

POU

VEZ

VOUS

NOUS

PAR

LER

**DAN
HOLDSWORTH**

M T
B A
L A

DAN HOLDSWORTH

Interview par Joël Vacheron

**M 7 MUSÉE DES
B BEAUX-ARTS
L A LE LOCLE**

**POUVEZ-VOUS NOUS EN DIRE
UN PEU PLUS SUR LES RAISONS
DE VOTRE INTÉRÊT POUR LE PAYSAGE
ET SON ÉVOLUTION ?**

2

J'ai grandi à la limite Nord-Est de l'Angleterre, dans une région industrielle. Nous étions entourés de sites occupés par l'industrie lourde, comme des aciéries, des usines chimiques. De l'autre côté, près de l'endroit où je vivais, il y avait un grand parc national. En rentrant en voiture le soir, d'un côté le ciel était complètement noir et rempli d'étoiles. De l'autre, il était entièrement illuminé. Un ciel orange, brûlant de toutes ces activités industrielles, sans la moindre chance d'apercevoir les étoiles. Mon père travaillait dans l'industrie chimique, dans un secteur de pointe dédié à la création de nouveaux plastiques, un domaine très technique consistant à développer des matériaux pour l'industrie spatiale, ou encore la photographie et l'électronique. Ma mère adore le jardinage et elle a toujours été très préoccupée par les problèmes liés à l'environnement. Chaque week-end, on allait se promener en famille dans le parc national voisin. Tout tournait donc déjà un peu autour du paysage et de ses différents aspects. Mes parents ont vécu en Allemagne dans les années 1960 et ma mère disait que là-bas tout le monde recyclait quasiment tout. Au Royaume-Uni, jusqu'à ces 10 à 15 dernières années, les gens avaient perdu l'habitude de recycler. Mais ma mère a toujours été très intéressée par ces questions et j'ai donc grandi avec différentes influences. D'un côté, l'intérêt de ma mère pour le jardinage et l'environnement. De l'autre, mon père qui adorait la montagne et son attachement à la science, l'industrie et la technologie. J'étais tout à fait conscient de ces problématiques et de ces contradictions. Toutefois, il serait plus exact de dire que mon intérêt pour le paysage, dans ce qu'il a de plus formel, est né de l'expérience directe que j'ai pu moi-même en avoir.



**VOTRE ESTHÉTIQUE EST TRÈS
ABSTRAITE ET ÉPURÉE.
EN QUOI LES CHOIX CONCEPTUELS
QUE VOUS FAITES DANS VOTRE TRAVAIL
VOUS PERMETTENT-ILS DE REFLÉTER
LA COMPLEXITÉ DE L'ENVIRONNEMENT?**

Mes œuvres se présentent généralement sous des formes minimalistes. Dans le même temps, je m'efforce toujours de créer des images qui provoquent quelque chose, qui suscitent une certaine difficulté, une tension. Avec un peu de chance cela déclenche une réaction chez le spectateur, quelque chose qui lui donne envie de poursuivre son exploration. J'espère qu'en décryptant mes images les gens voudront en savoir plus, pas seulement sur ce que je fais, mais également sur les sujets qui s'y rattachent. La science et la technologie font partie de mon champ d'expérimentation, elles font partie du sujet, du matériau lui-même. Dans un sens, ce n'est qu'un point de départ pour le spectateur. Prenons par exemple mes travaux récents sur la cartographie. Chacun d'entre nous est désormais très au fait des technologies que nous utilisons et, comme je l'entends, ce type d'œuvre est en quelque sorte une fenêtre ouverte sur ces technologies. Elle offre aux gens un point de vue différent qui leur permet de réfléchir à la façon dont ils interagissent avec le monde au travers de ces technologies. Cela occasionne une forme de rupture susceptible de suggérer une perspective différente.

**VOTRE TRAVAIL SEMBLE SUIVRE
L'ÉVOLUTION TECHNOLOGIQUE
ET S'ADAPTER AUX OUTILS
QUI SONT À VOTRE DISPOSITION.
QUELLE RELATION AVEZ-VOUS
AVEC CES OUTILS QUI NE CESSENT
D'ÉVOLUER?**

4

5

Au début des années 1990, j'ai vraiment pris conscience de la révolution numérique qui avait lieu autour de moi dans le domaine de l'image, tout particulièrement en découvrant le travail d'Andreas Gursky. L'environnement perceptif avait changé et la construction de l'image elle-même s'était transformée. Tout le langage photographique était en train de changer. Notre lecture du monde se faisait désormais au travers du numérique. A l'époque, je m'intéressais au concept d'image numérique et à l'impact scientifique et technologique de manière générale. Je travaillais encore en analogique et, par conséquent, je n'avais pas encore intégré «physiquement» cette nouvelle technologie. L'idée consistait plutôt à créer des images avec lesquelles je développais volontairement un langage évoquant le numérique. Désormais j'ai complètement abandonné l'analogique au profit du numérique, en passant de ce qu'on pourrait appeler la «photographie» à proprement parler à une extension de la photographie, basée notamment sur les nouvelles technologies de cartographie en 3D. Mes images jouent encore avec le volume mais d'une manière totalement différente. J'ai opéré une transition des volumes de photons aux volumes de points de données, du volume de lumière au volume de mesures. Généralement les cartographes se basent sur des extrapolations et utilisent les photographies comme des données. Moi j'utilise des données pour créer des photographies. C'est donc une sorte de renversement. A ce titre, en 2011, j'ai commencé à collaborer avec l'Université de Northumbria, Newcastle. J'avais auparavant travaillé sur l'idée d'une cartographie 3D du paysage et j'étais convaincu qu'il fallait que je pousse ces recherches encore plus loin. Cela demandait une implication totale et un changement radical dans la méthode de travail que j'utilisais jusqu'alors, mais aussi un important investissement en termes d'argent et de temps. Je ne savais pas vraiment où cela allait me mener mais j'étais convaincu

que c'était la bonne voie. J'ai alors investi beaucoup de temps et d'énergie à maîtriser ces nouvelles techniques de cartographie et à collaborer directement avec des scientifiques pour réaliser mes œuvres.

EXTRACTION, POINTS DE DONNÉES...

VOUS UTILISEZ UN VOCABULAIRE ORIGINAL POUR PARLER DE VOTRE TRAVAIL.

CELA PARTICIPE-T-IL ÉGALEMENT À DÉFINIR UN NOUVEAU TYPE DE REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE ?

A vrai dire, une partie de mon travail consiste à revisiter l'histoire de la photographie. Je m'intéresse notamment à l'histoire de la cartographie photographique de l'Ouest américain au 19^e siècle. Cette période me permet d'établir une filiation avec les *New Topographics*, un groupe d'artistes dont faisait partie Lewis Baltz. Ces artistes étaient particulièrement influencés par les premières images satellite de la Lune et de la Terre vues de l'espace. Ce qui est intéressant dans la cartographie photographique du 19^e siècle, c'est qu'il s'agit de la première tentative de ce que l'on pourrait appeler une cartographie virtuelle de la planète. L'histoire de la photographie offre également un point de vue intéressant en termes de réorganisation chronologique de l'histoire de l'art. En effet, certaines régions de l'Ouest américain ont été tout d'abord cartographiées avec un procédé photographique au détriment de la peinture ou du dessin. On assistait ainsi à une évolution de la représentation du paysage et à l'adoption d'une méthode plus « industrielle », plus technologique, que les photographes de l'époque utilisaient pour créer, au travers de la cartographie, des images qui étaient à la fois des œuvres d'art mais aussi des œuvres commerciales. Le langage que je développe dans mon travail s'inscrit, selon moi, dans cette continuité.

6

7

QU'EN EST-IL DE VOS ŒUVRES PLUS RÉCENTES DE LA SÉRIE *CONTINUOUS TOPOGRAPHY* (2016). POUVEZ-VOUS NOUS EN DIRE PLUS SUR VOS MÉTHODES DE TRAVAIL ?

J'ai passé dans un premier temps sept semaines à photographier les Alpes. Je me suis avant tout concentré sur le Mont Blanc, où j'ai étudié différents glaciers. J'ai passé beaucoup de temps à les explorer à pied mais aussi en hélicoptère ou avec un drone pour examiner des zones plus éloignées. De retour à l'université, nous avons travaillé à partir de ces photographies. Si un glacier m'intéressait, on sélectionnait par exemple 200 images issues du travail sur le terrain. Une fois traitées par un logiciel qui nous permettait de calculer les coordonnées spatiales, un autre logiciel nous permettait de créer un modèle en 3D. Le matériel photographique à notre disposition nous permettait également de conserver la valeur colorimétrique des points d'origine. Donc quand je travaille avec un nuage de points de données distincts, chaque point conserve une couleur, ou une valeur tonale, qui est représentative du paysage lui-même. Dans un sens, cette méthode de travail reste donc très photographique.

VOUS EMPLOYEZ LE MOT PHOTOGRAPHIQUE, MAIS ON POURRAIT AUSSI TRÈS BIEN CONSIDÉRER CES OBJETS COMME DES REPRÉSENTATIONS EN 3D OU D'AUTRES TYPES DE FORMATS. A CE TITRE, VOUS UTILISEZ ÉGALEMENT LE TERME « WORLD PICTURE » (IMAGE DU MONDE). SI L'ON CONSIDÈRE LA NATURE DE CES IMAGES QUI SONT À LA

FOIS DES PHOTOGRAPHIES ET DES «IMAGES DU MONDE », COMMENT DÉCRIRIEZ-VOUS CE CHANGEMENT ONTOLOGIQUE ?

Je suppose que je qualifie le résultat obtenu de « photographie » parce que, après avoir suivi une formation de photographe, c'est ainsi que je les considère personnellement. L'existence même de ces images, en tant que modèles ou de représentations en deux dimensions, marque aussi un moment précis dans notre temps géologique qui agit de plus en plus comme un miroir grossissant de notre temps technologique. Je souhaiterais que ces images provoquent une forme de prise de conscience par rapport aux technologies créées par l'homme et à nos connaissances scientifiques.

A CE TITRE, LA SÉRIE *CONTINUOUS TOPOGRAPHY* FOURNIT-ELLE DES INFORMATIONS PARTICULIÈRES SUR LES QUESTIONS TOUCHANT AU CHANGEMENT CLIMATIQUE ?

Cette série présente des images de glaciers avec une certaine forme d'opacité. On peut voir à travers l'ensemble des nombreuses couches qui forment les crevasses. Ce sont les fragments d'un paysage glaciaire brisé, qui se fragmente et se désintègre sur une étendue géométrique et numérique. Ces images possèdent un langage ambivalent. Elles évoquent la science, la technologie et l'état de nos connaissances actuelles lorsqu'il s'agit de considérer l'impact de l'homme sur l'environnement et sur nous-mêmes, en tant qu'êtres humains. J'espère que cette série peut servir en quelque sorte de point de départ pour apporter un changement de perspective. Il s'agit à la fois des modifications physiques du paysage mais aussi du changement dans la manière dont

8

9

nous percevons le monde au travers des technologies que nous utilisons pour le regarder. Nous sommes désormais tellement habitués à consulter et à consommer ces choses-là que nous avons tendance à oublier leur importance. Selon moi, le fait que la technologie soit conçue pour être ainsi intégrée en nous est un véritable problème. Les images font tellement partie de nous que nous perdons de vue leur portée. Cela devient trop facile et nous consommons simplement tout cela sans vraiment y voir quoi que ce soit, ni vraiment y réfléchir. C'est dû à l'invisibilité des images. D'une certaine manière il y en a tellement qu'elles deviennent invisibles. J'espère que mon travail provoque une sorte de rupture qui secoue un peu les gens et les fasse réfléchir à la réalité qui sous-tend les choses que nous utilisons et consommons tous les jours.

L'ASPECT FORMEL OU ESTHÉTIQUE EST PEUT-ÊTRE MOINS IMPORTANT QUE LES NOUVELLES FORMES D'ATTENTION QU'IL PEUT SUSCITER...

Mon intention consiste à explorer la politique de la perception et j'ai envie que mon travail bouscule légèrement, comme le ferait quelque chose d'un peu endommagé ou de cassé. Si l'on ne parvient pas à toucher quelqu'un au travers de la perception, alors toute politique est inutile. Il faut donc trouver un moyen d'attirer son attention, de susciter de la sympathie ou de l'empathie, voire d'inciter cette personne à remettre en question un autre type de langage. Notre époque est très étrange; tout est soit noir, soit blanc. La vision et la perception du monde sont totalement polarisées. D'une certaine manière, il s'agit en quelque sorte d'une lutte pour avoir accès à cette politique de la perception. Mon travail suscite un certain intérêt de la part de la communauté scientifique et je pense que c'est une bonne chose,

au lieu de s'opposer ou de se placer d'un côté ou de l'autre de la barrière: artistes contre scientifiques. Certains artistes et scientifiques sont du même côté de la barrière. Je trouve d'ailleurs que les scientifiques avec qui je travaille ont une grande empathie pour ce que je fais. Ces échanges pourraient aussi s'étendre à d'autres domaines de notre culture, du moins je l'espère.

LES ŒUVRES DE LA SÉRIE *SPATIAL OBJECTS* (2015) ÉVOQUENT-ELLES ÉGALEMENT CE TYPE DE PROBLÉMATIQUES? OU S'AGIT-IL D'UN PROJET PLUS FORMEL?

La série *Spatial Objects* porte davantage sur les technologies de la perception et évoque l'architecture sous-jacente de ces modèles 3D mappés d'un paysage que l'on crée aujourd'hui. C'est le genre de choses que l'on utilise en permanence via des applications comme Google Earth ou Google Maps. La série *Spatial Objects* joue avec le concept de *Spatial Concepts* (concepts spatiaux) de Fontana. Ils constituent d'une certaine façon la surface brisée de l'image. Ce résultat a été obtenu en se plaçant au plus près de la structure et en observant sa géométrie sous-jacente. Aujourd'hui les humains sont eux aussi des objets spatiaux regroupant des données. L'image est un point de données spatiales, une coordonnée GPS; dans un sens c'est une métaphore de l'être humain et de la façon dont nous habitons l'espace numérique. L'objet spatial est une carte qui existe à la fois dans le réel et dans le virtuel. Le fait d'exister simultanément au sein de ces deux espaces parallèles constitue justement la nouvelle condition humaine.

COMMENT AVEZ-VOUS PROCÉDÉ?

J'ai utilisé les données issues d'études géologiques américaines ainsi que mes propres données relevées

10

11

dans les Alpes et je les ai transformées en modèles 3D des paysages. J'ai ensuite effectué un zoom à la surface du modèle en me rapprochant à l'extrême, au-delà du pixel. Ce que l'on voit dans les *Spatial Objects*, c'est la structure géométrique en 3D de ces fragments de pixels. Mais ces fragments représentent également un point GPS cartographié. C'est très simple en fait mais je trouvais très étrange de retrouver ce type de structure à un tel niveau de zoom dans l'image. Toutes ces choses sont invisibles mais on les utilise en permanence. Elles font partie de la composition même de la matière. Selon moi, le fait de ne pas considérer le numérique comme quelque chose de matériel pose problème. On le considère généralement immatériel mais ce n'est pas le cas. Il possède des qualités qui lui sont propres et a un réel effet.

C'EST CE QUE VOUS APPELEZ L'ADN PICTURAL, ET C'EST JUSTEMENT CE QUE VOUS ESSAYEZ DE SAISIR. POUVEZ-VOUS ME DIRE COMMENT VOUS AVEZ RÉUSSI À RENDRE VISIBLE LA TECHNOLOGIE DANS LA SÉRIE *SPATIAL OBJECTS*?

L'idée de cette série consiste à apporter une bouffée d'air frais au numérique. Pourquoi ressent-on le besoin de le faire? Pourquoi ressent-on le besoin de réaliser un tirage photographique? Le fait d'extraire l'ADN de l'image, ces pixels fragmentés, revient à créer un objet que l'on peut en quelque sorte mettre en relation avec le monde réel. Je suppose que c'est en quelque sorte une manière de créer une œuvre qui confronte le spectateur à cet excès de langage et de matérialité. Je voulais créer une photo en trois dimensions qui ait une présence très matérielle. Les œuvres de la série *Spatial Objects* prennent finalement la forme de sculptures angulaires dont la surface est très réfléchissante. L'œuvre interagit

avec l'espace qui l'entoure et son aspect change en fonction de la lumière et des reflets; d'une certaine façon, cela lui donne une dimension plus humaine. Cela lui donne un certain poids, une présence physique. Cette série convoque aussi l'idée du sublime, des changements d'échelle et des changements dans le temps et l'espace. Il s'agit d'œuvres basées sur le temps, issues d'un travail cartographique effectué à un endroit précis et à un instant précis. Il est évident que la technologie évoque un lieu et un instant précis. Les *Spatial Objects* ont donc les mêmes propriétés spatiales et temporelles que des photographies traditionnelles. D'une part, ils s'inscrivent dans la continuité de cette tradition et, d'autre part, ils s'en détachent puisqu'ils sont les résultats d'un état de conscience très précis dans le temps.

12

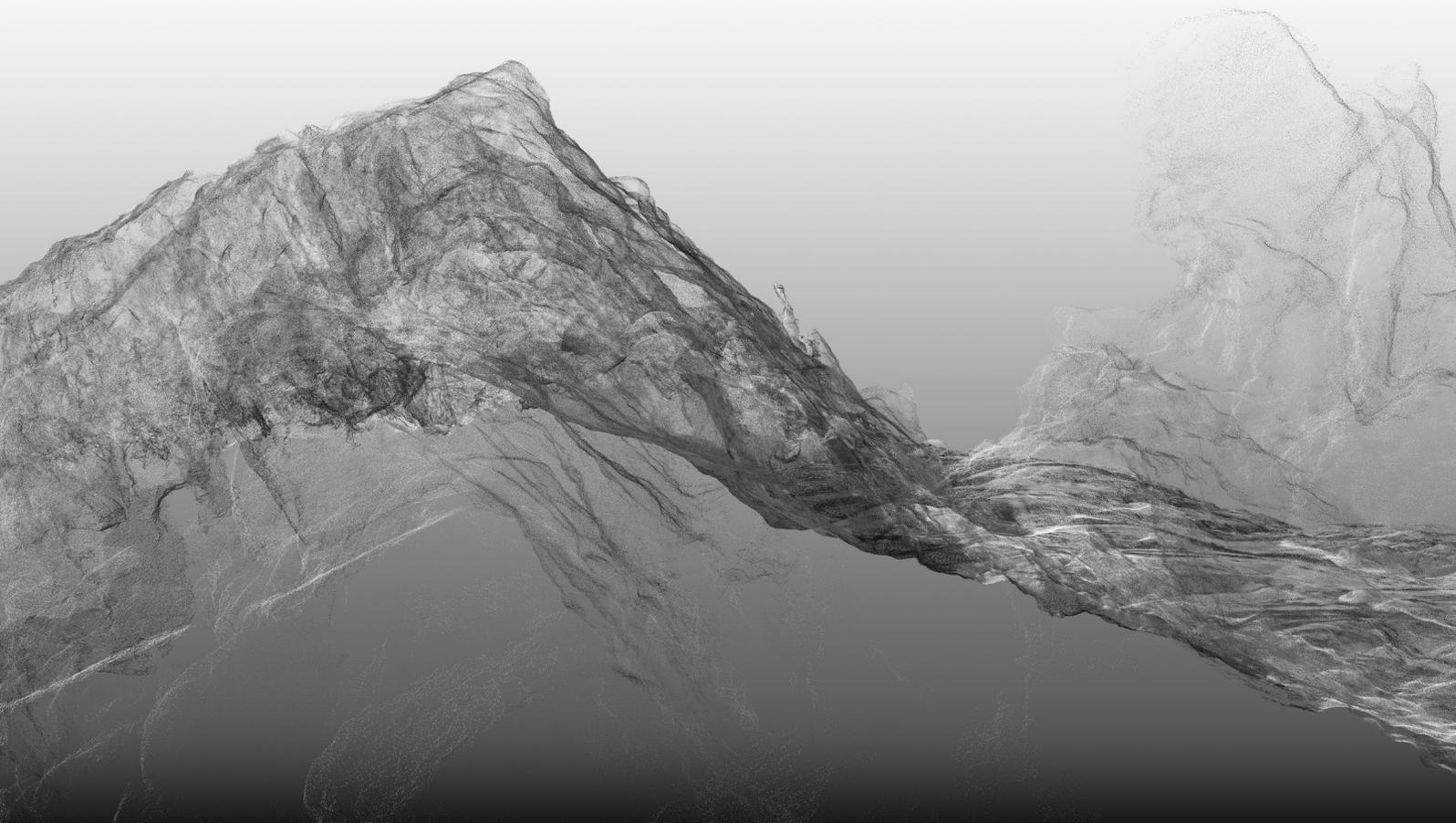
13

AVEZ-VOUS ENVIE DE POUSSER ENCORE PLUS LOIN VOTRE EXPLORATION DE L'ENVIRONNEMENT NUMÉRIQUE, À L'AIDE DE TECHNOLOGIES COMME OCULUS PAR EXEMPLE OU D'AUTRES DISPOSITIFS DE RÉALITÉ VIRTUELLE?

L'idée d'être immergé dans un environnement, dans une image ou dans la matière même de l'image m'intéresse beaucoup, tout comme l'impression 3D. A l'inverse, j'ai récemment créé une œuvre appelée *XYZ Volume* (2012), où, au lieu de créer une impression 3D à partir de données, je les ai simplement imprimées sous forme de PDF. C'est en fait assez difficile à réaliser car ces données sont conçues pour être traitées par un programme de modélisation 3D, et non imprimées. Le résultat est une pile de 6 mille feuilles A3 où sont imprimés 5 millions de points qui représentent, sous forme de données, une zone de 777 mètres carrés se trouvant dans la Vallée de Yosemite.

Interview par Joël Vacheron

Musée des beaux-arts Le Locle, www.mbal.ch
Sous la direction de Nathalie Herschdorfer
Relecture: Charlotte Hillion, Sara Terrier
Traduction: EnergyTranslations
Graphisme: Florence Chèvre
Imprimé en Suisse par La Buona Stampa
Images: Dan Holdsworth, 2016
L'œuvre en page 14-15 est originellement en couleur
Texte: Joël Vacheron, 2016
Edition: Musée des beaux-arts Le Locle, 2016
Tous droits réservés www.mbal.ch
© Musée des beaux-arts Le Locle, 2016



Continuous Topography