ADVENT



Art Moral - 80 pages - 180x240 mm
- Read only - Modifications not allowed -

2012
IX

INTRODUCTION

1 - Ce qui n'est pas

On accepte encore avec trop d'empressement ce faux dilemme énoncé en 1957 par Marcel Duchamp sous la forme d'une pétition de principe [1] : si l'artiste est un medium, il ne peut être pleinement conscient de ce qu'il fait; par conséquent, toutes ses décisions lors de la réalisation d'une œuvre relèvent de l'intuition et ne peuvent faire l'objet d'une auto-analyse. Si cette hypothèse est vraie, les explications qu'il a données onze ans auparavant au sujet de ses premières peintures et de son Verre [2] sont futiles : or elles ne le sont pas.
Que l'auto-évaluation ne puisse être accomplie que sur le mode de l'analyse, de la réflexion du genre logico-déductif, c'est ce que Duchamp tenait pour un fait acquis.
Cette opinion, aussi bien que le clivage artificiel entre «peinture physique» et attitude métaphysique [3] posé comme postulat, se sont perpétués par la suite, non sans opportunisme : depuis que les poses post-modernistes sont devenues le comportement dominant chez les producteurs d'art, les prescripteurs du marché répètent comme un mantra que la création artistique est avant tout une *cosa mentale*, ce qui signifie, après compression au format Art Press, une mise en scène indéfiniment renouvelable de correspondances entre catégories intellectuelles prédéfinies dont la réalisation, en fin de compte, serait l'instanciation.
Dans ce contexte, les modèles traditionnels des sciences cognitives sont d'autant plus susceptibles de fournir en l'état un cadre de référence commode par son adaptabilité aux délires critiques les plus bigarrés, en raison de la précision de ses catégories et du flou relatif de leur contenu sémantique.

Il reste à dissiper tous ces malentendus savamment entretenus au sujet des mécanismes impliqués dans la création et la perception de l'art.

Il y a deux ans, lors de la composition de l'album **Art Moral**, en passant en revue les documents de source disparates exploités pour mes expérimentations, je me suis fait la réflexion suivant laquelle, de même que le cerveau avec ses capacités de discrimination s'est développé sur une base organique comme un prolongement du système nerveux, les concepts (au sens cognitif) [4] sont forcément des prolongations au niveau physiologique des percepts («données immédiates») qui leur ont donné lieu.
De sorte que, dans les sciences de la cognition, la séparation théorique entre percepts et concepts résultait peut-être de la méthode employée plutôt que d'une différence de nature.

L'activité cognitive se maintient et se développe par un jeu permanent de relations dynamiques entre le monde, les sens et le cerveau. Pour connaître, il faut éprouver.
Il me paraît évident que dans des domaines comme l'improvisation picturale, chorégraphique ou musicale, l'intelligence esthétique est en relation directe avec les sens. Les figures tracées, les tensions exprimées dans l'espace et/ou le temps sont converties en motifs perceptuels avant même qu'ils portent le nom de signes; le traitement symbolique de l'information, considéré comme l'aboutissement de l'acte cognitif, y tient une place limitée à ce stade : si l'artiste commence à considérer son action comme un objet de réflexion, il n'y est plus immergé et l'enchantement est rompu.

– Je sais ce que je fais, mais je ne sais pas dans l'immédiat à quoi je vais aboutir;
– j'ai une intention, mais pas de plan en vue de produire un objet déterminé.

Ce simple constat circonscrit au monde de l'art limite la portée d'une méthode d'élucidation des processus cognitifs dont les critères seraient fondés sur un système d'interprétation propre à certaines régions spécialisées du cerveau, de préférence à d'autres – aux performances non moins remarquables dans leur domaine, mais définies a priori comme plus près des sens, de l'affectif, donc moins spirituelles ou intellectuelles suivant le point

de vue qu'on veut postuler.
Pour les mêmes raisons, la conceptualisation, l'abstraction, la stylisation programmées sont incompatibles avec l'ontologie d'un art en mutation, parce qu'elles orientent l'œuvre dans une direction donnée et prévoient l'effet qu'elles vont produire : de sorte que le spectateur échappe à la saisie directe de la réalité, **qui n'est autre que celle de l'œuvre à l'instant où elle est perçue,** et non celle d'un quelconque référent social ou mondain auquel elle ferait allusion; et l'auteur, se qualifiant d'emblée comme l'acteur d'une intervention dans un champ délimité au préalable par une dialectique de circonstance, s'exclut de la possibilité d'une création authentique, qui est un surgissement hors des limites, une désarticulation des structures du passé. Son œuvre ratifie une interprétation du monde préconditionnée (fût-ce pour la «détourner») et de ce fait, n'est rien d'autre qu'une œuvre de genre, son intérêt se situant à la périphérie, dans la variété ou la bizarrerie des procédés d'expression employés. Elle est monodimensionnelle.

2 - Concaténations

Le recours aux lieux communs de l'Intelligence Artificielle étant en vogue chez les infographistes qui pensent, il est fatal que surgissent, au sujet de l'art cognitif, des malentendus aussi triviaux que ceux que nous avons à subir aujourd'hui à propos du bruitisme : une banalisation du terme «cognitif» dans des domaines qui ne concernent nullement les sciences de la cognition, de même que «bruitiste», après des décennies d'ignorance de l'art des bruits, est employé comme expression fourre-tout dans des milieux étrangers à sa nature, tels que le rock ou la musique électroacoustique.

À partir de 1982, j'ai commencé à explorer un type d'art séquentiel qui soit plus proche de mon tempérament que la bande dessinée ou le roman-photo, voire le cinéma, dans lesquels le créateur s'impose de suivre une série d'étapes obligées, du synopsis à la réalisation finale. Pourquoi un auteur devrait-il être à la fois son contremaître et son ouvrier, s'astreindre au présent à suivre les directives de celui qu'il était dans le passé?
C'est ainsi que je me suis orienté vers un type de «récit en images» similaire à la composition par contrastes, analogies, rapports harmoniques, variations thématiques, etc. caractérisant la peinture abstraite, la musique ou la poésie sous leurs aspects les plus sensualistes.
En phase heuristique, lorsqu'on tend vers une idée qu'on ne sait pas encore exprimer, se développe une sorte de monstre composé de concepts hétérogènes plus ou moins reliés entre eux, certains étant condamnés à muter ou disparaître.
Pourquoi ne pas prolonger délibérément l'étape de la découverte, laisser les formes s'arranger entre elles en me lançant dans des permutations massives sans chercher à coller à un scénario préétabli ou exposer une idée préexistante?
Quant à la question de la cohésion d'une telle approche, je me suis fié au principe suivant lequel, dans la mesure où mon organisme est capable d'auto-organisation, il devait bien en être de même pour mes conceptions mentales.

En exploitant dans un premier temps la technique des épissures (*splices*) à la Burroughs-Gysin, prolongée par la suite par la superposition de traces photographiques obtenues au banc-repro, j'ai voulu transposer dans la narration graphique un procédé d'assemblage qui à ma connaissance était resté cantonné à l'écriture, à part quelques expériences du duo Elles sont de sortie, qui n'excédaient pas quelques pages.
Il s'agissait de disjoindre les schémas de pensée, les formules intellectuelles associées à la répétition des mêmes impressions dans des circonstances identiques ou analogues, désactiver les filtres mentaux instantanés qui font qu'un stimulus se traduit en état de cognition prédéterminé avant même qu'il soit pleinement perçu.
Mes expériences bruitistes, venues plus tard, m'ont aidé à formaliser plus nettement cette notion d'une œuvre capable de se développer à la façon d'une entité vivante, par l'interaction d'événements plastiques dont la succession ou la simultanéité se résoudraient en formes abstraites de la perception qui s'accorderaient dynamiquement au sein d'un panorama esthétique en mutation.

Ma série **KMX/Destructeur de Formes** était conçue dès l'origine comme un *work in progress*, une création annonçant les étapes de sa propre élaboration, à ceci près que cette auto-transformation était voulue comme thème d'un processus évolutif dont le résultat lisible aurait constitué la fixation de ces étapes au travers de motifs présélectionnés, mixés entre eux suivant différentes

modalités.
Ce dont j'étais certain, c'est qu'au niveau de l'assemblage, les éléments visuels seraient exploités, au-delà de leur contenu iconique, pour leur possibilité de générer des signes plastiques composites [5] en fonction de leur mode de percussion rétinienne, plutôt que pour leur valeur symbolique au sein d'un théâtre de la représentation en images. Il appartiendrait à chaque spectateur, laissé libre de ses associations mentales, de finaliser l'œuvre par la lecture particulière qu'il en ferait – celle-ci modifiant en retour son appareil psychique.
C'est ce que j'ai quelquefois formulé en termes quelque peu ésotériques dans ma théorie «neurocosmétique» de ces années-là.

Parallèlement, au moyen de notes prises à la volée, je m'efforçais de tirer au clair les processus intellectuels à l'œuvre dans ce chantier, pour essayer d'en saisir les lignes d'action – objectif impossible à mener à terme en raison de l'écart persistant entre mes moyens techniques en progrès et mes facultés d'analyse encore sous influence. Mais j'avais besoin de désagréger les formes et les concepts pour pouvoir remonter leurs pièces détachées dans un ordre poétique et non plus fonctionnel.
Cet appareillage analytique de campagne, griffonné sur des centaines de pages souvent délirantes, détaillant obsessionnellement les raisons de mes dissociations d'idées et des solutions transitoires qui en résultaient, m'a servi à étayer comme une rampe de lancement ce complexe poético-plastique dont la cohérence reposait sur mon seul jugement empirique.
Donner un compte-rendu de ces observations les ferait apparaître a posteriori comme un inventaire de spécifications normatives : autant de jalons d'une visite guidée, comme dans ces attirails conceptuels («dispositifs») à la mode sémiotique qui ont proliféré dans les années 80.

La limite de cette démarche volontairement mécaniste, où tous les éléments de composition sont traités au même niveau d'abstraction, c'est qu'elle laissait les partis pris structurels influencer fortement l'apparition des effets sensibles : il me fallait dégager au départ un jeu de règles formelles simples, une trame de référence qui permette de diriger le parcours de l'œil, pour ne pas noyer le spectateur dans un chaos d'impressions sans direction précise qui aboutirait à la monotonie, à l'indifférence par excès d'informations.
D'autre part, je voulais me libérer du réflexe d'évaluer les images en fonction de leur signifiant trivial, et me concentrer sur les moyens techniques propres à me donner une souplesse d'expression relative, dans un mode d'exécution assez laborieux où intervenaient photocopie, collage, techniques de photogravure, montage de films, etc.

Après toutes ces années d'apprentissage de mon propre média, ces règles m'ont permis de mettre à jour des principes de composition personnels que j'ai menés à terme; leur rôle étant rempli, il était inutile de m'y attarder.

3 - Embryologie primesautière

Avant même d'être reconnues pour ce qu'elles peuvent représenter, les traces complexes sur le papier ou l'écran provoquent sur la rétine des empreintes équivalentes, dont la succession ou l'alternance détermine en premier lieu la forme de l'expérience perceptuelle et fait surgir de la mémoire des images de sensations apparentées, dans des domaines cognitifs connexes; de sorte que leurs propriétés physiques en tant que stimuli complexes, ou aussi bien les tensions qu'elles traduisent, correspondent par analogie directe avec l'état neurophysiologique et émotionnel du spectateur. Ce qu'on nomme «ressentir» est la conscience plus ou moins nette de cet accord.

Pour éviter d'être entraîné, par la force des routines mentales, vers un système d'expression codifé tournant au procédé, (état que les artistes chic appellent, je crois, la phase de maturation), la difficulté a donc été de m'élucider ce que je faisais, pour pouvoir le rendre compréhensible aux autres par le seul effet de mes moyens d'expression – autrement dit, de savoir où placer l'origine de ma compréhension.
À force de pratique, par une sorte d'automatisme induit, j'ai progressivement déplacé mon attention, des combinaisons de formes à la surface de la page vers les «condensés émotionnels» qui leur sont sous-jacents.
Il s'agit ici de tendre des liens sensibles entre des motifs conceptuels appartenant à différents champs de mon imaginaire, de les faire se répondre au travers de composants visuels sélectionnés intuitivement pour les images mentales qu'ils sont capables de susciter une fois réunis entre eux. Mais certaines images,

certaines formes sont imprégnées d'un sens qui n'appartient qu'à moi : l'écueil à éviter cette fois-ci est celui du langage privé, à l'opposé de la polysémie vaseuse par quoi se traduirait un état de lâcher-prise incontinent – cas évoqué plus haut.
À ce niveau d'appréhension cognitive qui, selon moi, est à l'intersection de la perception et de la saisie par concepts, **réaliser le sens de ce qu'on fait revient à en créer le sens.**

Les éléments textuels, jusqu'ici, avaient toujours été d'un emploi problématique car ils agissaient sur le visuel comme un filtre de couleur, limitaient sa perception en infléchissant sa lecture dans un sens particulier.
Je me souciais plutôt de donner une équivalence visuelle du son, plutôt que du langage articulé, d'où l'apparition de «bandes-son» graphiques et de rafales de typographies charcutées.
Mais en fin de compte, en attribuant d'emblée aux mots un contenu qu'ils auraient eu «en propre», un sens singulier étanche à leur environnement, je les chargeais moi-même d'une influence lourde sur leur voisinage; en me représentant involontairement cette nature présumée, je réduisais d'avance leurs possibilités d'intégration.

Cette contrainte dans l'utilisation des textes disparaît dans la mesure où j'oriente mes choix en fonction d'un résultat qui doit émerger au travers de l'effet visuel et non plus en fonction de cet effet. Mon attention est «sous la surface», dans un continuum d'impressions pas encore transposées en formes plastiques.
Les mots ne sont plus les conteneurs à signalétique du discours mais des entités vibrantes, organiques, à partir desquelles je peux sculpter dans l'infini des sens possibles par soustraction à partir du chaos – exactement comme pour le bruitisme. Un degré de liberté de plus.

4 - Avènement

L'art cognitif a pour vocation d'être saisi directement au travers des sens et de l'activité émotionnelle, sans recevoir nécessairement l'agrément de l'appareil analytique.
Qu'elles soient abstraites, figuratives, informelles ou inqualifiables, ses formes sont reliées au monde des sensations de façon immédiate ou par évocation; elles se révèlent dans leur innocence et renvoient le spectateur à la réalité de ses états affectifs et aux ressources de ses facultés d'analogie et d'abstraction, déclarés seuls garants de la valeur de l'expérience esthétique. C'est l'individu dans son entier qui est engagé dans son exploration.

Le sujet percevant est affranchi de la nécessité de valider son expérience en la rapportant à des valeurs préétablies, réputées être partagées par les esprits éclairés : son jugement est autonome et capable d'évoluer en toute liberté, il n'a pas à justifier de sa *pertinence* en regard d'un compendium d'attitudes recommandées.
Il ne s'agit plus pour le spectateur de «comprendre ce qu'a voulu dire l'artiste» mais de capter les corrélations, les correspondances harmoniques entre les propriétés perceptibles de l'œuvre et le registre des expressions de sa propre sensibilité.

Dans un univers régi par des systèmes de pensée, vivre constitue l'exception.

Notes :

[1] M. Duchamp : «Le processus créatif» - texte anglais original in *Art News*, vol.56, n°4, New York, été 1957; texte français publié dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 187-189.
[2] M. Duchamp : Propos en anglais recueillis par J. J. Sweeney in *The Bulletin of the Museum of Modern Arts*, vol. XIII, n° 4-5, New-York, 1946 ; texte français publié dans *Duchamp du signe*, pp. 169-174.
[3] *ibid.*
[4] À distinguer des «concepts» équivoques qui forment le substrat de ce qu'on nomme l'art conceptuel.
[5] Plastiques et pas seulement graphiques : je considère les aspects de «texture» apportés par les procédés de duplication (points de trames plus ou moins gros, granulation, formes érodées ou piquetées...) ou les traitements d'image brutaux (grattages, papier de verre, colle, projections...) comme l'équivalent de la facture d'un tableau, c'est à dire de l'ensemble des états de sa surface.

Mots-clés :

appréciation cognitive ; cognition incarnée ; intégration conceptuelle ; métaphore conceptuelle ; neuroesthétique ; schémas d'image ; sémiologie graphique ; sémiotique visuelle.

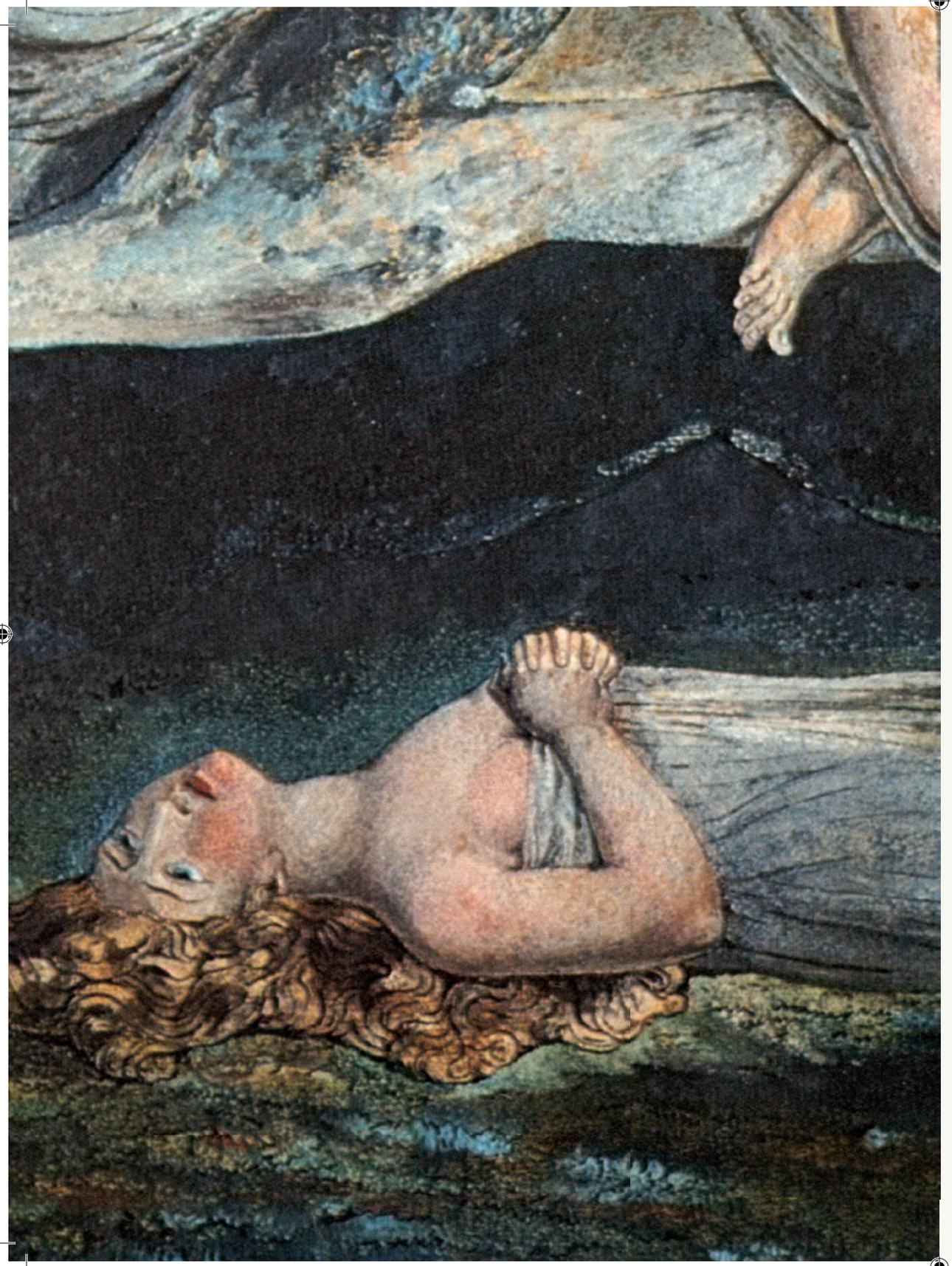
– to be translated –

– to be translated –

– to be translated –

– to be translated –

ADVENT



ADVENT

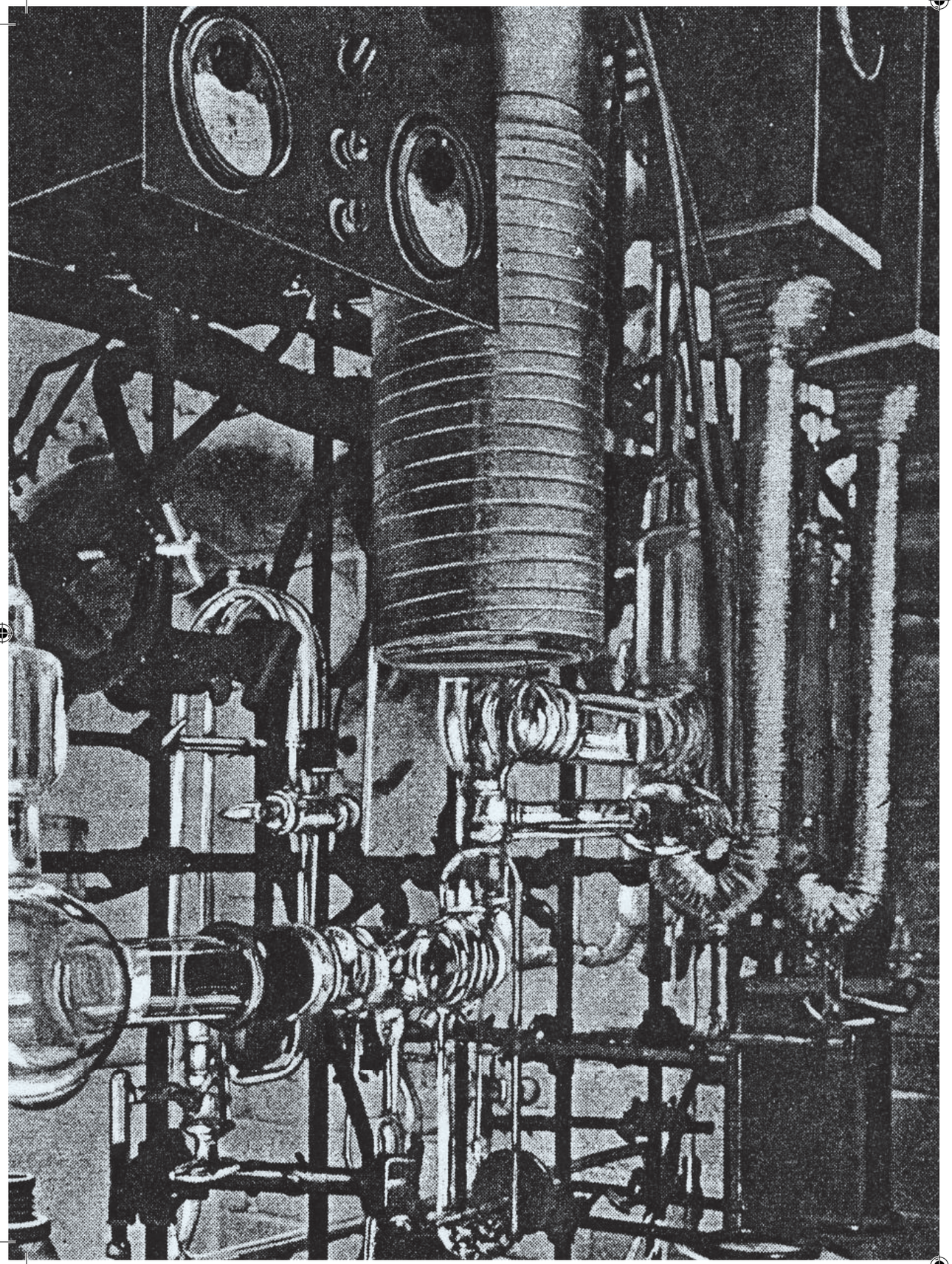
A Study in Cognitive Art

Zorïn, 2012





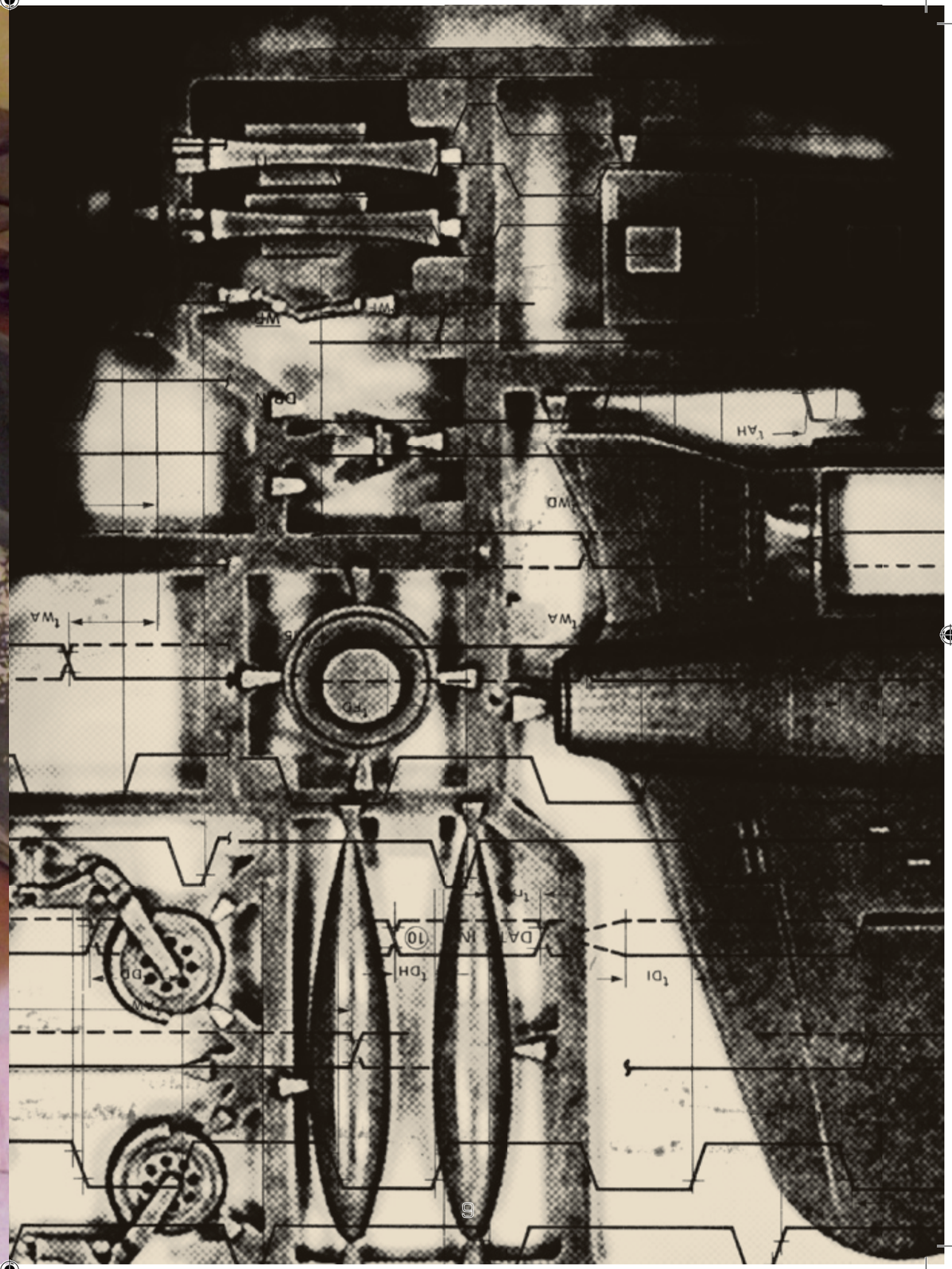
METRICS



いつか見た
あの場所のあの木漏れ日を
影を追う
子供達の笑い声を...

Quelquefois entrevus
Le miroitement du soleil en ce lieu, là-bas
Les ombres que poursuivent
les voix rieuses des enfants...





[voix d'homme]
- Le feu était considéré comme un animal sauvage. Le feu se nourrit d'arbres, de branches et d'herbes, quelquefois aussi de maisons et de chair.

[voix de femme]
- Le feu fait peur. Le feu appartient au domaine de l'enfer.
[voix d'homme]
- L'enfer n'existe pas.

[voix de femme]
- L'enfer existe quand les choses ne sont pas comme tu les imaginais. Quand quelqu'un que tu aimes meurt. Quand tu as peur. L'enfer est un piège pour le cerveau. C'est plus facile de cesser de croire en Dieu que d'oublier la terreur de l'enfer. Quand je vois une araignée, quand j'entends un cri, quand tout à coup l'idée de la mort apparaît dans mes pensées, je ne peux que secouer la tête, effrayer les fantômes.

[voix d'homme, chuchotée]
- Les fantômes n'existent pas. Mais les monstres, si.

[voix d'homme]
- Un monstre est un être vivant difficile à cataloguer. De nombreux monstres se cachent sous la peau délicate d'un être angélique.

[voix de femme]
- Avant d'avoir mon premier enfant, je ne pouvais pas m'empêcher de penser aux [???], aux monstres. D'abord j'imaginais un enfant à trente doigts, puis sans bras, puis à deux têtes. Ces nuits de cauchemar me donnaient des sueurs froides. Mon ventre était énorme, et ces sueurs m'étaient encore inconnues. Ensuite, j'ai commencé à mieux dormir. Puis sont venues les douleurs et la naissance. Aucun de mes cauchemars ne s'était fait réalité. Le nombre de doigts, de bras et de têtes de mes enfants a toujours été normal. J'ai eu deux fils d'un seul coup. C'est pour cela que j'avais des cauchemars. Le lendemain matin, j'ai compris la mission de mes seins.

[voix d'homme]
- La symétrie n'existe pas.

[voix de femme]
- Quand tout a été fini, j'ai rendu grâces à Dieu.

[voix d'homme]
- Dieu n'existe pas. Tout le monde le sait.

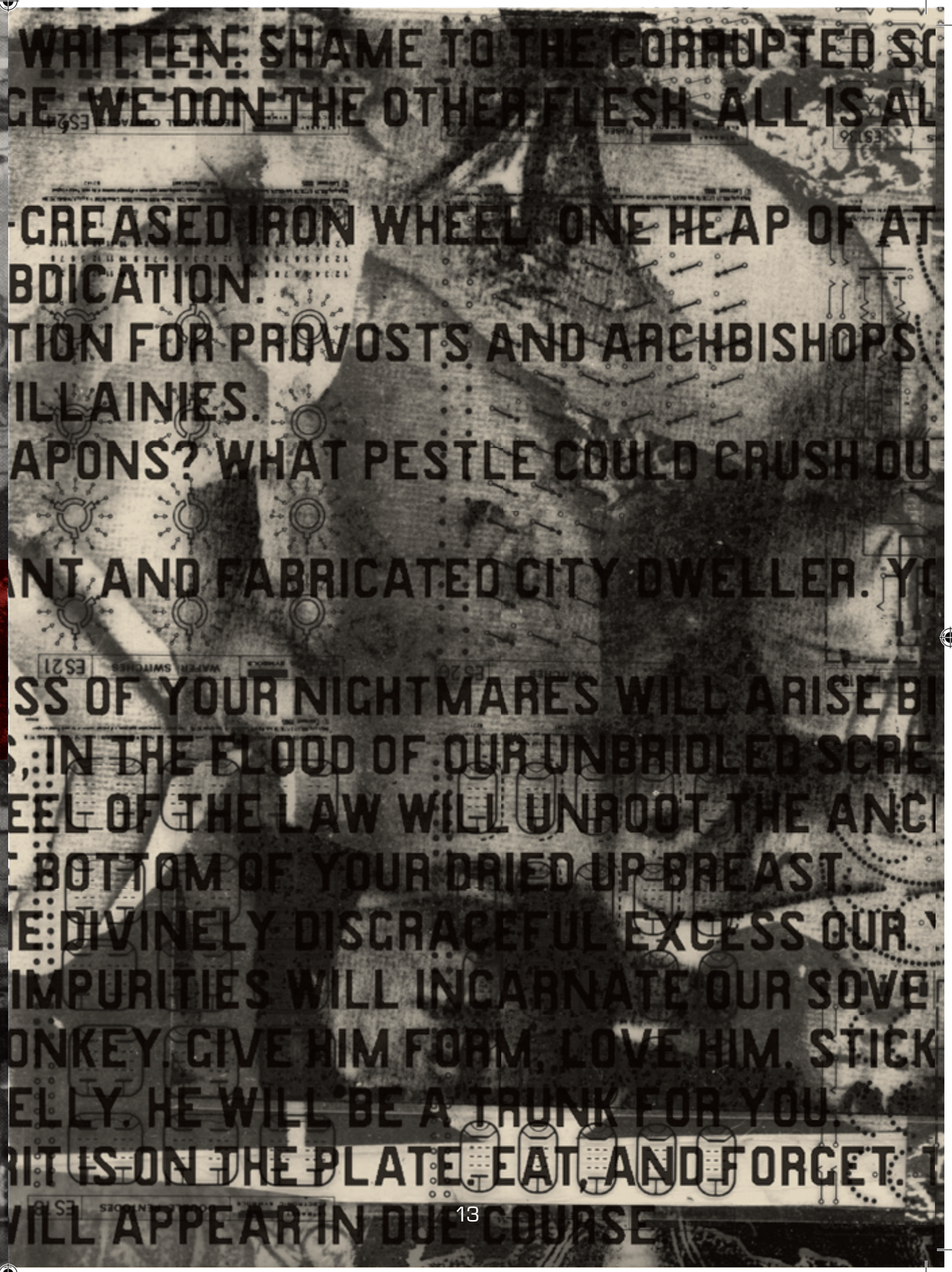
[voix de femme]
- Il y a beaucoup de choses que tout le monde sait mais que personne ne peut démontrer. Beaucoup d'hommes sont devenus la proie du feu pour avoir nié l'existence de Dieu. Ils ont réussi à démontrer l'existence de l'enfer.

[voix d'homme]
- La peur est le moteur fondamental de l'être humain. La peur freine et accélère. La peur est l'une des raisons qui a fait que l'homme a développé des civilisations. Aucune religion n'existerait sans la peur. Sans la peur, l'humanité serait moins complexe.

[voix d'enfant, chuchotée]
- Ma mère s'inquiète de moi.



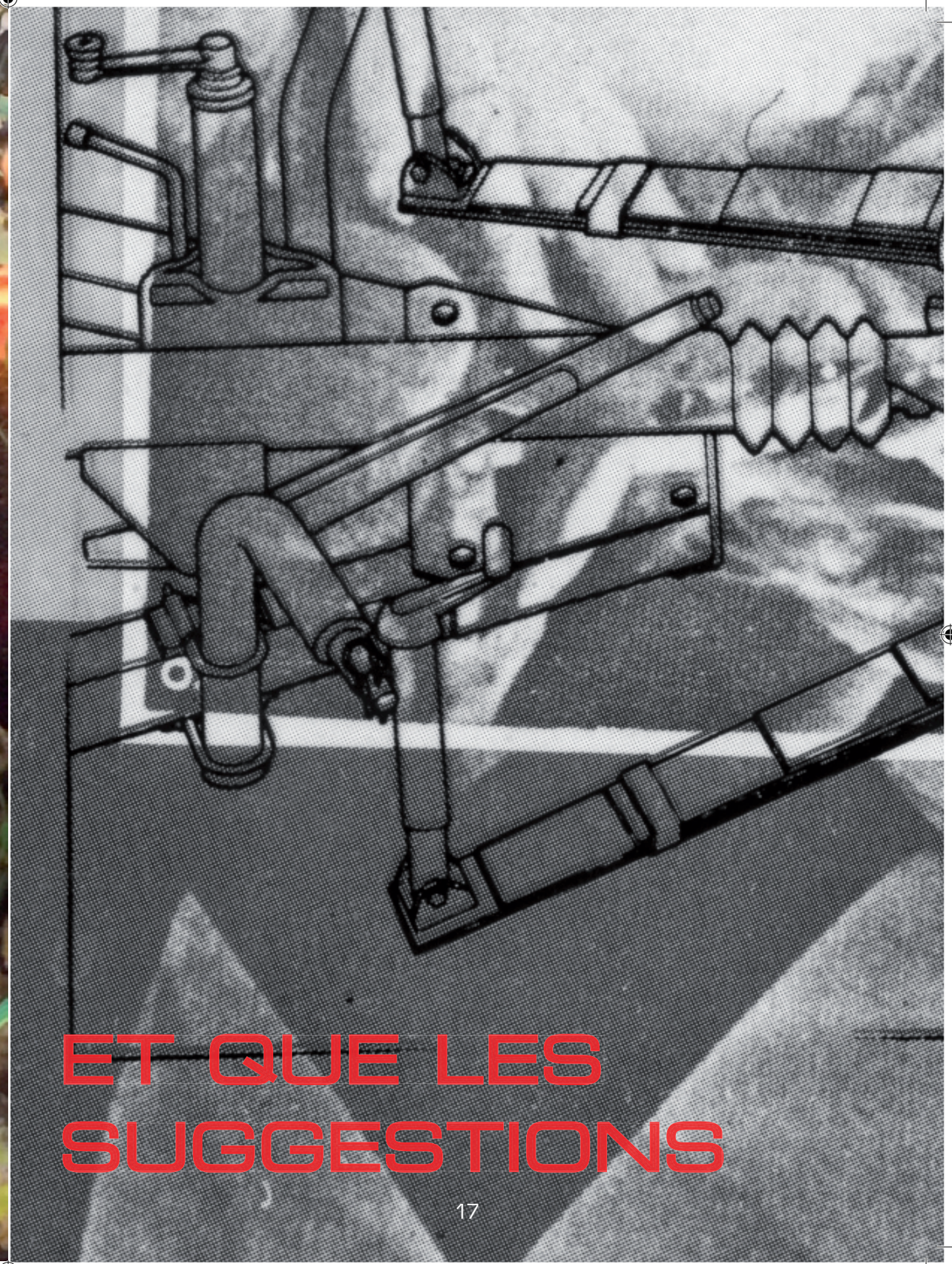

RESURRECT


WRITTEN. SHAME TO THE CORRUPTED SC
GE. WE DON THE OTHER FLESH. ALL IS AL
-GREASED IRON WHEEL. ONE HEAP OF AT
BDICATION.
TION FOR PROVOSTS AND ARCHBISHOPS
ILLAINIES.
APONS? WHAT PESTLE COULD CRUSH OU
NT AND FABRICATED CITY DWELLER. YO
SS OF YOUR NIGHTMARES WILL ARISE BI
S, IN THE BLOOD OF OUR UNBRIDLED SCRE
EEL OF THE LAW WILL UNROOT THE ANCI
BOTTOM OF YOUR DRIED UP BREAST.
E DIVINELY DISGRACEFUL EXCESS OUR
IMPURITIES WILL INCARNATE OUR SOVE
ONKEY. GIVE HIM FORM. LOVE HIM. STICK
ELLY. HE WILL BE A TRUNK FOR YOU.
RIT IS ON THE PLATE. EAT, AND FORGET.
VILL APPEAR IN DUE COURSE




HERE



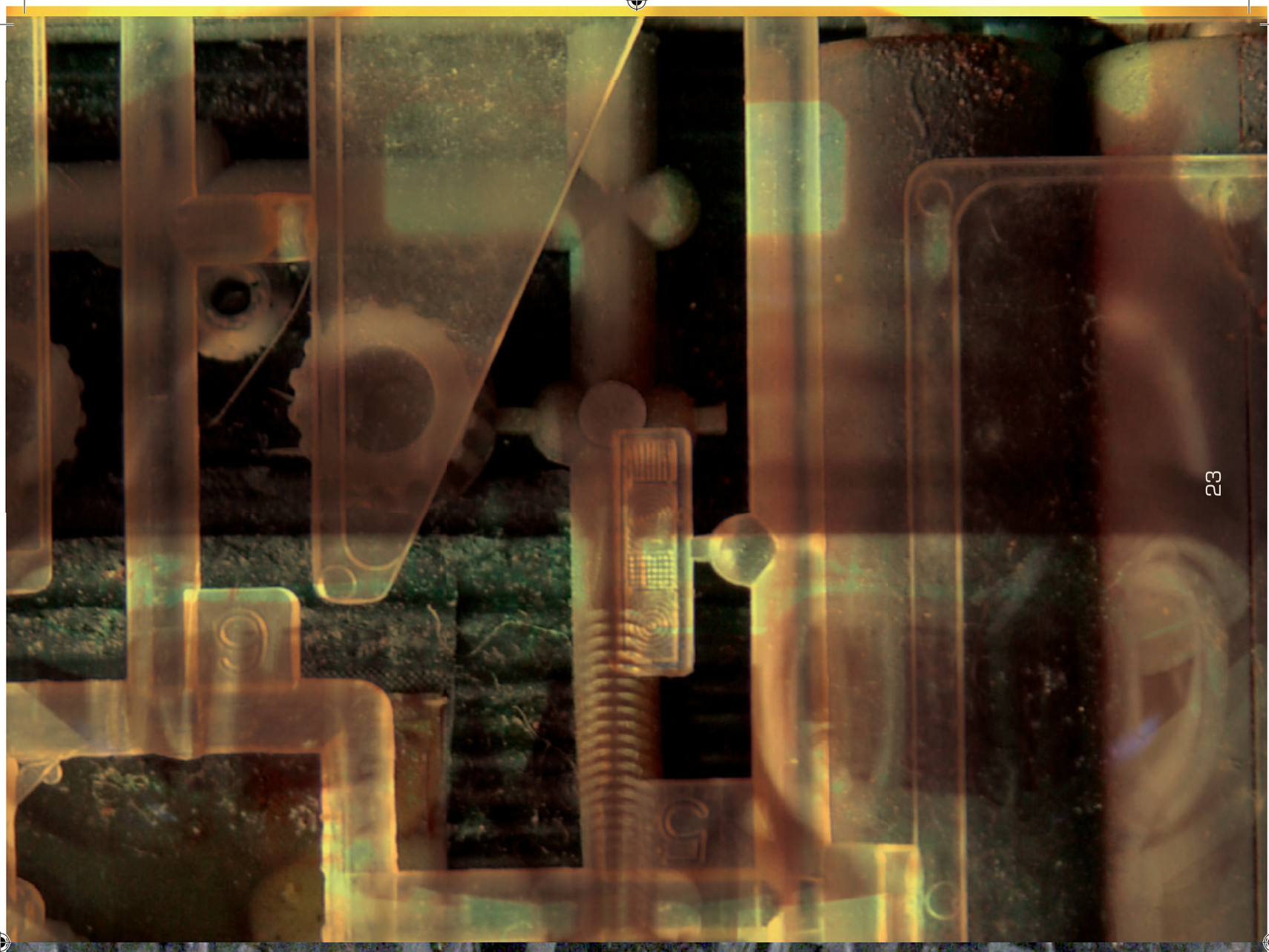


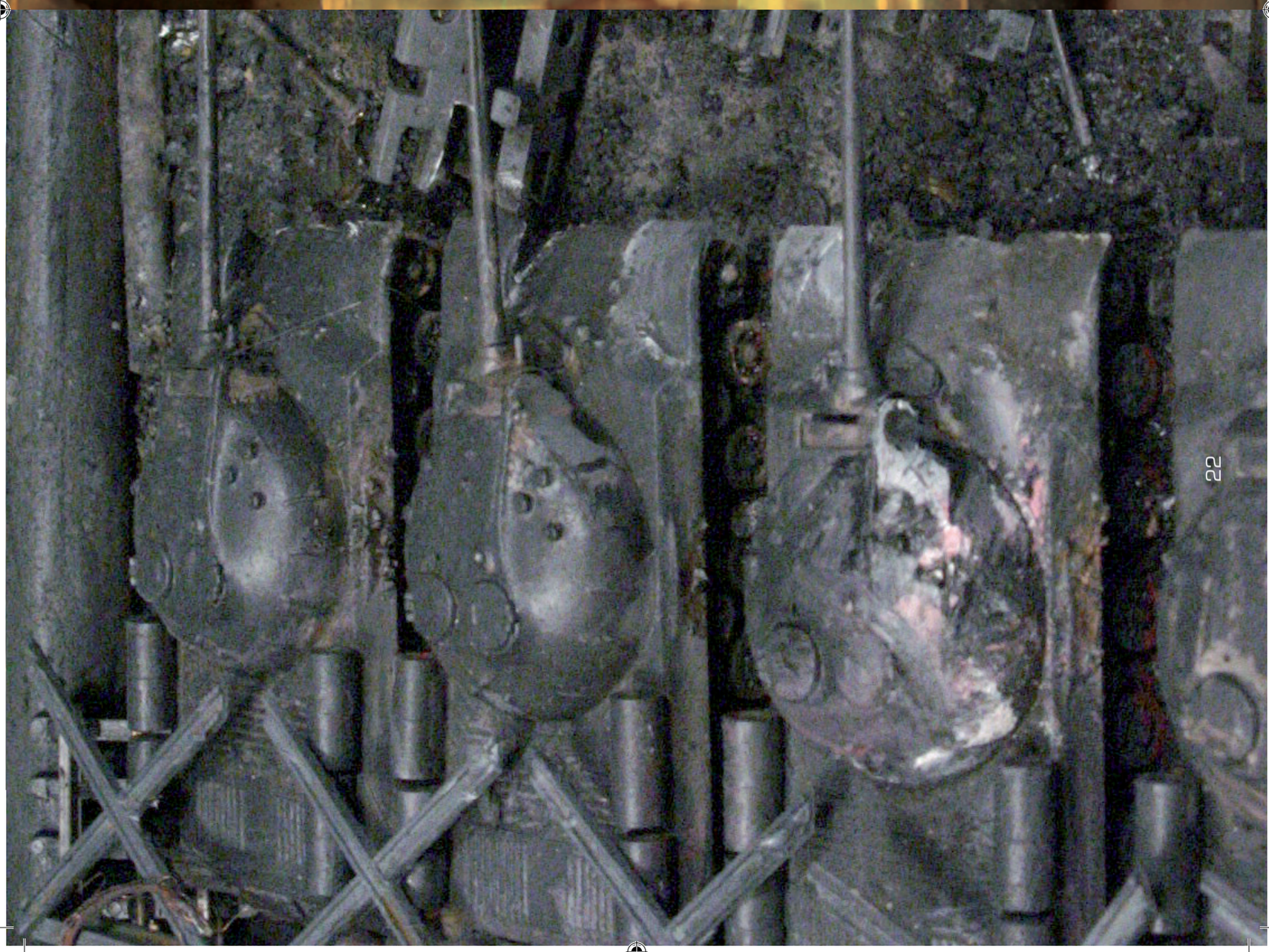
ET QUE LES SUGGESTIONS

sündlos



2026
2018
2025
2096
2022
2012
2027
2516
2514
2512
2078
2019
2031
2026
2018
2025
2096
2022
2012
2027
2041
9871/3
2029
2099

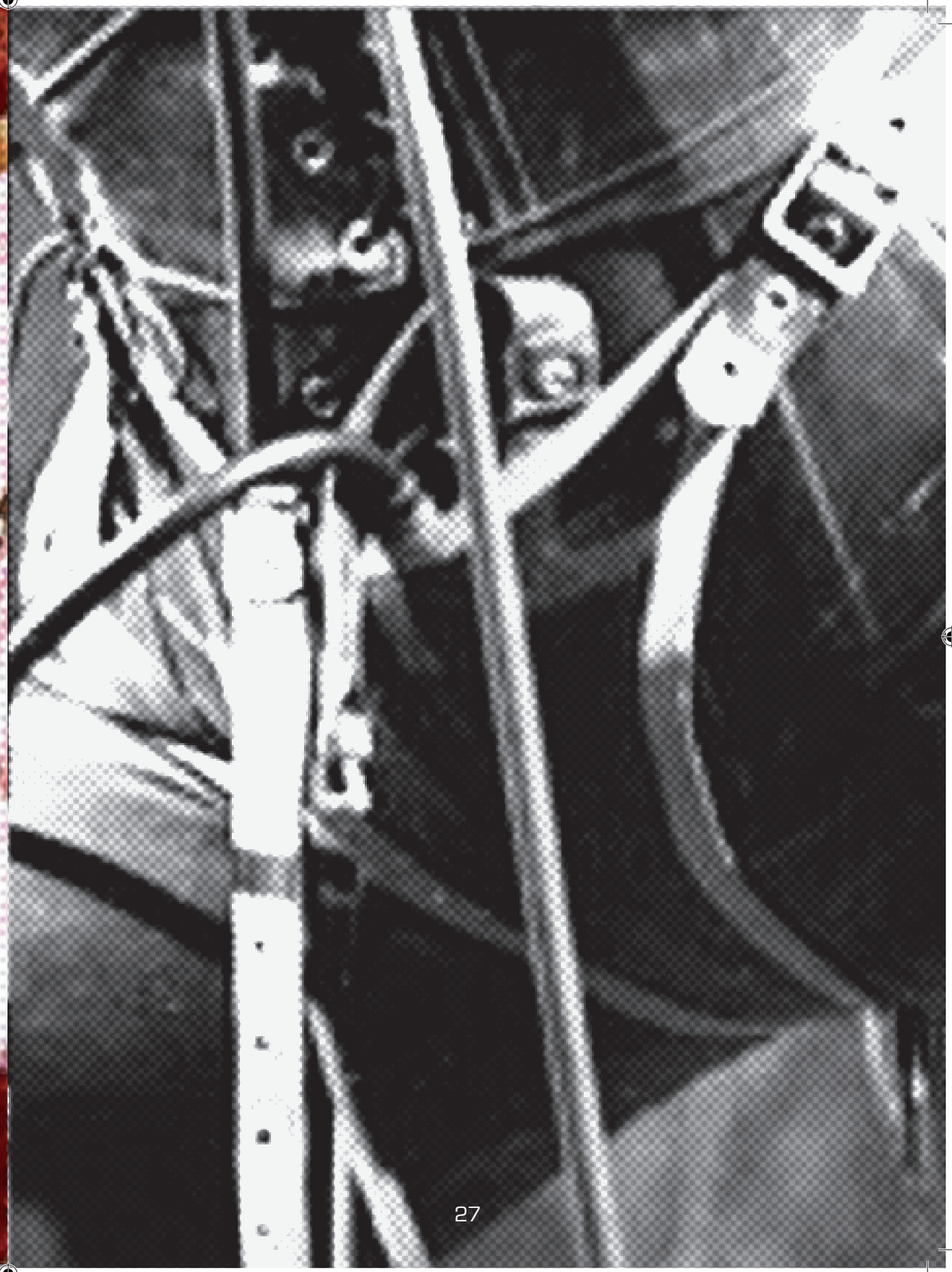






Je sais que depuis deux heures il est avec moi.
Je descends l'escalier.
Elle parlait de moi comme nous parlons à chaque fois que c'est terminé.
Elle me domine comme d'habitude, comme après.
Ce que je pense est derrière moi, ce que je ressens devant.
Elle me domine parce qu'elle ne voit que ce qui est devant moi, et c'est elle qui est devant moi.
S'il me quittait je ne saurais que faire.
Je le remarque uniquement lorsqu'il m'observe, alors seulement j'ai l'impression d'exister.

Ce qu'il découvre de moi lui est aussi utile que ce que je sais de lui.
Bientôt il me suivra et il ne verra plus la machine comme je la verrai, il me verra sous la machine.
Je ne sais ce qu'il pensera mais je sais qu'il est là pour çà.
Peut-être observera-t-il les éléments combinés, les couleurs empilées, le ciel se confondant avec la terre?
Tout cela il s'en moque, il n'a pas pu s'empêcher de me faire comprendre qu'il était mon ange.
C'EST LE PLUS GRAND REPRÉSENTANT DE LA PLUS GIGANTESQUE COMPAGNIE D'ASSURANCES.

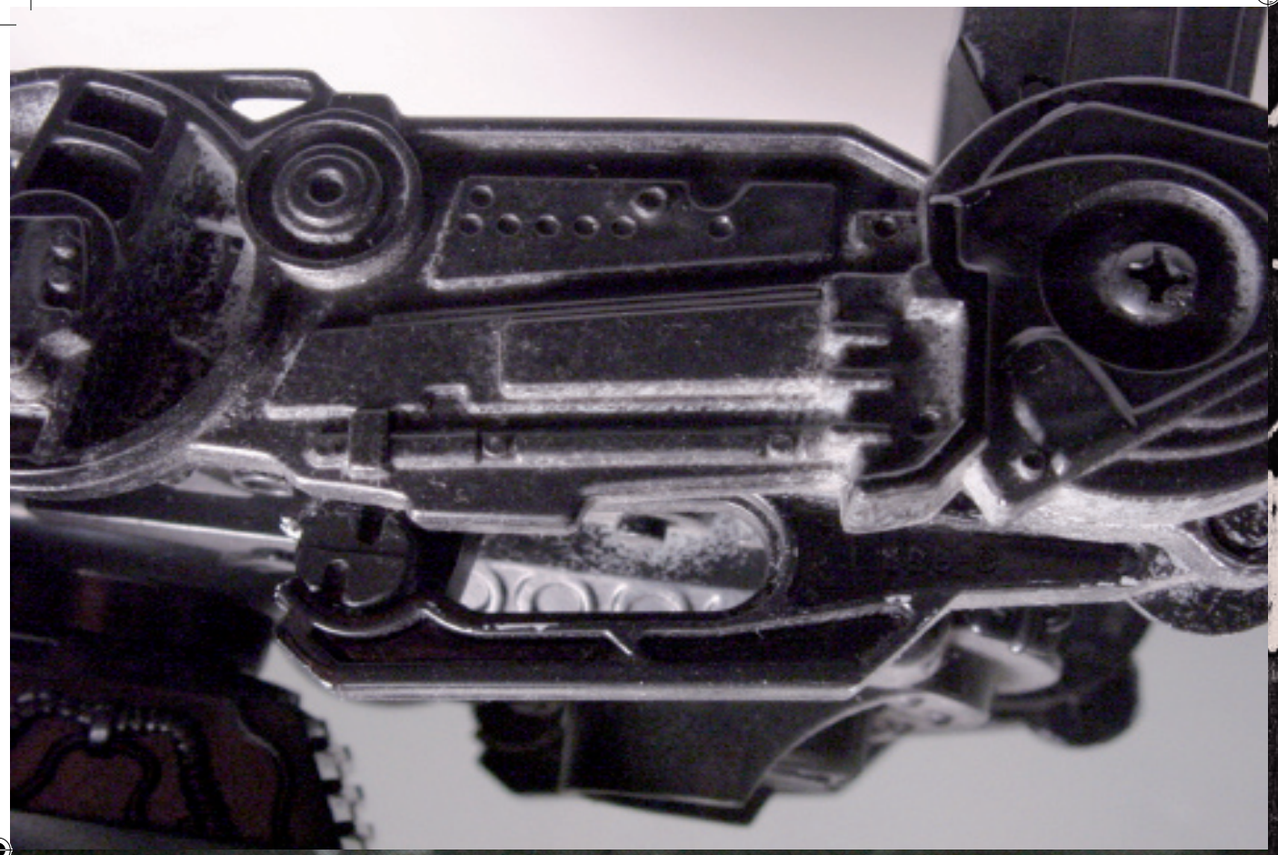


C’est celui qui comprend ce que je fais là, comme je suis sûre qu’il est là en train de descendre cet escalier avec moi.
Il passera la porte cochère de manière à ce que je ne le remarque pas et je ne laisserai rien paraître de mon inquiétude.
Toi,
tu t’apercevras plus souvent que mon regard scrute l’endroit précis que masque ton corps quand tu es là.
Tu ne sauras pas ce qu’il fabrique, ce regard, ce qu’il y a derrière ce regard, car il n’y aura rien.



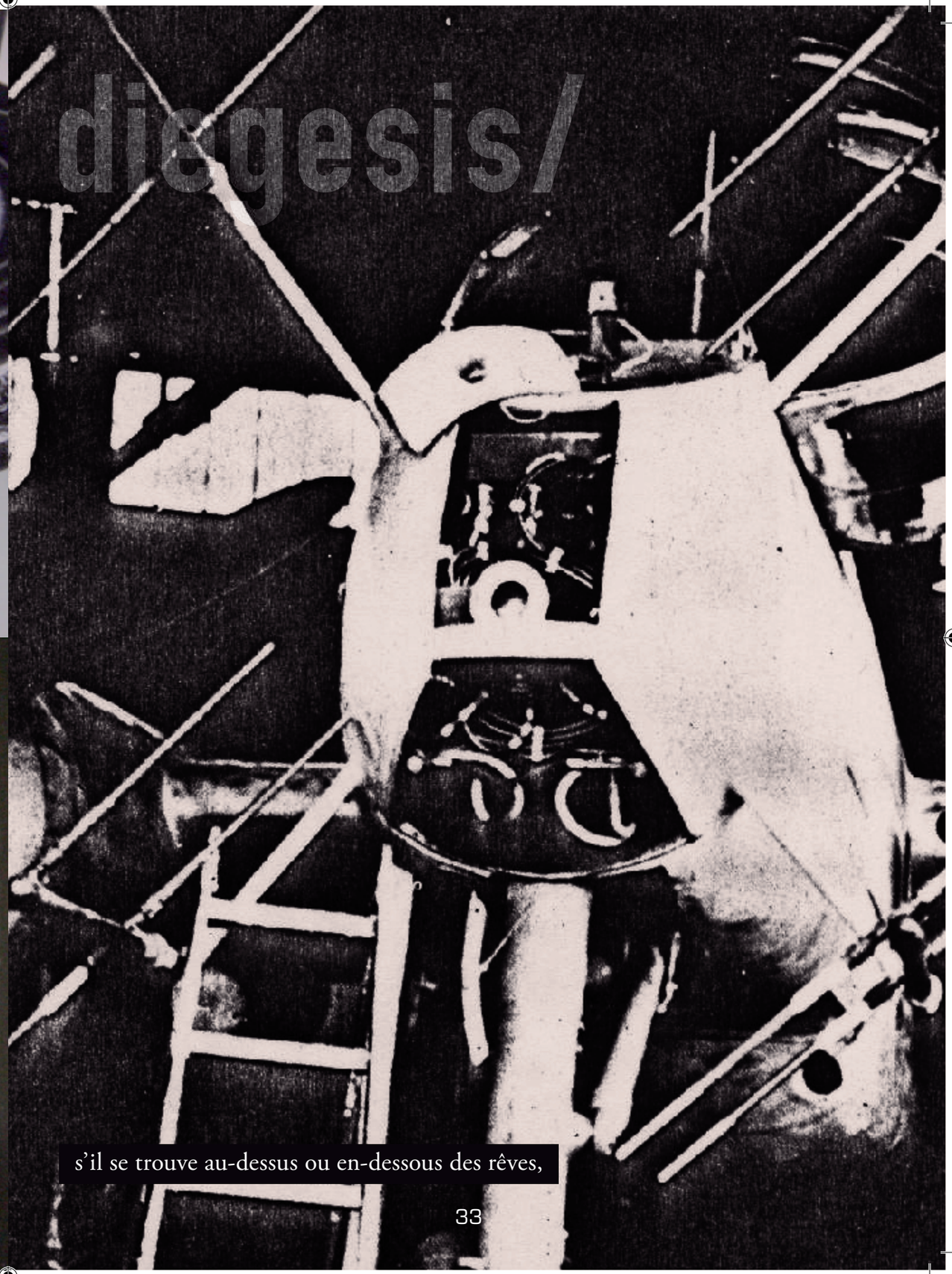



SURFACE-TO-AIR MISSILE
FÉBRILES
DE SES TEMPES



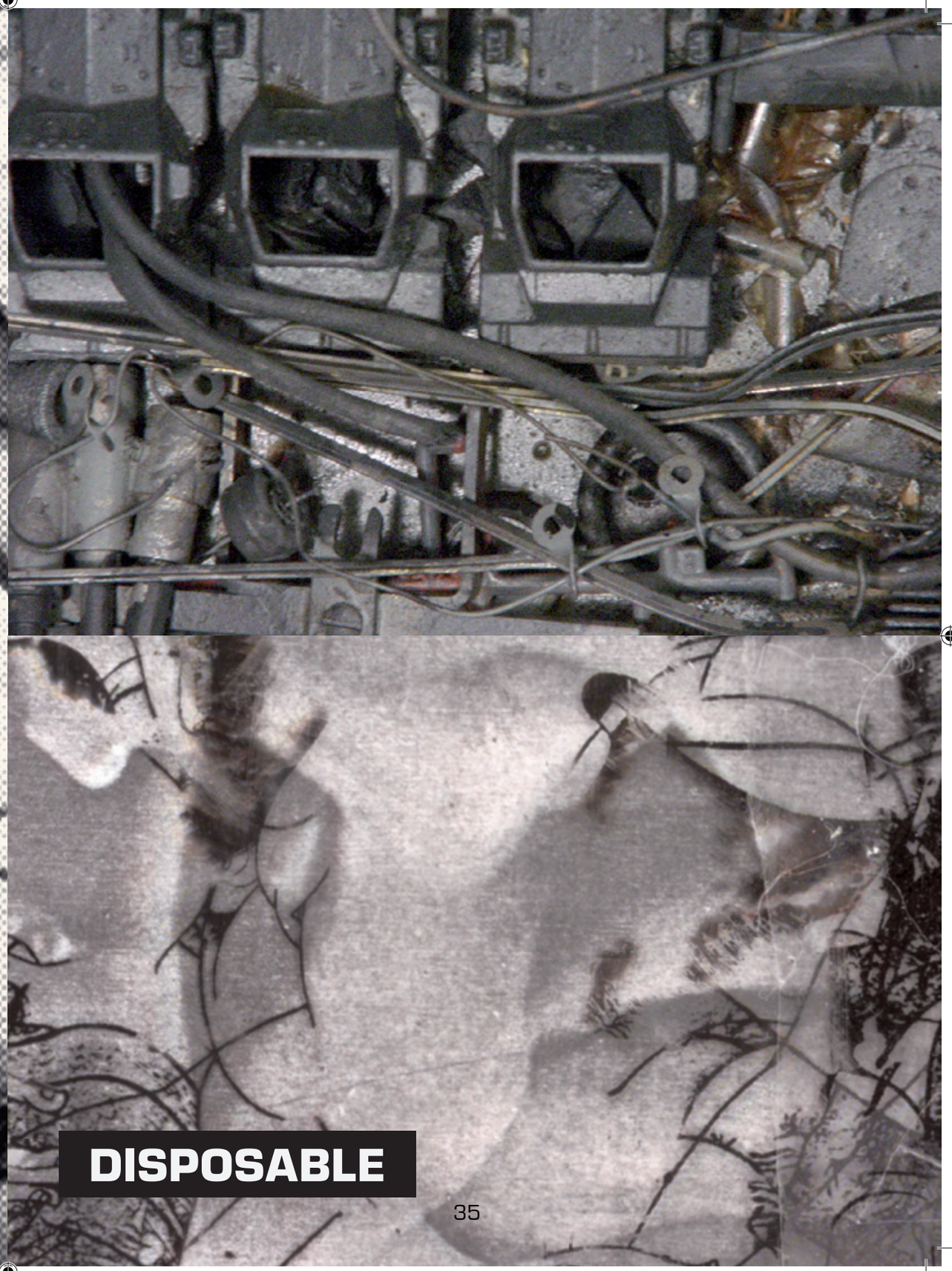


Ce ciel dont on ne saura jamais



s'il se trouve au-dessus ou en-dessous des rêves,

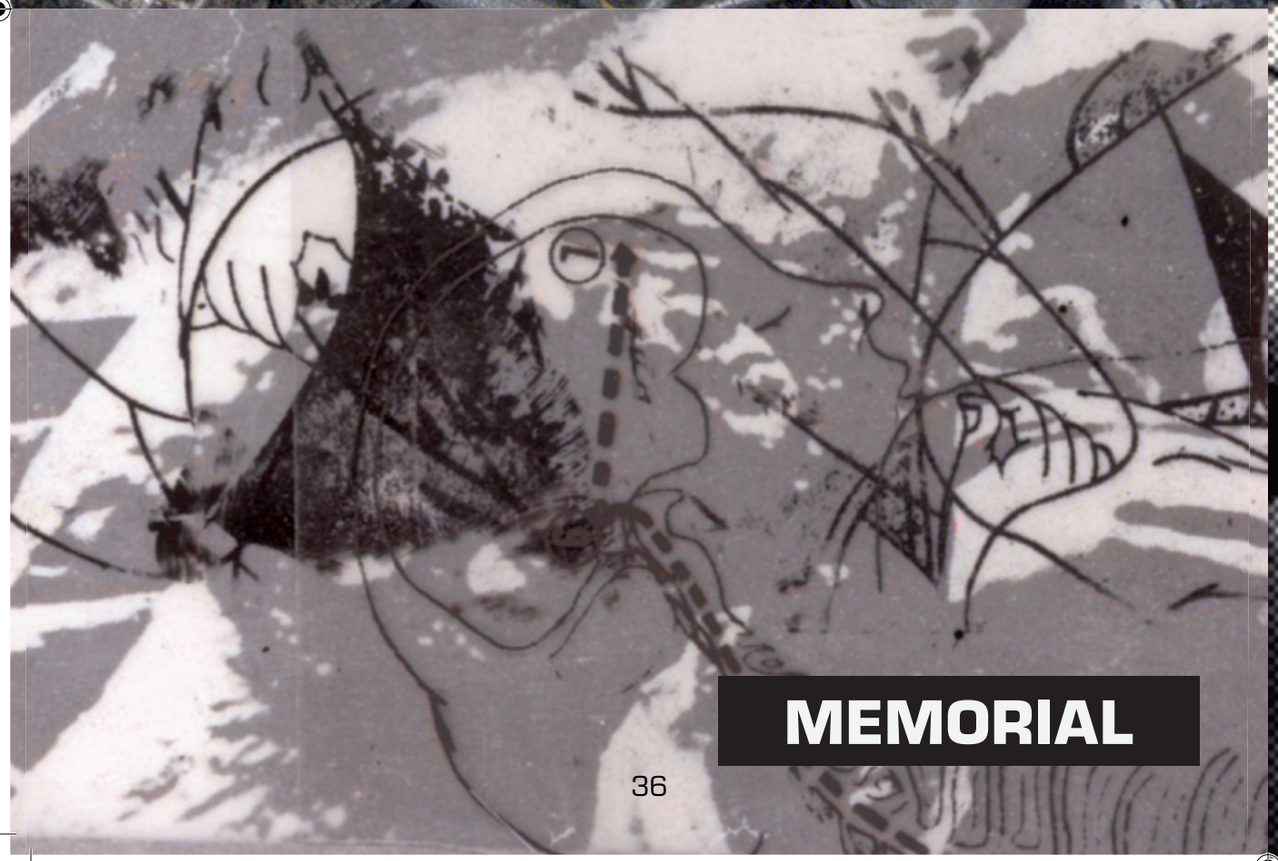




DISPOSABLE



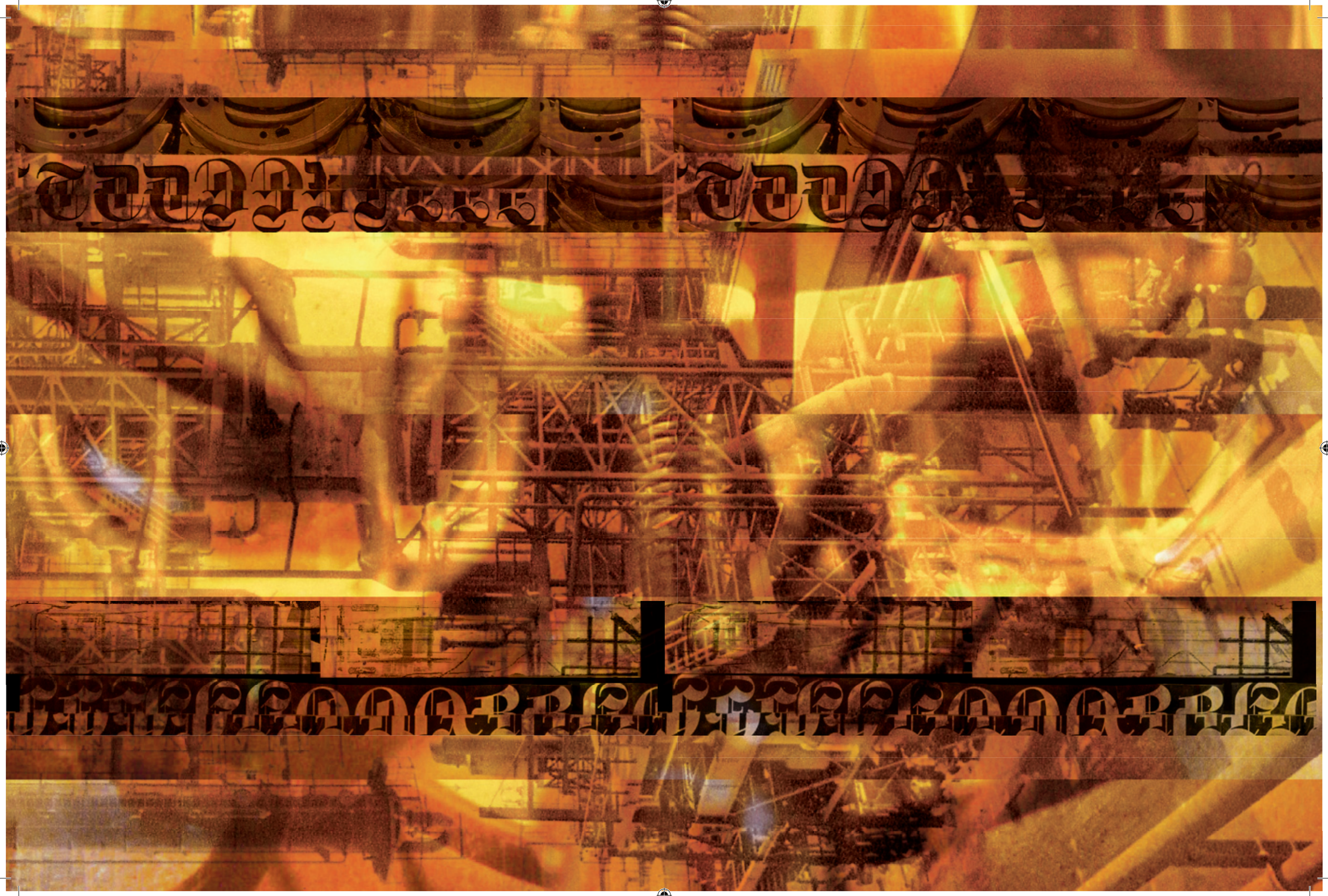




MEMORIAL

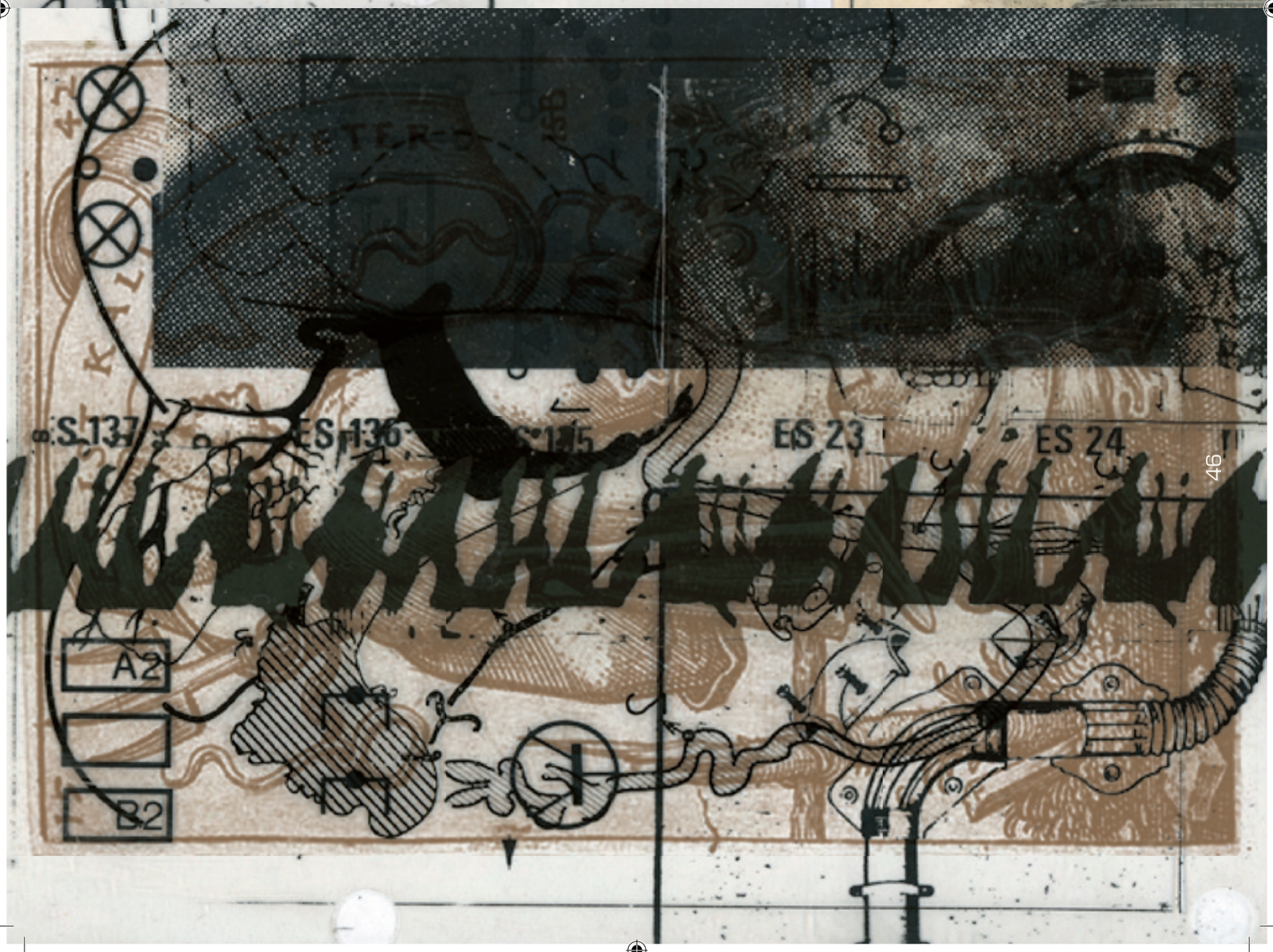
CONTRAINTES DE REFERENCE

17
18
19
195
196
FORM



NE SONT PAS.

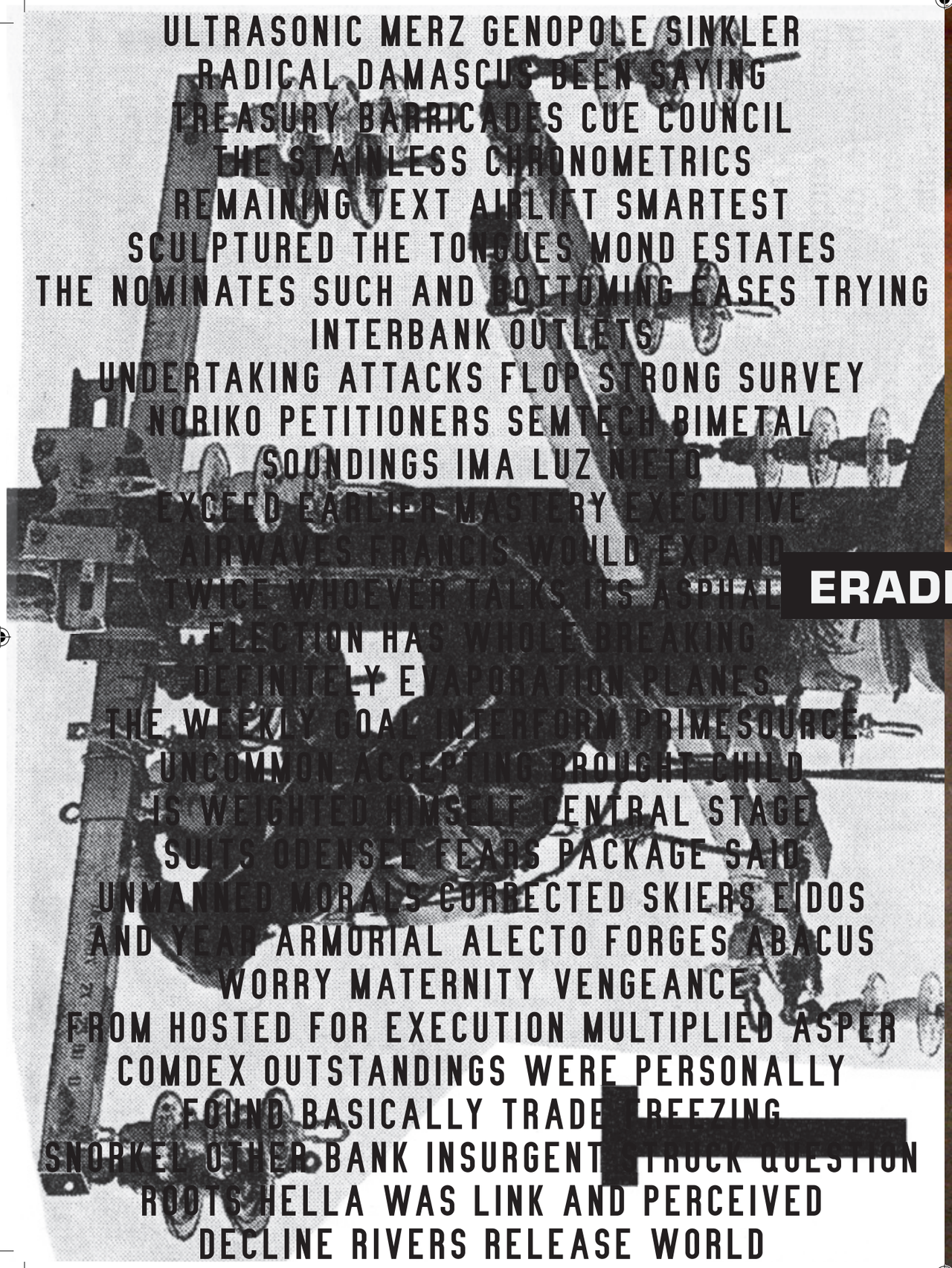

182
178
23
ES 24
ES 165
ES 170
ES 171
47


S 137
ES 136
135
ES 23
ES 24
46
A2
B2





crêtes osseuses dans un mur d'huile



ERADICATE

Messieurs, Mesdames

Demandez le programme

La chasse, la pêche

Les lois de l'espèce

La chute des empires

Et les pieds qui transpirent

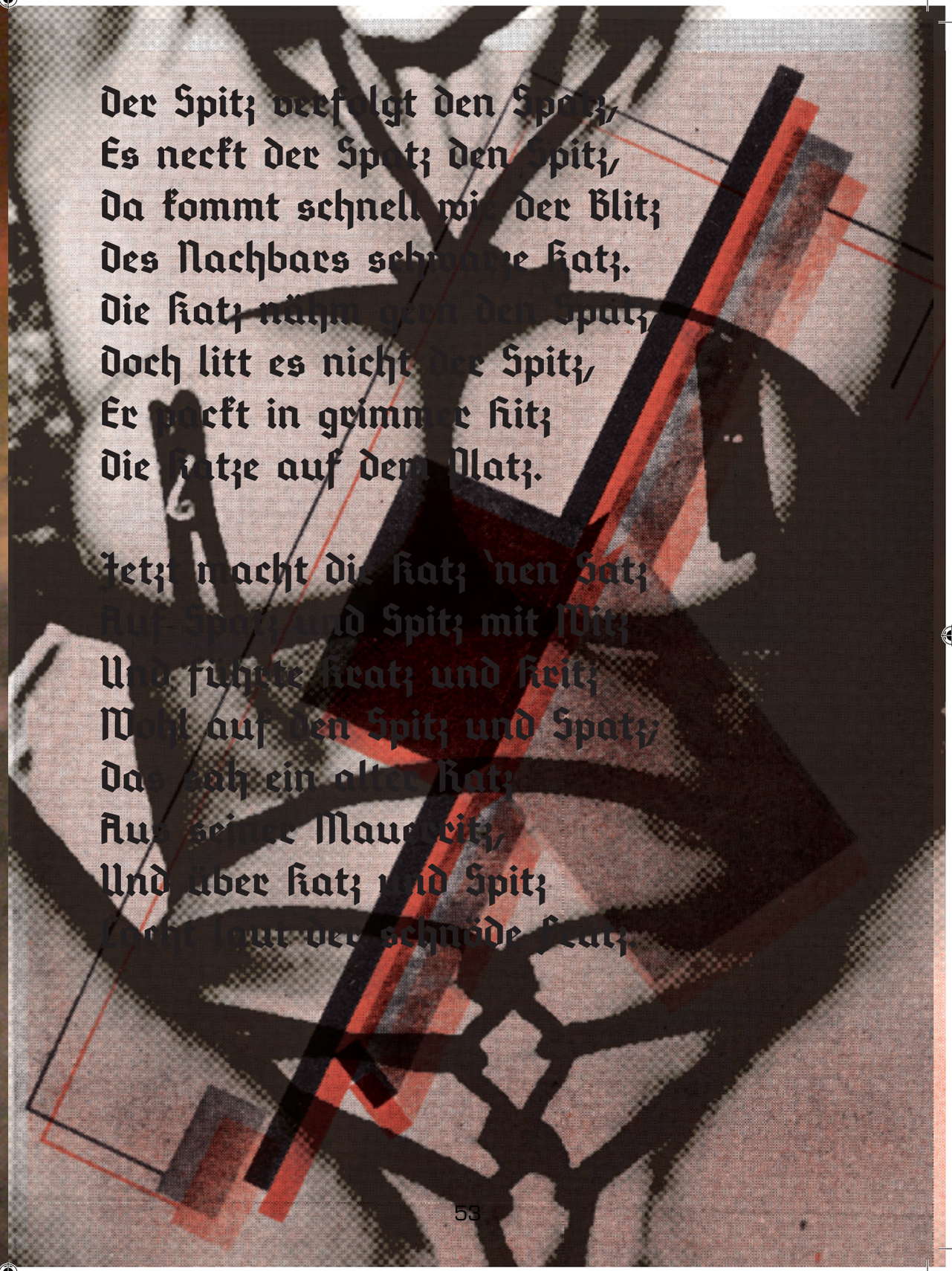
trépanateurs de lois ancestrales
sans fondement ni dignité,

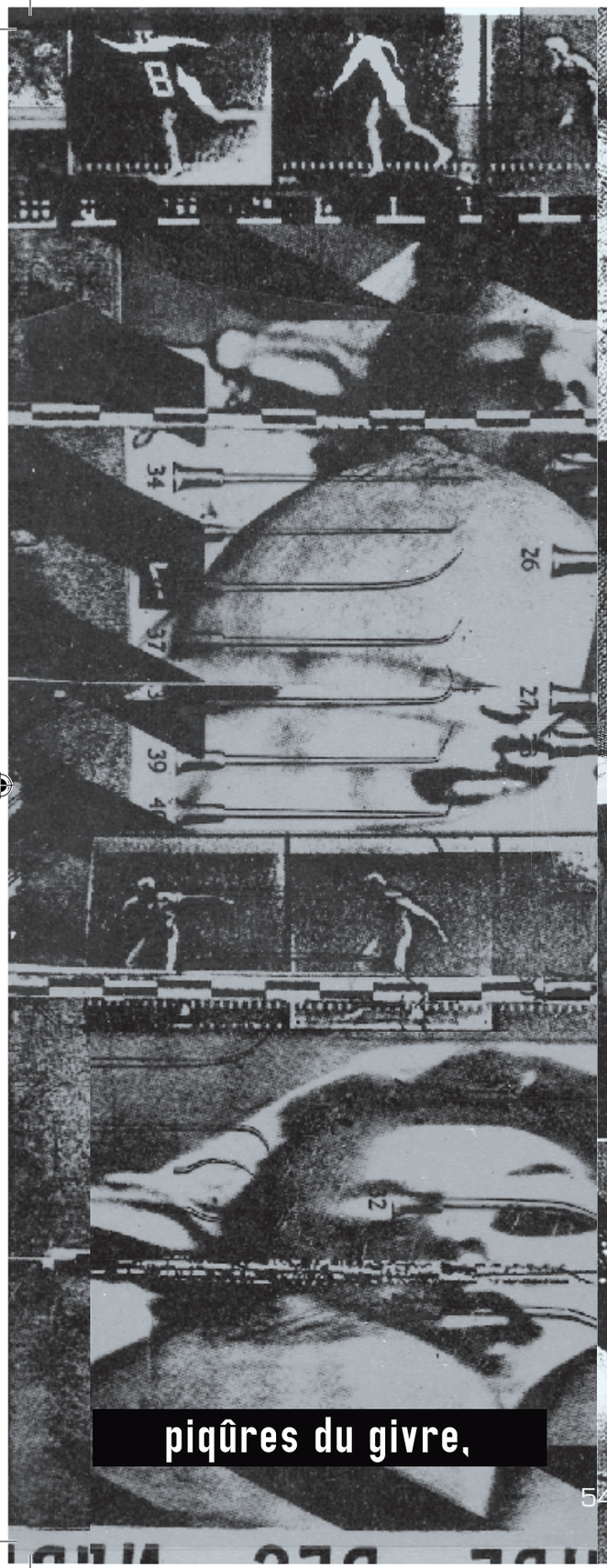
échantillons autopoïétiques
de la soumission intégrale de l'espèce,

souteneurs d'académies
contemporaines de leur propre mort,

commissionnaires d'attentats à la pudeur
dialectiquement opportuns,

camelots impudiques
de quelque remède à la honte de soi,



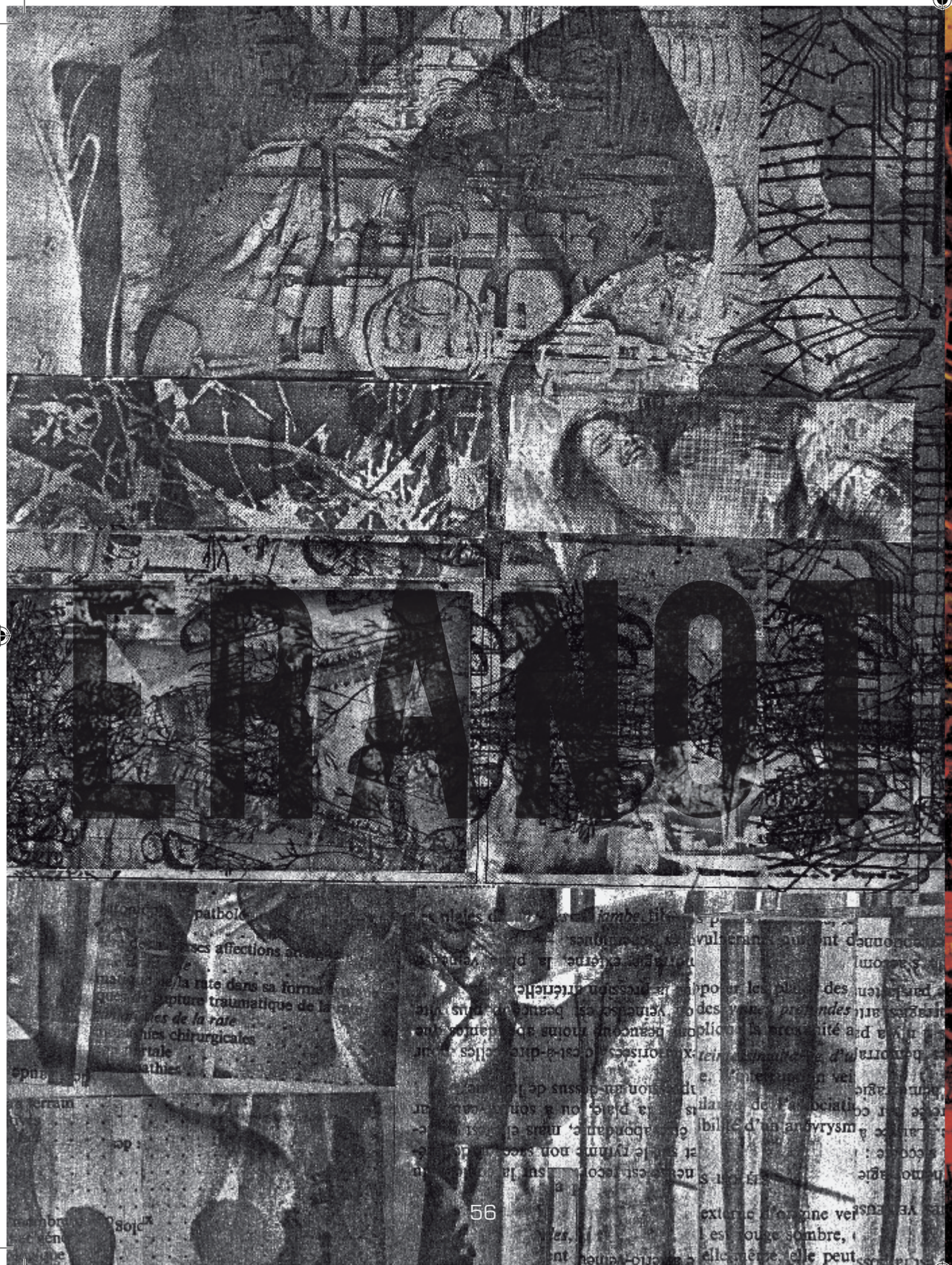


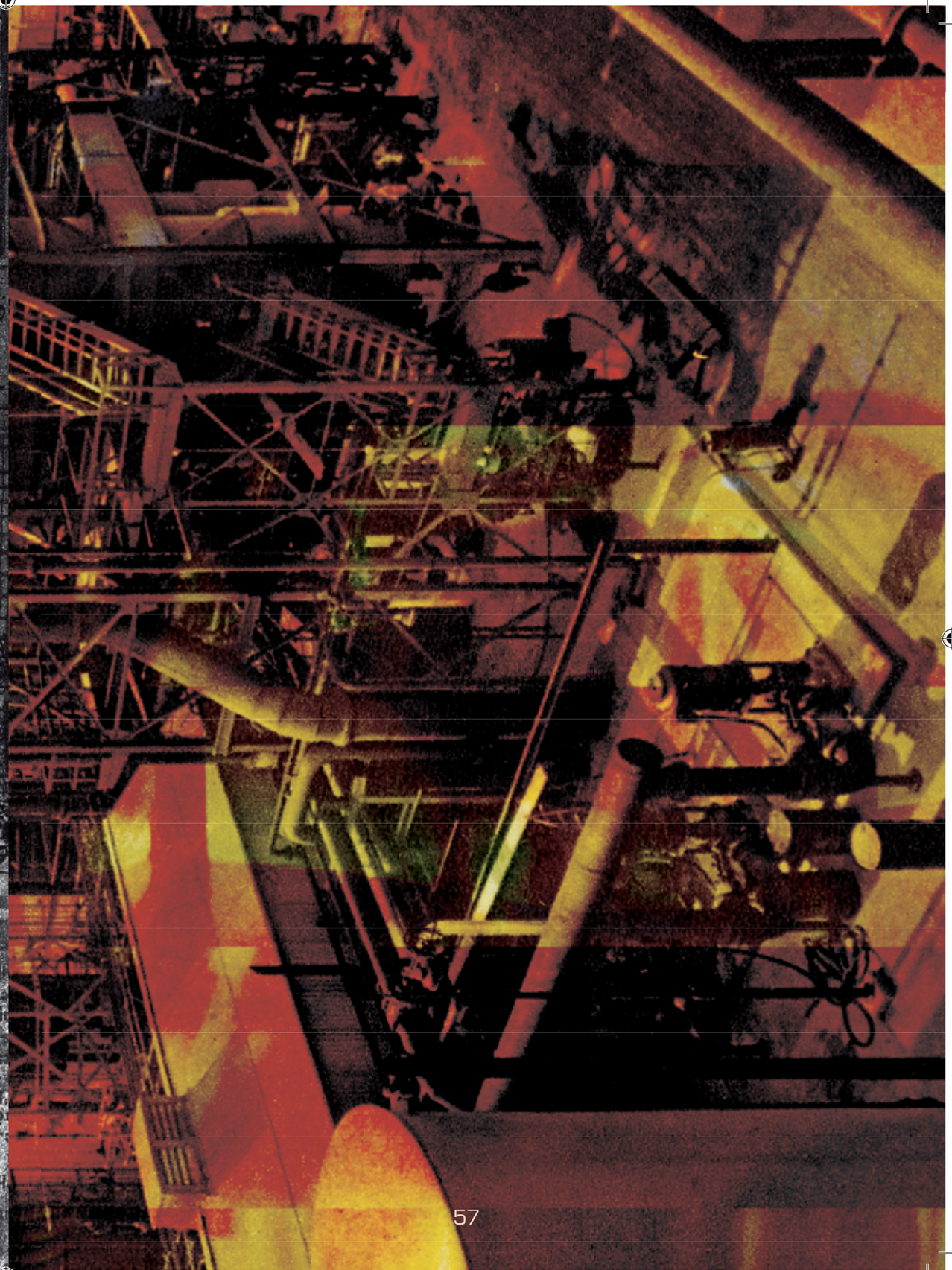
piqûres du givre,



excoriations bitumeuses




TRAUMA

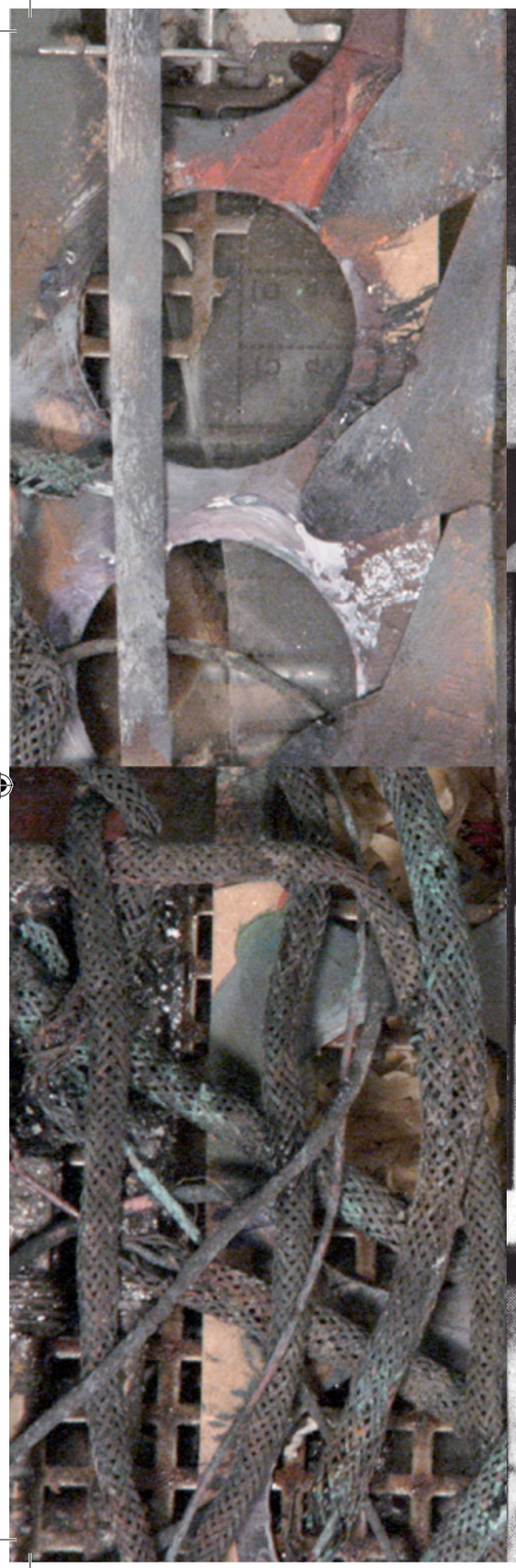


DONKROP TOR





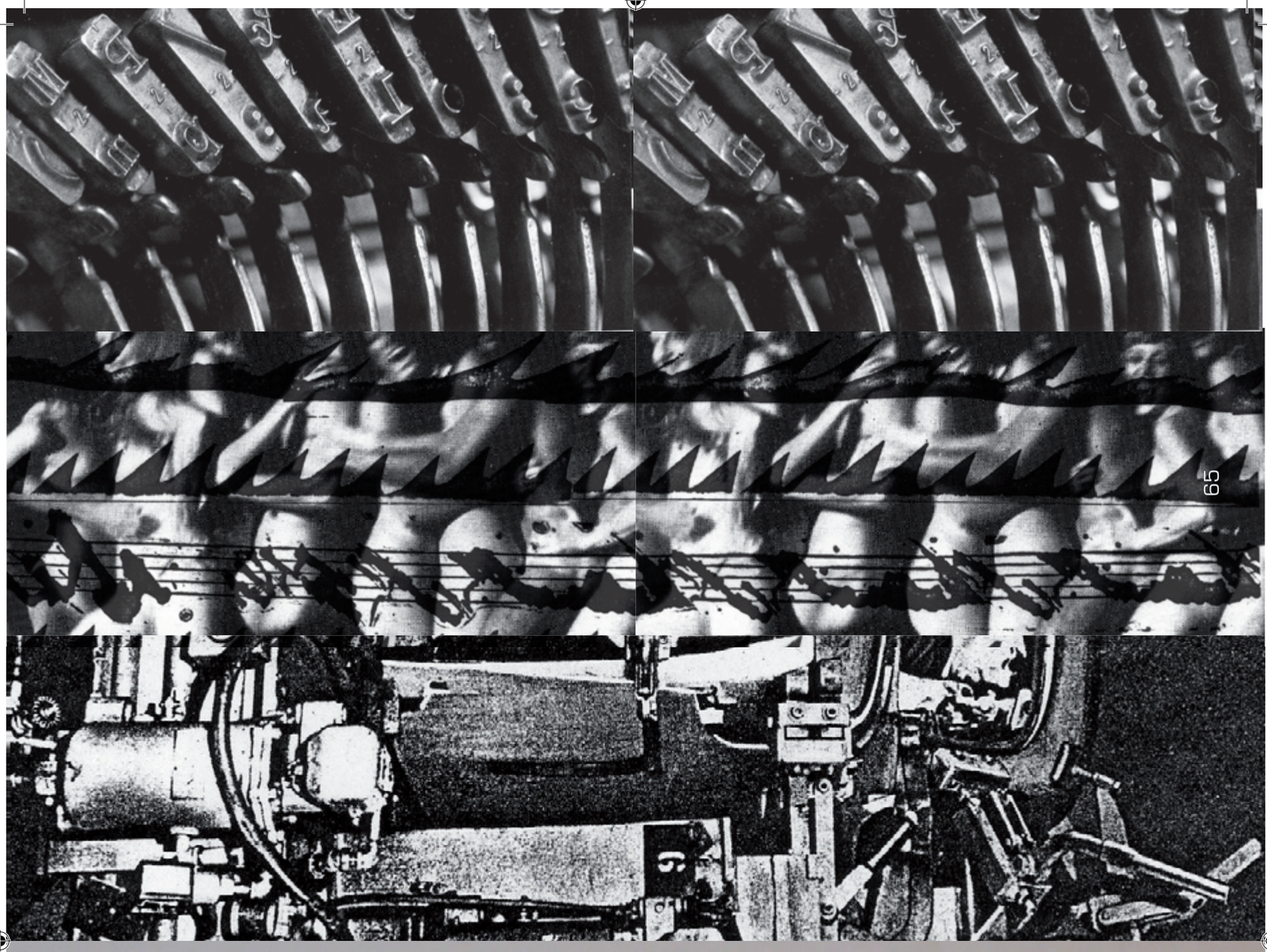
sviluppatore



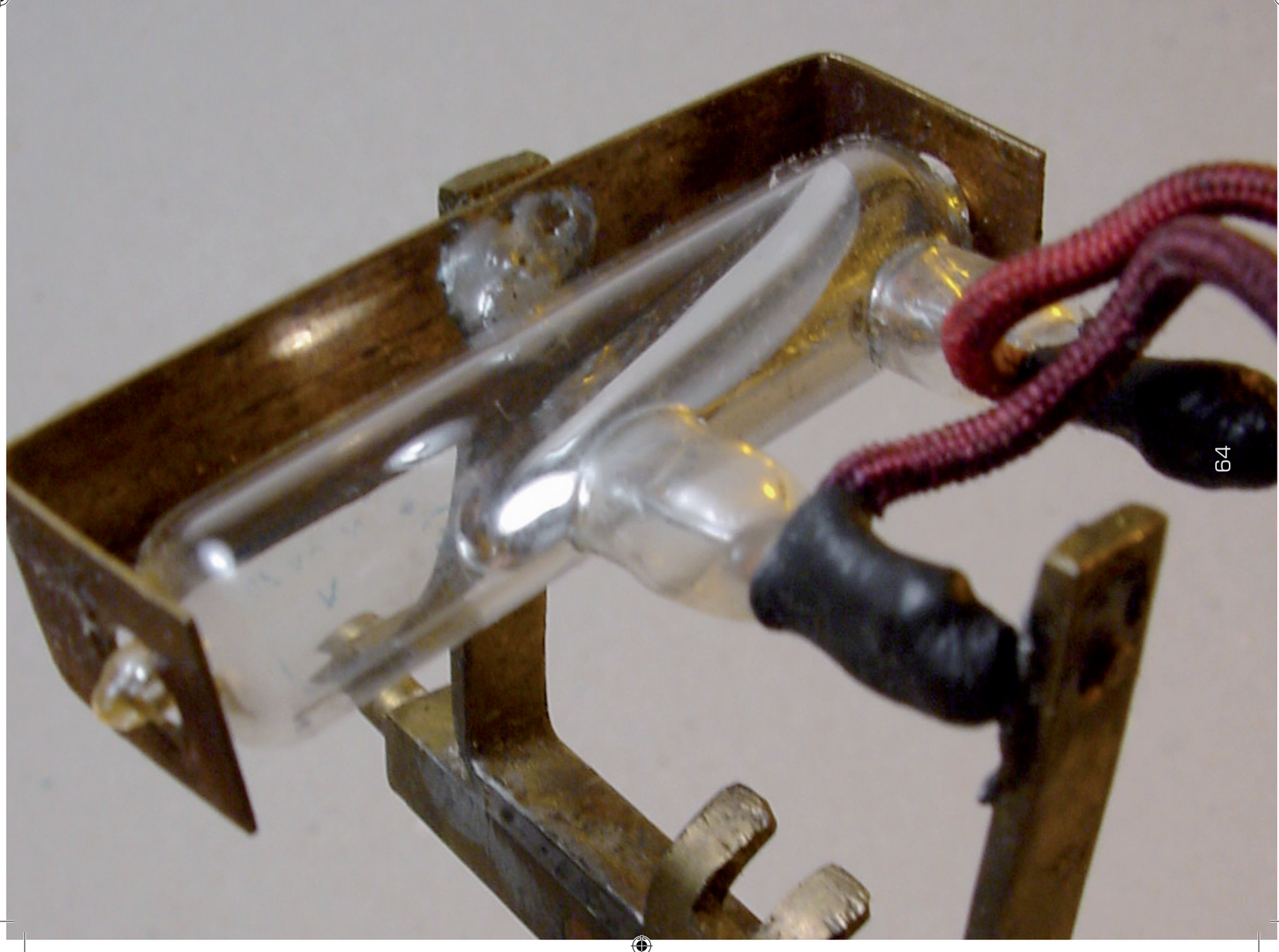

VENICE



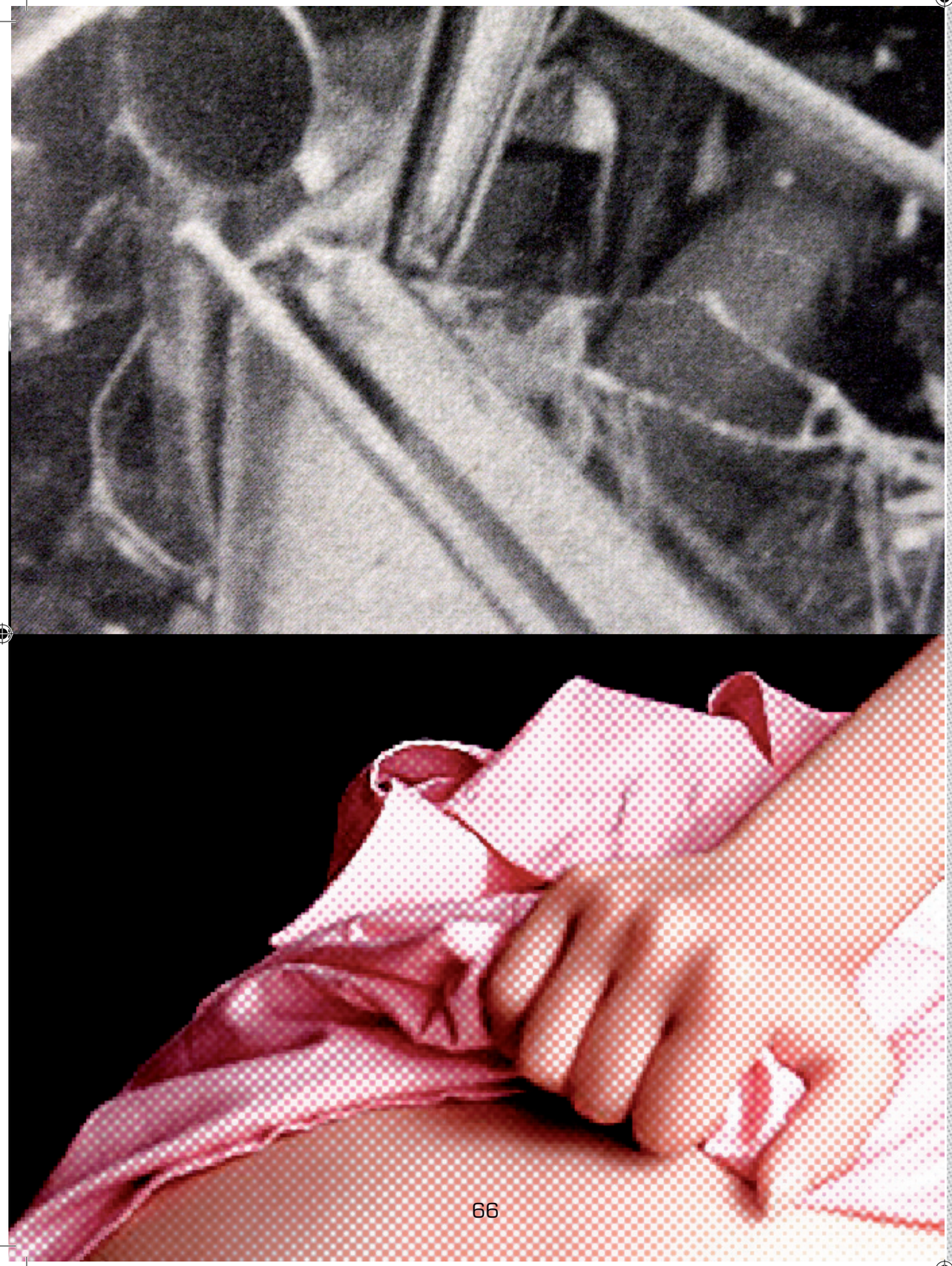




65



64

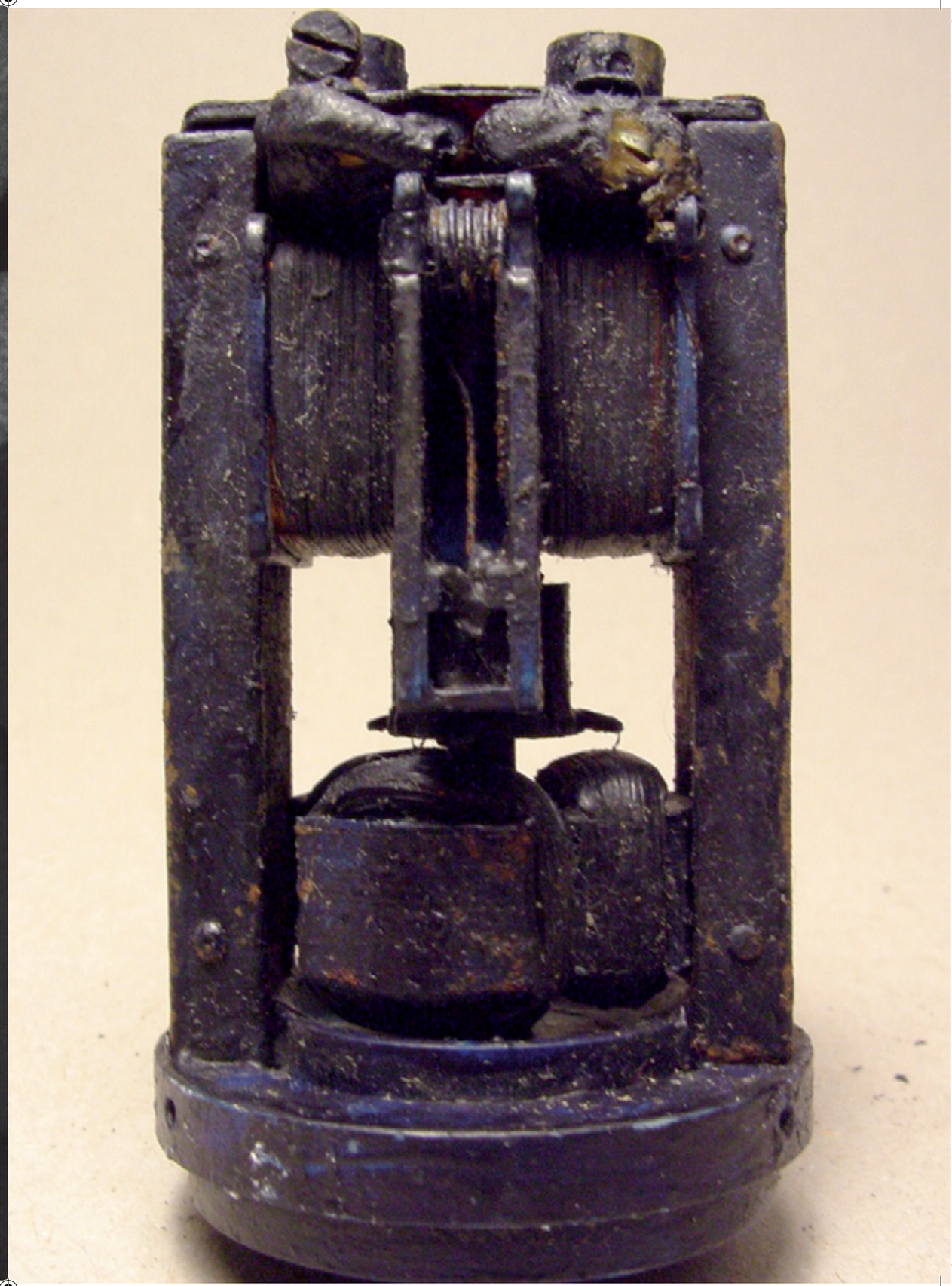


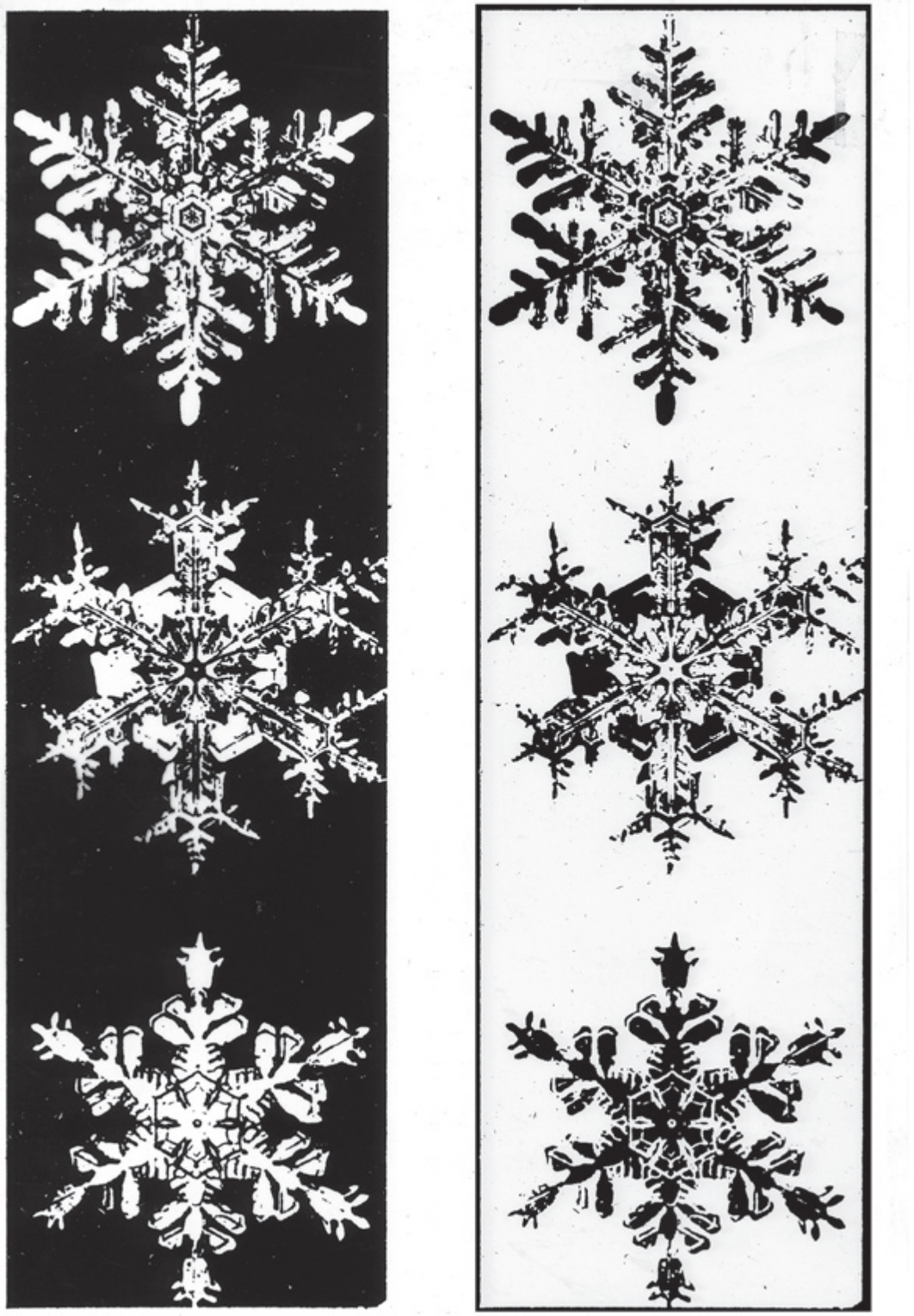

di poesia





STANDARDS











Je ne vais pas bien,

dit le parterre accroupi devant sa chaise vide.
Je ne vais pas bien, ma gorge bat, j'ai des ratés dans ma gorge.
Il dit que son cerveau a des ratés. Pourquoi encore lire des choses mortes
qui se permettent en plus de le faire pleurer?
À sa chaise vide, il dit qu'elle est bien plus belle comme ça, et que les suggestions
fébriles de ses tempes ne sont pas.
Personne n'a pensé cela devant la lune invisible, dans un instant qui appartient
à ce parterre accroupi devant sa chaise vide avec des mots à ses côtés
qui détruisent ou voulaient détruire,
et enlisent encore son cerveau déjà transi.
Il peut se relever et à nouveau rire de lui-même, plus bas que la terre de l'autre côté,
encore plus bas que de l'autre côté
qui sait rire pour s'endormir et ne pas se réveiller, ne pas s'endormir pour rester éveillé
et se réveiller froid le lendemain,
juste le lendemain
matin.





終わり

ENDE

Documents de source - Source Documents

Cover – Ciboule vivace • perennial Welsh onion - photo: Shirubi-chan, Saint-Rémy-de-Provence.

2, 78 – William Blake: «Pity», c. 1795, Tate Gallery, London.

5 – Photo: Zorïn, Font-Romeu Odeillo Via.

6 – Illustration d'un article de «Science et Vie», années 1950. • Illustration of an artice published in «Science et Vie», 1950s.

7 – «Reminice» - composition and lyrics by ioqueP, 2007 - performed by Hatsune Miku.

8 – Baignoires d'hydrothérapie • hydrotherapy bathtubs - photo: Zorïn, cloître Saint-Paul, Saint-Rémy-de-Provence.

9 – Xérocopie: Meteor NF-11, maquette Matchbox • Matchbox model kit, 1/72.

10 – Fragment d'enregistrement radio retrouvé sur une vieille cassette • fragment of a recording found on an old cassette tape.

16, 20, 31 – Photos: Shirubi-chan, Ivry-sur-Seine.

19 -– «Mig-60», figure by Shimada Fumikane - series Mecha-Musume, sculpted by Mehn - coll. Fine Scenery, © Toranoana, 2006

22-23, 38-39, 48, 55 – Zorïn, Garbage Kits, début 1990 • early 1990s.

24 à 29, 53, 61-2, 66-2 – Photos érotiques basse définition récupérées sur Internet entre 1997 et 2000 • erotic photos in low definition collected on the Internet between 1997 and 2000.

32 (haut) – Détail d'un jouet Star Wars de marque Kenner • detail of a Star Wars toy manufactured by Kenner. Not for sale.

33 – Photo du chasseur de nuit Heinkel 219 • picture of the Heinkel 219 night fighter, éditions Atlas.

34, 37 – Extraits d'un photoroman de nazisploitation • excerpts from a nazisploitation photo-novel - «X» magazine, années 1970 • 1970s.

46-47 – Hans Sebald Beham: Die Winterbauern, deux gravures • two etchings - 1542.

50 – Poème asémantique d'après un texte aléatoire publié sur un site Web de tests par l'Institut für Informatik de l'Université de Bayreuth. • Asemantic poem from a random text published on a testing Website by the Department of Computer Science at the University of Bayreuth.

53 – Texte • text: « Spatzenglück » by Fritz Rohrer (1848-1926), in « Clematis. Gedichte, in Leichte Flocken », III. Theil, 1884.
Motif abstrait • abstract pattern: El Lissitzky, « Prooun painting », 1920.

57-58 – Glycerine factory in Houston, Texas, 1949 - from a book edited by the Royal Dutch Petroleum.

60 – « Me109 E-3 », figure by Shimada Fumikane - series Mecha-Musume, sculpted by [?], © Fox-Shuppan, 2005.

61-1, 66-1 – Accidents d'automobiles, photos extraites d'une revue à sensations des années 1960. • Car crashes, pictures from a thrilling magazine of the 1960s.

64 - Contacteur-interrupteur au mercure • Mercury tilt switch - photo: Zorïn.

71 – Moteur de rasoir électrique, années 1930, peint en bleu outremer • Electric shaver's motor, 1930, painted in ultramarine blue (not Klein blue).

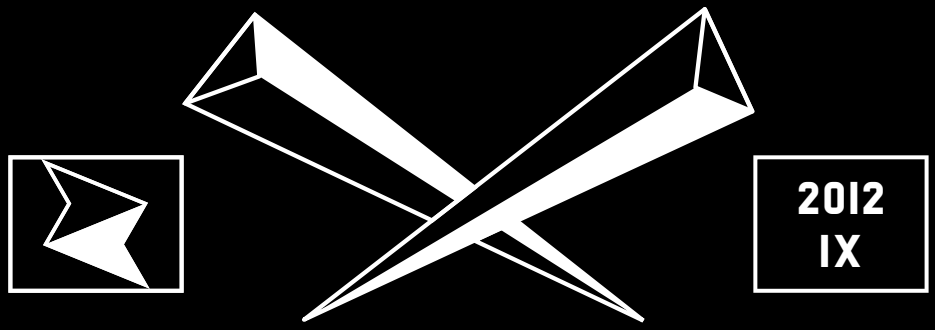
73 – « Pornofaktura », collage + montage numérique • collage + digital processing, 2012.

74 – Logement de fonction • accomodation unit, Maisons-Alfort - photo: Zorïn.
Je voudrais que cet endroit ne change jamais. • I wish this place never changes.

75 – Une portion de mon atelier à Saint-Maur, photo prise au hasard vers 2002 • A portion of my studio in Saint-Maur, picture taken at random ca. 2002.

75-76 – Texte de Ruelgo de 1982, modifié par Zorïn en 2012: j'ai remplacé quelques mots et refait la mise en forme des strophes. • I replaced a few words and redid the layout of the strophes.

ADVENT - © Zorïn, 2012-2017
www.neobaka.com - www.bruitisme.com
This is the version 2, Nov. 2017
—
Un Effet de la Procédure
Sine Chaos Nihil


2012
IX