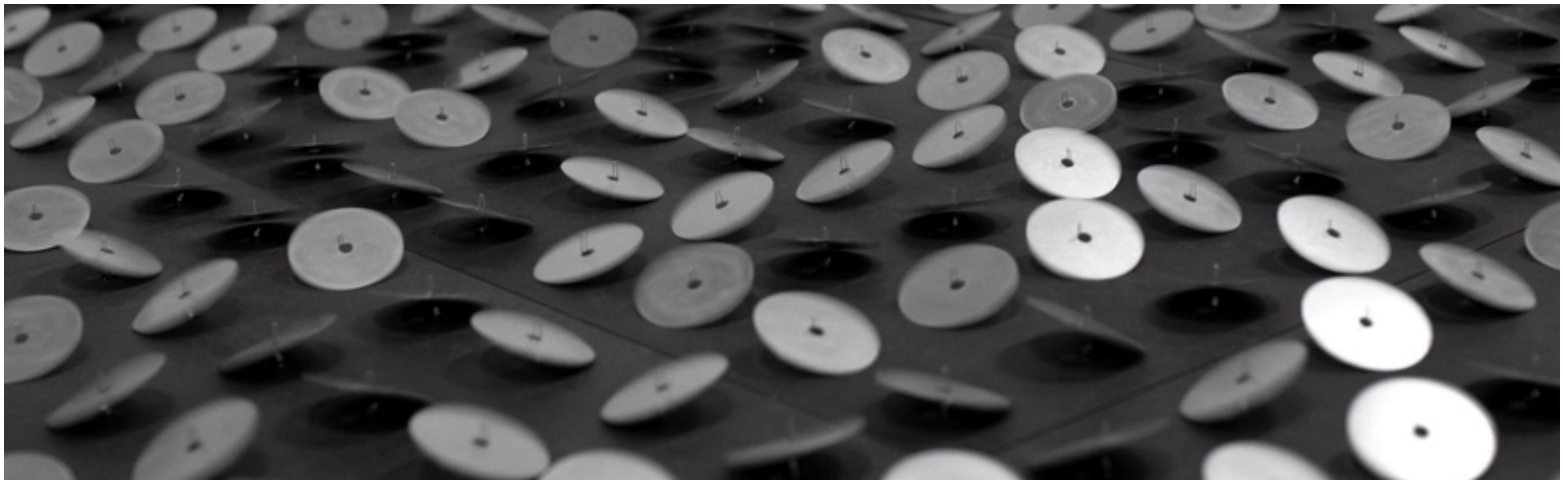


TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2026** - revue trimestrielle **#130**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2026** - revue trimestrielle **#130**

Premier trimestre 2026

Directrice & directeur de la publication : Élise Aspord & Gabriel Soucheyre • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Thomas Bayard, Alain Bourges, Pierre Bouyer, Étienne Brunet, Julie M. Caron,Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Marc Mercier, Ho Kyung Moon, Tristan Passerel, Ziqi Peng & Gabriel Soucheyre.
Relecture : Evelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Christine Izambert, Anick Maréchal, Ho Kyung Moon, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination éditoriale & mise en page : Manon Derobert

Publié par **VIDEO**FORMES,
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 #130 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés
La revue *Turbulences Vidéo* 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 de la Région Auvergne-Rhône-Alpes.

En couverture de ce numéro :
1. 255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes 30x30x30cm, Zimoun 2017 © Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés
2. Mariana Carranza © tous droits réservés

ÉDITO #130



iVR, le futur de la vidéo ? © Photo : Gabriel Soucheyre - Tous droits réservés

Une vie traversée de migrations et de luttes qui devient lumière, souffle et mouvement. Mariana Carranza ouvre la danse pour nous rappeler qu'en ces temps incertains, il est encore plus essentiel de brouiller les frontières et réinventer nos perceptions comme elle sait le faire. En écho, Jean-Paul Fargier ravive l'histoire des baisers dans l'art vidéo avec une érudition vive et joueuse. Ensemble, ces trajectoires nous rappellent combien l'image, qu'elle brûle ou caresse, déplace nos façons d'être au monde.

Gabriel Soucheyre, 12 Décembre 2025

A life shaped by migrations and struggles that becomes light, breath, and movement. Mariana Carranza opens the dance, reminding us that in these uncertain times it is more essential than ever to blur boundaries and reinvent our perceptions, as she so masterfully does. In echo, Jean-Paul Fargier rekindles the history of kisses in video art with vivid, playful erudition. Together, these trajectories remind us how the image—whether it burns or caresses—shifts our ways of being in the world

Gabriel Soucheyre, December 12, 2025

SOMMAIRE #130

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

L'art (vidéo) du baiser vidéo, par Jean-Paul Fargier – p.8
Octobre poétique et cinémato-vidéo-graphique, par Marc Mercier – p.16
Le fantôme de l'opéra, par Jean-Jacques Gay – p.26
Laurent Goldring « Un homme qui dort », par Geneviève Charras – p. 28

PORTRAIT D'ARTISTE : MARIANA CARRANZA

Tout un parcours, propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p. 34
Hérésies poétiques éblouissantes, par Marco Piazza – p. 44
L'âme du miroir, par Cécilia Ceriani & Ludmila Pimentel – p. 50
L'odeur de la vidéo, par Jean-Paul Fargier – p. 58
Voies multiples, par András Gerevich - p. 60
Portrait vidéo : Mariana Carranza, par Gabriel Soucheyre – p. 62

SUR LE FOND

L'exemple de Ramiro D'orco, par Alain Bourges – p. 64
Juliet Casella : Ouvrir la boîte à GIF !, par Pierre Bouyer – p. 74
Tableaux vivants, par Gilbert Pons– p. 78
Résonance infinie : Zimoun, Dialogue entre Ordre, Chaos et Néant, par José Man Lius– p. 84

HOMMAGE

Ko Nakajima / Philippe Franck, par Gabriel Soucheyre – p. 92



MARIANA CARRANZA

PORTRAIT D'ARTISTE

Munich 2012, performing AI, Robotics Institute at the Technical University of Munich © Tous droits réservés

TOUT UN PARCOURS

ENTRETIEN AVEC MARIANA CARRANZA

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née en 1960 à Montevideo, en Uruguay. Mais ma famille n'y est pas restée longtemps. Quand je n'avais qu'un an, nous avons déménagé dans la petite ville de Santa Lucia, à la campagne, où mes parents — tous deux ingénieurs — travaillaient pour la compagnie des eaux. Mon père était ingénieur mécanique et ma mère ingénieure électrique. Ils s'étaient rencontrés à l'université. Ma mère venait d'un milieu très pauvre, et la famille de mon père n'était guère plus aisée. À cette époque, étudier et faire une carrière universitaire représentait un moyen de changer sa condition sociale.



Medialab-Prado Madrid, 2005, performing, leaning creative coding. © Tous droits réservés

Mariana CARRANZA

À la campagne, nous passions beaucoup de notre temps libre dehors, surtout près d'une magnifique rivière. Les environs avaient encore une atmosphère coloniale, car tout le système d'approvisionnement en eau où travaillaient mes parents avait été construit par les Britanniques. D'une certaine manière, l'endroit donnait toujours l'impression d'être une colonie — d'abord espagnole, puis portugaise et brésilienne, de nouveau espagnole, et finalement britannique. Une grande partie des infrastructures de l'Uruguay — eau, électricité, gaz, chemins de fer, usines frigorifiques (autrefois dédiées au salage de la viande) — avait été construite par les Anglais. Santa Lucia, d'ailleurs, fournit l'eau à Montevideo.

L'influence britannique — fondée sur les classes sociales et le colonialisme — se percevait dans la manière dont les élégantes maisons des ingénieurs, chacune avec un grand jardin, étaient disposées autour des installations de purification de l'eau. C'était un quartier résidentiel privé, clôturé, séparé des maisons modestes et des potagers des ouvriers. Nous vivions dans l'une de ces maisons, près de la rivière Santa Lucia, qui a donné son nom à notre petite ville. C'est dans cet environnement que j'ai grandi.

Mariana Carranza: quite a journey

I was born in 1960 in Montevideo, Uruguay. But my family didn't stay there for long. When I was only one year old, we moved to the small city of Santa Lucia, in the countryside, where my parents—both engineers—worked for the city water company. My father was a mechanical engineer and my mother an electrical engineer. They had met at the university. My mother came from a very poor background, and my father's family was only slightly better off. At that time, studying and pursuing academic careers was a way to change one's social condition.

In the countryside, we spent much of our free time outdoors, especially near a beautiful river. The surroundings still had a colonial atmosphere, because the entire water supply system where my parents worked had been built by the British. In a way, the place still felt like a colony—first Spanish, then Portuguese and Brazilian, then Spanish again, and finally British. Much of Uruguay's infrastructure—water, electricity, gas, railways, cold-storage plants (formerly used for salting meat)—had been constructed by the English. Santa Lucia, in fact, provides water for Montevideo.

Je me souviens du temps passé avec mes parents dans la forêt, entourée d'arbres. Il y avait de délicieux fruits que j'adorais — surtout le kaki ! Il y avait un palmier Butia et un très vieux cyprès du Liban dont les branches formaient une sorte de grotte. Nous avions aussi un grand chien et un chat très affectueux qui s'entendaient à merveille.

J'aimais apprendre — tout, absolument tout. Comme j'étais toujours avide de connaissances, on m'autorisait à aller en classe avec des élèves plus âgés. C'était une école catholique dirigée par des religieuses. L'une d'elles m'a profondément marquée : elle parlait du cœur de Jésus conservé dans une boîte en or sur l'autel. J'étais fascinée. Comme mes camarades étaient catholiques, je voulais être baptisée moi aussi, même si mes parents ne l'étaient pas. Ma grand-mère m'a aidée à le faire. J'ai rapidement laissé la religion de côté lorsque j'ai cessé de fréquenter cet établissement.

Je passais beaucoup de temps avec les enfants des ouvriers, de l'autre côté de la rivière Santa Lucia. Je ne me suis jamais vraiment fait d'amis à l'école, mais j'adorais jouer avec les enfants de l'autre rive.

Quelques années plus tard, je me souviens que mon père me réveillait pour aller à l'école. Il préparait le petit-déjeuner tout en me faisant des cours de physique et de mathématiques. C'est à cette période que ma sœur et mon frère sont nés. Ma sœur est aujourd'hui elle aussi ingénieure — ingénieure électrique comme ma mère. Mon frère n'a pas suivi la voie académique que mes parents espéraient : il travaille en informatique, répare des montres et vit dans une ferme à la campagne.

Finalement, nous sommes retournés à Montevideo. J'avais environ six ans. Nous sommes revenus pour nous occuper de ma grand-mère malade.

Pendant la dictature — après le coup d'État de 1973 — mes parents ont perdu leur travail et ont dû créer leur propre cabinet de conseil en ingénierie. Auparavant, ma mère travaillait à la planification de l'éclairage public de la ville, et mon père était ingénieur pour les chemins de fer de l'État, initialement fondés par les Britanniques.

À Montevideo, je me souviens d'avoir eu beaucoup d'amis à l'école. Mes professeurs disaient toujours que j'étais une enfant très sérieuse. J'étais calme ; j'observais tout,



The British influence—class-based and colonialist—was visible in the way the engineers' elegant houses, each with large gardens, were arranged around the water purification plants. It was a private residential area, fenced off from the modest houses and vegetable gardens of the workers. We lived in one of those houses, close to the Santa Lucia River, which gave its name to our small city. That is the environment in which I grew up.

I remember spending time with my parents in the forest, surrounded by trees. There were delicious fruits I loved—especially the kaki! There was a Butia palm and a very old Lebanese cypress whose branches formed a kind of grotto. We also had a big dog and a friendly cat who got along wonderfully.

I loved learning—anything and everything. Because I was always eager to learn, I was allowed to go to class with older pupils. It was a Catholic school run by nuns. One nun impressed me deeply: she spoke about the heart of Je-



La Pedrera, Uruguay 1985, with friend Alicia © Tous droits réservés

j'essayais toujours de comprendre. J'ai aussi pris des responsabilités très tôt. Lorsque mes parents étaient au travail, je m'occupais de ma sœur. J'aidais même dans leur entreprise, faisant office de secrétaire — je répondais au téléphone, prenais les rendez-vous. Je n'avais que treize ans ! Je me souviens d'avoir tout observé, cherchant à comprendre comment le monde fonctionnait.

Durant mon adolescence, mes amis faisaient partie de la communauté anarchiste *Comunidad del Sur*, un grand collectif qui gérait une imprimerie pour gagner sa vie. Je passais beaucoup de temps avec eux et j'y ai appris des valeurs telles que le respect, la responsabilité et la liberté. Mais en raison de la dictature, ils ont dû partir en Suède, où ils avaient des contacts ou de la famille. Ce fut un moment difficile et triste, car nous étions très actifs et engagés. Je me souviens des discussions sur Che Guevara, des lectures de livres de gauche à la maison…

sus kept in a golden box on the altar. I was fascinated. Since my classmates were Catholic, I wanted to be baptized as well, even though my parents were not. My grandmother helped me do it. I soon left religion behind when I stopped attending that institute.

I spent a lot of time with the workers' children on the other side of the Santa Lucia River. I never really made friends at school, but I loved playing with the kids across the river.

A few years later, I remember my father waking me up for school. He would prepare breakfast while lecturing me on physics and mathematics. During those years my sister and brother were born. My sister is now also an engineer—an electrical engineer like my mother. My brother did not follow the academic path my parents had hoped for: he works in computer science, repairs watches, and lives on a farm in the countryside.

Montevideo s'étend le long de la côte, mon école était près de la plage et nous aimions y aller après les cours. Un jour, nous avons trouvé trois cadavres. Nous avons pensé qu'ils étaient chinois parce que leurs visages gonflés donnaient à leurs yeux un aspect bridé. Les militaires sont immédiatement arrivés et les ont emportés. Plus tard, j'ai appris qu'il s'agissait de prisonniers assassinés par la dictature argentine et jetés depuis des avions dans le Río de la Plata.

Après avoir été exclue de toutes les écoles — simplement pour une manifestation silencieuse de cinq minutes — j'ai dû partir à Buenos Aires, de l'autre côté du fleuve. C'était la première fois que j'envisageais de quitter l'Uruguay. Mais Buenos Aires était elle aussi sous dictature.

Ainsi, ma mère et moi avons déménagé en Argentine, tandis que mon frère, ma sœur et mon père sont restés en Uruguay. Un cousin de ma mère m'a aidée à obtenir les documents officiels pour pouvoir revenir en Uruguay. Mais lorsque je suis revenue, je n'étais plus autorisée à fréquenter les écoles publiques : j'ai dû aller dans des écoles privées. Tout était extrêmement confus.

Deux ans plus tard, j'ai commencé l'université, car l'académie des beaux-arts avait été fermée par la dictature. À l'époque, j'hésitais entre le sport, les mathématiques, la littérature...

Bien sûr, mes parents voulaient que je devienne ingénieure comme eux — ou peut-être architecte.

J'ai donc commencé des études d'architecture, tout en faisant de la céramique, de la danse, de la peinture et du batik. Dans une petite remise qui appartenait à la maison, j'ai réussi à me créer une sorte d'atelier où je pouvais travailler spontanément. J'ai rencontré beaucoup d'"anciens" artistes — d'anciens professeurs de l'académie — qui m'ont beaucoup influencée. Je n'aurais jamais imaginé devenir artiste moi-même, surtout que les premiers jeunes artistes que j'ai rencontrés m'ont semblé très égocentriques.

Les études d'architecture étaient passionnantes, car l'architecture partage beaucoup de points communs avec l'art. Mais il était presque impossible d'accéder à de la documentation ou à des informations sur l'art contemporain et l'architecture internationale. Chercher de telles informations était considéré comme subversif.



Montevideo, Uruguay 1966, with pare



nts and little sister © Tous droits réservés

Eventually, we moved back to Montevideo. I was about six. We returned to take care of my sick grandmother.

During the dictatorship—after the 1973 coup—my parents lost their jobs and had to start their own engineering consulting firm. Previously, my mother worked planning street lighting for the city, and my father worked as an engineer for the state railways, which had originally been founded by the British.

In Montevideo, I remember having many friends at school. My teachers always said I was a very serious child. I was quiet; I observed everything, always trying to understand. I also took on responsibilities very early. When my parents were at work, I cared for my sister. I even helped in their studio, acting as a secretary—answering the phone, taking appointments. I was only thirteen! I remember observing everything, trying to understand how the world functioned.

During my teenage years, my friends were part of the anarchist community Comunidad del Sur, a large collective who ran a printing shop to make a living. I spent a lot of time with them and learned values such as respect, responsibility, and freedom. But because of the dictatorship, they had to move to Sweden, where they had contacts or family. It was a sad and difficult moment, as we were very active and involved. I remember discussing Che Guevara, reading left-wing books at home...

Montevideo stretches along the coast, my school was close to the beach, and we loved going there after classes. Once, we found three corpses. We thought they were Chinese because their swollen faces made their eyes look slanted. The military immediately came and took them away. Later, I learned that they were prisoners murdered by the Argentine dictatorship and thrown from planes into the Río de la Plata.

After being suspended from all schools—for nothing more than a five-minute stillness protest—I had to move to Buenos Aires, across the river. It was the first time I thought of leaving Uruguay. But Buenos Aires was under dictatorship too.

So my mother and I moved to Argentina, while my brother, sister, and father stayed in Uruguay. A cousin of my mother's helped me obtain official documents so I could return to Uruguay. But when I did, I was no longer allowed to attend public schools, so I had to go to private ones. Everything felt incredibly confusing.



Spain, 1988 lost on the road, with friend Michel © Tous droits réservés

C'est à ce moment-là que je suis tombée amoureuse et que je suis tombée enceinte.

Je savais que je voulais, à un moment ou à un autre, avoir des enfants et devenir indépendante. J'ai commencé à travailler, à être créative pour gagner ma vie, tout en étudiant, dansant et élevant mes enfants. Je n'avais pas le temps de réfléchir — je faisais simplement les choses. Je n'avais que vingt ans lorsque mon premier enfant est né. Aujourd'hui, j'ai deux autres enfants et je suis mariée pour la deuxième fois, mais à l'époque, c'était un peu trop tôt. Puis vint la séparation.

La situation est devenue écrasante, et j'ai fini par me retrouver à Madrid avec mon fils, déterminée à faire ce que je voulais — tout. J'ai eu de la chance : j'ai réussi à réunir l'argent nécessaire. J'ai obtenu une bourse de l'Organisation des États américains pour un travail en République Dominicaine, un prix artistique de Pan Am — qui incluait leur dernier vol vers New York et une somme d'argent — ainsi que le soutien de l'Institut de Coopération Ibéro-Américaine pour vivre et travailler à Madrid.

Ce n'était pas facile, mais c'était merveilleux. Je me suis retrouvée à Madrid, où j'ai commencé une nouvelle vie sans avoir consciemment décidé d'y rester. C'était incroyablement enthousiasmant. L'explosion culturelle avait commencé après la dictature de Franco — la Movida. J'avais une vingtaine d'années.

Il fallait survivre, donc je travaillais sans cesse. J'exposais mes peintures et mes œuvres graphiques, et je vivais à nouveau de ma créativité. Je vendais de petits objets — des masques, des pièces en papier mâché — sur le marché.

C'était une période incroyablement enrichissante. J'ai rencontré des gens très différents. J'ai eu de merveilleux amis gitans qui m'ont beaucoup aidée, ainsi que des amis issus de milieux diplomatiques ou du gouvernement espagnol qui m'ont soutenue. C'était une époque extraordinaire.

Mais mon fils était malheureux ; il voulait retourner en Uruguay. Finalement, il est resté chez mes parents — ses grands-parents.

C'est à Madrid que j'ai rencontré mon compagnon actuel. Un jeune architecte allemand venu travailler en Espagne. Après quelque temps, nous avons déménagé ensemble en Allemagne. J'ai souvent l'impression de ne

Two years later, I started university, since the fine arts academy had been closed by the dictatorship. At the time, I considered studying sports, mathematics, literature... Of course, my parents wanted me to become an engineer like them—or perhaps an architect.

So I began studying architecture, while also doing ceramics, dancing, painting, and batik. In a small shed that belonged to the house I managed to create a sort of workshop for myself where I could work spontaneously. I met many "old" artists -former academy teachers- who influenced me greatly. I never imagined becoming an artist myself, especially since the first young artists I met seemed so self-centered.

Architecture studies were thrilling, as architecture shares many points in common with art. But it was almost impossible to access documentation or information about international contemporary art and architecture. Seeking such information was considered subversive.

At that time, I fell in love and got pregnant. I knew I wanted at some point to have children and become independent. I started working, being creative to make a living, studying, dancing, and raising my children. I didn't have time to think—I simply did things. I was only twenty when my first child was born. Now I have two more children and I am married for the second time, but then it was a little too early. Then came the separation.

The situation became overwhelming, and eventually I ended up in Madrid with my son, determined to do what I wanted—everything. I was lucky: I managed to raise the necessary money. I received a scholarship from the Organization of American States for work in the Dominican Republic, an art prize from Pan Am—which included their last flight to New York and some money—and support from the Institute for Ibero-American Cooperation to live and work in Madrid.

It wasn't easy, but it was wonderful. I found myself in Madrid, starting a new life without having consciously decided to stay there. It was incredibly exciting. The Cultural Explosion had begun after Franco's dictatorship—the Movida. I was in my mid-twenties.I had to survive, so I worked constantly. I exhibited my paintings and graphic works, and lived once again from my creativity. I sold small objects—masks, papier-mâché pieces—at the market. It was an incredibly enriching time. I met many very different

jamais vraiment prendre de décisions — les choses viennent simplement à moi. En Allemagne, j'ai remis de l'ordre dans ma vie, j'ai continué à apprendre et j'ai travaillé dans le milieu artistique. Nous avons maintenant deux fils, et nous sommes déjà grands-parents.

© Propos recueillis et traduits par Gabriel Soucheyre,
Octobre 2025 - Turbulences Vidéo #130

people. I had wonderful gypsy friends who helped me a lot, as well as supportive friends from diplomatic agencies and the Spanish government. It was an extraordinary period.

But my son was unhappy; he wanted to return to Uruguay. Eventually, he stayed with my parents—his grandparents.

I met my actual partner in Madrid. A young German architect who came to work in Madrid. After some time, we moved together to Germany. I often feel that I never really make decisions—things simply come to me. In Germany, I got some order into my life, continued learning and worked in the art world. We now have two sons, and we are already grandparents.

© Interview by Gabriel Soucheyre,
October, 2025 - Turbulences Vidéo #130



Santa Lucia, Uruguay 1964, with Grandma Blanca, Magoo the dog, and the cat. © Tous droits réservés

HÉRÉSIES POÉTIQUES ÉBLOUISSANTES.

par Marco Piazza

« Et une armée de sorcières apparut dans le ciel, l'herbe poussa, hommes et animaux procréèrent trois jours durant. »

À présent, les sorcières semblent avoir quitté les cieux. Elles habitent les murs, les vitraux, les recoins secrets de l'Espace Universitaire. Afin que les pâturages de notre imagination s'étendent. Afin que les fantômes, tendres ou cruels, de nos fantasmes engendrent leur descendance.

Des fantômes de nous-mêmes, nés de notre mémoire archétypale, tribale. Travestis, sublimés, parfois même reniés devant le jugement du troupeau, devant la dépersonnalisation de la vie quotidienne.

À présent, les sorcières semblent avoir quitté les cieux. Elles habitent les murs, les vitraux, les recoins secrets de l'Espace Universitaire. Afin que les pâturages de notre imagination s'étendent. Afin que les fantômes, tendres ou cruels, de nos fantasmes engendrent leur descendance.

Des fantômes de nous-mêmes, nés de notre mémoire archétypale, tribale. Travestis, sublimés, parfois même reniés devant le jugement du troupeau, devant la dépersonnalisation de la vie quotidienne.

Les masques-sorcières, officiants du rite inévitable, nous séduisent par une tranquille immobilité, douce et aguerrie. Parfois par une fureur retentissante, ou par des prémonitions désolées. Tantôt, elles nous envoûtent par les arts troubles de leurs splendeurs décadentes ; tantôt par la pureté élémentaire de ciels vierges. Toujours, elles nous obligent à un tribut sensible, à une communion intime et intransmissible.

C'est pourquoi il m'est extrêmement difficile de partager cette expérience. De la convertir en phrases cherchant à expliquer des « lectures » possibles, des interprétations possibles, de ce qui fut un miracle silencieux, presque irrationnel, de communication ressentie. J'ai bel et bien tenté d'atteindre un minimum de distance, cette inclinaison vers l'objectivité qu'implique la pratique critique. Et j'ai échoué, systématiquement, de manière spectaculaire.

Ces masques-sorcières, ces hérésies, sont, au fond, ce que chaque spectateur est. Elles se métamorphosent, elles miment leur propre symbolisme, affrontant les expériences et le monde singulier et sensible de celui qui les contemple. Elles exigent toutefois une sensibilité ouverte, décodée. Une acceptation fugitive que la vie est un rêve, même dans la douleur et dans la mort. Une étreinte sereine du délire comme possibilité latente. La certitude paradoxale que la magie inexistante est réelle, proche, tangible. L'aveu qu'une folie vitale, comme l'exhortait León Felipe, doit revenir nous racheter, nous sauver de la folie collective réputée raisonnable. Sans demi-mesure : elles imposent la complicité ou le rejet. Elles sont masquées pour une raison ; elles sont sorcières pour une raison. Et c'est en pleine conscience que j'ai choisi la complicité.

« Lépreux et affamés, marginaux et fainéants, sorcières et hérétiques : ils mettent en danger l'ordre établi. Pourtant, ce sont eux qui enrichissent la terre de leurs blasphèmes et de leur rire universel. »

Poetic, dazzling heresies.

„And an army of witches appeared in the sky, the grass grew, men and animals procreated for three days."

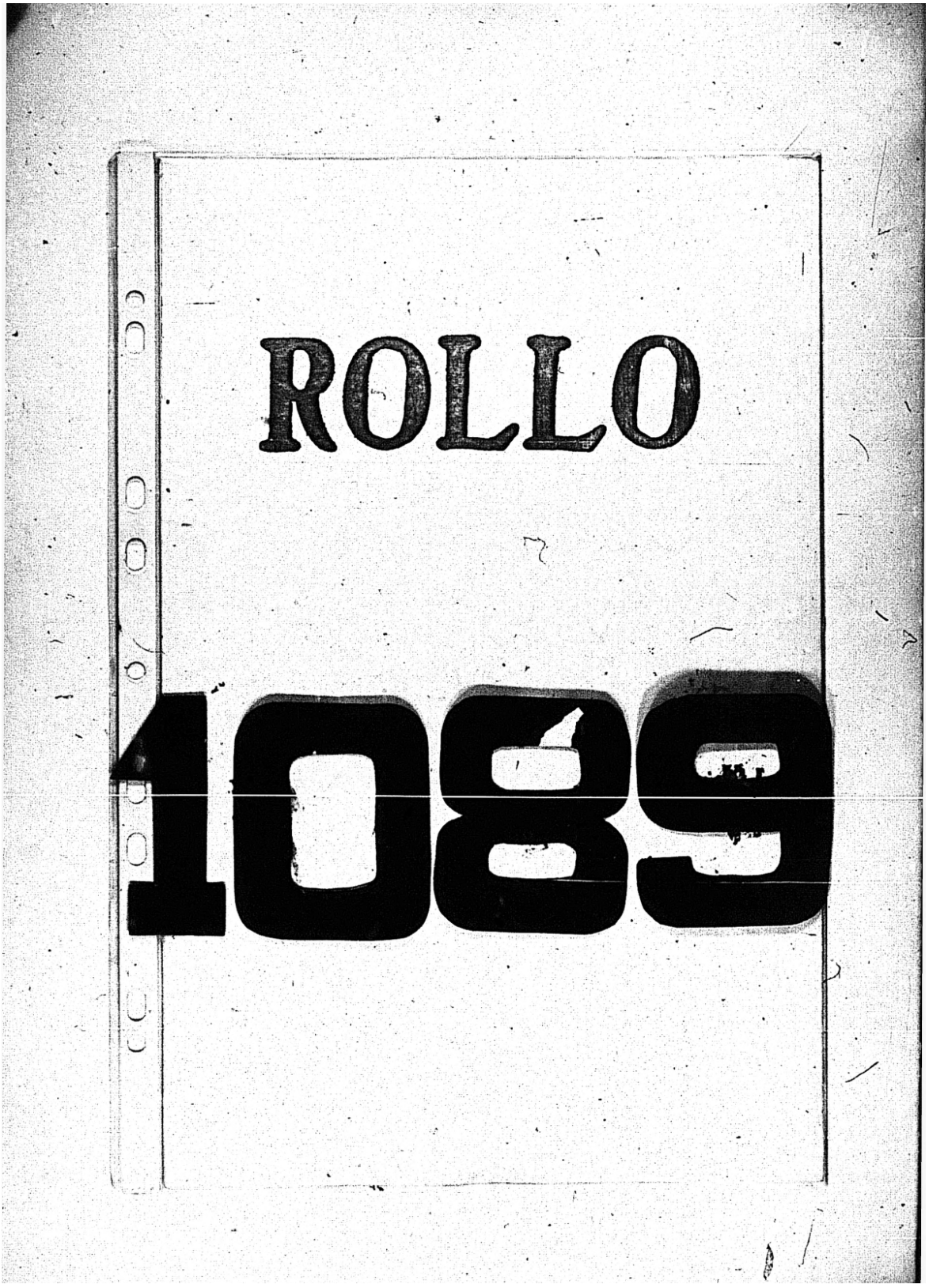
Now the witches seem to have descended from the heavens. They inhabit walls, stained-glass windows, and the hidden corners of the University Space. So that the pastures of our imagination may grow. So that the kindly or cruel ghosts of our fantasy may beget their offspring.

Ghosts of ourselves, born from our archetypal, tribal memory. Cross-dressed, sublimated, even denied before the judgment of the flock, before the depersonalization of everyday life.

The witch-masks, officiants of the inevitable rite, seduce us with gentle, seasoned stillness. Sometimes with clamorous fury, or with desolating premonitions. At times, they enchant us with the murky arts of their decadent splendors. At others, with the elemental purity of unspoiled skies. Always, they compel us to pay a sensitive tribute, an intimate and untransferable communion.

That is why it is extremely difficult for me to share the experience. To turn into sentences that seek to explain possible ...readings," possible interpretations, what was a silent, almost irrational miracle of felt communication. Indeed, I persisted in trying to achieve a minimum of distance, that leaning toward objectivity implied by critical practice. And I failed, systematically, spectacularly.

These witch-masks, these heresies, are, in the end, what each viewer is. They metamorphose, they are mimicking their symbolism, facing the experiences, the uniquely sensitive world, of the one who contemplates them. They do, however, demand an open, de-coded sensibility. A fleeting acceptance that life is a dream, even in pain and in death. A serene embracing of delirium as a latent possibility. A paradoxical certainty that non-existent magic is real, tangibly near. An admission that vital madness, as León Felipe urged, must return and redeem us, saving us from the collective insanity deemed reasonable. No bargaining with half-measures; they impose complicity or rejection. They are masks for a reason; they are witches for a reason. In full awareness, complicity is the path I have chosen.



Archive de *Terror de Uruguay*, Coleccion Jaque de 1986 à 1987 © Tous droits réservés

Les arts plastiques contemporains possèdent, eux aussi, leur ordre établi. Oh oui, ils l'ont — surtout dans ce pays. Dans cet ordre-là, un goût excessif pour la beauté ou un intérêt manifeste pour l'expressivité littéraire sont tenus pour des crimes. Dans le premier cas, au mieux un péché de frivolité. Carranza commet les deux crimes. En conséquence, elle consomme sa propre hérésie.

L'art a choisi d'oublier la beauté : ou plutôt, de la marginaliser. Il l'a anathématisée comme bourgeoise ou vaine. Il est possible qu'une beauté soutenue par l'érotisme capitaliste, par la banalité de la mode, mérite de tels épithètes. D'un autre côté, la mièvrerie romantique du siècle passé a dévalué d'avance toute tentative de conceptualisation. Et enfin, le dogmatisme socialisant, les lecteurs maladroits de Lukács ou de Fischer, ont décrété son conservatisme implicite. Mais au-delà de ces déformations, il existe un concept de beauté qui mérite d'être revendiqué. Une beauté présente dans notre environnement immédiat, physique comme affectif. Participante, parfois même déterminante, dans nos actes volontaires. Inhérente à la condition humaine, plus profonde, moins épidémique. La nier, c'est perpétrer une aliénation aussi alarmante que celle qu'on prétend combattre.

Carranza cherche à revendiquer ce concept. On pourra lui reprocher que, dans quelques cas isolés — par exemple dans des masques aux accents fatalistes ou apocalyptiques — cette revendication trahisse l'intention expressive. Mais jamais qu'elle soit maniée comme décoration superflue ou caprice hédoniste. Ses autels hérétiques dégagent un sens inné du beau, de l'élégant, enrichi d'une prodigalité créative, franchement stupéfiante. Cette créativité écarte soigneusement les matériaux ostentatoires ou opulents. Ce n'est que lorsque c'est strictement nécessaire qu'elle recourt à quelques sobres treillis de pierres noires ou à des tissus d'anciens fastes. Le reste est confié à des matériaux élémentaires, le plus souvent fournis par la nature : sable, feuilles, os, petits cailloux, coquillages. Et les supports offrent une simplicité tout aussi élémentaire : toiles brutes, fenêtre délabrée, boîte austère en bois naturel. Dans cette empreinte, bienvenue soit la reconquête du beau proposée par cette artiste talentueuse.

Bienvenue, aussi, l'expressivité littéraire qui nourrit ses propositions. La méfiance envers le littéraire ne peut plus restreindre des préoccupations légitimes. Ce sont des temps

„Lepers and the starving, outcasts and idlers, witches and heretics: they endanger the established order. Yet they are the ones who enrich the soil with their blasphemies and their universal laughter."

Contemporary plastic arts do indeed possess their established order. Oh, they have it, especially in this country. Within that order, an excessive fondness for beauty or a manifest interest in literary expressiveness are considered crimes. In the first case, at least a sin of lese-frivolity. Carranza commits both crimes. Consequently, she consumes her own heresy.

Art has chosen to forget beauty: or rather, it has chosen to marginalize it. It has anathematized it as bourgeois or fatuous. Possibly, a concept of beauty sustained by the eroticism of capitalism, by the banality of fashion, may warrant such epithets. On the other hand, the Romantic silliness of the last century has sugared over, devalued a priori, every attempt at conceptualization. And finally, the socializing dogmatism, the clumsy readers of Lukács or Fischer, have decreed its implicit reactionism. But beyond such distortions, there is a concept of beauty worth reclaiming. A concept of beauty existing in our immediate surroundings, both physical and affective. Participatory and even determinant in many of our volitional acts. Inherent to the human condition, deeper, less epidemic. To deny it is to perpetrate an alienation as alarming as the one it purports to combat.

Carranza seeks to reclaim that concept. It may be charged against her that, in some isolated instance—for example, in masks suggesting fatalistic or apocalyptic tones—such reclamation ends up betraying expressive intent. But never that it is wielded as superfluous decoration or hedonistic whim. Her heretical altars emanate an innate sense of the beautiful, the handsome, enriched by a prodigality of creativity that is frankly astonishing. That creativity deftly excludes ostentatious materials, of opulent qualities. Only when strictly necessary does it resort to a sober latticework of black stones or fabrics of past splendors. The rest is entrusted to elemental materials, mostly supplied by nature: sand, leaves, bones, small stones, mollusk shells. And the supports offer similar elemental simplicity: raw cloths, a dilapidated window, an austere box of natural wood. Within this imprint, welcome be the reclamation of beauty proposed by this talented artist.

qui exigent d'élargir les spectres d'enquête, non de les limiter à cause de peurs inconsistantes. Inconsistantes, d'abord, parce qu'elles répondent à des codes esthétiques que le reste du monde a surmontés il y a plus de vingt ans. Inconsistantes, ensuite, parce que la poétique visuelle déployée par Carranza démonte l'argument le plus solide en faveur de leur maintien. Cette poésie constante, parfois obsessionnelle, témoigne de subtilités et de forces sans sacrifier aucune prémisse plastique. Elle interagit avec les catégories formelles en parfaite harmonie. Si inconsistance il y a, elle ne provient pas des ambitions poétiques. Deux œuvres installées dans les fenêtres donnant sur la rue Eduardo Acevedo me semblent, par exemple, les moins heureuses. Mais en raison de leurs propres faiblesses, peut-être nées lors de l'idéation première et non surmontées dans le passage à la réalisation finale. Curieusement, ce sont celles qui aspirent au plus grand purisme plastique, au plus grand détachement du poétique.

Et bienvenue, enfin, soit la dédicace à tous les hérétiques du monde. Car, assurément, « ils sont ceux qui fertilisent la terre de leurs blasphèmes et de leur rire universel », n'en déplaise aux inquisiteurs de tous acabits.

© Traduction : Gabriel Soucheyre (Novembre 2025)
D'après le texte de Alfredo Torres
Critique d'art indépendant, membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)
Jaque, hebdomadaire, Montevideo, 25 juin 1986
- Turbulences Vidéo #130

Welcome also be the literary expressiveness that nourishes her proposals. The apprehension toward the literary cannot continue to curtail legitimate concerns. These are times that demand expanding the spectra of inquiry, not limiting them due to inconsistent fears. Inconsistent, first, because they respond to aesthetic codes that the rest of the world overcame more than twenty years ago. Inconsistent, second, because Carranza's deployment of visual poetics dismantles the most solid argument for preserving their validity. That constant, even obsessive, poetry testifies to subtleties and strengths without sacrificing any plastic premise. It interacts with formal categories in perfect harmony. If any inconsistency occurs, it is not due to poetic ambitions. For example, two works displayed in the windows overlooking Eduardo Acevedo Street, strike me as the least fortunate. But due to their own weaknesses, perhaps arising in the primary ideation and not overcome in the process toward final realization. Curiously, they are the ones aspiring to greater plastic purism, to greater detachment from the poetic.

And welcome, lastly, the dedication to all the heretics of the world. Certainly, "they are the ones who fertilize the earth with their blasphemies and their universal laughter," much as it galls assorted inquisitors.

© English translation (November 2025)
From Alfredo Torres' article in
Jaque, weekly newspaper, Montevideo, 25 June 1986.
Independent art critic, member of the International Association of Art Critics (AICA)
- Turbulences Vidéo #130







"Y un ejército de brujas apareció en el cielo, los pastos crecieron, hombres y animales, se procrearon durante tres días".

"Ahora, las brujas parecen haber descendido de los cielos. Habitan paredes, vidrieras y rincones del Espacio Universitario. Para que los pastos de nuestra imaginación, crezcan. Para que los bondadosos o crueles fantasmas de nuestra fantasía, procreen. Fantasmas de nosotros mismos, nacidos en nuestra memoria arquetípica, tribal. Travestidos, sublimados, incluso negados, ante el juicio del rebaño, ante la despersonalización cotidiana.

Las máscaras-brujas, oficiantes del rito inevitable, nos seducen, con dulce y sabia quietud. A veces con clamante furia, o con desoladoras premoniciones. A veces, encantándonos con las turbias artes de sus fastos decadentes. Otras, con la elemental pureza de los ciclos naturales. Siempre, obligándonos a rendir un tributo sensible, una íntima e intransferible comunión.

Por eso, me resulta extremadamente difícil compartir la experiencia. Convertir en frases que intenten explicar posibles "lecturas", posibles interpretaciones, lo que fue un silencioso, casi irracional milagro de comunicación sensible. Por cierto, perseveré en lograr un mínimo de distanciamiento, esa tendencia a la objetividad que implica el ejercicio crítico. Y fracasé, sistemática, estrepitosamente. Surgía el temor de romper el hechizo, de entorpecerlo, enturbiarlo con claves direccionales. En definitiva, creo que estas máscaras-brujas, estas "herejías", son lo que cada espectador es. Metamorfoseans, mimetizan su simbología, frente a las vivencias, el singularísimo mundo sensible de quien las contempla. Eso sí, reclaman una sensibilidad abierta, descodificada. Una fugaz aceptación de que la vida es sueño, aún en el dolor y en la muerte. Una serena asunción del delirio, como posibilidad latente. Una paradojal certeza de que la magia inexistente, es real, tangiblemente cercana. Una admisión de que la locura vital, tal como la pronunciaba León Felipe, debe retornar y redimirnos, salvarnos de la demencia colectiva aceptada como sensata. No transan con medianías, imponen la complicidad o el rechazo. Para algo son máscaras, para algo son brujas. A plena conciencia, he optado por la complicidad.

"Leprosos y hambrientos, marginados y perezosos, brujas y herejes: ellos ponen en peligro el orden establecido. Sin embargo ellos son quienes fertilizan la tierra con sus blasfemias y su risa universal".

Las artes plásticas contemporáneas tienen, por cierto, su orden establecido. Vaya si lo tienen, sobre todo en este país. Dentro de ese orden, la excesiva afección por la belleza o el manifiesto interés por una expresividad literaria, son considerados delitos. En el primer caso, por lo menos un pecado de lesa frivolidad. Carranza incurren en ambos delitos. Consuman, en consecuencia, su propia herejía.

El arte ha elegido olvidar la belleza: mejor dicho, ha elegido marginarla. Ha anatemizado que es burguesa o que es fatua. Posiblemente, un concepto de belleza sustentado por el erotismo de consumo, por la vanalidad de la moda, avalen tales calificativos. Por otra parte, la boberia romanticista del pasado siglo ha almibarado, desvalorizado a priori, todo intento conceptualizador. Y por último, el dogmatismo socializante, los torpes lectores de Luckas o Fischer, han decretado su implícito reaccionarismo. Pero más allá de tales distorsiones, hay un concepto de belleza que vale la pena reivindicar. Un concepto de belleza existente en nuestro entorno inmediato, tanto físico como afectivo. Participante e incluso determinante en muchos de nuestros actos volitivos. Inherente a la condición humana, más profundo, menos epidérmico. Negarlo, es perpetrar una alienación tan alarmante como la que se pretende combatir.

La recuperación de ese concepto es la que intentan Carranza Podrá imputárseles que en alguna ocasión aislada, por ejemplo en las máscaras con sugerencias entre fatalistas y apocalípticas, tal recuperación termine traicionando la preocupación expresiva. Pero nunca que sea esgrimido como una superfluosidad decorativa ni como una veleidad hedonista. Sus altares herejes emanan un sentido innato de lo bello, de lo hermoso, enriquecido por una prodigalidad creativa, francamente asombrosa. Esa creatividad excluye hábilmente los materiales ostentosos, de opulentas calidades. Tan sólo se recurre, cuando es estrictamente necesario, a un sobrio entramado en pedrería negra o a telas de pasados esplendores. El resto se confía a materiales elementales, mayoritariamente suministrados por la naturaleza: arena, hojas, huesos, pequeñas piedras, valvas de moluscos. Y los apoyos ofrecen una similar elementalidad: telas crudas, una ventana destartalada, una austera caja de madera natural. Dentro de esta impronta, bienvenida sea la recuperación de la belleza que propone este talentoso binomio.

Bienvenida sea, también, la expresividad literaria que nutre sus propuestas. La aprensión hacia lo literario no puede seguir cercenando inquietudes. Son tiempos que exigen ampliar los espectros de búsqueda y no, limitarlos por temores inconsistentes. Inconsistentes, en primer lugar, porque responden a códigos estéticos que en el resto del mundo se superaron hace más de veinte años. Inconsistentes, en segundo lugar, porque un despliegue de poética visual como el que entregan Carranza desbarata el más sólido argumento para preservar su vigencia. Esa poesía constante, incluso obsesiva, testimonia sutilezas y vigores, sin sacrificar ninguna premisa plástica. Interacciona con las categorías formales en perfecta armonía. Si alguna inconsecuencia se produce, no es por culpa de los afanes poéticos. Por ejemplo, dos trabajos que se muestran en las vidrieras que dan a Eduardo Acevedo, me parecen los menos afortunados. Pero por debilidades propias, quizás surgidas en la ideación primaria y no superadas en el proceso hacia la concreción definitiva. Curiosamente, son los que aspiran a un mayor purismo plástico, a un mayor desprendimiento de lo poético.

Y bienvenida, por último, la dedicatoria a todos los herejes del mundo. Ciertamente, "ellos son quienes fertilizan la tierra con sus blasfemias y su risa universal", mal que les pese a inquisidores varios.

Alfredo Torres

Mariana Carranza en Espacio Universitario

Poéticas, deslumbradoras herejías

Nuestro pasado, ahora, aquí

Es digna de verse, en el Salón Municipal, en las cercanías de las vísperas del V Centenario del Descubrimiento de América, una excelente muestra histórico-informativa organizada por la representación diplomática de España en el Uruguay, el Banco Exterior de España, la Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo y otras importantes instituciones.

Si bien la presentación de la misma puede calificarse de sobria y sumamente interesante para todas aquellas personas atraídas por los estudios de esa época, no lo es para todo público.

Una buena iluminación y coordinación de distintos materiales hacen posible una cómoda apreciación de su contenido.

En el primer sector tres pequeños modelos de cañones con sus cureñas atestiguan los últimos momentos de la dominación española.

A ambos lados, bajo la forma de grandes murales, fotografías en colores de antiguos pergaminos, planos de fortificaciones, puertos y puntos estratégicos se combinan con los diseños, algunos antiquísimos, de dragas, grúas, diques secos, etc.; que dan una cabal idea de la gran infraestructura que debió montar la Corona.

Intercalados y en sectores diferentes, esquemas estadísticos e incluso hábilmente coloreados sintetizan paulatinamente los diferentes momentos de la Colonización. Destacamos los siguientes paneles: navegación atlántica, organización territorial de América a fines del siglo XVI, Banca y Comercio en Europa, economías americanas e integración internacional (S. XVII y XVIII), producción y circulación de la plata, abastecimiento de mercurio a las regiones argentíferas.

A continuación otra serie de murales similares a los destacados ilustran los diferentes momentos de la defensa española y su lucha por la hegemonía en Hispanoamérica.

Dispuestos en otros, cuyos originales son dibujos en tinta y colores e incluso alguna litografía, se pueden apreciar los pasos similares dados por el descubridor, en su aspecto de ingeniero, para la defensa de las Islas Filipinas, descubiertas en Marzo de 1521 por Magallanes.

Como mudos testigos aún vivos de este Imperio "donde no se ponía el sol", son presentadas a modo de grandes afiches, fotografías en magníficos colores de los vestigios de las distintas murallas, incluso las de Cuzco, o ciudadelas que han podido permanecer casi intactas a través del tiempo.

En lo concerniente al Uruguay, presentado en los murales Nos. 87-88, figuran dibujos en tinta y aguados en colores que sugieren la importancia de la construcción de la *Plaza de San Felipe y Santiago*, construida "para guardar su ensenada, la que ha de defender las del Río de la Plata y Reino del Perú".

También está el plano, perfil y elevación del Fanal o Linterna que se proyectaba ejecutar en la cúspide del Cerro de Montevideo.

Para los amantes de las cosas antiguas de nuestra ciudad se exhibe un pequeño plano de la actual Ciudad Vieja con el nombre de sus antiguas calles, que puede resultar de interés.

Hacia el final de la Exposición se pueden observar tres importantes maquetas, no carentes de gracia artesanal. Una de ellas representa el fuerte de Gobierno de Montevideo, ubicado en la actual Plaza Zabala. Otra evoca el Parque de Ingenieros antes situado entre la Ciudadela y el Cabildo. La última muestra La Batería de Santa Bárbara a extramuros de la costa del Río de la Plata.

A pesar de que esta no es una Exposición para todo público, produce una excelente impresión por su perfecta disposición, iluminación y valioso contenido histórico.

Delia Musso Rinaldi

30 - 25/6/86

Archive de *Terror de Uruguay*, Coleccion Jaque de 1986 à 1987 © Tous droits réservés

L'ÂME DU MIROIR

Par Cecilia Ceriani & Ludmila Pimentel,

Seulement ce que tu fais et ce que tu dis
tu es
incertain ce que tu penses
invisible ce que tu ressens au fond de toi

Only what you do and what you say
you are
uncertain what you think
invisible what you feel inside of you

Olvido García Valdés



Mariana Carranza © Tous droits réservés

Il y a plus de deux décennies, en 1988, j'ai interviewé Mariana Carranza à Madrid pour l'hebdomadaire *EL DIA*. L'entretien, intitulé *CRÉER POUR VOIR*, portait sur son travail alors exposé au Círculo de Bellas Artes de Madrid et sur son intérêt de l'époque pour la peinture.

Cet entretien, avec son titre presque prémonitoire, semait déjà la graine de son travail actuel : « J'aimerais aussi chercher un peu dans la vidéo, mais en réalité cela dépend d'autres choses. »

Quiconque la connaissait – en tant que personne et en tant qu'artiste – savait également qu'elle allait, quoi qu'il arrive, explorer bien plus que « un peu de vidéo », et au-delà même de la vidéo.

Mariana Carranza est une créatrice d'une activité inaltérable. Dans tous les domaines de sa vie. Imaginer, créer, résoudre, appliquer. Mais non pas avec l'impulsion d'une tempête balayant tout sur son passage, plutôt comme une brise douce, régulière et constante.

More than two decades ago in 1988 I interviewed Mariana Carranza in Madrid for the weekly of EL DIA. It was entitled CREATE TO SEE and dealt with her work exhibited then at the Circulo de Bellas Artes in Madrid and with her interest for painting at that time.

That interview with it's almost premonitory title ended planting the seed of her current work: "I'd also like to investigate a little bit in video, but actually this depends on other things."

Anyone who knew her as a person and as an artist also knew that she would no matter what investigate not only "a little bit in video" but much beyond video.

Mariana Carranza is a creator of infrangible activity. In all areas of her life. Imagining, creating, resolving and applying. But not with the impulse of a storm sweeping away everything on its trace but like a gentle breeze, steadily and constantly blowing.

At the time of the interview Mariana lived in Madrid, then she installed in other parts of Spain, returned to Madrid and

Au moment de l'entretien, Mariana vivait à Madrid. Puis elle a vécu dans d'autres régions d'Espagne, est revenue à Madrid et également un an à Montevideo. Depuis plus de 15 ans, elle vit et travaille à Munich. Autrement dit : elle n'a jamais cessé de se déplacer à travers le monde. Une personne qui a vécu dans différents pays et réalités, qui s'est livrée à divers paysages – naturels, humains, urbains – développe en elle un espace intérieur intime formé d'une multitude de lieux. Des lieux particuliers, empreints de traces transparentes. Et des espaces et empreintes dans l'air et dans le temps, Mariana en connaît beaucoup.

Car toute sa vie, elle a travaillé la peinture, la danse, la performance, les installations et l'architecture. Des langages créatifs qui se sont nourris les uns les autres au fil des années, s'interreliant en elle, gagnant en densité et en concept, intégrant des expériences technologiques et numériques jusqu'à donner naissance à son travail actuel, fondé sur un espace dynamique qui encourage et stimule la participation du public dans l'événement artistique lui-même. L'espace et l'autre.

.

« L'espace vide n'existe pas », disait Rudolf von Laban, chorégraphe, philosophe et également architecte (« Il n'y a pas d'espace sans mouvement, ni de mouvement sans espace »). Aujourd'hui, Mariana Carranza affirme : l'œuvre d'art n'existe pas si le public n'existe pas. « L'œuvre est telle si le spectateur est présent. »

À l'espace, s'ajoute l'autre. L'autre, c'est le public, l'observateur qui se relie d'une manière particulière à un domaine pictural ou esthétique, à qui l'artiste cherche à offrir des alternatives, abolissant ainsi la notion d'un art simplement observé de façon passive. « Dans mon travail, je cherche à générer une relation active avec l'observateur. Effacer la barrière observateur–œuvre. J'aime devenir l'observatrice du public qui génère l'œuvre. »

« Chacun réagit différemment devant une œuvre d'art, dit Mariana Carranza. Il peut ressentir de la curiosité, de l'étonnement, voire de l'indifférence ou du déplaisir. » En réponse, l'œuvre de MC réagit à cette présence et à cette réaction de l'observateur. Elle accueille, permet, concède de nouvelles significations liées à l'implication du spectateur et de l'œuvre. Une nouvelle relation avec le visible.

Un concept qu'elle cultive toujours, parfois appliqué à un espace urbain, parfois à des espaces clos. Au début, elle concevait des espaces architecturaux à utiliser, habiter, sentir plutôt qu'à regarder (comme dans le cas d'auditorium, qu'elle aménagea au cœur d'une forêt à Hambourg, où elle invita

for one year also to Montevideo. For more than 15 years now she lives and works in Munich. This means: She hasn't stopped moving around the world. Someone who has lived in different countries and realities, who has delivered herself to distinct landscapes - natural, human, urban – develops in his interior an intimate ambit conformed by a multitude of spaces. Special spaces full of transparent imprints. And particularly of spaces and imprints in the air and in time Mariana knows a lot.

Because all of her life she has been working in painting, dance, performance, installations and architecture. Creative languages that nourished each other over the years, interrelating within her, growing in density and concept, adding technological and digital experiences until bringing to term the present work based on a dynamic space that promotes and encourages the public participation in the artistic event itself. The space and the other. Empty space doesn't exist, said Rudolf von Laban, choreographer, philosopher, and also architect ("There is no space without movement and no movement without space"). But now Mariana Carranza says: The artistic work doesn't exist without the public doesn't exist. "The work is such, if the spectator is present".

To the space the other sums up. The other is the public, the observer who connects in a particular way with a pictorial or aesthetic ambit, to whom the artist seeks to extend alternatives, thus abolishing the notion of art to be passively observed by the public. "In my work I am seeking to generate an active relation with the observer. Delete the barrier observer-artwork. "I enjoy to become the observer of the public who generates the artwork".

"Everyone reacts in a different way when contemplating a work of art", says Mariana Carranza."He can experience curiosity, astonishment or even indifference or displeasure". As response the work of MC reacts to this presence and to this reaction of the observer. Admits allows concedes new meanings to the implication of the spectator and the artwork. A new relation with the visible.

A concept she lately manages always, at times applied to an urban area, others to an enclosed spaces. In the beginning she conceived architectural spaces to be used, lived in, to be be sensed rather than observed (like in the case of "auditorium"that she arranged in the middle of a forest in Hamburg, where she invited the visitor to lie down in the hay and to listen to the music of nature fusioned with her sound). Then she moved further and with "Große Brennnessel" she sought an even more active participation of the visitor. The spectators

le visiteur à s'allonger dans le foin et à écouter la musique de la nature fusionnée avec ses sons). Puis elle alla plus loin : avec *Große Brennnessel*, elle rechercha une participation encore plus active du visiteur. Les spectateurs devenaient performers, assumant différents rôles de manière naturelle et ludique. MC franchit un pas supplémentaire avec *i-arch bodies* et, avec *urbs::ludica*, elle commença à expérimenter l'interactivité numérique.

Son travail actuel dépend du spectateur au point que l'espace, désert de toute présence, demeure entièrement bleu, mais « réagit » dès que quelqu'un y pénètre. La présence et les mouvements du public génèrent lumière, son et images.

Ils créent une relation ludique entre le fait de générer et celui de découvrir images et sons.

Une sorte de miroir vide, plein de tout, qui, une fois franchi, devient un véhicule de « dévoilement », comme dirait Heidegger utilisant *poiesis* au sens le plus large : le moment d'extase où une chose arrive à devenir autre. Quelque chose d'enfoui qui soudain apparaît. *Poiesis* est un talisman autour duquel l'œuvre de Mariana Carranza se cristallise.

Mariana Carranza, non seulement, crée, mais croit. Elle croit en l'autre. Elle compte sur l'autre. C'est une créatrice qui cherche la participation, l'activité ; elle est une agitatrice bienveillante, une provocatrice fertile. Elle veille à ce que les autres puissent – et fassent.

Avec ce travail, elle nous invite à franchir le seuil, désormais transparent, entre observateur et œuvre, à entrer – telle Alice à travers le miroir – dans un espace qui existe et n'existe pas, qui s'anime et réagit à notre présence. Un espace qui rend visible l'invisible, qui fait surgir le non-présent dans le présent, mutant en une infinité de réponses audiovisuelles nées de l'infinité des mouvements ou gestes, comme une fortune de réincarnations continues.

Un espace que nous générons tandis que l'artiste nous observe, non pas depuis l'autre côté du miroir, mais depuis la conception même, depuis l'idée même de l'œuvre. Nous n'avons pas traversé le miroir : nous sommes entrés dans l'âme du miroir.

© Traduction Gabriel Soucheyre,
d'après le texte de Cecilia Ceriani
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

transformed into performers assuming different roles in a natural and playful way. MC went one step further with i-arch bodies and with urbs::ludica she began to experiment with digital interactivity.

Her actual work depends on the viewer to the point that the space without anyone remains all blue, but "reacts" as soon as someone intrudes. The presence and movements of the public generate light, sound, and images. It creates a playful relationship between generating and discovering images and sounds.

A kind of void mirror, full of anything, once we enter it is a vehicle for "delivery" as Heidegger would say when using poiesis in its broadest sense: That moment of ecstasy produced when a thing happens to become another. Something that is hidden and all of a sudden appears. Poiesis is a talisman term around which the work of Mariana Carranza gathers.

Mariana Carranza not only creates but also believes. She believes in the other. She counts on the other. She is a creator who seeks the participation, activity, she is an agent provocateur. She sees to it that others can and do.

With this work she invites us to pass the threshold observer-artwork, now transparent, to introduce us like Alice Through the Looking Glass into a space that exists and not exists, that comes alive and reacts in the face of our presence. A space that makes visible the invisible, bringing the non-present to the present, mutating in infinite audiovisual responses coming from the infinity of movements or gestures like a fortune of continuous reincarnation.

A space in which we generate while the artist observes us, not from the other side of the mirror but from the conception, the very idea of the work. We haven't passed through the mirror, we have entered the soul of the mirror.

© English translation (November 2025)
From Cecilia Ceriani's article in
Jaque, weekly newspaper, Montevideo, 25 June 1986.
Independent art critic, member of the International Association of Art Critics (AICA)
- Turbulences Vidéo #130



Desplegable, Mariana Carranza ©Tous droits réservés

Les corps Hybrides

Le corps a toujours été l'un des lieux privilégiés de la technique, un substrat pour son insertion ; il est d'ailleurs simultanément le point de départ et le point d'arrivée de la création artistique. Dans le processus évolutif de l'humanité, la technique a constamment renforcé le corps : d'abord en absorbant des techniques dans une tentative précoce de survie, puis en évoluant vers le désir d'immortalité.

Pour Baudrillard, le corps contemporain vit le stade de la « post-orgie[1] ». Il avance que « un autre corps prend la place

1. Baudrillard, Jean. La transparence du mal : essais sur les phénomènes extrêmes, 1990, p 2. L'auteur explique que toutes les libérations explosives exigées par la modernité finiront par avoir lieu.

The hybrid bodies

The body has always been one of the places of technique, a substrate for its insertion; moreover, it is simultaneously the point of departure and arrival of artistic creation. In the evolutionary process of humanity, technique has always enhanced the body, absorbing techniques in an early attempt at survival, but evolving into the desire for immortality.

For Baudrillard, in Contemporary times, the body lives the stage of "posorgia"[1]. He proposes that "another body takes the place of the soul, then the metaphor of sex, which is no

1. Baudrillard, Jean. The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena. São Paulo: Papirus, 1990, p. 2 (Translation by Estela dos Santos Abreu). The author explains that all the explosive liberations required by modernity will eventually take place.

de l'âme, puis la métaphore du sexe, qui n'est plus la métaphore de rien[2] », car le corps contemporain serait « un lieu d'états mixtes, expérimentant la pure artificialité comme lui-même, comme cela arrive aussi dans les réseaux de circuits intégrés[3] ». Mais bien avant, Marshall McLuhan[4] avait déjà formulé une vision globale des « extensions du corps », considérant que tout ce qui provient de l'humain émerge de son corps biologique et mental, irradiant autour de lui sous la forme de prothèses mécaniques et informationnelles.

Une incertitude subsiste quant à la perfection des réseaux-machines : dans ce nouvel état, l'humanité se constitue avec les nouvelles technologies dans une intégration critique : « vidéo, télévision, ordinateur, combiné, lentilles, lentilles de contact, dispositifs prothétiques intégrés au corps au point d'en devenir génétiquement constitutifs[5] ».

Ainsi, selon Baudrillard, cette relation — l'humanité se percevant comme une « machine changeante » qui, tout en intégrant la technologie, est absorbée et imitée par elle — devient également une interrogation[6]. Que constituons-nous dans ce nouveau corps ?

Le corps contemporain est un corps qui vit un autre niveau d'évolution biologique et technologique, un corps qui ne s'ouvre plus simplement à partir de son évolution biologique, mais à partir de ses inventions technologiques. Mais plus encore : c'est l'intrusion de l'artificialité dans la micro-organisation du vivant qui nous intéresse. À partir de cette hypothèse, la prothèse intégrée au corps biologique pourrait aussi créer des corps « cyborgs » — un corps qui

2. Ibid.

3. Théorisée par Rudolf Laban (1879-1956), la kinésphère désigne l'espace accessible aux quatre membres d'une personne, tendus dans toutes les directions. Imaginaire, cette sphère définit l'espace personnel que l'individu déplace avec lui et dont il occupe le centre. La kinésphère est son outil principal pour la notation du mouvement.

4. Le Terrier a servi de scène au spectacle Der Bau avec I. Schad et Cesser d'être un est aussi un univers de performance.

5. Baudrillard, op. cit., p. 66.

6. Baudrillard explique le cannibalisme comme une forme extrême de relation avec l'Autre, voire une forme d'amour, comme une forme radicale d'hospitalité (op. cit., p. 150). Il utilise ce terme dans un contexte culturel, mais dans son ouvrage, l'idée générale est qu'il peut également être exploré dans le cadre de la relation entre l'humanité et les machines.

longer the metaphor of anything"[2], because the contemporary body would be "a place of mixed states, experiencing pure artificiality as itself, as also happens in the networks of integrated circuits"[3]. But for Marshall McLuhan[4], long before, we already had a generalization about the "extensions of the body," considering that everything from the human comes from their biological and mental body, radiating around itself, in the form of mechanical and informational prostheses.

There is an uncertainty toward the question of perfecting machine networks; in this new stage, humanity is formed with the new technologies in a critical integration: "video, television, computer, handset, lenses, contact lenses, prosthetic devices that are integrated into the body to the point that they compose it genetically"[5].

Thus, for Baudrillard, this relationship—humanity seeing itself as a "changing machine," which at the same time that technology integrates it, absorbs it and imitates it—also becomes an inquiry[6]. What do we constitute in this new body?

The contemporary body is a body that lives another level of biological and technological evolution, a body that does not open simply from its biological evolution, but from its technological inventions. But more than that, it is the intrusion of artificiality into the micro-organization of the organic that interests us. From this hypothesis, the integrated prosthesis of the biological body could also create "cyborg" bodies—a body that has chemical nutrition inspired by "good" nutrition and by anabolic steroids, but also by smart pills capable of allowing software implants enabling the programming of brain waves:

2. Baudrillard, op. cit., p. 13.

3. Baudrillard, op. cit., p. 13.

4. McLuhan, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. São Paulo: Cultrix, 1974.

5. Baudrillard, op. cit., p. 66.

6. Baudrillard explains cannibalism as an extreme form of relationship with the Other, even a form of love, as a radical form of hospitality (op. cit., p. 150). He uses the term in relation to the cultural context, but in the book the general idea is that it can also be explored in the relationship between humanity and machines.

reçoit une nutrition chimique inspirée de la « bonne » nutrition et des stéroïdes anabolisants, mais aussi de pilules intelligentes, capables de permettre des implants logiciels programmant les ondes cérébrales : hyper-éveil ? Sédation ? Tranquillisation. Les machines ne sont plus seulement à la surface de nos corps, mais fixées intra-organiquement à nos organes, à nos systèmes, attachées à notre logiciel naturel. Mon hypothèse est que nous devenons ces corps hybrides. Plus que des mutants biologiques, le moment crucial est le moment de l'hybride. Lemos a beaucoup écrit sur ce processus symbolique avec l'artificiel, sa tension. La relation productive entre l'humanité et le développement des sociétés forme le processus que Lemos appelle « artificialisation », et celui-ci ne trouve pas de meilleur modèle pictural que l'être hybride.

Selon André Lemos, le temps contemporain voit un processus de « cyborgisation » de notre corps : un processus qui souligne la possibilité pour l'humanité d'évoluer hors de son état naturel (ce qui, par exemple, verrait l'émergence d'une nouvelle espèce qui ressemblerait à l'humain sans l'être). Pour lui, le premier corps humain, dès la Préhistoire, pouvait déjà être considéré comme un corps mutant, mais l'hybride est le résultat du processus d'artificialisation. Plus qu'un simple « Cyborg[7] », l'être hybride dans cet événement ne se laisse plus « cyborgiser ». En ce sens, dans la civilisation, l'être hybride maintient la dualité nature/artificiel, et c'est de là que naît la tension qui nous intéresse — non seulement dans les corps, mais dans les comportements. Et dans ces corps, il y a toujours l'interférence de l'intelligence artificielle. Ainsi, notre mémoire est déjà celle des machines ; nos émotions sont traversées par nos interactions : e-mail, vidéo, visioconférences, etc. « (...) l'hybride étant le capital de créativité des temps contemporains avec l'avènement des nouvelles technologies numériques. »

Mais ces dernières années, deux nouveaux espaces ont émergé pour l'expérimentation sur le Web : de nouvelles identités d'usagers qui reconstruisent aussi l'identité réelle sur Internet, des espaces d'expérimentation avec les fournisseurs et des espaces d'interactivité avec autrui — où le corps n'est

superawakening? sedative? tranquilizing. Machines are not only on the surface of our bodies but intra-organically attached to our organs, our systems, attached to our natural software. My hypothesis is that we become these hybrid bodies. More than being biological mutants, the crucial moment is the moment of the hybrid. Lemos has already written a lot about this symbolic process with the artificial, its tension. The productive relationship between humanity and the development of societies forms the process that Lemos calls "artificialization," and this has no better pictorial model than the hybrid being.

According to André Lemos, in Contemporary times we live a process of "cyborgization" of our body, a process that highlights the possibility of humanity evolving from its natural state (which, for example, sees the emergence of a new species that might resemble the human but is not human). For him, the first human body, back in Prehistory, could be considered a mutant body, but the hybrid is the result of the process of artificialization. More than a simple "Cyborg"[7], the hybrid being in this event does not allow itself to be more "cyborgized." In this sense, in civilization, the hybrid being continues to maintain the duality of nature and artificial, and from there the tension that interests us emerges—not only the bodies but the behaviors. And in these bodies, there is always the interference of artificial intelligence. Thus, our memory is already the memory of machines; our emotions permeate from our interactions: email, video, videoconferences, etc. (...) being the hybrid the capital of creativity in Contemporary times with the advent of new digital technologies".[8]

But in recent years, two new spaces emerge for experimentation on the Web, new user identities that also reconstruct the real identity on the internet, spaces for experimentation with providers and spaces for interactivity with others—where the body is not an image but can also be virtual bodies (composed from new bodies, new reformulations, genetic proposals by Stone, that assume sex, form, transformations).

It is in this category of hybrid bodies, or the encounter between bodies, software, and immersive environments, that the propositions of Mariana Carranza's experiments are si-

7. Lemos explique que l'artificiel est « tout ce qui est produit par l'humanité et qui, en soi, n'a pas la possibilité de s'autoreproduire (autopoïèse) ou de créer un genre ».
8. Lemos, op. cit.

7. Lemos explains that the artificial is everything produced by humanity and which does not, in itself, have the possibility of self-reproduction (autopoiesis) or of creating a gender."
8. Lemos, op. cit.

plus seulement une image, mais peut devenir aussi des corps virtuels (composés à partir de nouveaux corps, de nouvelles reformulations, de propositions génétiques — selon Stone — assumant sexe, forme, transformations).

C'est dans cette catégorie des corps hybrides, ou de la rencontre entre corps, logiciels et environnements immersifs, que se situent les propositions expérimentales de Mariana Carranza. L'œuvre de Carranza évolue dans le champ des arts vidéo, du langage des logiciels interactifs, de la danse et de l'architecture. À partir de ces nouvelles technologies et de la communication, émerge une restructuration des concepts et des frontières du corps, de sa place dans le monde, avec le Web. Carranza nous offre la possibilité de construire une nouvelle expérience sensorielle à travers ses propositions artistiques.

Jusqu'à récemment, nous avions encore besoin de nos corps pour être insérés dans la réalité ; désormais, nous nous transformons en cyborgs et profitons des nouvelles technologies pour expérimenter notre corps hybride dans de nouvelles configurations du concept même de corps.

© Traduction Gabriel Soucheyre,
d'après le texte de Ludmila Pimentel,
Professeure associée à l'École de Danse de l'Université
Fédérale de Bahia, Brésil
Vidéo-artiste, chorégraphe et
membre du collectif i-arch bodies Project.
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

tuated. Carranza's work moves within the terrain of video arts, interactive software language, dance, and architecture. From these new technologies and communication emerges a restructuring of the concepts and frontiers of the body, of its place in the world, with the Web. Carranza gives us the opportunity to build a new sensorial experience through her artistic propositions.

We still needed our bodies to be inserted into reality; now we transform ourselves into cyborgs and enjoy new technologies to experiment with our hybrid body in new configurations of the dimension of the body concept.

© English translation (November 2025)
From Ludmila Pimentel's article
Associate Professor at the School of Dance of the
Federal University of Bahia, Brazil.
Video artist, choreographer,
and member of the i-arch bodies Project collective.
- Turbulences Vidéo #130

L'ODEUR DE LA VIDÉO

Par Jean-Paul Fargier,



Frontex, Mariana Carranza © Tous droits réservés

Une odeur de fer, d'air humide, de pétrole brûlé, de sang et de larmes. Voilà ce qu'on hume devant l'installation de Mariana Carranza : Frontex 16. Comme elle l'a fait déjà dans d'autres œuvres interactives (Constelaciones, 2012, par exemple) l'artiste urugayenne/allemande place le visiteur face à un grand écran où son corps, capté par une kinect, se trouve transformé en silhouette agissante.

Cette fois, au festival VIDEOFORMES de Clermont-Ferrand, le spectateur se voit placé en position de migrant, cherchant un asile politique en Europe, à l'instant où il approche des barbelés surveillés par la Police des Frontières. Une flopée de symboles nationaux danse au-delà des barbelés : Tour Eiffel, statue de la Liberté (créée par le français Bartholdi, dont une réduction est plantée sur un pont de Paris), Atomium (de Bruxelles), David de Michel-Ange (Italie), etc. Le (ou les) visiteur(s) joue(nt) à incorporer ces icônes dans sa, dans leur silhouette. À deux, on peut se donner la main et faire glisser, complices, un migrant en Europe. À trois, on forme une chaîne de solidarité. À quatre, à cinq, on explose les barbelés, l'image est envahie, les symboles absorbés. Une odeur de fleurs et de fleuves s'insinue et emporte les rires de joie, un peu incrédules d'avoir si facilement renversé les peurs nationales. Comme à ses débuts, quand Nam June Paik proclamait que la vidéo allait abolir les frontières, instaurer la démocratie partout dans le monde, dissoudre les différences entre les grandes puissances et les petits pays, l'art électronique ici gagne une nouvelle jouvence. L'air putride de l'église ancienne où le spectacle est donné se change en vapeurs printanières : on le vérifie en sortant, les rues embaument la douceur d'une espérance. La vidéo est contagieuse.

© Jean-Paul Fargier,
critique de cinéma et de vidéo, extrait d'un texte
dans Turbulences Vidéo #90, janvier 2016
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

The smell of Video

A smell of iron, damp air, burnt petrol, blood and tears. That is what one inhales in front of Mariana Carranza's installation: Frontex 16. As she has done previously in other interactive works (Constelaciones, 2012, for instance), the Uruguayan/German artist places the visitor in front of a large screen where their body, captured by a Kinect, becomes a transformed, active silhouette. This time, at the VIDEOFORMES festival in Clermont-Ferrand, the public finds themselves placed in the position of a migrant seeking political asylum in Europe, at the very moment they approach the barbed wire monitored by the Border Police. A cluster of national symbols dances beyond the barbed wire: the Eiffel Tower, the Statue of Liberty (created by the French sculptor Bartholdi, a scaled-down version of which stands on a bridge in Paris), the Atomium (Brussels), Michelangelo's David (Italy), etc. The visitors play at incorporating these icons into their silhouette. Two people can hold hands and slide, in complicity, a migrant into Europe. With three, a chain of solidarity forms. With four or five, the barbed wire explodes — the image is flooded, the symbols absorbed. A scent of flowers and rivers drifts in, carrying with it the joyful, slightly incredulous laughter of having so easily overturned national fears. As in its early days, when Nam June Paik proclaimed that video would abolish borders, establish democracy throughout the world, and dissolve the differences between great powers and small countries, electronic art here gains a renewed youthfulness. The stale air of the old church where the piece is presented turns into spring vapours: one can verify it on leaving — the streets are filled with the gentle fragrance of hope. Video is contagious.

© Jean-Paul Fargier,
film and video critic, excerpt from a text
in Turbulences Vidéo #90, January 2016
November 2025 - Turbulences Vidéo #130

VOIES MULTIPLES

Par András Gerevich,



Mariana Carranza © Tous droits réservés

Dans l'art de Mariana Carranza, tout mouvement est danse. Les frontières sont en flux, elles se plient, se rompent, se consument. Les couleurs et les lumières deviennent formes, motifs et musique. Une flamme s'élève et devient ton corps. Le feu ouvre son ventre et enfante oiseaux et arbres. Les roseaux et les branches ondulent et frémissent à ton souffle. Tu inspires et tu expires. Tu traces ton propre chemin à travers forêts et marécages. Tu es en mouvement, en métamorphose, tes muscles glissent, se recourbent et s'enroulent autour de ton esprit. Ton corps ouvre une nouvelle dimension de ton esprit : tu es désormais une forêt, tu entends les oiseaux chanter, crisser et hurler dans ta danse. La physique et la chimie de ta présence forgent de nouveaux paysages oniriques du réel. La grammaire du mouvement : plier, étirer, se lever, sauter, tourner, glisser, bondir. L'herbe pousse sous tes pas. Ton souffle devient musique. Deviens fleur. Deviens hibou. Laisse la gravité t'aider à voler et ouvrir un nouveau vortex dans le passage du temps. Deviens lumière. Ouvre des mondes avec tes bras : la dopamine crée de nouvelles couleurs, la sérotonine élargit ton amour, l'ocytocine devient beauté du mouvement, et tes endorphines brûlent dans tes yeux. Inspire et expire. Le feu devient ton refuge et ta paix intérieure. Ces flammes protègent les oiseaux et les arbres. Tu vois au-delà de la matière et de l'énergie ; la lumière ouvre ton esprit à travers les nuages comme un vol d'oiseaux dans le ciel noir se mêlant aux étoiles. Le gonflement de la mer et les vagues sonores créent des motifs que tu suis, tes émotions palpitent en rythme. Ta transformation est la chorégraphie du feu ardent, des algorithmes, des codes et des mathématiques. Le mouvement plie la réalité ; la musique est la grammaire de la transformation. Chaque geste que tu fais s'inscrit comme une lettre et tes mouvements écrivent un poème. En marchant dans le jardin, tu crées les paroles d'un chant. Tu danses avec le feu, et tu respires les flammes. Le vent et la lumière deviennent ta chair. C'est ton chemin, et le tien seul. Continue de danser avec les oiseaux parmi les arbres. Tel est l'art de Mariana Carranza.

© Traduction Gabriel Soucheyre,
d'après le texte d'András Gerevich
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

blurring boundaries [mannigfache Wege]

In Mariana Carranza's art all movement is dance. Boundaries are in a flux bending, breaking and burning. Colors and lights grow into shapes, patterns and music. A flame flares up becoming your body. The fire opens its womb and bears birds and trees. The reeds and the branches wave and shake as you breathe. You inhale and exhale. You take your own path through the woods and swamps. You are in flux, you change shape as your muscles slither, curve and coil around your spirit. Your body opens a new dimension of your mind: you are now a forest, hearing the birds sing, screech and howl as you dance. The physics and chemistry of your presence forge new dreamscapes of reality. The grammar of movement: bend, stretch, rise, jump, turn, glide and dart. The grass grows in your footsteps. Your breathing becomes music. Turn into a flower. Turn into an owl. Let gravity help you fly and open a new vortex in the passing of time. Turn into light. Open new worlds with your arms: dopamine creates new colors, serotonin expands your love, oxytocin turns into the beauty of movement, and your endorphins burn in your eyes. Inhale and exhale. The fire becomes your safe space and inner peace. These flames protect the birds and the trees. You see beyond matter and energy; the light opens your mind through the clouds like a flock of birds in the black sky mingling with the stars. The swell of the sea and the waves of sound form patterns you follow, your emotions pulse with rhythm. Your transformation is the choreography of burning fire, of algorithms, codes and mathematics. Movement bends reality; music is the grammar of transformation. Every gesture you make is coded as a letter and your movements write a poem. As you walk through the garden you create words for a song. You dance with the fire, and you breathe in the flames. The wind and light become your flesh. This is your path and only yours. Keep on dancing with the birds among the trees. This is Mariana Carranza's art.

© András Gerevich
November 2025 - Turbulences Vidéo #130



Mariana Carranza © Tous droits réservés

PORTRAIT VIDÉO

MARIANA CARRANZA

BLURRING BOUNDARIES

par Gabriel Soucheyre,



Retrouvez Mariana Carranza dans notre portrait vidéo en cliquant sur l'image,

ou sur notre page youtube / Check our video portrait by clicking on the picture above or here.

Site internet de l'artiste : https://marianacarranza.art/ Page Instagram : @m.carr.68

VIDEOFORMES **2026**

Festival/Expositions/Exhibitions : 12 > 29.03.2026

TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS #130 - Janvier 2026