

**Huit pièces pour ouvrir les murs**  
Sur la session de *Video art on display* le 25 mars 2022  
sur la façade du CCC OD à Tours

Nos pratiques de l'écran ont démultiplié les régimes de regard et d'attention : la production numérique de l'image a nourri de formidables élargissements de la pensée de l'image. Ainsi de la projection vidéo monumentale, au croisement — d'ailleurs périlleux— de la communication, commerciale ou didactique, de l'activisme politique<sup>1</sup>, de l'installation, de l'intervention urbaine, du cinéma élargi et du street art, rendue possible par la disponibilité et la portabilité des outils techniques. L'espace public est ainsi traversé de nouvelles modalités du monument, qui échappent ou déjouent la dimension d'autorité symbolique de la grande échelle. Le programme *Video Art on display*, porté par l'association tourangelle Mode d'Emploi sur la façade du CCC OD à Tours s'inscrit dans cette pratique, par l'invitation faite à onze artistes à accompagner leur image dans son mise en œuvre à l'échelle de l'architecture. Cette proposition, publique pour un soir, le 25 mars 2022, n'en est pas moins le fruit d'un projet curatoriale initial, d'un processus de sélection après appel à candidature et d'une préparation technique et esthétique minutieuse, projet curatoriale qui fait règle d'inscrire les œuvres dans un dispositif technique imposé mais ouvert, touchant à l'exposition et à la programmation. *Video Art on display*, en construisant une succession réfléchie de moments d'image aux écritures à chaque fois singulières, témoigne des débordements heureux des cadres cognitifs d'une culture visuelle désormais confrontée à une consistance labile de *ce qui fait image*, à la nature médiatique des œuvres.

Ainsi *Video Art on display* est à la fois une occasion de retrouver ou de découvrir des l'écriture des onze artistes ou collectifs d'artiste invités, nous y viendrons, mais aussi un moment pour réfléchir tant au statut des images qu'ils expérimentent, qu'aux formes de leur mise à disposition publique, pour franciser le terme du titre de la manifestation de *display*, de ces œuvres vidéoprojetées.

Quant à la nature médiatique

Antonio Somaini, professeur et théoricien, en repartant d'une définition historique du mot de média, produit une précision importante de vocabulaire et des enjeux qui s'y logent en ces termes :

« Médias » : un terme qui, dans ce contexte, ne désigne pas seulement les *mass media*, les moyens de communication de masse, mais plutôt l'ensemble des supports matériels, des appareils techniques et des opérations qui rendent possibles l'enregistrement, l'élaboration et la

---

<sup>1</sup> Voir ainsi l'usage très fréquent qu'en a le mouvement Zero Impunity : <https://zeroimpunity.com/> [<https://zeroimpunity.com/>], dont rend compte le film éponyme, parcours dans les luttes de sensibilisation contre les crimes de guerre, et en particulier les crimes sexuels.

transmission de phénomènes sensibles et de signaux qui peuvent prendre la forme de textes, images ou sons. Interprétés dans ce sens, le singulier « médium » et le pluriel « médias » (une des traductions françaises possibles de l'anglais *medium / media* et de l'allemand *Medium / Medien*, à leur tour dérivés du latin *medium / media*\*) indiquent ici les conditions de possibilité techniques et matérielles de toute forme culturelle : les conditions de médiation qui – considérées dans leur ensemble, avec leurs transformations historiques et leur capacité de produire partages et connexions dans la fabrique du sensible – constituent le réseau d'articulations techniques, le « schématisme technique\* » à travers lequel s'organise toute forme de perception et de connaissance, de communication et d'action\*. <sup>2</sup>

Tout en l'identifiant au sein de la fabrique du sensible, Somaini installe l'idée du médiatique au cœur du schématisme technique<sup>3</sup>. Et en effet, quand il se donne les moyens d'un appareillage spécifique important<sup>4</sup>, le dispositif de projection monumentale actualise des enjeux puissants, tant du côté de la conception des œuvres, dans leur dimension visuelle comme sonore, que sous l'aspect de leur réception, autour de la question de l'attention du regardeur. Si la réflexion sur la place du spectateur fait partie des questions débattues —et parfois controversées— chez les historiens et théoriciens de l'art<sup>5</sup>, l'incidence des usages des nouvelles technologies n'a fait que décupler le questionnement et la réflexion théorique. Ainsi Frédéric Curien, artiste et professeur, actif dans le champ des dispositifs numériques complexes, interroge :

Les espaces calculés deviennent aléatoires, combinatoires ou génératifs et diffractent toutes sortes d'images, visuelles et sonores, préalablement converties en données binaires. La possibilité de gérer en direct toutes les composantes spatiales permet d'envisager de nouveaux rapports entre artiste, public et l'espace où l'œuvre est installée et retransmise. Quels sont les paradigmes impliqués dans ce type de modélisation de la relation des spectateurs à l'œuvre ? Quels enjeux l'espace de projection conçue

---

<sup>2</sup> Antonio Somaini, « Enregistrer, monter, transmettre, organiser. Dziga Vertov et la théorie des médias » in Dziga Vertov, *le Ciné-Œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, édité par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva. Dijon: Les Presses du réel, 2019. L'extrait est nourri d'importantes références en note marquées par \*, que je ne puis reprendre ici mais que je recommande vivement.

<sup>3</sup> J'emprunte à la suite d'Antonio Somaini la formule sinon à Kant, du moins à Montani et Kittler. Développé dans la note de la citation précédente.

<sup>4</sup> Au CCCOD, la maîtrise technique a été confiée à la société IDScenes et mise en place par Adrien Aubry et Laurent Laguerre. IDScenes est une société basée à Montpellier engagée de longue date dans des formes avancées de travail de la projection monumentale. Ainsi IDScenes participe à des programmes de recherche de haut niveau, avec des soutiens de la recherche publique comme entre 2013 et 2017, le programme CoSiMa, financé par l'ANR avec l'IRCAM, l'ENSAD Lab, TALM Le Mans.

<sup>5</sup> Ainsi le débat très central de la fin du modernisme portée en particulier par Michael Fried dans son livre au titre paradigmatique : *La place du spectateur* (Gallimard, 1990 pour la traduction française). Le régime d'attention du spectateur fait l'objet d'importantes recherches relancées par les usages technologiques.

comme actualisation d'un processus artistique par le spectateur engage-t-elle sur le plan esthétique ?<sup>6</sup>

### Les conditions de l'attention

Mais paradoxalement, la densité problématique des dispositifs s'évanouit bien vite devant l'efficacité sensible qu'elle distribue. Avec *Video Art on display*, le parti pris de la projection sollicite un regard singulier, nourrissant un régime propre, en même temps que très direct, d'attention. On sait combien cette dernière est en question précisément face à la versatilité déjà pointée de l'image, ainsi que du son, au point d'interroger de transformation à l'échelle anthropologique de nos usages cognitifs. L'attention, on la dit en crise, en péril, en miette. Elle mérite surtout, selon le titre-programme du livre de Yves Citton<sup>7</sup> d'être considérée au sein d'économie cognitive repensée, *l'écologie de l'attention*.

À Tours, la dimension monumentale est portée par l'architecture : celle de la façade sur rue du CCC OD, demeurée fidèle son origine au travers de la transformation qui a marqué profondément la structure du bâtiment actuel, façade qui doit à son concepteur premier, l'architecte Pierre Patout, amateur tardif du style paquebot, son effet d'ampleur, sinon d'autorité. Le parallélépipède est cependant sculpté par les trois hautes verrières qui allègent sa masse : s'il reste par son format rectangulaire assez proche des formats de l'image cinématographique, le plan-écran s'ouvre de l'intérieur ; il prend de la profondeur, avec ces grandes verrières, trois écrans verticaux inscrits dans le rectangle horizontal, même quand sont abaissés les stores occultants. Ainsi la structure même du bâti détermine la possibilité que l'on pourrait dire ici organique de *split-screen*, d'écran fragmenté. C'est à cette unité composite d'un écran discontinu que les artistes choisis se sont confrontés. Et c'est là aussi que prend sens la proposition de programmation orchestrée par Mode d'Emploi : l'aspect ouvert de la sélection permet de mettre en coprésence des écritures et des projets très différents, plus ou moins informés des contraintes et des potentiels de ces pratiques que l'on identifie souvent au *mapping*. Il faut pourtant préciser que ce terme renvoie à un mode de production de l'image qui intègre une déformation de l'image-source en anticipation des singularités voire des « défauts » de la surface d'accueil finale de l'image. Le mapping sert donc le plus souvent à corriger les défauts de planéité, à gommer l'écart d'un support de fortune avec la structure pleine et frontale de l'écran. Mais bien sûr, et très au-delà de l'usage proprement technique, les outils du mapping servent désormais non pas seulement à neutraliser les irrégularités visuelles des supports, mais à s'en servir, les effaçant, les surlignant, les contredisant, à faire partie des signes et formes propres de l'image projetée, à les nourrir, les enrichir. S'ouvre ainsi une possibilité d'écriture adaptée et dialoguée avec le site de l'image, et une expérience forte pour les artistes eux-mêmes de déplacement-relecture de leur propre image.

---

<sup>6</sup> Frédéric Curien, « La projection comme geste » : article ; contribution aux journées d'étude dans le cadre de Grande Image Lab, ESAD TALM Le Mans, 2016. Curien y développe une riche perspective historique et critique de « l'évolution des paradigmes artistiques liés à la présence et à la position des spectateurs dans les dispositifs de projection actuels ».

<sup>7</sup> Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Le Seuil, 2014.

## Performativité du rendez-vous

Au soir de la projection, au lever de rideau, les artistes eux-mêmes ne sont pas les derniers à se trouver en situation de découverte, partageant leurs réflexions critiques sur la vision finale, dans la réalité d'une expérience, sinon sans brouillon, du moins sans répétition. Car c'est l'ensemble des conditions concrètes qui font contexte, c'est le tout de la situation qui détermine *in fine* la réalité de la perception : bien sûr les moyens techniques, le contexte lumineux —luminosité naturelle comme éclairage public incident— même s'il est nécessairement nocturne, la forme et la structure du support, la consistance des surfaces, mais encore l'espace de perception pour les spectateurs et leur position, variable, à la recherche souvent active justement des points d'attention que détermine le dispositif, et encore les conditions atmosphériques (d'ailleurs plutôt plus fraîches qu'espérées ce jour-là, sans que les spectateurs ne s'en soient trouvés découragés).

Et bien sûr, ce sont plus encore les qualités photographiques, colorimétriques, rythmiques, les régimes d'image, du plus descriptif au plus abstrait, du narratif au symbolique, partie prenante d'univers et d'imaginaires ouverts, qui s'imposent au regardeur. Au fil de la programmation, des huit pièces projetées retiennent d'autant le regard qu'elles relèvent d'une complète diversité d'écriture : le support de diffusion final qu'est la vidéo numérique permet en effet d'intégrer des gestes et des natures d'écriture différentes, proprement filmique, mais aussi touchant à la peinture, à l'animation concrète, au volume d'une sculpture dématérialisée, à l'imagerie 3D, et de répondre à des modes d'occupation de la surface très variées, du plein écran au détail animé, au changement d'échelle, au *multi-screen*. Enfin, les écritures sonores, bruit, musique, voix, viennent ancrer la perception dans une expérience complète, bien loin d'une ambition tapageuse mais bien plus, celle d'une présence fine de la résonance sonore soutenant le déploiement de l'image.

Ce que confirmait si nécessaire *Video Art on display*, son dispositif maîtrisé et son unicité d'événement, c'est la dimension performative d'une telle programmation, et même de chaque boucle de programme quand comme à Tours elle est enchaînée à deux reprises, deux fois de plus d'une quarantaine de minutes d'un montage de séquences qui se succèdent, se font écho ou se confrontent. Ici, la dimension de performance peut bien sûr tenir à la nature de l'image produite (et parfois aux interactions directes ou algorithmiques, quoique *Video Art on display* ne s'embarrassât pas de tel projets). Mais aussi, et c'était le cas à Tours ce jour-là, la dimension performative tenait surtout de la puissance de fait du collectif de spectateurs : où l'on retrouve une dimension propre à la salle de cinéma mais... sans la salle de cinéma.

## Tombe le jour, vienne l'image

En guise d'ouverture de rideau, c'est avec *Les Alpes de Tours* de Jacques Perconte que s'ouvre *Video Art on display*. Un double mouvement conduit l'œil, qui fait se croiser jusqu'au seuil du vertige le glissement vers le bas d'une image allusivement paysagère avec trois images en inserts dans les trois verrières, images d'une nature proche mais contrastée qui suivent, elles, un mouvement ascensionnel qui semble sans fin. Cette matière visuelle, d'une sensibilité picturale et issue d'un processus de déformation, de dégradation de la matière numérique de l'image ne se laisse pas saisir dans sa nature descriptive sinon par le vol d'oiseau qui parfois traverse le champ visuel. Peu à peu, l'image s'unifie et au gré d'une transformation colorée des

dominantes bleu-gris vers la lumière d'un jaune irradiant, d'impose la masse encore indifférenciée. Mais c'est bientôt, dans une palette digne des fonds de Gustav Klimt, la silhouette-masse de la montagne qui traverse le champ de l'écran, que l'on saura peut-être reconnaître comme celle du Mont-Blanc, plongeant dans les profondeurs du sol dans un bruit sourd : ce pourrait être celui d'un tremblement de terre, d'une avalanche, ou le produit aux résonances cavernes d'un bande son au ralenti. Le tout contribue à cette perception paysagère plus sensible que visible, que Perconte<sup>8</sup> en maître du trouble numérique, par usage aux limites des outils de la production vidéo jusqu'au *glltch*, devenu bien après lui un usage partagé, explore depuis longtemps : celui des Alpes, qui lui sont familières, et pas moins inquiétantes par leur paradoxales monumentalité et fragilité.

Au terme de ces quelques 14 minutes de paix menaçante, le support qu'est l'architecture est pour ainsi dire effacé. Il s'ouvre ensuite vers la profondeur perspective ouverte par le pare-brise sur une route, sur des routes : singulier *road-movie* qui s'installe là, d'autant que si communément le point de fuite demeure toujours plus loin, inaccessible, au voyageur, il est plus que perdu dans les images de Marie Dubois. Car en un geste mesuré, par le recueil et la compilation parmi les heures et les jours de captation par des caméras de tableau de bord auto disponible sur le net, Marie Dubois<sup>9</sup> avec *Into this house we're born* retrouve la matière fragile et inquiétante qui traverse son travail : la poussière. Ici, celle que sur les routes, au gré des tempêtes, ont croisé tant d'automobilistes, souvent semble-t-il aux États Unis d'Amérique. La poussière des routes se fait métaphore, du passage, de la perte, du peu et du fragile. Ainsi matérialisée, elle frise l'invisibilité, gageure quand elle prend l'échelle du bloc d'architecture. Qu'on la morde ou s'y incarne, elle est l'autre de l'image photographique, son défaut, sa perte.

Du monde incertain de la poussière, l'image se fait alors profonde et contrastée. Avec *Cellar door*, Mélissande Herdier nous ramène dans une confrontation à l'objet, mais dans les matérialités médiées par nos pratiques de l'imagerie scientifique, médicale ou astronomique, se jouant des échelles du monde. Dans les nappes sonores composées par Lucas Pradalier, l'œil paraît toucher un matériau aussi séduisant que répulsif, parcourant un paysage dont les volumes sont tantôt des corps pleins, tantôt ouverts en une intériorité ambiguë, vaguement menaçante, spectrale. Perdues flottantes devant des profondeurs sans lumière, les formes à la blancheur de lumière remettent à plus tard de révéler leur consistance, pour disparaître en nous laissant une étrange sensation aux os. Est-ce ainsi que nous sommes faits ?

La réponse ne viendra pas aussi simplement, serait-elle rassurante avec un autre temps d'exploration qui s'ouvre ensuite : c'est celui du duo de collaboration constitué par Chloé Jeanne<sup>10</sup> et Vincent Negrão, respectivement pour l'image et la bande son. Ils emmènent devant des matérialités équivoques, sous des peaux d'une animalité incertaine. Mais bientôt l'imagerie se fait d'une douceur bucolique, à la manière

---

<sup>8</sup> Le site de l'artiste, très documenté et généreux : <https://www.jacquesperconte.com/> et plus particulièrement sur cette pièce : <https://www.jacquesperconte.com/oe?261>.

<sup>9</sup> Le site de l'artiste : <https://marie-dubois.com/>; et plus particulièrement la pièce présentée : <https://marie-dubois.com/sans-titre-2018/>.

<sup>10</sup> Le site de l'artiste : <https://chloejeanne.net/>.

pourrait-on penser un instant d'un paysage japonisant. Il y a pourtant aussi de l'organique là-dedans, de nouveau plongés que nous sommes dans un monde microscopique et chatoyant, cellulaire et vivant. C'est que Chloé Jeanne s'est choisi un terrain de recherche qui côtoie, parfois de très près, le regard des scientifiques. Sans se départir d'une sensibilité plastique qui s'incarne dans des objets, des dispositifs organiques, elle partage ici son appétit d'exploration avec une liberté qui tient de la rêverie, portée par la bande sonore de son complice.

L'espace n'a pas fini de basculer et le spectateur de se trouver conduit dans un monde parallèle : l'image cette fois semble d'abord venir de l'intérieur du bâtiment du CCC OD, par ses grandes verrières. Elles découvrent un paysage de rocher dédoublé, deux mondes parallèles dans une symétrie horizontale baigné de lumière bleue d'un soleil artificiel. Alors la silhouette d'un homme nu parcourt d'une marche lente et décidée la crête du rocher, ou plutôt deux silhouettes tête bêche qui vont à la rencontre l'une de l'autre, en miroir. L'atmosphère est paradoxalement à la fois lunaire et aquatique. Puis la progression vers la lumière centrale est alors noyée par le flot maritime qui emporte le bâtiment tout entier, épargnant les deux marcheurs qui se croisent, puis continuent le cheminement. Mais bientôt le feu semble sortir du bâtiment, dont l'intérieur s'embrase. L'énergie vivante des flammes efface ce temps la trace de l'homme, sa quête, en suivant la bande sonore : l'onirisme symbolique en est rendu plus expressif, que traduit aussi le titre : *Le Passage*. La maîtrise technique tant de qualité de prise de vue que d'élaboration des imbrications d'écrans et du son en fait un moment fort de *Video Art on display*, signé à deux par Romain Evrad<sup>11</sup> et Jérémie Frémont.

Si par les pertes d'échelles et l'iconographie déployée menait le spectateur du côté de mondes souvent insituables ancrés dans des matérialités sensibles mais troublante, une image simple, des moins spectaculaires, s'impose alors avec la proposition de Rémi Boinot<sup>12</sup>. Pas d'élaboration de post-production ici, sinon la découpe d'un plan fixe réparti sur les trois verrières du bâtiment. Un gros plan, devenu grand : au centre, cosmique, un œil animal, sombre, cerné de cils fins. Sur la pupille, le reflet de celui qui prend l'image, penché en contrejour sur le ciel vers l'animal probablement à terre. Et les battements de paupière comme seuls événements.

Avec *Œil du cochon noir*, Rémi Boinot, voyageur, souvent peintre ou fabricant d'objets sculpturaux, ouvre ici cette sensibilité qui s'impose à la pensée de la présence et de la vie (et de la mort) animale. On sait la place que prend aujourd'hui cette part majeure du vivant que l'hégémonie humaine semble rouvrir, avec des entreprises de pensée majeures et décisives comme celle de Baptiste Morizot, par exemple dans *Manières d'être vivant. Enquête sur la vie à travers nous*<sup>13</sup> ou son *Sur la piste animale*<sup>14</sup>. Le regard du cochon ici se fait monument d'une sensibilité fragile et vitale.

---

<sup>11</sup> Le site de l'artiste vidéaste Romain Evrad : <http://www.labtone.net/>

<sup>12</sup> Le site de l'artiste : <https://www.remiboinot.com/>; pour la pièce présentée : <https://www.remiboinot.com/post/678325532737339392/httpsvimeocom695868752ca86ac1c2d-video-art#notes>

<sup>13</sup> Éditions Actes Sud, 2020.

<sup>14</sup> Éditions Actes Sud, 2018.

Le rythme de la programmation prend alors un autre tour. Deux propositions reprennent en main la piste de l'expérimentation plastique pure, que l'imagerie vidéo sait mettre au défi.

C'est une logique qui touche à l'expérience du collage qu'explore Justine Ghinter, logique visuelle qui relève d'une manière d'abstraction concrète : ses compositions faites de matériaux divers, colorés, tramés, découpés, fibres, fils, petits papiers, sont insérés dans des cadres de diapositives, ainsi travaillées à petite échelle. Elles sont visibles par transparence, traversées par le flux lumineux du projecteur de diapositive, puis par superposition de trois projections qui font apparaître au rythme de leur défilement d'autres compositions par superposition, combinaison, disparition. Dans la version du travail amenée sur la façade du CCC OD, filmée en vidéo, l'artiste démultiplie l'enjeu qu'elle cultive, soit une attention à l'événement visuel constitué par le contraste. Contraste visuel qui contient le paradoxe de la différence et de la proximité : la vitesse de défilement et le jeu de combinatoire infini produit un ensemble de moments sensibles, en fugue, tenus fragile entre matière et sensation. Fernand Léger parlait volontiers de « contraste de forme » dans son vocabulaire plastique. Justine Ghinter<sup>15</sup> en réinvente une version dans son propre vocabulaire.

Gaston Bertin vise lui aussi une sensibilité d'ordre picturale, avec une pratique qui croise photographie et peinture, qu'il exerce toutes deux de manière complémentaire depuis plus de trente ans. C'est peut-être de la première qu'il tient une attention toute particulière pour le flou, cette qualité paradoxale de la vision photographique. Au CCC OD, les formes simples produites par collage sont ici au contraire comme embrumées par leur captation photographique, et mises ensuite en mouvement de succession dans la durée vidéo. Ainsi la couleur n'apparaît plus que comme vibration, par zones flottantes, formes isolées ou en expansion à l'échelle du bâtiment, revêtu alors d'un champ monochrome lumineux, vibrant souvent de rouges orange quasi fluo, ou de formes blanches, peut-être en réserve, en découpe. Ainsi Gaston Bertin <sup>16</sup> nous mène, non sans esprit de jeu, du côté de *l'Impalpable*, revendiqué par le titre de sa pièce.

*Qui parle ?* interroge un essai récemment publié qui interroge les rapports au sein du vivant<sup>17</sup>. Avec la dernière pièce de la programmation vient la voix, celle de Nina Fourton. La parole du récit émerge alors, et avec lui la mémoire, le trouble. Avec *Une histoire d'images*, Nikolas Chasser Skilbeck nourrit la boucle du souvenir, entre la fragilité de la goutte d'eau de pluie sur la vitre et la puissance de la cascade. Les régimes d'image croisés par l'usage du multi-écran conduisent des sensations simultanées, contradictoires comme sait l'être la pensée intime, celle du rêve ou du libre vagabondage de l'esprit. Les fenêtres et leurs larmes de pluie ramènent à l'expérience du regard, et le flot à l'énergie du vivant, sa puissance et sa fragilité. Coutumier de la projection monumentale, et à ce titre actif dans la mise en place du

---

<sup>15</sup> Le site de l'artiste : <https://cargocollective.com/justineghinter>

<sup>16</sup> Le site de l'artiste : <http://www.gastonbertin.com/index.html>

<sup>17</sup> *Qui parle ?* (pour les non-humains), par Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, éditions PUF, 2022.

projet *Video Art on display*, Nikolas Chasser Skilbeck<sup>18</sup> sait user tant d'une technicité et d'une qualité visuelle du grand format que d'émotivité directe. Son *Histoire d'images* ici vient refermer —et relancer— la boucle, celle de la programmation des œuvres réunies par le projet, celle de ce double pouvoir du *display* dans l'espace ouvert de la rue et du paysage urbain, entre l'intime et le collectif.

C'est cette expérience qu'on prit en partage les artistes contributeurs, chacun avec leur propre démarche, leur propres écritures visuelles et sonores, tous dans ce partage d'un temps commun, ouvert de sensation fines, devenus spectateur parmi les spectateurs. Il se pourrait bien que le public d'un soir ait pris rendez-vous, en connaissance de cause, pour une autre édition de *Video Art on display*<sup>19</sup>.

Christophe Domino  
Critique d'art, commissaire d'exposition.

---

<sup>18</sup> Le site de l'artiste : <https://www.nikolaschasser.com/>

<sup>19</sup> En souhaitant le renouvellement du soutien du Ministère de la Culture obtenu pour 2022 à travers de l'appel à projets « Aides à la captation et aux diffusions alternatives pour le secteur des arts visuels » du Ministère de la Culture.