être qu'une circonstance aggravante. À ce point, on ne sait qu'en faire ni qu'en penser.

Pourtant, l'enquête de Perry Mason progresse et, peu à peu, des liens inattendus apparaissent en filigrane. On voit se croiser un policier véreux, les dirigeants fascisants de la secte évangéliste et, par exemple, le gang des kidnappeurs. Un policier noir, témoin indirect, refuse longtemps de parler par crainte des représailles. Les preuves manquent et lorsque le procès commence, rien n'est encore très clair du côté de la défense.

Son mentor E.B. Jonathan s'étant suicidé, c'est Perry Mason qui a repris les commandes du cabinet avec un diplôme d'avocat obtenu in extremis. Il lui faut interroger les témoins, exposer ses thèses devant le jury, il n'est pas prêt, le trac lui noue la gorge. Un avocat confirmé lui prodigue ses conseils, Della le soutient en dépit du peu de reconnaissance qu'elle en tire, Pete, lui aussi maltraité, accepte de revenir fouiller les zones d'ombre. Les derniers épisodes suivent parallèlement les

dernières recherches de Pete, les séances au tribunal.

Perry Mason gagne chaque jour en confiance et en rouerie. Au fil des audiences, la brutalité et la morgue du procureur apparaissent de plus en plus odieuses tandis que le lyrisme de Perry Mason infuse dans les esprits la compassion et le doute consubstantiels à l'idée même de Justice. Il finira par obtenir un non-lieu, formidable victoire pour un néophyte.

Certes l'enquête n'a pas été d'une rigueur extrême et des détails aussi importants que celui des paupières cousues ne trouvent aucune explication. Dans les derniers plans, Mason tire d'une boîte d'allumettes un fragment du fil qui traversait une paupière du bébé et souffle dessus pour le faire disparaître dans le vent. L'important, nous dit ce plan, n'est pas là. Il n'est pas dans l'apparente véracité des faits ni dans la stricte mécanique du récit. Un personnage est né. Le papillon s'est extrait de sa chrysalide. La véritable histoire de Perry Mason peut donc maintenant commencer.

P-Valley

Au plus profond du delta du Mississippi se trouve une oasis de sable et de paillettes dans une zone rugueuse de l'existence humaine où la beauté peut être difficile à trouver. Cette série dramatique d'une heure (par épisode) raconte l'histoire kaléidoscopique d'un petit club de strip-tease qui survit et des mémorables personnages qui franchissent ses portes : les optimistes, les perdus, les brisés, les danseurs, les beaux et les damnés. Elle pose la question de ce qui se passe lorsque les habitants des petites villes rêvent au-delà des limites du supermarché et du prêteur sur gages.

Voici pour le synopsis officiel de *P-Valley*, feuilleton où l'esthétique revendiquée du film noir s'impose à la fresque sociale. La série prend en effet

le temps de décrire, par petites touches, par petits travellings, le paysage désolé d'une bourgade dénommée Chucalissa¹ avec ses maisons en ruines, ses petits commerces de survie et sa population à l'abandon. Nous sommes dans le « Dirty Delta », le delta du Mississippi.

On se retrouve en fin de semaine dans un club de strip-tease, le Pynk, où les danseuses-acrobates recréent chaque soir sur leur barre de Pole Dance la magie d'un érotisme bon marché. Dans cette atmosphère moite, où virevoltent les corps dénudés et où pleuvent les billets d'un dollar sur la piste, les ombres sont tranchées, la palette est réduite à des roses et violets intenses et les angles sont exacerbés dans la tradition expressionniste du film noir. On y cultive les personnages propres au genre : la femme au passé mystérieux, les pigeons et les voyous cyniques. En ces mêmes fins de semaine, une autre partie de la population expulse ses démons à l'église, à renfort de gospels endiablés – si je puis dire – sous l'impulsion de Patrice, la cheffe de chœur, également mère de Mercedes, la strip-teaseuse vedette du Pynk.

Katori Hall, l'auteure de ce feuilleton est originaire de la région. Elle a longtemps enquêté sur les clubs de strip-tease du Sud des États-Unis et tiré de son enquête une pièce de théâtre, *Pussy Valley*, donnée sur scène en 2015 à Minneapolis et donc devenue par la suite la mini-série *P-Valley*. Son intention était d'approcher cette industrie du sexe où les femmes « ont toujours été déshumanisées ou ignorées » avec le maximum d'empathie, ce que l'on peut comprendre.

En plus d'un accueil unanimement louangeur, de multiples critiques américaines insistent sur le fait que le feuilleton est la création d'une afro-américaine, que le scénario comme la réalisation de tous les épisodes sont uniquement assurés par

1 - Dans la langue des indiens Choctaw, *Chucalissa* signifie « maison abandonnée » et il existe bien au Tennessee un lieu dédié à la culture indienne portant ce nom.



P-Valley © HBO

des femmes et que la quasi-totalité des personnages sont des femmes afro-américaines, en l'occurrence les danseuses du club de strip-tease. Ce que ces critiques tendent à affirmer est que le regard féminin porté sur ces dernières vise à « mettre en valeur [leurs] talents phénoménaux, d'une manière qui se concentre sur les femmes elles-mêmes et non plus sur le regard masculin ou la consommation masculine de strip-teaseuses ». Le regard masculin, le fameux « male gaze », est, dans ce contexte, disqualifié.

Si l'on compare avec *The Deuce* de David Simon et George Pelecanos qui traitait de la prostitution et de l'émergence du film porno à New York dans les années 70, on est frappé par l'écart des choix esthétiques. L'exaltation de la beauté des corps dans *P-Valley*, par exemple, quand *The Deuce* laissait toujours paraître la fatigue et l'âge, rappelant ce que la vie sur le trottoir avait de sordide et de dangereux. On ne pouvait échapper à l'analyse de classe à laquelle les auteurs de *The Deuce* se livraient, analyse abandonnée par Katori Hall au profit des critères de couleur de peau et du genre. Plus d'une fois, par exemple, une col-

lègue fait remarquer à Autumn qu'elle est créole donc que la vie lui est plus facile. Dans le même ordre d'idées, Uncle Clifford, le patron du club, qui s'affiche comme « non-binaire », est lui aussi afro-américain et est interprété par un acteur homosexuel afro-américain. Pas de distance possible, sous peine d'appropriation culturelle².

Dans *The Deuce*, le Sida avait vite fait de remettre les pendules sociales à l'heure. Blancs ou noirs étaient à la merci du même virus, celui du Sida, tout comme les bars, bordels ou simples chambres fréquentés par tout ce petit monde étaient simultanément menacés par un autre virus, mais propagé celui-là par les promoteurs immobiliers, le virus de la gentrification. Prise dans cet étau, la population des trottoirs et des hôtels borgnes se décomposait. *P-Valley* a ceci de commun avec *The Deuce* que l'urbanisme vise aussi à « nettoyer » l'endroit mais la solidarité entre les danseuses et leur patron fait, cette fois, miroiter l'espoir d'une résistance.

2 - cf : https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominance_5345972_1654200.html



P-Valley © HBO

Venue de la Gauche³, une critique du mouvement Black Lives Matter, dénonce justement cette faiblesse du discours antiraciste qui ne parle pas de pauvres mais de noirs et qui néglige les blancs pauvres parce qu'ils sont blancs. Au moment où les écarts sociaux virent à l'obscène, le racisme créerait une fausse image des rapports sociaux et détournerait, comme si besoin était, des véritables enjeux socio-politiques.

C'est d'une certaine manière ce que fait *P-Valley*, en dépit de ses qualités d'écriture. À éviter la crudité et tirer vers la sensualité plutôt que la sexualité, cette série donne une image valorisante, érotisée, d'un genre d'établissement dont le rôle dans l'histoire de l'émancipation de la femme n'est pas franchement avéré.

En contrepartie et à en croire l'auteure, il faut accepter l'idée que les clubs de strip-tease font partie de la vie courante, dans ce sud des USA. Katori

3 - cf : <http://www.slate.fr/story/193365/etats-unis-gauche-black-lives-matter-racisme-antiracisme-classes-sociale-population-blanche-pauvrete>

Hall raconte qu'elle les a toujours connus et que dans sa jeunesse, il était fréquent de venir y fêter les anniversaires entre copains. Sans doute peut-on la créditer de révéler et valoriser une culture populaire et un milieu d'afro-américaines précaires pour lesquelles ce passage à la barre peut devenir une façon d'échapper à leur sort. C'est le cas d'Eloïse, qu'Uncle Clifford présente comme la première à avoir passé son « diplôme » parce qu'elle est devenue secrétaire du Maire.

L'histoire de ce petit monde à des racines qui remontent à très loin, à l'esclavage et à la ségrégation. Elle est résumée par la grand-mère d'Uncle Clifford lorsqu'elle raconte que ces clubs de strip-tease sont ce qu'il reste des bordels qui autrefois pullulaient et que l'on avait massés du côté de la digue, en une sorte de ghetto qui, au fond, les avaient protégés.

Mais que peut espérer une « travailleuse du sexe » ? Sans parler des traficotages d'Autumn, on constate que Mercedes a accumulé assez



P-Valley © HBO

d'argent pour ouvrir une école de danse et que Keyshawn, une autre danseuse, se voit propulsée sur les réseaux sociaux après son passage en vedette au Pynk, un avenir soudain s'offre à elle. Celles qui préfèrent gaspiller au fil des jours, parce qu'elles sont incapables de résister à leurs envies, finiront comme elles l'ont choisi. C'est du moins ce que laisse entendre *P-Valley*.

Les questions d'argent ne sont donc pas escomotées. Elles sont d'autant plus cruciales que plusieurs danseuses ont déjà un ou une enfant, à commencer par Mercedes à laquelle on a retiré la sienne. Cependant, comme la troupe, on craint beaucoup plus pour le club que pour chacune des danseuses, donnant ainsi corps à la solidarité déjà évoquée. Un projet immobilier de casino, porté par André, le filleul du maire, pour le compte d'un entrepreneur blanc, prévoit la disparition du Pynk. Le projet s'est ébruité. Les dettes, accumulées depuis l'époque de la grand-mère, ne peuvent être remboursées. Il ne manque plus, pour lâcher les bulldozers, que la signature des propriétaires du terrain, trois fils dont un bâtard, bien évidemment

tous blancs et bien évidemment lâches et cupides. Glissons...

Le drame de Mercedes, qui se fait voler ses économies par sa mère décidée à ouvrir sa propre église, trouble cette fresque un peu simpliste. Affleure inmanquablement un parallèle entre les tranches des évangéliques et l'effervescence du Pynk. Katori Hall laisse les associations se faire, sans plus.

Si *P-Valley* relève du récit choral il n'en reste pas moins qu'au centre se tient Autumn Night, alias Hailey, l'astre voilé qui retient la série dans son orbite. Aussi dramatique que soit la vie de Mercedes, aussi futile que soit l'ambition de Keyshawn, aussi caricatural que soit parfois Uncle Clifford, aussi ambiguë que soit la fascination d'André pour Autumn, tous les récits mènent à elle d'une façon ou d'une autre comme si les planètes de cette petite galaxie du delta du Mississippi étaient destinées à se laisser absorber dans son obscurité.

D'elle, on ne connaît que deux ou trois détails glanés au fil des circonstances et de ses confidences à André : elle vient d'une région qui a été inondée, elle a eu une fille qui est décédée et a

vécu une relation abusive avec un homme, probablement l'inconnu que l'on ne distingue que de dos, très épisodiquement. Elle vit dans le plus grand dénuement mais effectue de très gros virements et retraits en banque à cadence soutenue sous divers noms d'emprunts. Peu douée pour la barre, elle se contente d'exhiber ses courbes envoûtantes, bref, tout le long de la saison, Autumn Night promène son mystère avec une rare élégance.

C'est un pari audacieux que de faire tenir un récit, choral ou non, sur un manque, un creux. Le personnage de la femme fatale a été mythifié par le film noir, mais c'était il y a presque un siècle. N'est-ce pas aussi le cas de tous ceux que l'on vient de citer ? On a déjà rencontré bien des Mère Courage comme Mercedes, des travestis au grand cœur comme Uncle Clifford, des midinettes comme Keyshawn, des naïfs sentimentaux comme André. Fermons les yeux et transposons-les n'importe quand, au XIX^{ème} comme au XX^{ème} siècle, il n'y aurait que le vocabulaire à adapter, les caractères resteraient les mêmes. Ce ne sont pas des personnages nouveaux. Pour faire un personnage nouveau, il faut une nouvelle idée de la fonction du personnage. C'est peut-être paradoxalement ce qui les sauve et, par bonheur, dérouté le projet politique de *P-Valley*.

Perry Mason est un feuilleton créé par Rolin Jones et Ron Fitzgerald d'après les romans de Erle Stanley Gardner. Il a été diffusé en 2020 sur HBO. Il est interprété notamment par Matthew Rhys, Tatiana Maslany, Gayle Rankin, John Lithgow, Chris Chalk, Shea Whigham, Juliet Ruyance,...

P-Valley est un feuilleton créé par Katori Hall et diffusé en 2020 sur HBO. Il interprété notamment par : Brandee Evans, Nicco Annan, Shannon Thornton, Elarica Johnson, Skyler Joy, J. Alphonse Nicholson, Parker Sawyers, Harriett D. Foy, Tyler Lepley, and Dan J. Johnson.

Brimborions,

babioles

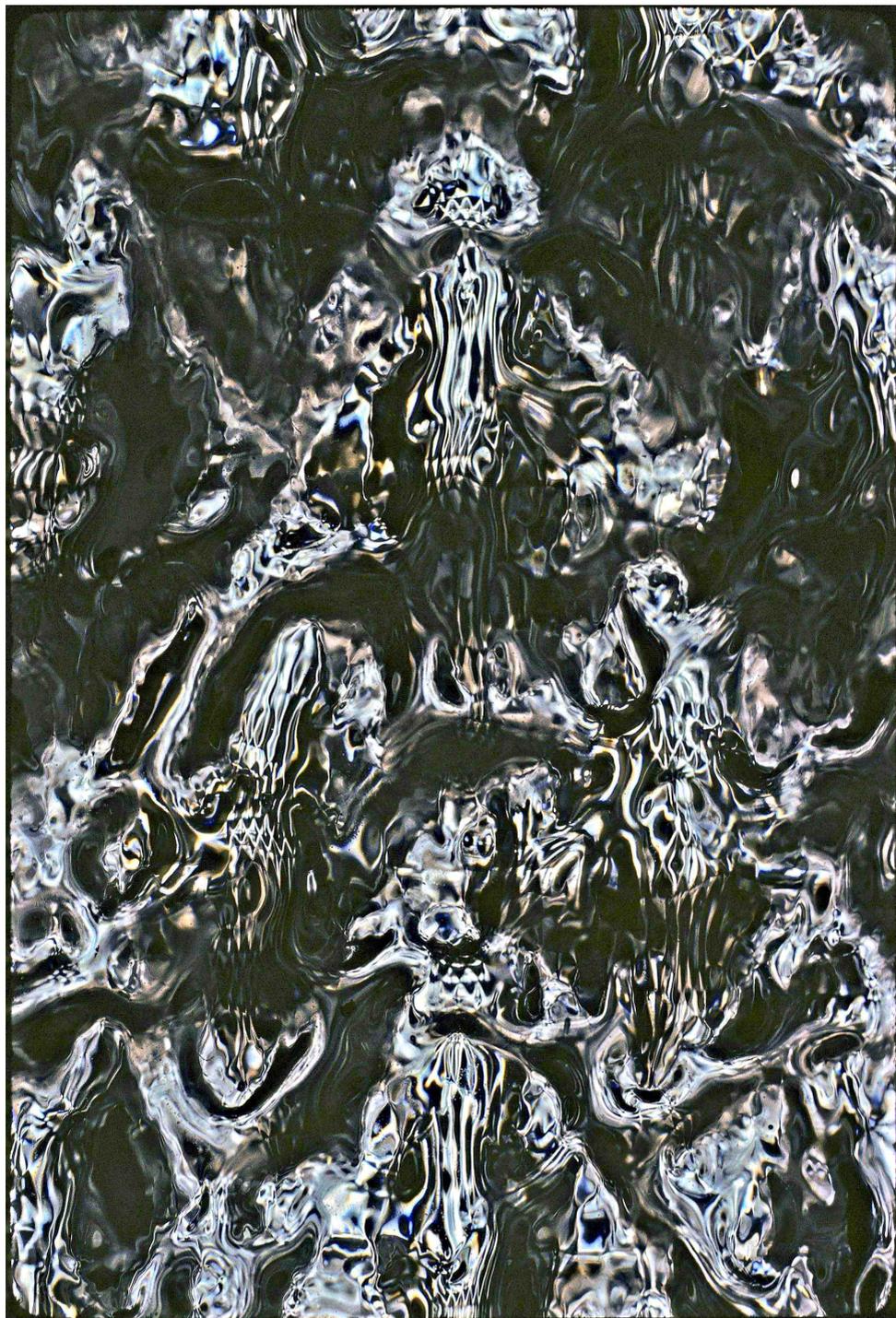
et autres petits bouts, à propos de Paysages de l'infime

par Gilbert Pons & Tristan Passerel

« La valeur intrinsèque d'un livre ne dépend pas de l'importance du sujet (sans quoi le théologien l'emporterait, et de loin), mais de la manière d'aborder l'accidentel et l'insignifiant, de maîtriser l'infime. L'essentiel n'a jamais exigé le moindre talent. » Ces lignes de Cioran (*Le mauvais démiurge*, p. 41) s'appliqueraient assez bien, *mutatis mutandis*, à l'entreprise du photographe Tristan Passerel.

Dans le préambule ouvrant « Elles Èves », sa série de portraits de jeunes filles dont la publication a été entamée ici-même fin 2001, Tristan Passerel confessait avoir longtemps négligé, et même déprécié le genre. Il y faisait référence à un article publié une quinzaine d'années plus tôt dans une revue confidentielle, article d'une mauvaise foi et d'une radicalité passablement juvéniles : « Si, de mon point de vue, le visage offre un intérêt plastique, ce n'est certainement pas pour les motifs qui ont fait de lui la raison d'être du portrait. L'observation quasi clinique du moindre pore, le

gros plan sur les points noirs, les rougeurs, ou les menues pilosités, dévoile un continent minuscule, injustement ignoré. Mais l'être humain, surtout s'il est photogénique, accepte évidemment assez mal que l'œil de son vis-à-vis occasionnel s'attarde sur un détail prétendument disgracieux qu'il n'a pas réussi à gommer. J'ai dû en tenir compte, chercher des substituts plus accessibles, ou en tout cas plus tolérants. » (« Croûte et pellicule, une apologie des matériaux déchus », *Noésis*, 1987, n° 5, p. 81.)



J'ai déniché dans ses archives un texte plus ancien et inédit sur sa pratique, moins mordant aussi ; ce commentaire, qui est également un plaidoyer *pro domo*, accompagnait *Paysages de l'infime*, sa première exposition de photographies, à la librairie Calligramme (Cahors), au printemps 1984, le voici.

© Gilbert Pons, avril 2020
- Turbulences Vidéo #109

« Je suis plus à l'aise dans les mondes de la miniature. Ce sont pour moi des mondes dominés. »

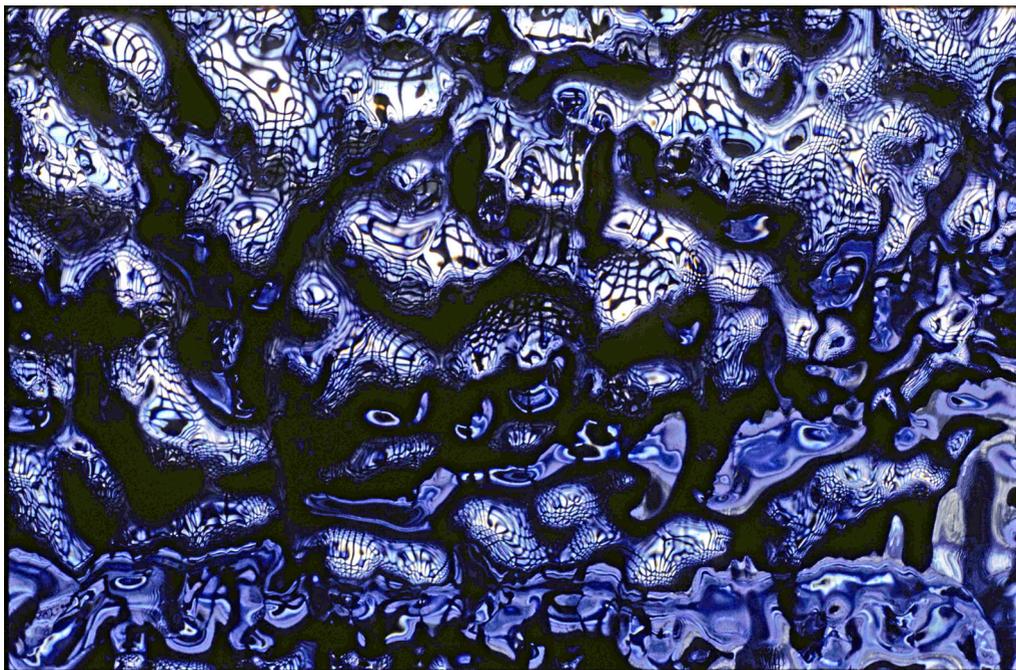
Gaston Bachelard¹

« Les photographies exposées ont été faites à *bout portant*, comme si leur auteur avait craint de manquer la cible, d'échouer dans son dessein. Il y a, dit-on, quelque chose de cynégétique, de vorace même, dans la prise de vue, l'appareil pouvant devenir, à l'occasion, le piège que l'on tend ou le fusil que l'on braque — un coup d'œil sur le vocabulaire utilisé par les professionnels pour décrire tant leur matériel que les gestes propres à leur activité le confirme. Ce côté prédation peut se justifier par la nature de l'objectif choisi ; certains versants du réel opposent au regard je ne sais quoi d'hermétique et d'arrogant, une façon d'être obtuse, récalcitrante, qui défie l'observateur déterminé ; il faut donc beaucoup d'efforts, et beaucoup de patience, pour les faire avouer, pour leur soutirer les motifs qui s'y trouvaient confinés². Il faut admettre que les circonstances imposent à l'opérateur des positions parfois inconfortables, des postures scabreuses, et même dangereuses, qui contribuent, dans son esprit du moins, à doter le cliché d'une valeur souvent disproportionnée avec ses qualités intrinsèques.

Le *compositeur d'images* (l'expression est du grand photographe Ernst Haas !) ne croit pas être

1 - *La poésie de l'espace* (1957), PUF, 1978, p. 150.

2 - « Les photographies sont une façon d'emprisonner la réalité, que l'on conçoit comme rétive, impossible à saisir : elles la font se tenir tranquille. Ou encore, elles l'agrandissent lorsque l'on a l'impression qu'elle s'est rétrécie, qu'elle est creuse, périssable, distante. » (Susan Sontag, *La photographie* (1973), Éditions du Seuil, 1979, p. 180.)



Anamorphoses bleues © Photo : Tristan Passerel

pour autant un chasseur³, il attendrait plutôt que le monde alentour, pudique ou provocant, lui fasse quelque signe. En fournissant de quoi apprivoiser ce que les choses peuvent avoir de réticent, de farouche, son équipement lui apporte surtout les moyens d'interpréter leur ambiguïté foncière. Il faut bien « composer » avec ce que l'on voit, avec les recoins, les aspects subalternes ou méconnus qu'il est si tentant d'explorer. Combien de choses sans pedigree ou fugitives demeurent imperceptibles pour le passant préoccupé, distrait ou désinvolte ; il revient à un coup d'œil plus perspicace,

3 - Illustrée par nombre d'essayistes, parfois par des écrivains, et même par des photographes célèbres, l'assimilation de l'opérateur à un être insatiable mitraillant tout ce qui ressemble à un gibier potentiel est devenue d'ailleurs un topos de la critique, asséné sur un ton d'autant plus péremptoire que les arguments invoqués à titre de justification sont d'une portée, disons, rhétorique. « L'artiste est expansif, généreux, centrifuge. Le photographe est avare, avide, gourmand, centripète. » (Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes* (1970), Folio, 1995, p. 145.)

en tout cas plus attentif ou curieux que les autres, de reconnaître une dignité esthétique à ces entités prosaïques, modestes, que peu de mots d'ailleurs consentent à désigner. La fréquentation du minuscule, la saisie de détails d'anodine apparence, contribuent à élargir le champ du visible, et cela permet une maîtrise plus complète, un contrôle plus rigoureux des éléments du sujet ; d'autant qu'examiné à la loupe, celui-ci présente une physionomie renouvelée, des formes insolites et complexes où l'environnement épars vient quelquefois se concentrer. La « prise de possession » d'un univers aux dimensions réduites est plus précise, plus accomplie, plus gratifiante que le cadrage, toujours approximatif ou lacunaire, de panoramas grandioses, épanouis et fuyants. La séduction des courtes focales vient de ce qu'elles donnent à leur utilisateur l'impression, l'illusion aussi, de s'emparer de l'espace dans son ampleur, dans sa totalité

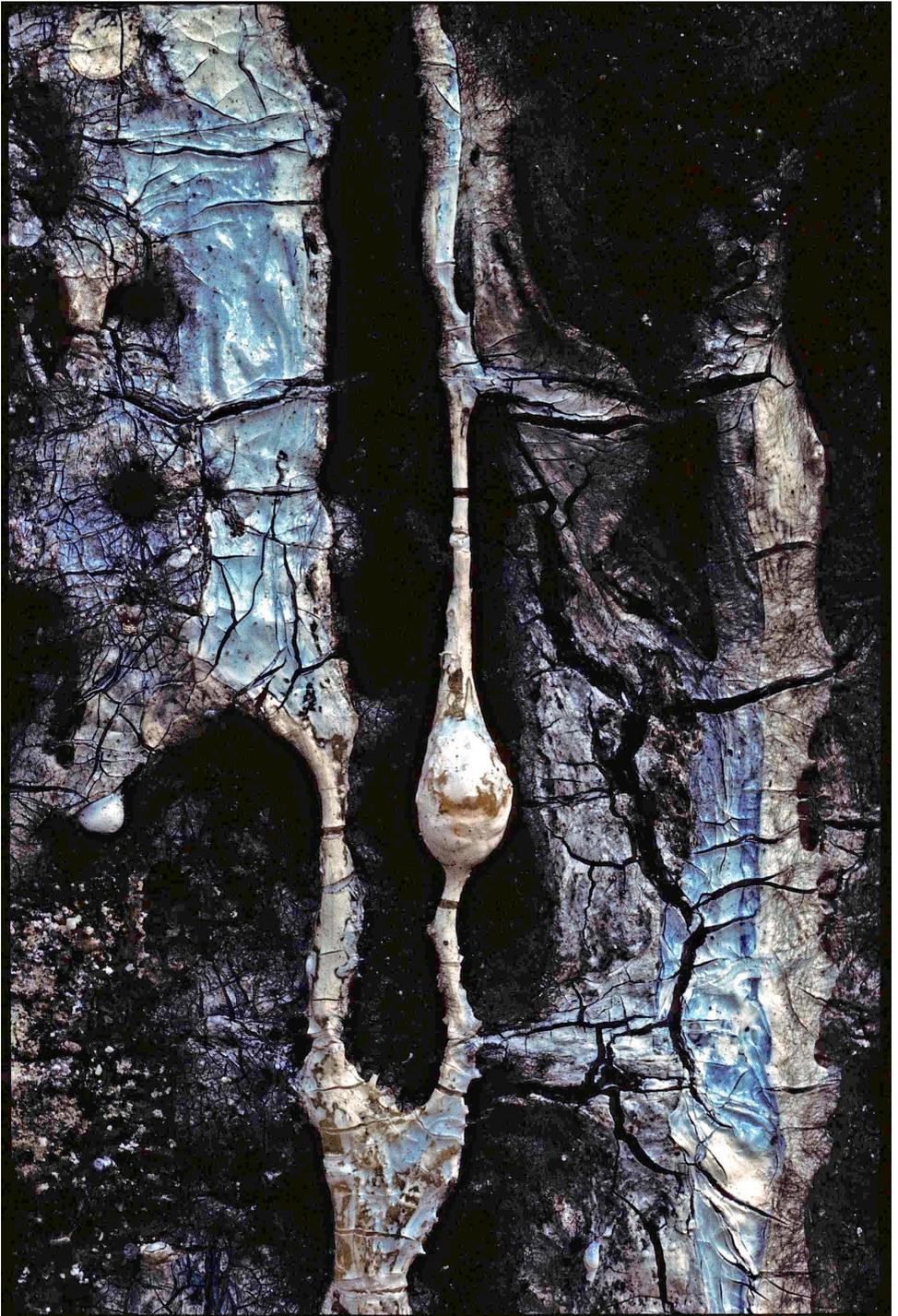






Tableau dans le tableau © Photo : Tristan Passerel



Paysage oxydé © Photo : Tristan Passerel

; mais les vastes étendues résistent obstinément à la volonté de les enclore dans un cadre dénué de tolérance et de flexibilité. Un grand angulaire ne peut tenir en respect l'immensité envahissante qu'en restant évasif, en faisant reculer les divers plans et donc en rapetissant les éléments variés qui la jalonnent. Il dissimule de surcroît ce qu'il peut y avoir de monoculaire, d'irréremédiablement borgne dans la visée photographique, dans le regard qui se contente de lorgner.

Une répulsion secrète, ou une sorte de méfiance, éloigne probablement l'opérateur des lieux réputés, des endroits pittoresques où abondent les maniaques du reflex et autres touristes, comme si les thèmes de prédilection de l'acte photographique avaient été peu à peu dépossédés de leur substance par la pléthore des déclenchements, comme si l'appareil était assimilable à un aspirateur à images⁴. Demeurent les terrains vagues, les décharges, les lieux à l'abandon...

Peinture écaillée, bois patiné ou pourrissant, ferraille oxydée, verroterie cassée..., ce qui est hors d'usage parce qu'usé peut devenir, pour qui sait voir, matière à invention. Taches de rouille, plastique opacifié par la pluie ou par l'âge, miroir craquelé, abîmé ou dépoli, incapable de refléter, de se défendre... Les marques de l'homme auront dû perdre leur fraîcheur pour que quelqu'un d'autre vienne laisser son empreinte. Les produits neufs, trop luisants ou trop lisses, n'échappent pas au clinquant, en revanche, les salissures, les fientes ou les souillures deviennent propres à susciter le déclic. Les objets longuement frottés par le passage du (mauvais) temps, ratatinés par les

intempéries, offrent un aspect plus mat et plus délié qui capte mieux la lumière ; les nuances rares me donnent l'impression de ne se plaire que sur les matériaux altérés. Déchets, objets déchus, le soin qui peut leur être accordé aboutit, pour ainsi dire, à un recyclage des détritres, à la promotion de l'infime, du saugrenu. La moisissure et la saleté, la corrosion sous ses multiples formes, effectuent ainsi un étonnant retour en colonisant un territoire dont elles avaient pourtant été bannies.

Étrangement, et malgré des dehors diaphanes et brillants, la photographie est à même de restituer la douceur ou la rugosité du grain des choses, le caractère tour à tour tendre et mordant de la clarté qui joue sur les couleurs ; mais surtout, c'est l'impalpable planéité de sa surface, anguleuse et glacée, qui la rend apte à suggérer comme une profondeur, horizontale. »

© Tristan Passerel - Turbulences Vidéo #109

4 - Pour bizarre ou excessif que cela puisse paraître une telle idée était soutenue littéralement et avec force par Balzac, qui détestait qu'on le prenne en photo. Il croyait le corps de l'homme constitué d'une superposition d'enveloppes très minces, un peu comme des pelures d'oignon ; en avalant une très mince couche de la peau du modèle, chaque « prise de vue » risquait donc, à la longue, et à la lettre, de le dépouiller de lui-même (cf. Nadar, *Dessins et Ecrits*, t. II, Paris, Hubschmid, 1979, p. 977-980.)

Observations

Post-Vivantem

par Golnaz Behrouznia

Observations Post-Vivantem est une série de recherches artistiques entre formes littéraires et univers visuels, proposant des fictions d'anticipation autour du vivant et des environnements futurs.

Ce travail, initié par l'artiste Golnaz Behrouznia, pendant le confinement 2020 à Paris, se présente sous formes d'articles publiés en ligne¹. Il s'agit pour l'artiste d'une première en termes de publications littéraires et poétiques en langue française. Leur existence est due en partie à la mise en place, dès le mois mars 2020, de la plateforme MyownDocumena, une sorte d'atelier virtuel, par l'artiste des réseaux David Guez.

Cette série de travaux démontre, encore une fois, un intérêt particulier pour les rapports entre l'homme et la nature, comme c'était déjà le cas pour de précédents travaux tels que *Dissimilarium*.

Ici, la série rend compte d'une approche expérimentale située entre narration et poésie. Les termes et mots, issus de domaines scientifiques et sensibles, se confondent. Visuellement, ces travaux développent une approche pluridisciplinaire, entre dessin, modélisation 3D et photographie, pour faire écho à l'écriture. Ils sont matières à en-

richir et intégrer de prochains projets artistiques. Plusieurs recherches de même nature ont été développées et publiés sur le site de MyownDocumena ou celui de l'artiste². Désormais, ces séries seront aussi publiées dans les pages de Turbulences Vidéo.

1 - cf. <http://www.myowndocumenta.art>

2 - cf. <http://www.golnazbehrouznia.com/labo.html>

Observations Post-Vivantem #1

Gorgées d'humidité.

Entités esthétiques d'âge mûr.

Déployées selon leurs instincts de spatialisation.

Ramifications à une sève dense, cellules capillaires dérivées de molécules de synthèse.

Textures dermiques à base d'huiles minérales, aux pores dilatés, étendues sur plusieurs mètres carrés.

Germes d'objets aux membranes plasmiques.

Décors transpirant à base d'acides aminés, aux pigments organiques.

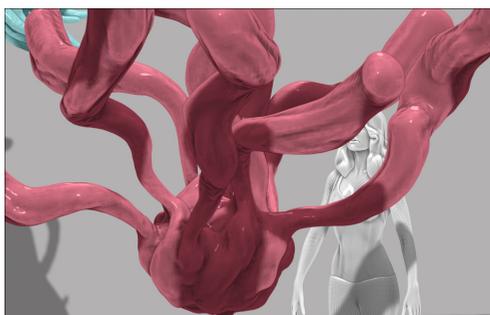
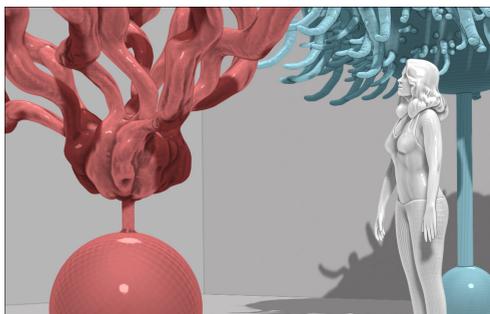
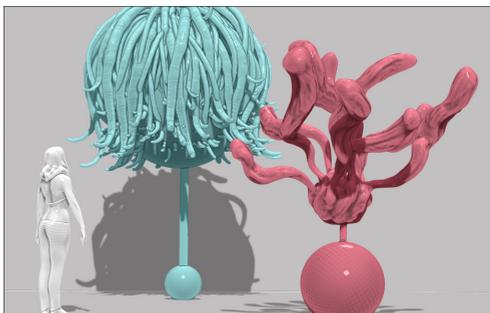
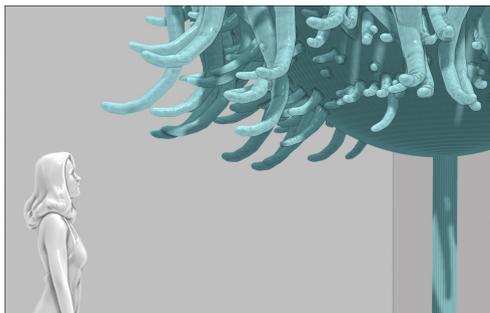
Au sein de l'espace de la salle, des matières organiques à l'aspect gélatineux, suivaient le plan d'une formation cactée : premières expansions macroscopiques selon des modèles d'organisation bactérienne.

Biologie aux projets scénographiques proliférants : Observation d'une nouvelle logique morphogénétique après l'ère finale.

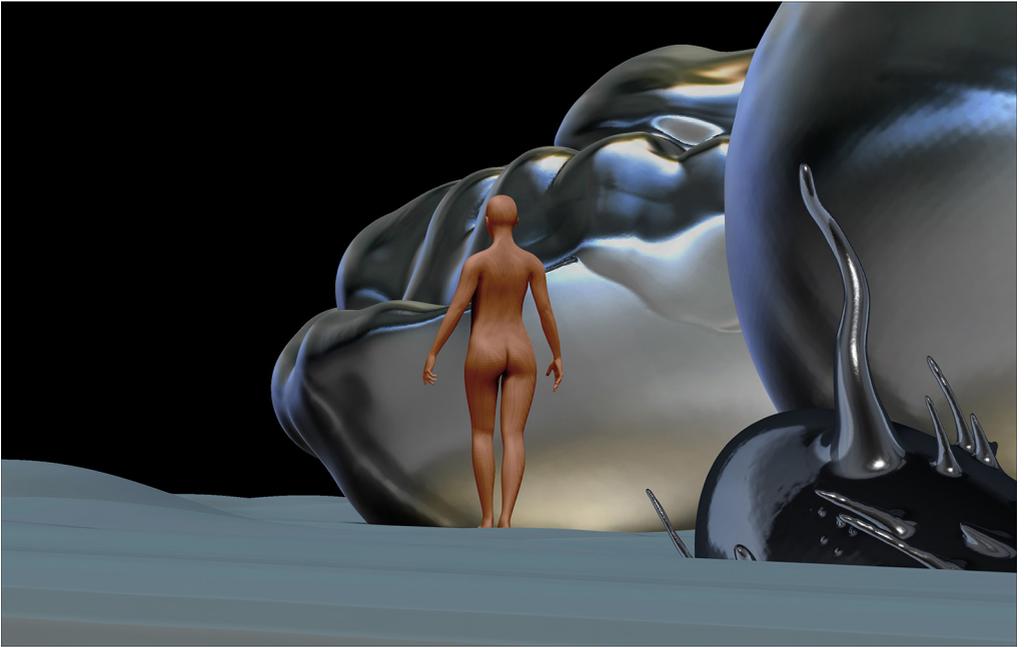
Domestication de ces objets vertébrés, dans la neutralité des espaces vides, au sein du musée de l'Humain.

Brume figée aux plafonds du lieu, s'intensifiait en concentration ozone.

© Golnaz Behrouznia - Turbulences Vidéo #109



Dessins 3D, sur la base d'objets conçus pour les environnements de l'installation Dissimilarium © Golnaz Behrouznia



Dessins 3D, sur la base d'objets conçus pour les environnements de l'installation Dissimilarium © Golnaz Behrouznia

Observations Post-Viventem #2

L'échelle 1.

Après l'ère finale.

Une forêt artificielle a émergé depuis des restes d'objets quotidiens et d'architectures.

Ces existences se sont connectées, d'une manière inexplicable, aux données d'un milieu naturel, qui a existé par le passé, et dont la localisation se trouvait à proximité.

Des visiteurs observent un phénomène de Bio-Hack de ces milieux inertes :

- Le code génétique s'est réintroduit dans le champ du possible ;
- Ce sont des excroissances d'acier à la morphogenèse biologique ;
- Ces existences réagissent aux sons et aux lumières de leur environnement, en changeant la densité de Co2 post-industriel, par son absorption.

L'hypothèse : ces interactions ont pour but de rendre le milieu le plus favorable, à l'émergence de toute une nouvelle gamme d'entités minérales.

© Golnaz Behrouznia - Turbulences Vidéo #109

Observations Post-Vivantem #3

Après 47 heures de mise en place dans la salle d'exposition par l'équipe de l'entreprise, pour la culture d'un milieu propice à son développement, cette nouvelle génération de micro-organismes s'était merveilleusement étalée selon son ADN de spatialisation.

Les tests de son auto-cumulation étaient assez rapidement prometteurs.

Les modèles générés suivaient les mêmes croisances morphologiques que celles de corps complexes de types végétaux et animaux.

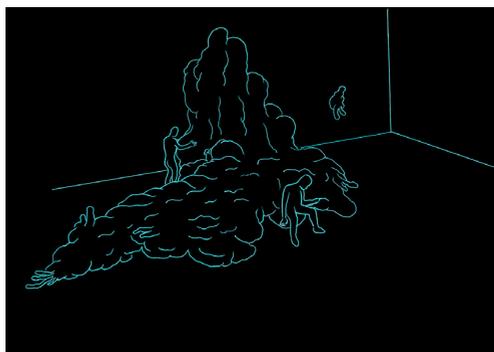
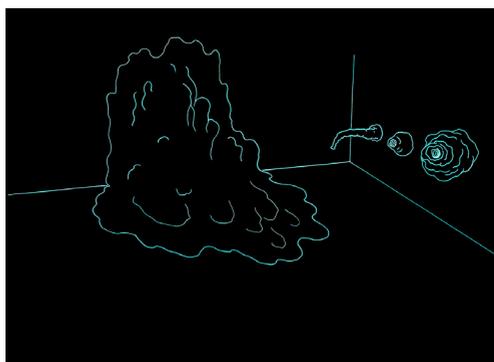
A base de protéines de synthèse et macromolécules dérivées d'huiles minérales, ces bactéries augmentées développaient toute une gamme de structures réticulées aux consistances et masses volumiques variées.

Aux aspects gélatineux, caoutchouteux, élastiques, les microorganismes suivaient un plan génétique de formation collective, constituant un corps macroscopique.

Ce corps avait la propriété de s'auto-déterminer, dans le but d'organiser un équilibre esthétique dans l'espace. Ainsi son volume pouvait s'accroître et se répartir sur plusieurs mètres carrés.

La logique de chaque équilibre, s'auto-planifiait alors dans les tissus collectifs de ces microorganismes, grâce à un algorithme qu'ils mettaient en réseau et renouvelaient constamment, afin d'entre-croiser le vide et le plein.

Ces modèles bactériens permettaient enfin le développement autonome de scénographies plastiques singulières, se débarrassant de toute nécessité de la création artistique humaine.



Dessins © Golnaz Behrouznia

Ryoji Ikeda

Un démiurge du son / lumières / image

par Geneviève Charras

Né en 1966 à Gifu, Japon, il vit et travaille à Paris et Kyoto. Figure clé de la musique et de l'art électronique, le compositeur et artiste visuel japonais Ryoji Ikeda s'intéresse principalement aux caractéristiques essentielles du son lui-même et celles du visuel en tant que lumière, en utilisant l'esthétique et la précision mathématiques.

Reconnu comme l'un des rares artistes internationaux qui travaillent à la fois sur les médias visuels et sonores, il orchestre minutieusement les sons, les images, les matériaux, les phénomènes physiques et les notions mathématiques dans ses spectacles et ses installations immersives.

Ses œuvres ont été présentées dans les plus grands musées, théâtres et festivals à travers le monde. Parmi ses spectacles, *superposition* (2012) a tourné dans plus d'une vingtaine de lieux jusqu'à ce jour, notamment au Centre Pompidou à Paris, Barbican Centre à Londres, Concertgebouw à Brugge et Amsterdam, Metropolitan Museum à New York.

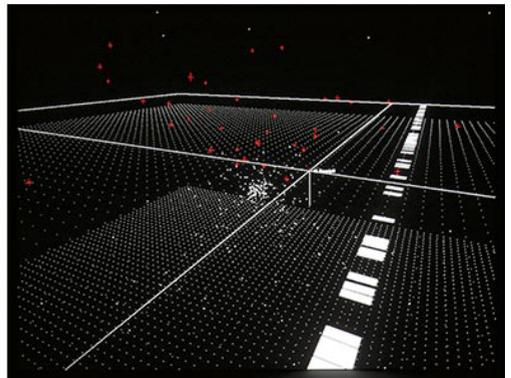
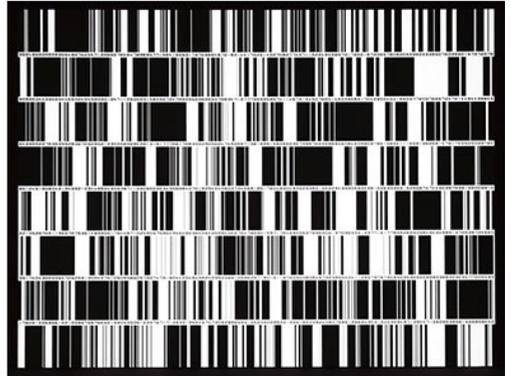
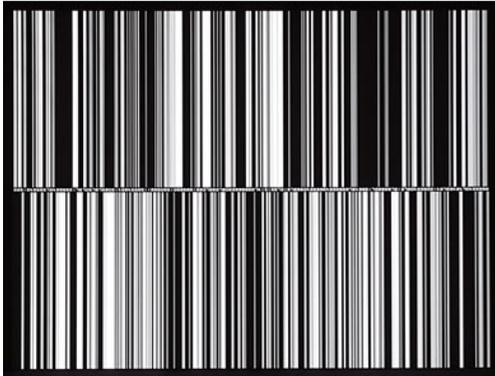
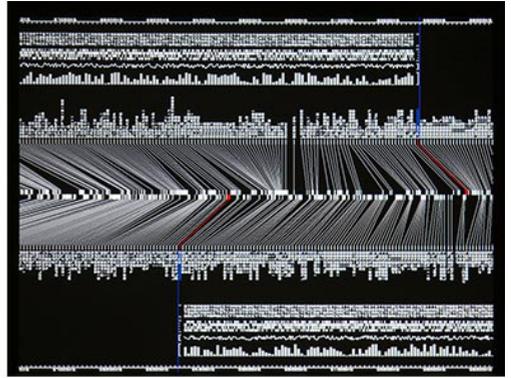
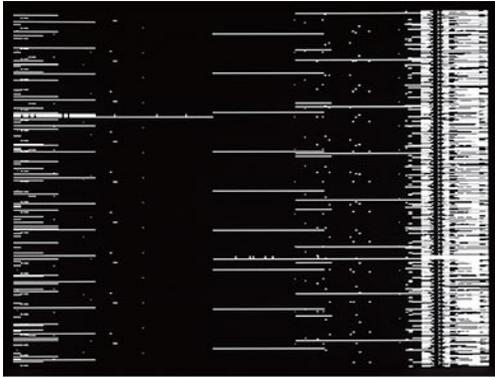
En 2016-2017, il crée *music for percussion*, une pièce acoustique pour l'ensemble suisse Eklekto, ainsi qu'une symphonie de drones, *A [for 100 cars]*, commandée par le Red Bull Music Academy Festival de Los Angeles.

En 2019, Los Angeles Philharmonic lui commande une nouvelle composition acoustique, *100 cymbals*, pour le Fluxus Festival et il collabore avec Hiroshi Sugimoto sur une commande du Ballet de l'Opéra de Paris, *At the Hawk's Well*.

En 2020, outre le focus que lui consacre le Festival Musica Strasbourg, dans lequel plusieurs de ses pièces et de nouvelles compositions acoustiques sont présentées, il collabore à la nouvelle création du chorégraphe Pontus Lindberg pour le Royal Danish Playhouse Copenhague et s'occupe de la programmation du festival de musique MODE 2020 à Londres.

Parallèlement à son activité musicale pure, il travaille sur des projets de spectacles, installations, livres et CDs, qu'il mène à long terme.

Début 2018, accompagnant la sortie de *music for percussion* [cd + booklet], Ryoji Ikeda crée sa source en ligne sous le nom de *codex* | *éditio*.



datamatics [prototype-ver.2.0], audiovisual concert, 2006-08
© Photo : Ryuichi Maruo, courtesy of Yamaguchi Centre for Arts and Media [YCAM]

Ryoji Ikeda est lauréat du Prix Ars Electronica Colide@Cern 2014.

Utilisant des données pures comme autant de sources sonores et visuelles, la datamatique combine des présentations abstraites et mimétiques de la matière, du temps et de l'espace. Projetant une série d'images en noir et blanc, générées par ordinateur, avec des incises de couleurs, ces rendus graphiques des données prennent de multiples dimensions. Après des séquences 2D de motifs dérivés d'erreurs de disque dur, les images se transforment en vues tournoyantes de l'univers en 3D, jusqu'aux scènes finales, où le traitement mathématique ouvre des perspectives spectaculaires. La bande-son reflète ce processus de l'imagerie par une stratification méticuleuse des composantes sonores, créant des espaces acoustiques immenses et apparemment illimités.

Au sein de *Coder le monde. Mutations / Créations*, l'exposition présente un état de la création numérique contemporaine dans différentes disciplines. Revenant sur l'histoire du code numérique et la manière dont les artistes s'en sont emparés depuis l'avènement de l'ordinateur dans les années 1960, l'exposition fait apparaître un univers esthétique et critique commun qui questionne notre quotidien entièrement irrigué par les logiques numériques. Articulée autour de six *timelines*, l'exposition met au jour de multiples correspondances dans les logiques de création et offre une lisibilité globale de ce qui constitue une culture du numérique.

Formula, qui se renouvelle à chacune de ses présentations, est une synchronisation parfaite entre les fréquences sonores et les mouvements sur l'écran. L'œuvre place le spectateur dans une géométrie binaire de l'espace et exploite l'obscurité pour amplifier les perceptions. Il y a une intégration complète des éléments composant la

musique, les images, l'éclairage et leurs relations, suivant une partition très précise.

En résonance avec la collection du Frac Franche Comté de Besançon qui se concentre sur la question du temps et du son, l'installation *Test pattern [04]* invite le visiteur à entrer dans un univers ultra-contemporain, à faire l'expérience d'une immersion dans l'image, la lumière et un son électronique minimal. *Test pattern* est un programme informatique qui convertit en temps réel les signaux, qu'ils soient sonores, comme c'est le cas ici, textuels, ou visuels, en images de codes barres ou de données informatiques binaires constituées de 0 et 1. L'installation est composée d'images projetées sur une surface au sol de 12 x 3 m accompagnée par un dispositif sonore. La vitesse extrême des images en noir et blanc, des centaines de compositions par seconde, quasi en effet stroboscopique, est une expérimentation sur les limites de la perception pour le visiteur en référence aux tests de fonctionnement des appareils de diffusion (les « test pattern » sont aussi le nom donné aux mires qui permettent de tester les images des téléviseurs). Ce projet, qui s'intègre dans la série *datamatics*, ensemble d'installations et concerts, explore la capacité à percevoir les données informatiques qui pénètrent jour après jour notre quotidien.

Les bases de données sont donc à la fois le sujet des recherches de Ryoji Ikeda, et son matériau de création. Par nature invisibles, l'artiste cherche à capter ces bases de données pour nous les restituer à travers une expérience esthétique puissante et fascinante.

Pour le Frac Franche-Comté et dans le cadre de son ouverture, la pièce est accompagnée exceptionnellement de sa version sous forme de concert-performance, *test pattern [live set]*. Depuis 2008 en effet, l'artiste développe le projet *test pattern* à travers plusieurs angles: sortie d'un CD, création d'un concert audiovisuel et à ce jour qua-



test pattern [n°11], audiovisual installation, 2017 © Photo : Stefan Altenburger, courtesy of LUMA Foundation

trième version de l'installation *test pattern*, sans oublier la version monumentale présentée à Park Avenue Armory à New York en mai 2011.

Infrabasses, sons purs et séquences quasi-bruitistes sont les ingrédients de ses compositions minimalistes, converties en direct en images vidéo. Le projet de Ryoji Ikeda dans la salle du rez-de-chaussée inaugure une programmation régulière d'œuvres pensées en fonction des caractéristiques de cet espace d'exposition. Qu'il s'agisse de productions, c'est-à-dire des œuvres créées pour l'exposition et donc encore jamais présentées au public, d'œuvres *in situ* qui n'existent que dans une architecture donnée et ne peuvent pas être présentées ailleurs car elles perdraient tout sens, d'installations, adaptables, notamment dans leurs dimensions, en fonction du lieu, ou encore d'œuvres éphémères, qui disparaîtront après l'exposition ; les œuvres qui seront présentées dans cet espace auront toujours un caractère expérimental et fortement ancré dans une actualité.

Ryoji Ikeda vit actuellement à Paris. Il s'est fait connaître dès les années 1990, dans l'effervescence de la scène électronique mondiale. D'abord DJ, il ouvre progressivement sa pratique à l'art sonore et sort son premier CD en solo en 1995. Ses compositions prennent source dans les sons de l'environnement numérique (clicks et autres buzzs) pour arriver jusqu'à une abstraction qui tend à explorer les limites mêmes du perceptible, entre l'infra et l'ultra son et, dans l'univers du visuel, entre la lumière blanche et le défilement stroboscopique.

Ses performances sur scène et installations sont des expériences sensorielles qui opèrent des transpositions permanentes entre images et sons. Ses œuvres ont toujours le caractère très ciselé et précis des recherches mathématiques dont elles sont issues et auxquelles il emprunte plastiquement des logiques de superposition, de séquences ou de flux continus.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #109

VIDEOFORMES 2021

Festival : 18 > 21 mars

Expositions/Exhibitions : 18 mars > 4 avril

Turbulences Vidéo #109 > Octobre 2020 / Portrait d'artiste : Scott Hessels