

FABRICE PICHAT

QUAKING PICHAT

Fabrice Pichat moves slowly in his studio, he wanders around and sometimes stops by a little device laying on the floor, the two screens display the frequency of the vibrations implied to various objects. Sometimes he seems to be a physics researcher and some others an experimental musician waiting for the good sound: he is surrounded by the monotone sharp soundtrack of metal, plastic and glass, then he approaches a couple of big fences hold together to get a better chance to hear, he adjusts some junctions and a quiet state comes back. We barely notice the ever present piping noise.

In August 2012, the artist brought a piece from Brussels to Annecy, one of the last accomplishments of a research on vibrations, those ones comprehended as a 'constraint factor' for various modeling experiences, a 'discriminating factor' between apparently similar objects and also as an 'activator' for a change of state. *Construire, reconstruire* consists on a black metallic tray hosting the four fragments of a broken glass plaque, it is permanently submitted to a constant vibration and a yellowish foam block isolates it from the ground. Another activating agent is foreseen, the glass pieces can be manipulated to restore the original form and, due to the simplicity of the model, it can be done visually. But here a nuance shows up: the singular experience of handling those glass slices manifests the impossibility of a definitive reconstruction, due to the permanent and ultra-slow dislocation of the original form under a precise vibrating force.

I. THE PATH BETWEEN AN INDEX AND A SYMBOL

Laurent Jeanpierre has written about Pichat's avoidance of the interactivity between his work and the audience saying that 'interactivity often conceals an interpassivity', at that moment he points a symptomatic attitude denoting an ambiguous relation with the public: the proposed environment reigns over the exhibition room. Sound is all around. The awareness of such a 'super-presence' will lead us to considerate, latter in this essay, the parallels between the sign model enunciated by semiotics and Pichat's practice.

The multiplicity of senses responsive to vibrations permit a palette of solutions depending on the materials used. At the origin of this ensemble of works there is a piece exploring the sonorous qualities of wood stems, both ends fixed in the architecture of the room to create meters-wide curves that emit a flute-like sound when submitted to a high frequency vibrations. Fabrice Pichat would later use a large amount of foam elements to progressively

eliminate the vibrating impact on construction barriers so any sound will be suffocated. Finally, in the vibrations play the role of a discriminating factor that serves to a comparison between a candelabrum and a desk lamp from the seventies -the cultural reference to faith and religion needs no explanation here. Those two objects on a big grey foam plinth will sound slightly different, but the minimum shift would make them concur. This is a certain choral singing, an undulate multiple voice or a group of waves crossing one each other.

When referring to his work, Pichat talks about, signs, alerts or urgency and presence signals; it is not gratuitous when facing his practice. He is pointing, accurately but not too loud, just like the purr of an object under a constant frequency, facts that may stay inadvertent; and, of course, this exercise is demanding a complicity, an space to experiment but also a time to dedicate to the guy who's telling you: 'Hey! Didn't you ever notice? Don't you think this can be the index of something else?'. Here is where comes the already mentioned intersection between signs and Pichat's works, the public and the adjacent objects. The artist is dealing here with crossings between the index and the symbolic attributes of a signal; he is not only showing, but playing too.

The phenomenological categorization of signs established by Charles Sanders Peirce takes into account the different strategies of a sign or 'representamen' to refer to a certain object, he then distinguishes between: index (a consequence of the existence of the object), icon (showing a certain resemblance to the object) and symbol (following a conventional rule of meaning, like language). In this series of works, Fabrice Pichat presents evident indexes of vibrations that address multiple senses: a fence emits a certain sound because it is vibrating and so happens to a wood stem, or a piece of glass will constantly move when jumping on a shaking surface. What he is denoting is not that the smoke suggests the fire on the other side of the mountain; instead, he is providing a controlled environment where the signals we receive are not originated, nor directed, the way we are used to. This means, the point of this research is that Pichat works on the symbolic charge of what seems to be an index, on the aleatory construction of a reflex system or the language of the waves.

II. THE IMAGE OF IMPOSSIBILITY

Later in 2013, the two main developments of this working line -the trembling broken glass and the shaking couple of construction fences- find their home in BOZAR, Brussels, for the exhibition of the Young Belgian Art Prize. There is a hallway, a certain crossroads in the Horta's building, surrounded by fences vibrating harmoniously and emitting a tone that is now to be heard far from any link to the alarm or the urgency signal; the yellowish foam has found its way in and pushed disruption and destruction out. The fuzz is now a visual index: the air always waves over a hot radiator as those enormous fences seem to be constantly out of focus, permanently shaken by a series of

motors and sleeping in dense foam sheets. The spectator approaches his right ear to the grid, then the hand, then the feet; until he understands that the balance of forces in the structure is one of a very stable kind: he can at that moment enjoy the crossroad and decide whether to go left or right. What is there for him is the visual reconstruction of an impossible state of movement zero of the seen objects, an analogy of the demonstration of the limitations of any model that was underlined by *Construire, reconstruire*.

There is something Fabrice Pichat wants us to experience, and he assures to want it as close as possible to Pierre Lienard's *Petite histoire de l'acoustique*: 'During preparations for a series of noise measurements in Modane's huge wind tunnel, the apparatus was set up on the upper platform of the metal tube before the fans were set in motion. As the fans, which are very quiet at slow speed, started up, the investigator standing on the platform thought he could see the entire wooden structure of the building around the wind tunnel (20 m high) vibrating..., an impression which disappeared as the rotation accelerated, since resonance disappears as soon as the excitation frequency moves away from the natural frequency. It was not the building that was vibrating, but the observer's eyeballs!'

ALBERTO GARCÍA DEL CASTILLO

Laurent Jeanpierre, «Signal of Alarm», in Fabrice Pichat, Raccords Rapides, Adéra Editions, Lyon, 2009, p. 26
Pierre Lienard, Petite histoire de l'acoustique, Hermès - Lavoisier, Paris, 2001

QUAKING PICHAT

Fabrice Pichat se déplace lentement dans son atelier, interrompant parfois sa flânerie pour se pencher sur un petit dispositif posé à même le sol, tandis que les deux écrans affichent la fréquence des vibrations transmises à différents objets. Evoquant tantôt un chercheur en physique, tantôt un musicien expérimental attentif à un son particulier, il est entouré d'une ambiance sonore à la fois aiguë et monotone faite de métal, de plastique et de verre. Pour améliorer l'écoute, il s'approche ensuite de deux grandes barrières reliées ensembles et règle quelques branchements. Le calme est revenu. Le sifflement persiste, mais c'est à peine si nous le percevons encore.

En août 2012, l'artiste a ramené de Bruxelles à Annecy une des dernières réalisations de sa recherche sur les vibrations, celles-ci étant appréhendées comme un «facteur contrainte» pour différentes expériences de modélisation, «facteur discriminant» entre des objets apparemment semblables et aussi un «activateur» en vue d'un changement d'état. Dans *Construire, reconstruire*, un plateau métallique noir supportant les quatre fragments d'une plaque de verre brisée et isolé du sol par un bloc de mousse jaunâtre est soumis à une vibration constante. Un autre

agent activateur a été prévu: il est possible de manipuler les morceaux de verre pour reconstituer la plaque et, grâce à la simplicité du modèle, cette opération peut s'effectuer visuellement. Mais une nuance s'impose: la curieuse expérience consistant à déplacer les débris de verre confronte à l'infaisabilité d'une reconstitution définitive, en raison de la dislocation ultralente mais continue de la forme originale par une force vibrante extrêmement précise.

I. LA VOIE ENTRE L'INDICE ET LE SYMBOLE

A propos du refus de Pichat d'encourager toute interactivité entre son œuvre et le public, Laurent Jeanpierre a remarqué que «l'interactif cache souvent une interpassivité». Il pointe du doigt une attitude symptomatique témoignant d'une relation ambiguë avec les spectateurs: l'environnement projeté domine la salle d'exposition. Le bruit est partout. La conscience d'une telle «super-présence» nous amènera à nous pencher ultérieurement sur le parallélisme entre le modèle sémantique et la pratique de Pichat.

La multiplicité de sens réceptifs aux vibrations autorise des solutions diverses en fonction des matériaux utilisés. L'origine de cet ensemble d'œuvres est une pièce qui explore les qualités sonores de tiges de bois, dont les deux extrémités sont intégrées dans l'architecture de la pièce afin de créer des courbes de plusieurs mètres d'envergure, qui émettent un son flûté lorsqu'elles sont soumises à des vibrations à haute fréquence. Plus tard, Fabrice Pichat a eu recours à de grandes quantités d'éléments en mousse pour éliminer progressivement l'impact vibratoire sur les barrières de chantier de manière à étouffer tous les bruits. Dans *Message*, enfin, les vibrations jouent le rôle de facteur discriminant dans la comparaison entre un chandelier et une lampe de bureau des années 70 - en l'occurrence, la référence culturelle à la foi et à la religion n'exige aucune explication. Sur un socle en mousse grise, ces deux objets émettent un son légèrement différent, mais un changement minime suffira à les mettre en concordance. C'est comme une sorte de chant choral, un concert multivoix onduleux, un groupe de vagues s'entrecroisant.

Quand il fait référence à son œuvre, Pichat parle de signes, d'alertes ou de signaux d'urgence et de présence - vocabulaire justifié par son œuvre. Avec pertinence mais sans forcer la note, ronronnant comme un objet sous fréquence constante, il relève des faits qui peuvent être accidentels; et cet exercice exige évidemment une complicité, un espace d'expérimentation, mais aussi du temps à consacrer au type qui vous dit: «Hé, vous avez remarqué? Ne serait-ce pas l'indice d'autre chose?» C'est ici qu'intervient l'intersection déjà mentionnée entre les signes et les œuvres de Pichat, le public et les objets présents. L'artiste traite des croisements entre l'indice et les attributs symboliques d'un signal; il ne se contente pas de démontrer, il joue.

La catégorisation phénoménologique des signes établie par Charles Sanders Peirce prend en compte les différentes stratégies déployées par un signe ou *representamen* pour

désigner un certain objet. Il distingue: l'indice (une conséquence de l'existence de l'objet), l'icône (qui présente une certaine ressemblance avec l'objet) et le symbole (qui suit une règle de signification conventionnelle, comme le langage). Dans cette série d'œuvres, Fabrice Pichat présente des indices de vibrations manifestes faisant appel à de multiples sens: une clôture émet un certain son parce qu'elle vibre, et il en va de même pour une tige de bois, ou pour un éclat de verre en mouvement perpétuel, sur une surface frémissante. Il ne veut pas dire par là que toute fumée suggère la présence d'un feu de l'autre côté de la montagne; il propose au contraire un environnement contrôlé, où les signaux que nous recevons ne sont ni produits ni dirigés comme nous en avons l'habitude. Autrement dit, il découle de cette recherche que Pichat travaille sur la charge symbolique de ce qui apparaît comme un indice, la construction aléatoire d'un système reflex ou le langage des vagues.

II. L'IMAGE DE L'IMPOSSIBILITÉ

Dans le courant de 2013, les deux principaux développements de cette approche – le verre brisé agité de tremblements et les deux barrières de chantier frémissantes – sont accueillis au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, pour l'exposition du Young Belgian Art Prize. Dans le vestibule, lieu carrefour du bâtiment de Horta, les barrières vibrent harmonieusement, émettant un son sans commune mesure avec un signal d'alarme ou d'urgence; la mousse jaunâtre a trouvé sa place en amortissant perturbation et destruction. Le fuzz est désormais un indice visuel: comme l'air qui ondule toujours au-dessus d'un radiateur chaud, ces énormes barrières semblent perpétuellement dans le flou, secouées qu'elles sont par une série de moteurs en même temps qu'elles reposent dans la mousse. Le spectateur approche de la grille son oreille droite, puis sa main, puis ses pieds; jusqu'à ce qu'il comprenne que l'équilibre des forces dans cette structure est d'une grande stabilité; il peut alors apprécier le carrefour et décider de prendre à gauche ou à droite. Ce qui l'attend, c'est la reconstitution visuelle d'un impossible état de mouvement zéro des objets contemplés, analogie de la démonstration des limites de tout modèle soulignée par *Construire, reconstruire*.

L'expérience à laquelle Fabrice Pichat nous convie, il nous la souhaite aussi proche que possible de celle décrite par Pierre Lienard dans sa *Petite histoire de l'acoustique*: «Préparant une série de mesures de bruit dans la grande soufflerie de Modane, les appareils étaient mis en place sur la plate-forme supérieure du tube métallique, avant la mise en marche. Au départ des ventilateurs, très silencieux et à petite vitesse, l'expérimentateur, debout sur la plate-forme, crut voir vibrer toute l'ossature du bâtiment entourant la soufflerie (20 m de haut)..., impression qui disparaît dès que le régime de rotation s'accéléra, comme disparaît une résonance quand la fréquence d'excitation s'éloigne de la fréquence propre. Ce n'était pas le bâtiment qui vibrerait, mais les globes oculaires de l'observateur!»

ALBERTO GARCÍA DEL CASTILLO

Laurent Jeanpierre, «Signal of Alarm», in Fabrice Pichat, *Raccords Rapides*, Adéra Editions, Lyon, 2009, p. 26
Pierre Lienard, *Petite histoire de l'acoustique*, Hermès - Lavoisier, Paris, 2001

QUAKING PICHAT

Fabrice Pichat stapt langzaam door zijn atelier, hij dwaalt rond en stopt nu en dan bij een klein toestel dat op de vloer ligt. De twee schermen tonen de frequentie van de trillingen waaraan verschillende objecten worden blootgesteld. Nu eens lijkt hij een fysicus, dan weer een experimenteel musicus op zoek naar het juiste geluid: hij laat zich omgeven door een monotone, scherpe soundtrack van metaal, plastic en glas, dan haalt hij er enkele samengebonden hekken bij om alles beter te kunnen horen en stelt hij de verbindingspunten wat bij, waarna het weer rustig wordt. Het constante schrille geluid valt nauwelijks op.

In augustus 2012 bracht de kunstenaar een werk van Brussel naar Annecy. Het was een van de laatste realisaties binnen een langdurig onderzoek naar trillingen. Trillingen die benaderd worden vanuit hun 'beperkende factor' bij verschillende modelleerervaringen; als een 'discriminerende factor' tussen schijnbaar gelijke objecten en als een 'activator' voor een verandering van toestand. *Construire, reconstruire* bestaat uit een zwarte metalen schaal met de vier stukken van een gebroken glasplaat. Het wordt permanent blootgesteld aan een constante trilling. Een geelachtig schuimblok isoleert het van de vloer. Er is nog een andere activerende factor: de stukken glas kunnen worden bewogen om de originele vorm te herstellen, wat dankzij de eenvoud van het model puur op het zicht kan worden gedaan. Maar hierbij past een nuance: de bijzondere ervaring van het puzzelen met de stukjes glas stuit op de onmogelijkheid van een definitieve reconstructie door de permanente, ultratrage verschuiving van het origineel als gevolg van een welbepaalde trilkracht.

I. HET PAD TUSSEN EEN INDEX EN EEN SYMBOOL

Laurent Jeanpierre schreef over Pichats huiver voor interactiviteit tussen zijn werk en het publiek dat 'achter interactiviteit vaak interpassiviteit schuilgaat'. Hij wijst hierbij ook naar een symptomatische houding die wijst op een ambigue relatie met het publiek: de voorgestelde omgeving domineert de tentoonstellingsruimte. Het geluid is overal. Het zich bewust zijn van een dergelijke 'superaanwezigheid' brengt ons verder in dit essay tot een beschouwing over de parallellen tussen het in de semiotiek behandelde tekenmodel en Pichats aanpak. De vele zintuigen die reageren op trillingen laten een palet aan mogelijkheden toe naargelang het gebruikte materiaal. Aan de oorsprong van deze reeks ligt een werk dat de geluidskwaliteiten van houten stengels verkent. De stengels reiken van de ene naar de andere kant van

de tentoonstellingsruimte en vormen zo meterslange curven die een fluitachtige toon voortbrengen wanneer ze aan hoge-frequentietrillingen worden blootgesteld. Later zal Fabrice Pichat een grote hoeveelheid schuimelementen gebruiken om geleidelijk aan de trillingsimpact op de bouwhekken te elimineren zodat elk geluid wordt gedempt. In *Message*, ten slotte, spelen de trillingen de rol van discriminerende factor bij een vergelijking tussen een kandelaar en een bureaulamp uit de jaren 1970 – de culturele verwijzing naar geloof en religie is overduidelijk. Op een groot schuimblok klinken beide objecten ietwat verschillend, maar bij de kleinste verschuiving vallen hun tonen samen. Het is als een koorzang, een golvende meerstemmigheid of een reeks golven die elkaar kruisen.

Pichat spreekt over zijn eigen werk in termen van tekens, waarschuwingen of alarm- en aanwezigheidssignalen; geen loze begrippen in het licht van zijn werk. Hij wijst gericht, maar niet te luid, net als het gespin van een object onder een constante frequentie, op zaken die soms onopgemerkt blijven; uiteraard vergt deze oefening complexiteit, ruimte voor experiment, maar ook tijd voor de persoon die je zegt: 'He! Heb je er nooit op gelet? Denk je niet dat dit een aanwijzing voor iets anders kan zijn?'. Dit is het eerder vermelde snijpunt tussen tekens en Pichats werk, het publiek en de naburige objecten. Hier bevindt de kunstenaar zich op het kruispunt tussen de index en de symbolische attributen van een signaal; hij toont niet alleen, maar speelt ook.

De fenomenologische categorisering van tekens zoals vastgelegd door Charles Sanders Peirce houdt rekening met de verschillende strategieën van een teken of 'representamen' om te verwijzen naar een bepaald object. Peirce maakt een onderscheid tussen de volgende tekens: index (een gevolg van het bestaan van het object), icoon (vertoont een zekere gelijkenis met het object) en symbool (volgt een conventionele betekenisregel, zoals taal). In deze reeks werken toont Fabrice Pichat duidelijke indexen van trillingen die meerdere zintuigen raken: een hek brengt een bepaald geluid voort omdat het trilt en hetzelfde gebeurt met een houten stengel, of een stuk glas dat constant beweegt op een bevend oppervlak. Pichat toont niet aan dat rook wijst op vuur aan de andere kant van de berg; hij scheidt daarentegen een gecontroleerde omgeving waar de signalen die we ontvangen niet veroorzaakt of gestuurd worden op de manier zoals we dat gewend zijn. Dit betekent dat Pichat zich richt op de symbolische lading van wat lijkt op een index, op de willekeurige constructie van een systeem van reflexen of de taal van de golven.

II. HET BEELD VAN ONMOGELIJKHEID

In 2013 vinden de twee belangrijkste ontwikkelingen uit deze reeks – het trillende glas en de schuddende bouwhekken – hun weg naar de Brusselse BOZAR voor de tentoonstelling van de Young Belgian Art Prize. Een hal, een kruispunt in het gebouw van Horta, is omgeven door hekken die harmonieus trillen en een toon voortbrengen die niets te maken heeft met een alarm- of noodsignaal;

het geelachtige schuim heeft er zijn weg naar gevonden en behoedt het werk tegen instorting of vernieling. De vervorming is nu een visuele index: de lucht boven een warme radiator beweegt altijd, net als de enorme hekken die constant onscherp lijken. Een reeks motoren doet ze permanent trillen en ze slapen in dikke dekens van schuim. De toeschouwer brengt zijn rechteroor bij het rooster, vervolgens zijn hand, dan zijn voeten, tot hij inziet dat de krachtenbalans in de structuur heel stabiel is. Op dat moment kan hij genieten van het kruispunt en beslissen of hij naar links of naar rechts zal gaan. Wat hij ziet is een visuele constructie van een onmogelijke multitoestand van beweging van de objecten, een analogie met het aantonen van de beperkingen van elk model dat aan bod kwam in *Construire, reconstruire*.

Fabrice Pichat wil ons iets laten ervaren, iets dat zo dicht mogelijk aanleunt bij Pierre Lienards *Petite histoire de l'acoustique*: 'Tijdens de voorbereiding van enkele geluidsmetingen in de grote windtunnel van Modane, werden de objecten vóór de activering klaargezet op het bovenste platform van de metalen tunnel. Aanvankelijk draaiden de ventilatoren heel stil en langzaam. De onderzoeker, die op het platform was blijven staan, had de indruk dat de structuur van het gebouw rond de windtunnel (20 m hoog) trilde..., een indruk die verdween zodra de draaisnelheid verhoogde, net zoals een resonantie verdwijnt naarmate de excitatiefrequentie zich verwijdert van de eigenfrequentie. Niet het gebouw bewoog, maar de oogbollen van de waarnemer!'.

ALBERTO GARCÍA DEL CASTILLO

Laurent Jeanpierre, 'Signal of Alarm', in Fabrice Pichat, *Raccords Rapides*, Adéra Editions, Lyon, 2009, p. 26
Pierre Lienard, *Petite histoire de l'acoustique*, Hermès - Lavoisier, Paris, 2001