

Open Studios - Artistes en résidence

emilia beatriz



**villa
arson**

6 mars 2025

Atelier 1

nice

Emilia Beatriz est un-e artiste de la diaspora portoricaine vivant à Glasgow en Écosse dont la pratique multidisciplinaire est basée sur des récits sensoriels composés d'images fixes et animées, de textes, d'installations immersives et de performances. Au cours de cette résidence, du 1er février au 30 mars 2025, l'artiste développe sa pratique de la « narration sensorielle » en créant de nouveaux personnages pour des récits spéculatifs portant sur le deuil et la résistance. Son projet comprend le développement manuel de films 16 mm, le traitement d'histoires orales, l'assemblage en direct de films, de textes, de vibrations et la création expérimentale de personnages dans le contexte de la Villa Arson. Emilia Beatriz est lauréat-e de Magnetic 3, un programme de Fluxus Art Projects initié par l'Institut français du Royaume-Uni.

Gil Lekh : Pouvez-vous vous présenter et nous parler de votre parcours artistique ?

Emilia Beatriz : Je viens de la diaspora portoricaine et je vis actuellement à Glasgow, en Écosse. Mon parcours artistique a commencé par les pratiques documentaires, en particulier la photographie et le cinéma. Enfant, je voulais être astronaute. Puis, à l'adolescence, je me suis tourné-e vers le photojournalisme, mais j'ai été profondément désillusionné-e par la manière dont l'ouragan Katrina a été documenté par les médias grand public aux États-Unis — cela me semblait totalement déconnecté des efforts d'entraide et de solidarité que j'avais vus et auxquels j'avais participé. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à voir l'art comme un outil de transformation sociale. Mon premier projet artistique a été développé avec des jeunes déplacés par l'ouragan, explorant la notion de « chez-soi » après cette catastrophe qui était à la fois un désastre climatique et un échec politique. Cela m'a mené-e à une pratique où la documentation de la mémoire et des rêves, l'exploration des relations à la terre et l'activisme s'entrecroisent. J'ai ensuite étudié en Écosse. Rester à Glasgow après mes études m'a permis de m'engager dans des communautés DIY et de commencer à approfondir mon lien avec Porto Rico — un long processus intergénérationnel qui nourrit ma pratique.

G.L. : Dans une note de travail que vous avez partagée avec moi, vous mentionnez explorer les phénomènes « aux limites du sensible ». Comment travaillez-vous concrètement pour capter ces sensations imperceptibles et les traduire artistiquement ?

E.B. : La traduction est un concept clé. Mon travail interroge la perception et l'imperceptible. Il y a environ cinq ans, j'ai commencé à travailler sur BARRUNTO, un projet ancré dans un mot espagnol des Caraïbes qui n'a pas de traduction littérale en anglais. « Barrunto » est souvent traduit par « présage », généralement avec une connotation négative. Mais pour moi, c'est plutôt une manière de ressentir — un signal transmis de la terre au corps ou inversement. Il annonce quelque chose qui a eu lieu, qui se produit ou

qui va se produire, mais d'une manière qui échappe aux sens rationnels.

Traduire ce concept au cinéma signifiait expérimenter avec la poétique, la matérialité du film 16 mm développé à la main dans du « thé du deuil », et même la physique quantique. Le projet impliquait d'aborder le cinéma au-delà de la perception visuelle et auditive. Il était essentiel que la langue principale de BARRUNTO soit l'espagnol, afin que les Portoricains puissent l'expérimenter avec un minimum d'effort de traduction, décentrant ainsi un public anglophone. En collaboration avec Collective Text, un groupe de travail dirigé par des personnes malentendantes et en situation de handicap dont je fais partie, le son du film a été transposé en texte, en animation et en vibration. Ces processus de traduction ont guidé le montage et ont été une manière de tendre vers l'accessibilité à travers une multiplicité de modalités sensorielles. J'ai utilisé la lumière, les odeurs, les basses fréquences et des dégustations de thé pour élargir l'œuvre au-delà de l'écran et en faire une expérience immersive — une technique que j'explore encore en dehors des contextes de projection.

G.L. : Votre travail implique souvent la création de personnages. Comment prennent-ils vie ?

E.B. : Ma pratique relie les histoires orales, la recherche archivistique et la narration spéculative. Certains personnages émergent naturellement de la recherche, d'autres apparaissent de manière inattendue. Par exemple, le personnage Uran(i)o est une fusion entre l'uranium (un polluant des terres militarisées) et Uranus (une planète à l'orbite imprévisible, à peine visible à l'œil nu). Uran(i)o incarne une figure queer, antimilitariste et subversive.

D'autres personnages, tels que The Great Yellow Bumblebee (Læ Grand-e Bourdon Jaune) et Deep Rumbling Vibration (Vibration Profonde et Grondante), ont émergé de visites et de conversations au sein d'écosystèmes côtiers et intertidaux précaires à Porto Rico et en Écosse. Ces lieux sont, de différentes manières, affectés par le déplacement colonial, l'occupation militaire et façonnés par les pratiques traditionnelles d'usage des terres, ainsi que par les industries touristiques.

En ce moment, je laisse ces personnages guider mon travail en résidence à la Villa Arson, en explorant leurs récits à travers l'expérimentation matérielle.

Dans mon approche, il ne s'agit pas seulement de représenter ces êtres, mais de traduire leur présence et surtout leur absence dans l'environnement. Par exemple, Deep Rumbling Vibration est né-e de l'écoute des histoires d'échouage de baleines, souvent causés par des sonars militaires ou des perturbations sismiques. Ces baleines échouées sont les témoins de violences invisibilisées, des morts qui laissent des traces de l'Atlantique aux Caraïbes, du Pacifique à la Méditerranée. L'artiste et chercheuse américaine Alexis Pauline Gumbs parle de la nécessité « d'écouter avec les corps des baleines » (« to listen with the bodies of whales »¹). C'est une approche que j'essaie d'incarner dans ma pratique.

¹ Alexis Pauline Gumbs, Non-noyées, leçons féministes noires apprises auprès des mammifères marins (trad.), Marseille/Paris, Burn-Août/Les liens qui libèrent, 2024 (œuvre originale publiée en 2020).

G.L. : Comment appliquez-vous ces concepts durant votre résidence à la Villa Arson ?

E.B. : J'explore les personnages à travers la vibration, l'immersion et la matérialité. Je poursuis une collaboration avec l'artiste sonore Claude Nouk pour expérimenter avec les sous-fréquences, le bourdonnement, le vrombissement et les résonances vocales afin de me rapprocher des rythmes des abeilles et des perturbations sous-marines. La cire est devenue un matériau essentiel, reliant le corps de l'abeille au crâne du cachalot, qui contient une substance cireuse facilitant à la fois sa flottabilité et sa capacité à plonger en profondeur. Cela m'a amené-e à considérer la cire comme un élément de navigation — je pense à la manière dont nous utilisons les bougies en cire pour nous éclairer dans l'obscurité.

J'ai aussi commencé à travailler plus étroitement avec le miel, le carbone, l'eau salée, les plantes côtières et l'argile, en explorant leurs qualités sensorielles et mémorielles : comment ces matériaux enregistrent des traces, retiennent des empreintes. Comment ils sentent, interagissent subtilement, existent en relation réciproque — ou non, comment ils se figent, se séparent ou se transforment sous pression, comment ils réagissent à la chaleur, aux UV ou aux sous-fréquences. Par exemple, j'expérimente avec la vibration comme un agent dans les processus de moulage. Récemment, j'ai étudié la « mémoire cellulaire du miel ». On dit que lorsque le miel vibre dans l'eau, il forme brièvement le motif hexagonal d'un nid d'abeille avant de disparaître. C'est une empreinte visqueuse et fugace qui résiste à la documentation formelle, tout comme les histoires orales et les empreintes écologiques.

G.L. : Vous vous intéressez aussi à l'astronomie — comment cela se relie-t-il à votre travail ?

E.B. : L'océan profond et l'espace profond sont interconnectés. Je m'intéresse à la façon dont nous nous relions à des temps et des espaces qui peuvent sembler éloignés de notre quotidien et de notre perception humaine. Dans BARRUNTO, j'ai exploré les éléments planétaires, en particulier Uranus, en parallèle avec les profondeurs océaniques. L'uranium, présent dans la croûte terrestre et les océans, serait issu d'explosions ayant suivi la mort d'une étoile il y a des milliards d'années. Les étoiles elles-mêmes sont des archives du passé, des traces lumineuses d'événements survenus il y a des milliers d'années. Je m'intéresse particulièrement à la manière dont les satellites éclipsent aujourd'hui certaines étoiles, perturbant ainsi notre rapport au cosmos. C'est une autre forme d'occupation coloniale — cette fois du ciel, une perturbation des archives célestes.

G.L. : Comment abordez-vous les gens dans votre travail de terrain ?

E.B. : Mon éthique repose sur la syntonie et le respect du rythme des corps, des systèmes nerveux, de la santé ou de la maladie, tant des personnes avec qui je collabore que de moi-même. Les relations se construisent sur des années. Bien que les sujets abordés soient urgents, je refuse de

faire de l'urgence artificielle un principe directeur dans la pratique artistique.

Je travaille également avec l'idée d'un consentement informé et itératif — un consentement qui n'est pas seulement continu, mais constamment réévalué, en particulier lorsque j'emprunte des matériaux pour mes œuvres. Par exemple, une scientifique avec qui j'échange a découvert une espèce de mousse que l'on croyait disparue. Elle refuse d'en divulguer l'emplacement, car l'acte de conservation — qu'il passe par la science ou l'art — peut entraîner une capture ou une destruction. Je respecte profondément cette décision — la forme de ce refus nécessaire constitue un terrain fertile pour raconter des histoires et entretenir une relation au monde qui ne soit pas extractive.

Lorsque cela est souhaité et approprié, les histoires orales enregistrées au cours de mon processus sont déposées dans des archives communautaires locales, afin qu'elles restent ancrées dans leur territoire et accessibles à leurs habitants.

Je m'efforce également de pratiquer le consentement avec la terre : les matériaux naturels sont récoltés en respectant les codes de cueillette locaux. J'ai appris des travailleuses de la terre traditionnelles qu'il faut toujours demander la permission et être prêt-e à entendre « non ». Une partie essentielle du processus consiste aussi à composter autant que possible, à rendre les matériaux à la terre ou à les transformer en d'autres œuvres.

G.L. : Y a-t-il un message que vous aimeriez partager avec les lecteur-rices de cette interview ?

E.B. : Une phrase d'Olúfẹ́mí O. Táíwò, prononcée lors d'une conférence récente, m'a marqué-e :

« Je pense que le rôle de l'art dans le changement social n'est peut-être pas tant d'amener les gens à imaginer ce qu'un monde meilleur pourrait être ; je pense qu'il s'agit plutôt de réduire la distance entre ce monde et d'autres [mondes]. »

Et si, au lieu de détourner le regard de la perte, nous cultivions des manières d'être présents au deuil et au chagrin, en tant qu'outils de transformation collective ? Et enfin, et toujours, *viva Palestina y Puerto Rico libre !*

Cet entretien a été réalisé et traduit par Gil Lekh.

Jeudi 6 mars 2025

• 18h - 20h

Open Studio Émilie Beatriz

Atelier 1

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture. Elle reçoit le soutien de la Région SUD Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice. La Villa Arson est membre de UniCA - Université Côte d'Azur, ainsi que des réseaux L'École(s) du Sud, BOTOX[S], DCA, ANdÉA, BLA! et du réseau européen ELIA.



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*



DÉPARTEMENT
DES ALPES-MARITIMES



VILLE DE NICE

20 avenue Stephen Liégeard

06100 Nice

tél. +33 (0)4 92 07 73 73

servicedespublics@villa-arson.fr

www.villa-arson.fr