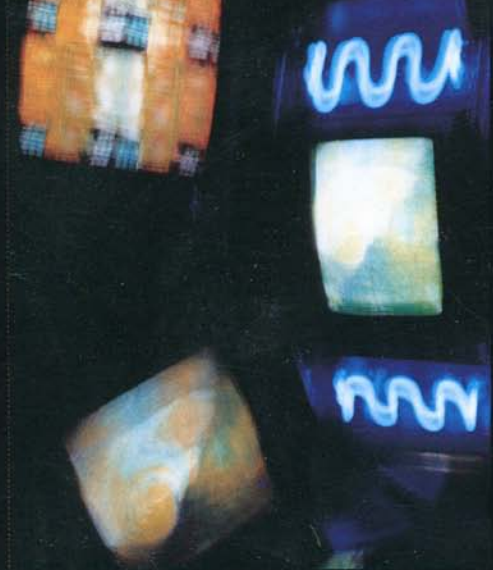




spécial

VIDEOFORMES 94

Turbulences Vidéo
culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

revue trimestrielle N°3
printemps 1994 40FF



"Tu vois ce que je vois ?"

SNARK

LE SAMEDI SOIR VERS 23H30 SUR ARTE



Turbulences Vidéo

culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

Même si dans notre culture environnante

l'image est reine, elle est souvent décriée ; cela arrive souvent avec les formes d'art dites en marge et par conséquent dérangeantes. Gageons que ce 9ème festival permette de réhabiliter les installations vidéo afin que celles-ci soient enfin considérées comme des oeuvres d'art à part entière ; quant aux programmations d'art vidéo, il faut savoir que l'image est une écriture qui demande -elle aussi- d'être écrite avant d'être vue (lue).

Je crois à la création vidéo et à l'intérêt croissant du public pour un art qui fait appel aux nouvelles technologies. Je pense plus particulièrement au public jeune qui, instinctivement par rapport à ses aînés, est sensible à la vidéo. C'est aussi par un travail de fond auprès des scolaires -travail effectué par l'association **VIDEOFORMES** durant l'année- que l'art vidéo pourra prendre toute sa place auprès du public.

Le Conseil Général du Puy-de-Dôme ne peut que se réjouir du thème générique choisi par **VIDEOFORMES** pour sa 9ème édition intitulée "Accrochez-moi ça !". Pleinement consciente du rôle que les collectivités territoriales ont à jouer pour favoriser l'émergence de nouvelles formes artistiques, l'assemblée départementale oeuvre dans ce sens. En créant un Fonds Départemental d'Art Contemporain Image, et en instaurant un "Prix Image" lors de sa manifestation annuelle -le Prix des Volcans- consacrée à l'art contemporain, le Département favorise le décloisonnement qui a trop longtemps été de mise entre la peinture, la sculpture et l'art vidéo.

Le festival **VIDEOFORMES**, que le Conseil général du Puy-de-Dôme soutient depuis ses débuts, est la manifestation phare qui nous invite à remettre en question cette division entre les différentes formes d'art.

Au nom de l'assemblée départementale, je souhaite un vif succès au 9ème festival **VIDEOFORMES**.

Georges Chometon

Président du Conseil Général du Puy-de-Dôme

Art de transition, la vidéo est largement ouverte aux innovations technologiques, ouverte également aux diverses formes d'expressions plastiques.

Foisonnante et multiple - c'est sa richesse - il est parfois difficile pour le profane quelque peu égaré de trouver ses repères...

Aussi est-il bienvenu que des manifestations telles que le festival **VIDEOFORMES** permettent, régulièrement, de faire le point sur la situation de la "scène" vidéo.

La DRAC Auvergne, accompagnée des collectivités et de partenaires privés soutient cette manifestation; elle le fait avec enthousiasme, pour que "vive la vidéo".

Richard Martineau

Directeur Régional des Affaires Culturelles.

Droit de Cité pour l'Art Vidéo

La vidéo est-elle vraiment un art ? Relève-t-elle de l'avant-garde ? Eternelle question sur les nouvelles formes d'expression, qui ne doit pas nous dispenser d'aider les créateurs. Les oeuvres vidéo déconcertent le grand public, parce qu'elles agissent en décalage permanent par rapport à la télévision, le média populaire par excellence. Je pense notamment aux installations, qu'on appelle aussi sculptures. Pourtant si nous étudions les matières et les objets qui les composent, les techniques employées, la référence, à travers la télévision, aux média et à l'actualité, l'humour sinon la dérision qui apparaissent en filigrane, rien de tout cela n'est étranger à notre monde contemporain. Nous savons donc déchiffrer ses codes. Mais l'image que nous renvoient ces oeuvres n'est pas toujours facile, ni perceptible instantanément.

Quant aux films vidéo, je les rapprocherai volontiers des courts métrages que nous connaissons bien à Clermont-Ferrand. Pour leur diffusion, nous accordons l'Espace Municipal Georges Conchon à Vidéoformes pendant le festival, et six autres fois par an, à l'occasion des "*Turbulences Vidéo*".

La Ville de Clermont-Ferrand apporte son aide au festival **VIDEOFORMES** sous forme de subventions. L'an dernier, elle lui a également prêté le Musée Bargoin qui était disponible. A cette occasion, nous sommes heureux de recevoir et de réunir des artistes et des intellectuels du monde entier. De leurs rencontres naît probablement une synergie qui ne pourra que rejaillir sur leurs oeuvres à venir, donc sur les futurs **VIDEOFORMES** que nous accueillerons. Car la vidéo continuera d'avoir droit de cité à Clermont-Ferrand. Le magnifique travail fourni depuis des années par l'équipe du festival mérite d'être soutenu et encouragé. Et il le sera.

Je souhaite à tous un bon festival 1994.

Roger Quilliot
Sénateur Maire

Neuf années se sont écoulées depuis la création du Festival **VIDEOFORMES**, qui constitue maintenant l'un des rendez-vous importants de la vie culturelle auvergnate et le point d'ancrage de la vidéo de création dans la Région.

Depuis sa création, ce festival a effectué un fort beau parcours, présentant, chaque année, à un public élargi la création vidéo internationale sous toute ses formes.

VIDEOFORMES est, en effet, devenu l'un des témoins reconnus dans le domaine des nouvelles technologies et de l'art contemporain.

Le Conseil Régional est heureux de soutenir **VIDEOFORMES**, mais également les actions de diffusion en Région intitulées "*Turbulences Vidéo*".

Je forme des voeux de succès pour cet hommage à l'art vidéo.

V. Giscard d'Estaing

Président du Conseil Régional d'Auvergne.

Sommaire / *summary*

Editorial, P. 5

"Accrochez-moi ça !" / "Hang me up !", P. 6

Jean-Paul Fargier

Hommage / Tribute : Danièle et Jacques-Louis Nyst, P. 10

Nyst : "carte blanche et miroir liquide"

"Biographie selon la mémoire et les archives de Danièle Nyst"

Jean-Paul Fargier : "PFFT"

Nyst : "Des paroles en l'air"

Les installations vidéo / Video installations, P. 37

Roland Baladi : "Réseau hertzien"

Dominique Belloir : "Scénographie d'un paysage"

Timothy Binkley : "Watch yourself"

Ilse Gassinger : "La tentation d'Eve"

Patrick de Geetere / Cathy Wagner : "En pire", dessins

Jérôme Lefdup : "Les fragments"

Joan Logue : "interactive video portrait gallery"

Geoffrey Shea : "Surface tension"

La Tribune des Critiques, P. 56

Sandra Lischi : "L'Opera installation, pré-théâtre du futur."

Paul Willemsen : "Pour une muséographie de l'installation vidéo"

Maureen Turim : "Les installations conceptuelles"

Stéphanie Moisdon : "Les lumières de la ville"

Vidéo et peinture / painting and video, P. 74

Jean-Claude Schenkel : "La vidéo considérée comme un des beaux-arts ?"

Maureen Turim : "L'image de l'art dans la vidéo"

Performance / performance, P. 110

Pierre Bongiovanni : "Une action cinématographique"

Rémi Caritey : "l'écran réversible"

Photo-vidéo, P. 112

Denis Guéguin, chasseur de trames

La Vidéotheque Ephémère, P. 114

Art vidéo danse - N+N Corsino

"Regards Planétroniques" de Gianni Toti - Sandra Lischi

"Water and power" de Pat O'Neill - Rosanna Albertini

Label Video - Georges Heck

Fearless - Dominik Barbier

En pire, et autres états... - de Geetere / Wagner

Carnets de voyages : Hongrie, Brésil, Canada.

Histoire d'oeil

Prix de la création vidéo, P. 150

Curriculum video, P. 153

Index, P. 157

Editorial

"La Vessie des Lanternes"

La France est un beau pays, où il fait bon vivre... ("belles filles à voir, bon vin à boire").

Il y a 10 ans, on y lançait le Programme Câble - qui a connu le succès que l'on sait ! Et voilà qu'aujourd'hui, après le tout numérique, l'ex-futur-virtuel, le parabolique, l'interactif intégral, on nous sort du chapeau - avec force conviction- le MULTIMEDIA (à tous les étages) et son cortège d'avatars : les fabuleuses autoroutes numériques, le télé-transport, le télé-travail, le télé-piéton (be-bop : le téléphone sans fil qui swingue !), etc...

Avec les mêmes arguments, les mêmes chiffres, les mêmes comparaisons avec l'Amérique ou l'Europe, l'ère du multimédia s'avance.

Avec les mêmes soupirs, on s'émerveille du moindre hoquet des machines mais peu de personnes se posent la question de savoir : "A qui ça sert ?", "A quoi ça sert ?". Fabuleux progrès, potentialités infinies, certes, mais "que va-t-on transporter sur ces autoroutes ?"

Quid de la beauté, du plaisir, de l'imaginaire, de l'émotion, des rêves. Quid des sens et du sens ? Quid des rapports entre les humains - pardon, les Cyborg ! (au sec... !). On croit pouvoir se passer des artistes...

S'il fallait encore et toujours un village d'irréductibles... il se nommerait peut-être Presseux Village, résidence de Danièle et Jacques-Louis Nyst : "...J'essaye tant bien que mal de parler de la lumière que je vois que j'ai profondément en moi. Une petite lueur comme une luciole qui est irrésistible, qui ne s'éteint pas. Je la possède au plus haut degré depuis que je suis né. Chaque être vivant en a forcément une. Et pourtant l'actualité me dément, j'ai une impression immense d'isolement comme beaucoup d'autres sûrement. Je dois constater que la lueur que je tente de montrer est considérée comme parasite comme ne faisant pas partie d'un plan absurde de vie. Alors faut-il à tous prix chercher à l'imposer ? Non car se serait d'un seul coup perdre tout. Les verbes vouloir et imposer sont des étouffoirs, le verbe qui ouvre à la lumière est recevoir, recevoir, s'ouvrir à la vie est le seul acte créateur possible. Alors j'arrête, je me réfugie dans mon atelier pour encore avoir la possibilité d'agir sans quémander..."

"... Cela me fait penser à cette blague où un homme prend le train et s'aperçoit qu'il ne prend pas la bonne direction. Alors il se tourne vers son compagnon et lui dit : André ils se sont trompés de train. Puis après réflexion, il ajoute : mais tu n'es pas André. Cela m'a toujours fait beaucoup rire..."

On croit pouvoir se passer des artistes...

Gabriel Soucheyre, Eric de Bussac.

Accrochez-moi ça !

Jean-Paul Fargier

... et un jour la vidéo se retrouva au pied du mur.

Pouvait-elle y grimper ? Elle ne se posa pas longtemps la question. Grimper, c'est aux rideaux qu'elle préférerait. Mais un mur ! Avec des clous... comme à la maison... ça ne se refuse pas. Elle fit le bond. Accrochez-moi ça ! Tableaux vidéo, peintures plus moniteurs, télé encadrées, photos d'écrans scannées, collages d'objets à la sauce cathodique, on a vu de tout sur le mur des expos depuis que Paik avait trouvé la chose commercialement juteuse. " Quand j'ai compris que pour vendre il fallait faire des oeuvres qui s'accrochent au mur, j'ai commencé à faire des oeuvres qui s'accrochent au mur, ah ah ! "

Pas plus difficile que ça ? Apparemment non. Mais si on y regarde de près, on découvre que la question du mur à conquérir fut et reste pour la vidéo un triple défi. Un défi à elle-même, un défi aux autres arts, un défi à la télé.

La vidéo est née sur un piédestal. Tout de suite on a posé la télé, sa fille aînée, sur un

...and one day video found itself with its back to the wall.

Could it climb up ? It didn't waste time on the question. It would prefer to climb curtains. But a wall ! With nails... like at home... it couldn't say no. It leapt into the air. Hang me up !

Video pictures, paintings plus monitors, framed TV sets, photos of scanned screens, collages of objects with cathode sauce, we've seen it all on the walls of exhibitions ever since Paik found the idea commercially ripe. "When I realised that in order to sell I needed to create works that could be hung on the wall, I began to create works that could be hung on the wall, ha ha !"

As easy as that ? It seems so. But if you look closely, you discover that the question of the conquest of the wall was and remains for the video a triple challenge. A challenge for video itself, a challenge for the other arts, a challenge for TV.

Video was born on a pedestal. TV, its elder daughter, was immediately put on a high

Hang me up !

meuble élevé. Un socle. Comme une statue. Les speakerines étaient des femmes-troncs mais la télé avait des jambes. Avec interdiction de s'en servir. La télé resta donc sagement où on l'avait mise. Quand vint le fils cadet, l'art vidéo, cette position confortable, il n'en voulu pas, il la rejeta. Il voulait voyager, il se mit à bouger, il prétendait pouvoir s'installer partout. Et c'est bien ce qu'il fit. Il dégomma le piédestal et s'en alla fureter aux quatre coins de l'espace. Les moniteurs se retrouvèrent sens dessus dessous, s'accouplèrent en adoptant successivement toutes les postures. Sauf une. La posture dite du clou.

La question de l'accrochage pose d'abord le problème du clou. Tous les clous ne naissent pas droits et égaux. Il en est de plus pointus que d'autres. L'art vidéo s'en rendit vite compte. Un moniteur ne s'accroche pas au mur comme un tableau. Il faut des fixations ad hoc.

Une fois bien accroché, le tableau vidéo voit le monde à ses pieds. Il jette un oeil compatissant sur sa soeur aînée, cette pauvre

piece of furniture. A plinth. Like a statue. The announcers were legless women but the TV had legs -that it was forbidden to use. So the TV stayed sensibly where it had been put. When the younger son, video art, arrived, it didn't want this comfortable position, it rejected it. It wanted to travel, it began to move, it said it could install itself anywhere. And that exactly what it did. It hopped off its pedestal and went nosing about all around the place. Monitors were placed upside down, coming together in every conceivable position. Except one. The nail position.

With the question of hanging comes the problem of the nail. All nails are not born straight and equal. Some are more pointed than others. Video art quickly realised this. You can't hang a moniteur on the wall like a picture. Special fixtures are required.

Once the video picture has been correctly hung, it sees the world at its feet. It casts a sympathetic glance in the direction of its elder sister, this poor TV which has never travelled the world, has never experienced intense pleasure, remains ignorant of the joys of oil

télé qui n'a jamais parcouru le monde, ne sait pas s'envoyer en l'air, ignore les joies de l'huile et de la colle. Il n'a que mépris aussi pour ses voisins, quand il arrive qu'on l'expose en même temps que des tableaux-tableaux. Partager la même cimaise ! Qu'importe puisque finalement c'est lui qui triomphe. Il a un truc en plus. L'arme absolue. L'image qui affole aujourd'hui toutes les images.

VIDEOFORMES 93 a déjà montré des "tableaux-vidéo" : celui de Véronique Legendre, ceux de Jean-Michel Gautreau. En 92 il y avait le tableau Baladi. Et en remontant on en trouverait d'autres. Une tendance se dessine, s'accroît. Le moment est venu de la mettre en pleine lumière.

Exposer des installations vidéo qui s'accrochent au mur, comme **VIDEOFORMES 94** le fera de façon systématique et presque exclusive (il y aura quelques exceptions, il en faut) devrait permettre, d'avantage encore peut-être qu'avec des "sculptures vidéo", de situer les enjeux de l'art vidéo. Ses enjeux historiques, ses visées actuelles. Né contre (tout contre) la télé, l'art vidéo n'a jamais cessé de remettre en question la division traditionnelle opérée par les arts plastiques entre sculpture et peinture. L'art moderne et son développement contemporain se fonde en partie sur l'abolition de cette division. Il serait temps de comprendre qu'elle a eut lieu sous la pression de l'image animée. Quand la vidéo réoccupe une place clé de l'art traditionnel, le mur, avec des créations comparables par leur format à de la peinture de chevalet, elle ne fait pas que mimer un stade intermédiaire dans une chaîne d'évolutions, comme si elle régressait aux débuts du collage, ou même antérieurement, elle répète de façon plus claire le message qu'elle émet depuis qu'elle est née : l'image instantanée est désormais le sur-moi de toutes les images.

Nous allons donc esquisser un double retour aux sources. Incidemment, la "vidéo qui s'accroche au mur" accroche au passage la question du ready made, centrale dans l'art contemporain, et la question de la place des installations vidéo sur le marché de l'art.

paint and glue. It also has nothing but scorn for its neighbours, when it happens to be exhibited at the same time as these picture-pictures. Having to share the same picture-rail ! In the end it doesn't matter because video is the victor. It has something extra. The ultimate weapon. The image which today throws all other images into a panic.

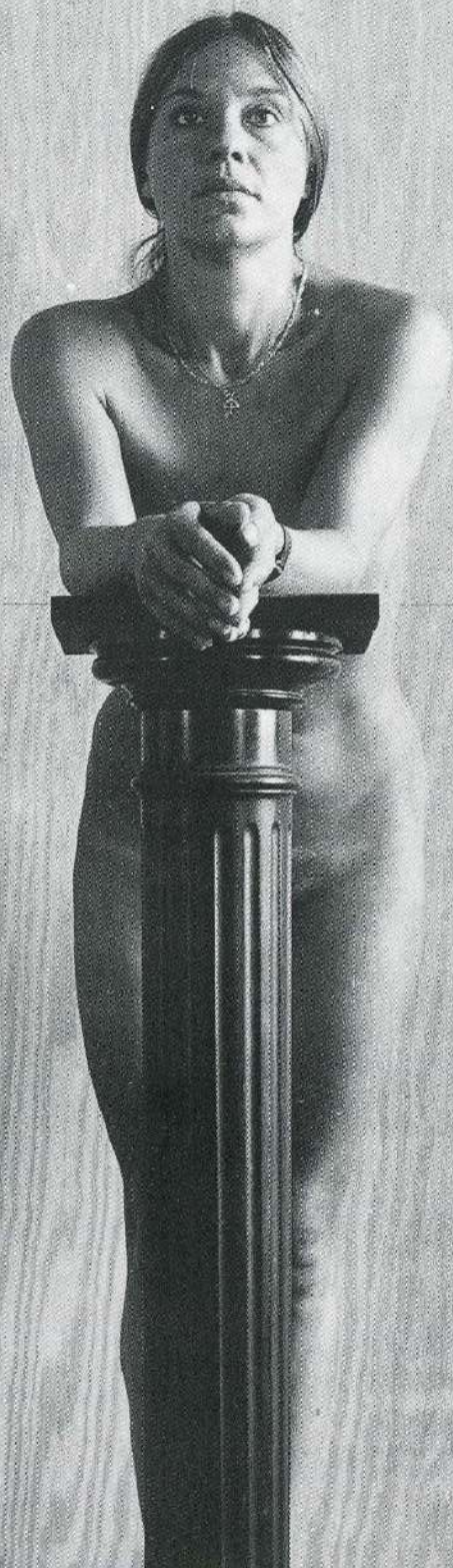
VIDEOFORMES 93 has already shown "video-pictures" : works by Véronique Legendre and Jean-Michel Gautreau. In 1992 there was the Baladi picture. Going back you can find others. A trend emerges, begins to stand out. The moment has arrived to draw it into the limelight.

To exhibit video installations which hang on the wall, as **VIDEOFORMES 94** will do systematically and almost exclusively, (there will be some exceptions, there have to be) should permit, perhaps even more so than with "video sculptures", to situate the stakes of video art. Its historic stakes, its present aims. Created alongside TV, video art has never stopped questioning the traditional division between sculpture and painting. Modern art and its contemporary development are partly based on the abolition of this division. It's time to realise that this has happened under pressure from the animated image. When video reoccupies the keystone of traditional art, the wall, with creations comparable in size to traditional paintings, it's not only mimicking an intermediate stage in an evolutionary chain ; as if it was going back to the beginnings of collage, or even earlier, it clearly repeats the message that it conveys since its creation : the instantaneous image is henceforth the super-ego of all images.

So we're going to attempt a double return to basics. Incidentally, "video-hanging-on-the-wall" brings in its wake the question of ready made, which is central to contemporary art, and also the question of the place accorded to video installations in the world of art dealing.



Jean-François Guiton, "Albatros", Atelier Bain d'Huile, **VIDEOFORMES** 91.



Hommage à Danièle et Jacques-Louis Nyst

- "Carte blanche et miroir liquide"
- "Biographie selon la mémoire et les archives de Danièle Nyst"
- "PFFT"
- "Des paroles en l'air"

photo ci-contre: Nyst, "Thérèse plane"

"Carte blanche

NYST



Nyst, "Apocalypse selon Thérèse"

et miroir liquide"

L'Apocalypse selon Thérèse a déterminé l'an zéro du nouveau calendrier de l'époque TSYN.

Les aventuriers de la conversation en traversant la grande zone brûlée ont découvert, parmi les ruines d'une maison calcinée, un bébé. Thérèse et le professeur ont recueilli l'enfant, une petite fille toute rose d'amour qui ne boit que du lait.

(Extrait Pyramide).

Ils lui ont donné pour nom Terril en raison du terril dont la silhouette noire triangulaire dominait la maison. A ce prénom ils lui ont ajouté un nom : Songe. Terril Songe. En état d'éveil les yeux grands ouverts, Terril donnait l'impression de vivre dans un rêve.

À vingt-cinq époque TSYN.

Un nouvel envahisseur menace la terre. Il n'est pas de type humanoïde. Mais se présente sous une forme liquide. L'envahisseur se déplace en de minuscules gouttelettes tout à fait inoffensives. Mais ces gouttelettes réunies constituent une flaque translucide pareille à de l'eau. Un miroir liquide tout à fait mortel.

(Extraits de différents exemples de miroirs liquides en vidéo films de 10 à 15)

Contempler son reflet dans ces miroirs pièges anéanti les facultés de réflexion, vous rend docile comme un mouton. Cette eau vivante et mortelle provoque une accoutumance. Celui qui y a goûté ne peut plus s'en passer. Il est fréquent de voir les humains touchés venir s'y abreuver. Les miroirs liquides s'ils ne sont pas humanoïdes représentent une véritable

intelligence dont le dessein est de désarmer l'esprit des habitants.

Dans le plus grand secret un comité de Résistance s'est constitué. Les membres s'abreuvent, avec prudence, d'eau de source ou de pluie. Ils doivent à tout prix éviter de se faire remarquer par les Humains Touchés - les H.T. qui se prononce (les achetés). Les Résistants soupçonnent les H.T. d'être utilisés comme indicateurs par les envahisseurs afin de débusquer les humains qui sont encore doués de réflexion.

Les Résistants.

Les Résistants ont toujours un verre d'eau non contaminée à portée de main. Par bonheur les deux eaux ne se mélangent pas. Les atomes d'hydrogène et d'oxygène des molécules de l'eau propre (H₂O) sont beaucoup plus légers que ceux des miroirs liquides. En quelque sorte l'eau propre désignée par le sigle E.P. (prononcez épée) surnage.

Les Résistants ont découvert tout à fait par hasard le moyen pratique de détecter rapidement s'ils étaient confrontés à de l'E.P. (l'épée) ou aux Envahisseurs. Ils plongent un petit carton blanc, pareil à la carte blanche qui nous a été donnée par l'Ange Gabriel, pareil également à une fiche mémo, dans l'eau.

Montrer l'objet : le plonger dans un rince-doigts.

Le carton ne change pas de couleur. Par contre plongé dans l'Envahisseur, le blanc pâlit davantage, se transforme en R.G.B. ... Red, Green and Blue.

Les arbres qui ne sont pas rancuniers sont venus à la rescousse des hommes. Les cartons

blancs doivent obligatoirement être fabriqués d'une pâte végétale. Les arbres sont plus que jamais nos fidèles alliés. Ils sont respectés et utilisés avec la plus grande économie.

(Extrait du tour de l'orme dans Hyaloïde).

Voici donc deux caractéristiques premières qui permettent de reconnaître un Résistant :

1/ la proximité d'un verre d'eau ;
2/ ils ont toujours en poche une fiche mémo ;
3/ ils ont un rince-doigts à la maison ;
et en 4/ ils se signalent, pour intimider l'adversaire, par de grands R. Pas qu'ils soient prétentieux, bien au contraire. Par l'R (l'air) ne comprenez pas la manière d'être mais prenez-le à la lettre, la lettre R, 18ème de l'alphabet. R comme Résistance. Ils se signalent donc par de grands R tagués ou le plus souvent écrits à la craie un peu partout.

Ecrire R sur un tableau.

Donc en quatre le Résistant a en plus de la carte mémo en poche une craie blanche.

(Extrait de la craie dans "Clown and the hole").

Maintenant quant à savoir par quel moyen combattre les Envahisseurs, les Résistants en sont toujours au stade de la recherche. Des laboratoires clandestins ont été installés dans des souterrains imperméables. Des chimistes y étudient les miroirs liquides prisonniers dans des sphères parfaitement étanches et opaques. A l'intérieur des sphères une caméra vidéo à infra-rouge permet aux savants d'observer, sans danger sur un moniteur, les Envahisseurs. L'image est une représentation et les miroirs liquides en représentation ne font plus aucun effet.

Les oiseaux de Nédée.

Avant de poursuivre notre exposé sur les laboratoires des Résistants, il me faut vous parler des "Oiseaux de Nédée".

De quoi s'agit-il ? Au XXème siècle avant l'époque TSYN, un drôle d'oiseau pas très éloigné de la poule, tout à fait inoffensif et qui, ne connaissant pas de prédateurs sur son île, s'est contenté de marcher. Ils sont devenus plus gros, ne savaient plus voler, et les

premiers hommes à débarquer sur l'île les ont appelés les Dodos.

Les Dodos représentaient une nourriture abondante et sans défense. Au bout de quelques générations ils avaient totalement disparus de la civilisation.

Exemple vidéo : chasse à la poule verte, galinacé proche parent du Dodo.

A partir de l'an zéro du nouveau calendrier de l'époque TSYN on a assisté à la revanche du Dodo. En réalité un couple avait réussi à se sauver et s'était réfugié dans une caverne souterraine et naturelle située sur les flancs du volcan de l'île. Les Dodos pas si bêtes que ça se sont accouplés, et de père en fils et de filles en mères durant près d'un millénaire, ont progressivement opéré une mutation dont le but premier était de développer des défenses naturelles afin d'échapper aux prédateurs à deux pieds. Ce sont les pieds justement puis les jambes qui se sont développés en premier. Ensuite ils sont devenus plus grands, le corps couvert de plumes multicolores. Se disant que s'ils étaient plus jolis on les laisserait peut-être en vie. Le cou s'est allongé afin de pouvoir observer au loin à 180°. La tête est restée petite, mais ils ont remplacé le bec par une trompe articulée. Le résultat était pour le moins déconcertant. Imaginez une espèce d'autruche aux longues plumes bleus, jaunes et rouges avec la tête d'un galinacé prolongée par une petite trompe de pachyderme.

Dessiner au tableau l'étrange oiseau.

Le cerveau n'est pas resté insensible à pareille offensive. Il a dû s'y faire. Faire avec comme on dit. S'il voulait rester au commandement de pareils membres il lui fallait apprendre. Le cerveau s'est instruit tant et si bien qu'on ne connaît pas encore la frontière qui pourrait le séparer de l'humanité. Un galinacé humanoïde sans main dont la trompe en fait office. Darwin aurait vu ça, il en serait resté baba. Aussi vous me croirez sans peine si je vous affirme que le premier homme qui a aperçu ce drôle d'oiseau n'en croyait pas ses yeux. La bouche ouverte les mots qu'il a fini par articuler étaient : "nom de Dieu de Cré nom de Dieu de Saperlipopette". Et le nom est

resté à l'oiseau. C'est ainsi qu'il fut baptisé : "L'oiseau de nom de Dieu de Saperlipopette". Cet oiseau de par ses capacités et son intelligence même s'il ne savait pas vraiment parler, seulement répéter comme un perroquet : "Saaaperlipopette", est très rapidement devenu pour les humains familier et un véritable compagnon à rendre les chiens jaloux, faire filer les chats et siffler les canaris. Chez l'homme le N.D.D.D. (nédédédée) trop compliqué à prononcer s'est transformé en Nédée. Le Nédée était chez lui. Belle revanche du Dodo qui a pu évoluer en Dédé. Encore une chose le Nédée est végétarien les hommes ne risquent rien.

Bien, cette parenthèse provisoirement fermée j'en reviens au laboratoire des Résistants. Les savants on constaté avec joie que le Nédée était naturellement immunisé aux miroirs liquides. Ils n'y touchaient pas, les considéraient avec mépris et même si par exception ils leur arrivaient d'en puiser l'eau mortelle avec leur trompe c'était pour jouer, pour la souffler en de petites fontaines. D'où, cinquième point important, pour reconnaître un Résistant la plupart d'entre-eux ont adoptés un Nédée.

Le matériel de guerre du Résistant était-il suffisant ? Armé comme nous venons de le voir : 1/ d'un verre d'eau, 2/ d'une fiche mémo, 3/ d'un rince-doigts, 4/ d'une craie et 5/ d'un Nédée. Evidemment non, il lui fallait encore connaître les faiblesses de l'adversaire.

Le bruit.

Les savants dans leur bunker ont découvert le revers de la médaille ou si vous préférez l'envers du miroir liquide. C'est-à-dire son talon d'Achille, son point sensible opposé au doigt-de-pieds. L'humain, et cela est unique dans l'histoire des civilisations, a une propension naturelle à faire du bruit, beaucoup de bruit. Or le décibel est pour l'Envahisseur un ennemi mortel. Dans les plus lointaines galaxies, aucune forme de vie n'a développé le bruit à l'intensité où l'homme l'a poussé. Cet aspect de l'agressivité n'était pas répertorié dans le catalogue des forces armées des miroirs liquides. Ils n'ont pu le prendre en considération ce qui les a considérablement

gêné dans leur projet. Dans un premier temps, les Envahisseurs ont palié au plus pressé en fabriquant des anticorps au sonore, mais jusqu'à un certain point. Leur protection s'arrête à la limite du décibel d'un gros pétard du type pirate. Point n°6, les Résistants s'arment de pétards pirates. Par malheur, la déflagration ne fait qu'étourdir le miroir liquide. Elle le trouble le temps que met le calcaire à se dissiper dans un verre d'eau. L'arme n'est pas vraiment efficace.

Terril Songe.

En l'an 25 de l'époque TSYN Terril Songe était devenue une jeune femme d'une grande beauté. Au sein de la Résistance elle avait, de par ses qualités personnelles et son grand courage, obtenu la plus haute distinction : "la médaille de Ripley". Ellen Ripley est restée dans la mémoire de tous la figure légendaire de la Résistance. Et cette distinction en constitue la comémoration.

Extrait : 3 portraits de Ripley (Alien 1-2-3).

Terril Songe est officier Lieutenant dans la milice des volontaires armés. Outre l'armement dont nous avons parlé, les militaires s'étaient rééquipés des armes traditionnelles du XXème siècle, car elles faisaient beaucoup de bruit. Dans un pétard ou un revolver la poudre fait le même effet. Le revolver a cette qualité complémentaire de tirer des balles. Ce qui en plus de troubler le miroir liquide lui forment des rides ce qui les vieillit prématurément et les rend très mécontents. Et un miroir liquide de mauvaise humeur met plus de temps à se rétablir.

Les quatre piliers.

Terril a installé ses quartiers dans une vaste cave, véritable fondation destinée à résister aux infiltrations. Sur le haut du mur du fond un soupirail diffuse la lumière du jour : une armature tubulaire est dressée juste en dessous. Elle encadre une estrade sur laquelle est posé le lit, un lit blanc comme une carte blanche. La cave comporte quatre piliers blancs et carrés dont les seize faces maintiennent la fondation en place. Près du lit est suspendu un portrait d'Ellen Ripley. Sur la

table de nuit une sculpture en fer représente en réduction le point d'interrogation de la "montagne qui s'interroge", un verre d'eau et une petite cuillère posée sur un porte couvert. L'objet est constitué d'une dent de tigre fixée à trois balles de fusil de chasse. L'inventaire se termine par une bouteille de champagne car l'eau ne suffit pas. Terril sauvée des flammes par Thérèse et Codca en a gardé une passion pour le rouge. Elle est vêtue d'un collant rouge, une cartouillère et un revolver lui ceinturent la taille. Terril a très belle allure. Ripley son idole en aurait été folle. Terril a pour compagnon le capitaine Jason qui se trouve depuis plusieurs jours en mission à la recherche de la toison d'or dont se sont emparés les miroirs liquides. Il est parti confiant sachant que leur oiseau de Nédée veille sur sa bien aimée. Le volatile donne des signes évidents d'une affection, à la limite de la correction envers sa jeune maîtresse. Vous allez me dire, mais que vient faire la petite cuillère dans cette affaire ? C'est qu'elle n'est pas ordinaire. Elle a la faculté tout à fait providentielle de puiser un peu d'éternité. Eternité qui mélangée au verre d'eau lui donne un goût entièrement nouveau. La cuillère est espiègle. Elle s'échappe fréquemment. Terril ne cesse de chercher après. Le plus souvent elle la retrouve par terre posée dans un angle de la chambre. La cuillère d'éternité n'est pas la seule de son espèce et rien ne permet de les distinguer des cuillères ordinaires.

Le rituel des seize faces.

Ce jour-là Terril a été réveillée très tôt par son drôle d'oiseau qui se frottait contre elle de manière plus que familière. De sa trompe il lui parcourait le corps cherchant des caresses. Agacée, Terril a été contrainte à se lever. La journée débute par le rituel des seize faces. Les piliers pour être si forts, pour supporter à plein temps : le temps que passe la rumeur de l'extérieur et tout ce qui pèse sur le coeur, sont armés sur chacune de leur face, d'un Résistant de la première heure. Terril en fait le tour afin de leur souhaiter le bon-jour.

Pilier 1 face 1 :

est armé d'une femme en haillon qui caresse un ballon orange dont elle tient la ficelle. Elle joue avec lui comme s'il était son enfant chéri, son chien ou son amant. L'attire à elle, fait mine de partir, revient, l'embrasse, lui parle avec tendresse, se fâche, lui donne des caresses.

Pilier 2 face 1 :

est armé d'un homme en tenue de soirée c'est le guerrier à la carte blanche. Il a une serviette nouée autour du cou et se tient debout face à une colonne qui supporte un rince-doigts. Une carte blanche est plongée dans l'eau. L'homme se saisit de la carte et la mange. Ensuite il se rince les doigts.

Pilier 3 face 1 :

est armé de l'homme invisible qui afin de se rendre visible a la tête et les mains entourés de bandages. Il porte une longue robe bleue. Les épaules sont couvertes par une cape de plumes noires. Dans la main il tient un nid où de petits oiseaux pépient. L'homme invisible caresse d'un doigt la tête des oisillons.

Pilier 4 face 1 :

est armé d'un couple d'amoureux ils se tiennent debout face à face. La jeune femme est vêtue d'une robe rouge Terril. L'homme est nu. Ils s'effleurent mutuellement le nez avec de petites cuillères remplies d'éternité. Ils sont tout à la fête.

Pilier 1 face 2 :

Sur une échelle posée contre le pilier se tient un Résistant vêtu d'un ciré jaune dont le capuchon est relevé. L'homme au ciré remonte un seau d'eau à l'aide d'une corde. En déséquilibre il plonge une main dans le seau, en ressort triomphant une petite cuillère se retourne et confie à Terril : "Tu as vu ce que j'ai trouvé".

Pilier 2 face 2 :

Le rouge est décidément envahissant. Une jeune femme en rouge tient à la main son escarpin rouge. A l'aide d'une lampe de poche elle cherche au fond de sa chaussure et murmure : Il n'y a rien, rien du tout.

Pilier 3 face 2 :

Une chaise rouge est adossée au pilier. Un homme en tenue de sport monte dessus afin de lire un écriteau accroché en haut. L'écriteau signale : absence de peinture. Le sportif y pose le doigt puis le lèche.

Pilier 4 face 2 :

est armé d'un oiseau de Nédée au plumage bariolé. L'oiseau haut sur patte répète tel un perroquet : nom de Dieu de nom de Dieu de Saperlipopette.

Pilier 1 face 3 :

Une toute jeune fille toute de rouge vêtue cape collant et capuchon à l'image du petit capuchon rouge est entourée de grosses pierres. Un livre ouvert est à moitié couvert d'une des pierres. Un vent violent se lève. La petite clown rouge porte la main en visière et prévient : Attention, ils viennent, ils vont arriver.

Pilier 2 face 3 :

Un verrou à bayonnette peint en jaune est fixé au pied du pilier. Coiffé d'un chapeau un homme tire la poignée du verrou. La tige de fer se dégage du pied. Le Résistant la brandit telle une épée et proclame : Et bien qu'ils viennent, ils vont voir ce qu'ils vont voir. L'homme observe la barre de métal et se demande : comment fermer la porte maintenant ? Puis il lève la tête ; en haut du pilier une photographie de "la montagne qui s'interroge" capte son regard. Il contemple le triangle de pierre surmonté de la boucle interrogative du verrou. "Que le songe soit avec nous".

Pilier 3 face 3 :

Un personnage de carnaval, masqué, balance la tête de gauche à droite en chantant : Ah... Ah... Je m'amuse pas chez carnaval... (repeat).

Pilier 4 face 3 :

Un sourcier tient une baguette de coudrier la pointe dirigée vers une pièce d'or. Triomphant il déclare : Il doit bien y avoir une rivière quelque part.

Pilier 1 face 4 :

Une flaque d'eau s'étale au pied du pilier. Un homme nu. Un homme perdu. Un H.T. (acheté). Une taupe passée de l'ennemi à la Résistance s'avance à quatre pattes. Les mains en coupe il puise l'eau (naturelle) et la porte à sa bouche puis crie : aïe... crache retire une balle, jure : "Merde, ils ont encore tiré dedans".

Pilier 2 face 4 :

Une colonne bleue est dressée devant le pilier. Sur quelques centimètres dans le tiers supérieur la colonne est entourée d'une fine cordelette dorée. Terril s'empare d'un bout de la cordelette et se met à la détourner. Elle découvre l'inscription : "Evidemment". Terril répond : "Bien entendu".

Pilier 3 face 4 :

Un Résistant bardé de cartouchières tient entre les mains une boîte en carton rouge. Il ouvre la boîte et une pluie de pétale se déverse sur lui. Le résistant surpris constate : "On est entré dans la périphérie du coeur".

Pilier 4 face 4 :

Une vendeuse d'un magasin de marroquinerie entreprend la démonstration pour une valise fabriquée d'une matière souple et noire proche du caoutchouc. La vendeuse jolie porte un décolleté profond qui découvre une poitrine généreuse. La jeune femme est accroupie et manipule la valise. Puis elle redresse la tête et demande à Terril : "Nommez-moi par mon nom des images".

L'envahisseur :

Le rituel des seize faces achevé Terril se dirige vers le centre de la fondation. Elle aperçoit dans l'entrée un jeune homme en tenue de voyage haute en couleur, anorak phosphorescent, chaussures de sky, bonnet de laine rouge et blanc. Tout laisse à penser que le voyageur est en route pour la montagne. Un sac est posé à ses pieds. Il interroge Terril : à quelle heure quitte-t-on la station des images ?

Terril observe devant t'elle un petit escabeau

constitué de deux marches et répond : "j'ai tout oublié. C'est l'escalier qui m'a foutu dedans". Elle relève la tête et ajoute : "vous pouvez imaginer un ailleurs de l'image ?" Le voyageur répond : "Il faut quitter l'image c'est évident".

Une petite fille en haillons accourt et essoufflée crie : "Attention, il arrive, le voici". Un mince filet d'eau s'introduit dans la fondation forme progressivement une flaque. Terril s'empare de tous les objets des seize faces y ajoute ceux de sa chambre, place les plus petits sur les deux marches de l'escabeau comme exposés dans un musée. Les autres sont amassés sur les côtés afin de constituer un barrage. Et derrière ce mur improvisé elle sourie : "il ne passera pas".

Le voyageur de la montagne s'approche et lui conseille : "la Résistance n'est pas l'intelligence. Laissez-le passer sans le regarder. L'ignorer lui ôte toute sa puissance. En tenir compte le gonfle d'importance".

Terril et le jeune homme se réfugient sur l'estrade. Ils s'assoient sur le lit. L'oiseau de Nédée patauge joyeusement dans la flaque. Le miroir liquide s'avance, atteint le barage, passe sous la première marche. Les objets posés sur le sol basculent, sont emportés un moment puis l'Envahisseur les abandonne échoués. Terril et le voyageur l'ignorent, ils se contemplent dans les yeux. Le jeune homme lui dit : "l'Envahisseur passe et la vie se moque de lui".

Le miroir liquide s'introduit sous l'estrade, atteint le mur du fond, se désagrège et tombe dans un trou d'évacuation en forme de fleur. Terril demande au voyageur : "quel est ton nom des images ?

- Polichinelle". Il la questionne à son tour : "quel est ton nom des images ?
- Terril".

Et pour fêter l'évènement de leur rencontre et de la victoire, elle ouvre le tiroir de la table de chevet, en sort deux coupes et les remplit de champagne, ding, les verres se cognent, santé, ils boivent. Terril s'empare de la petite cuillère posée sur la dent de tigre et en touche le nez de Polichinelle ; et ajoute : "aujourd'hui je suis Colombine". Ensuite elle introduit le manche de la cuillère d'éternité dans le goulot

de la bouteille. La cuillère telle un balancier, oscille.

Polichinelle poursuit : "c'est drôle cette histoire de la petite cuillère".

La nouvelle Colombine aperçoit le reflet miniaturisé de son visage dans l'ovale de la cuillère : il faut espérer que tout va bien et que les oiseaux survivront.

(Fin de l'épisode)

A suivre : "Le retour de Jason".

NYST, "Apocalypse selon Thérèse"



"Biographie selon la mémoire et les archives de Danièle Nyst"

Jacques-Louis Nyst est né à Liège en 1942.

Il enseigne le dessin et la vidéo à l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

Danièle Nyst est née à Liège en 1942.

Elle est assistante de production à la RTBF Liège

VIDEOGRAPHIE

1974

"L'objet" 00:11:30 (Production Continental Vidéo, ICC Anvers, Nyst)

La découverte d'un jouet d'enfant : une petite cafetière métallique de couleur bleue pose une complète énigme à un archéologue du futur. Le scientifique n'a plus en sa possession aucune information sur la civilisation du XXème siècle. Patiemment il va tenter de trouver la signification de l'objet. Son imaginaire en s'éloignant de la vérité historique va progressivement s'approcher de l'univers du rêve, dont la seule réalité est la tendresse et la fragilité.

1975

"Le tombeau des nains" 00:02:30

"Le cygne et son image" 00:03:00

"La farde aux canards" 00:03:30

"Le voyage de Christophe Colomb" 00:02:30

"Le robot" 00:02:00

"Le paysage" 00:40:00 (Production Nyst)

1976

"L'ombrelle descendant un escabeau" 00:03:30 (Production ICC Anvers, Nyst)

1977

"La mort d'une poule" 00:01:10

"Revolver" 00:03:00 (Production Continental Vidéo, ICC Anvers, Nyst)

"L'ombrelle en papier" 00:23:00 (Production Continental Vidéo, Nyst)

(Conférence reprenant les diverses séquences : Le Paysage, Le Voyage de Christophe Colomb, Le Tombeau des Nains, La mort d'une Poule, Le Robot, Revolver et Ombrelle descendant un escabeau)

L'ombrelle en papier a approché du printemps, elle pousse avec les crocus. Par beau temps, elle est épanouie. Elle frissonne et se ferme à la tombée du jour car elle craint la lune brillante. Lorsqu'il pleut, elle gondole et rétrécit. Par grand vent, on peut la voir emportée, tourbillonner à hauteur des fenêtres du premier. Le calme revenu, elle descend lentement tel un parachute vers son point d'origine qui est aussi son point de chute. Le sens de l'orientation des ombrelles en papier est une grande interrogation. Certains scientifiques espèrent arriver à l'expliquer par la conjugaison de l'observation des pigeons voyageurs, de l'étoile polaire et des chauves-souris.

1978

"Aile quatre Neige" 00:19:00 (Production RTBF Liège "Vidéographie")

Après la disparition des humains, le voyage d'une petite étoile handicapée, de la quatrième à la septième saison et les

INSTALLATIONS

1981 - "The clown and the hole",
installation-performance.

1987 - "Les chemins de fer"

- "Comme s'il y avait des pyramides"

1988 - "Saga sachets"

1993 - "3 robots et les châtaigniers"

(Bruxelles)

1994 - "Des paroles en l'air"

(Vidéoformes, Clermont-Ferrand)

FILMS 16mm

Jacques-Louis Nyst

1971 - "Possibilités pour un écran de
télévision" (N/B - Production Nyst)

- "Réflexion - émission" 00:03:00
(N/B)

- "Une part de silence" 00:02:00
(N/B)

1972 - "Lettre ouverte" 00:05:00 (Production
Nyst)

1973 - "Myrtle Beach N.C." 00:03:00 (coul.)



PUBLICATIONS

Jacques-Louis NYST

1973

"Nous ne sommes pas des Cybernautes", Editions André de Rache.

1975

"Pour un visiteur futur", Ed. Yellow Now.

"L'oeuf intact", catalogue "Mémoire d'un pays noir" Ed. PBA Charleroi

1976

"L'objet" Ed. Yellow Now

1977

"Comme les attrapes mouches", Ed. Skira Annuel 77

"L'ombrelle en papier", Ed. Yellow Now

"Dialogue sous un cytise", Edition du Ministère de la culture française

"Catalogue raisonné établi par un homme distrait", Ed. Société des Exposition du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

"Les limites du jardin", participation au livre

"Le jardin, lectures et relations", Ed. Yellow Now.

"Le coeur d'un réfrigérateur", exposition "Un espace parlé", galerie Gaëtan - Genève (Catalogue + exposition par répondeur téléphonique)

1978

"L'éclipse-sandwich", participation au catalogue L'A, Ed. Yellow Now et Musée Saint-Georges

1979

"Le chapeau satellite", dans Skira Annuel 79.

1980

"La planète des mouches", Revue Numéro.

"Dessus fragile", dans le catalogue "Art et photographie", Europalia 80.

1981

"L'escargot et les éclats de rire", participation au livre "Relation et Relation", Ed. Yellow Now.

1982

"Deux oiseaux chantent", Catalogue L'autre Musée - Bruxelles.

"Deux oiseaux chantent", Vidéoguide

Vancouver (revue)

1983

"Double de ton double" ; "Le silence de la couleur", Ed. Affaires Culturelles de la Province de Liège.

1985

"Archives du cinéma fantastique" ; "Conte fantastique en guise d'ouverture" ; "Le guerrier et la ligne oblique", Foyer Culturel de l'Université du Sart Tilman Liège.

1986

"Hyaloide", Ed. Yellow Now

(Découpage intégral et articles de Charles Dercan et Philippe Dubois)

Cilect newsletter n°2, "Audiovisuel et identités culturelles" ; débat au 3ème Festival de Vidéo de Montbéliard (05/86)

1987

"Comme s'il y avait des pyramides", catalogue de la 2ème Semaine Internationale de Vidéo à Genève.

1988

"Saga Sachets", Catalogue Zapper (Mons), Ed. Lebeer-Hossmann.

1991

"Le chemin effacé" ; "Partition pour 8 savants et un poisson", catalogue Sint-Lukas - Brussels

1992

"Les objets du scénario", Ed. Ars Video Spécial, San Sebastian.

"La légende du poisson", RTBF Liège, 3/7 août.

"Les Nyst" monographie, Chimaera n°3, Ed. C.I.C.V. Montbéliard.

1993

"Zebra crossing" - et les Beaux-Arts de Liège, Festival Vidéo Herouville Saint-Clair, catalogue.

1994

"Carte blanche et miroir liquide" ; "Des paroles en l'air" ; "Biographie selon la mémoire et les archives de Danièle Nyst", in "Hommage à Danièle et Jacques-Louis Nyst", *Turbulences Vidéo*, n°3.

PERFORMANCES DIALOGUES

1971

Performance pour circuit fermé de Télévision,
Galerie Yellow Now, Liège

1982

14 au 20 fév : "La couleur de l'intervalle",
dialogue et exposition, CERN, Genève.

21 avril au 8 juin : "L'origine et les fleurs",
L'autre Musée, Bruxelles (Bulletin
d'information).

1985

Juin : Université de Chicoutimi (Canada),
dialogue et présentation de bandes, stage
vidéo aux étudiants de UCAC.

1986

31 janv et 1 fév : Dialogue et présentation de
bandes, Salle Palatino, Genève, organisé par
Bel Vedere (catalogue).

Janv : "Rencontre", Université Saint-Charles,
Paris.

1988

Avril : "L'origine et les fleurs", Ecole des
Beaux-Arts de Genève.

1990

9 au 16 fév : "Où en sommes-nous ?",
dialogue, retrospective vidéo, "Saga sachets",
Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux; exposition
à la galerie Le Triangle (Vidéo, "Saga
sachets"), Bordeaux.

25 oct : "Le programme", dialogue et
présentation de bandes, "Saga sachets",
Ecole des beaux-Arts de Dunkerque.

1991

8 mars au 19 avril : "Les objets du scénario",
dialogue, présentation de bandes, dias et
peintures, "Saga Sachets", Revue Sint Lukas.

Avril : "L'ours en rouge", Communication,
présentation de bandes, "Sagat sachets", La
mondiale du film et du cinéma, Québec.

Sept : "Les objets du scénario", Université
d'été de Lille; dialogue, projection de bandes,
dias et installation "Saga sachets".

Nov : "Les objets du scénario", Festival
international de Genève; retrospective vidéo,
dialogue, projection et dias (catalogue).

Nov : "Los objetos del guion", Festival
International de Cadix, Espagne; dialogue,
projections et dias, "Saga sachets",
retrospective partielle.

1992

Mai : "Los objetos del guion", Festival
Arteleku, San Sebastian, Espagne; Dialogue,
projection vidéo, dias(catalogue).

1 au 5 juin : "L'ours en bleu et l'ours en
rouge", conférence réalisée pour le CEIS
(Communauté Européenne de l'Image et du
Son), Arles. Catalogue prévu chez Acte Sud.

1993

Mars : "Les arbres et les nombres",
Conférence, projection, "Saga sachets", J.
SELP, Bruxelles.

Fév : Une semaine à l'Ecole Supérieure des
Arts Visuels de Genève, Suisse.

Séminaire sur les installations vidéo, Ecole des
Beaux-Arts de Rennes, France.

1994

Avril : "Carte blanche et miroir liquide",
dialogue et présentation de bandes, 9ème
VIDEOFORMES, Clermont-Ferrand. Hommage
à D. et J.L. Nyst, catalogue.

DIVERS

1979

Photographies "Le cirque de la pensée" et texte sur cassette accompagnant des photographies.

Réalisation et textes pour deux émissions radio diffusées sur la RTBF.

1981

"Le compteur de cailloux" 00:03:00

1982

"A la recherche d'un certain gris" 00:57:00

TV diffusion des principales vidéo dans les émissions "Vidéographie" et "Carré noir", RTBF.

EDITION de cassettes VHS

"Saga sachets" : 25 exemplaires numérotés et signés. Gouaches originales pour chaque pochette (Edition Espace Lulay, Liège.)

"Saga sachets", sérigraphies.



Nyst, "L'apocalypse selon Thérèse"



PRINCIPALES EXPOSITIONS

1971

"Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision" Galerie Yellow Now - Liège.

1972

"L'idée de la couleur" Galerie Yellow Now - Liège.

"Encuentros" - Pamplona.

1973

"Myrtle Beach N.C." (en collaboration avec le professeur Ernest Schoffeniels - Université de Liège) APIAW, Liège.

"Le prolongement de l'image" deuxième prix Europe de la ville d'Ostende, Galerie Vegas - Liège.

1974

"3ème triennale" - Bruges.

"Le voyage de la planète verte" Université de Pavie et Galerie Incontri Lanciano, ICC Anvers.

"Art Vidéo Confrontation" ARC 2, Paris.

Serpentine Gallery, Londres.

Musée de la Ville - Lausanne.

"Mémoire d'un pays noir" Charleroi PBA.

1975

"L'idée de la couleur" CAPC Bordeaux.

"Jeunes artistes belges" Neue Galerie, Aix-La-Chapelle.

"Artist's Videotapes" Palais des Beaux Arts, Bruxelles.

9ème Biennale, Paris.

"Rencontres internationales de vidéo CAYC" Espace Cardin - Paris - Ferrare.

1976

"Rencontres internationales de vidéo CAYC" Buenos Aires, ICC Anvers, Caracas, Barcelone.

1977

"Dialogue sous un cytise" Biennale de Sao Paulo.

"L'ombrelle en papier et le principe de non-réalité" Galerie Richard Fonck - Gand.

"One man show" Galerie Vega, Bologne Arte Fiera.

"Festival international Vidéo" Tokyo.

"La distraction" Palais des Beaux Arts - Bruxelles.

1978

"Galerie Vega" Centre Culturel du Marais.

1979

"Le silence de la couleur" Galerie Vega - Liège.

"International exhibition of drawings" - Lisbonne.

1980

Fév : "Abstraction sensorielle" Musée d'Archéologie de Louvain-La-Neuve, Maison de la Culture-Namur.

30 avril : "L'audiovisuel liégeois" Centre Beaubourg - Paris.

4 juin : "Le temps des gares" Europalia 80, Palais des Beaux arts - Bruxelles.

28 nov au 11 janv : "Art et Photographie" Europalia 80, CGER Bruxelles.

1981

"Videomaart" Video Studio Van Eyck Academie - Maastricht.

"Naar en in het landschap" ICC Anvers.

"Nucleus I Mail art" Sao Paulo.

"Integration I" Musée de Louvain-La-Neuve.

"Negatie-Integratie" Moderne Kunst - Provincie West Vlanderen.

1982

"The second international Out Door exhibition" - Recife.

Avril : "Deux oiseaux chantent" Galerie Andata Ritorno/Genève + CERN Genève.

4 sept : Maison de la culture - Namur ; Galerie l'Autre Musée - Bruxelles.

6 oct au 5 nov : "A critic's choice" American Library - Bruxelles.

"Voir des Vidéos" Halles de Schaerbeek - Bruxelles.

16 oct au 22 nov : "L'art belge depuis 1945" Le Havre.

6 au 28 nov : "Boissano Suite" Maison de la Culture - Namur.

1983

5 fév au 27 mars : "Rétrospectives et Perspectives Vidéo" Palais des Beaux Arts - Charleroi.

"Festival international Vidéo" - Ljubljana.

oct : "Festival International Vidéo" - Grenoble.

"Vidéo belges" Foire de Bâle.

12 sept au 3 nov : "La terre, la nuit", Galerie

Atoriale - Liège.

"Thérèse Plane" Diffusion sur la RTBF
Emission "vidéographie".

"Rétrospective vidéo belge 1970-1977"
Nieuwe Workshope - Bruxelles.

Provinciaal Museum/Hasselt, ICC/Anvers,
Museum van Hedendaagse Kunst - Gand.
1984

Mars : Manifestation internationale de vidéo -
Monbéliard.

Nov : Festival international vidéo, Toronto.

Festival de cinéma et de vidéo, Berlin.

Sept : Festival de Cinéma et de Vidéo, San
Sebastien.

Août : Festival de cinéma et de vidéo,
Locarno.

Sept : Festival vidéo Kijkhuis, La Haye.

12 juin au 7 sept : "Livres d'artistes", Centre
Beaubourg, Paris.

Avril : "Voir des vidéos", Centre Culturel Le
Botanique, Bruxelles.

Musée d'Art Moderne, Liège.

Avril : "Recent video acquisitions" Museum of
Modern Art - New-York.

Janv et sept : Festival Los Angeles.

Mai et juin : Festival Ottawa.

"Thérèse plane", Festival Video Montréal.

"J'ai la tête qui tourne" RTB Emission
vidéographie.

Mai : "J'ai la tête qui tourne" Exposition-
environnement Schaarpoort Knokke.

Mai : Galerie Atoriale, Knokke.

Juin : "Un musée, des chefs d'oeuvre" Centre
Wallonie Bruxelles - Paris.

Centre d'Art Contemporain Genève

1985

"J'ai la tête qui tourne", exposition Museum
of Modern Art - Long Beach (Californie)

Sept : Festival vidéo Kijkhuis, La Haye.

Août : Festival vidéo Locarno.

Festival Toronto.

Sept et oct : "Vidéo in Out" Musée d'Art
Moderne - Liège.

Oct et nov : Festival Stockholm.

ARC 2 - Paris

"Hyaloïde", Festival de Cinéma, Montréal.

Nov : Festival international vidéo - Genève.

Oct et nov : "Alea" Atelier Sainte Anne -
Bruxelles.

Fev, mars, avril : "Salade liégeoise" ICC -

Anvers.

Biennale de Sao Paulo.

Tendenze europea a confronto - Ferrare, Italie.
1986

29 nov au 21 dec : "Que reste-t-il ?" La
Chataigneraie (Catalogue).

26 avril au 26 mai : "50 dessins d'artistes"
Maison de la Culture de Namur.

Sept : Festiv Kijkhuis, Den Haag.

12 juil au 6 août : Villeneuve-lez-Avignon.

14 avril au 25 mai : "Du texte à l'image"

Rétrospective vidéo à l'ARC, dépliant Nyst ;
Exposition Wallonie Bruxelles à Paris,
installation "Le négatif de l'orme" (Dépliant
créatif).

1987

Festival Vidéo Madrid

27 juil au 17 août : "Signaux poétiques"
Walter Philips Gallery - Banff, Canada.

11 mars au 29 mars : "Installations Vidéos"
Plan K.Bruxelles.

19 mai au 17 août : "L'époque, la mode, la
morale, la passion" Centre G.Pompidou -
Paris.

12 juin au 20 sept : "Hyaloïde", Quadriennale
- Kassel.

4 sept : Stedelijk Museum van Amsterdam -
Présentation par les auteurs, de "L'image";
texte : "ceci est une histoire vraie".

16 oct : Institute of contemporary Arts,
Boston - Présentation par les auteurs, de
"L'image"; texte : "ceci est une histoire vraie"

.

21 sept : Museum of Modern Arts, New York
- Présentation par les auteurs, de "L'image";
texte : "ceci est une histoire vraie" :

27 sept : Musée d'art Contemporain,
Montréal - Présentation par les auteurs, de
"L'image"; texte : "ceci est une histoire vraie"

.

16 au 21 nov : Deuxième Semaine
Internationale Vidéo - Genève (Ouverture du
festival avec le vidéo "L'image" ; installation
"Comme s'il y avait des pyramides", Bel
Veder, Centre Genevois de gravure
contemporaine ; catalogue).

21 sept au 2 oct : Opéra de Lille, La vidéo
gagne du terrain : installation "Comme s'il y
avait des pyramides".

"L'image" : Goethe institut, Lille.

Filmer à tout prix, Bruxelles.

1988

30 janv au 19 juin : "Saga Sachets",
Exposition "Zapper", Mons Belgique
(Installation - Catalogue)

7 au 28 juil : "Saga Sachets", Galerie Skol -
Montréal (Peintures et photos + textes)

22 au 27 nov : Xème Festival Européen de la
poésie - Leuven (Rétrospective / catalogue)

Diffusion de "L'image" sur la RTBF.

Museum van Hedendaagse Kunst Gent
"Nieuwe video's".

Mai : "Comme s'il y avait des pyramides",
Vidéoformes, Clermont-Ferrand (Installation).

Juin : "L'image", Festival de Fukui, Japon.

Février : "L'image", Festival de Berlin.

"L'image", Festival Vitoria, Espagne.

1989

"Tendances multiples", vidéos des années 80,
Centre Georges Pompidou, Paris.

"Saga sachets", diffusion RTBF, Canal 21 et
TV5.

Nov : "Saga sachet", Semaine internationale
Vidéo, Genève.

20 mai au 30 juin : Moma New York, The arts
for television.

20 sept au 13 oct : "L'image", I.C.A. Boston,
the arts for television.

Festival Vidéo de Saint-Herblain.

Sept : "Saga sachet", Kijkhuis - Den Haag.

Juil : "Saga sachet", Jeux de la francophonie,
Rabat. Mention du jury.

Août : "Saga sachets", Festival Vidéo de
Locarno.

Oct : "Saga Sachets", Festival du Nouveau
Cinéma et de la Vidéo, Montréal.

Mars : "Saga sachets", Festival d'Herouville
Saint-Clair.

Fév : "Saga sachets", ARCO, Madrid, Ecole
des Beaux-Arts, artistes invités, Bordeaux.

Fév : "Saga sachets", Conférence et
exposition vidéo à la Galerie Le Triangle.

Avril - Mai : "Saga sachets", La Vidéo Gagne
du Terrain, **VIDÉOFORMES** Clermont-
Ferrand.

"Saga sachets", ELAC, Lyon, Festival de
Vitoria, Espagne.

Sept : "Saga sachets", Festival de Taormina
arte.

Oct : "Saga sachets", Festival de Montpellier,

France (mini rétrospective).

Participation à la série "El arte del video", TVE
Madrid.

1 au 15 oct : "Saga sachets", La quinzaine de
la vidéo, Montréal.

"Saga sachets", Festival de Gentilly, France.

1990

"Passage de l'image", Centre Georges
Pompidou, Paris.

"L'art et la pub", Centre Georges Pompidou,
Paris.

Galerie Art Actuel, Liège.

Galerie Anciens Etablissements Sacrés, Liège.

"Saga sachets", Festival Les yeux ouvert,
Gentilly.

Nov : "Saga sachets", Semaine Internationale
Vidéo, Genève.

Mars : "Saga sachets", Festival Vidéo de
Saint-Herblain.

Nov : "Comme s'il y avait des pyramides",
Festival d'Herouville Saint-Clair.

Sept : "Saga sachets", Le cinéma parallèle,
Montréal.

"Saga sachets", ARCO, Madrid.

1990/91

"L'art en Belgique au XXème Siècle, ARC 2
Paris.

"Comme s'il y avait des Pyramides", Festivals
de Den Haag et Locarno.

"Saga sachets", Festival Carré blanc sur fond
blanc, Bruxelles.

"Saga sachets", Festival du nouveau cinéma
et de la vidéo, Montréal.

"Saga sachets", Festival du film sur l'art,
Liège.

"Saga sachets", La mondiale du film et de la
vidéo, Québec.

Exposition "Eye for I = Video self portraits",
Milan, Ferrare, Santa Barbara - Californie,
Winnipeg Manitoba, Vancouver Canada,
Greenboro North Carolina, Muncie Indiana.

1991

Janv : Festival Vidéo Cidades de Vigo,
Espagne.

"Comme s'il y avait des pyramides", filmer à
tout prix, Bruxelles.

ELAC, Lyon

Janv : **Turbulences Vidéo**, Royat, France
(rétrospective partielle et "Saga sachets")

"Saga sachets", "Paysages, version

contemporaine", Crédit Communal, Bruxelles.
Sept : Université de Lille "Art vidéo", (une pratique artistique de la vidéo : installation "Saga sachets" ; dialogue J.L. et D. Nyst "Les objets du scénario")

Semaine internationale Vidéo, Genève (Dialogue D. et J.L. Nyst "les objets du scénario" et séminaire de Rosanna Albertini concernant le travail "Nyst", présentation de 5 vidéo et de "Saga sachets").

Nov : Festival vidéo de Cadix (Dialogue D. et J.L. Nyst "les objets du scénario", présentation de 5 vidéo et de "Saga sachets").

Lievin, France, (installation "Comme s'il y avait des pyramides, Centre multimedia, soirée de présentation de bandes vidéo, "Saga sachets").

Exposition "Autoportraits depuis 1945" Maison de la culture de Namur.

Espace Lulay, Liège.

Exposition et dialogue D. et J.L. Nyst "Les objets du scénario", Sint Lukas Galerij, diffusion de bandes et "Saga sachets".

Déc : Musée de Nice.

1 mars au 12 mai : Image d'une époque, PBA Bruxelles

15 juil au 15 sept : "Saga sachets", Signes de Belgique, Musée des Beaux-Arts de Taipei (catalogue)

16 oct au 24 nov : "Saga sachets", Signes de Belgique, Musée National d'art contemporain de Séoul (catalogue).

1992

Mai : Festival Arteku / San Sebastian (Catalogue Ars Video especial 1)

Manifestation Internationale Vidéo & TV Montbéliard : rétrospective, monographie, Danièle membre du jury.

Fév : "Saga sachets", Paysages, vision contemporaine, Musée de Metz.

29 avril : Festival Carré blanc sur fond blanc, Bruxelles, "Hommage aux Nyst".

11 au 15 avril : Video-Instituto francese de Firenze.

27 juin au 15 nov : Les mots et les images, Nuhka Antwerpen (catalogue)

Déc : Festival de Gentilly, les yeux ouverts.

Nov : "Le livre est au bout du banc", Festival de Cadix.

"Saga sachets", 3ème Biennale Internationale

du Film sur l'Art, Centre Georges Pompidou, Paris.

"Le livre est au bout du banc", Festival Hérouville Saint-Clair.

"Saga sachets", Institut Culturel français Santiago du Chili.

"Saga sachets", Musée d'Art Moderne, Bolzano, Italie, Théâtre de l'Agora, France.

Fév : "Saga sachets", Les midis du cinéma, Bruxelles.

1993

Rétrospective aux 2es Jornados de Arte Contemporanea, Porto, Portugal.

"L'apocalypse selon Thérèse", Festival de Genève.

"L'apocalypse selon Thérèse", Festival d'Hérouville Saint-Clair.

"Le livre est au bout du banc", 22ème Festival du Nouveau Cinéma de Montréal.

"Le livre est au bout du banc", Filmer à tout prix, Bruxelles.

"Le livre est au bout du banc", World Wild Fest, Den Haag.

"Comme s'il y avait des pyramides", Exposition-rétrospective d'installations vidéo Belges, Antwerpen.

Exposition, Galerie Les contemporains, Bruxelles.

"Le livre est au bout du banc", Festival de San Sebastian.

Festival de Vidéo de Vigo, Espagne.

Juil : Université d'été, Rennes.

Mai : Ecole des Beaux-Arts de Montpellier.

Fév : "L'apocalypse selon Thérèse", Saint-Gervais, Genève.

Oct : Les lieux de la vidéo, Durhan, Canada.

Bilbao. / ELAC, Lyon. / Festival d'Estavar, Espagne.

1994

2 et 5 mars : diffusion sur RTBF et Arte 21 de l' "Apocalypse selon Thérèse", "J'ai la tête qui tourne", "Thérèse plane".

Mars - avril : "Saga sachets", Lille.

Avril : Hommage à D. et J-L. Nyst, 9ème

VIDÉOFORMES, Clermont-Ferrand ("Des paroles en l'air" installation, "Le retour de l'homme invisible" tableaux, "Carte blanche et miroir liquide") Catalogue.

"PFFT"

Sur Nyst.

Je serai bref.

Nyst incite à la concision.

En tant que nom d'abord. Ils sont deux à s'abriter dans ce nid de quatre lettres.

Prénoms : Danièle et Jacques-Louis.

Nom : une syllabe.

En tant qu'oeuvre, ensuite.

A deux ou à quatre mains, selon les époques, ils n'ont jamais joué que l'air flûté de la légèreté. Dans les titres de leurs oeuvres on trouve une ombrelle, du papier, une aile, de la neige, un trou, une femme qui plane, de la lumière, une image, des sachets, rien qui ne pèse plus qu'une plume.

Plus léger, tu pars en fumée. Plus, ça n'a pas cours, dans l'histoire de la vidéo. Vrai de vrai.

Et pourquoi ça ? Et comment ça ?

Moins par moins égale pfft.

Pfft égale Nyst, son poids atomique.

Dans une vidéo il y a des images, des mots et des rapports entre images et mots.

Pfft égale le moins d'images possible.

Avant de faire appel à des images extérieures, il faut employer toutes les ressources internes de l'Image. Tout sert dans l'Image à faire des images. Les bords, le milieu, l'arrêt, les quatre coins, le grain, un point, le point, la ligne, la couleur, la neige, le haut, le bas, le support, la surface, un pli deviennent opérationnels à volonté. Ils peuvent remplacer in petto n'importe quel fragment du réel. Ce sont des représentants idéaux, toujours prêts à se glisser dans un rôle nouveau.

Tenir dix minutes avec le même objet devant la caméra, dans ces conditions, c'est faisable. Thière, ombrelle en papier, cocon, trou, flocon, crayon, piedestal : autant de stars indétrônables, régnant sans partage sur un territoire (image, séquence ou film tout entier) dont ils sont les seuls habitants.

Qu'est-ce qu'on met devant la caméra ? Problème de tout filmeur. Mais si c'est le mot qui est une caméra ? Plus de problème.

Nyst égale stylo caméra. C'est le mot qui filme. C'est le mot qui, édictant ce qu'on voit, découpe dans l'apparence du monde une

représentation. Une tache de lumière, un trait, une ombre portée, un cadre même vide, soudain font image. L'image est délivrée (à la fois libérée et accouchée) par le mot, délivrée de la pesanteur de signifier seulement ce qu'elle nous montre.

Le moins de mots possible, c'est la baguette magique de la transfiguration du réel. Tous les mots ne sont pas des caméras.

Nyst a sa liste.

Et le moins de rapports entre les images et les mots, c'est quoi ? C'est quand le sens advient de leur soustraction, pas de leur addition. Les signes deviennent des personnages et les personnages des signes. Les animaux aussi. Nyst égale zoo !

Un zoo sans grille. L'humour en est le gardien. Liberté totale donc pour tout le monde. Mots, images, sens et contre-sens. Il n'y a que chez Jean Tardieu, qu'on s'ébroue avec autant de licence.

On regarde ça vingt ans après, ça tient toujours, même c'est mieux encore. Nyst a été post avant tout le monde. Post tout. Conceptuel. Figuratif. Corporel. Dénarratif. Du coup, Nyst a encore de l'avance. L'apocalypse le montre.

Dans les années soixante dix, Nyst s'attaquait aux composants de l'image, les métamorphosant en acteurs ou en figurants de récits improbables. Maintenant, c'est le récit qui est investi d'un rôle de composition. A contre-emploi. Pour déconstruire les platitudes plasticennes de la vidéomanie, pain bénit des muséographie.

Et Danièle devint Thérèse. Voix off dans "Aile quatre neige", elle se matérialise dans "Thérèse Plane". En tenue d'Eve. Signe que l'on est à l'aube d'une nouvelle création. D'une nouvelle Nyst ère.

Mystère ? Thérèse Plane : s'envole et reste sur la page. Deux fois plane. Tout le secret. Deux au moins. Pour faire moins il faut être plus qu'un. Jacques-Louis apprivoise les mots, Danièle caresse les sons, ensemble ils pfft.

Ce texte compte 3818 caractères.

Qui dit moins ?



"Des paroles en l'air"

TH - Quand tu l'as peint, il était vraiment comme ça ?

C - Ah ! c'est toute une histoire.

TH - Tu l'as inventé ?

C - Pas du tout, je l'ai réalisé d'après modèle.

TH - Un modèle... mon dieu, regarde ce que tu en as fait !

C - A l'origine, il n'était en effet pas comme ça. Il était sec sec sec.

TH - Sec, sec, sec !

C - Quand je l'ai trouvé il était tout séché comme un bois mort. On aurait dit une racine de lierre. Mais à la place d'être emmêlée, elle formait une spirale colorée. Comme si un enfant s'était amusé à la barbouiller en bleu, rose, orange et noir. C'était rigolo alors je l'ai emportée à la maison.

TH - Ne vas pas trop vite, où l'as-tu trouvée ?

C - Dans les buissons sur le haut de la falaise. Tu sais ces buissons et ces fagots disposés au bord de l'à pic pour empêcher les moutons d'y tomber.

TH - Je vois, oui tout en haut où le chemin se perd dans ces buissons qui piquent.

C - La spirale était enfouie dans les épines, dissimulée par le feuillage. Elle devait probablement s'y trouver depuis longtemps.

TH - C'est un hasard extraordinaire que tu l'ais découverte !

C - Hasard ? Non, mon attention a été attirée par un gros cocon blanc sur le sommet d'un arbuste.

TH - Un cocon d'araignée ?

C - Non, c'était plus gros

TH - Un cocon de papillon ?

C - Non, bien plus gros

TH - Alors je ne vois pas

C - Moi non plus, c'est pour cela que je me suis arrêté et puis j'ai cherché une explication.

TH - Et tu as trouvé la spirale enfouie dans les buissons...

C - Exactement, même que pour l'extirper, je me suis écorché les mains dont il m'a fallu longtemps pour tirer les épines et en laver le sang.

TH - Et le cocon reste un mystère !

C - A part entière tout comme la spirale.

TH - Bien, continue, reviens-en au moment où l'as emportée à la maison.

C - Je l'ai suspendue au mur face au feu ouvert

TH - Encore plus au sec ?

C - C'est là que le mystère est grand. A la chaleur des flammes, la spirale s'est déroulée.

TH - A part s'enrouler, c'est tout ce qu'elle est sensée faire. Il n'y a là aucun mystère !

C - Déroulée, elle aurait dû se trouver en tas informe. Or elle a pris forme, celle de ce personnage noble et grave.

TH - Lui ?

C - Oui et les couleurs l'ont habillé de la tête aux pieds, à la verticale.

TH - On dirait un mutilé de guerre

C - De quelle guerre ?

TH - Peut-être une momie ?

C - Tu as déjà vu un pharaon enroulé comme un chat dans un buisson ?

TH - Non, mais lui je ne l'ai jamais vu non plus. Alors on peut supposer...

C - Supposons autre chose...

TH - L'homme invisible qui se couvre ainsi pour se rendre visible ?

C - Toute cette mise en scène pour attirer l'attention. Pauvre garçon !

TH - Un garçon, on ne sait pas. Pour être éclairé il aurait fallu le déshabiller !

C - Pas si vite, le dépouiller pouvait lui être mortel et puis s'il n'y avait rien du tout en dessous, je l'aurais perdu !

TH - Qui sait sous cette apparence se dissimule peut-être un ange ? Un ange qui te serait personnel.

C - Qui peut savoir ? Le Songe dicte, le Tigre tue.

TH - Pardon ?

C - Cette phrase m'est revenue à l'esprit sans me demander mon avis. Tu te souviens de ce dicton chinois ?

TH - Oui parfaitement, je peux même la dater sans difficulté. Epoque TSYN - 500 ans avant



Nyst, "Le retour de l'homme invisible"

Jésus Christ.

C - Bingo !

TH - Mais où veux-tu en venir ?

C - A lui, ce n'est peut-être pas une coïncidence si cette phrase, dans mon esprit s'est mise en évidence.

TH - Les dictons, on peut les utiliser à tous propos !

C - Je ne suis pas d'accord. Ils sont pertinents et apparaissent au bon moment.

TH - Face à lui, tu en déduis ?

C - Le Songe, c'est son portrait tout craché.

TH - Le Songe est une montagne qui s'interroge et non une personne !

C - Le Songe en personne est descendu de la montagne.

TH - Il n'est pas clair ! Pourquoi ne pas se montrer à visage découvert ?

C - Les visages, il peut tous les avoir !

Th - Et le Tigre ? On l'oublie ?

C - Entre le Songe et le Tigre, j'y vois une décalcomanie de la Mésopotamie - entre les deux fleuves.

Th - Le Songe n'est pas un fleuve !

C - C'est une image, un fleuve d'images. Homo : semblable comme l'image ; une ressemblance.

Th - Il ne ressemble à rien du tout. On ne peut voir ce qu'il y a en dessous !

C - Et si le sommet de la stratégie était le rien du tout ?

Th - Ce serait plus beau que tout !

C - Tu commences à en apercevoir la beauté ; le portrait n'est pas raté !

Th - Il ressemble plus à un écorché qu'à un canon de la beauté ...

C - Ecorché vif, le Songe est d'une extrême sensibilité !

Th - Avec toi il ne sert à rien de discuter, tu ne verras jamais que ce que tu t'es dicté !

C - Le Songe dicte, pas moi.

Th - Dans ce cas il est l'auteur du portrait, pas toi !

C - Encore faut-il savoir écouter. Recevoir, c'est créer !

Th - Le Tigre est un prédateur.

C - L'image est fidèle - fertilité et prédateur entre les deux fleuves.

Th - Entre l'homme et l'homme on aurait trouvé quelque chose ?

C - Je ne vois rien, rien du tout, non je crois

qu'on n'a rien trouvé.

Th - On peut imaginer qu'il serait le dernier Scribe Sumérien qui nous dicte de loin en loin.

C - Qui nous dicte l'épopée de Gilgamesh, sans cesse des histoires de conquêtes et de meurtres ? Pourquoi tuer ?

Th - Pourquoi songer ?

C - Oh et puis ce que je veux dire est sans importance, sans intérêt.

Th - Du sens on peut toujours en trouver ! Le Songe dicte, le Tigre tue. On peut entendre qu'à chacun il est donné d'accomplir ce qu'il est.

C - Et si rien n'était relié à rien, tous les éléments libres, en apesanteur et non tissés pour former quelque patchwork.

Th - Ce serait le vrai bonheur !

C - Pourquoi dissocier ? Le portrait est le tableau en entier et non le personnage isolé.

Th - Mais tu viens de dire que chaque élément est libre !

C - Chaque élément oui, mais dans le tableau ils forment une phrase comme le vol d'un oiseau et la phrase à peine prononcée s'efface aussitôt.

Th - Il ne reste rien du tableau

C - Le chant de l'oiseau où l'esprit s'envole et caracole.

Th - Il est vrai que cette habitude de couper les cheveux en quatre est une malédiction pire que celle des pharaons. Tu sais, le Songe je commence à y croire, ni en rêve, ni prémonitoire.

C - En fin de compte j'hésite. Je ne sais plus si le personnage est le Songe, un Scribe, une momie, un Ange ou l'homme invisible ...

Th - Si tu le savais, il serait un bien piètre portrait.

C - Qui est il ?

Th - Un enfant ...

C - Le fils de l'homme invisible ...

Th - Ou le père des oiseaux ...

C - Ou le fils de l'homme ...

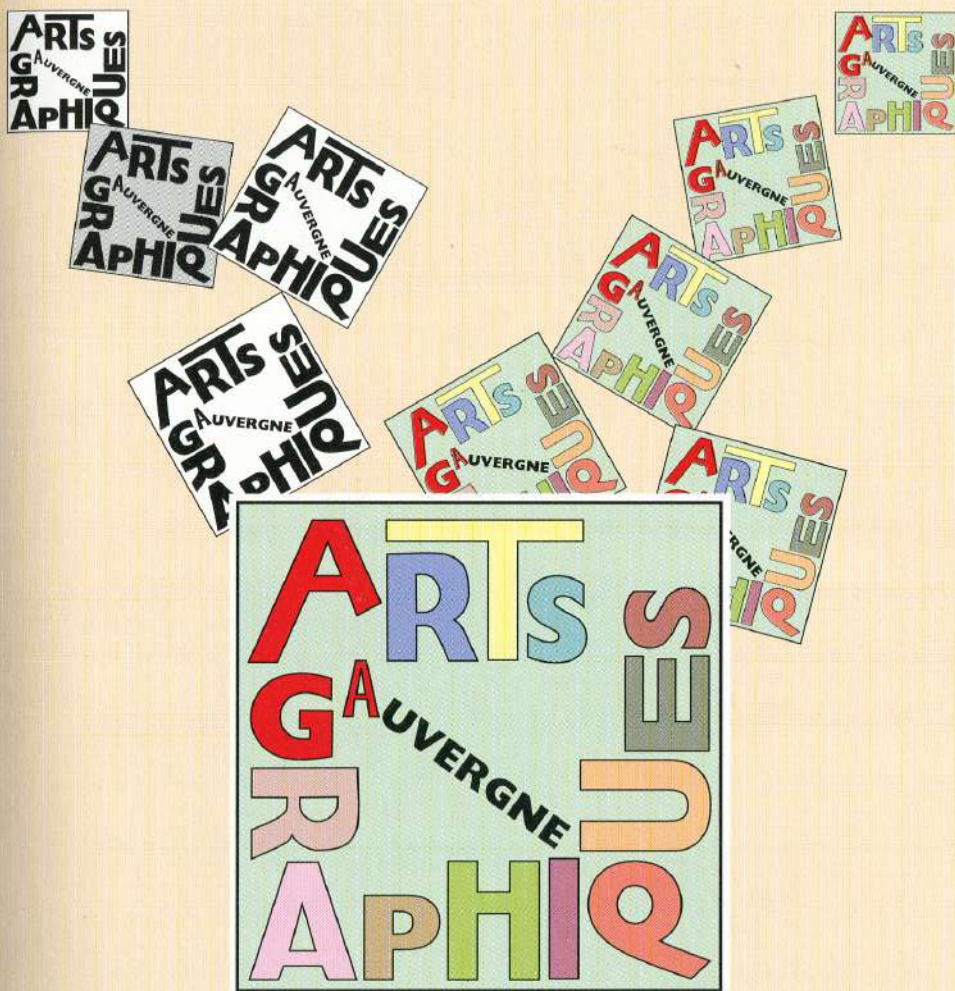
Th - Ou la terre mère ...

C - Un fleuve ...

Th - Des paroles en l'air.

NYST

"Des paroles en l'air", installation vidéo.
Coproducton Nyst / **VIDEOFORMES**

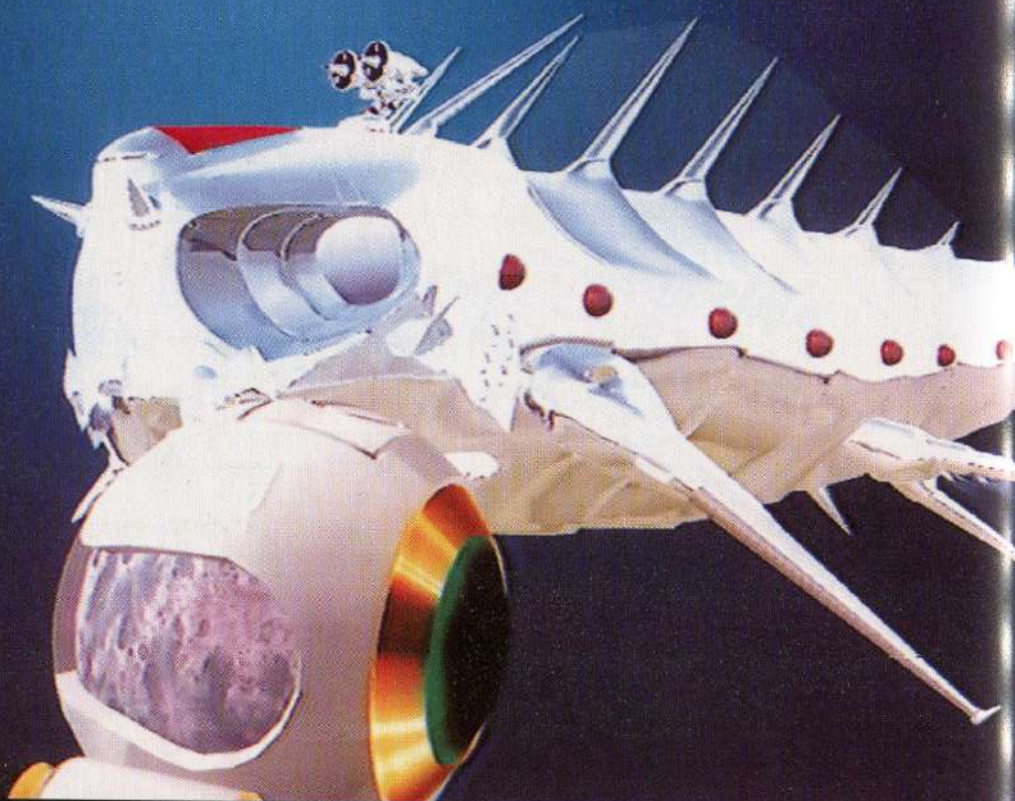


ARTS GRAPHIQUES AUVERGNE

LA PHOTOGRAVURE DE TOUTES LES COULEURS

MAQUETTE - COMPOSITION
MISE EN PAGE - P.A.O.
TRAITEMENT DE L'IMAGE EN NUMERIQUE
MONTAGE ELECTRONIQUE
FLASHAGE EN GRAND FORMAT
EPREUVE COULEUR CROMALIN

VIDEO PROFESSIONNELLE



ETUDES - VENTES - PROSPECTIONS

MANGANELLI
DISTRIBUTION

LE CHOIX DES ENTREPRISES COMMUNICANTES

Installations vidéo tableaux

Roland BALADI
Dominique BELLOIR
Timothy BINKLEY
Ilse GASSINGER
Patrick de GEETERE, Cathy WAGNER
Jérôme LEFDUP
Joan LOGUE
Geoffrey SHEA



Roland Baladi,
"Diatherme I", acrylique sur toile



Roland Baladi,
"Décrochement de phase", acrylique sur toile



Roland Baladi,
"Diatherme II", acrylique sur toile

"Réseau Hertzien"

Roland Baladi

Cette série d'acryliques sur toile, commencée en 1985, a pour objet de peindre des images de la télévision, en s'attachant davantage aux défauts de réception qu'au modèle proprement dit. Comme s'il s'agissait de peindre ce qu'il y a entre le modèle et l'observateur, dans ce cas : l'air qu'il y a entre l'émetteur et le récepteur. Comme l'image télévisuelle, les images de ces toiles sont aussi constituées de six cent vingt-cinq lignes tracées par une batterie d'aérographes, par procédé "Scanachrome".

C'est la même démarche que pour "From Mike to Marshal with Love", le téléviseur en marbre. Alors qu'il s'agissait de faire une statue du récepteur (hardware) et que "plus statue que le marbre tu meurs", il s'agit cette fois de faire une peinture de l'image télé (software) la plus réaliste et la plus "peinture" possible, sans s'embrouiller les pinceaux.

The painting of television images comprises the subject matter for this series of acrylic canvasses, begun in 1985, with particular importance being attached to faulty reception rather than to the model itself. As if the object were to paint the medium between model and observer, in this case : the air existing between the transmitter and the receiver. Similarly to television pictures, the pictures portrayed in these canvasses are composed of six hundred and twenty-five lines traced by a battery of airbrushes, using the "Scanachrome" process.

This is the same approach as for "From Mike to Marshal with Love", the marble television. There the aim was to create a statue of a receiver (hardware) and "you can't get more statue-like than marble", here the aim is to paint the television picture (software) both in the most realistic way and the most "painting-resembling" way possible, without getting your paint brushes in a twist !

Traduit du français par Anita Delebecq



Dominique Belloir, "Scénographie d'un paysage"

"Scénographie d'un paysage"

Dominique Belloir

"Scénographie d'un paysage" représente la première étape d'une recherche vidéographique sur l'un des thèmes traditionnels de la peinture : le paysage. Ce thème est abordé essentiellement dans son rapport avec la durée. Depuis février 1982, je mémorise sur diapositives, à intervalles réguliers, un fragment du littoral breton, en respectant rigoureusement un même cadrage préalablement choisi et comportant les trois éléments-clés sujets à variations saisonnières et climatiques : le ciel (et les nuages), la mer (et les mouvements de la marée), la terre (et les variations de couleur de l'herbe).

Par une série de fondu-enchaînés quasi-imperceptibles, on obtient un plan fixe qui semble se régénérer inlassablement au rythme des changements de couleur et surtout d'éclairage. La composition musicale de Jean-Yves Bosseur accentue encore cet effet de respiration tranquille, un peu comme sur une scène de théâtre (d'où le titre "Scénographie d'un paysage") où viendrait se focaliser tout un système de projecteurs, de rayons lumineux, de filtres (les nuages...).

"Scénographie d'un paysage" is the first stage in a videographic study on a traditional painting theme : the landscape. This theme is approached essentially through it's relationship with time. Since February 82, I have been recording on slides, at regular intervals, a section of the Breton coast, whilst rigorously respecting an identical pre-determined centring comprising the three key elements subject to seasonal and climatic variations: the sky (and clouds), the sea (and tidal movements), the earth (and variations in grass colour). Through a series of barely perceptible dissolves, we achieve a fixed shot giving the appearance of constant renewal with the changing rhythms of colour and above all, light. Jean-Yves Bosseur's musical composition further emphasizes this impression of gentle breathing, vaguely reminiscent of a theatrical stage (hence the title "Scénographie d'un paysage") the focal centre of a collection of projectors, beams of light, filters (clouds...).



Timothy Binkley, "Watch yourself"

"Watch Yourself "

Timothy Binkley

Watch Yourself crée un environnement dans lequel les participants ont une relation réciproque avec des images vidéo d'eux-mêmes qui sont intégrées à des tableaux célèbres dans l'histoire de l'art. Après avoir placé leur image à l'intérieur de ces icônes culturelles, les utilisateurs ont la possibilité d'imprimer les résultats sous forme de carte postale. Cette installation interactive requiert une simple technologie virtuelle qui ne nécessite ni matériel ni capacité spéciale. Les séances durent en moyenne de 1 à 5 minutes. Au moment où la personne s'approche de la vidéo, son image apparaît. Une icône extraite des tableaux disponibles commence à apparaître en haut. Quand l'utilisateur voit se rencontrer l'icône et sa propre image, l'ordinateur "capture" l'image de la personne et la place immédiatement dans la partie du tableau dont l'icône a été extraite. Il suffit d'un simple geste pour actionner l'imprimante qui reproduit une carte postale de ce qui apparaît sur l'écran. Cette installation fonctionne automatiquement et n'implique ni opérateur ni assistant. Cependant, la présence d'une personne est souvent utile pour guider les utilisateurs afin qu'ils aient plus rapidement ce qu'ils souhaitent. Une seconde démonstration vidéo est montée à proximité pour attirer les utilisateurs potentiels.

"Watch Yourself" creates an environment in which participants interact with computer-processed video images of themselves that are integrated with well-known paintings from the history of art. After putting themselves into these revered cultural icons, the users can print out the form of a postcard. This interactive installation employs a simple virtual reality technology which requires no special gear or training. The user interaction is easy and immediately satisfying. Typical sessions last from 1 - 5 minutes. As the participant approaches a projected video image, his or her own image appears there. A small icon extracted from one of the available paintings begins falling from above. As the user catches this icon with his or her own image, the computer grabs the person's picture and immediately displays it in part of the painting from which the icon was taken. A simple gesture activates the printer, which produces a postcard of what appears on the screen. The installation works automatically and does not require an operator or attendant. However, it is often useful to have someone present who can coach users into getting what they want more quickly. A second video display is mounted nearby in the exhibition space to draw the interest of potential users.

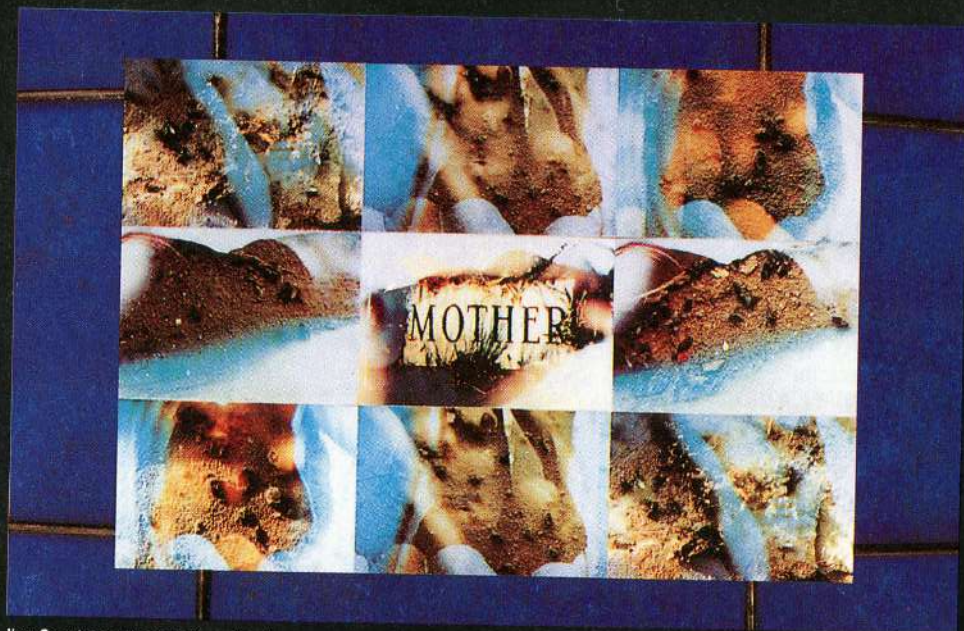
Traduit de l'anglais par Emmanuelle Daniau
et Laurence Cailhaud

"Watch yourself", installation vidéo réalisée en collaboration
avec Claire Boger, Chrissy Conant, Fury Nardone-Sabato,
John F. Simon Jr., Trevor Thomson et avec l'aide de Institute
for Computers in the Arts, Eastman Kodak Company, School
of Visual Art.

*"Watch yourself", in collaboration with Claire Boger, Chrissy
Conant, Fury Nardone-Sabato, John F. Simon Jr., Trevor
Thomson and support of the Institute for Computers in the
Arts, Eastman Kodak Company, School of Visual Art.*



Ilse Gassinger, "La tentation d'Eve"



Ilse Gassinger, "La tentation d'Eve"

"La tentation d'Eve"

Ilse Gassinger

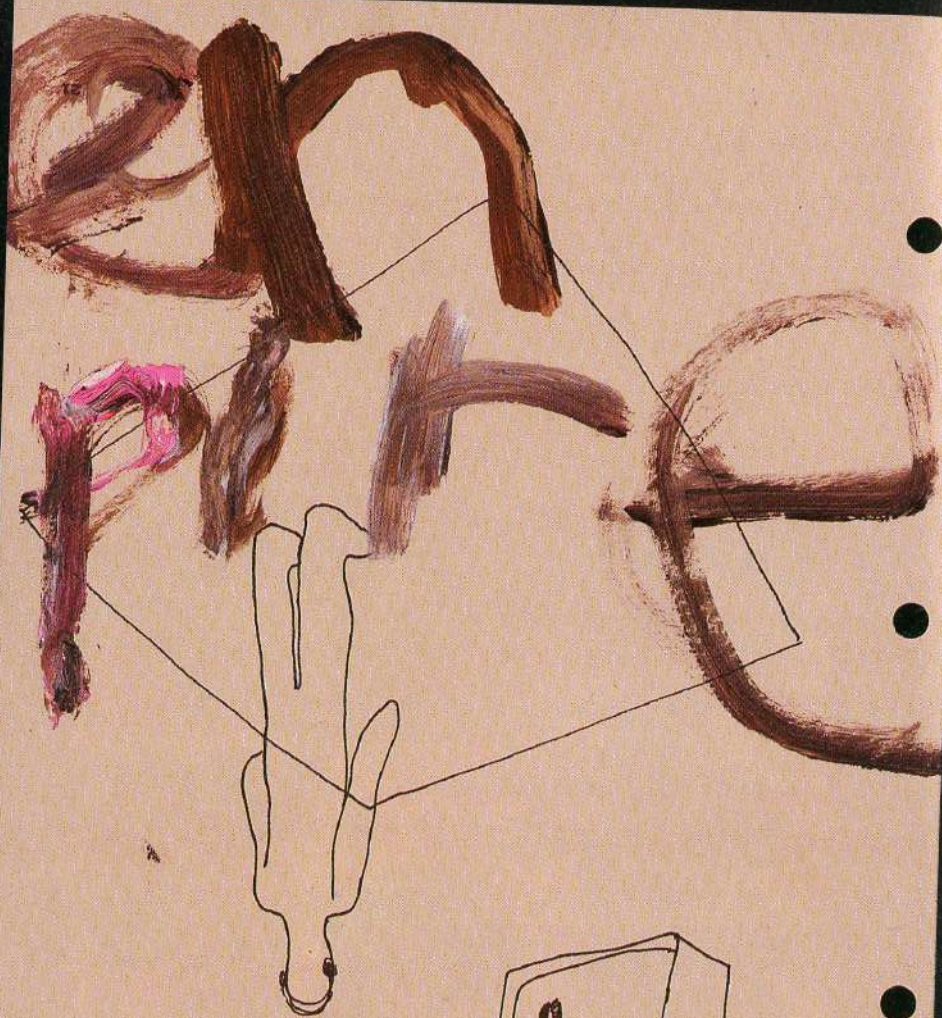
Dans la tentation d'Eve, Ilse Gassinger crée un bouclier de panneaux bleus avec un moniteur au centre. Sans retenue, elle utilise le moniteur pour révéler les mécanismes du corps à travers le geste en enchaînant des images de parties fragmentées du corps. Le mouvement sur le moniteur est en contraste avec la staticité des panneaux. L'oeuvre s'enchevêtre dans une contradiction centrale : alors qu'elle insiste sur la primauté du corps, elle modifie la silhouette représentée dans la fragmentation kaléidoscopique électronique par de multiples superpositions.

Natalie Olanick,
Garnet Press Gallery 1993.

In "Temptation of Eve", Ilse Gassinger creates a shield of blue panels and brass ribbing with a monitor in center. Instead of containment she uses the monitor to reveal the mechanics of the body through gesture by layering images of fragmented body parts. The movement on the monitor is contrasted by the static of the panels. The work entangled in a central contradiction ; while it insists on the primacy of the body, it alters the figure depicted in the electronic kaleidoscopic fragmenting caused by the multiple overlays.

Natalie Olanick,
Garnet Press Gallery 1993.

Traduit de l'anglais par Emmanuelle Daniau
et Laurence Cailhaud



Switch Mat

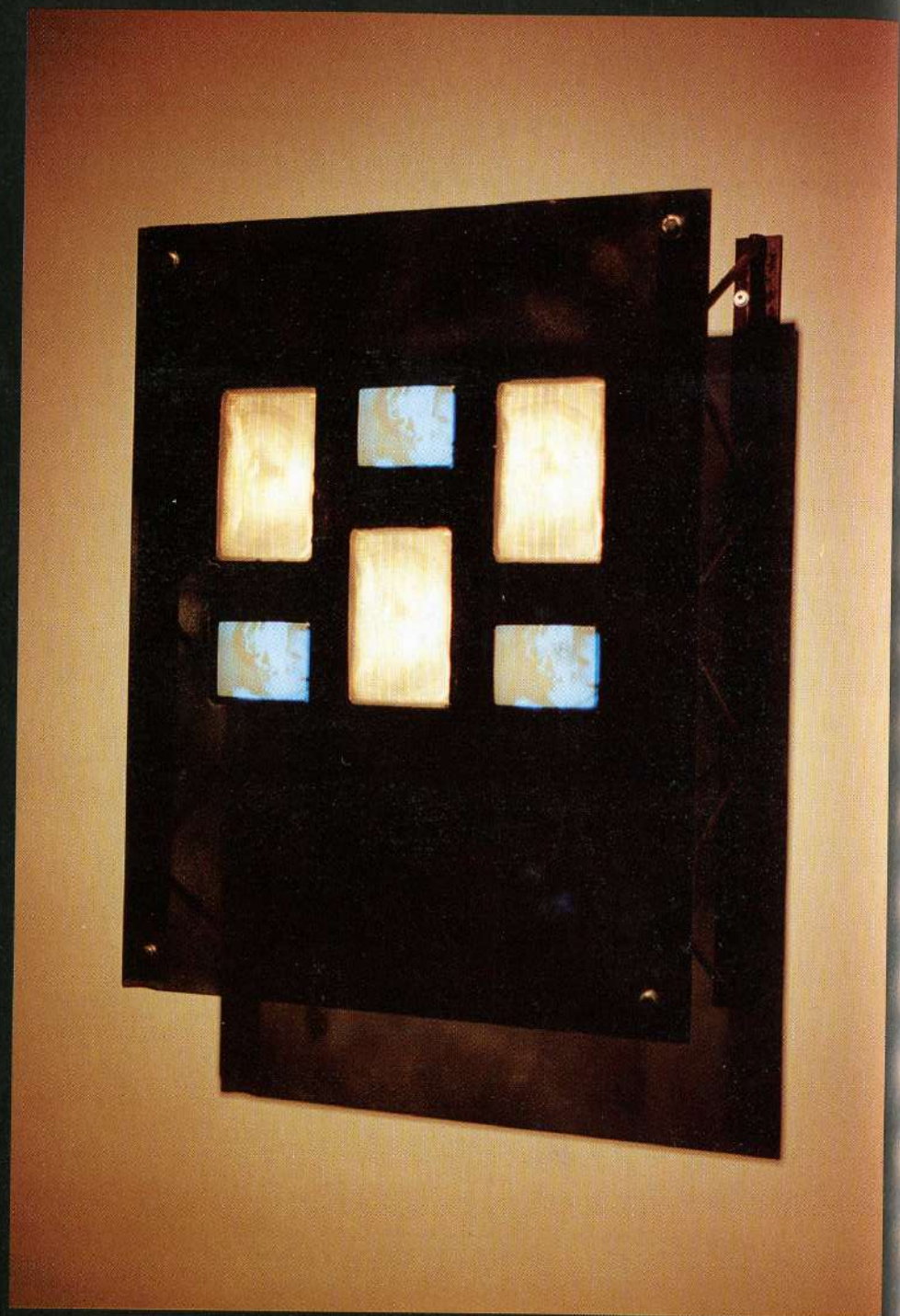
"En pire", Dessins

Patrick de Geetere, Cathy Wagner

Les dessins présentés ici participent de la même fébrilité qui charrie les films que nous faisons. Entre deux films, on les trouve comme les débris construits-déconstruits après le reflux. L'agencement désarticulé encore tiède de la plus grande intimité.

The drawings exhibited partake of the same feverishness that transports the films we produce. Between films, they are discovered as the dismantled-constructed debris following the ebb. The still tepid disjointed arrangement of the closest intimacy.

Traduit du français par Anita Delebecq



Geoffrey Shea, "Surface tension"

"Surface tension"

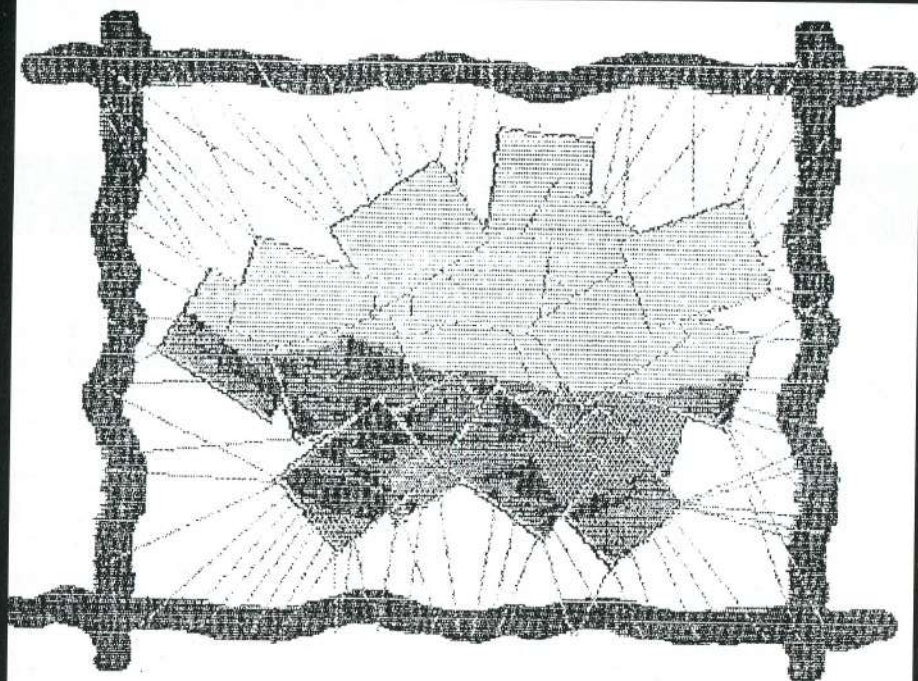
Geoffrey Shea

Ces dernières années, la plus grande partie de mon travail a consisté en de petits objets vidéo : des vidéocassettes passées sur des moniteurs adaptés. J'ai choisi ce format parce qu'il crée une image substantive, à travers laquelle j'ai essayé d'éloigner la perception du spectateur de la linéarité narrative pour la rapprocher de la simultanéité inhérente à la lecture.

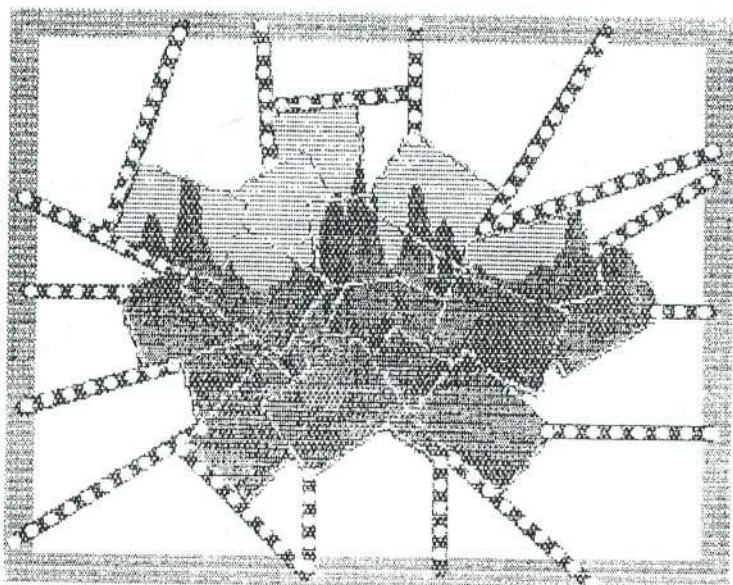
Surface Tension se déroule au coeur de l'industrie de confection à Taiwan. Cette vidéo combine des images de rénovation d'un grand magasin, d'industrie du faux, de discours politiques et de mannequins. Ces surfaces d'activité et leurs structures sous-jacentes sont mises en parallèle avec la surface de l'image vidéo elle-même défilant sur un réseau de petites télévisions agrémentées de phares éblouissants. Les murs marbrés, les discours, les publicités ne sont que des éléments truqués et sans substance. De même, les images présentées sur les moniteurs vidéo sont éphémères et incertaines. Mais dans les deux cas, la structure, le contexte et la motivation ancrent ces expressions dans la réalité de leurs idées. La lutte inhérente entre l'image en tant que telle et l'image en tant qu'objet crée une tension à l'intérieur même de la vidéo (comme en peinture) ce qui est souligné par cette tentative de transformer le tube-image passif en un objet actif.

Most of my work, in the past few years, have been small video-objects : single-channel videotapes playing on specially prepared monitors. I have adopted this format because it creates a substantive image, by which I have tried to move the viewer's perception away from narrative linearity and closer to the simultaneity inherent in object-reading.

Surface Tension is set in the middle of the Taiwan fashion industry. It combines images of a department store renovation, faux finishing, political rhetoric, and fashion modeling. Each of these surface-fixated activities, and their underlying structures, are paralleled by the surface of video image itself, displayed on a grid of small television picture tubes interspersed with dazzling, headlight-style lamps. The marbled walls, the speeches, the advertising are all insubstantial, fake. In the same way, the images on the video monitors are fleeting and dubious. But in both cases the framework, the context and the motivation anchor these phrases in the reality of their ideas. The inherent struggle between the image as image, and the image as object creates a tension within video (as within painting) which is highlighted by the attempt to turn the passive picture tube into an active object.



PEAU D'ESPACE EN COURS DE SECHAGE
(MONTAGE PHOTO, CUIR, BOIS)



PROTHÈSE SPATIALE CONSTRUCTIVISTE
(MONTAGE PHOTO, MECCANO)

"Les Fragments"

Jérôme Lefdup

Les Fragments réunis forment un ensemble d'objets distincts, qui tiennent à la fois du tableau (qui se plaque sur un mur) et de la sculpture (que l'on contourne) ; et qui au moyen d'un double support iconographique (photo et vidéo) proposent quelques vues panoramiques du Temps-qui-Passe-sur-l'Espace-qui-Tend. (ou le contraire.)

Leur aspect éclaté présente le Continuum écartelé comme sur une planche à dissection, nous dévoilant quelques détails intimes de sa morphologie continuellement changeante, faite d'une succession de micro-événements associés à des portions d'espace.

Cet éclaté spatial pourrait faire penser aussi bien au Land Art qu'au Portrait, mais les effets conjugués des montages photo et vidéo induisent aussi un développé quantique des situations présentées : les présences probables des personnages en mouvement deviennent visibles comme sous un microscope. L'observation d'un Fragment fait appel au voyeurisme scientifique qui étreint aussi bien le chirurgien qui opère que la curieuse commère qui s'ennuie, lorsqu'ils veulent connaître la réponse à la question : "mais qu'est-ce qui se passe, ici ? "

The combined fragments form a group of distinct objects having both the features of a painting (which can be hung on a wall) and those of a sculpture (that can be walked around) ; and which, by means of a dual iconographical support (photo and video), offer several panoramic views of Time Passing over Tending Space (or the contrary). Their shattered aspect represents Continuum torn apart as on a dissecting board, several intimate details of it's ever changing morphology are revealed, made up of a succession of micro-events associated with sections of space. This spatial shattering could evoke Land Art as much as the Portrait, but the combined effects of photomontage and video also lead to a quantum development of the situations presented : the probable presence of moving characters becomes visible as under a microscope. The observation of a Fragment calls for the scientific voyeurisme which embraces the operating surgeon just as it does the bored, nosy gossip, when looking for an answer to the question : "now, what's happening here ?"



"Galerie de portraits vidéo interactive"

Joan Logue

Dans un musée ou une galerie, un visiteur consacre, en moyenne, trois secondes à un tableau. Cette installation vidéo a pour but de s'adapter à la durée de l'attention portée par le visiteur.

The average time a person looks at a painting in a museum or in a gallery is 3 seconds. The reason for this passive interactive video installation is to respond to the viewer attention span.

Traduit de l'anglais par Emmanuelle Daniau
et Laurence Calhaud

Coproduction J. Logue/**VIDEO**FORMES avec le MIT,
Média Lab, Glorianna Davenport,
program designer: Dave Kung
et California Tamarack Foundation.
Merci à Ann Hatch et William Farley

Portrait vidéo : Bob Rauschenberg

Joan Logue

11 Janvier 1979

La neige commence à tomber. L'ascenseur ne marche pas, gelé (110 Mercer Street).

Je monte par l'escalier avec tout l'équipement :

5 étages à traîner le chariot, une marche à la fois. Je remonte Spring Street jusqu'à Lafayette Street en faisant rouler le chariot vidéo. Le matériel est recouvert. Je repense à cette italienne qui a hurlé lorsqu'elle m'a vue avec ce chariot recouvert, elle a cru que je traînais un cadavre, elle a hurlé.

J'arrive. Bob est à Sonnebends.

Hisachika Takahashi est avec la copine et l'ami de Bob Charlie.

Nous nous asseyons et nous buvons du saké, ils me mettent à l'aise et j'oublie à quel point je suis nerveuse.

J'installe la caméra, les lumières et le moniteur. Je fais le portrait de Sachika. Il tourne dans le fauteuil.

Bob arrive. Retour heureux à la maison, je suis contente qu'il soit de bonne humeur. Il porte toujours les mêmes vêtements. Il me dit qu'il les porte pour le portrait depuis le jour où je lui ai demandé. Il dit qu'il est content que je fasse le portrait, il pourra ainsi changer de tenue, et il se marre.

Il s'assoit pour le portrait. Il est si "centré", si découvert. J'ai l'impression que c'est l'un des meilleurs portraits que je n'ai jamais fait. Il paraît mort vu à travers la caméra. Il se rapproche de moi et moi de lui, je me sens intimidée par sa présence.

Plus tard, il me dit qu'il me donne, que je donne au public et que le public rend et que le cycle recommence ainsi.

Il a un visage couvert et bienveillant, je suis surprise de sa modestie. Plus l'artiste est grand, plus il est sympathique. J'ai l'impression que c'est ce que je voulais et

même plus. Je lui suis très, très reconnaissante. Il dit qu'on lui a donné sa chance et que maintenant il la rend.

Il me dit que Roy a passé un bon moment et qu'il a apprécié le portrait.

Bob se réjouit de la démonstration (Show), il dit "c'est comme une partie de poker, toutes les cartes sont sur la table et tous les autres sont là..." Très excitant de l'entendre parler. Il dit qu'il verra le spectacle à Concordian, pas avant.

Je lui ai parlé de Kelly. Bob a ri. Il était heureux d'avoir une copie des portraits. Je lui ai parlé de mon projet de galerie de portraits vidéo, un endroit où les portraits seraient conservés. Il m'invite à rester pour dîner. Sachika a préparé un repas génial, servi à minuit. Bob est un homme adorable. Il dit à Charlie en plaisantant : "Tout va bien, je gagne très bien ma vie pour nous tous. Tout le monde mange et boit, la vie semble belle."

Il est très tôt, je rentre à la maison, sous la neige belle et blanche.

Je laisse le matériel chez Bob.

Le jour suivant, je téléphone et Sachika me dit "je t'avais dit de ne pas appeler avant midi" Je réponds qu'il est 1 heure...

Il me dit de venir. Personne n'est levé pour l'instant. Je prends le matériel, je laisse un mot pour remercier Bob pour le portrait, je ferme à clé derrière moi.

Il ne neige pas, mais il reste de la neige par terre.

Je rentre chez moi en traînant le chariot de matériel vidéo. Il n'y a pas grand monde dans Broadway.

Je suis ravie du portrait.



Joan Logue,
"Bob Rauschenberg, portrait"

January 11, 1979

Snow is beginning to fall

*Elevator doesn't work, frozen (110 Mercer st.)
Go by stairs with all the equipment - 5 floors,
rolling the cart one step at a time. Walk up
Spring Street over to Lafayette Street
wheeling the video cart. I have the equipment
covered, I think about the Italian woman who
screamed when she saw me with this covered
video cart, she thought I was wheeling a dead
body, she screamed.*

Arrive, Bob is at Sonnebends.

*Hisachika Takahashi is with girlfriend and
Bob's friend Charlie, we sit around and drink
sake, they make me feel comfortable so I
forget how nervous I really am. I set up
camera, lights and monitor.*

*Do portrait of Sachika. He turns in the chair.
Bob arrives.*

*Coming home happy, I am glad he is in a
good mood, spirits. He still has on the same
clothes he said he would wear for the portrait
since the day I asked him.*

*He says he is glad I am doing the portrait, he
then can change his outfit, and he laughs.*

*He sits for portrait, he is so centered, so
uncovered. I feel it is one of the best portraits
I have ever gotten. He looks dead into
camera. He relates to me and I to him, I feel
shy in front of him.*

*He says later, he gives it to me and I give it to
the public, public gives it back and the cycle
begins again.*

*His face is very open and very loving. I am
surprised how unpretentious it all is.*

The greater the artist the nicer they are.

I feel it is what I wanted and more. Very very

*thankful. He said he had been given a chance
and now he gives back.*

*He told me Roy had a good time and enjoyed
the portrait. Bob is excited about show, he
says "it's like a poker game, all cards are on
the table, all his colleagues are present..." Very
exciting. Hearing it from him. He said he
would see the show at Corcoran, not before.
Told him about Kelly, his hesitation and about
me explaining to Kelly that all the other
painters said yes. Bob laughed. He was glad to
have a copy of portraits. I explained about my
idea of a video portrait gallery, a place where
portraits would be kept. He invited me stay
for dinner, I accepted. Sachika made sunshine
dinner, it was served at midnight. Bob is very
loving man.*

*He said to Charlie in a joking fashion... We do
all right... I make a good living for us all.
Everyone is eating and drinking, life seems to
be good.*

*It's very early morning, I walked home in
snow, beautiful and white. Leave equipment
at Bob's.*

*I telephone the next day and Sachika says "I
told you not to call before 12" and I say it's
one o'clock. He says come over. No one is up.
I take the equipment and leave a note to
thank Bob for the portrait and lock door
behind me.*

*It's not snowing but there is snow on the
ground. I walk home rolling the video
equipment in its cart. There are not many
people on Broadway.*

I feel excited about the portrait.

Stéphanie MOISDON

Maureen TURIM

Paul WILLEMSSEN

Sandra LISCHI





La Tribune des Critiques



L'Opéra installation, pré-théâtre du futur.

1- La fresque, le polyptique.

Friedemann Malsch (à propos de "Les Larmes d'acier" de Marie Jo La Fontaine) : "Les grandes fresques de moniteurs diffusent les images de sportifs en noir et blanc, qui refoulent le spectateur dans une position à distance. Celui-ci regarde le mur comme une image traditionnelle."

Marc Mercier : "C'est au niveau de l'intention que se joue la différence fondamentale car d'un point de vue structural le polyptique ancien est similaire à l'installation vidéo. Tout deux répondent à une même définition: un tableau multiple sur un ou plusieurs supports, toiles, panneaux de bois ou monumental ou réduit, parfois portable, constituant ensemble une oeuvre visuellement indissociable."

2- Les dispositifs originaires.

Anne-Marie Duguet : "Une certaine catégorie d'installations vidéo a pu ainsi jouer le rôle d'analyseur de ce qui constitue les fondements de la représentation dominante depuis la Renaissance, élaborée selon le modèle perspectiviste et qui se prolonge à travers la conception et les réglages des diverses caméras actuelles." "Plusieurs installations vidéo invitent le spectateur à pénétrer à l'intérieur d'étranges caméras obscures..."

"Les installations de Peter Campus relèvent-elles à la fois des fantasmagories de Robertson et des cabinets de perspective du XVII^e siècle..."

Jean-Paul Fargier (à propos de Roland Baladi) : "Sa série "Michael and Jello" (dans lequel l'oreille décèle une référence indubitable à Michel-Ange, peintre et sculpteur) équivaut à un retour à la peinture, à la sculpture, bref à la représentation."

3- Les marionnettes.

Valentina Valentini : "J'aime imaginer que le téléviseur puisse être une petite boîte, similaire au théâtre des marionnettes..."

4- Le cirque.

Dieter Daniels : "A maintes expositions d'art électronique, reste attachée l'atmosphère douteuse du charme des coulisses d'un cirque ambulant, atmosphère que l'on retrouve aussi

dans des foires-expositions..."

Laura Baigorri (à propos de Michel Jaffrennou) : "Nous pouvons commencer à nous demander si l'ensemble crée ne ressemble pas plus à un spectacle de cirque ou à un parc d'attractions qu'à une oeuvre d'art."

5- Les avant-gardes.

Valentina Valentini : "Prop, le robot mécanique de Moholy Nagy, est l'ancêtre des Family Robots de Nam June Paik."

Marco Maria Gazzano : "Nous devons probablement la première installation technologique à un projet théâtral de El Lisitskij de 1920-22, qui a été réalisé partiellement à Saint-Petersbourg en 1933 sur un texte de Krucenych et avec la scénographie (le carré noir) de Malevich."

Norbert Hillaire : "Dans la continuité des futuristes des débuts du siècle qui, tels Marinetti, voulaient placer le spectateur au centre du tableau, les installations ont ceci de particulier, que la place du spectateur n'y est acquise ou donnée selon les critères préétablis..."

6- La rue, la ville.

Jorge La Ferla : "Les espaces de consommation de l'image électronique sont toujours institutionnels. La famille pour la télé; les musées, les galeries et les festivals pour les installations. Quel est le rapport entre ces endroits d'expositions et le grand public urbain ? Cette recherche d'un espace institutionnel de reconnaissance artistique ne voit pas la rue comme le lieu le plus dynamique pour montrer les installations."

Antoni Muntadas : "Il me semble que ces dernières années de plus en plus d'oeuvres sont réalisées pour des espaces protégés, c'est à dire spécialisés, c'est à dire pour le marché. Dans la rue, l'art public a ses propres lois et ses propres règles. Il serait intéressant de voir la même oeuvre dans des espaces différents..."

Vito Acconci : "Ce qui m'intéresse c'est que ce sont des lieux dans lesquels on rencontre les gens (...) Si j'exposais mes oeuvres récentes dans les centres commerciaux, dans les gares,

seraient-elles perçues exclusivement comme de l'art ?

7-L'Opéra, Grand Public.

Gianni Toti: " C'est le vieux et futurant rêve de la Gesamtkunstwerk, de Wagner, Rimski-Korsakov, Schoenberg, Scriabine, Tatlin, etc. C'est un siècle, et plus, qu'on le rêve et qu'on tente de le réaliser. Alors il n'y avait pas les moyens techniques. Aujourd'hui, oui! (...) Ce rêve n'est pas un rêve d'artistes seuls, éloignés des peuples. C'est exactement le rêve d'un public de masse, populaire dans la sens le plus noble, le public du théâtre de place et d'opéra, du mélodrame et du cinéma.

Les VideoPoemOpéras qui sortiront des petits, et des plus grands écrans, pour entrer dans les grands espaces multiples de "l'architectonique" des Superthéâtres (pantechnologiques) dans une connection planétaire-satellitaire, seront "opéras totales" ."

Antoni Muntadas : "Je crois qu'il devrait y avoir un engagement pour créer des opéras qui s'adresseraient à un plus vaste public, sans pour autant avoir des concessions populistes."

Nam June Paik : "L'opéra représente ce que, disons, je recherche dans l'art électronique : dans le sens de réussir à obtenir ce degré de réussite performatif que le meilleur opéra réussit à obtenir. Dans un opéra il y a tout : j'entends tous les éléments - la musique, le mouvement, l'espace. Ainsi si une opération d'art électronique réussit avec succès (...) j'estime qu'elle doit être considérée comme un Opéra électronique. (...) Ainsi même les installations vidéo ont la possibilité de devenir un opéra, un opéra vidéo. Regardons donc l'opéra italien pour sa flexibilité et pour son concept d'espace, de grand espace."

Ce ne sont que quelques uns des fragments qui pourraient composer un tableau intitulé "présages d'art total", et que je définirai comme les signaux d'une partie remarquable de la recherche vidéo actuelle. On pourrait y ajouter, en guise de cadre, bon nombre des

expressions qui étoilent la description des installations vidéo : énigme, rébus, labyrinthe, piège, anamorphose, paradoxe, chiasme, astuce, jeu, manipulation, miroir, magie. Ce n'est pas par hasard si Dieter Daniels, s'interrogeant sur les solutions d'expositions possibles, dit qu'il faudrait réussir à conjuguer " le confort du cinéma et la dignité du musée". Sans rien enlever au "format muséable" de nombreuses installations, j'ai l'impression que durant ces dernières années, une recherche (fragmentée, justement, et constituée plus de propositions et de questions que de réponses et de solutions) de procédés spectaculaires et plus "populaires " pour faire de l'art vidéo, va de l'avant en s'affirmant. Et, bien sûr, non pas au sens télévisé de ces termes: au contraire, dans un sens diamétralement opposé, qui tend tout au plus à récupérer la haute dimension de la culture populaire. C'est une tendance qui fut présente chez les auteurs d'images électroniques dès les débuts, et qui ensuite s'est développé dans l'ombre, jusqu'à réapparaître ces derniers temps.

A la différence du cinéma, qui a dû lutter pour s'imposer comme art, contre ceux qui l'accusaient d'être un phénomène de foire, l'art électronique semble maintenant lutter pour démontrer qu'il n'est pas un phénomène exclusivement de musée, mais bel et bien un art populaire, à haute densité spectaculaire et ludique. Récupérant, ainsi, les lointaines indications "ubiquistes" du cinéma des origines: "Jusqu'alors (1906-1907) les films étaient montrés un peut partout, dans les salles municipales de villages, des salles de patronage, au programme des music-halls, dans des écoles, dans des magasins vides ...

"Dans son remarquable livre sur les dispositifs originels du langage cinématographique, Noël Burch rappelle la naissance du cinéma comme théâtre des pauvres, et les aménagements multimédia complexes (musiques, lanterne magique, film, diapositive) des origines. Les installations justement, ainsi qu'une partie de la

critique récente, insistent sur l'ubiquité de la vidéo (à ce thème était dédiée la réflexion de la 5ème édition de la "Semaine Internationale de Vidéo" de Genève: Les moyens de présentation du vidéo sont presque infinis, écrit à ce propos André Iten).

C'est comme si l'écran devenait subitement étroit, ses espaces et son public aussi. Je pense à des installations de Bill Viola renversées sur la route (qui reprennent des expériences de sa jeunesse) et à quelques récents travaux vus au "Videobrasil" de San Paolo: le désert de quatre-vingt dix mètres carrés - avec du vrai sable et de vraies variations de températures - mis en place par Eder Santos dans l'énorme ex-usine qui accueillait le festival; je pense aux videomasques ("videomàscaras") d'Otávio Donaschi, dans lesquels l'écran des video-projections est le tissu changeant des parachutes blancs (de même que pour Santos l'écran était le sable). Et je pense aux dispositifs interactifs de Timothy Binkley ("Watch Yourself"), qui consistent à insérer sa propre image dans celle d'un tableau célèbre. Et au télé miroir ("telespecchio") de Sabine Reiff (Milan), nouvelle loge de maquillage électronique dans laquelle le spectateur-auteur peut élaborer des symétries, des caricatures et des déformations "baconiennes" de son propre visage en temps réel. Et récemment, "Euclide", installation interactive (Stefano Roveda, Pi greco, Milano) dans laquelle une marionnette infographique parle avec le public - qui ne sait pas qu'il est regardé. Marionnette animée, ce qui n'est pas un hasard, par

Giacomo Verde, artiste vidéo qui a à son actif de nombreuses expériences avec les marionnettes, le théâtre et les animations pour les enfants.

L'énorme afflux du public, dans toutes les situations ici décrites, m'a surpris; un public de non initiés pour sa plus grande majorité, qui a profité de l'intelligente proposition, sans mimétisme ni vulgarité, d'artistes électroniques. Je me demande alors s'il ne faudrait pas passer par les installations, leur ubiquité, leur potentiel spectaculaire et ludique (accru par les récents dispositifs interactifs), pour réfléchir à un projet d'art total. Projet dans lequel le théâtre ne devrait pas avoir un rôle indifférent: non pas le théâtre "minimal" proposé par certaines installations, mais la grande tradition de la recherche théâtrale (comme la grande tradition des projections cinématographiques sur grand écran, et les plus récentes et envoûtantes techniques de projection). Je pense alors à ce qui pourrait résulter de la collaboration de différents artistes (et je pense naturellement à des artistes comme Bob Wilson, Meredith Monk, et beaucoup d'autres, familiers de la scène théâtrale) pour donner vie à un projet d'Opera. Non pas pour envisager "la recherche du spectacle" mais, pour reprendre une remarquable formule du groupe italien Studio Azzurro, le "spectacle de la recherche". Peut-être est-ce là le défi de l'art vidéo des années quatre-vingt-dix?

Y a-il des producteurs, de grands producteurs, disposés à l'accepter?

Références : Friedemann Malsch, "Instantanés performatifs de l'installation vidéo, Vidéochroniques n° 2, octobre 1993- Marc Mercier, "Chronique d'une image annoncée", Une Forêt, Vidéoformes 93- Anne-Marie Duguet, "Dispositifs", Communications n° 48 (Vidéo), 1988- Jean-Paul Fargier, "Baladi sort Duchamp", Vidéoformes 1991- Valentina Valentini, La Théâtralité des installations vidéo, Une Forêt, Vidéoformes 1993- Dieter Daniels, "La disparition des événements", Vidéoformes 1991- Laura Baigori, texte inédit sur les installations vidéo, Université de Barcelone, Espagne 1993- Marco Maria Gazzano, "Installations vidéo", Une Forêt, Vidéoformes 1993- Norbert Hillaire, "Installations et Transitions Paysagères", Vidéoformes 1992- Jorge La Ferla, "Installations dangereuses", Vidéoformes 1992- Antoni Muntadas, "Il neo ligureur", interviewa ad Antoni Muntadas d'Andrea Mantegna, Dissensi (a cura di V. Valentini, Sellerio,

Palermo 1991)- Vito Acconci, "Intorno all'arte e agli artisti", intervista a Vito Acconci di Lynn Blumenthal e Kate Horsfield, Dissensi, cit.- Gianni Toti, Synesthéatronicque, texte inédit pour la 1ère manifestation internationale Vidéo Art Electronique, Montréal 1993- Nam June Paik, intervista di Antonina Zaru e Marco Maria Gazzano, New York agosto 1992, in Il Novecento di Nam June Paik, Ed. Carte Segrete, Roma 1992- Sandra Lisch, "Presagi di Arte Totale", in Invideo, a cura di S. Lisch e F. Pesoli, Ergonarte, Milano 1993- Carlota Alvarez Basso, "L'installation vidéo: un format "muséable" ", Une Forêt, Vidéoformes 1993- Noël Burch, "La lucarne de l'Infini", Nathan, Paris 1990- André Iten, "Images transposés", Catalogue 5 S.I.V., Genève 1993- Studio Azzurro, "Un viaggio di dieci anni", bull shit 06, Multipla Ed., Milano décembre 1992

Traduit de l'italien par Mariig Valenti et Evelynne Blesle

Pour une muséographie de l'installation vidéo

Paul Willemsen

Durant les vingt ans d'histoire des installations vidéo, on ne stagna pas au stade des classiques "moniteurs-objets" et autres "sculptures vidéo" de la période des pionniers. Les installations narratives, les montages multimédia, les "environnements", les situations interactives ont entre temps vu le jour.

Une bonne installation vidéo est déterminée par un mariage réussi entre les trois dimensions (le volume, l'effet spatial...) et le temps (la lumière, le son, le mouvement). Ceux-ci sont également les éléments de l'art de la scène. L'installation vidéo a d'ailleurs beaucoup en commun avec la scène théâtrale et la scénographie. L'installation organise l' (es) image (s) et l' (es) objet (s) dans un aménagement scénique. L'image vidéo n'est pas "actor" (instance incarnée) mais "agous" (cause active) et modalité.

Le paradoxe de l'installation vidéo fait qu'en tant que spectateur, nous sommes intégrés dans l'espace tout en gardant une distance vis-à-vis de l'image vidéo, faisant également partie de ce même espace. L'image domine toujours l'ensemble de l'installation. En tant que source de lumière, de mouvement et éventuellement de son, elle monopolise l'énergie spatiale. L'image vidéo pénètre l'espace de l'installation, fait de cet espace quelque chose de relatif "en soi". Dans chaque installation l'image vidéo, en tant que signal électronique modulé, focalise l'attention.

De plus en plus de festivals vidéo et de musées d'art moderne introduisent des installations vidéo dans leurs espaces. Néanmoins les conditions d'expositions souhaitables pour présenter de telles oeuvres, ne sont presque pas pensées. La pragmatique de l'installation vidéo est souvent négligée, de même que la question de savoir comment le spectateur/participant réagira aux codes

Dans l'art, la seule règle existante, est qu'il n'y a pas de règle. Tout est possible, a fortiori pour l'installation vidéo qui par nature est un art hybride.

multimédia caractéristiques de l'installation vidéo. De cette façon il y a contradiction entre, d'un côté, le fait d'être physiquement enveloppé/dégagé dans l'espace et par les objets -de l'ordre de la participation ; et de l'autre, le fait de regarder l'image vidéo- de l'ordre du maintien de la distance. C'est justement cette position permutable et quelque peu flottante du spectateur qui rend cet art si fascinant.

Beaucoup d'installations n'y parviennent pas, ne se situant que dans le plan (la surface) et refusant de tenir compte des caractéristiques de l'espace. Dans certains cas cette frontalité est recherchée, dans d'autres elle témoigne de l'incapacité d'inscrire une oeuvre linéaire dans le temps, dans un contexte spatial. Il faut remarquer ici l'évolution que traverse l'oeuvre de Bruce Nauman. Ses premières installations vidéo (Good Boy, Bad Boy et Violent Incident) étaient orientées vers la surface et recherchaient la frontalité de manière explicite. Dans son travail récent, Nauman s'appuie plutôt sur la totalité de l'espace. Structures en boucle, répétitions, moniteurs situés dans un champ de tension sont les caractéristiques qui font de ses installations des lieux d'accès suscitant une intensité physique.

Le caractère répétitif des dernières oeuvres de Nauman laisse au spectateur le choix de pénétrer l'installation à n'importe quel moment. Le travail de Nam June Paik ne fait également pas de problème à cet égard.

L'espace de l'installation est donc un lieu d'accès que l'on peut pénétrer, mais de par la nature de l'oeuvre, cet accès n'est pas toujours évident. Parce que l'artiste fait souvent appel à la narration, les installations, idéalement, ne devraient offrir l'accès qu'au début de parcours. Les expositions présentant

plusieurs installations ne peuvent le garantir. S'il existe une scénographie de l'installation vidéo, il en existe une du parcours à faire d'une installation à l'autre. Lorsque l'on se promène d'un espace à l'autre il y a toujours un intervalle temporaire qui sépare les installations. Intervenir en plein milieu d'un processus en cours est toujours dérangeant. S'ajoutent à cela encore souvent d'autres facteurs perturbateurs, comme la mauvaise insonorisation des installations et le va-et-vient du public selon son bon gré. L'organisation de deux rétrospectives importantes (Garry Hill/Centre Pompidou et Thierry Kuntzel/Jeu de Paume) n'ont fait que souligner encore plus ces défauts.

Que le public puisse se déplacer librement, comme dans les galeries d'art ou les musées, n'est pas toujours un avantage -de par leur conception- pour les installations. Les installations vidéo ne fonctionnent pas comme des sculptures qui sont plus ou moins intéressantes sous tel ou tel angle ou avec tel ou tel effet lumineux. Rares sont les installations qui sachent mettre à profit leurs qualités spatiales. Dès lors pourquoi ne pas proposer régulièrement l'exposition d'installations vidéo dans des espaces multifonctionnels ? Tout comme les théâtres, ces espaces devraient être équipés de toutes les facilités possibles. Par exemple, on peut très bien imaginer une sorte de plateau/scène pivotant sur un axe qui, comme au théâtre, faciliterait le changement des scènes. Les efforts nécessaires concernant le confort des spectateurs, devraient également être repensés. Ces théâtres-vidéo seraient parfaitement complémentaires aux musées et galeries d'art actuels.

Un terrain d'expérimentation muséographique s'ouvre ici aux artistes et aux organisateurs.

Installations conceptuelles

Maureen Turim

Tout espace quel qu'il soit peut abriter une image vidéo. Que ce soient les énormes tubes cathodiques des premières télévisions, les écrans digitaux plats ou allongés comme on trouve aujourd'hui ou les images projetées qui réinscrivent la vidéo dans le sens du régime filmique : tous ces formats possibles sont des formats vidéo.

Il suffit de deux postes pour multiplier les possibilités concrètes et métaphoriques : une pyramide de Paik ou un mur vidéo chez Shinjuku installe les métaphores, transforme l'espace non seulement en images mais aussi en textes. Dans sa courte histoire l'installation vidéo a été cernée par de nombreux concepts ; en fait, l'histoire récente des installations vidéo empiète sur les mouvements d'art conceptuel que l'on pense être un sous-ensemble de projets conceptuels plus importants. Cependant dans le titre de cet article, "installations conceptuelles", je ne veux pas seulement montrer cet héritage mais aussi les moyens à travers lesquels l'histoire de l'installation a été l'examen détaillé de l'espace ; espace à la fois concret et éphémère.

Quand nous pensons que nous avons vu tant de variations de la vidéo, étirée et formée, répétée et variée, sculptée, enchâssée, contextualisée et tournée, projetée ou même "injectée" dans le cadre d'une image interne ; alors une nouvelle oeuvre apparaît toutes voiles dehors. "Tall Ships" (1992) de Gary Hill, ce petit morceau sensationnel de pièce habitée par d'étranges images de miroirs en pied d'étrangers est un de ces espaces. Vous marchez le long d'un couloir, déclenchant des détecteurs et voyez, un peu plus loin, dans un miroir en pied, long et rectangulaire la projection vidéo persistante d'un autre corps. L'autre semble s'apercevoir de votre présence, se lever, s'approcher de vous comme si estimé de votre présence. Il vous regarde fixement. Incapable de rester l'objet d'une telle attention inanimée qui illustre le concept même de la représentation du regard persistant de l'autre, vous continuez à marcher pour vous rendre compte que l'autre se tourne lentement pour retrouver sa pose plus distante. Le processus se répète, à gauche puis à droite, avec d'autres images : des femmes, des hommes, des enfants d'âges et de types différents. "Tall Ships", les goélettes, vaisseaux aujourd'hui

célébratoires d'un autre âge de transports et de découverte ; ici, la métaphore consiste peut-être en ces navires passant dans la nuit. Jusqu'à aujourd'hui, cette installation a voyagé à travers le monde depuis son port d'origine Seattle vers New York, Paris, le Canada, elle a mis des spectateurs en contact avec une grande partie de la représentation conceptuelle de l'espace que l'installation vidéo peut offrir : la surprise phénoménale, être le témoin attentif des conséquences psychoanalytiques et philosophiques de l'observation d'une représentation située dans l'espace de façon à créer un nouvel angle de reconnaissance de la position du sujet suivant son regard.

Et pourtant qu'y a-t-il de nouveau en cela ? En quoi ce couloir diffère-t-il de celui de Bruce Nauman dans "Video Corridor" de 1968-70 ? Bien sûr dans le couloir de Hill, des détecteurs et des images extérieures d'"autres" obsédants le spectateur sont présents alors que dans l'installation de Nauman il n'y a qu'un reflet diffusé en circuit fermé sur un moniteur qui se trouve par terre au fond d'un couloir très étroit. Je suppose que l'on pourrait mieux faire la différence si l'on procédait à un regroupement des installations vidéo suivant leur période (les années soixante-dix contre les années quatre-vingt-dix) suivant certains principes et technologies, par exemple l'intertextualité par le biais de la réflexivité des miroirs ou bien les caméras en circuit fermé ou les films en boucle donnant lieu à la programmation d'ordre et aux vidéo disques. Toutefois les limites de telles délimitations sont flagrantes lorsque l'on pense à de grandes structures circulaires comme celle de Ira Schneider "Time Zones" (fuseaux horaires) créée en 1980. Cette installation se compose de piédestaux disposés en un grand cercle et surmontés de moniteurs ; chaque moniteur diffuse des séries d'images provenant d'un

seul fuseau horaire. Cette oeuvre peut être considérée, entre autres, comme une installation textuelle à la recherche d'un espace théorique du découpage géographique des cartes allant de l'image à la matrice ; ou plus précisément Ira Schneider transforme le globe en une matrice d'images, incluant les images de l'océan répétées pour ces zones dans lesquelles seul de petites îles interrompent les surfaces aquatiques.

On peut même se demander ce que les regroupement suivant les périodes et la nouveauté signifient dans une forme d'art aussi éphémère que les installations vidéo ? Il existe des documents qui permettent de se remémorer des installations qui ont été démontées depuis longtemps et que l'on ne peut plus voir. Le support qu'est le papier nous fournit des diagrammes, des plans, des descriptions, des photographies, comptes-rendus et catalogues. Il existe aussi de la documentation vidéo conservée par des artistes, films banaux à une seule chaîne faisant la chronique de l'espace tridimensionnel, à présent irrécouvrable. Le travail de l'installation vidéo est si dispersé qu'il s'est fondu dans l'air. Immédiatement, il est perdu pour tous, même les historiens de l'art : aucun de ces documents n'a beaucoup de signification sans le vécu des oeuvres telles qu'elles ont été. On peut imaginer un musée entier consacré à l'histoire de l'installation. Pourtant il n'en existe encore aucun, et même ces musées qui ont en leur possession quelques installations vidéo se contentent de les entreposer. Par conséquent, les installations, beaucoup plus encore que les films, n'existent que dans la mémoire des spectateurs qui en ont visité l'espace.

Nous avons des idées élémentaires. Dans son article "Videospace : variétés of the video installation" (l'espace vidéo : diversités de l'installation vidéo) Ingrid Wiegand essaie de



décrire et de théoriser les différents types d'installations faites pendant les années soixante dix.¹

Elle eut la faveur de décrire des phénomènes relativement récents qu'elle a visité en tant que critique à New York ; ses écrits, ajoutés à ceux d'autres critiques, nous sont utiles car ils enregistrent par écrit la composition et les principes de fonctionnement des installations. Dominique Belloir entreprend un projet similaire dans une partie de "Les installations vidéo" dans "Video Art Exploration", alors que l'essai de Margaret Morse "Video Installation Art : the Body, the image, the Space Inbetween" (L'art de l'installation vidéo : le corps, l'image, l'espace qu'il y a entre) ajoute aux tentatives antérieures la considération des installations en tant qu'appareils de représentation.²

Ces trois auteurs divisent les installations vidéo en deux types fondamentaux : celles qui s'intéressent à l'espace sculptural et les oeuvres à plusieurs chaînes qui utilisent la composition spaciale comme un moyen de diffuser de multiples images de façon à ce qu'elles puissent avoir une action réciproque dans un cadre spacio-temporel qu'elles partagent. Si ces deux catégories élémentaires sont, d'une certaine manière, encore vraies elles empiètent aussi l'une sur l'autre et se fondent intrinsèquement. Par là, je veux dire que beaucoup, si ce n'est la plupart des installation sculpturales utilisent les canaux multiples ou les images répétées et variées. Seul un petit sous-ensemble dépend d'une unique image vidéo ou d'un moniteur sans image placé dans un environnement sculptural. Deuxièmement, dès l'instant où l'on multiplie l'image dans une oeuvre à plusieurs canaux, on établit un espace sculptural (dans le même sens qu'un triptique ou un retable est en fait une sculpture et un élément sculptural, pas une simple peinture).

Pourtant la déclaration selon laquelle les artistes et les critiques sont, depuis le début que l'art de l'installation vidéo peut être sculptural, en désaccord de façon radicale avec les deux dimensionalités élémentaires de l'image vidéo, est substantiellement radicale. En approfondissant, plus ou moins implicitement, beaucoup de définitions différentes de la sculpture s'entrelacent. Plus simplement, plus directement, on trouve la métaphore de l'objet sculpté. Les métaphores sont révélées par l'enchâssement des moniteurs : la vidéo (et par là même, l'image) est comparée au corps, à la tour, à la nature morte, à l'aquarium, la plante ou le jardin, au monument ou même à l'institution (la prison, le camp de concentration, la matrice de surveillance). Les piédestaux élèvent le simple moniteur au statut d'objet de musée, proposant l'image vidéo comme la projection d'une sculpture modèle réduit telle qu'un buste ou une petite figurine. Juste au moment où la sculpture elle-même devenait de monumentales abstractions métalliques, de bois, de mécanisme ou de pierre qui nécessitaient des plazas, des jardins, d'immenses halls de musée, même de nouveaux musées aménagés dans des entrepôts, des installations vidéo ont servi à nous rappeler que toutes les sculptures n'avaient pas à dominer un espace, à ce que l'on entre dedans, à entourer ou englober le spectateur. La sculpture, y compris la sculpture vidéo, pourrait évoquer de manière plus importante l'intimité d'échelle, un objet partiel, une tête, une main, une petite abstraction. Parfois les piédestaux contiennent les séries d'images, plaçant les moniteurs à une certaine distance l'un de l'autre, dans une certaine relation géométrique pour placer le spectateur en contact avec l'espace de ces séries. Même alors, les piédestaux ne peuvent que rappeler la tradition d'exposition des musées, la



manière dont le 19ème siècle a emprunté à l'intérieur Néo-classique la forme classique de la colonne pour fournir une présentation à une hauteur des yeux de ces précieux objets collectionnés.

Et pourtant, la vidéo fait aussi partie de la sculpture de l'environnement. Cela cherchait à définir la présence sculpturale comme la pièce changeait. Comme le fait l'attention des artistes sur les rochers et les monticules de terre et des photographies, cela établit une relation entre un environnement extérieur et une installation exposée. Les moniteurs étaient intégrés dans un cadre, plaçant le spectateur à la fois dans et en relation avec une géographie, un environnement, un endroit. Cet endroit pourrait être interactif ou clair, simplement diffusé dans son accès à la tridimensionnalité comme dans un diorama. Dans beaucoup d'installations de ce genre, le domaine du musée d'histoire naturelle, du musée des sciences et celui des Beaux Arts sont fondus dans un même espace, propageant théoriquement et complétant notre maîtrise certaines des catégories du savoir. Néanmoins, l'introduction de l'imagerie sur de nombreux moniteurs présente une autre textualité visuelle. Comme la multiplication des images, cela emprunte à la structure poétique ou de structure et aux notions de séquence. Un simple alternance, une série ABAB, implique, d'un côté le quatrain fermé et d'un autre la phrase musicale répétée, juxtaposée ou inversée. Cependant, aucune comparaison simple de structures, poétique ou musicale, ne commence à représenter les uns à côté des autres des lots d'images en série, transformant leur relation les unes aux autres. Les articulations temporelles complexes varient à différents degrés dans chaque lot alors que les rimes, assortiments, échos ou contrastes graphiques compliquent notre perception de ces mouvements temporels. La composition

visuelle en série implique souvent que certaines installations vidéo aient un collage sonore articulé de la même manière. Le spectateur fait preuve d'habileté en regardant un cirque à trois pistes, divisant son attention, sélectionnant au hasard des éléments de l'installation sur lesquels se concentrer et auxquels réfléchir.

Cela n'est pas nouveau non plus, d'avoir des vidéos intégrées dans un mur car les moniteurs peuvent être, depuis le début, installés de façon à ce que leur surface apparaisse comme une image, comme une peinture. Cela n'est pas nouveau de projeter des images vidéos (les artistes vidéo travaillent avec des "projecteurs prototypes" avant qu'ils ne soient commercialisés) et cette technologie rend l'installation vidéo plus proche de l'installation filmique qui a sa propre histoire fascinante (les installations filmiques de Michael Snow et Paul Sharits sont particulièrement fortes) ; cela semble être une tendance en pleine croissance que d'utiliser les nouvelles technologies de l'exposition plate. Aujourd'hui, avec les moniteurs plats, l'image vidéo peut être accrochée plus près du mur et semblent annoncer une époque où chacun d'entre nous aura de tels dispositifs accrochés dans son espace domestique, ne présentant ni programme ni histoire mais des images qui sont à la fois un décor et un texte visuel. Je voudrais faire des remarques sur ceci comme un retour étrange à l'illustration, à l'image dans sa forme la plus emphatique, à l'installation. Les architectoniques que la pièce peut représenter peuvent être inscrit dans la disposition des images, et pourtant rappellent la signification des installations dans des pièces. Ce qui est le cas de récents travaux de Thierry Kuntzel. Pourtant un certain nombre de travaux vidéo "plats" semblent inscrire l'image vidéo dans le cadre de la peinture plus que dans l'espace de la sculpture, insister sur la double dimensionnalité à travers l'illusion et

l'imagination plutôt que par le caractère auxiliaire de la disposition spatiale dans laquelle le sujet regardant est placé.

C'est ce qui a toujours été conceptuellement en jeu dans l'installation vidéo -le placement dans l'espace du spectateur, le sujet est spatialement impliqué dans le déploiement du texte, voyageant dedans et à travers, sachant que les illusions représentatives sont combinées avec un espace qui n'est pas illusoire mais bien réel. Le spectateur est dans deux espaces à la fois, où il est impliqué phénoménologiquement dans l'espace et dans les appareils de représentation ; il traverse un espace qui prétend être réel dans l'illusion méditative qu'il provoque. Cet espace oscille conceptuellement à cause de sa "physicalité" et de son abstraction, son insistance à rendre réel ses métaphores par la confrontation du spectateur et, à la fois, des objets et représentations et de l'espace ressenti et des illusions spatiales. Il y a toujours quelque chose d'étrange dans de tels doublements, comme la statue si réelle qu'on s'attend à voir bouger, comme les images de "Tall Ships" qui semblent avoir leur propre vie. Ces couloirs de représentation sont aussi des couloirs de présence, forçant le spectateur à prendre conscience de son propre concept en regardant.

Conceptual Installations: Thinking through Space in Video.

Any-space-whatever can harbor a video image. Be it the portal-like cathode ray tubes of early television or the flat or elongated digital screens now possible, or the projected images that reinscribe video in a sense into a filmic regime, all of these possible formats are video. It only takes two sets to multiply the possibilities, actual and metaphorical; a Paik pyramid or a video wall in Shinjuku install metaphors, transform space not only through images, but into texts. Numerous concepts have surrounded the video installation in its short history; in fact the early history of video installations so overlapped with the conceptual art movements that one thought of it as a subset of the larger conceptual project. Yet in my title, conceptual installations, I mean to designate not just this heritage, but the means through which installation history has been a thinking through space, a space at once concrete and ephemeral.

Just when we think we have seen so many variations of video stretched and shaped, repeated and varied, sculpted, encased, contextualized and turned, projected or even introjected into an interior-image frame, then a new work sails into view. "Tall Ships," (1992) Gary Hill's stunning little sliver of a room inhabited by uncanny body-size "mirror" images of strangers is one such space. You walk down the corridor, tripping sensors, to find that in the long, rectangular shape of a full-length mirror a video projection of another's body is lingering at some distance. The other seems to notice you, to get up, to approach you, as if appraised of your presence. It lingers staring. Unable to remain the object of such inanimate attention, representing the very concept of the representation of the other's gaze, you walk

1 - Ingrid Weigand, "Videospace : varieties of the video installation", "New artists video" Ed. Gregory Battcock, New York : Dutton, 1978, pp 181-191.

2 - Dominique Belloir "Les installations vidéo" : "Video art explorations", Paris, Cahiers du Cinéma, 1981 pp 27-45 ; et Margaret Morse "Video installation art : the body, the image, the space inbetween", Illuminating video, Ed. Sally to fifer et Doug hall, New York ; Aperture, 1990 pp 153-167.



on, only to find that the body turns slowly to return to its more distant pose. You repeat the process with another image, to the left then to the right, women, men, children of different ages and types. "Tall Ships," schooners, the now celebratory vessels of another age of transportation and discovery, the metaphor here is perhaps of ships passing in the night. This installation has by now traveled around the world, from its port of origin in Seattle to New York, to Paris, to Canada, it has brought spectators into contact with much of the conceptual presentation of space that the video installation has to offer; the phenomenal surprise, the thoughtful witnessing of the psychoanalytic and philosophical issues of seeing a representation so situated in space as to create a new angle of recognition of the position of the subject as she or he looks.

And yet, what is new here? How does this corridor differ from that of Bruce Nauman, his "Video Corridor" of 1968-70? Certainly with the Hill you have sensors and exterior images of others haunting the spectator's presence, whereas in the Nauman installation you had a simple closed-circuit, mirrored image displayed on a monitor placed on the ground at the end of a very narrow corridor. I suppose you could make much of that difference in defining a periodization of video installations (Seventies versus Nineties) along certain principles and technologies, for example, mirror-reflexivity giving way to textuality, or closed-circuit cameras or tape-loops giving way to computer programming and video discs. Yet the limits of such demarcations are immediately evident, as one thinks of the grand circular displays such as Ira Schneider's *Time Zones* from 1980. This installation consisted of monitors mounted on pedestals in a large circle, each one presenting a series of images taken from a single time zone. One way this work could be read is as a textual installation seeking a

theoretical space of geographic mapping, moving from image to matrix. Or more precisely, Schneider turned the globe into a matrix of images, including the images of ocean repeated for those zones in which only brief islands interrupt aquatic surfaces.

One could even ask, what does periodization and newness mean in an art form so ephemeral as the installation? Documents exist to memorialize installations long since dismantled and unavailable to view. On paper, one can find diagrams, maps, descriptions, photographs, reviews and catalogues. Video documentation by artists certainly exists, also, flat, single channel tapes chronicling the three dimensional space that is unrecoverable at present. Video installation work is so dispersed as to have melted into air. It is so immediately lost, to even the art historian; for none of this documentation means much without the experience of all the works as they once were. One imagines an entire museum devoted to the history of the installation. Yet none exists, and even those museums which own several installations mostly keep them warehoused. So installations, far more than tapes, exist only in the memories of the spectators who visited their spaces.

We have some basic ideas. In her article, "Videospace: Varieties of the Video Installation," Ingrid Wiegand tried to delineate and theorize the types of installation work being done in the Seventies.¹ She had the blessing of describing relatively recent phenomena that she was visiting as a reviewer in New York; her writing, along with that of other reviewers, did us many favors by simply recording in print the layout and functioning principles of installations. Dominique Belloir takes up a similar project in a section on "Les Installations Vidéo," in *Vidéo Art Explorations*, while Margaret Morse's essay "Video Installation Art: The Body, The Image, the

Space Inbetween," adds to the earlier attempts some thoughts on installations as apparatus of representation.²

All three authors divide video installations into two basic types, those concerned with sculptural space and those multi-channel works that use spatial layout as a means of displaying multiple images so that they may interact in a shared spatio-temporal frame. If these two basic categories in a sense still hold, they also overlap and dissolve internally. By this I mean that many, if not most sculptural installations use "multiple channels" or repeated and varied images. Only a small subset depend on the single video image or the monitor with no image, set into a sculptural surround. Secondly, the instant that one multiplies the image in a multi-channel work one establishes a sculptural space (just as the triptych or altarpiece is in fact sculpture and architectural element, not simply painting).

Yet the statement that artists and critics made from the outset that video installation art can be sculptural, at odds in some drastic manner with the basic two dimensionality of the video image, had substantial radicality. Further, more or less implicitly, many different definitions of sculpture are at play. Most simply, most directly, one has the metaphor of the sculpted object. Metaphors become unfolded through the encasements of monitors: video (and thus the image) was compared to the body, to the tower, to the still-life, to the aquarium, the plant or garden, to the monument or even the institution (the prison, the concentration camp, the matrix of surveillance).

Pedestals elevated the single monitor to the museum object, offering the video image as like the display of small-scale sculpture such as the bust or the small figurine. Just at the time when sculpture itself became largely monumental, abstractions of metal, wood,

machinery or stone that demanded plazas or gardens or large museum halls, even new warehouse museums, some video installations served to remind us that not all sculpture had to dominate a space, be entered, surround or overwhelm the viewer. Sculpture, even video sculpture, could evoke much more intimacy of scale, a part-object, a head, a hand, a small abstraction. Sometimes the pedestals accommodate the image series, placing monitors at a certain distance and at a certain geometric relation to one another so to position the viewer in relation to the space of that series. Even then, the pedestal can't help but recall the museum tradition of display, the manner in which the Nineteenth Century borrowed from the Neo-classic interior the classical pillar shape to provide an eye-level presentation of its precious collected objects.

And yet video also took the part of environmental sculpture. It sought to define sculptural presence as the room modified. It drew, as did artists' attention to rocks and earth mounds, and photos thereof, a relation between an external environment and a manifested installation. Monitors were enframed in some surround, placing the spectator both in, and in relationship to, a geography, an environment, a place. This place could be interactive, or it could be manifest, simply displayed in its access to three dimensionality as in the diorama. In many such installations, the province of the natural history museum, science museum and fine arts museum were collapsed in a single space, theoretically dispersing and integrating our sure mastery of categories of knowledge.

Still, the introduction of patterns of imagery across numerous monitors introduces another visual textuality. As the multiplication of images, it borrows from poetic or serial structure and notions of sequence. A simple alternation, ABAB series, implies in one sense the closed quatrain, in another sense, the

musical repeated, juxtaposed or inverted phrase. However, no simple comparison of structures, poetic or musical, begins to account for side by side sets of images in series changing in relationship to one another. Complex temporal articulations vary at different rate in each series, while graphic rhymes, matches, echoes, or contrasts complicate our perception of these temporal moves. The serial visual composition involved in some video installations often has an equally articulated sound collage. The viewer practices a skill of watching a three-ring circus, of divided attention, of a random selection of elements in the installation on which to focus and about which to think.

It is not new, either, to have video embedded in the wall, for monitors could from the start be installed so that their surface appears as image, as painting. It is not new to have video images projected (video artists worked with projector prototypes before they were available commercially) and this technology made the video installation more like the film installation which had its own fascinating history, (Michael Snow's and Paul Sharits' film installations were particularly strong), there seems to be an increasing tendency to use the new technologies of flat display. Now with the new flat monitors, the video image can be more nearly hung on the wall, and seem to predict a time when each of us will have such displays hanging in our domestic space, presenting not programs, narrative, but images that are at one decor and visual text. I would like to remark on this as an uncanny return of the picture, of the image in its most emphatic form, to the installation. The architectonics of the room may figure may be inscribed in the disposition of the images, though, bringing back the sense of room installations. Such is the case in recent work by Thierry Kuntzel. Yet many flat video works seem to inscribe the video image in the frame of painting more than the space of sculpture,

to insist on the two dimensionality of video representation, accessing the third dimension through illusion and imagination rather than through the auxiliary of a spatial disposition in which the viewing subject is placed.

That is what has always been at stake conceptually in the video installation — a placement in space of viewing, the subject implicated spatially in the text's display, actually moving around it, through it, knowing that its representational illusions are presented in combination with a space that is not illusory, but actual. The viewer is in two spaces at once, phenomenologically implicated in and inside the apparatus of representation, moving through a space with pretensions of reality for all the thoughtful illusion it provokes. This space conceptually wavers because of its physicality and its abstraction, its insistence on making actual its metaphors, on confronting the viewer with objects and representations, with space-felt and spatial illusions at the same time. There is always something of the uncanny in such doubling, like the statue so real it seems ready to move, like the images of "Tall Ships" that seem to have a life of their own. These corridors of representation are also corridors of presence, forcing the viewer to conceive of herself or himself, watching.

1 Ingrid Weigand, "Videospace: Varieties of the Video Installation." *New Artists Video*. ed. Gregory Battcock, New York: Dutton, 1978. 181-191.

2 Dominique Belloir, "Les Installations Vidéo," *Vidéo Art Explorations*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1981. 27-45. and Margaret Morse, "Video Installation Art: The Body, The Image, the Space Inbetween," *Illuminating Video*, ed. Sally Jo Fifer and Doug Hall, New York: Aperture, 1990. 153-167.

Les lumières de la ville

Stéphanie Moisdon

Si l'art, depuis les années soixante, entretient avec son milieu un tout autre dialogue, la vidéo vient à l'évidence à la fois conclure cet échange fondateur, cet état de crise et le réenclencher.

On a parlé de la reproduction de l'oeuvre vidéo comme impossibilité partielle à la saisir comme telle, à la circonscrire totalement, on a souvent cherché le moyen le plus juste d'écrire sur sa dilution et sa perte matérielle, on s'est épanché sur la confusion des supports, des sources, des origines de cet art nouveau, nouvelle machine à broyer les entités, les surfaces visibles, lisibles, on a tenté de mettre en page ce vaste catalogue des images du monde et des images de l'art. Mais on a encore peu dit, à peine chuchoté, combien la vidéo tient sa qualité d'objet fuyant dans un autre rapport à l'image, non plus seulement celui qui se crispe autour de l'histoire de l'art, des modèles bivalents peinture / sculpture, mais plutôt, plus loin, plus vite, au coeur d'une expérience commune de la ville, de l'environnement, du passage et du voyage.

Dire, le décider, que la vidéo et tous ses habitants ont plus à voir et à entendre des nouvelles économies urbanistes, de l'espace social des grands bâtiments, gares, aéroports, salles d'attente et aires de jeu, pavillons ou logements-poulaillers, entrevoir que la plupart de ces images seraient volées à celles des visées partielles du marcheur / voyageur,

prises en vitesse dans le flux de la rue, les secousses du véhicule, entraînées latéralement et verticalement entre la terre et le ciel, ne relève pas d'une pure intuition ou dérive conceptuelle mais de cette sourde conviction, face à l'image vidéo, au pied de son mur, de l'avoir déjà habitée, tout au moins traversée.

On pourra objecter qu'il n'y a peut-être rien de très neuf en cela, rien qui ne spécifie particulièrement cet art du cinéma ou des recherches futuristes, des théories visionnaires de Benjamin, rien qui ne marque fondamentalement une révolution dans le champ de la théorie ou de la représentation. Si ce n'est peut-être justement la seule question de la diffusion de ces images, la question de l'accrochage ou de leur suspens, de leur transmission. Cette question de la diffusion, de l'exhibition plus que de l'exposition, la vidéo s'acharne apparemment à en revoir un à un les termes, à se l'approprier, sachant combien les artistes depuis Nam June Paik l'ont repensée et anticipée comme puissance émergente d'une nouvelle utopie. Utopie de l'image, totale, répandue, tentaculaire, circulant par des canaux souterrains, des voies aériennes, régurgitée au sein d'un espace domestique, via la télévision, d'un espace social, le métro et le "tube", sur les façades des grandes métropoles, au centre d'un "commerce", au carrefour de deux artères. La vidéo est cette grande centrifugeuse qui ne peut, contre toute volonté, venir totalement se ramasser, parfois s'éteindre, dans l'enclos du musée, la cellule de la galerie, à moins qu'il ne s'agisse de lieux de démonstration où viennent quelques bonimenteurs faire la réclame d'un produit à partir de ses échantillons.

La vidéo, c'est là son rêve ultime, est l'image extrême d'un vaste projet d'aménagement de tous les espaces publics. C'est dans le cadre de cette recherche globale qu'elle se retourne parfois sur l'institution culturelle qui la borde,



la clôture, la fixe au sol et au mur. C'est dans la clarté de ces espaces de musée, au sein de pièces destinées aux réserves ou au frigo, que la vidéo recouvre absolument sa fonction de conducteur, ouvrant les vannes de ces lieux pensés à l'échelle de l'art, avec ses codes et ses normes, à la masse bruyante et multiforme de la ville moderne. Elle oblige ainsi ses agents périphériques à repenser sans cesse un espace, comme un constructeur doit le faire, à faire tomber les cimaises, obscurcir là où la lumière irradiait l'exposition précédente, éclairer un recoin, un placard, une coulisserie qui n'avait encore jamais été investis.

Si les artistes depuis les années soixante portent davantage leur attention sur les limites extérieures, la sculpture moderne jouant sur une perte de site, faisant du monument une abstraction, un pur repère ou pur socle, dépourvu de localisation, la vidéo intervient comme moyen de retrouver ailleurs un ancrage, un contexte multiforme, le réfléchir, l'indexer par tous les bouts. Des artistes comme Bruce Nauman ou Vito Acconci travaillent les termes d'exclusion entre construit-non construit, naturel-culturel, ils visent par la négation à repositiver ces termes, à redéfinir l'architecture, la nature, le paysage urbain. Les "Couloirs vidéo" de Bruce Nauman explorent un processus de repérage des propriétés de l'expérience architecturale, l'ouverture et la clôture comme données à la fois concrètes et abstraites, dans la réalité d'un espace particulier. Vito Acconci déplace progressivement le cadre étroit et introspectif de ses performances vers des structures qui globalisent le corps, l'architecture, la télévision comme autant de logements. Dan Graham propose par ailleurs des œuvres pavillonnaires, blocs d'habitation à transporter, nomadisme intégré à l'œuvre elle-même.

Ils imposent par la mobilité de ces images, de tous ces dispositifs une logique disruptive qui fait voler en éclats les clivages entre le musée et le terrain sur lequel il est bâti.

Vue de loin, image flottante contenue dans un seul bocal, petit objet posé là comme témoin, la bande dans son moniteur induit, signale et orchestre une circulation des passants comme les feux clignotants structurent les passages, bornes ou enseignes lumineuses qui rythment et chorégraphient les arrêts et les reprises de la marche des piétons. Vue de près, de l'intérieur, l'installation et tout son attirail de matériaux divers est toujours un peu le rappel d'un chantier avec son décor de panneaux, images barrées, ses échafaudages, palissades et tout son brouhaha.

Ces retours et convergences marquent ainsi un parcours infini de l'extérieur à l'intérieur, d'un espace fermé à un terrain ouvert qui se reversent sans cesse l'un dans l'autre, le musée devant toujours assumer pour la rue sa part de représentation, de construction et de signes, de la même manière que la rue, l'espace public prend à son tour la charge des réaménagements de l'art. Les artistes vidéo ne sont ainsi jamais totalement surpris, car c'est ici et là, entre les deux, leur atelier, d'être amenés à porter leurs images dans les boutiques et les avions, en suspension dans un lieu de passage. Par ailleurs, les architectes et urbanistes ont recours aujourd'hui à l'image vidéo et l'image de synthèse non plus seulement comme moyen de modéliser un projet à venir, mais plutôt comme trace conceptuelle d'une perception changeante, qu'ils retiennent en succession d'instantanés, par couches, tracés combien narratifs d'une histoire en train de se faire, au présent, d'un regard qui bascule de la réalité contingente d'un monument à édifier, à son intériorité, son squelette imaginaire.

Quand Bob Wilson propose au musée (le Centre Georges Pompidou), l'édification d'un village, celui de Mr Bojangle Og Memory, sur les doubles fondations de sa propre mémoire de scénographe et de celle du musée, conservateur et diffuseur d'une collection d'état, il pense à ce lieu indéterminé qui ne serait plus d'un côté ou de l'autre d'un mur



de verre, mais réellement au musée comme espace public, une place où s'animent les débats entre l'art et le monde.

En dispersant dans cette architecture de lumière des moniteurs miniatures, peintures, sculptures, mobiliers monumentaux, avec en arrière de la scène un vaste paysage de montagne, en dessinant des routes sinueuses qui entretiennent un commerce entre les objets et les passants, il fait ainsi la démonstration de son obstination à prendre en compte dès le départ une nouvelle attitude de vision, de nouvelles unités de langage, dramaturgie qui se rapporte à l'espace-temps de vie, de perte et d'excès, de l'être au coeur de la cité. La vidéo est là pour indiquer des voies narratives, distribuer et câbler les espaces.

Déjà ses projets de télévision, Vidéo 50 ou Stations, proposaient par de brèves séquences qui condensent des images et paysages de notre imaginaire publicitaire et individuel, une série de parcours entre la société et les visions intérieures du téléspectateur, diffusant ses images fragmentaires comme des projections accidentelles, tout juste une image qui nous arrive dans la rue, dans le métro ou sur un écran de télévision, lorsqu'il y a une panne de quelques secondes, une brèche ou une absence.

Tout l'art de Dan Graham, sa puissance, dépend de son contexte spatial, de l'environnement comme convention, visant la galerie dans son expansion au-delà de ses murs, le lieu donnant à l'objet sa valeur et son sens. Tout au long de son oeuvre il ne fait qu'étendre la portée du territoire d'exposition de la galerie, non plus seulement en y posant, comme Duchamp, des objets appartenant au "non-art", mais en poursuivant hors-cadre une pensée élargie des supports et conditions de diffusion des images (le magazine par exemple comme lieu d'exposition). Image qui se place et se rattache à la fois à la structure grammaticale interne de l'oeuvre et à la position externe qu'elle occupe. Il élabore

ainsi une série de concepts d'architecture, purs signes perceptifs, contenus et contenant qui déterminent et contrôlent le comportement social et individuel des spectateurs. L'oeuvre est une architecture tout entière qui devient elle-même une vitrine où l'on expose en quelque sorte les spectateurs, qui s'observent eux-mêmes tout en contemplant la structure matérielle du contenant. L'oeuvre est ainsi une structure vide, animée par la participation d'un public ; elle n'acquiert vraiment sa raison d'être qu'avec un public mobile, situation qui rappelle celle d'un passant dans une galerie marchande moderne. Ce qu'il réalise là, plus loin qu'une seule installation, c'est, de pièces en pièces, un projet d'exposition temporaire, une cité analogue incurvée dans la cité réelle, une oeuvre qui s'harmonise avec l'environnement urbain et qui pourrait amener ainsi le spectateur, intégré dans ces lieux familiers reconduits, à s'interroger sur les conditions de perception et de diffusion des informations de la rue, sur les réalités géographiques et historiques de ce contexte urbain.

En regard de toutes ces entreprises et de bien d'autres encore à leur suite et pour répondre à des questions de muséographie (celle de l'accrochage), nous voyons combien la vidéo, comme centre nerveux d'un espace de très grande circulation, met singulièrement en difficulté le musée, sa logique de fixation et d'exposition et fragilise ce lieu conçu pour accueillir l'art jusqu'au seuil du modernisme ; combien cet art total signale et travaille les limites, la désuétude et l'inadaptation de l'institution, lieu de concentration qui pourrait être amené à disparaître, à moins qu'il ne devienne, par un coup de force, celui des artistes eux-mêmes, un espace infiniment recyclable, toujours en chantier, le projet en abîme d'une ville éphémère.

Vidéo et peinture

Jean-Claude Schenkel.

La vidéo
considérée
comme un des
beaux-arts ?

Où sont-ils ces nouveaux peintres ? Etrange naïveté que vouloir incarner le "nouveau", que le vouloir encore aujourd'hui. Nouveau peintre ou art de "demain", ni l'un ni l'autre n'ont la moindre réalité, la vidéo n'est pas l'art de demain, il n'y a pas de "nouveaux peintres". Et les peintres peignent, tout simplement, et les vidéastes ? Le pompiérisme, fut-il électronique, demeure le pompiérisme...

Ce qu'on appelle, (avec quelque peu de conservatisme, de puérilité et un zeste d'emphase) "art vidéo" recouvre des pratiques, des productions et des attitudes extrêmement disparates, voire opposées. A quoi sert la vidéo ? S'agit-il de faire de "l'art vidéo" ou de l'art, avec la vidéo ? Pour produire quoi ? Plus de pensée ou plus d'images ? Plus de questionnement et de doute ou plus d'objets péremptoires ? Faire de l'art ça n'est pas produire des images, c'est (toujours) produire du sens. S'affronter au réel, pas en faire un objet manipulable, double fantomatique propre et net, impeccable (au sens religieux : sans péché, infaillible) "politically correct", quel que soit par ailleurs le matériau et l'outil employé.

La vidéo est un outil. Un outil merveilleux de conservation et d'information, un outil, parfois, de création. C'est aussi un matériau. La vidéo est un art ? Le dixième, à venir se raccrocher à la fière nomenclature des illustres "Beaux arts" ?

L'art vidéo est comme les autres, menacé par la sclérose et plus que les autres parce que plus récent (pas plus neuf) soumis à la fascination de la technologie, de l'outil et de

ses manipulations. Dommage, non, que l'art risque de disparaître sous une avalanche de chromos clinquants, avec effets spéciaux, flonflons et paillettes, mais chromos tout de même...

Sans aucun doute il faut à la vidéo des moyens, et des lieux. Lieux de travail et de recherche, d'interrogation, de confrontation, pas des vitrines de Noël.

Que l'écran vidéo ne masque pas le vide, fut-il habillé de bleu...

Video as Fine Art ?

Where are they, these new painters ? It's strangely naive to want to be the personification of "new", and to want it today of all times.

New painter or art of "tomorrow", neither one nor the other have the slightest reality : video is not the art of tomorrow, there are no "new painters". Painters just paint, that's all. But what about video makers ? Pretentiousness takes many forms, even electronic...

What is referred to (somewhat conservatively, childishly and enthusiastically) as "vidéo art" covers a conflicting range of practices, production and attitudes.

What use is video ? Is it a matter of making "video art" or art with video ? To produce what ? More ideas or more images ? More self-searching and doubt or more clear-cut objects ?

Creating a work of art does not just involve producing images, it also -and always- involves producing meaning. Confronting reality, not manipulating it into a cleaned-up ghostly version of itself ; it should not be made impeccable (in the religious sense : without sin) or "politically correct", whatever materials or tools are used.

Video is a tool. A wonderful tool for conservation, information, and sometimes, for creation. It can also be the material for creation. But is it art ? The latest to lay claim to the proud title of "Fine Art" ?

Video art is like the other arts, threatened by hardening of the arteries ; even more so than the others because it is more recent (not newer) and in thrall to the fascination with technology and how to use it.

Isn't it a pity that this art is in danger of disappearing under an avalanche of flashy coloured pictures, with special effects, blaring music and spangles -but still only coloured pictures...

Doubtless video makers need funding and premises. Premises for work and research, interrogation, confrontation ; not window dressing.

Don't let the video screen be a cover for emptiness, even if it's dressed in blue.

"La légende dorée", est tiré d'un recueil de vies de saints datant du XV^{ème} siècle. Le pain qui flotte évoque la légende du Christ et le miracle de la multiplication des pains et des poissons selon lequel le Christ est supposé avoir nourri une foule avec trois miches de pain et trois poissons ; ainsi que sa commémoration dans la doctrine catholique : la transsubstantiation. Dans "L'ami intime" (1958), dont les images se réfèrent à la transsubstantiation, l'homme de dos regarde le paysage par la fenêtre, dans son dos flottent du pain et du vin ; la fenêtre est encadrée par le mur de briques que l'on retrouve plus tard dans la "Légende dorée". Dans "Le bouquet tout fait" (1956), le même homme sert de support à une citation "fixée" du personnage de Flora dans "Primavera" de Botticelli. Ces trois tableaux deviennent alors un groupe, retravaillant le symbolisme et célébrant l'intertextualité des représentations. La référence de Magritte à Botticelli préfigure la référence de Steina et Woody Vasulka à Magritte ; en fait Magritte réarrange constamment les références qu'il fait à ses propres peintures et à l'histoire de l'art. "La légende dorée" peut être une référence détournée de l'imagerie du pain et des poissons aux icônes religieuses, incluant la mosaïque byzantine de la basilique De San Apollinare Nuovo à Ravenne (520 ap.J.C). Magritte reste une référence intertextuelle cruciale pour le travail de Steina et Woody Vasulka. "Scapes" (1981) a pour cadre l'intérieur du même écran convexe et cylindrique que l'on trouve dans "Les mémoires d'un Saint" (1960) de Magritte. Dans cette toile, l'écran apparaît comme un cylindre vertical, ouvert sur le devant du tableau. L'extérieur du cylindre est formé d'un rideau de théâtre alors qu'à l'intérieur on peut voir le ciel et la mer. Dans la vidéo de Steina et Woody Vasulka, on retrouve le contraste entre l'abstraction géométrique de la théâtralité et la nature ; le paysage se courbe devant nos yeux, nous invitant élégamment dans son royaume alors que cela reste l'objet sculptural d'un illusion.

Même les lignes déformées que l'on remarque dans "Vocaburary" (Vocabulaire, 1973) de

Steina et Woody Vasulka peuvent être comparées aux dessins de fibre de bois qui grènaient les tableaux de Magritte "Découverte" (1927) et "La passion des lumières" (1927). Cette insertion de bois chez Magritte est en elle-même une transposition ironique de la trace du bois à la peinture à l'huile ; ceci indique un changement de style, de la trace découverte de ce que produisent les images, pour redevenir un signe de la production, aujourd'hui électronique, d'images. Finalement les corps rassemblés au premier plan et à l'arrière plan dans "Violin Power" (1978) et "Somersault" (1982) rappellent le jeu continu de Magritte avec les corps reconstitués dans certaines de ses oeuvres telles que "Les liaisons dangereuses" (1936) où l'on voit une femme nue, de face, tenant un miroir derrière lequel elle se cache en partie ; dans ce miroir se reflète l'image inversée (droite/gauche) de la partie cachée de son corps, mais vue de dos.

Lors d'une récente exposition des oeuvres de Magritte, on trouvait dans le catalogue un essai qui esquissait de façon suggestive les hommages à Magritte et les traces de son oeuvre dans un certain nombre de peintures et sculptures ; l'auteur ne fait pas la moindre allusion à Steina et Woody Vasulka ni à la préfiguration de Magritte à la technique de l'art vidéo (4). Même si l'on est frappé qu'une oeuvre, "Le blanc-seing", (1961) dans laquelle l'image d'une femme montant à cheval dans une forêt, coupée par des bandes verticales ne représentant que la forêt, soit l'exemple même de deux images entrelacées que l'on obtient grâce à un générateur à fréquence (wave form generator) et à un interrupteur qui permettent de tisser ensemble les images, découpées en bandes, de deux caméras vidéos différentes.

Cependant le catalogue cite l'exemple du logogramme de 1952 de CBS qui emprunte à "Le faux miroir" (1929) de Magritte l'image de l'oeil dont l'iris est formé de nuages (5). Ce tableau était connu de CBS dont les studios sont à quelques rues du Museum of Modern Art of New York où cette toile est exposée ; ce logogramme est certainement antérieur

aux références de Steina et Woody Vasulka à Magritte. Lors de cette utilisation commerciale précoce (de nombreuses publicités trouvées dans la presse, depuis, utilisent des images de Magritte), le titre et l'ironie de ce tableau semblent avoir été délibérément ignorés. L'existence de ce logogramme et de ces publicités suggère cependant que l'imagerie de Magritte devient plus significative dans le contexte de la technologie vidéo, remarque faite dans la vidéo de Steina et Woody Vasulka avec plus de respect pour la façon dont Magritte nommait ses tableaux et les rendait signifiants. Comme l'hommage à Magritte dans "Spaces I" (1972) de Steina et Woody Vasulka assemble des morceaux cités en hommage à Escher, Tanguy et Dali, on peut penser que l'importance de la technique vidéo dans la peinture et l'art graphique va certainement au-delà de l'oeuvre de Magritte. De plus, cela repose sur des combinaisons de mouvements, des échanges d'éléments qui peuvent être interprétés de différentes manières et la reconfiguration géométrique de plans spaciaux. La combinaison de l'image et du temps, c'est ce qui lie cet art à la fabrication vidéo.

En vue d'une réflexion ultérieure sur les interstices existantes entre la vidéo et l'histoire de la peinture, étudions la façon dont la National Gallery de Londres utilise l'imagerie traitée par ordinateur pour faire entrer didactiquement ses visiteurs dans ce qu'elle appelle sa "Micro Galerie". Lorsqu'un visiteur regarde un tableau, le programme lui propose une analyse en utilisant un affichage digitalisé des éléments de la composition de ce tableau. Beaucoup de ces points d'analyse sont tirés de livres et d'articles sur ces tableaux, ce qui montre que l'affichage digital n'est pas nécessairement intrinsèque à l'exécution d'une analyse mais sert plutôt à "graver" une méthode de lecture préexistante. De plus l'illustration de la composition qui utilise une reproduction de tableau et un résumé de ses éléments diffère sensiblement de l'expérience de la Micro Galerie. La Micro Galerie élimine la couleur et le détail pour ne garder que les contours. Examinons aussi comment la forme du panneau rectangulaire subsistant de la

"Bataille de San Romano" (1455) de Pablo Uccello y est étudié. Le panneau nous y est présenté comme fragment de sa structure originale qui incluait une voûte, disparue depuis, au-dessus de ce panneau. Dans ces exemples, l'histoire de l'art conditionne notre perception visuelle du vestige et permet à notre vision d'être moins centrée sur l'objet présenté et de considérer plutôt une recontextualisation multidimensionnelle. L'animation par ordinateur que représente l'analyse d'un tableau ne fait rien qui ne pourrait être fait pour d'autres moyens : illustrations, diapositives, schémas et conférences ou même animations filmiques comme celles utilisées dans les animations cinématiques en histoire et théorie de l'art. Cependant avec l'expansion du CDRom, l'utilisation de la technologie vidéo en tant qu'outil pédagogique va transformer le cours de l'histoire de l'art, transformant l'utilisation que l'on fait de la vidéo et de l'ordinateur en une version pédagogique de la relation peinture-vidéo dans laquelle la reproduction de tableau est potentiellement une transformation, une analyse, un outil d'apprentissage.

L'éventuelle utilisation artistique de "déconstruction" et de collages digitaux est exposée dans "A New Life" (Une nouvelle vie, 1989) et "The Temptation of Saint Anthony" (La tentation de Saint Antoine, 1990) de Simon Biggs, et dans "Velazquez Digital" (1989) de Luis F. Camino. Par le biais de manipulations digitales, Biggs réarrange les formes dans des tableaux et échange les motifs de différents tableaux, ajoutant ses propres motifs aux collages en perpétuel changement. La pièce graphique "A New Life" a pour sujet une sélection d'oeuvres pieuses d'Andrea Mantegna. Le personnage central et la colonne des deux panneaux de St. Sebastian de Mantegna sont situées de part et d'autre du cadre. Le St. Sebastian datant d'environ 1450 (aujourd'hui exposé au Kunst historisches Museum à Vienne) est à gauche alors que la version datant d'environ 1480 (exposée au Louvre) est à droite, bien que la droite et la gauche soient inversées. Par cette inversion, si l'on trace une ligne

prolongeant les voûtes derrière chacun des personnages, une autre pour le profil de 3/4 et une troisième pour la ligne des yeux dans chacune des représentations du Saint, elles se recoupent au centre du tableau.

Des flèches comme celles qui transpercent le corps du Saint dans chacun des panneaux sont animées dans le film vidéo et volent à travers l'image. Bien que l'arrière plan des deux panneaux de Saint Sebastian aient disparu dans la vidéo, ceux qui connaissent les tableaux originaux peuvent détecter une pointe d'ironie comique ajoutée par Biggs ; en cela que les compositions de Mantegna reposent sur des structures similaires, comme ces morceaux de statues grecques éparpillés qui pourraient sembler être un arrangement apparemment incongru à moins que l'on ne considère cela comme une construction symbolique.

Traiter avec un tel humour l'espace de la Renaissance ne fait pas oublier que chacune des transformations dans la composition fait allusion, virtuellement perdue sauf parmi les historiens de l'art, à un moyen de déchiffrer et d'apprécier les complexités de cet espace et la représentation des formes historiques changeantes (6). Le film vidéo réintroduit l'utilisation d'éléments architecturaux aussi significatifs que, par exemple, les moyens de cadrage interne. On utilise les motifs du cœur et un bescher (vase à bec utilisé en laboratoire) présenté au début lorsque le cœur apparaît dans le bescher, pour arracher violemment aux imageries chrétiennes et de la science informatique son propre mélange alchimique. A la fin, le ciel est isolé dans un cadre rappelant ainsi le poids symbolique donné au ciel dans la peinture de la Renaissance (7). Il s'installe un certain humour entre la génération "computer" et la composition de la Renaissance, comme par exemple lorsque les personnages des trois panneaux supérieurs du retable de San Zeno (1456-9) apparaissent détachés du fond de leurs panneaux d'origine et replacés dans un autre panneau. Les colonnes, qui délimitent les panneaux, flottent, entrant et sortant de l'image pendant que les personnages échangent leur place plusieurs fois. L'enfant

Jésus est absent des mains de la Vierge et le reste jusqu'à ce qu'à la fin de la vidéo cet espace vide soit rempli par le motif du bescher. De la même façon, la partie supérieure du panneau "Circumcision" (environ 1460) n'apparaît composée que d'éléments architecturaux, les personnages ayant été entièrement éliminés. A cela il faut ajouter le collage dans un autre contexte d'une colonne caractéristique de Mantegna ainsi que la concentration sur sa propre forme géométrique. L'image du célèbre "raccourci" anatomique de Mantegna, "Le Christ mort" (environ 1466) se retrouve dans le fond d'une image. Nous pouvons voir "La mort de la Vierge" (environ 1460) dont tous les personnages ont été supprimés, laissant place à l'arrière plan qu'ils cachaient. La Vierge flotte, s'allongeant dans son cercueil et se relevant pendant que, derrière elle, l'emplacement de la rivière encadré par des colonnes devient une fenêtre vidéo permettant le collage d'autres motifs. Le jeu dans toutes ces scènes est si comique et rappelle tant les animations filmiques des collages utilisés à l'origine dans un but humoristique qu'il faut souligner que de tels mouvements peuvent aussi être considérés comme délimitant la représentation plane et aiguë de Mantegna, ses connotations d'insistance et de la présence de la Foi à l'intérieur même de l'œuvre. Les mouvements de Biggs détruisent cette impression d'absolu, créant un espace plus virtuel.

Similairement, "The Temptation of Saint Anthony" de Biggs joue sur la réorganisation d'œuvres de Marcel Duchamp, telles que "La mariée mise à nue par ses célibataires, même" (dite "Le grand miroir") (1915-1923), "The chocolate Grinder, N°2" (Le moulin à chocolat, 1914) et d'autres, comme étant une méditation sur l'image et l'abandon de Duchamp de l'image picturale et peinte pour ses machines imaginaires virtuelles (8). Ici, les images de Duchamp ne sont pas directement représentées mais imitées par le collage d'objets aux formes identiques dans une construction de même conception. Au fil du film vidéo, des collages surréalistes rassemblent divers éléments, comme lorsque

le désert virtuel prend la forme d'un cube pour se métamorphoser en sol carrelé sous une arcade semblable à celle trouvée dans la peinture de la Renaissance. Les objets inclinés vers le sol lorsqu'ils flottent à travers l'espace rappellent les ready-made en particulier "Trap" et "Hat Rack" (créés en 1917, perdus et recréés en 1964) qui sont, l'un cloué au sol, l'autre suspendu au plafond suivant les mêmes angles. Cette vidéo, qui insiste sur la métamorphose, est un hommage au projet transformateur de Duchamp en plus d'être une extension (exigée par son titre) du travail de réflexion sur la signification des techniques de documentation commencées dans "A new life". Sur le fait de savoir si "A new life" doit être considéré, à tort, comme une nouvelle dédicace à la spiritualité religieuse plutôt que comme la critique plus ironique d'une époque qui a écrit et réécrit le spirituel depuis une époque qui n'avait pas la possibilité de réécrire simplement cette spiritualité, "The temptation of Saint Anthony" ne laisse aucun doute.

Camino a créé le même genre de désassemblage qu'il combine avec collages et montages. Dans "Velazquez Digital" aussi, on trouve un côté léger mais c'est en même temps une tentative de l'artiste vidéo latino-américain de commenter son héritage hispanique. La vidéo commence par le tableau de Velazquez, "Las Meninas" (1651), duquel les personnages sont enlevés un à un en commençant par le spectateur dans les escaliers pour terminer par l'infante. La disparition de chaque personnage est signalée par une même note de musique ; l'espace libéré est immédiatement rempli, comme si les personnages n'avaient pas quittés un tableau mais un espace qui reste après leur départ. Des personnages d'autres tableaux de Velazquez remplissent alors l'espace vacant ; d'abord les ouvriers des tableaux de genre puis les personnages de "Vénus et son miroir". Après ce jeu de substitution des personnages de la cour par les roturiers et les personnages mythologiques, l'espace de la pièce est présenté avec une plus grande abstraction, réduisant l'importance des détails ne gardant que les lignes de perspective et

celles de la porte du fond. Le tableau est alors transformé en une surface recouverte de peintures modernes, subit des collages qui tissent ensemble des textures, des lettres à moitié effacées, de la corde et occasionnellement des photographies ; c'est alors qu'il est revisité par les personnages des tableaux de Velazquez. A la fin de la vidéo, le tableau "Las Meninas" est reformé en commençant par l'apparition du cadre doré dans lequel le portrait du roi et de la reine apparaît en plan rapproché. Lorsque le cadre retourne contre le mur du fond, les personnages de "Las Meninas" réapparaissent un à un jusqu'à ce que le tableau soit complet, à l'exception d'une peinture abstraite du milieu de la vidéo qui occupe maintenant un espace sur le mur du fond. Le film vidéo rend compte de beaucoup de spéculations théoriques que "Las Meninas" et l'ensemble de l'oeuvre de Velazquez ont suscitées, en particulier en ce qui concerne la tension existante entre le fait de peindre pour la Cour et les aspirations à peindre des tableaux de genre comme les images rassemblées esquissent la volonté et le désir du peintre. 9

Suivant une autre stratégie, la vidéo de Juan Downey "The Looking Glass" prend à partie la vision pédagogique de la vidéo, considérant l'art directement. Le film, "Riff" sur le documentaire d'art traditionnel, considère des oeuvres telles que "Las Meninas" et "Vénus et son miroir" de Velazquez, "Les Ambassadeurs" (1537) de Holbein, "La femme dans le miroir" de Picasso, Versailles, Fontainebleau et the Joan Sloane House ; les liant sous le même thème du miroir et du mythe de Narcisse. La vidéo rassemble des extraits d'interviews de trois historiens d'art, d'un vendeur de miroir érudit et d'un guide de musée tout ceci étant parsemé de saynettes comme celle du vol des célèbres tableaux en question. Les techniques de mise en images par vidéo sont utilisées en complément pour créer des échos et des répétitions dans l'image.

La théorie de Downey est ponctuée d'humour ; bien qu'il balaie de sérieuses notions du sujet historiquement déterminé et qu'il s'engage

sur un terrain miné par des théoriciens tels que Foucault et Lacan (bien que la référence de Downey soit le français Roland Barthes), "The Looking Glass" insiste sur sa supposition espiègle. Si dans "The looking glass" Juan Downey suit des stratégies discursives et de juxtaposition à but analytique, s'il remet en question l'histoire de l'art et les théories sur la représentation vidéo, il refuse le sérieux, dont il se moque ouvertement, des érudits auxquels il se réfère qui se révèlent analyser les images de manière trop terre à terre sans plaisir ni polyvalence ou comme un charlatan pour en faire une analyse guidée présentée par une structure élaborée. Ces caricatures sont injustes vis-à-vis des contributions respectives de Eunice Lipton et Leo Stenberg dont les écrits sur les tableaux en question ont été riches en suggestion ; toutefois l'interprétation de Downey de la vidéo en tant que forme ou expression nécessite que le collage vidéo soit mis au premier plan ce qu'il fait audacieusement. On ne doit pas se fier au montage lorsqu'il est question d'histoire de l'art, ni pour quoi que ce soit d'ailleurs.

Visiblement, élaborer une argumentation enjouée fait partie de son effort pour mettre la vidéo au premier plan pas comme un invisible outil documentaire au service de l'art mais comme la réinvention artistique du discours. Downey a récemment écrit au sujet de sa dépendance aux "tirs d'électrons éclairants au contact de l'écran phosphorescent" comme de son "essence de térébentine" ; faisant alors référence à la citation de Marcel Duchamp : "Certains artistes continuent à peindre parce qu'ils sont dépendant de l'odeur de l'essence de térébentine". 10

La raillerie de Duchamp est peut être en accord avec celle de Downey, alors Downey semble plus que disposé à assimiler son attachement pour une forme alternative de création d'art à l'obsession picturale de Duchamp qui dans de telles déclarations, contrastant et justifiant son propre Dadaïsme s'éloigne clairement de la peinture à l'huile. Postérieur à Duchamp et dépendant de machineries, Downey, en tant qu'artiste, semble rechercher son propre sublime,

essayant de comprendre le "code" permettant l'accès au paysage supérieur. C'est sur cette note que Downey termine son article: après la rumination de l'expérience excitante d'écouter du Bach.

A proprement parler, Downey remet en question la tendance d'associer l'art vidéo à des hommages à l'art passé. Si Downey est un de ces artistes vidéo qui "démantèlent... les constructions existantes des technologies et industries de communication", cette démarche décousue de sa part semble être une crainte référentielle et le deuil de l'expérience esthétique passée. "The looking Glass" semble nostalgique et mélancolique et, par là même, est incapable de s'aligner totalement sur le discours de l'histoire de l'art de la théorie critique. Downey confesse que son expérience avant "Las Meninas" au Prado transformait son excitation esthétique en une blague de potache. Même si l'on peut le trouver irrévérencieux, il y a une part de respect comme le prouve ce pèlerinage à l'endroit où Roland Barthes est mort. Il ne sait comment considérer cet âge de commerce post-moderne et l'ambivalence de ce désir incertain, si ce n'est comme le prétexte à des élans contradictoires.

"Eté" de Thierry Kuntzel s'oppose au travail de Downey en cela que l'espace du désir est sculpté avec plus d'assurance et de plaisir esthétique par le biais de paradoxes. La référence à un tableau de Poussin dans le titre trouve son écho dans le livre sur Poussin que lit un homme noir, nu et puissant, étendu sur un divan. Ce personnage est l'élément commun, le lien entre les deux images de l'installation que l'on voit face à face dans la pièce. Nous appellerons les points de vue différents plan rapproché et plan général. Dans le plan rapproché, une caméra programmée pour se déplacer lentement dans l'espace et explorer ce corps nu produit une grande image digitalisée projetée sur un côté de la pièce. Ce grossissement nous fait découvrir la vision rapprochée et sensuelle de la peau en tant que surface traitée par cette observation fluide et exploratoire bien que non -subjective. Cette vue, produite par une caméra mobile assistée par ordinateur

habituellement utilisée pour l'animation d'objets, n'est pas celle d'un oeil humain mais une lecture attentive de l'espace corporel. Le plan détaillé, d'une durée de 7 minutes, commence par une ouverture en fondu sur les yeux fermés du modèle, se promène sur son corps, traversant le coin du livre sur Poussin ouvert à la page où se trouve la photo d'"Été". A cet instant, l'image des doigts et le coin du livre font clairement référence à un fragment spatial et temporel que l'on peut facilement restituer dans l'espace visuel de la plus grande image. Cependant la peau sombre constitue à elle seule un paysage abstrait d'une beauté intense et formelle, les bruns profonds illuminant les courbes abstraites, gracieuses et puissantes, contrastant parfois avec le blanc de l'arrière plan.

Cette image, diffusée par un moniteur intégré dans le mur opposé, est un plan général de la pièce dans laquelle le personnage est allongé. L'image est de format 16/9ème. Le spectateur voit l'arrière du divan si bien que l'image est dominée par les trois grandes arches formées par les fenêtres et les portes du mur le plus éloigné. Cette voûte forme le cadre d'un paysage que l'on voit au-delà, les plus pures règles de perspective de la Renaissance. Une femme s'approche de la pièce d'un plan, s'assoit dans l'embrasure de la porte et, finalement s'en va, traversant le premier plan de l'image.

Le changement d'échelle et de localisation entre ces deux points de vue crée des oppositions entre la stase et le mouvement, la proximité et l'éloignement, la nature morte et le paysage, s'articulant sur le contraste visuel fourni par la différence sexuelle et raciale, même si ces différences ne sont pas, ici, à proprement parler des thèmes. C'est-à-dire les personnages de la vidéo sont plus considérés comme des modèles que comme des acteurs et font référence de façon évidente à l'histoire de l'art mais aussi à celle de la photographie. Le travail de Ansel Adams, Paul Strand et Robert Mapplethorpe représente l'intertextualité (en fait le mannequin masculin, Ken Moody est un des modèles les plus photographié par Mapplethorpe). Le

cadrage d'une seule image statique symbolise le travail parallèle de ces photographes sur les personnages, les paysages et les gros plans extrêmes ; Kuntzel se réfère à la tradition photographique dans son utilisation de la vidéo mais comme une réinscription qui met le mouvement au premier plan, justifiant ainsi le caractère différent de ses images.

Dans une interview, Kuntzel parle des couleurs chez Poussin comme étant ce qui l'a poussé à choisir l'artiste comme référence, déclarant : "Dans les images du plan général on retrouve les couleurs de Poussin, bien que cette oeuvre n'ait pas pour but d'imiter Poussin. On retrouve la même façon de travailler le paysage ; le paysage jaune et les arbres verts". 11

Cette référence aux couleurs est ironique car les critiques datant du XVIIème siècle considèrent Poussin comme l'artiste du dessin l'opposant à Rubens considéré comme le maître de la couleur.

Cette controverse (colore-desegno) a retenu l'attention des critiques et en particulier de l'Académie Royale pendant environ vingt ans. En bref, Poussin devient ici dans l'esprit et les écrits des critiques qui prirent fait et cause pour le dessin (desegno), l'artiste classique par excellence, personnification même des vertus du dessin correct avec cette idée de maîtrise et de pureté esthétique et même morale. Les "coloristes"... exigèrent que ces artistes qui ne se conformaient pas aux critères orthodoxes des normes Raphaéliques soient reconnus : tout d'abord l'école Vénitienne puis l'école Flamande mais surtout Rubens. Les deux camps ont été identifiés par le nom de l'artiste considéré comme leur principal représentant : la dispute devint alors une dispute entre "Poussinistes" et "Rubenistes". 12

Cette controverse influence les historiens d'art encore aujourd'hui comme par exemple Jansen qui, dans "Histoire de l'art", en reprend les termes aux dépens de Poussin :

Poussin nous apparaît maintenant comme un homme qui ne connaissait que trop bien son propre esprit comme le prouvent de nombreuses lettres... Il pensait que le but premier de la peinture était de représenter de nobles et pieuses actions humaines. Elle

doivent être montrées de manière logique et ordonnée – pas comme elles se sont réellement déroulées mais de la façon dont elles auraient dû se dérouler si la nature avait été parfaite. A cette fin, l'artiste doit s'efforcer d'atteindre le général et le typique ; touchant l'esprit plutôt que les sens il devrait supprimer les couleurs chaudes, accentuation et la composition qui ne sont que trivialités. Sa méthode représente la rhétorique, froide et trop explicite... 13

Cela se révèle être non seulement une récapitulation des arguments historiques des Rubenistes mais aussi une lecture très sélective de l'écriture théorique de Poussin. Dans "Auto portrait I et II" Poussin pose avec, à la main, deux morceaux de toile et un livre intitulé "Lumine et colore" (lumière et couleur). Aujourd'hui nous pouvons apprécier combien ces auto-portraits sont proches de l'art conceptuel. Oskar Bätschmann dans son livre "Nicholas Poussin" affirme que la couleur était extrêmement importante pour Poussin même si c'était dans le contexte de l'exploration de la lumière. 14 Le débat entier met au point ces questions, soulignant la pièce référentielle dans la vidéo de Kuntzel la relation de la couleur à la lumière et de la lumière à la couleur, lorsque cela est significatif à la peinture, a récemment été présenté par des artistes qui utilisent la vidéo avec la sensibilité thorique de telles questions de forme. Néanmoins la plupart du traitement courant de la vidéo – que ce soit par ceux qui font la vidéo ou par les critiques- n'est pas axé sur de telles conceptualisations de la forme de la représentation vidéo mais plus directement sur son utilité en tant qu'outil du discours critique. En faisant référence à d'autres oeuvres d'art Kuntzel nous signale les moyens d'expression que sont son arrière-plan théorique et sa structure conceptuelle dans la précision de leurs formes. En bref, Kuntzel partage l'intérêt de Poussin pour le discours pictural, pour la relation représentation/disposition.

Cependant cette déclaration faite par cette oeuvre vidéo sera indirecte, le symbolisme y étant suggéré plutôt que clairement exprimé. Le divan sur lequel Moody est étendu rappelle la célèbre pose des femmes pulpeuses,

allongées ("La Vénus d'Urbino" (1538) de Titian, "La Vénus au miroir" de Velazquez, les images de Maja (1796-7) vêtue ou non de Goya, "Madame Récamier" de David (1790), "Vénus" et "Odalisque" de Ingres (1840), "Olympia" (1863) de Monet, "Le rêve" (1910) de Rousseau) chacune ayant sa propre combinaison provocatrice "d'exposition" et "d'indépendance". Ce personnage masculin semble aussi être absorbé : on peut penser trouver son homologue dans un autre tableau de Poussin ; Narcisse dans "Echo et Narcisse" (environ 1630). Ce tableau représente Narcisse près de l'eau au moment de sa mort alors que, se reposant contre un rocher, Echo médite sur son amour non partagé juste avant qu'elle ne soit elle-même transformée en pierre. "Echo et Narcisse" a été analysé par Bätschmann comme étant truffé de références intertextuelles à la gravure de Cavalieri "La mort de Niobad" (1594) et au tableau de Michel Ange "La punition de Titus" (1532). Bätschmann suggère : "Les emprunts et les transformations trouvent leur équivalent littéraire dans la "Métamorphose" de Ovide... Le Narcisse de Poussin est différent des schémas picturaux de la représentation de Narcisse déjà existants ; il sélectionne ses sources avec présents à l'esprit la légende d'Ovide et l'idée que l'on se fait, de nos jours, de la mythologie." 15

Non seulement ceci illustre la découverte de Kuntzel de la priorité que donne Poussin à la création d'idées dans les tableaux par intertextualité, mais suggère que l'art pictural dépend d'une restructuration de telles références intertextuelles pour augmenter son fonctionnement conceptuel, pour passer d'emblème visuel au mythe narratif comme un relais à un niveau de sens.

D'autre part, nous remarquons que l'expression "sur le divan", fréquemment employée par Jacques Lacan, est associée à la psychanalyse. Donc si le personnage masculin consulte des livres d'art languissant en se reposant sur le divan, l'espace onirique évoqué par cette image représente peut-être une part de l'inconscient, évident. La femme dans l'embrasement de la porte qui vient du jardin est sans rapport et même distance

comme l'est le spectre de ce personnage féminin dans un roman de Marguerite Duras ; elle marche et regarde, indifférente. 16

Dans "Eté" de Poussin on voit, au premier plan, la rencontre de Ruth et Boaz ; contrairement à l'image du printemps d'Adam et Eve, Boaz et Ruth représentent un amour plus mature, plus récent dans l'histoire d'un peuple que constitue l'Ancien Testament, et plus tard dans les vies des personnages en question. Cette rencontre se situant aux champs, représentés au plan moyen dans la toile de Poussin, donne pour contexte à cet amour la vie de tous les jours et la fécondité. Par opposition, la relation des personnages masculin et féminin de "Eté" de Kuntzel est parfaitement ambiguë. Cette relation est réduite au déplacement de la femme du fond vers le premier plan où elle regarde l'homme qui semble préoccupé et oublieux de sa présence comme si ces deux personnages occupaient des espaces différents (cela est accentué par le seul espace du corps de l'homme grossi dans la seconde grande image). Les modèles, ou personnages sont muets dans cette interaction comme le sont les personnages d'un tableau. Leur histoire est l'histoire de mouvement et de contraste dont le mode d'exposition minimal n'est que la suggestion d'une signification confidentielle cachée au spectateur de l'installation vidéo. Nous pouvons témoigner de son impact visuel : nous pouvons peut-être chercher les traces d'autres personnages dans les représentations du désir et de mort de Poussin tels que "Echo et Narcisse" ou "Landscape with Pyramus and Thisbe" (1651) comme nous informant directement en un sens de l'espace établit entre eux.

On peut considérer que ces deux lots d'images forment un champ-contre-champ hautement déplacé. La femme observe à distance le corps de l'homme. Il n'y a pas de découpage de la scène qui nous donnerait un gros plan sur le regard de la femme. Au lieu de cela le gros plan de la peau de l'homme fournit l'insertion d'un contre- champs, pas du point de vue de la femme, mais du nôtre, les spectateurs de la scène. Le jeu du désir se fait alors à travers le spectateur renversant l'ordre

des choses dans l'édition filmique de l'échange des regards. Plus tard le spectateur de l'installation trouve son corps suspendu dans l'espace entre ces deux images et doit aller de l'une à l'autre, renonçant à suivre la progression d'une image pour suivre la progression de l'autre. C'est de l'ordre de la scénographie proprement dite dont il est question ici.

Un problème similaire préoccupait Poussin, ce qui le conduisit à construire ce que l'on appelait une grande machine c'est-à-dire un diorama miniature dans lequel des silhouettes de cire disposées dans une boîte oblongue, vues à travers un petit trou, permettait une vue distante des tableaux de référence. 17

En ce qui concerne les renversements, Bättschmann discute d'une manière fascinante le "Landscape with Pyramus and Thisbe" de Poussin : comme une manière de renverser l'ordre des choses comme dans "Mariage", le dernier tableau des séries "Sacrements" 18

Ici, renversement à le sens de substitution systématique du calme au chaos, de la symétrie à l'asymétrie, de la célébration des Sacrements à la confusion des signes. L'installation vidéo, en référence à la scénographie de Poussin puise son énergie à travers la restructuration d'éléments dans un ordre différent.

On se souvient aussi de la découverte de Poussin par Marim : "Détruire la peinture" 19 Marim reprend la remarque de Poussin, selon laquelle Caravaggio est venu sur terre pour détruire la peinture, pour le titre de son livre qui compare l'approche des deux peintres. Marim considère une métalangue théorique dans la relation à la représentation picturale pour mettre en évidence les nuances du double régime de réflexivité et de plaisir.

D'une manière similaire, Hubert Damish dans son article "Huit thèses pour ou contre la sémiologie de la peinture" s'intéresse à la manière dont la sémiotique de la peinture doit dépasser la codification inhérente à l'iconographie pour explorer les mouvements discursifs et contextuels du visuel en relation avec le désir. 20

Kuntzel travaille dans le contexte de la théorisation de l'art en France apportant à son

Néanmoins, le questionnement récent sur la beauté des tableaux de Monet peut être considéré comme héritier de Kant car il envisage le Beau comme inférieur au sublime. Ceci est directement influencé par différentes critiques d'art quelques peu marxistes et par diverses théories du modernisme. 27

Dans un monument tel, la question de l'esthétique bourgeoise (le terme bourgeois indique un art de suffisance) est une décoration visuelle consacrée aux valeurs qui n'impliquent aucune vision problématique. 28 Considérer l'art de Monet comme globalement Beau est le signe d'une époque où l'esthétique ne tient pas une place centrale dans l'art, peut-être parce qu'elle domine la vie courante et commerciale. Notre culture est en ambivalence avec la beauté, on la retrouve sans cesse dans la mode, le maquillage, la décoration, le corps humain mais elle est souvent ignorante, indifférente à son apparence dans l'art.

Si les critiques de New York ont qualifié l'œuvre de Lucier de "belle", ils doivent être conscients que cet adjectif peut être interprété comme une condamnation dans de nombreux milieux, tant du moins, perçu comme trivial et au pire comme une connotation du démodé, de l'évasif ou du réactionnaire. Dans un sens, le montage de Lucier nécessite que ces connotations soient interprétées de manière intelligente.

Lucier elle-même considère le mur concave dans lequel les sept moniteurs sont installés comme une sorte de tonnelle. 29

On retrouve souvent dans ses images l'écho de cette forme. Wooster ajoute l'association des tableaux panoramiques incurvés représentant des nénuphars que Monet avait peints pour l'orangeraie. 30

La tonnelle est adaptée dans un contexte de bourgeoisie, de luxe et d'espace ordonné. L'image de la tonnelle rassemble les connotations de propriété refuge, havre de paix et de gloire. Aux Etats Unis, elle est liée à la limite de ce qui représente le ménage de classe moyenne. Dans le jardin de Monet, le clos normand conduit la tonnelle à l'excès, avec ses parterres de fleurs parcourus par des sentiers agrémentés de tonnelles. 31

Ainsi, il existe dans le jardin de Giverny une investigation contre-culturelle qui est moins le signe d'un idéal personnel, d'une suffisance, que ce que l'on trouve dans le jardin du contentement typiquement bourgeois.

Pour arriver là, Monet a laissé derrière lui la société bourgeoise parisienne ainsi que son itinéraire de fuite vers le Midi ou la Côte d'Azur. 32

Son Giverny était un monde cloîtré, intensément consacré à une production d'espace et à la production des images de cet espace.

Mes associations personnelles avec des fenêtres, similaires aux rideaux de dentelle, complétant des intérieurs décorés dans un style antique et d'où l'on pouvait voir à perte de vue les champs de maïs et de soja a rendu le point de départ de Lucier particulièrement riche associé à une autre maison. Celle-ci se situe dans l'Indiana, elle a été littéralement déplacée d'une petite ville vers une zone rurale dans les années 30. On retrouve des contradictions dans les fermes victoriennes, entre culture et nature, raffinement et terroir. Elles sont même amplifiées dans des films tels que "Giant" (1959) de Georges Stevens ou plus récemment dans "Days of Heaven" (1978) de Terrence Malick. Pour le style urbain victorien, la maison sur la colline représente le triomphe du bourgeois dans la grandeur des petites villes américaines. Aux Etats Unis, la ferme illustre le conflit entre la culture européenne et les régions reculées. Je pense qu'il existe des associations similaires dans "Ohio at Giverny".

Dans une interview, lorsque Peter Doroshenko demande à Mary Lucier si sa connection avec l'imagerie du paysage est plus proche des idées de Casper David Friedrich ou de celles de Robert Smithson, elle en profite pour souligner la dialectique entre les sensibilités romantiques et conceptuelles qui lui font apprécier les deux artistes. 33

Selon elle, le sublime se retrouve dans la pragmatique de Smithson et dans la sienne, une façon intellectuelle d'ordonner les choses, le soucis au déroulement et des matériaux, au moment où la réaction est "viscérale".

Cette tension qui règne dans "Ohio at

Giverny" se retrouve dans son autre installation "Wilderness" (1986) dans laquelle une variété de paysages de la côte Est des Etats-Unis et des images de bord de mer, rappellent Hudson Valley et les écoles luministes de peinture, avec quelques images réminiscentes de Carl David Friedrich ou de romantiques français ou anglais.

Ici, le Parergon inclut des bandes grises qui entourent les images vidéo comme leur dimension est réduite, et des cadres dorés qui tracent le contour des images de paysages à l'intérieur des bandes grises. Les 7 moniteurs sont installés de façon symétrique sur des séries de pedestaux représentant des colonnes et des urnes. Ces supports blancs renvoient à la ruine dans l'imagerie, culminant la New York City Library couverte de neige, ce qui apparaît comme une métaphore de l'archive historique et culturelle. Cette fois, nous avons un schéma de trois cassettes, passées en alternance, avec un encadrement asymétrique des deux auxiliaires par rapport à la principale: A BA BC BC. Il apparaît d'une manière encore plus évidente dans cette cassette que Lucier s'intéresse à ses parergons, à ses recadrages, aux confrontations entre modernisme et idéal romantique.

Carl David Friedrich illustre dans l'oeuvre de Doug Hall : "Storm and Stress", la même problématique. Dans son article "Thoughts on landscapes in Nature and Industry" (Pensées sur les paysages de la nature et de l'industrie) Hall parle de "Sturm und Drang" pré-romantique de l'Allemagne du 19ème siècle, ainsi que de peintres paysagers contemporains qui sont le symbole d'une nouvelle relation entre peinture figurative et expression abstraite : "Une partie de moi se délecte de l'admiration que l'on ressent en présence d'une époque et d'une technologie violentes... c'est ce côté Wagnerien que j'essaie de sauvegarder parce que le romantique dangereux menace... L'autre est plus distant et fasciné par le langage des images et leurs systèmes de signes. Je suis attiré vers l'image puissante non seulement au niveau "viscéral" mais surtout, je suis curieux de la nature de ces images, les moyens par lesquels elles nous parviennent, et une fois

reçues, leur habileté à nous toucher". 34

Comme Hall le souligne, la cassette est marquée par une conscience sémiotique dans la composition rigoureuse, obsédée par la mesure et la connaissance scientifique des orages en question et dans la juxtaposition volontaire de différents types d'images. Est-ce que des images en noir et blanc du vent traversant une route, accompagnées d'une voix répétant des mesures, est le signe d'une tornade ? ou est-ce que l'image classique d'un long nuage étroit de fumée ? Dans les images du Sud-Ouest représentant des orages dont on peut voir les éclairs de très loin, dans un paysage horriblement sombre, surplombé de lourds nuages noirs, une beauté irrésistible est violemment "arrachée" à l'Espace. Les différents moments, où l'on voit des gens isolés à l'intérieur de la machinerie assourdissante d'industries d'assemblage, explorent d'une manière conceptuelle la relation architectonique des humains avec les espaces qu'ils ont construits. Le positionnement de ces silhouettes, dos à la caméra, renvoie à la composition dominante des personnages dans les tableaux de Friedrich. Les humains sont isolés, contemplent un horizon lointain, toujours en retrait du spectateur, dans l'au-delà et l'inconnu.

Il y a ici une hétérogénéité obstinée, un collage d'images, différentes sortes de signes. La vie de tous les jours, capturée, produit sa propre variété de photographie narrative, dans la tradition de Robert Frank ; là aussi, le réel évoque le surréel.

Les ouragans, les tremblements de terre et les inondations ont dominé l'histoire des Etats Unis, mais il est certain que les orages dévastateurs et les dommages sur notre environnement, ces dix dernières années, font de cette cassette une sorte de commentaire et une vision du pouvoir de la nature dans notre ère de technologie. Cette tension entre les esthétiques post-modernes et la tradition romantique, présente dans l'imagerie de Hall, complique l'équilibre dû à une admiration du pouvoir naturel jusqu'à un contrepoint montrant une technologie qui n'est pas uniformément héroïque, ni simplement

malveillante, violente et futile. Au lieu de cela, les images reflètent une lutte culturelle en termes artistiques.

Une autre cassette de Hall : "People in Buildings" (1990) pose les mêmes questions, particulièrement la relation entre le pictural et l'architectonique. Une fois encore, des images de différents types sont présentées dans un montage lent et élégant qui compare les signes de l'ordinateur à l'occupation des espaces publics. Les images qui illustrent cette relation sont des gros plans de travailleurs sur ordinateurs, cadrés de manière à ce que leur visage seul remplisse l'écran. L'évidence de leur poste de travail est présentée par la bande son, par quelques reflets sur leurs lunettes, par leurs pupilles fixées sur les moniteurs ou par leur air préoccupé, leur regard parfois creux.

Comme d'autres images dans cette cassette, ces portraits vidéo sont l'écho d'un style pictural des années 70 : le super réalisme (appelé aussi hyper-réalisme). Ceci est certainement un écho ironique, comme le super-réalisme qui emprunte à la photographie (35) sa représentation spatiale et colorée, utilisant la peinture sur toile qui met en évidence et détermine la transformation de la réalité inhérente à la photo. Les segments des portraits de Hall sont des réminiscences des portraits d'Alfred Leslie et de Chuck Close mais sont moins une méditation sur un idéal déplacé. Ils proposent une étude visuelle fragmentaire des relations ergonomiques qui définit les ouvriers techniques, dont la fixité donne un bon résumé de "People in Buildings". Les portraits sont figés tels des masques, calmes, dans un environnement qui semble "flotter" même si il est ancré à la surface de l'écran.

D'une manière similaire, les vues de couloirs, d'escalators et d'espaces publics font bouger les surfaces réfléchissantes, les répétitions mystérieuses et les symétries de scènes de rues super-réalistes, comme celles de Richard Estes, à l'intérieur des buildings. Les lumières artificielles et les reflets sont menaçants dans le cadre de la galerie marchande de Trump Tower mais les couloirs, qu'ils soient arpentés par une caméra manuelle ou vus dans un

cadre symétrique statique semblent provoquer la pire image de cauchemar d'une prison purement visuelle. C'est ici que l'image architectonique devient l'équivalent des rangées de chiffres d'un ordinateur Data ou de listes de noms sorties d'une imprimante bruyante. Un magasin de livres pornographiques se trouve juxtaposé à une librairie, la station Greyhound à une station de travail, les studios de photos professionnels aux portraits insipides de personnes simplement assises. Souvent, les angles obliques fragmentaires et stationnaires imitent la vision des caméras de surveillance, forçant à reconnaître le nombre d'individus qui dans un lieu public sont l'objet du regard du pouvoir et du contrôle, susceptible d'arrestation ou du moins, sujets à une surveillance régulée de chaque instant. Les incrustations digitalisées magnifient une partie de la scène, Hall réserve l'image cadrée aux scènes où il y a très peu d'action de la part des individus. Ainsi, les mouvements d'attente et de temps qui passe sont sublimés. Si cette cassette paraît moins impliquée dans l'histoire de l'art que les anciennes ou les autres cassettes commentées dans ces chapitres, la séquence de "People in buildings" qui marque sans équivoque la connection est une prise de vue de Soshoma Wayne Gallery où les passants arpentent une exposition de tableaux. Les oeuvres sur les murs ont les mêmes soucis visuels que l'imagerie dans la cassette de Hall. C'est un instant méta-théorique pour la cassette, lorsqu'elle positionne le travail vidéo dans l'histoire de la peinture contemporaine. Cette même galerie de San Francisco a été le cadre de l'installation de "People in Building II" (1991) associée à une exposition de photos et de sculptures. Il y avait deux groupes de photos : des vues à grande échelle de couloirs vides et des portraits d'individus extraits d'agrandissements de cadres vidéo. Ce mouvement déterminé de l'imagerie de format en format permet à chacun de s'y référer et retransmet les significations à travers les autres. Cette intertextualité fluide prolonge les références spécifiques à l'histoire de l'art jusqu'à une pratique contemporaine dans laquelle l'imagerie est continuellement

citée. En résumé, ce que j'ai tenté d'étudier ici sont les spécificités de l'intertextualité visuelle entre la vidéo et la peinture. Si les oeuvres d'art sont citées dans un tel texte, elles y sont aussi déplacées. Elles sont placées dans des paramètres spacio-temporels qui définissent la vidéo et cette vidéo, à son tour, a besoin d'être reconceptualisée. Comment s'opère ce déplacement dans ce texte ? Il existe des tensions entre l'immédiat de la perception visuelle et l'inscription consciente de l'art comme signifiant d'une histoire redéfinie. Les vidéo qui se réfèrent à des oeuvres d'art connaissent ces tensions.

L'implication d'un artiste vidéo citant un tableau est une dissection du nom composé "art-vidéo" (Vidéo-art) au moyen d'une investigation de la relation de la vidéo à tous les arts graphiques qui la précèdent. Nam June Paik soutient ce fait : "Quand la technique du collage remplace la peinture à l'huile, alors le tube cathodique remplace la toile" il imagine une vidéo imagée d'une manière "aussi précise que Léonardo, aussi libre que Picasso, aussi colorée que Renoir, aussi profonde que Mondrian, aussi violente que Pollock, aussi lyrique que Jasper Johns".(36)

Le cinéma avait déjà inauguré ce terrain d'examen retrospectif, esthétique comme le montrent des oeuvres récentes telles que "Passion" de Jean-Luc Godard (1982) ou le livre de Jacques Aumont "L'oeil interminable", "Cinéma et peinture" (37)

Le film avant-gardiste ne s'est pas seulement référé à l'histoire de l'art, mais marqua une réinscription percutante de la peinture quasi-contemporaine comme celle de Stan Brakhage qui mélangeait des notes d'expressionnisme et d'expressionnisme abstrait. De ce point de vue, il est intéressant de comparer l'utilisation du livre d'art historique dans l'image de la cassette de Kuntzel avec l'utilisation du texte sur Cézanne dans le film de Lany Gottheims : "Four Shadows" (quatre ombres), dans celui d'Eric Loran, Cezanne's composition : "Analysis of his form with diagram and photography of motif" (38) le parallèle entre les images de Gottheim et celle de Kuntzel est ironique vu l'exposition récente d'Edimbourg

qui juxtaposait les deux peintres et dont le catalogue titrait : "Cézanne et Poussin" : "The classical vision of landscape (39) (la vue classique du paysage). Prises dans leur sens le plus large du film et de la vidéo, citant la peinture et la sculpture moderniste et post-moderniste, les références et les interactions entre les Avant-gardistes et les mouvements sont continues et constantes. La manière dont les vidéos de Gary Hill sont conceptuelles où "l'image-text art" se trouve dans la vidéo, est un sens dans lequel les frontières d'un média ont depuis longtemps disparu, à l'exception de notre besoin institutionnel de classer par catégories.

L'historique d'une forme d'art en citant une autre est bien établi, certainement significatif et accablé par ses détracteurs, ceux qui trouvent de telles citations assomantes ou hors-sujet. Ceci est particulièrement vrai dans le "nouvel art" (New Art) et peut être vérifié par la manière dont la photographie et la lithographie en sont redevables, préoccupées par l'art pictural antérieur. L'oeuvre vidéo récente qui se réfère à l'histoire des arts graphiques est particulièrement contestée dans cette vidéo incertaine de sa place et de son rôle. Bien que souvent présente dans les musées, la vidéo est liée aux appareils de communication de télévision. Dans le contexte du musée, on qualifie cet art (ces qualifications doivent être perçues d'une manière différente d'un simple désir de beauté) d'important et de culturellement valable. Si la référence à l'art doit être significative, c'est sa fonction dans un projet plus large de signifiant visuel de la vidéo qui le rend ainsi. Finalement, c'est le sens d'un art inscrivant notre regard, en mettant l'accent dessus, je veux montrer que le processus demande une nouvelle attention au spectateur et aux techniques qui marquent notre observation. 40

Les artistes auxquels je me suis intéressée dans cet essai apportent à leurs vidéo davantage qu'une simple dette envers cette histoire ; au contraire, ils retiennent cette histoire.

- 1 - Furlong, Lucinda, "Notes Toward a history of image processed vidéo : Steina et Woody Vasulka" "Afterimage", décembre 1983 p.15
Notes sur une histoire de la vidéo.
- 2 - Turim, Maureen. "Vidéo Art : a theory for the future. "Regarding Television Critical Approaches - An Anthology"
L'art vidéo : une théorie pour le futur. D'après les approches des critiques de télévision - une anthologie. The American Film Institute Monograph Series
Les séries de Monographes de l'institut filmographique américain. Volume II. University Publications of America, Los Angeles, 1983. 132,141. Réimpression dans "Esthetics Contemporary" édition Kostelanetz. Prometheus, Buffalo, 1989 pp 398,404.
- 3 - Furlong, p 15
- 4 - Sarah Whitfield, "Magritte", Londres : South Bank Center (1992)
- 5 - Whitfield p 10-11 Il est intéressant de remarquer que William Paley, fondateur de CBS, fut l'un des premiers donateurs au musée d'art moderne (The Museum of Modern Art).
- 6 - Pierre Francastel : "La figure et le lieu : l'ordre visuel du quattrocento" (Paris : Editions Gallimard, 1967)
- 7 - Hubert Damish : "Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture" (Paris, Ed. du Seuil, 1972)
- 8 - Voir Thierry de Duve : "Pictorial nominalism : on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the ready-made", trans Dana Polan (Minneapolis, Minnesota : University Press 1991.
- 9 - Une fameuse illustration de cette discussion dans le chapitre d'ouverture de Michel Foucault dans "les mots et les choses" (1966) traduit "The order of things" "An archeology of the Human Sciences" (N.Y. : Vintage 1973)
- 10 - Juan Downey "The smell of turpentine" (l'odeur de térébenthine), "Illuminating video : an essential guide to video art" Ed. Doug Hall et Sally Jofifer, (N.Y. Aperture/BAVC 1990 pp.343-348.
- 11 - Thierry Kuntzel dans une interview sur vidéo-cassette, 1989, avec Anne Morgan et Randy Miller. Des extraits de l'interview apparaissent sur les cassettes vidéo de Morgan et Miller, "Directions in contemporary french art", 1991 et "Vidéo art to virtual reality", 1992.
- 12 - "Felibain'o life of Poussin" (La vie de Felibain vue par Poussin).
Ed. Clare Pace (Londres : A.Zwemmer Ltd. 1981) p.30-40
- 13 - H.W. Jansen, "History of art" (N.Y. : Abrams et Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1965) p.441
- 14 - Oskar Bätschmann, "Nicholas Poussin : Dialectics of paintings" (Les dialectiques des tableaux). (Londres : reaktion books, 1990)
- 15 - Bätschmann pp.23-24
- 16 - Il faut considérer les similarités entre la femme dans la cassette de Kuntzel aux promenades de Lol.V.Stein qui la mènent finalement à un champ pour lequel elle regarde une fenêtre dans l'hôtel de la forêt dans "Le ravissement de Lol V.Stein", le regard d'une femme sur un adolescent sur la plage dans "Les yeux verts" ou les premiers passages dans "Les yeux bleus, cheveux noirs" où le genre est contraire et un homme sur la route qui passe devant l'hôtel des roches regarde une femme dont les yeux sont cachés dans l'ombre.
- 17 - Bätschmann pp.27-29
- 18 - Bätschmann p.93
- 19 - Louis Marin, "Détruire la peinture" (Paris : Editions Galilée, 1977)
- 20 - Hubert Damish, "Huit thèses pour (ou contre ?) la sémiologie de la peinture" "Macula n°2 1977, 17-23, traduit par Larry Crawford "Eight thesis for (or against) the semiologie of painting" "Enclitic" Vol.III n°1 Printemps 1977, 1-15
- 21 - Jacques Derrida, "La vérité en peinture" (Paris : Flammarion, 1978) traduit "The truth in painting"

The Image of Art in Video

From Steina and Woody Vasulka's *Golden Voyage*, (1973), to Juan Downey's *The Looking Glass*, (1981), to Mary Lucier's *Ohio at Giverny*, (1983), to more recent works, including those in which the reference to painting and photography is less direct and more implicit, video has taken diverse views of art. What constitutes the attraction of the already-recognized structure (e.g., a well-known painting) for those attempting to define video as itself an art or as a discursive practice? This essay will look at several invocations of visual art in video to explore the theoretical implications of this reimagining. The artists seem to be exploring concepts parallel to recent theoretical art historical writing. Video works become a way of inscribing ideas about art, the image and aesthetic perception. Sometimes the reference in a video work is to an artist whose works seem to prefigure video. Steina and Woody Vasulka have looked to the work of Magritte as a precursor of videography, seeing in his paintings the type of collage, juxtaposition and image manipulation that current video techniques afford.

The Vasulka's homage to Magritte is most direct in their tape *Golden Voyage*. This work acts as a reimagining of past aesthetics, implicitly claiming that those principles can be found in a painting, *La Légende Dorée* (*The Golden Legend*, sometimes translated as *The Gilt Legend*, 1958), that was already pre-videographic in the same way certain devices and images have been called pre-cinematic. The painting depicts loaves of French bread, in front of a landscape and evening sky, framed by a gray stone wall on the left and bottom edges of the canvas. Steina, explaining the video's genesis, has said, "We were looking at this picture and joking about how many cameras we would need to reproduce it. Of course three. One camera would be on the frame, one on the landscape, and one on the bread."¹

One way to consider this project is, as this quote suggests, as reproduction. The impulse to reproduce a modern painting and its means

of transforming spatial and temporal representation signals an attempt to define videography as prefigured in modern art. Mechanisms of multiple camera setups, horizontal drift, colorizing and keying allow one to reproduce effects of modernist representation.

In an earlier article, "Video art: A Theory for the Future," I suggested the limits of such aspirations, though as is clear from that article as it develops, I by no means wished to foreclose this area of video exploration, only force what could be merely reproduction to be pursued as intertextuality, difference and development:

The artist must move beyond video versions of image redefinition that have already been accomplished by artists working with non-electronic craft. It is intriguing to know that multiple cameras put through a sequencer (a video device that arranges simultaneously transmitted images into patterns of superimposition and sequential order) can "simulate" cubism. But the added factor of temporality is not enough to justify the reworking of cubism per se, especially when the subject matter of the representational images used to create the video vision is still lives, portraits, landscapes. Painters have already done this. The same is true of Futurism, Impressionism, etc. The risk here is that video art will limit itself to kitsch citation, with no new imagination. 2

I look back at this statement now with a great sense of irony. It was made before the tremendous attention garnered by the work of post-modernist artists such as Sherri Levine. Levine created a series of works devoted to reproduction. Her photos of artworks present themselves as new artworks, engaging critics in theorizations of an artwork's aura or reproducibility in the terms introduced by Walter Benjamin. They indicate an obsession with reproduction, as the repetitive meta-commentary on the loss of aura and authenticity in contemporary artistic practice. In contrast to Levine's framing of the photographic reproduction, the Vasulkas's *Golden Voyage* always looked less like an effort at reproduction or even citation, and

more like a drifting beyond the fixity of the Magritte image, to an elaborately different project of temporal and spatial transformation.

The tape's duration, 29 minutes, expands the purview of the original painting as the "Loaves of French bread embark on a journey. They travel across various backgrounds — a mesa, a beach, a building, as well as a nude woman."³ This voyage beyond the space of the original tableau through different scenes, engaging a symbolic, even a surrealist displacement, invites a look at this work as meta-discourse on painting and video, if one made playfully, visually. Though the Vasulka tape never insists upon its theoretical implications, it allows spectators to reconsider the complex intertextuality and reference already inscribed in the Magritte image. Magritte's title, *La Légende Dorée*, is taken from a fifteenth century lives of the saints. The floating loaves evoke the legend of Christ's miracle of the loaves and fish, in which he is said to have fed a multitude on five loaves of bread and two fishes, and its commemoration in the Catholic doctrine of transubstantiation. The painting also recalls earlier works by the artist. In *L'ami intime* (1958), whose imagery refers to transubstantiation, loaves and wine float in front of a man, turned away, looking out at land and skyscape through a window framed by the same brick wall as later appears in *La Légende Dorée*. In *Le bouquet tout fait*, (1956) the same male figure hosts an embedded citation of Botticelli's *Primavera* figure of Flora. These three paintings then become a group, reworking symbolism and celebrating intertextuality of representation. Magritte's reference to Botticelli prefigures the Vasulka's reference to Magritte; in fact, Magritte is constantly rearranging references to his own paintings and to art history. The *Golden Legend* may be an oblique reference to religious icons of the fish and loaves imagery, including the Byzantine mosaic in the Basilica of San Apollinare Nuovo in Ravenna, A.D. 520.

Magritte continues to be a crucial intertextual reference for the Vasulka's work. *Scapes*,

(1981) uses the same semicircular curved "screen" interior to its frame that we find in Magritte's *Les Mémoires d'un saint* (*Memoirs of a Saint*, 1960). In the painting, this screen appears as a freestanding cylinder with an open space in the center. The exterior is draped as a theater curtain while the interior is an image of a sea and sky. In the Vasulka tape a similar geometric abstraction of theatricality contrasts with nature; the landscape curves before our gaze, elegantly inviting us into its realm while it remains a sculptural object of illusion.

Even the feedback-distorted raster lines that emerge from the representation in the Vasulka's *Vocabulary* (1973) compare with Magritte's wood-grain inserts in his paintings *Découverte* (*Discovery*, 1927) and *La Passion des lumières* (*Passion for Light*, 1927). That Magritte's wood grain is itself an ironic transposition to oil painting of the mark of the woodcut indicates a migration of this pattern from the revealed trace of the image's production, to artifice that comments on this, and back to becoming a sign of image production, now electronic. Finally, the back and front recombined bodies of *Violin Power* (1978) and *Somersault* (1982) recall Magritte's continual play with the recombined body in such works as *Les Liaisons Dangereuses* (1936) where a nude woman facing front holds up a mirror that displays the reversed image of the section of her body that the mirror obscures.

While a recent Magritte exhibit includes a catalogue essay that suggestively traces Magritte echoes and homages in any number of painters and sculptors, the Vasulkas are not mentioned, nor is there more general discussion of Magritte's prefiguration of video art technique.⁴ So if we are struck that a work *Le blanc-seing*, (1961), in which the image of a woman on horseback in a forest is interrupted by vertical bars of forest imagery alone, shows us the interlaced pattern of two images one gets using a wave form generator and switcher to thread together two separate video camera images as vertical bands, this has not entered into contemporary reassessments of Magritte.

However, the catalogue cites a 1952 version of the CBS logo that borrows the transparent eye/cloud image of Magritte's *Le faux miroir* (1929).⁵ The painting was undoubtedly well-known to CBS as it is displayed at the Museum of Modern Art in New York, around the corner from the network's studio, and certainly this logo predates the Vasulka's own video references to Magritte. This early commercial borrowing, like numerous print ads that borrow Magritte's images, seems to have ignored willfully the painting's title and its irony. Its existence suggests, however, that Magritte's imagery becomes more relevant in the context of video technology, a point the Vasulka's make with more respect for Magritte's mode of naming and making meaning. As the homage to Magritte in Vasulka's *Spaces I* (1972) joins segments named as homages to Escher, Tanguy and Dali, the precedence for video technique in painting and graphics certainly extends beyond Magritte's work. Yet it rests on a combination of drift, exchanges of multikeyed elements, and geometric reconfiguration of spatial planes. Timing and image recombination are what link this art to video fabrication.

We can look to the way the National Gallery in London uses computerized imagery to didactically introduce spectators to its collection in what it calls its "Micro Gallery" for further reflection on the interstices between video imaging and the history of painting. When a viewer looks up a painting, the program offers an analysis using a digitized display of elements of the composition. Articles and books on the paintings provide the basis of many of these analytical points, which illustrates how digital display is not necessarily intrinsic to performing the analysis, but rather serves to inscribe a preexisting method of reading. Yet the illustration of a composition using a reproduction of a painting and a sketch of its elements differs perceptually from the Micro Gallery experience. The Micro Gallery then has the color and detail disappear, leaving only the outlines. Consider, also, how it examines the shape of the surviving

rectangular panel of Paolo Uccello's *The Battle of San Romano* (1455). We see the panel as a fragment within the geometry of its original form that included an arched overpiece, since lost. In these examples, art history conditions our visual perception of the surviving object, allowing us to animate a less object-centered vision of an artifact in favor of a multidimensional recontextualization. The computer animations that graphically enact the analysis of a painting do nothing that could not be done by other means, by illustrations, slides, diagrams and lectures, or even filmic animation such as those used in cinematic documentaries on the history and theory of art. However, in another sense, with the expansion of CD Rom technology, such pedagogic use of video technology will transform art historical writing, turning this use of video and computer technology into the pedagogic form of the painting-video relation, in which reproduction is potentially a transformation, an analysis, a learning device. The potential for artistic use of digital deconstruction and collage is displayed by Simon Biggs' *A New Life* (1989), *The Temptation of Saint Anthony* (1990) and Luis F. Camino's *Velazquez Digital* (1989). Biggs uses digital manipulations to rearrange shapes in paintings and to exchange motifs between paintings, adding his own motifs to the ever-changing collage. In *A New Life*, selected devotional works of Andrea Mantegna are the subject of this graphic play. The central figure and the column of Mantegna's two St. Sebastian panels are presented on either side of the frame. The St. Sebastian of about 1459, (now in the Kunsthistorisches Museum, Vienna) is on the left, while the St. Sebastian of about 1480 (now in the Louvre) is on the right, though inverted left to right. This inversion causes the fragmented arches behind each figure, and the three-quarter profile and directed eyeline in each depiction of the Saint appear to connect to each other across the center. Arrows like those that crisscross the Saint's body in each panel are animated in video flight across the whole of the image. Although the background of both St. Sebastian Panels is eliminated in the video,

those who know the original images are privy to an added humorous irony, as these Mantegna compositions depend on similar fragments, such as the broken Greek statues scattered about in what might appear a seemingly incongruous conjunction until it is read as symbolic construction.

Such humorous treatment of Renaissance space does not obscure that each transformation of a composition hints at a knowledge, virtually lost except among Art Historians, of how to decipher and appreciate the complexities of this space and the shifting historical forms of representation.⁶ The tape reshapes the use of architectural elements, for example as significant internal framing devices. It uses the motifs of the heart and a scientific beaker (introduced at the beginning when a heart appears inside a beaker) to wrest its own alchemical melange of Christian imagery and computer science. It ends by isolating the sky in a frame that recalls the symbolic weight given the sky in Renaissance painting.⁷ There is much humor in the play between computer generation and Renaissance composition, so that, for example, figures of three top panels of the San Zeno altarpiece (1456-9) appear divorced from the panel's background and overlaid on a different one. The columns which demarcate the panels float into and out of the image, while the figures shuffle their positions several times. The Christ child is absent from the Madonna's hands, an absence repeated towards the end of the tape when the empty space is filled with the beaker motif. Similarly, the top half of the Circumcision panel (c. 1460) appears as only architectural elements, eliminating the figures entirely. This allows for the collaging of a distinctively Mantegna column into other contexts, as well as focus on its own geometric form. Lamentation over the Dead Christ, (c. 1466), Mantegna's famous foreshortened image, drifts back into the depth of an image. We see Death of the Virgin (c. 1460) with all the attending figures eliminated, their places covered by a simple seamless continuation of the elements of the picture plane behind them that their presence obscured. The Virgin floats down to her bier

and up again, while the river scene framed by columns behind her becomes a video window for the collage of other motifs. The play in all these instances is so comic, and so reminiscent of filmic animation collage used primarily for humor, that one has to underscore that such moves also can be seen as delineating the sharp planar representation of Mantegna and its connotations of insistence on and faith in presence within representation. The moves Biggs make deconstruct that absolute, creating a more "virtual" space.

Similarly, Bigg's *The Temptation of Saint Anthony* plays with the reshaping of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors*, even, (*The Large Glass*) (1915-1923), *The Chocolate Grinder*, No.2 (1914) and other elements, as a meditation on the image and Duchamp's abandonment of the pictorial and painterly image for his virtual, imaginary machines.⁸ The Duchamp images are not directly represented here, but mimicked with similar shape objects collaged into a construction with similar design. Throughout the tape, elements are surrealistically collaged together, as when a virtual desert folds into a cube to metamorphize into the diamond floor under an arcade as found in Renaissance painting. Objects whose points and shapes, as well as their isolation tilted against a ground as they float through space recall the readymades, especially the ones like *Trap* and *Hat Rack* (both originally made in 1917, but lost, then remade in 1964) which are, respectively, nailed to the floor and suspended from the ceiling at just such angles. This tape with its emphasis on metamorphosis, is an homage to Duchamp's transformative project, in addition to being an extension (begged by its title) of the work on the meanings of techniques of representation begun in *A New Life*. If *A New Life* could be mistaken as merely a reinscription of religious spirituality rather than a more ironic commentary on an age that wrote and rewrote the spiritual from the vantage point of an age which can't possibly simply rewrite that spirituality, *The Temptation of Saint Anthony* leaves us no doubt.

Camino performs a similar act of disassembly, which he combines with collage and montage. Velazquez Digitale, too, has a light side, but is also an attempt by the Latin American video artist to comment on his Hispanic heritage. The tape begins with Velazquez's *Las Meninas* (1651), with the progressive removal of each of the figures in the painting, beginning with the onlooker on the stairs and ending with the *enfanta*. Each evacuation is punctuated by a single tone of music, and the space behind the missing figure is immediately filled in, as if they had left not a painting, but a space that remained behind them upon departure. Then figures from other Velázquez paintings fill the vacated space, first the workers from the genre pictures, then *Venus* and her *Mirror*. After this game of substituting the commoners and the mythological for the court, the space of the room is rendered with increasing abstraction, minimizing its detail, retaining only the lines of its perspective and rear doorway. This is then collaged and transformed into modern painterly surfaces, yielding to abstract collages that interweave textures, broken letters, rope, and occasionally photographs, revisited by the figures from Velazquez's paintings. At the tapes' end, there is a process of reassembling *Las Meninas*, starting with the introduction of the gilt frame into which the portrait of king and queen emerge in close up. When this recedes to the back wall, the figures of *Las Meninas* reappear, one by one, until the image is complete, except that now one of the abstract paintings from the tapes' mid-section occupies one of the spaces on the back wall. The tape resonates with much of the theoretical speculation *Las Meninas* and the whole oeuvre has inspired, particularly as concerns the tension between court painting and genre aspirations as the collected images trace the painter's own will and desire.⁹

In a different strategic move, the pedagogic view of video looking directly at art is taken to task by Juan Downey's videotape, *The Looking Glass*. A riff on the tradition of the art documentary, the tape looks at artworks including Velazquez's *Las Meninas* and *Venus*

with her *Mirror*, Holbein's *The Ambassadors*, (1537), Picasso's *Woman in the Mirror* and *Versailles*, Fontainebleau and the John Sloane house, linking these thematically with the mirror and the Narcissus myth. The tape collages fragments of interviews with three art historians, an erudite mirror salesman, and a tour guide interspersed with theatrically performed scenes such as stealing the famous tableaux in question. Video reimagining techniques are used as supplements to create echoes and repetitions in the image.

Downey attempts humor alongside theory; though brushing with serious notions of subject positioning historically and covering a terrain mined by such theorists as Foucault and Lacan (though Downey's reference point from the French is to Roland Barthes), *The Looking Glass* insists on its playful speculation. If *The Looking Glass* uses discursive strategies and juxtaposition for analytical ends, if it calls into question the history of art and theories of visual representation, it refuses the seriousness that it frankly mocks in the scholars it sets up, who either appear to read images too reductively, without pleasure and multivalence, or as a snake-oil salesman for formal analyses presented as elaborate games. These caricatures are unfair to the contributions of Eunice Lipton and Leo Sternberg, respectively, whose writings on the paintings in question made suggestive contributions; however, Downey's interpretation of video as form or expression demands the foregrounding of video collage, which he does audaciously. Montage is not to be taken for granted when art history is in question or at any other time.

To construct the playful argument visibly is part of his effort at foregrounding video not as the invisible documentary tool of art, but as the artistic reinvention of discourse. Downey has written recently of his addiction to "electrons shot to flash against the phosphorescent screen" as "his turpentine" in reference to a citation of Marcel Duchamp, "Some artists continue painting because they are addicted to the smell of turpentine."¹⁰ Duchamp's sarcasm may be in line with Downey's own, but in this case Downey

seems to be more willing to equate his own love of an alternative form of artmaking with the painterly obsession than was Duchamp, who was in such quotes, contrasting and justifying his own Dadaist moves largely away from oil painting. Coming after Duchamp, and addicted to machinery, Downey as video artist seems to seek his own sublime, as he puzzles over the "code to an elevated landscape." This is the note upon which Downey ends this article, following a rumination on the exalted experience of listening to Bach.

As such, Downey calls the question on the tendency of video art to lace its imagery with homages to the past of art. If Downey belongs among those video artists who "deconstruct... existing constructions of communication technologies and industries," this discursive gesture on his part seems to take place in awe and mourning of aesthetic experience in the past. The Looking Glass seems nostalgic, wistful, and therefore unable to align itself entirely with the art historical discourses of critical theory; Downey's own voice-over confession of his experience before Las Meninas in the Prado turns his aesthetic arousal into a self-consciously "dirty" joke, of the schoolyard variety. Yet if he is irreverent, it is as a measure of reverence, like his visit to the site where Roland Barthes was "crushed by a laundry truck." He doesn't know where to stand to look in this age of post-modern trafficking and the ambivalence of this uncertain desire; except, that is, as a site of contradictory impulses.

In contrast, Thierry Kuntzel's *Eté* is a most assured sculpting of a space of desire and aesthetic pleasure, using paradox. The reference to the painting of Poussin in the tape's title is reiterated in the book on Poussin being looked at by a powerful, nude black male reclining on a divan. This figure is the link between the two images in the installation, the element who appears in both views, seen on opposite sides of the installation's room. The views can be termed for reference the "close-up" and the "long-shot" view. In the "close-up" a digitized image produced by a camera programmed to

slowly move through space explores this nude body in a large projected image. The result is the magnification of a sensual, microcosmic view of skin as surface, methodically covered by the fluid, exploratory, yet non-subjective gaze. Produced by a motion-control camera usually used for animating objects, it is a view, not of the human eye, but of a perfectly measured seeing, a perusal of the body's space. Presented as a seven minute loop, the close-up dissolves-in on the subject's closed eyes, then travels over the body, traversing the corner of the Poussin book open to the page on which the photo of *Eté* appears. At this moment the fingers and corner of the book provide the image with a moment of concrete reference easily placed in the visual space of the larger image as spatial and temporal fragment. However, at most other instances, the dark skin forms its own abstract landscape of intense formal beauty, deep browns sidelit in graceful and powerful abstract curves sometimes contrasted against the white background.

The other image, presented on a monitor framed on the opposite wall, is a long shot of the room in which this figure reclines. The ratio of the image is an elongated rectangle, a ratio corresponding to wide-screen film projection. The divan is angled with its back to the viewer so that the image is dominated by three grand arches of windows and doors of the room's far wall. This archway frames a landscape beyond, in deep Renaissance perspective. A woman approaches this room from the distance of the shot, sits in the doorway, and finally departs across the foreground of the image.

The bifurcation of scale and placement between the two views creates oppositions between stasis and movement, near and far, still-life and landscape, pivoting on the representation of sexual and racial difference, here treated not so much thematically, as contrasting visually. That is, the tape uses figures less as actors than as models, with obvious reference to the history of art, but also photography. The work of Ansel Adams, Paul Strand, and Robert Mapplethorpe figures intertextually (in fact, Ken Moody, the male

model, is one of Mapplethorpe's most often photographed subjects). The parallel work on figures, landscapes and extreme close-ups by these photographers is marked by framing the single, static image; Kuntzel uses video in reference to this photographic tradition, but as a reinscription that foregrounds movement, and thus the difference of his video images.

In an interview, Kuntzel speaks of Poussin's color as his impetus in choosing the artist as reference, saying "in the long-shot you have the same colors as Poussin, though the work is not meant as imitation of Poussin. You have the same way to work the landscape, the yellow landscape and green trees."¹¹ Ironic, this color reference, as the critical discourse originating in the Seventeenth Century places Poussin as the artist of drawing, contrasting him with Rubens as the master of color.

This controversy [the *colore-desegno* dispute] occupied the attention of critics, and especially of the Académie Royale for about twenty years,... Briefly, Poussin here becomes, in the minds and writings of the critics who championed the cause of *desegno* or "*le dessein*", the ideal classic artist, embodying the virtues of correct drawing with its connotations of restraint and aesthetic, even moral, purity. The *coloristes*, ... demanded the recognition of those artists who did not conform to the orthodox canon of Raphaellesque standards—first, the Venetian and then the Flemish school, above all Rubens. The two sides were identified with the artists who were seen as their chief representatives: thus the dispute became known as one between "*Poussinistes*" and "*Rubenistes*."¹²

The terms of this controversy continues to influence art historians; for example they are reproduced by Jansen in his standard *History of Art*, to devalue Poussin:

Poussin now strikes us as a man who knew his own mind only too well, an impression confirmed by numerous letters,...The highest aim of painting, he believed, is to represent noble and pious human actions. These must be shown in a logical and orderly way—not as they really happened, but as they would have

happened if nature were perfect. To this end the artist must strive for the general and typical; appealing to the mind rather than the senses he should suppress such trivialities as glowing color, and stress form and composition,...His method accounts for the cold and over explicit rhetoric,...¹³

This turns out to be not only a recapitulation of the Rubenistes' side of the historical argument, but also a very selective reading of Poussin's theoretical writing. In *Self Portrait I* and *II*, Poussin posed with two fragments of canvases and a book in this hand, entitled *Lumine et colore*, (*light and color*). From our contemporary vantage point, we can appreciate how like conceptual art these self-portraits are. Oskar Bächtmann, in his *Nicholas Poussin*, argues that color was indeed extremely important to Poussin, though in the context of an exploration of light.¹⁴ The entire debate brings into focus these issues underlying the referential play in Kuntzel's tape; the relationship of color to light and light to color, while significant to painting, is newly posed by artists using video with theoretical sensitivities to such questions of form. Yet much of the current treatment of video both by makers and critics centers not on such conceptualizations of the form of video representation, but on its usefulness as a tool of critical discourse more directly. Through reference to other art works Kuntzel signals his theoretical background and his conceptual framework, where the precision of form are the means of a statement. To put it directly, Kuntzel shares with Poussin an interest in pictorial discourse, in the relation of figuration to disposition.

The statement made by this video work, though, will be oblique, the symbolism only suggestive rather than clear. The divan on which Moody reclines recalls a historical posing of desirable recumbent women (Titian's *The Venus of Urbino*, (1538), Velázquez's *Venus with Mirror*, Goya's *Maja images*, (1796-7) clothed and unclothed, David's *Madame Recamier*, (1790), Ingres's *Venus and Odalisque*, (1840), Manet's *Olympia*, (1863), Rousseau's *The Dream*, (1910), each with her own challenging

combination of display and self-containment. So, too, is this male figure absorbed; his male counterpart is to be found perhaps in another Poussin painting, the *Narcissus of Echo and Narcissus* (c. 1630). In this painting, *Narcissus* is depicted next to the water, at his moment of death, while *Echo* looks on at her unrequited love, as she reclines against a rock, preceding her own transformation into stone. *Echo and Narcissus* has itself been analyzed by Bättschmann, as immersed in intertextual references to de Cavallieri's engraving, *Dead Niobad* (1594) and Michelangelo's *The Punishment of Titus*, (1532). Bättschmann suggests "The loans and transformations have their literary counterpart in Ovid's *Metamorphosis*... Poussin's *Narcissus* differs from the existing pictorial schemata for the representation of *Narcissus*; he selects his sources with Ovid's legend in mind, and is aware of contemporary insight into mythology."¹⁵ This not only illustrates Kuntzel's finding precedence in Poussin for intertextual processes of generating ideas in painting, but suggests that pictorial art, depends on a remapping of such intertextual reference to deepen its conceptual functioning, to move from visual emblem to narrative myth as a relay or layering of meaning.

On another level, we note that "*Sur le divan*" is slang in French for being in psychoanalysis, a usage frequently employed by Jacques Lacan. So if the male figure studies art books languidly while reposed on a divan, the dream space evoked by this image is perhaps a fragment of the unconscious, manifest. The woman who arrives from the depth of the landscape to enter the doorway is disconnected, aloof, as well, as if the specter of a female character in a Marguerite Duras novel, walking and looking, detached.¹⁶

In Poussin's *Eté*, the foreground action depicts Boaz's encounter with Ruth; in contrast to the Adam and Eve image of spring, Boaz and Ruth represent a more mature love, later in the "history" of a people that the Old Testament represents and later in the lives of the characters in question. The juxtaposing of this meeting to the field labor in the mid

ground of Poussin's image puts this love in the context of everyday life and fecundity. The relationship between male and female figures in Kuntzel's *Eté* is in contrast, entirely ambiguous. It is restricted to the woman's movement from distance to foreground, where she looks at the man, preoccupied and oblivious to her presence, as if the two occupied different spaces (accentuated by the space of the man's body magnified, alone in the second, large image). The models, or characters, if you will, are mute in this interaction, as figures in painting must be. Their narrative is one of movement and contrast, whose minimal mode of exposition has only the suggestion of a private meaning, withheld from the viewer of the video installation. What we are allowed to witness is their visual impact; we can search perhaps for the traces of other figures in Poussin, his narratives of desire and death, such as *Echo and Narcissus* (c. 1630) or *Landscape with Pyramus and Thisbe* (1651) as somehow obliquely informing the space established between them.

The two sets of images can be seen as forming a highly displaced shot-reverse shot, (or in the French the more poetic, "*champs-contre-champs*"). The woman looks from a distance at the man's body. There is no cutting-in, no "decoupage" of the scene that would give us a close-up of her looking. Instead, the close-up on the man's skin provides the insert of a reverse-shot, not from her point of view, but from ours, the spectators on this scene. The play then of desire is through the spectator, reversing the order of things in the exchange of looks in filmic editing. Further, the spectator in the installation finds his or her body suspended between the space of these two images and must turn from one to another, canceling out the progression of one to follow the progression of the other. What is at issue here is the order of scenography itself. It was a similar issue of scenography that preoccupied Poussin, leading him to construct what was called a "*grand machine*," a miniature diorama in which wax figures, displayed in an oblong box, seen through a

small hole that provided a distant view of the model tableaux.¹⁷ As for reversals, how intriguing that Bättschmann discusses Poussin's *Landscape with Pyramus and Thisbe*, as the artist's attempt to reverse the "order of things" in *Marriage* (c. 1636-40), the last picture of the series *Sacraments*.¹⁸ Here reversal means the systematic substitution of chaos for calm, asymmetry for symmetry, the confusion of signs for the "solemnization of the Sacraments." The video installation, in its reference to Poussin's tableau scenography, finds its energy through the restructuring of elements in a different order.

One is also reminded of Louis Marin's exploration of Poussin, *Detruire la peinture*.¹⁹ Marin takes Poussin's remark that Caravaggio has come on earth to "destroy painting" as the title of his book that compares the approaches of the two painters. Marin looks at theoretical metalanguage in relationship to painterly representation to underscore the nuances of a double regime of reflexivity and pleasure. Similarly, Hubert Damisch in his article, "Eight thesis for (or against) the Semiology of Painting" explores how a semiotics of painting must move beyond the codification inherent in iconography to explore the discursive and contextual gestures of the visual in relationship to desire.²⁰ Kuntzel works in the context of the theorization of art in France, bringing to his video work the indirect echo of the principles otherwise presented as essays on the semiotics and discourse of painting.

Kuntzel's self-assured minimalism, reduction and purity of expression lets visual representation take a central place not often accorded it in video in the manner painting has long pursued. To use terms reintroduced by Jacques Derrida in *The Truth in Painting*,²¹ it is productive to see Kuntzel's installation as redefining relationships between "the ergon," the work, and "the parergon," the frame and framing of the image, its title, its reference to spaces outside itself. He means here more, than the image/frame dialectic in its more literal sense, deployed as emblem of modernist self-consciousness or conceptual attacks on the art-object.²² Instead the

perergon refers to extensive, metaphorical framing acts, operations producing truths which Derrida sets out to deconstruct, sometimes through juxtaposing and questioning interpretations, sometimes through citing contemporary works which use fragmentation and multiplication to deconstructive ends. Marin's observation that painting is marked by a centrality and closure of its discourse, as all referential elements are forcibly rendered meaningful only through their discursive disposition within a painting's schematic self-conscious representation and reflexivity rests on a similar view of the discourse of painting.²³ These theoretical views of the operation of painting seems to be what Kuntzel is taking into account.

When the viewer stands before Kuntzel's video installation, between two video images, he or she confronts a work that takes its function as inheritor of the tradition of the tableau seriously. While willfully ambiguous at the level of narrative and symbolism, the work states its place as art, assured of its place in desire.

Similarly, Mary Lucier and Doug Hall have images tell of their concept of a video artist's relationship to painting. As Americans, they approach the art of continental Europe as a distant echo of its thunder, yet resonating nonetheless, brilliantly. A pursuit of autobiographical memory images spurs Mary Lucier to return to her birthplace in rural Ohio at the opening of Ohio at Giverny. The views, though anecdotally subjective, are rendered as framed camera images whose mode ranges from the subjective, to the objective, to the ambiguous; rather than narrate this return directly, she does so obliquely, letting the image composition bear the weight of memory. The transition to France moves the image out the window of the two-story, wood frame farmhouse with Victorian accents in rural southern Ohio as a white light overpowers the landscape beyond. This is joined by a fade-in to images taken from a train. This gives way to a montage of French landscapes, monuments and streets. The exploration of Monet's Giverny house and garden then parallels the Ohio Victorian

farmhouse.

Giverny was Monet's last dwelling. The garden he established there became an auxiliary work of art, which he subsequently painted as his only late subject. Some of it is a Japanese-style garden, but Giverny's garden bears traces of English gardening traditions, with lavish beds of flowers. The Japanese aspects of the garden find their echoes in Monet's large collection of Ukiyo-e, Japanese wood block prints. The flowers are likewise echoed in the remarkable color of the interior walls and woodwork in translucent shades of bright pastels. In effect, Monet styled the characteristic belle époque French country home under the influence of Japanese aesthetics.

Lucier's installation alternates images which create temporal and spatial displacements. Tableaux are multiplied in a sculptural space. The preoccupation with light and its inscription of her earlier burn tapes becomes here a fixation of the light and space of Monet, as remembered from childhood, perhaps well before the reference to the Giverny paintings was known to her. The tape makes the connection as a journey across images as one site bleeds over into images at the other. A dedication of the film to Lucier's uncle and his French wife is later echoed in the miniature ceramic memorial to "mon Oncle" shot in close-up at Père-La-Chaise. Connections between Ohio and Giverny, given visually, are imbued with a floating personal memory that informs the work but retains only brief traces of reference of these personal associations. Lucier's eye for detail isolates elements in frames, similar to the way the rich soundtrack mixes distinct sounds of birds, train noises and electronic music, composed by Earl Howard. These distinctly, precisely presented images repeat in patterns of symmetry and asymmetry from monitor to monitor and moment to moment. Slow motion or rapid motion, sometimes in conjunction blurred focus vary the textures of the imagery creating a rhythm of enunciation that is thoughtful and exciting.

Lucier's installation acts as a reframing. She claims for video an impressionist palette, a

subtlety of color, as well as the relationship between the pixels and the fragmentation of the colored brush stroke. The critical reception, mainly in response to the inclusion of the installation in the 1983 Whitney Biennial, marked this conjuncture. Grace Glueck in *The New York Times* call it "a stunning paean to Monet,...(which) orchestrates beautifully a brilliant melange of images in what is certainly the Biennial's most beautiful display," while Victor Ancona in *Videography* called it "a unified poetic narrative structure that rarely surfaces with such acumen in contemporary art," and Ann-Sargent Wooster in *The Village Voice* said "Her studies of skies, reflections, and pure radiant light build on Monet's paintings and in certain instances surpasses them."²⁴ While critics recognized and praised the work's shared aesthetics with its Monet reference, most left aside the meaning and consequences of Lucier's strategic borrowing, or simply presented them as an aesthetic tautology, as in Paul Groot's praise of "the esthetically balanced work of a fine artist." Bruce Jenkins, in his notes to the Walker exhibit, posits the consequence also in terms of "enduring terms of western art," though he sees it as part of a more recent subset of those values, based on a "phenomenology of artistic perception, the act of seeing that pictorializes the world and reworks it into art."²⁵ Wooster, in a separate piece in *Artnews* called "The Garden in the Machine; Video Goes to Giverny," however, contrasts Lucier's installation with Suzanne Giroux's *Giverny, le temps mauve*. She faults the Giroux for seeing video as "ersatz painting" following the path of pictorialist photography. Wooster realizes that Monet's project is by no means unified and fixed for all time, as she gives a sketch of changing perceptions of Monet criticism.

In 1939 Lionello Venturi called Monet "the victim and grave digger of Impressionism." By the fifties, Monet had come to be seen as a painter of pretty pictures, until Clement Greenberg became instrumental in transforming these late paintings from the limbo they occupied after Monet's death into

a precursor of Abstract Expressionism in his essay, "The Later Monet," by showing that his work was a path to Abstract art. The rebuilding of Monet's garden at Giverny, a project that opened to the public in the early '80s, gave Monet's reputation renewed vitality.²⁶

This thumbnail sketch of Monet's fortune with art history, of course, selects only a few of the many vicissitudes to which his work has been subject, a flux that depends on shifting the focus on different periods or aspects of his work.

It is this historical flux in Monet and art reception that I feel makes the Lucier work most vital. Despite, or perhaps even due to Monet's posthumous popularity as an artist, recent art historical work has relegated Monet's art to the "beautiful." This work does not ignore the fact that reception of Monet's work at first was not by any means uniformly favorable; in its own way the exploration of light, pigment and brush stroke challenged the reigning aesthetic and was embraced only by those critics who were able to appreciate its difference. Yet the recent questioning of Monet's surface beauty might be seen as descended from Kant, as he positioned the beautiful as inferior to the sublime; it is more directly influenced by various forms of Marxist art criticism and various theories of modernism.²⁷ In such a move, the question of a bourgeois aesthetics resides, in which "bourgeois" is meant to indicate a pictorial art of complacency, a visual decoration given over to values that provoke no problematic visions.²⁸

Seeing Monet's art as merely beautiful art is also, however, a symptom of a time when aesthetic appreciation is no longer central to art, even though, or perhaps because it dominates everyday and commercial life. Our culture lives in ambivalence with beauty, seeking it endlessly in fashion, make-up, decor, the human body, but often either ignorant or disdainful of its appearance in art. If the critics in New York termed Lucier's work beautiful, they must have been aware that the adjective could be seen as a condemnation in many circles, at the very least connoting the

trivial, at worst, connoting the old-fashioned, the escapist, the reactionary. In a sense Lucier's montage means to take on just such connotations, reworking and commenting on them intelligently.

Lucier herself refers to the shape of installation, the arched concave wall into which the seven monitors are set, as a "bower."²⁹ Often this shape is echoed internal to her images. Wooster adds the association of the curving panoramic waterlily paintings Monet made for the walls of the Orangerie.³⁰ The bower, a curved brace for flowering vines, is a construct for palace gardens and estates. It is adapted into a bourgeois vision, the luxury of ordered space. The bower gathers connotations of a sheltering property, a safe and glorious haven. In the United States they become tied to the image of the picket fence as the border of the proper middle-class household. The "Clos Normand" within Monet's gardens carry the bower to excess, with its central rows of flower beds striped by main linear pathway, with bowers arching overhead.³¹ Yet their is a cross-cultural investigation implicit in Monet's garden at Giverny which represents less the seeking of a personal ideal, less complacency than one finds in the social garden of bourgeois contentment. To arrive there, Monet left behind the established bourgeois society of Paris as well as its route to escape in the Midi and the Côte d'Azur.³² His Giverny was a cloistered world, intensely devoted to the production of a space and the production of the images of this space. There is much here to debate about visual aesthetics and social context, about the shifts of historical and political concern.

My personal associations with similar lace-curtained windows complementing antique decorated interiors from which you could look out at seemingly endless corn and soybean fields makes Lucier's point of departure particularly rich with association to another house, this one in Indiana, literally moved from a small town and transplanted to its rural setting in the thirties. Contradictions inhere in such Victorian farmhouses between culture and nature, the refined and the

earthy, contradictions exaggerated in American film to yield the *mise-en-scène* of George Steven's *Giant* (1956) or more recently, Terrence Malick's *Days of Heaven* (1978). For the Victorian urban style, the house on the hill, represents the triumph of the bourgeois in the small town grandeur of American cities. Displaced onto the farm, it highlights even more the conflict in the United States between European culture and the wilderness. I think these are also associations churned by Lucier's *Ohio at Giverny*.

Mary Lucier, when asked in an interview Peter Doroshenko whether her connection with landscape imagery was closer to the ideas of Casper David Friedrich or Robert Smithson, took the opportunity to point out the dialectic between romantic and conceptual sensibilities, that allows her an affinity to both.³³ For her the sublime reemerges in Smithson's and her own pragmatic, intellectual way of ordering things their interested in process and materials, at the moment when the response is "visceral." This is the tension which orders not only *Ohio at Giverny*, but her installation *Wilderness*, 1986, where a variety of east coast United States land and seascape images recall the Hudson Valley and Luminist schools of painting, with some images also reminiscent of Carl David Friedrich, as well as the English and French romantics. The parergon here includes gray "mats" that enclose the borders of the video images as they are reduced in dimension, and then golden frames that outline the borders of the landscape images within the gray mats. Each of the seven monitors is set on a symmetrically arranged series of pedestals designed as a series of columns and urns. As is the case with the bower shape, these formal white supports are echoed in the occasional ruin found in the imagery of the tapes, culminating in the snow covered New York City Library which offers itself as a metaphor of the historical and cultural archive. This time a pattern of three tapes, arranged in alternation, surround the most repeated tape with the asymmetrical variation of the other two in the pattern, ABABCBC. It is even more obvious in this tape

than in *Ohio* that Lucier is interested in her parergons, her acts of reframing, of the confrontation of modernism with the romantic ideal.

Carl David Friedrich figures again in Doug Hall's work, *Storm and Stress*, (1986) as does this same problematic. In his article, "Thoughts on Landscapes in Nature and Industry," Hall speaks of the pre-romantic Sturm und Drang of 19th century Germany, as well as with contemporary landscape painters who represent a new relationship drawn between landscape painting and abstract expression:

As one part of me revels in the awe that one feels when in the presence of violent weather and technology—this is the Wagnerian side which I try to keep in abeyance since the dangerous romantic lurks there — the other is more distanced and is fascinated by the language of images, their sign system. I am attracted to the powerful image not just on the visceral level (the aesthetic experience transmitted through the bowels) but, more importantly, I am curious about the nature of these images; the means by which they're transmitted, and, once received by their ability to affect (us).³⁴

As Hall indicates, his tape is marked by a semiotic self-consciousness in the rigorous composition, in the obsession with scientific measurement and assessment of the storms in question, and in the purposeful juxtaposition of various types of images. "Do the black and white images of wind crossing a road accompanied by a voice checking measurements signify a tornado, or does the classical (even sepia-toned) image of the long narrow funnel cloud to which we cut next? In the Southwestern images of lightning storms where the bolts are visible in the far distance of a dramatically dark landscape dominated by low, dark clouds, an overwhelming visual beauty is wrested from space, in awe of the instant. Different moments of people isolated within the dwarfing, glistening machinery of power plants and other industrial assemblages explore conceptually the architectonic relation of humans in the spaces they have built. The positioning of these figures with their backs to

the video camera echoes the dominant composition of figures in Friedrich's paintings. Humans are isolated, contemplating a distant horizon, forever in recession from the viewer, out beyond and unknown.

There is a willful heterogeneity here, a collage of types of images, different sorts of signs. Never is this more pronounced than the vignette that shows the inhabitants of a commercial strip in a small Southwestern town emerging from their meager neon-signed frontier in fairy-tale formal wear looking out to the storm in a context that is quite clear from the image. Everyday live, captured, produces its own sort of narrative photography, in the tradition of Robert Frank; as in Frank, the real evokes the surreal.

Hurricanes, earthquakes and floods have dominated parts of the American landscape throughout its history, but certainly the ravaging storms and stresses on our landscape over the past ten years make this tape a commentary on and prefiguration of the power of nature in our age of technology. The tension between post-modern aesthetics and the Romantic tradition that laces Hall's imagery complicates the balance away from a direct awe of natural power to a counterpoint showing a technology neither uniformly heroic, nor simply evil, transgressing and futile. Instead, images explore a cultural struggle in artistic terms.

Another of Hall's tapes, *People in Buildings* (1990), takes up many of these same issues, particularly the relationship between the pictorial and the architectonic. Again images of various sorts are presented in a slow and elegant montage that compares the signs of computer technology to the occupation of public spaces. One set of images that bridges this relation is the close-ups of workers at computers framed so that their faces, alone, fill the screens. The evidence of their work stations is presented through the sound track, occasional reflections on their glasses or pupils of their monitors, and through a preoccupied downward stare, sometimes seeming like an inner gaze or a hollow look. Like other images in the tape, these video portraits echo the painting style of Seventies' super realism

(sometimes called hyper realism); certainly an ironic echo, as super realism itself borrowed its spatial and color representation from photography, using paint and canvas to underscore and overdetermine the transformation of reality inherent in photographs.³⁵ Hall's portrait segments are reminiscent of the portraits of Alfred Leslie and Chuck Close, but are less a meditation on the pose and the displaced ideal. They propose a fragmentary visual study of the ergonomic relations that define technoworkers, whose fixity in place makes them the epitome of "people in buildings." The portraits are surprisingly mask-like, calm, in a space that seems to float even as it is anchored to the space of the off-screen monitor.

Similarly, some of the shots of corridors, escalators, and public spaces move the reflective surfaces and uncanny repetitions and symmetries of super realist street scenes, such as those by Richard Estes, into the buildings' interiors. Artificial lights and reflections are ominous in the decor of the Trump Tower shopping mall, but the plain corridors, whether transversed by a hand-held camera or seen in a static symmetrical framing seem to provide the worst nightmare image of a purely visual prison. It is here that the architectonic image becomes the equivalent of the row of numbers of computer data or the lists of names produced by angry sounding computer printers.

A pornographic book store rack is juxtaposed with library stacks, greyhound bus station with work station, professional photographic portrait studio with the informal portraits of those simply sitting. Often the oblique, fragmentary and stationary angles on scenes mimic the view of surveillance cameras, forcing recognition of how often individuals in public buildings are the objects of the stare of power and control, subject to arrest or at least regulatory scrutiny at any time. The digitized insert that magnifies a portion of the scene as actions occur across both insert and larger, framing image is reserved by Hall for those scenes in which little action by the individuals occurs. What ends up being magnified are

the gestures of waiting, of passing time. If this tape seems less involved in the reference to the history of art than Hall's earlier tape and the other tapes discussed in this chapter, the sequence of *People in Buildings* which unequivocally makes the connection is one shot in the Shoshona Wayne Gallery, where viewers wander past an exhibit of paintings, some of texts, some of scenes. The works on the walls have some of the same visual concerns as the imagery of Hall's tape. It is meta-theoretical moment for the tape, positioning its video work in the history of contemporary painting. This same San Francisco gallery presented the tape in installation format as *People in Buildings II* (1991) combined with an exhibit of Hall's photos and a sculptural installation. The photos were of two groups, one group being large scale views of empty institutional corridors and the other portraits of people taken from enlarging portions of the video frames. This determined movement of imagery from format to format allows each to refer to and relay meanings via the others. This fluid intertextuality extends the specific references to the history of art to a contemporary practice in which imagery is continuously in citation.

In summary, what I have attempted to explore here are some of the specifics of a visual intertextuality between video and painting. If artworks are in some sense cited by such texts, they are also displaced. They are moved into the spatial and temporal parameters that define video and that video, in turn, helps reconceptualize. How does displacement operate in such texts? Between the immediacy of visual perception and the self-conscious inscription of art as signifier of a reified history, several tensions operate. Videos that reference artworks stress those tensions.

One implication of a video artist citing a painting is a dissection of the compound phrase "video art" through an investigation of video's relationship to all the graphic arts which preceded it. Nam June Paik asserted this early on when "as collage technique replaced oil paint, so the cathode-ray tube will

replace canvas" and imaging shaping video "as precisely as Leonardo, as freely as Picasso, as colorfully as Renoir, as profoundly as Mondrian as violently as Pollock and as lyrically as Jasper Johns."³⁶

Cinema previously opened this terrain of aesthetic retrospection some recent works, such as Jean-Luc Godard's *Passion* (1982), and Jacques Aumont's book, *L'Œil interminable, Cinéma et Peinture* demonstrate.³⁷ Avant-garde film, in particular, has not only referred to the history of art, but been a lively reinscription of nearly contemporaneous paintings, such as Stan Brakhage's mixed reworkings of Expressionism and Abstract Expressionism. It is intriguing in this light to compare the use of the art historical book within the image in Kuntzel's tape with the use of text on Cezanne in Larry Gottheim's film *Four Shadows*, Erie Loran's, *Cezanne's Composition: Analysis of his Form with Diagrams and Photography of Motif*.³⁸ This parallel between images in Gottheim and Kuntzel is ironic considering the recent Edinburgh exhibition juxtaposing the two painters, the catalogue of which is published as *Cezanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape*.³⁹ Taken in its most extended sense of film or video citing Modernist and especially Post-Modernist painting or sculpture, references and interactions between the avant-gardes and movements are constant and ongoing. The sense in which Gary Hill's videos are conceptual or image-text art done in video form is the sense in which the boundaries of a medium might have long ago disappeared, except for our institutional need to categorize.

The history of one art form citing another is well-established and is certainly charged with significance and burdened by detractors, those that find such citation tedious or beside the point. This is particularly true of "new" art form, as can be seen by the way photography and lithography in their own manner and historical perspective found themselves indebted to and obsessed with earlier pictorial art. The recent work of video that looks at or refers to the history of the graphic arts is particularly contentious in that video is unsure

of its proper place and purpose. While often displayed in museums, it is after all linked to the communications apparatus and functioning of television and film. In the museum context of the works it cites, these citations must still be seen as more than just a desire to be considered beautiful, important, culturally valuable. If the reference to art is to be meaningful, it is its function as part of a larger project of visual signifier of video that will make it so. Ultimately it is the import of one art inscribing our looking at the other arts, by which emphasis I mean that the process asks for new attention to the spectator and to the techniques which inscribe our observation.⁴⁰ The artists I have looked at in this chapter bring to their video imagery more than a simple debt to that history; rather, they engage that history.

- 1 Furlong, Lucinda, "Notes Toward a History of Image Processed Video: Steina and Woody Vasulka," *Afterimage*, December, 1983, p. 15. (my emphasis).
- 2 Turim, Maureen, "Video Art: A Theory for the Future. Regarding Television Critical Approaches — An Anthology. The American Film Institute Monograph Series, Vol. 11. University Publications of America, Los Angeles. 1983. 132-141. Reprinted in *Esthetics Contemporary*, ed. Kostelanetz. Prometheus, Buffalo. 1989. pp. 398-404.
- 3 Furlong, p. 15.
- 4 Sarah Whitfield, Magritte, London: South Bank Centre, 1992
- 5 Whitfield, p. 10-11. It is interesting to note that William Paley, founder of CBS, was an initial donor to The Museum of Modern Art.
- 6 Pierre Francastel, *Le Figure et le lieu: L'ordre visuel du Quattrocento*, (Paris: Editions Gallimard, 1967).
- 7 Hubert Damisch, *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*, (Paris: Editions du Seuil, 1972).
- 8 See Thierry de Duve, *Pictorial nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, trans. Dana Polan, (Minneapolis, Minnesota: University Press, 1991).
- 9 One famous instance of this discussion is Michel Foucault's opening chapter of *Les Mots et les choses*, 1966, translated as *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* (New York: Vintage, 1973).
- 10 Juan Downey, "The Smell of Turpentine," *Illuminating Video: An Essential guide to Video Art*, ed. Doug Hall and Sally Jo Fifer, (New York: Aperture/BAVC, 1990) pp. 343-348.
- 11 Thierry Kuntzel in a videotaped interview, 1989, with Anne Morgan and Randy Miller. Parts of the interview appear in two videotapes made by Morgan and Miller, *Directions in Contemporary French Art*, 1991 and *Video Art to Virtual Reality*, 1992.
- 12 Felibien's *Life of Poussin*, ed. Clare Pace, (London: A. Zwemmer Ltd. 1981) pp. 30-40.

- 13 H.W. Jansen, *History of Art* (New York: Abrams and Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1965) p. 441.
- 14 Oskar Bätschmann, Nicholas Poussin: *Dialectics of Painting* (London: Reaktion Books, 1990).
- 15 Bätschmann, pp. 23-24.
- 16 Consider similarity between the woman in Kuntzel's tape to the walks of Lol V. Stein that eventually take her to a field why she watches a window in the *Hôtel de forêt* in *Le Ravissement de Lol V. Stein*, the look of the woman at the adolescent on the beach in *Les Yeux verts*, or the opening passages of *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, where gender is reversed and a man on a road outside the *Hôtel des roches* looks at a woman within whose eyes are hidden in shadow.
- 17 Bätschmann, pp. 27-29
- 18 Bätschmann, p. 93.
- 19 Louis Marin, *Détruire la peinture*, (Paris: Editions Gallilée, 1977).
- 20 Hubert Damisch, "Huit theses pour (ou contre?) la sémiologie de la peinture" *Macula*, no. 2, 1977, 17-23, trans. by Larry Crawford as "Eight thesis for (or against?) the Semiology of Painting," *Enclitic*, vol. III no. 1, Spring 1977. 1-15.
- 21 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, (Paris: Flammarion, 1978), translated as *The Truth in Painting*.
- 22 It would be intriguing to trace the use of this opposition as theoretical principle in critical discussion of cubist collage, photography and the photographic series, conceptual art, etc. To begin, consider the way artist Nancy Wilson Kitchel presents the opposition in her series of landscape photographs, "Better perhaps to for me to circle it, draw a line around it with what I do know, find its boundaries...The implication of something beyond...that which is unspoken, that which cannot be seen... some sense of an unknown... an invisible presence. Locating, then crossing boundaries. Stepping across boundaries." (ellipses in original) in *Individuals: Post-movement art in America*, ed Alan Sontheim, (New York, Dutton, 1977) 149, or see allusions to the question of the frame in Lucy Lippard, *Six Years of the Dematerialisation of Art*, (London, Studio Vista, 1973), such as in Marjorie Strider's notes on her *Street Work* of 1969, in which frames were deployed in streets as environmental, spectator-performance pieces (p. 91).
- 23 Marin, p. 29.
- 24 Grace Glueck in *The New York Times*, April 24, 1983, Victor Ancona in *Videography*, May, 1983, Ann-Sargent Wooster in *The Village Voice*, May 25, 1983
- 25 Bruce Jenkins, notes to the Walker Art Center exhibit, *Viewpoints: Paul Kos, Mary Lucier*, Minneapolis, Minnesota, 1987.
- 26 Wooster, p. 50.
- 27 Immanuel Kant, "Analytics of the Beautiful" and "Analytics of the Sublime," in *The Critique of Judgment*, trans. James Creed Meredith, (Oxford: Oxford University Press, 1952).
- 28 Consider this passage from T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, (Princeton: Princeton University Press, 1984): "It should go without saying that this situation—Haussmann's work and its aftermath—presented painting with as many problems as opportunities. Naturally, it offered occasions for a meretricious delight in the modern, or proposals in paint that the street henceforward would be a fine and dandy place. (I cannot see, for example that Monet's two pictures of *Le Boulevard des Capucines* in 1973 do more than provide that kind of touristic entertainment, fleshed out with some low-level demonstrations of painterliness. Where Monet went,

Renoir inevitably followed: his image of the grands boulevards in 1875 is untroubled by its subject's meanings, and not helped by this innocence.) p.72. Clark then goes on to discuss painting of "a more serious cast — the kind that took Manet's example to heart" meaning, I take it, a more problematic and less bourgeois vision.

29 Mary Lucier, notes on Ohio at Giverny sent to exhibitors. Lucier is particularly detailed and eloquent in explaining her project, so that many of the journalists reviewing her work use her own enunciations in their remarks.

30 Wooster, "The Garden in the Machine: Video Goes to Giverny," *Art Magazine*, April, 1992, pp. 50-53.

31 Based on my own visit to Giverny. See also Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1978); Stephen Shore, *The Gardens at Giverny*, (New York: Aperture, 1983), and Charles Weckler, *Impressions of Giverny: Monet's World*, (New York, Harry N. Abrams, 1990).

32 John House, *Monet: Nature into Art*, (New Haven and London: Yale University Press, 1986).

33 Mary Lucier, interview with Peter Doroshenko, *Journal of Contemporary Art*, Vol. 3.2, pp. 85-86.

34 Doug Hall, "Thoughts on Landscapes in Nature and Industry," *Resolution: A Critique of Video Art*, ed. by Patti Podesta, (Los Angeles: LACE, 1986) pp. 38-39.

35 See Edward Lucie-Smith, *Super Realism*, (Oxford, Phaidon, 1979) for an assessment of this movement at the end of the decade of its emergence.

36 Nam June Paik, *Video n' Technology*, ed. Judson Rosebush, (Syracuse: Everson Museum, 1974), as cited in Ann-Sargeant Wooster, "Why Don't They Shoot Stories Like They Used To?" *Art Journal*, Fall 1985, p. 204

37 Jacques Aumont, *L'Œil interminable, Cinéma et Peinture*, (Paris: Librairie Ségur, 1989). Consider also the work done on the fluidity of theoretical principles between different forms of imaging in *Passage de l'image*, an exhibition at the Centre Georges Pompidou curated by Raymond Bellour, Catherine David and Christine Van Asche, which yielded a remarkable catalogue, (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1990).

38 Erie Loran, *Cezanne's Composition: Analysis of his Form with Diagrams and Photography of Motif*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1943).

39 Richard Verdi, *Cezanne and Poussin: The Classical Vision of Landscape*, (London: Lund Humphries, 1990).

40 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990).

Références vidéo

Steina and Woody VASULKA

"The golden Voyage" - 1973

"Scapes" - 1981

"Vocabulary" - 1973

"Violin power" - 1978

"Somersault" - 1982

"Space I" - 1972

Simon BIGGS

"A new life" - 1989

"The temptation of Saint-Anthony" - 1990

Luis F. CAMINO

"Velasquez digital" - 1989

Juan DOWNEY

"The looking glass" - 1981

Mary LUCIER

"Ohio at Giverny" - 1983

"Ohio to Giverny : memory of light" - 1983

"Wilderness" - 1986

Doug HALL

"Storm and stress" - 1986

"People in buildings" - 1990

"People in buildings II" - 1991

Gary HILL

"Tall ships" - 1992



L'écran réversible

Rémi Caritey

Performance

Un lieu qu'on abstrait de la lumière du jour.

Un projecteur de photogrammes et un projecteur d'alphabet y sont disposés dans le faisceau l'un de l'autre.

Un voile en ce milieu,
écran réversible : transparence et réflexion.

(le public se fait face de part et d'autre de cet écran suspendu)

Les images projetées sont des rushes, enregistrés avec une caméra seize millimètres en mode de prise de vue "image par image".

Ces images sont la forme de ma présence à un lieu ou à un geste, à un corps :
je suis la caméra, le film, l'instant.

Le rythme de projection des photogrammes est variable :
rapide à très lent.

La dimension de l'installation est conditionnée par la puissance du projecteur, elle-même conditionnée par le rythme de défilement des photogrammes: trop puissant, ou trop lent, et le film brûle.

Rémi Caritey filme les traces du monde en Casamance, dans les Vosges ou ailleurs, lentement, image par image. Puis il les projette, pour quelques-uns, réunis autour de lui, ralentissant ou accélérant le rythme du projecteur sur lequel il intervient constamment. Filmer, projeter : pour lui ces deux moments sont indissociables et constituent l'action cinématographique. D'ordinaire le spectacle (le drame) cinématographique se joue dans un espace délimité par l'écran et l'imaginaire du spectateur. Le projectionniste barricadé dans son bunker reste littéralement hors-jeu. Ici, il en va tout autrement : le corps de l'auteur-projectionniste intègre l'espace et brouille le jeu normal de l'intimité du spectateur qui doit désormais compter en plus des images et des sons projetés avec le poids d'une présence physique effective qui s'affirme et s'affiche comme présence déterminante. A la manière du prestidigitateur dont on n'imagine pas que le spectacle pourrait se déployer en son absence ou à son insu.

Pierre Bongiovanni, Centre International de Création Vidéo, Montbéliard-Belfort

Rémi Caritey, "L'écran réversible",
(projection d'un journal muet - 1989/1993).
Une production du Centre International de
Création Vidéo Montbéliard-Belfort, en
coproduction avec Rémi Caritey et
VIDEOFORMES



Denis Guéguin, "Ombre électrique"

Denis Guéguin, chasseur de trames.

Jean-Paul Fargier

Il est photographe et il ne conçoit plus de faire une photographie qui ne soit pas une image d'écran vidéo.

De vidéo Hi 8. Que ce soit des bijoux pour une publicité ou ses amis pour leur anniversaire, le sujet est d'abord saisi en vidéo. Leur image est alors travaillée par des manipulations en direct de la couleur ou de la stabilité, par une incrustation ou l'utilisation du multicarte, un arrêt aléatoire ou un effet macro.

Denis Guéguin a compté qu'il y avait près de cent boutons sur sa Hi 8 Sony : semi-professionnelle (environ 18 000 F) et il veut leur trouver un rôle à tous. Il a beaucoup lu le monde d'emploi, qu'il trouve mal rédigé.

L'expérience lui a révélé de nombreux effets non décrits par la notice. C'est surtout dans la combinaison de plusieurs fonctions (par exemple, le "fondu" et le "multi") qu'il trouve

son bonheur. L'image une fois traitée par la caméra, il la réceptionne sur son écran télé, où il opère de nouvelles modifications : objets collés sur l'écran se superposant au sujet filmé, dessins au feutre sur la vitre soulignant les traits d'un visage, le remaquillant. Il se dit et se vit volontiers comme un maquilleur d'images. Un chasseur de trames.

Il a observé que le lignage vidéo donne des résultats beaucoup plus intéressants si on clique l'écran dans le sens de la hauteur. C'est pourquoi ses compositions (natures mortes ou portraits, illustrations ou publicités) se présentent verticalement. Ce qui suppose au préalable qu'il faut capter le sujet avec une caméra penchée sur le côté.

Et l'on en revient une fois de plus à la caméra vidéo Hi 8 et à ses innombrables ressources.



La Vidéotheque Éphémère

Art vidéo danse,

N+N Corsino

"Regards planétroniques",

Sandra Lischi

"Water and power",

Rosanna Albertini

Label Video,

Georges Heck

Fearless,

Dominik Barbier

En pire, et autres états...

de Geetere / Wagner

Carnets de voyages : Hongrie, Brésil, Canada.

Histoires d'Oeil

ci-contre: Irit Bastry, "Traces of a presence to come"

Art Vidéo Danse

Un programme réalisé avec le concours de Geneviève Charras et Art Vidéo Danse de Strasbourg

"Le petit bal perdu"

Philippe DECOUFLE

00:03:15/1993/France

Prod / Dist : Arcanal

"Le petit bal" est une chanson de Bourvil sur laquelle P. Decoufle a réalisé un court métrage basé sur l'utilisation du langage des sourds-muets.

"Wank Stallions"

Alison MURRAY

00:30:00/1992/GB

Prod : Spunk production, Murray. Dist : Argos

Ce film présente la désolation des jeunes gens de notre époque, leur absence de personnes avec qui communiquer, leur dépendance des drogues et de l'alcool, leurs peurs personnelles et sexuelles autour de la médiocrité en tant qu'hommes.

"circumnavigation"

Nicole et Norbert CORSINO

00:30:00/1993/France

Prod : Danse 34 productions/CICV/Arcanal.
Dist : C. Sales/CICV.

"Lisbonne" et "Vigo" constituent les nouveaux épisodes de la fiction chorégraphique "Circumnavigation". Après "Marseille", "Trieste", "Rotterdam" et "Riga", la lecture poétique d'espaces maritimes se poursuit au travers d'histoires hypothétiques dont les personnages sont les narrateurs de leur propre geste.

"Graons"

Carles SOLE

00:07:20/1993/Espagne

Prod: V. San Francisco/televisio de Catalunya/Generalitat de catalunya.

Dist : Canal Danza.

Dix pieds qui montent et descendent, vingt rythmes de vie différents, quarante marches toutes pareilles, quatre-vingt actions consécutives, cent soixante mesures musicales, trois cent vingt secondes de mouvement, six cent quarante pas, mais une seule séquence.

"Du parc # 1410"

Walter VERDIN

00:20:00/1993/Belgique

Chorégraphie : Angels Margarit.

Prod : Audiovisuele dienst K.U. Leuven/-Mudances. Dist : Argos

Le réalisateur belge, attiré de Wim Vandekeybus rencontre la chorégraphe espagnole Angels Margarit. Une chambre d'hôtel, la solitude d'une femme, l'attente, le huis-clos d'une danse exaltée.

"Labyrinth"

Marina GRZINIC, Aina SMID

00:11:45 /1993/Slovénie

Chorégraphie : Tanja Zgonc

Prod : T V Slovenia. Dist : LVA, Trimaran.

Des mouvements de danse agités et fiévreux juxtaposés aux images surréalistes de Magritte et aux documentaires sur les camps de réfugiés bosniaques.

La danse, l'image et les autres : territoires affectifs

Nicole et Norbert Corsino

Prendre conscience du corps, de ses informations proprioceptives, franchir le seuil de son propre espace pour entrer en mouvement, se mettre en relation avec la différence à soi, la danse peut aider à le faire. Sans aucun souci de présentation ou de re-présentation, si ce n'est l'aventure de nouveaux territoires et le désir d'appartenance à des groupes inconnus. C'est la première démarche du spectateur.

Entrer dans la danse, entrer dans l'image c'est aller plus loin que regarder l'écran ou contempler les corps dansants ou même, si l'on est plus savant, savoir lire une chorégraphie : c'est vouloir "faire partie de", qui est une manière d'identification. En première approche ce qu'on cherche à identifier c'est soi à travers l'autre.

Un moyen fréquent d'y parvenir revient à mettre en contact les territoires de chacun, à défaut de "toucher" la personne, une superposition de lois communes permettent de rentrer en communication, de préciser ses affects, d'établir une solidarité.

Une solidarité plus profonde et aussi plus complexe prend naissance si l'on tient compte de la différence à l'autre. La projection de soi vers l'autre, quelque chose ou quelqu'un, revient à dépasser les ressemblances pour mettre en évidence les singularités et dissymétries qui meuvent la richesse des comportements pour voir et vivre le monde autrement.

Au delà des écritures chorégraphique et

vidéographique qui restent sur des modèles de fonctionnement interne : ça c'est de la danse, ça c'est de l'art-vidéo, quelque chose de plus universel à la nature humaine et qui la traverse depuis des millénaires apparaît comme un noyau élémentaire de construction : la narration.

Narration définie au sens suivant : raconter au sens le plus large du terme c'est, pour reprendre Carlo Ginzburg, parler ici et maintenant avec l'autorité de ce qu'on a vu ou vécu là-bas et à ce moment-là.

En avançant dans la réalisation de fictions chorégraphiques je me suis rendu compte que par la danse, par le fait d'être vivant dans cet espace en train de bouger, de déplacer mon corps, je me trouve à un point de jonction de l'espace-temps entre ce que je fais et ce que je perçois d'un voyage imaginaire de ma peau et mes os. Je révèle à moi-même et aux autres localement un déplacement spatio-temporel condensé dans la superposition de deux états et je me situe ainsi dans un processus élémentaire narratif au sens défini plus haut. Dans un premier contact avec la transcription immédiate de la vidéo, je peux me voir faire ça mais surtout je peux différencier (différer) ces deux états et exploiter les chemins possibles de l'un à l'autre.

L'isomorphisme structurel et émotif que j'établis alors entre ces deux manières me donne le désir initial de lier les matières en mouvement que sont la danse et la vidéo.

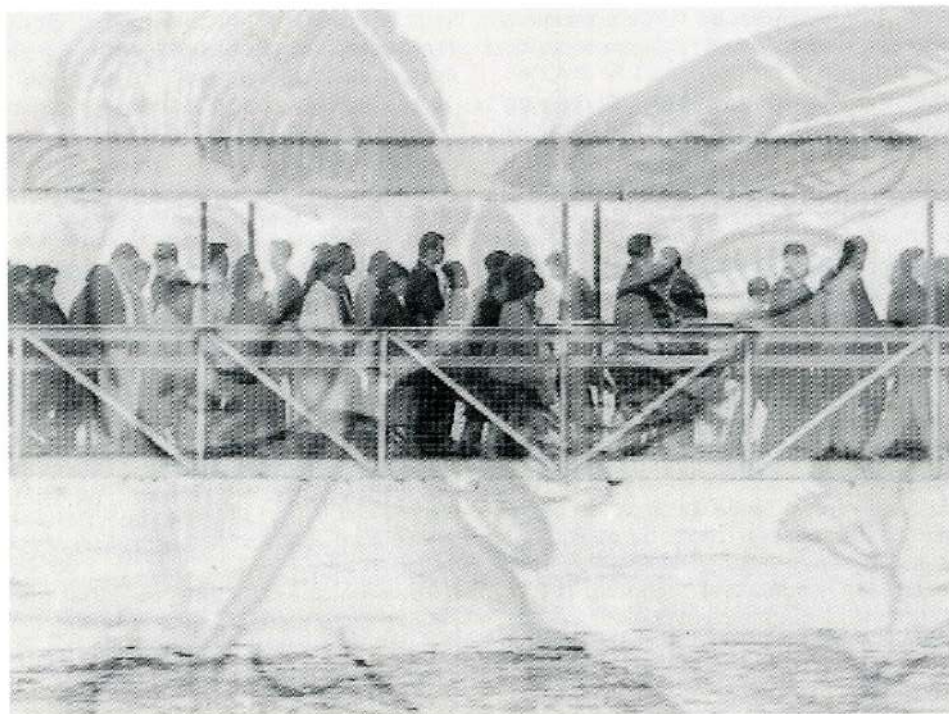
Intervient ensuite la volonté de porter la danse

hors de l'espace scénique. Trouver des lieux singuliers c'est référer au voyage dans la carte. La littérature narrative est très souvent accompagnée de cartes, d'atlas. La cartographie des lieux entretient un rapport ambivalent à la chorégraphie et génère un espace de narration, elle permet de comprendre que la linéarité du "récit" s'inscrit en réalité dans un système de relations spatiales permanentes. Pour rendre compte aux autres, au public de cet espace de visibilité dont l'intérêt est justement de ne pas présenter une configuration scène-public, il faut le mettre en image avec l'outil caméra et recomposer une carte duale où la corrélation signes-sites joue sur deux niveaux car elle permet de sortir du "récit" ou d'y rester. Les personnages danseurs appartiennent à l'histoire de la séquence ou bien annoncent d'une certaine manière celle qui suit ou qu'ils ont déjà vécue, laissant le lecteur libre d'associer les éléments relatifs à son propre

voyage, à sa propre énigme.

L'élargissement du champ chorégraphique à d'autres objets que le corps révèle son invisibilité temporaire. La trouée dans l'espace de l'image prolonge à un niveau macroscopique l'univers électronique discret et se continue par différentiation à d'autres éléments tels que les lieux, les cadres, l'emboîtement des séquences, les objets, les machines. Ce n'est plus l'écran que l'on regarde. On entre par des cheminements semés ici et là. Le corps est tantôt deviné, tantôt entr'aperçu, il passe le relai, s'évanouit dans la suspension du montage. La danse est toujours là, même si le corps disparaît parce que le mouvement écrit, choisi, déterminé se compose indéfiniment suivant les changements d'échelle. Il y a spatialisation de l'image, comme on dit spatialisation du son. Jusqu'à la perte des sens. Quel plaisir de perdre ses sens et de les retrouver.

N+N Corsino, "Circumnavigation"



Regards planétroniques

Sur "Planétopolis" de Gianni Toti

Au moment où j'écris ces réflexions sur "Planetopolis" de Gianni TOTI, la vidéo n'est pas encore finie, et je n'en ai même pas une copie avec moi. Bien sûr, lorsque "Planetopolis" sera terminé, je ne penserai plus exactement ces choses que je m'appête à écrire (essentiellement basées sur la mémoire et les notes de quatre mois de post-production au Centre de Création Vidéo de Montbéliard). Comme chaque vraie pensée, la pensée de "Planetopolis" bouge, évolue et change. Et durant ces mois, j'ai vraiment compris ce qu'alors j'avais simplement supposé et abstraitement théorisé, à savoir que l'image électronique est ce qu'il y a de plus adapté à la représentation et au développement de la pensée. Je propose, en attendant, l'unique résumé de la vidéo dont je dispose, écrite par Toti et moi-même pendant l'été 1993.

"Actuellement, Gianni Toti est en train d'achever avec la collaboration de Sandra Lischi et Simonetta Cargioli, la post production d'un vidéo-poème, oeuvre qui a pour titre "Planetopolis", et qui a pour objet le thème de l'utopie négative d'une conurbation totale de la planète. L'oeuvre, de longue durée et de large perspective, est une coproduction du CICV de Montbéliard. Elle pousse aux extrêmes limites de l'imagination audio-visuelle des tendances de l'espèce à habiter (im)poétiquement lors de son séjour terrestre. Imagination qui prendra essor à partir des grandes symphonies urbaines de

Vertov, Ruttmann, Fritz Lang, pour donner un aperçu des dangers, des cauchemars, des espoirs d'une présumée planétopolisation".

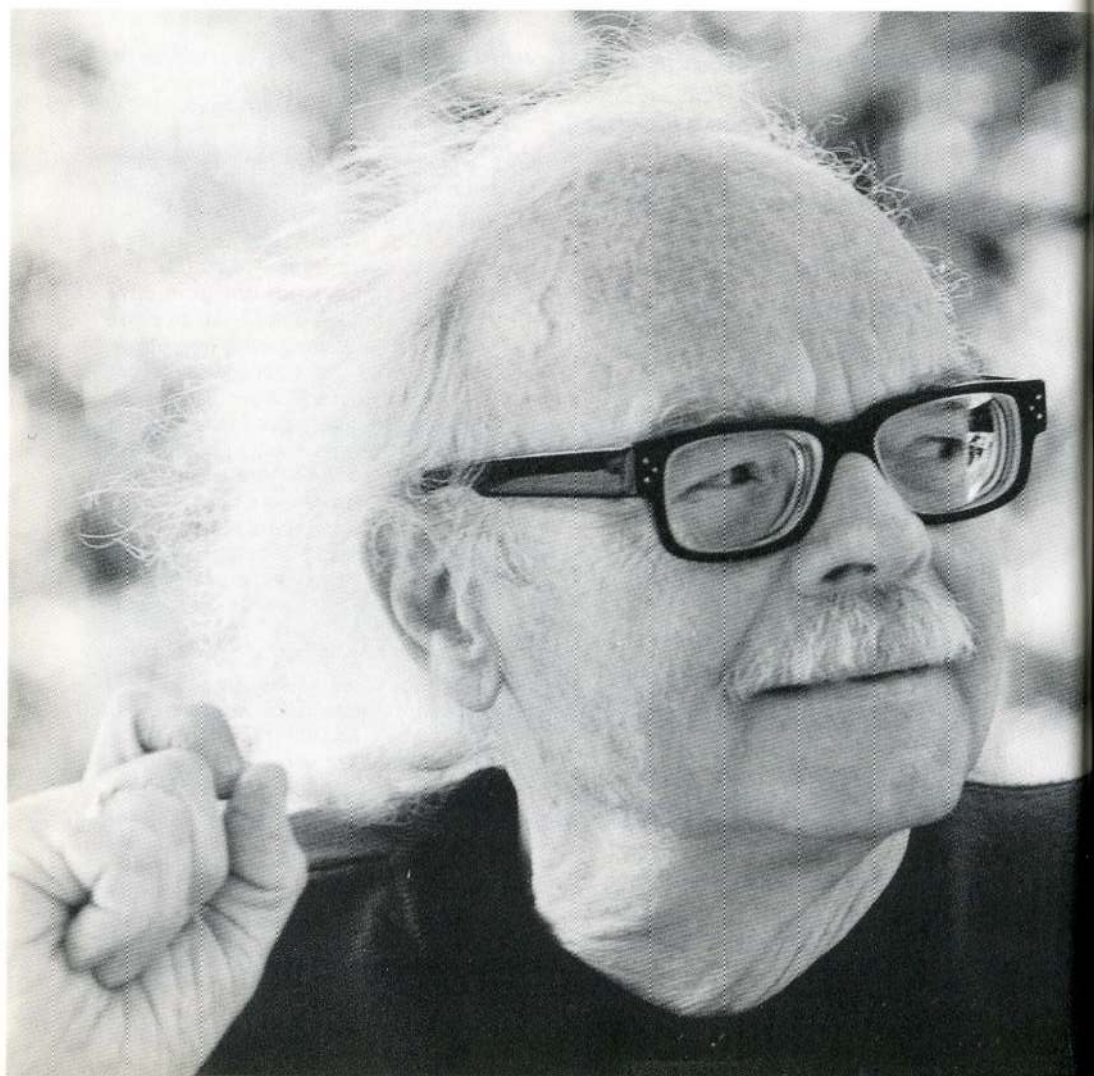
C'est la première feuille de cette innombrable masse de matériaux écrits qui accompagnent l'oeuvre : les programmes des séances de montage et de sonorisation, de juillet à novembre 1993 dans les studios du C.I.C.V. ; une série de feuilles qui ont pour titre "principes de compo(e)sition"; la dansante toti-graphie qui trace une grande quantité de poèmes, de textes, de titres, qui ne seront pas tous utilisés dans la vidéo. Des textes presque toujours dictés "par" les images et rarement "aux" images ; dictés par (ou avec) leur enchaînement imprévu et révélateur ; des textes destinés à déployer pour nous aussi, les spect-auteurs, l'éventail des significations de certaines séquences surprenantes. Et encore, des titres et des notes de musiques résonnées, citées, réélaborées, déformées comme les images.

"Des textes comme des images ; la déformation, tel un principe de vision ; des écrans-cadres variables et dansants ; concavités; alternance de musiques poétastrophiques avec des musiques de l'ex - ou future- douceur de vivre, musiques cependant élaborées, déchirées, avivées, ralenties, doucement ironisées; altération des couleurs; séquences pseu-documentaires. "Ce sont quelques uns des dix-neuf "principes de compo(e)sition" : scénario d' idées, discuté,

consulté, "oublié" et recréé (mais avec une extraordinaire fidélité au texte d'origine) par les images elles-mêmes.

Ainsi, nombre des "irrenonçables" prises de vue dans diverses parties du monde, ont été comme transformées ou perdues en chemin, à commencer par celles de l'idée originelle d'un "vertovoyage" moscovite, journal intime d'un regard, actuel vidéoglaz. Premier plan de la future oeuvre vidéo "Planetopolis", en juin 1992, rue Gorki non plus Gorki du bus, rendue tortueuse par une maniable et

vertovienne caméra Hi 8 qui fouillera ensuite avec nous passages souterrains, métros, escaliers mécaniques, les petits marchés de l'oubli et les misères non métaphoriques de centaines de personnes perdues dans les rues. Et les visages des chers "hommes à la caméra" participant au Forum international sur Dziga Vertov : Chris Marker, Fernando Birri, Artavazd Peleschian, Paul Garrin. Et des monuments, des palais, des affiches, des téléphones : vidéo-regard incertain entre description et déchiffrement. Un essai vidéo sage

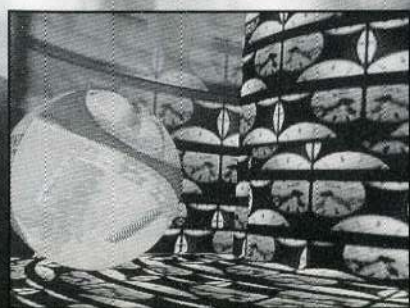
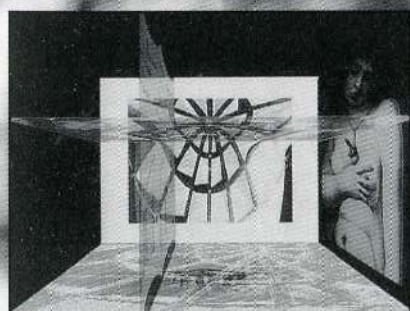
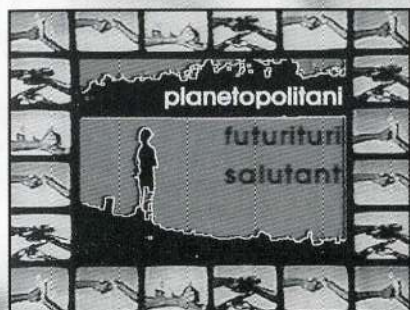


qui ensuite, dans d'autres rues du monde, perdra sa sagesse pour devenir vidéo-poème dans l'automne de la même année entre Marseille, Rio, Buenos Aires, San Paolo ; et au printemps 1993 à Paris. Et encore, dans les voyages au-milieu des images d'hier et d'aujourd'hui de beaucoup d'autres villes mises en scène, vraies, reconstruites, seulement rêvées ou rêvées et réalisées et devenues ensuite différentes du rêve. Et dans les livres, dans les paroles d'écrivains et de poètes, dans les dessins et les projets et les

descriptions d'architectes au réalisme visionnaire desquels les révolutions donnèrent parfois un (petit) espace, une (brève) voix.

"Planetopolis" a perdu en chemin les bidonvilles, les gestes répétés et obsessionnels des mendiants, les allusions trop faciles, didactiques et sociologiques, les familles qui dorment dans la rue, les enfers métropolitains. Plus que perdues, ces images sont devenues un de ses filigranes. Filigrane d'une oeuvre en dix langues et dans beaucoup plus que dix villes réelles ou imaginées, actuelles, inactuelles ou inachevées. Oeuvre en dix langues mais en beaucoup plus que dix oeuvres cinématographiques ainsi que musicales élaborées jusqu'à devenir "autre". Des images et des musiques du passé, des fragments tissés ensemble dans l'étendue des images et des sons de la métropole d'aujourd'hui, des évolutions d'écriture vidéo sonore composée de textes, d'images et de musiques, à titre égal. Dans le texte, des mots tracés sur l'écran ou récités de différentes façons ; dans les images, les abstractions trouvées à l'aide de l'écriture vidéo et cinématographique, l'élaboration des prises de vue, et encore les textes, les dessins et les peintures et les gravures et les projets et les photos ; dans la musique, des sons enregistrés, le brouhaha créé par le mouvement même de l'image, des altérations, des renversements, des déformations, des morceaux extraits des grandes oeuvres et de petites et grandes chansons, et des voix, et des fragments de chant ou un cri ou un seul vers. Et une spéciale "metarécitation", une "interprétation" des textes qui module et élabore la voix pour la déclamation théâtralisée.

"Planetopolis" est une oeuvre absorbante et difficile, qui ne pouvait qu'être pensée et réalisée en vidéo, construite sur l'enchaînement dialectique d'images et de sons patiemment élaborés, "pensées" qui s'ouvrent tantôt à la tendresse, à la surprise et à l'auto-ironie. Elle n'admet pas qu'une unique interprétation (l'enfer que nous nous sommes construit opposé aux paradis des utopies) ni une lecture sociologique des misères métropolitaines. Elle ne relève pas,



non plus, des exercices philologiques sur l'esthétique des formes architecturales et des typologies urbanistiques ou sur la représentation de la ville dans le cinéma du passé.

"Planetopolis" c'est nous, c'est le cerveau planète qui naît du néant, qui grandit, qui bouge mais qui peut s'arrêter, reculer repartir dans le néant. "Planetopolis" c'est l'homme planète, et c'est la planète non seulement habitée par l'homme ; c'est la masse-sujet avançante qui recule, dans l'oeil écran cinématographique et "cosmuniste" de Dziga Vertov. "Planetopolis" est une mosaïque électronique de beaucoup de villes, imbriquées et confuses, égales et différentissimes, qui se touchent : les nuits de Tokyo, la Grande Arche parisienne, l'énorme main en ciment de Niemeyer avec l'Amérique Latine traversée par une longue blessure. Planetopolis c'est la perception déformée du temps et de l'espace, ralentissements suspendus d'ombres souterraines et une vitesse insoutenable de signaux intermittents ; c'est le temps à l'affût derrière chaque angle, la montre folle qui va dans toutes les directions, jusqu'à exploser et se désintégrer. C'est la voûte peinte comme une cathédrale, dans le métro moscovite et la cathédrale de Rio, prête à décoller comme un vaisseau spatial.

Une unique "Metropolis" qui s'étend de l'autoroute surélevée new-yorkaise au monument de la place Majakovski (et Volodia pose aujourd'hui le regard sur un énorme panneau publicitaire sur lequel nous avons voulu tracer la "prophétie" de Bioy Casares), des rêves tristes des salles de jeu et des sex-shop aux drapeaux rouges spectraux de Ismailovski Park et aux musiques que les hommes et les femmes savent encore jouer et chanter, ou aux harmonies que l'enfant sait tirer d'une batterie de vieilles boîtes de conserve dans la métropole-poubelle du Brésil. Traces d'une "douceur de vivre" blessée que recèlent les images les plus abstraites, dans l'harmonieuse courbe d'une spirale rouge, dans le frémissement des formes comme des ailes d'une libellule imprévue. Traces confuses avec les publicités radiophoniques, entre des images de phrases écrites ou affichées sur les

murs de Buenos Aires à Paris, pour composer un texte de folie et de bon sens, de menace et d'illusion, ou de nostalgie "antiquaire", dans des nuits sans trêve et sans rêve qui se réveillent dans la Plaza de Mayo.

Dans la planète de ciment tout s'écroule, tout est renversé, tout se défait et se reconstruit incessamment. Planète-cerveau malade ? Et dans le théâtre du regard, l'oeil tant aimé des surréalistes, voilà que les images des rêves de Boullée, Ledoux, Lequeu sont architecturées ; ainsi que celles de Tatlin, et de Chlébnikov. Des villes florissantes, sphériques, volantes, des villes-corps. Des utopies : non-lieux, lieux-qui non ? Lieux que l'écriture électronique reporte sur la scène, les extrayant du passé, les futurisant. Comme et plus que dans les oeuvres vidéo précédentes de Toti, l'image électronique sait ici assumer d'autres arts dans l'élaboration d'une pensée dans laquelle les interrogations de la science et de la philosophie (et d'autres disciplines entrelacées) composent un texte poétique planétopolitique complexe et inquiétant, empli de curiosités et de questions.

Le temps peut-il se remettre à fonctionner, la mémoire à trouver un nouveau théâtre, une époque en arrière devenir époque en avant ? Et l'oeil de Ledoux pourra-t-il se faire oeil de Vertov et puis notre oeil, dressé et affiné par les évolutions d'une pensée électronique riche de toutes les grandes images et les grands sons du passé ? Trouverons-nous jamais les harmonies de la planète bleue lavande de Marinka Dallos, donnerons-nous jamais voix au musicien des boîtes de conserve ? Y aura-t-il une vraie vie dans la douce-amère sphère de la planète et dans nos synapses négligées ? Saurons-nous nous faire conquérir par des surprises scienti-poètriques, et transformer la technologie en art du rêve possible ? Pourrons-nous, hommes et animaux ensemble, non pas à des époques différentes (et "au-delà de la beauté") - poétiquement - habiter notre planète ? Comment ? Quand ?

Rosanna Albertini

Water and Power

Robert Patrick O'Neill

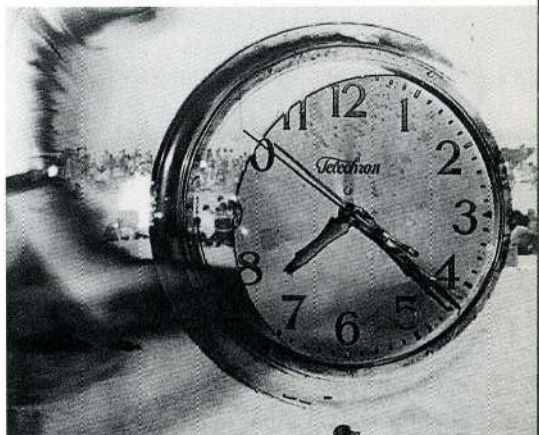
00:57:00/1989/film 35 mm/USA

"Intransitive movie"

Il s'agit du film *Water and Power*; Grand Prix du jury comme "documentaire non narratif" au Festival de Sundance 1990, il a reçu le «Maya Deren Award» de l'American Film Institute en 1993. C'est une composition optique sur pellicule, avec des collages et des animations. Il ne comporte qu'une seule image de synthèse 3D.

Robert Patrick O'Neill est un homme qui a de l'esprit. A plusieurs reprises il apparaît dans *Water and Power*, généralement en train de faire des choses insensées. Par exemple, il met les pieds dans le film. Il passe les jambes, en noir et blanc, comme des morceaux de statues brisées. Parfois il provoque des impulsions électriques qui repoussent les pieds hors du film. A d'autres moments, il reste bloqué avec un pied démesuré, un pied magique, du même type que les socles des statues d'Alberto Giacometti qui semblent donner naissance au mouvement. Pour masquer son embarras, il se couvre la tête d'un sac en papier et d'un chapeau. Lorsqu'il retire le chapeau, sa tête se continue en un arc de lumière qui rappelle ses sculptures, celles en fibre de verre qu'il réalisait avant de faire des films, entre 1965 et 1970.

A cette époque (la fin des années 60), beaucoup d'artistes, que ce soit aux Etats-Unis ou en Europe, passaient d'un médium à l'autre, inquiets. O'Neill était instinctivement attiré par le surréalisme. Mais il connaissait les combines paintings de Robert Rauschenberg, les assemblages de Bruce Conner, les matériaux poétiques de Joseph Cornell, des œuvres conçues pour conserver et accumuler



les formes déjà acquises de notre temps vécu, en faisant de chaque type d'objet le symbole d'une mémoire.

Ce type d'art de la mémoire, circonscrite dans le présent, était une façon de construire d'un seul ensemble le tableau d'expériences dissonnantes, sans effacer leur caractère individuel, leur extravagance. Il s'exprimait par des films, des collages, des peintures et des gravures. O'Neill fait le chemin inverse : de la sculpture à la photographie, au film. *Water and Power*, son dernier film, terminé en 1989 au bout d'une gestation de dix ans, est né sur le même terrain sans illusion que Conner et Rauschenberg, très loin du traditionnel optimisme américain.

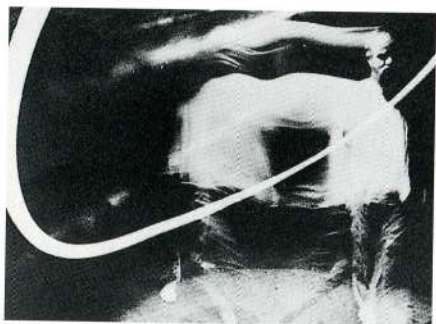
Water and Power est un «combine film». La première image est un pont soutenu par des piles gigantesques. Le ciel embrasé de nuages coule entre les jambes du pont. Le cône de montagne assis dans l'angle gauche étend une ombre compacte. Le poids de la terre n'est pas capable d'interdire au temps sa fuite. Un petit homme minuscule se jette du pont et disparaît, avant même de toucher le fond du précipice. La scène est trop rapide pour être tragique.

«Quand tu te jettes dans le vide — me dit O'Neill avec un sourire dans les yeux — alors peut-être seulement tu es vraiment libre et tu peux faire ce que tu veux». O'Neill ne s'agrippe à aucune théorie, à aucune idée abstraite de la vie. Comme John Cage, comme Allan Kaprow, il se consacre à un art qui est avant tout une façon de prêter attention, d'incorporer des expériences, une façon de récolter et de recevoir les dons du hasard et de les restituer comme une pensée involontaire.

L'art d'aujourd'hui, cependant, ne restitue pas au monde l'ordre et la régularité construits pendant des siècles sur l'optimisme de la science et de la philosophie. Les artistes, le plus souvent, se heurtent à la difficulté d'exprimer la transformation continuelle des choses et l'extrême variabilité de la perception humaine par des codes et des langages différents de ceux qui furent, pendant très longtemps, les modèles et les filtres de l'expérience artistique. Les films de Pat O'Neill,







comme la musique de Cage ou les environnements de Kaprow, ont perdu également l'idée de l'harmonie comme régulateur préfixé des relations primordiales. Quelque chose qui peut se répéter et s'interpréter d'une seule façon. Ces artistes passent avec dextérité d'un trapèze à l'autre, sans filet.

Quand on accepte que le hasard fasse partie de l'oeuvre, il peut uniquement être accueilli comme un démon actif, imprévisible, qui modifie la composition sans la détruire. Cage a élaboré la théorie du silence pour introduire le hasard dans la musique. O'Neill a perfectionné ses instruments optiques et révélé la subjectivité de la mémoire. En un certain sens, la mémoire devient un lieu de passage où disparaît la réalité et où l'idée prend forme pour devenir image.

En 1984, au tout début des années de travail sur *Water and Power*, un autre artiste redessina son propre paysage mental, obsédé par l'idée qu'il fallait le vider de toute convention narrative. C'était Jean Dubuffet, cela ne semble pas étrange. Les deux hommes ne se sont jamais connus ni n'ont jamais soupçonné avoir quelque chose en commun. La ponctuation, par exemple, majuscules et minuscules abolies.

« tu récuseras ce que tu avais pris pour la réalité ton regard tu le déshumaniseras tu le nettoieras de tout ce qu'on avait voulu t'apprendre tu le libéreras des noms donnés aux choses ton regard tu le fixeras au moment qu'il n'est pas encore interprété pas encore dénaturé par les noms donnés aux choses il n'y aura plus de choses quand il n'y aura plus de noms alors tu découvriras qu'il y a dans le monde bien plus de choses que n'en dénombrerait le vieux caduque répertoire et qu'elles ne sont pas de (1) sorte qu'on t'avait fait croire ce que tu avais pris pour objets et corps n'était rien de plus que (1) transitoires figures elles te trompaient tu n'y porteras plus attention elles se font et se défont elles n'ont pas de propre substance ne sont que leurres d'un instant ôte maintenant du champ falsifiant jalonnement de la fable humaniste l'être n'est pas en ces quelques points où tu croyais le voir l'être est partout un bouillon qui

ne s'interrompt pas qui circule au dedans comme au dehors des figures que tu avais prises pour des corps doués d'existence propre rien de ce que tu avais vu n'existe «....» apprends à te complaire à l'immatériel des choses confère à tes idées de devenir des choses» (Oriflammes, Ed. Ryoan-ij, 1984).

Tandis que Dubuffet s'avancait vers les non lieux de la pensée, O'Neill, avec l'aide de Mark Madel, construisait les instruments optiques pour rendre visible l'idée que les figures se font et se défont dans la réalité qui se fait image, ou bien qu'elles disparaissent, mais qu'elles existent comme réalités imaginées à travers les sons, la voix, la phrase écrite. Les figures et les histoires n'ont pas de dimension hors de l'espace et du temps de leur vie transitoire.

Le film raconte beaucoup d'histoires. L'une après l'autre parce que la pellicule est longue et étroite. Aucun lien entre les unes et les autres, chaque histoire apparaissant sans que l'on sache le pourquoi. Fondamentalement inaccessible.

La «fabula» humaniste avait institué un réalisme trompeur; elle racontait que le nom donnait la vie aux choses, que les constructions de la pensée correspondaient aux déroulements réels des phénomènes. La fable de Pat raconte l'inverse : la vie des choses n'a pas de nom, c'est une combinaison d'espace et de temps dans laquelle se retrouvent des événements différents. On ne peut pas dire que le hasard soit le facteur dominant. Entre les figures, à des niveaux différents, il se forme une interdépendance très particulière, de façon à créer une interaction à l'infini avec les conditions psychiques de l'observateur.

Je m'éloigne quelques instants du film. Pour retourner en mémoire dans la maison de O'Neill sur une colline prise par la forêt, à quelques pas de la route. Dans la cuisine, je bois un verre d'eau en regardant par la fenêtre. Il y a un oranger lourd de feuilles et de fruits. Soudain, flotte devant mes yeux une petite image blanche de Sainte Rita, suspendue dans l'air, bordée par le plus naturel des cadres. La vraie statue de Sainte Rita existe, mais dans un autre jardin que je

découvre par une autre fenêtre, derrière moi. Tangibles et surréelles à la fois, les deux images sont reflétées par la vitre au moyen d'un effet spécial découvert en 1890, et que l'on appelle communément «glass shot». Un cartel apposé entre l'évier et la fenêtre suggère un titre : REVE.

Je saisis mieux l'ambition de O'Neill, sa façon de dépasser l'idée que les images d'art ne sont pas des objets. Les images sont quelque chose que l'on voit ou que l'on ne voit pas. Tout dépend...si l'esprit est suffisamment ouvert. Le surréalisme, le cubisme, les collages, la chronophotographie sont des expériences élaborées par d'autres artistes, ce ne sont pas des modèles. La matière de l'art de Pat est faite d'histoires récoltées dans la réalité. Insérées dans le film, elles ne cessent de se transformer (• j'aime l'idée de lieux sujet à changement), quand leurs directions se croisent et se heurtent générant ainsi un mouvement non naturel, intransitif. Le film ne mène nulle part. Il a la même incohérence que le rêve.

«• j'aime que mes films fabriquent des personnes non spécifiques, une sorte de personne non réelle. Ils sont comme un pont à l'écran.» Les personnages humains de Water and Power n'ont pas plus d'importance qu'une chaise, une fenêtre ou une rue de la ville. Ils font partie d'une scène pas très différente d'un sandwich : un arrière-fond et un premier plan avec quelques drames au milieu.

La caméra et la pellicule 35 mm sont des interprètes et des protagonistes. La caméra portable, contrôlée par ordinateur permet de filmer plusieurs heures de suite en programmant les intervalles (toutes les dix secondes par exemple) et les vitesses désirées. Elle est déjà un moyen de dépasser les limites naturelles de la vision. Le spectateur (mais aussi l'auteur du film) abandonne la géométrie statique du lieu et en suit sa transformation tout au long du conflit de la lumière avec l'ombre.

La physionomie de l'espace est écrite par le temps, mais on ne peut raconter le temps sans figures. C'est la même chose pour les vies humaines, qui ne sont pas des



abstractions. La vie de Pat est née et a grandi à Los Angeles, un vaste espace, où le désert et la ville sont en conflit permanent. Et comme l'art peut ce que ne peut pas la nature, Pat O'Neill, dans *Water and Power*, décompose l'adhérence escomptée de la vie humaine à la terre. Des fantômes de pieds dansent autour de la vieille source, le peuple de Moïse filmé par Cecil B. De Mille se répand dans le désert et disparaît aussitôt, comme un son qui s'éteint.

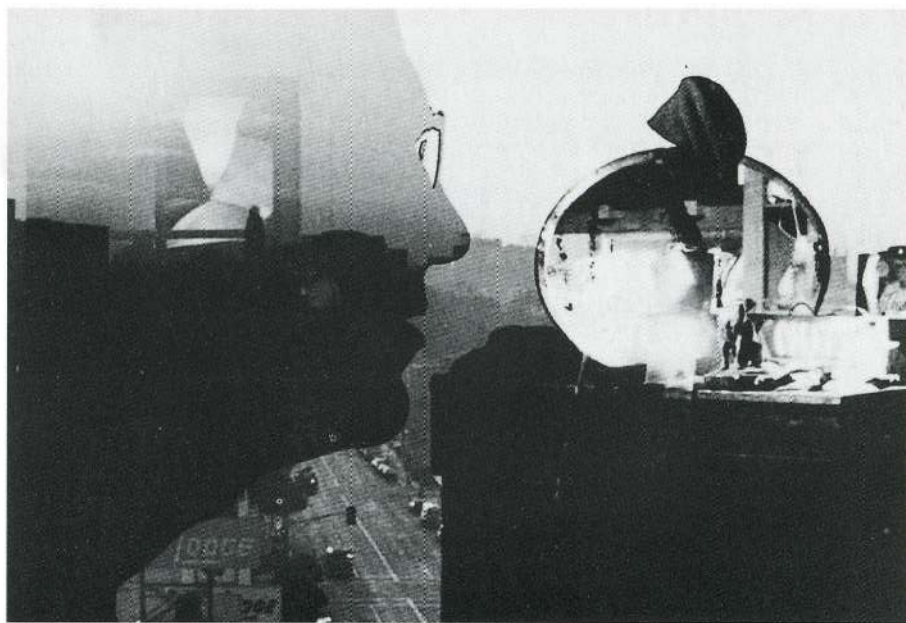
Involontairement, *Water and Power* est aussi l'histoire de Los Angeles. Dans les années 20, quelqu'un avait acheté en secret les droits sur l'eau de la Owens Valley, à 300 miles au nord de la ville. La grande ville a asséché la vallée qui est devenue un désert. Los Angeles est devenue une ville sans forme, qui est sortie de son lit originel. Elle semble faite pour être traversée. Aujourd'hui, les automobiles courent sur les routes comme les gouttes dans le fleuve, tandis que les ruisseaux naturels se glissent tranquillement dans des lits de ciment.

Le titre aussi fait partie du scénario du lieu : La compagnie propriétaire des droits sur l'eau s'appelle Department of Water and Power.

Big Tube, une conduite aussi grande qu'une pièce qui transporte l'eau depuis la Owens Valley jusqu'à Los Angeles traverse deux fois la scène. L'évidence est telle qu'elle en justifie l'étrangeté du prix attribué à *Water and Power* comme «documentaire non narratif». C'est arrivé au festival de Sundance de 1990.

L'inauguration de Big Tube eut lieu au moment-même où l'industrie d'Hollywood tournait la scène de la Mer Rouge pour les Dix Commandements, juste à la sortie de la ville. Mais ce n'est pas cette série de références qui fait de *Water and Power* une oeuvre d'art sur pellicule.

C'est l'histoire informelle qui distingue ce film des épopées de l'Ouest comme de l'intimisme des récits psychologiques. La caméra dialogue avec le paysage, la lumière avec le temps, les voix ne croisent pas les images, les inscriptions n'ont rien à voir avec les scènes, les acteurs dirigés par O'Neill sont des corps agités et fendus par la lumière. Aucun mot ne sort de leur bouche. Chaque couche, chaque



fragment d'histoire, malgré la surimpression optique, se dissipe dans son propre espace. La métropole efface l'ancien établissement, la bouche d'un homme qui se parle à lui-même bourdonne comme une guêpe et, en quelques secondes, tout disparaît, seules restent les quatre vitres vides d'une fenêtre.

Les corps humains sont un champ de bataille. Trop agités pour devenir une image à part entière. « • Dans ma propre imagination, ce film est rendu en un dur noir et blanc. Tout est éclairé par l'arrière, les gens et les chevaux sont donc vus comme des silhouettes flamboyantes ». Le collage semble construit pour souligner le décolllement des parties et leur conflit réciproque. Le collage ne concerne pas seulement la pellicule; en 54 minutes et 55 secondes nous avons du théâtre, de la peinture, de la poésie, de la prose, de la musique, du cinéma, de l'art vidéo. En un mot, du spectacle.

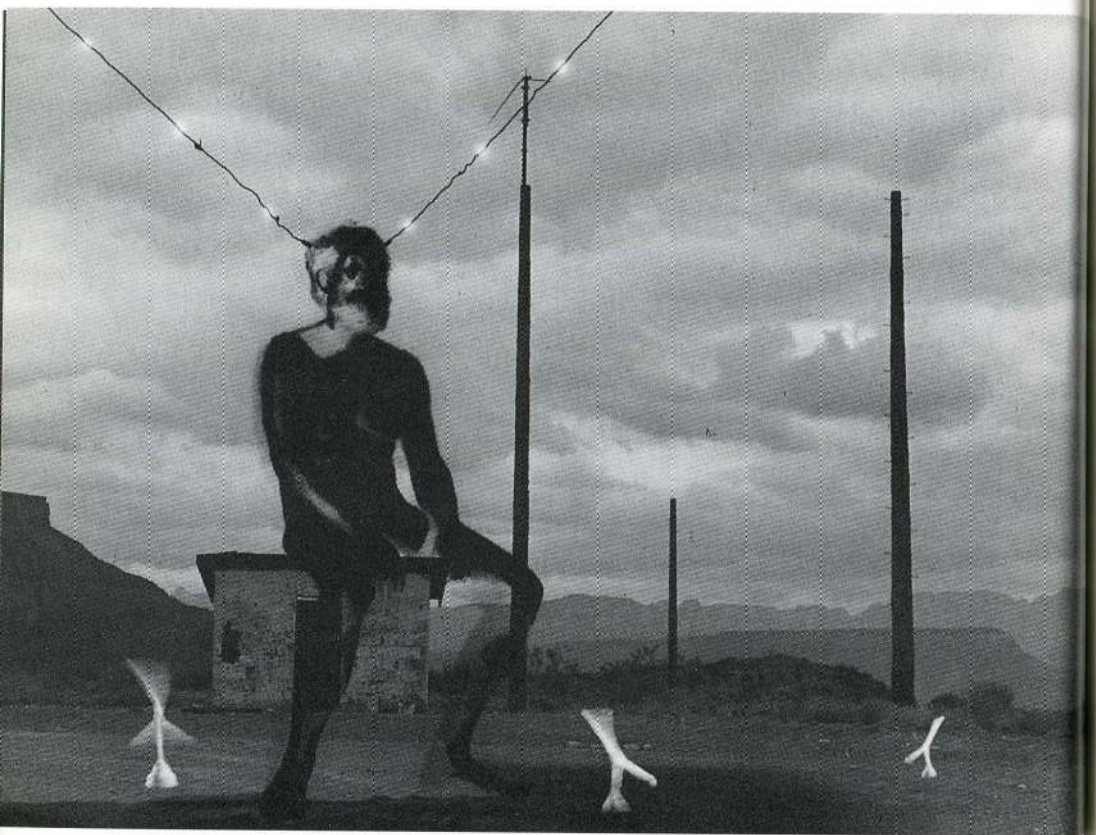
Les images se mesurent, comme la nouvelle musique, en fréquences, durées, intensité et direction. Pas de pentagramme.

La bataille de la vie se joue entre le désert et

l'océan. Tout petit drame qui s'allume entre les humains ne dure pas plus qu'une allumette. La nature, au contraire, change avec lenteur. En vagues successives, la nature consolide son pouvoir et les histoires humaines disparaissent.

Des Indiens, des fermiers de la vallée, des piétons aux feux tricolores, sont des variations de la même histoire, un grand mouvement qui "n'avance pas" raconte O'Neill. Cette contradiction manifeste fait coïncider dans l'espace du film des temps et des directions variés de l'aventure humaine. Le film peut altérer la qualité du temps et transformer des vagues de l'océan en danseuses déchaînées ou la foule d'un marathon en cascade. L'auteur finit par dénoncer la magie feinte en faisant avancer du doigt les aiguilles de l'horloge. S'il exorcise la mort, cette grande nivelieuse vraiment capable d'abandonner l'existence humaine sur la terre, ou s'il la précipite, rien n'est moins clair.

Les temps altérés deviennent le clair obscur de la structure du film. "Nous trouvons un précédent dans la poésie" écrivait John Cage



Pat o'Neill, "Portrait"

du drapeau américain peint dans un tableau de Jasper Johns, " • au moyen du langage, des césures, des pentamètres iambiques, de la licence et des rimes, obscurcir et éclaircir la grande répartition des quatorze vers en huit et six vers. Le sonnet et le drapeau des Etats-Unis au cours de cette période de leur histoire quand il y avait quarante huit Etats? Ce sont des maisons, Shakespeare dans l'une, Johns dans l'autre, chacun passant un peu de son temps à vivre".

Dans *Water and Power* aussi, une géographie humaine se dessine. Des personnages sans nom entrent et sortent des pièces avec des mouvement répétitifs — obsession que chacun est cloué à sa propre chaise, que tout être est enseveli dans son propre être. Les créatures d'O'Neill ne parlent pas. Elles se répandent en gestes, et leurs mouvements deviennent des spirales et des arcs d'énergie lumineuse. «Le silence est dans la pierre. Nos douleurs se feront pierres quand nos gestes n'auront plus de sens» (Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, 1963). C'est pour cela que les montagnes de O'Neill sont mélancoliques. Car nos gestes deviennent de plus en plus une sorte de frénésie sans but et les figures humaines du film, après l'expansion lumineuse, pourraient revenir au point de départ sans avoir jamais abandonner leur socle. Sur la scène du théâtre, le micro (par le moyen d'une animation) disparaît plus facilement que les acteurs.

J'écoutais la voix onduleuse de Pat, pas très forte, et je tendais l'oreille tout en feuilletant un monceau de photographies. Je pouvais l'imaginer immobile, pendant des heures, avec sa caméra, dans l'attente que le paysage traversé par la lumière se mette à parler. Non, pas au nom du naturalisme. Le paysage a été travaillé si profondément par l'histoire qu'il est difficile d'imaginer comment et combien. En réalité, Pat attendait que le mirage d'une histoire se mette à germer à partir de la situation en son état, attentif aux choses telles qu'elles sont, sans chercher à les transformer. En écoutant la distance. En refusant de se laisser guider par l'idée. Loin de la rumeur blanche des mots pour écouter le monde qui grandit sans nous.

Les histoires de O'Neill sonnent comme la musique de Cage. • « Les qualités particulières de cette musique, qu'elle soit électronique ou non, sont la monotonie et l'irritation qui l'accompagnent. La monotonie peut se traduire en simplicité, finesse, force ou complexité. La complexité tend vers un point de neutralisation : un changement continu équivaut à une certaine uniformité. La musique possède un tempérament statique. Il ne va dans aucune direction particulière. Il n'y a pas de rapport nécessaire avec le temps comme mesure de la distance d'un point du passé à un point du futur, avec uniquement une continuité linéaire. La question n'est pas de mener à quelque part, d'engendrer un processus, ou de venir d'un endroit en particulier, ou la tradition ou le futurisme. «...» Quant à l'irritation, c'est une question plus subjective «...» Elle ne s'origine pas dans une forme quelconque d'agression ou d'accentuation. C'est l'immobilité du mouvement. Là seulement, peut-être, réside le véritable mouvement. (extrait d'un article de Christian Wolff, cité par John Cage dans *Silence*, 1961)

Dans la symphonie, le mouvement était un calcul. Un pont de son entre deux silences. Dans les films de O'Neill, le silence, parcouru par des histoires qui ne laissent pas de traces, est la voix dominante. La surface de la terre cache quantités d'histoires de vie que l'esprit humain n'a pas les moyens de raconter. La terre est ce qui reste. Les lacs et autres eaux peuvent être asséchés, les vies humaines englouties.

La terre est poussiéreuse. Quelqu'un est passé, comme un oiseau sur une plage. Le film paysage regarde les êtres humains à distance, prisonniers d'une agitation irrésolue. Quand ils s'évanouissent, la caméra continue malgré tout, jusqu'à la dernière pièce. La pièce est vide. Aucun temps, aucune identité. L'esprit applatit tout ... sur un mur écaillé, sur une page.

(1) sic
«•» en anglais dans le texte

"Water and Power", intransitive movie.

Rosanna Albertini

(About *Water and Power*: It has received the 1990 Sundance Festival Grand Jury Prize as a "Non-narrative documentary" and the American Film Institute Maya Deran Award in 1993. It is an optical composition on film, based on collage and animation. There is only one 3D computer graphic image.)

Patrick Robert "Pat" O'Neill is a witty man. He appears many times, in his film *Water and Power*, usually doing senseless things. Fabulous black and white images of his feet walk on the film, his long legs inserted like fragments of broken statues. Electrical impulses reject them, sometimes, from the film. At other times his out of measure naked foot is still, a kind of magic pedestal, the same kind of large foot that appears as a source of movement in Giacometti's statues. Feeling uncomfortable, he puts a paper bag on his head, and a hat over the bag. When he takes the hat off, his head extends in an arc of light recalling his sculptures, created in fiberglass from 1965 to 1970, before he made films.

In the United States and Europe many artists, in the late 60's, moved restlessly from one medium to another. O'Neill was instinctively attracted by surrealism. But he was surrounded by Robert Rauschenberg's combine paintings, Bruce Conner's assemblages, Joseph Cornell's poetic boxes, a kind of work that collects the already made shapes of our lived time. Each object was made a symbol of memory. This art of memory, dwelling in the present, was a way to feel how history can be a personal collage of disconnected experiences in films, combines, paintings, etchings. In reverse order, O'Neill went from sculpture to photography, to films. *Water and Power*, his most recent film, accomplished after ten years of work, was born on the same disenchanted ground of Conner and Rauschenberg, very far from any traditional American optimism. *Water and Power* is a combine film. A bridge

supported by gigantic pylons is the first image. Clouds stretched in the sky flow through the bridge's legs. The cone of a mountain sitting in the left corner makes a solid shadow. It is a matter of fact that the ground's weight is not able to prevent time from running away. A tiny man jumps off the bridge and disappears, never reaching the bottom. The scene is too fast to be tragic.

"When you jump out" Pat told me, smiling in his eyes, "maybe only then can you do what you want". O'Neill doesn't hold any theory, any abstract idea of life. As John Cage, as Allan Kaprow, he is devoted to an art which is, first, a way to pay attention, to embody experiences, a way to collect and receive gifts by chance, and to give them back as involuntary thought.

Artists cannot yet give back to the world the same order and regularity built for hundred of years by scientists and philosophers. More, they challenge the continuous change of reality, and our extremely variable perception, trying codes and vocabularies different from those that shaped art for a long time. Pat O'Neill's films, like John Cage's music or Allan Kaprow's environments, have lost even the idea of harmony as a preconceived structure, something we can repeat and interpret in only one way. These artists move from one trapeze to another, without a net. Whenever chance is accepted, and has its place in a work of art, we can only receive it as an active, unpredictable demon modifying the composition without destroying it. Cage found his theory of silence, wanting to introduce chance in his music, O'Neill made more perfect his optical tools, revealing how subjective memory can be. Memory becomes a passage in which the real event disappears and the idea takes a shape, becomes an image.

In 1984, one of the first years O'Neill was working on *Water and Power*, another artist looked at his own mind as an empty

landscape. Jean Dubuffet was obsessed by the idea that mind might be empty of any narrative convention. The two men never knew each other, never suspected they had something to share. Abolishing punctuation, for instance, and the distinction between capital and small letters: "you will refuse what you had taken for reality you will dehumanize your sight you will clean it from everything you had to learn you will clear it from names given to things you will focus on everything not yet interpreted not yet made inhuman by names given to things there will not be things anymore when there will not be names anymore then you will discover that there are in the world many more things than enumerated by the old exhausted repertoire and they are not the same kind you had been invited to believe what you had taken for objects and bodies were nothing but transitional figures deceiving you not paying attention anymore they shape and destroy themselves they haven't their own substance they are only mirages of a lost instant now out of the false direction of the humanistic fable being is not in the few points where you had thought to see it being is everywhere an uninterrupted soup which circulates inside and outside the figures you had taken for bodies having their own existence nothing exists that you have seen... try to enjoy what is immaterial allow your ideas to become real things". (Oriflammes, Ed. Ryoan-ji, 1984). While Dubuffet headed for the immaterial places in his mind, O'Neill, helped by Mark Madel, kept building optical instruments to make visible the idea that figures appear and lose their shape, or they disappear, though still existing as imagined realities through sounds, voices, a written sentence. Figures and stories have no dimension at all out of the space and time of their transitory life. There are many stories in *Water and Power*, one after the other, because the film is long and narrow; without connection, each story appears, elusive. The humanistic fabula had introduced an

illusory realism. The name was supposed to reveal the thing, as architectures of thought corresponding to the real structure of the world. Pat O'Neill's fable tells the opposite: the life of nameless things, a space-time combination of different events falling together. A collage of films, therefore a moving combine. The function of chance is perhaps not the main factor. Figures on different layers are interconnected in a very studied way, having the power to open new possible visions...

Let's dismiss the film for a moment. My memory goes back to O'Neill's house, on a hill that becomes a wood a few steps from the road. I drink a glass of water in the kitchen looking out of the window. There is an orange tree outside, overloaded with fruit and leaves. Suddenly, I rest my eyes on the small white image of Sainte Rita that floats, suspended in the air, surrounded by the natural frame. Through a different window behind my back I discover an actual statue of Sainte Rita, standing in another garden. Tangible and surreal images reflected on the glass are nothing more than an historical special effects technique called the glass shot, discovered in the 1890's. A small sign on the kitchen window sill says: DREAM.

I begin to grasp Pat O'Neill's purpose: to go further with the idea that art images are not objects. Images are something you can see or not. It depends... if your mind has room. Surrealism, cubism, collage, chronophotography are examples, not models. Stories from reality are the matter of his art. Once inserted in his film, they do not stop changing ("I like the idea of places that are subject to change"), they move in different directions that join or collide with each other, displaying an unnatural, intransitive movement which does not go anywhere. The pieces in the film are incoherent, as in a dream.

"I like the fact that my film makes people non specific, kind of not really people. They are like a bridge to the screen". The human

protagonists of *Water and Power* are no more relevant than a chair, a window, or a street in the city. They belong to the scene, which is not unlike a sandwich: background and foreground with some dramatic action in the middle.

The camera and the 35 mm. film are protagonist as well. The portable camera getting impulses from a computer is allowed to film many hours, at preprogrammed intervals (every ten seconds, for instance), and to move in programmed directions; which is a technical possibility that goes beyond the natural limits of our vision, deforming time. The spectator (and also the author of the film), is allowed to abandon the usual static geometry of a place and follow its change, during the conflict between shadow and light. The physiognomy of places is written by time, a time impossible to describe, unless we use images. It is the same for human lives, which are not abstractions at all. Pat O'Neill's life began and grew in Los Angeles, a large space, where the fight between the desert and the town is permanent. Because art is able to do what nature cannot do, O'Neill, in *Water and Power*, breaks the assumed adhesion of humans to the earth. Phantom like feet dance around the old fountain. The people of Moses, shot by Cecil B. De Mille, spread over the desert mountains and disappear, as an extinguished sound.

Inadvertently, *Water and Power* is also the history of Los Angeles. Someone, in the 20's, secretly bought the rights to the water of the Owens Valley, 300 miles north of the city. Then the big town drained the valley, and the valley became a desert. Los Angeles grew into a shapeless town, flooding beyond its original limits. Cars, today, run the roads as drops in a river, and natural streams slip quietly into the channels of concrete. The title also is a part of a local scenery: The Department of *Water and Power* owns the rights to the water.

The Big Tube, carrying the water from the Owens Valley to Los Angeles, crosses the screen twice, and it is so clearly recognizable that it could justify by itself the odd idea to

give a prize to *Water and Power* as a "non-narrative documentary". The Sundance festival did it, in 1990. The opening of the Big Tube dates back to the same days the Hollywood movies industry was shooting the scenes of the Red Sea for *The Ten Commandments*, just out of town. But it is not this set of references that makes *Water and Power* a work of art on film.

It is the shapeless story that distinguishes this film from either the Western epic or the intimate psychological narrative. The camera talks to the landscape, the light to time, voices do not interfere with images, written words have no causal connection with scenarios, O'Neill's actors are nothing but shaking bodies scraped by light. Not one word from their mouths. Despite the optical layering, each layer, each fragment of narration dissipates in its own space. The metropolis erases the old warehouse, a man talking to himself buzzes as a bee. We have just enough time to realize this is happening, and then each thing disappears, without reflection. The four panes of a window are definitely empty. Human bodies are the main battlefield of light. "This film in my own imagination is rendered in harsh black and white. Everything is back lit so all people and horses are seen with glowing outlines". Even the collage seems to stress how its elements become unstuck, in conflict with each other. Not only a film collage: we have 54 minutes and 55 seconds of theater, painting, poetry, prose, radio, music, movies, video art. In one word: spectacle.

Images, like sounds in the new music, are measured according to their frequency, duration, intensity and direction. There is no staff. What is performed is the ballad of life between the desert and the ocean. Every small drama among the humans lasts no more than a match's flame. Nature, instead, changes slowly. In waves, nature increases its power, human stories vanish.

Indians, farmers from the valley, pedestrians waiting for the traffic light are variations of the same history, a big movement that

doesn't progress. The optical composer is able to alter the quality of time, transforming the ocean waves into mad dancers, or runners in a marathon into a waterfall. The author shows the pretended magic by accelerating the hand of the watch with his finger. It is not completely clear if he is exorcising or accelerating death, which is really able to flatten human existence.

Altered time becomes the *chiaroscuro* of the visual music. About the American flag painted by Jasper Johns, John Cage liked to find an earlier example in poetry: "... by means of language, caesurae, iambic pentameter, license and rhymes to obscure and clarify the grand division of the fourteen lines into eight and six. The sonnet and the United States flag during that period of history when there were forty-eight states? These are houses, Shakespeare in one, Johns in the other, each spending some of his time living." (John Cage, *Silence*, 1961)

An imaginary geography is also drowned in *Water and Power*. Nameless figures move with repetitive gestures in its houses - obsessed with the fear that everybody is nailed on his own chair, that each being is buried in his own being. O'Neill's creatures, instead of speaking, expand themselves beyond their physical boundaries; their movements become spirals and arcs of luminous energy.

"Silence is in the stone. Our pains will be stones when our gestures won't have sense anymore" (Edmond Jabes, *Le Livre des Questions*, 1963). That's why O'Neill's mountains are melancholic, because our gestures are becoming undirected, convulsive, and human figures in the film, after the luminous expansion, seem compelled to return to the starting point, never having abandoned the pedestal. On the stage of a theater the microphone (an animated image) goes away easier than the actors.

I listened to Pat talk, while leafing through a small mountain of photographs. I could imagine him, motionless, for hours, with his camera, waiting for... The landscape 's outline starts talking to him as the light walks across.

No, this is not naturalism. This landscape has been worked by human history so deeply that it is very difficult to imagine how much it has changed. Pat, actually, was waiting for a mirage of a story generated by that particular situation, listening to the things as they are, not looking to change them. Listening to the distance. Trying not to be guided by an idea. Far from the white noise of words, feeling that the world can grow without us.

O'Neill's stories sound like music by Cage: "Notable qualities of this music, whether electronic or not, are monotony and the irritation that accompanies it. The monotony may lie in simplicity or delicacy, strength or complexity. Complexity tends to reach a point of neutralization: continuous change results in a certain sameness. The music has a static character. It goes in no particular direction. There is no necessary concern with time as a measure of distance from a point in the past to a point in the future, with linear continuity alone. It is not a question of getting anywhere, of making progress, or having come from anywhere in particular, of tradition or futurism... As for the quality of irritation, that is more subjective matter ... its source is not in any form of aggression or emphasis. It is the immobility of motion. And it alone, perhaps, is truly moving." (From an article by Christian Wolff quoted by John Cage in *Silence*, 1961). Movement, in a symphony, was a precisely calculated process. A bridge of sounds between two silences. O'Neill's silence, filling the entire canvas, is the strongest voice of his film. The geological surface covers stories and stories of human lives so deeply that there is no way the mind could tell them. The ground remains. Lakes and waters can be dried. Human stories absorbed. The ground is covered with dust. Someone has been there, as the birds on a beach. The landscape movie always sees them at a distance. They are prisoners of their excitement. They can vanish. The camera continues, until the final empty house. No time, no identity: the human mind makes everything flat, on a scraped wall, on a page.

J'étais Hamlet

Dominik Barbier

*"J'aimerais que mon père
ait été un requin
Qui eût déchiré quarante baleiniers
(Et dans leur sang
j'aurais appris à nager)
Ma mère une baleine bleue
Mon nom Lautréamont
Mort à Paris 1871 inconnu".*

Heiner Muller



Les pieds dans l'eau glacée, il fait bon s'asseoir sur la banquise. Au loin tourne en rond silencieusement le traineau du monstre de Frankenstein/silhouette noire/chien ensanglantés sous le fouet.

Sur la banquise, j'écris ton nom : radioactivité. Est-ce qu'on jette toujours les femmes dans les hauts fourneaux après usage collectif, là-bas ?

Est-ce qu'on expose encore les prisonniers récalcitrants aux rayons empoisonnés, au cœur des centrales nucléaires ? D'incroyables trainées colorées se succèdent au sein des

nuages, jaunes citrons, verts acides, bleus pâles fluorescents...

Maintenant, je l'attends sereinement, blanc sur blanc, inévitable, avec des canines énormes.

1986/fondation de l'Eurhope nouvelle, à Tchernobil.

Parcelles brillantes d'humanité.

J'ai rêvé qu'un jour, on pourra capturer les électrons errant encore dans les cendres radioactives, dans les bandes des momies, dans le morceau de métal qui vous traverse le crâne... que l'on pourra reconstituer les dernières images, les dernières pensées des habitants de la Cité des Morts.

Pardon ?

Le rapport avec ma vidéo "J'étais Hamlet", que je devrais présenter ici ?

Aucun... je rêvai. Faire un film, ce n'est pas suffisant, il faudrait encore en parler ?

C'est une vidéo de 73'30", représentant 1 enfant perdu, 7 kilos de pommes de terres insipides avalées à Berlin-Est, 14 mois de travail (non ininterrompus), 50 heures de rushes environ, 3.372 marches grimpées durant les 2 mois de postproduction au CICV de Montbéliard, 9.460 Km d'aller-retours en voiture entre Paris, Berlin et Montbéliard, 174.000 F. de perte si le film n'est pas vendu, 220.500 trames paires et impaires. C'est un documentaire donc une vidéo conçue pour la télévision. Sur la fiche, on peut lire ceci :

"portrait fragmenté d'Heiner Muller dans sa ville, Berlin.

Une réflexion sur le théâtre et son rôle, sur l'écriture et la vie, la mort, l'Allemagne, l'histoire, la mémoire et l'oubli.

A travers une vision dont le "pessimisme historique" lui coûta très cher, sont évoqués les 3 Berlins d'Heiner Muller :

celui de Bertold Brecht

celui du passé nazi

celui de la mort de la RDA et la réunification de l'Allemagne.

Au croisement du documentaire et de la création vidéo, "J'étais Hamlet" marque la rencontre de Dominik Barbier avec le grand poète et auteur de théâtre allemand, et bénéficie d'un montage numérique de Cathy Vogan et de la musique d'Arvo Part."

Les mâchoires mastiquent des cadavres de mots et des déchets de paroles.

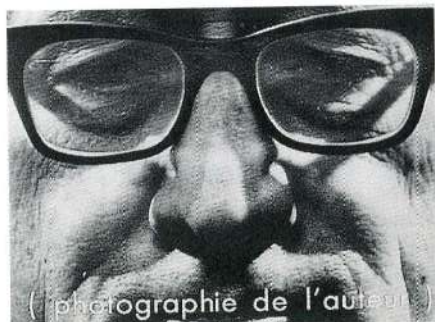
Vénéré, détesté, médiatisé, politisé, déifié, animalisé, courtoisé, honoré, rejeté, accusé, invité, filmé mais surtout lu et joué. Heiner Muller est un monstre, un poète, un auteur, un témoin, un vivant au pays des morts. Heiner Muller m'a fait rire : il trouve le film très sombre. Mais je n'ai pas inventé Heiner Muller, et lui n'a pas inventé l'histoire allemande.

J'étais Hamlet, je me tenais assis sur le rivage et je parlais avec le ressac.

Bla bla, dans le dos, les ruines de l'Europe.

Et plus loin :

le deuil se changea en allégresse, l'allégresse en gloutonnerie, sur le cercueil vide l'assassin saillait la veuve... je me couchais par terre et j'entendis le monde tourner au pas cadencé de la putréfaction.



Fearless

Fondés en 89 par Cathy Vogan et Dominik Barbier, les studios Fearless sont les seuls studios de postproduction vidéo et audio professionnels en France dédiés à la création. Fearless comprend aussi une société de production et des ateliers de sculpture électronique et de conception/fabrication d'outils nouveaux pour la création et la diffusion des arts électroniques.

Fearless fonctionne en réseau, en particulier avec le C.I.C.V. de Montbéliard Belfort, la galerie du Sous-Sol à Paris, la société Gunada à Broome (Australie).

En mars 94 sort en France un film de Peter Weir avec Isabella Rossellini, inspiré de l'histoire des studios Fearless.

"J'étais Hamlet"

Dominik BARBIER

00:72:00/1993/France

Fearless

"Methuselah"

Cathy VOGAN

00:20:00/1992/France

Fearless

En pire...

et autres états.

"En pire"

Patrick de GEETERE/Cathy WAGNER
00:26:00/1993/France
Prod : de Geetere/Wagner/CICV.
Diff : Heure Exquise !

"De quoi te rappelles-tu ?

Je me rappelle de gens allant d'un endroit à l'autre sans intention particulière. Il y avait une raison cachée qui faisait qu'ils se déplaçaient dans cet endroit... Quelle raison ? Je ne sais pas, je ne me rappelle pas de l'histoire, je me rappelle juste de l'allée et venue de ces gens. Je me rappelle d'une femme près d'une fenêtre, regardant quelque chose à l'extérieur, peu de choses, des formes indistinctes et puis soudain, elle s'est éloignée, elle a traversé une pièce, rien de défini... quelque chose de mystérieux...

Est-ce que tu te souviens de ce qui se passait dans ce film ?

Je me rappelle très peu de choses, des pièces, quelques silhouettes...

Il devait se passer quelque chose parce que je me rappelle une tension...

Peut-être juste une histoire de mémoire. La mémoire de quelque chose qui s'est produit dans le passé... Et puis je me rappelle le mouvement à cause de cette tension de plus en plus forte, et personne ne savait pourquoi on en était arrivé là ! Juste cette nécessité de bouger, cette sorte d'anxiété...

Il y avait probablement un escalier dans cette maison... Est-ce que c'était un hôtel ?

Je ne sais pas, je me souviens juste de l'espace et de gens montant et descendant un escalier, changeant de place constamment, sans raison apparente, ou alors cette raison était mystérieuse, avec une tension sur le visage... mais que signifiait cette tension, je ne le sais pas. Je me rappelle juste d'une ouverture et d'une tension mais j'ai tout oublié de l'histoire. Je me souviens juste du mouvement".

P. de Geetere, C. Wagner

"La tête"

Jean-Baptiste MATHIEU
00:03:40/1993/France
Prod : Cavum. Dist : Heure Exquise !
Quelques instants de la vie d'une tête, une tête qui danse et gesticule à un rythme endiablé, une voix qui murmure à tue-tête...

"En Français"

Sandra KOGUT
00:22:00/1993/France
Prod : ska/CICV. Dist : Heure Exquise !
Pendant un an j'ai enregistré quotidiennement avec un petit caméscope. J'avais l'impression que les faits de tous jours ressemblaient à des scènes de films et les conversations à des dialogues. Parfois j'ai essayé de les retrouver en les refilant plus tard. Soit en tournant, soit en visionnant... Ce qui restait toujours était un sentiment de décalage et d'étrangeté. "En français" est une histoire d'amour.

"Posé sur un soleil vide"

Nicolas DENISE
00:17:30/1993/France
Prod : ENBA Bourges. Dist : Bandits-mages.
A la recherche de l'exposition de la durée télévisuelle l'homme se tétanise en une prière électrique mais la vidéo mettra fin à sa quête.

"Cicada dream"

Atsushi OGATA
00:05:00/1993/Allemagne
Prod : Ogata. Dist : Heure Exquise !
A dream-like journey through the "unconscious" landscape. Two women, a Japanese and a Westerner, experience and reflect on the energy, beauty, and transience of nature as they wander through the landscape of Japan in the summer.



de Geetere/Wagner, "En pire"



Sandra Kogut, "En Français"

CICV le ? Mardi
A Patrick et Cathy

J'ai plusieurs mauvaises nouvelles à vous annoncer :
Planté dans mon montage -c'est mon seul problème j'entends bien- j'ai trouvé votre Master le dernier dans les trucs de Patrick. Bon ça se fait pas mais je suis tout seul cette nuit, je m'emmerde alors fais ce que je veux, donc je l'ai regardé. Première mauvaise nouvelle. Deuxième : je crois bien que ça me plaît beaucoup ! Vous voyez l'ampleur des dégats. Patrick, notre projet de règlement de comptes est mal barré... En plus "j'argumente" : votre bande son est la plus riche entendue ici -c'est pas difficile j'ignore pas mais avec une seule vie faites un putain de score- Et les trucs légers avec lesquels vous faites matières me jubilent de fluxure, calmitude et voluptronicité comme disait Matisse. Même que m'arrive vous envier !... Tombés bien bas n'êtes vous pas ?
Reçu qu'enfin, les trames intègrent le tissu. Y'a pas turpitude ça hémisphère. Les toiles de vos rêves font de l'infini sur nos têtes. Ou presque. C'est pas Compostelle mais c'est le chemin.
Ca me paraît beaucoup. N'en sommes pas à trouver quelque chose. L'Amérique en affirmant les Indes comme l'autre crétin pour plaire aux princes. Mais si déjà on rate pas la marée, reste de l'espoir.
Désolé...

C'est peut-être un accident !

Résumons :

- C'est la meilleure chose achevée ici depuis... "Cancer"
- Ca n'enlève rien au mal que je peux dire sur "contaminations" ou ... Rassurez vous.
- Je transmets à Pierre ces mauvaises nouvelles car il a en quelque sorte pari gagné.

Jean-François Neplaz

Sur quelques fragments Magyares

Georges Heck

Parcourir le front de la vidéo hongroise, c'est arpenter des terrains depuis longtemps travaillés.

Par des ancêtres comme celui qui a donné son nom à la plus ancienne structure de production à Budapest, les Studio Bela Balasz ; y sont passés la plupart des cinéastes qui ont fait la force du cinéma hongrois. Un studio qui a très tôt investi les possibilités du nouveau medium vidéo. Avec le "géant" que fut Gabor Body disparu prématurément en 1986 : cinéaste expérimental, pionnier de la télévision avec des oeuvres complexes, instigateur du magazine vidéo "Infermental" (dans sa première édition en 1982, il avait co-signé avec Marcel Odenbach "Conversation between East and West"), à la pointe de l'avant-garde, il a été le véritable chef de file de la création vidéo (sa première vidéo répertoriée, malheureusement détériorée, une adaptation des "Bonnes" de Jean Genet, date de 1972).

D'autres ont depuis pris la relève comme Peter Forgacs et ses fameuses vidéos construites à partir de vieilles images d'amateurs retravaillées avec son complice de longue date, le musicien Tibor Szemző, ou encore Peter Sülyi auteur d'un petit bijou qui a enthousiasmé tous les publics, les "Images cinématographiques sur Bartok". Nous avons choisis, dans leurs toutes dernières oeuvres, celles extraites de la série "Interlude" initiée par un autre studio, celui des Jeunes Artistes (FMS) qui, à l'intérieur de la télévision hongroise relaie l'indispensable Studio Bela Balasz : ils produisent et co-produisent à eux deux la plus grande part de la jeune création vidéo en Hongrie.

La série "Interlude", composée de cinquante-deux épisodes, a été conçue pour la télévision sous la forme d'oeuvres découpées en sept séquences de cinq minutes diffusés chaque jour de la semaine. Pour chaque épisode, un réalisateur se confronte à un écrivain, artiste, philosophe. Cela a donné des oeuvres étonnantes qu'il faut découvrir de toute urgence !

Enfin, nous présentons une bande d'une jeune artiste Erika Katalina Pasztor, pour compléter ces quelques repères forcément fragmentaires dans un territoire vidéographique aussi fécond...

"De occulta philosophia"

Gabor BODY
00:03:15/1984

"Walzer"

Gabor BODY
00:03:00/1985

Un "philo-clip" et un "lyric-clip" qui expriment les préoccupations qui hantaient l'esprit de Gabor Body, au bord du gouffre. Solitude, soif d'absolu, repris dans le poème de Novalis, "Walzer", mis en mouvement dans une danse qui dit le vertige existentiel.

"Corset"

Erika Katalina PASZTOR
00:07:00/1992

Propos sur l'identité féminine, la séduction, le désir, tapis dans une socialité feutrée, entre apparence dédagée et sauvagerie du désir : les deux visages de l'humain ?

Carnets de voyages

"Wittgenstein, Tractatus"

Peter FORGACS

00:35:00/1993

La célébrité du philosophe autrichien, Ludwig Wittgenstein, est due à ses théories sur la réalité déduite de la logique du langage. L'Interlude du réalisateur Peter Forgacs et du compositeur Tibor Szemzo est une tentative d'interprétation de certaines idées de Wittgenstein, en mettant en corrélation des images avec des sons (signaux visuels et auditifs), en les associant ou en les dissociant.

"Rilke, Lettres à un jeune poète"

Peter SÜLYI

00:35:00/1993

Rainer Maria Rilke, a poet widely appreciated for his extraordinary sensibilities in 20 th century European poetry, corresponded for years with a young man of rather mediocre talents. The letters dealt with the fundamental questions of art, and life, but were in fact self-analyzing monologues, describing the struggle that was going on within Rilke (and which forever goes on in every reasoning creature). Following Rilke, director Peter Sülyi endeavours to capture ideas while they are in the making, to expose reality while they are in the making, to expose reality while it is not yet a fact.



Peter Forgacs, "Wittgenstein, Tractatus"

Sélection Brésilienne

Vicente Duque Estrada

Cette sélection de vidéo a pour but de présenter des réalisateurs encore inconnus du public international et de fournir un panorama sur la plus récente production de vidéo au Brésil.

Il est vrai que, pendant les années 80, on envisageait au Brésil de grands progrès culturels pour les années à venir. Pourtant, les années 90 ont vu s'aggraver la crise économique et, par conséquent, la situation socio-politique du pays.

Mais, malgré les difficultés, quelques réalisateurs brésiliens ont réussi à développer des oeuvres de répercussion internationale, où la créativité et l'esthétique des auteurs impriment une contribution sensible à la recherche du langage et aux échanges avec d'autres formes artistiques.

Dans le monde des arts, les arts plastiques, ainsi que la poésie et la musique sont ceux qui ont interagi le plus fortement avec l'image électronique. Les vidéo-poèmes, les installations et les vidéo-sculptures sont quelques uns des résultats de cette interaction.

"Experiência n 5'" et "Guilgerme Secchin" dévoilent des angles variés dans la façon-vidéo de "regarder" la peinture. Les deux directeurs ont eu l'occasion de "dire" tout ce qu'ils voulaient sur le sujet, chacun à sa manière, c'est bien vrai... Maciel, directeur débutant,

exécute un travail dans lequel la vitesse et la voracité accompagnent les caractéristiques de la peinture kaleidoscopique de l'artiste Secchin; à son tour, Duarte, directeur expérimenté de cinéma, publicité et vidéo, nous offre une lecture dans le temps quasi-réel de l'oeuvre du vétéran Barrio, en construisant un programme entre le documentaire et l'expérimental.

"Edênico" est un chef-d'oeuvre de Felipe Sàm, un nouveau directeur, dont le curriculum comporte les photos pour Parabolic People (Sandra Kogut, CICV). Osé et dynamique, la vidéo raconte, à travers la danse et le montage impeccable, la discussion entre le désir et l'amour des temps modernes.

Sans laisser de côté les difficultés que notre société traverse, ainsi que nos diversités régionales, "As meninas", vidéo de Rosemberg Caryri, nous amène à la question de la prostitution d'enfants au Nord-Est du pays, avec son récit très particulier, qui centre la caméra vers la dureté des contrastes et des problèmes brésiliens.

"Nome", de Célia Katunda, Kiko Mistroringo, A. Antunes e Alba M., est une des plus récentes et plus frappantes réalisations nationales, où la poésie et l'image nous placent devant les recherches du compositeur (A. Antunes), préoccupé avec l'expérimentation poétique et, pourquoi ne pas le dire, avec un nouveau langage brésilien.

Carnets de voyages

"Guilherme Secchin"

Fabiano MACIEL

00:05:00/1992/Brésil

Guilherme Secchin, plasticien, parle de son travail et de sa trajectoire.

"Experience n°5"

Roberto DUARTE

00:14:00/1991/Brésil

Documentaire sur l'exposition d'une installation du plasticien Artur Barrio à Rio de Janeiro.

"Edenico"

Luis FELIPESA

00:07:00/1991/Brésil

Une lecture vidéographique de la chorégraphie du danseur Henrique Schuller, sur le désir.

"As meninas/Les jeunes filles"

Caryri ROSEMBERG, Veronica GUEDES

00:15:00/1992/Brésil

Documentaire qui montre le quotidien, les difficultés, la violence, l'exploitation et le rêve des jeunes filles prostituées à Fortaleza.

"Nome" extrait

Kiko MISTRORINGO, Celia KATUNDA

00:30:00/1993/Brésil

Création vidéo d'après les poèmes et le scénario du musicien et poète Arnaldo Antunes.

"N'Pelevideo"

Renato BARBIERI

00:08:00/1992/Brésil

Création vidéo réalisée comme étude du phénomène TV - cherche à explorer la qualité matérielle de l'image vidéo.

"As ferias do investigador"

Arthur OMAR

00:25:00/1994/Brésil

Sculptures, peintures et situations de Milton Macado.

Selection canadienne

Geoffrey Shea

En 1983, UMAS (United Media Arts Studies) commença à commander des vidéos à des artistes pour les inclure dans leur publication vidéo Diderot.

Diderot essayait de développer un nouveau milieu pour les artistes - à la fois un véhicule de présentation et de distribution jusque là inédit au Canada et une situation dans laquelle les artistes pourraient créer sans trop avoir à se soucier de la logistique de production. Depuis, nous avons publié trois numéros de Diderot (et travaillons à un quatrième à propos de notre dernière exposition : Les lieux de vidéo). Alors que la vidéo s'inclue ou opère dans les arènes du plaidoyer social, du documentaire personnel, de la narration non conventionnelle, du techno-formalisme, de la culture populaire, de l'art folklorique, des communications digitales et de l'art visuel, sa non acceptation par les forums établis que sont la télévision, les cinémas, les galeries commerciales et les musées a été une grande partie de son essence et de son attraction pour les artistes si ce n'est pour les conservateurs de musée et les programmeurs. Diderot et toutes les activités de UMAS sur ce sujet sont une tentative d'atteindre ces enfers que l'art vidéo habite : les crevasses et les fissures de notre culture.

L'art vidéo flotte à contre courant du terrain mouvant d'un monde postmoderne et nécessite des situations nouvelles en développement et même d'éphémères contextes institutionnels. C'est ce que Diderot essaie de fournir. Pour chacune des publications, nous avons adopté une stratégie différente de contextualisation des travaux des artistes :

Première publication : dans "The Emperor's New Clothes" (Les nouveaux vêtements de l'empereur), l'opportunité était donnée à des artistes "non-vidéo" de faire des vidéos.

(Quelle est la proportion d'"art" formel nécessaire à la confection d'un film vidéo évocateur ?)

Deuxième publication : dans "Television and the Channels of Culture" (La télévision et les chaînes culturelles), il était demandé à des artistes vidéo d'aborder le thème spécifique du grand aliénateur : la télévision.

Troisième publication : "TV Blong Vanuatu" était un numéro consacré à une oeuvre de John Watt d'une durée de trois heures sur sa tentative de créer une chaîne de télévision communautaire dans l'île de Vanuatu (Pacifique Sud).

(Le quatrième numéro tiendra lieu de catalogue d'exposition et se concentrera aussi bien sur l'acte de "curation" que sur les oeuvres sélectionnées).

La présentation de ces films sélectionnés, chacun étant commandé ou publié par UMAS, hors de leur contexte, le magazine Diderot (qui s'adresse, de manière idéale, à un public qui regarde la télévision chez lui) est assez différent. Mais les festivals, les galeries, la télévision etc... ne sont pas des ghettos. Suivant la situation, le ton, le dialogue et les opportunités offertes à l'artiste et au spectateur sont différents. C'est de cette différence que le difficile sujet de l'art vidéo a besoin : une multitude de perspectives, un milieu socio-culturel changeant et une approche synthétique que M.Diderot lui-même aurait sans doute approuvés.

Traduit de l'anglais par
Emmanuelle Daniau et Laurence Cailhaud

Carnets de voyages

DIDEROT
Publications vidéo
par United Media Art Studies.

"Sans titre"

Doug SIGURDSON
00:15:00

"The Heaven Mirror"

Marc GUERRE
00:15:00

"She works tool power"

Fast WURMS
00:05:00

"Commercial"

John BROWN
00:01:00

"TV Blong Vanuatu"

John WATT
extraits

"Bone, gut Gone Fornotten"

Christian MORRISSON
00:05:00

"Salomé"

Geoffrey SHEA
00:07:00

Canadian tapes

In 1983 United Media Arts Studies (UMAS) began commissioning artists to make videotapes for inclusion in its video-format publication : DIDEROT.

DIDEROT was an attempt to develop a new milieu for artists - both a presentation and distribution vehicle wich hadn't been tried before in Canada, and a situation in wich artists could create work without having to concern themselves too much with the logistic of production. Since then we have published three editions of DIDEROT (and are working on a fourth in connection with our recent exhibition : "les lieux video").

While video encompasses or operates within the arenas of social advocacy, personal documentary, non-conventional narrative, techno-formalism, popular culture, folk art, digital communications, and visual art, it's lack of acceptance in the established forums of television, movie theatres, commercial galleries and museums has been a large part of its essence and its attraction for artists if not for curators and programmers. DIDEROT, and all of UMAS's activities for the matter, are an attempt to address this nether world wich video art inhabits - the crack and fissures of our culture.

Video art floats against the shifting ground of a post-modern world, and it requires novel, envolving, and even short-lived "institutional" context. This is what DIDEROT has tried to provide. Each issue has adopted a different strategy for contextualizing the artists' works. "Issue 1 - the emperor's new clothes" was an opportunity for non video artists to make tapes. (How much formal "craft" is actually required to make an evocative videotape ?).

"Issue 2 - television and the channels of culture" asked video artists to address the

specific theme of the great alienator, TV.

"Issue 3 - TV blong Vanuatu" was an issue devoted to a single work, John Watt's three-hour experiment in creating a community television channel in the south pacific, island culture of Vanuatu. (Issue 4 - will function as an exhibition catalogue wich will focus as much on the act of curation as on the works selected.)

Presenting these selected tapes, each commissioned or published by UMAS, outside of the context of DIDEROT (wich is aimed, ideally, at a home-viewing audience) is almost beside the point. But festivals, galleries, television, et cetera are not ghettos. Each context provides a different tone, a different dialogue, and different opportunities for artists and viewers. It is this difference wich is requiered by the difficult subject of video art : a multitude of perspectives, a shifting background and a synthesizing approach which would have undoubtedly been endorsed by M. Diderot himself.

Geoffrey Shea

Histoires d'Oeil

"Glozel ou le mythe au logis"

Alain BUROSSE

00:24:00/1993/France

Prod : Videolune/Colette Chevrier.

Dist : Canal +.

Le fil d'Ariane de ce documentaire, sera une recherche à la fois objective et subjective sur l'affaire Glozel qui recouvre plusieurs strates : un miroir sociologique, idéologique, psychologique, scientifique et historique de 1925 à nos jours. Alain Burosse souhaite en saisir les ramifications et les replacer dans le contexte d'un site "habité", révélateur des comportements humains de ce siècle. Glozel est un hameau au centre d'une zone perturbée : Vichy, son maréchal et ses eaux thermales - un gisement d'uranium- Pion, le village rebelle - le centre de l'Europe des Douze.

"One Eno"

Jérôme LEFDUP

00:26:00/1993/France

Prod : Vidéo de poche/OPAL/Canal+"l'Oeil du cyclone". Dist : Canal +.

Portrait de Brian Eno.

Carte blanche à Jean-Paul Fargier :

Thierry GEHIN

"Chine 89"

00:04:00/France

"Lettre à Antoine"

00:12:00/France

"Monsieur G"

00:04:00 France

"Le Septième Jour"

00:22:00/France

"Il a disparu"

00:08:00/France

Gaspard NOE

"L'hypnose"

00:26:00/France

Prix de la création vidéo 1994

Créés en 1989, ces prix sont destinés à récompenser l'oeuvre de réalisateurs n'ayant jamais été primés, dans le but précis de favoriser la découverte et la reconnaissance de nouveaux talents sur la scène internationale.

Cinq prix seront décernés en 1994 :

prix de la DRAC Auvergne :

10 000 FF

prix de la ville de Clermont-Ferrand :

10 000 FF

prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme :

10 000 FF

prix de la FNAC :

5 000 FF

prix Canal + :

achat de la bande

Le jury sera composé de :

Georges Heck, Norbert Corsino, Alain Burose, Paul Ouazan, Jean-Claude Schenkel, Serge Lesbre, Marie-Gabrielle Gagnadre, Jean-Noël Alves.

Les trophées sont réalisés par les élèves de Pierre Marion, Professeur à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand.

PALMARES 1993 :

"Recuerdos de feria"

Manuela SAEZ, Espagne

"Cités antérieures - Sienna"

Christian BOUSTANI, France

"Mind the gap"

Kassandra WELLENDORF, Danemark

"Duett"

Philipp SCHMID, Suisse

"La tentation de la chouette"

Bruno SAPARELLI, Suisse

Mentions spéciales du jury :

"Solo 7"

Martine RONDET-MIGNOTTE, France

"Ausencia"

Christian BARANI, France

"Ecuatorial"

Marc DAVID, France

SELECTION 1994 :

"Illuminazioni"

Alessandro AMADUCCI

00:20:00/1993/Italie

Adaptation vidéo des "illuminations" d'Arthur Rimbaud.

"Le bruit du silence"

Fabrice CAVAILLE

00:12:00/1993/France

Relecture d'un rêve de l'enfance, le clair obscur du sommeil. Installation grand écran diffusion quadraphonique ici mixée monobande stéréo.

"Got away in the dying moments"

Dennis DAY, Ian MIDDLETON

00:05:00/1992/USA

"Lettre à antoine"

Thierry GEHIN

00:12:00/1992/France

Lettre vidéo testamentaire d'un père à son fils.

"Weightless fall"

Lucinda GOAD

00:02:22/1993/Ecosse

Le propos est de communiquer la beauté de la danse par l'animation en capturant l'esprit la sensation et l'énergie que dégage le mouvement.

"Des poissons morts, ils ne mordent pas"

Angelika HUBER

00:01:25/1992/France

Les manipulations des médias sont mis avec une certaine ironie - voire avec cynisme en question.

"Reflections"

Marcos JORGE
00:18:00/1993/Italie

"En ce temps-là, le monde des miroirs et le monde des hommes n'étaient pas, comme maintenant, isolés l'un de l'autre. Ils étaient, en outre, très différents ; ni les êtres ni les couleurs ni les formes ne coïncidaient. Les deux royaumes vivaient en paix ; on entraînait et on sortait des miroirs. Une nuit, les gens de miroir envahirent la terre"

"Le premier voyage de Sinbad le marin"

Jean-Paul LABRO
00:09:54/1993/France

Témoignage douloureux de la coexistence de l'Histoire collective et de la mémoire individuelle.

"Mémoires"

Denis LELONG
00:05:00/1993/France

C'est un travail sur la mémoire conçu à partir de photos de famille. C'est en quelque sorte un voyage dans le temps pour essayer de redonner vie aux souvenirs qui disparaissent et à cette mémoire qui s'évanouit.

"Whose Tibet is it anyway"

Merel MIRAGE
00:07:00/1993/Allemagne
Réflexion poétique sur l'actuelle situation du Tibet.

"Screen dream"

Kostia MITENEV
00:10:26/1993/Russie
Cette vidéo-danse raconte l'histoire d'un homme qui s'endort sur les événements douloureux de sa vie ...

"Autopsie"

Véronique MOUYSET
00:05:30/1993/France

Filmer le corps implique de l'enfermer dans un cadre. Autopsie (def. : voir de ses propres yeux), tente de pénétrer un corps par l'image. L'image faite d'ombres et de lumières, de dit et de non-dit, où le corps se perd, se retrouve, pour enfin renaître et disparaître dans un " in " sans fin, l'autre.

"The misfits"

Lars MOVIN
00:79:00/1993/Danemark

Un portrait vidéo d'un groupe d'artistes qui depuis les années 60 a bouleversé notre conception de ce que peut être l'art. En plus des interviews des seize principaux artistes du mouvement Fluxus, la vidéo comprend une documentation de leurs oeuvres ainsi que des extraits de plus de dix film rares du mouvement Fluxus des trente dernières années.

"Dédale, le grand inventeur"

Victoria POYNTER
00:02:10/1993/France

Ce travail représente une partie de la longue et belle histoire mythologique grecque de Dédale. C'est un mélange de la peinture, des dessins et un travail de palette graphique et de l'ordinateur Harry.

"Terra incognita"

RGilles IBSTEIN
00:05:00/1993/France

Vidéopeinture : Le voyage à travers un tableau, autour du monde et dans les rêves d'un enfant qui joue.

"Blockhaus"

Richard SKRYZAK , Didier CANYN

00:10:00/1993/France

"Le public confond facilement celui qui pêche en eau trouble avec celui qui puise en eau profonde". Nietzsche

"Hyperboreans"

TARTEMPION

00:06:00/1993/France

Au commencement, les hommes dressèrent des pierres pour comprendre le monde. Aujourd'hui, ils ont percé bien des mystères... excepté un : que signifient ces pierres?

"Au pays de la magie"

TARTEMPION

00:04:30/1993/France

Illustration de trois poèmes de Henri Michaux.

"Argumento"

Carlos TRILNICK

00:12:40/1992/Argentine

Thème de la vérité traité par le groupe Organisation Negra sur des textes de Jorge Luis Borges.

"Discours des comètes"

Suzan VACHON

00:15:50/1992/Canada

Une question d'optique, 1958, 1992. Dans une structure elliptique, fragmentaire et associative, "Discours des comètes" explore la difficulté que l'on éprouve parfois à discerner le rêve du souvenir.

Curriculum vidéo

Roland BALADI

France

Réalisations vidéo :

1974 - "Ecrire Paris avec les rues de cette ville"
"Périphérique"

1975 - "Watch my face to read my thoughts"

1978 - "From Mike to Marshall with love"

1982 - "Michael & Jello"

1986 - "The marble Cadillac project"

1987 - "The marble Cadillac project II"

1988 - "Ecrire Paris avec les rues de cette ville II"

1989 - "Au pays de l'or blanc"; "Une après-midi tranquille chez John et Margareth";
"Nam June's first tape"

1990 - "Charlie Echo Mike & Jello"

1992 - "La totale"

1993 - "Stand-by on an overbooked flight"

1994 - "L'amour dans l'âme"

En préparation : "Mixed media"

Dominik BARBIER

France, né en 1957

Réalisations vidéo :

1993 - "J'étais Hamlet"

1991 - "Twice the universe"

1987 - "L'oeuvre inquiétante"

1986 - "Histoire à dormir debout"

1985 - "Espèce protégée"

1985 - "Le diptyque d'électronick Nozati"

1984 - "Le grand sable"; "Orage-dance";
"Heart of the monster"

1983 - "Orage"

1982 - "Providences"

Sculptures électroniques :

1994 - "Frankenstein program : test 03"

1993 - "The deep blue nurse"

1992 - "Frankenstein test 02 : the astronaut";

"The black nurse"; "Transmetteur 2";

"Messages 01/02/03."

1991 - "Hu-main 01/02"; "The blue nurse";

"Frankenstein test 01 : the lover";

"Eternaute 02"

Installations :

"The no way buster project"; "See no evil..."

"The red shield"; "La caverne pétrifiante";

Dominique BELLOIR

France, née en 1948

Réalisations vidéo :

1974 - "Fluides"

1975 - "Feed-back/Stroboscopie"

1976 - "Anamorphoses" 1979 - "Memory"

1980 - "Flippers"; "Infra-Rouge/Performance"

1981 - "Paris mis à nu"; "Digital Opera"

1982 - "Captures/Ecran"; "Une trame
nommée désir"

1984 - "L'enfant de la haute mer";
"Autoportraits 84"

1984/85 - "Portraits d'artistes" I à VIII

1985 - "Mémoire d'un lieu"; "Scénographie
d'un paysage"; "Paysage - spectacle ou
évidence"

1986 - "Souvenir" sur J. Monory

1986/88 - "Violons Clips" série

1986 - "Lèche vitrine"

1987 - "Fragments 3 x 3" installation; "Des
sculptures pour le domaine de
Kerguehenec"

1988/89 - "Les jardins de Villandry"

1988 - "Private Paradise" installation

1989 - "TV Murals" infographies

1990 - "Le syndrome de Stendhal" 1990 - "Le
jardinier de la lumière" (Giverny)

1990 - "Nymphées" installation

Timothy BINKLEY

USA

Réalisations vidéo :

1991 - "Watch yourself"

1988 - "Face to face"; "Drawn to the light";
"Autoform"; "Symmetrical reincarnations I
and II"; "Pink slip out of nowhere"

1987 - "A price for every progress"; "Who
killed Heinrich Hertz ?"

1982 - "Sublime art"

1980 - "Artificial intelligence"

1974 - "Existence Synchrony"

1973 - "The seasons"; "One minute of pure
chance"

1972 - "In the eye of the unicorn"; "Portrait
of Sean"

1971 - "The real thing"

Rémi CARITEY

France, né en 1957.

cinéma, films courts en double-huit :

"Insolation"; "Le bout du monde";

"Tornado"; "La cour"; "La clé des champs"

photographie :

"Eabiteys"; "12-70-40"; "Station en service"

photojournalisme :

"Gamma"; "Libération"; "Le monde"

vidéo, documentaire :

"L'autocar"

cinéma, seize millimètres :

"Journal muet"

Nicole et Norbert CORSINO

France

Réalisations vidéo :

1992 - "Circumnavigation"

1990 - "211 jours après le printemps"

1990 - "La Collection - Été 4ème époque"

1989 - "Un avion presque au milieu du lac"

1988 - "Le Pré de Madame Carle"

1986 - "Anna de la côte"

Ilse GASSINGER

Autriche, née en 1953.

Réalisations vidéo :

1982 - "Unbeschreiblich Weiblich"

1983 - "Gewalt in der Ehe"

1984 - "Über Vergewaltigung"; "Frauenturm"

Instandgesetzt ?"; "Verzehren / Verzerrt"

1986 - "Quick Lunch"

1987 - "Die Evidenz des Kalküls"

1988 - "Mitten im Endlosband"; "Magnetique"

1989 - "Exposed"; "Ö-Norm-Al";

"Infermental 9 "Heart of Europe";

"Eisenherz"; "Splash"; "Ha !"

1993 - "Temptation of Eve"; "Monos Pro"

Monon"

Patrick de GEETERE

France, né en 1951.

Réalisations vidéo :

1982 - "Technopop in Wonderland"

1983 - "Aridazona"; "New facts about Cement"

1984 - "Clouds of Glory"

1985 - "Fugitives in Black and White"

1985 - "Johnny"

1986 - "Fuck your dreams this is heaven"

1987 - "Hiding in dust"

1989 - "De doute et de grâce"

1990 - "A capella"

1992 - "Les contaminations"

1993 - "En pire"

Installations vidéo :

"Les contaminations"; "A capella"; "De

doute et de grâce"; "Premier sang"; "Fuck

your dreams, this is heaven"; "Johnny";

"Clouds of glory"; "New facts about

cement"; "Technopop in Wonderland";

"Wonder show back again"

Georges HECK

France, né en 1949 à Strasbourg.

Etudes en Sciences humaines (Psychologie)

Programmateur des documentaires au Festival International du Film de Strasbourg depuis 1988

Créateur en 1989 de l'association "Vidéo les beaux jours" qui anime à Strasbourg un lieu de diffusion avec une programmation vidéo hebdomadaire, un espace de consultation publique et développe un réseau de lieux de diffusion.

Coordonne la publication de "Rétrovision" périodique sur les pratiques audiovisuelles en milieu pénitentiaire.

Jérôme LEFDUP

France, né en 1961.

Réalisations vidéo :

1991, 1992, 1993, 1994 - "L'Oeil du Cyclone"

1990, 1991, 1992, 1993, 1994 - "Imagina"

1993 - "One Eno"; "Siamois des oreilles"

1992 - "M'Escher Z'Amis"; "Ali Click"

1990 - "Good fun"; "Jihad Joe"

1989 - "L'Enterrement des Maîtres du Monde"; "La Tour Eiffel"; "Happy Buzz Day Moongly"

1988 - "Convictions profondes"; "Dans l'eau comme en toi"; "Séance d'échauffement oculaire"; "Random Joe"; "Les Revenants de la Revue" spectacle musical; "Le stress"

Sandra LISCHI

Italie, née en 1951.

Professeur de "Théorie et technique des moyens de communication audiovisuelle" à l'Université de Pise (Département d'Histoire des Arts). Depuis 1985 elle organise et dirige à Pise la manifestation "Ondavideo", consacrée aux "images et sons du futur". Parmi ses publications, le premier recueil paru en Italie d'essais consacrés à la vidéocréation, "Metamorfosi della visione" - "Saggi di pensiero elettronico" (avec Rosanna Albertini), Pisa 1988, et "le Souffle du temps", dédié à l'oeuvre de Robert Cahen (C.I.C.V. Montbéliard, 1992).

Joan LOGUE

USA

Réalisations vidéo :

"Video portraits : silent words for installation"
"30 second spots : New York"; "30 second spots : Paris"; "René and Georgette Magritte with their dog after the war"; "30 second spots : San Francisco"; "Portraits : New England Fishermen"; "Video portraits : french writers"; "A portrait of a friend by friends : Emmett Williams"; "5 composers : 5 countries"

Installations :

Autoportrait : 1973-1983 Californie, New York et Paris (Et) Portrait d'une jeune fille : 1992 Marseille; Miroir : autoportrait; Hommage à Dany Bloch; Les sans-abris; John Cage; Benjamin Franklin

Stéphanie MOISDON

France, née en 1967

Etudes de recherches cinématographiques et audiovisuelles (Sorbonne Nouvelle - Paris III)

Publications :

1990 "L'Imagi-mère", in La recherche Photographique, n°8, éditions Paris Audiovisuel, Paris, février 1990.

1992 "Vidéo et après... La Collection vidéo du Musée National d'Art Moderne", rédaction des textes et coordination de la publication sous la direction de Christine Van Assche avec les contributions de Hippolyte Massardier, Laurence Louppe et Didier Semin, éditions

Carré / Centre Georges Pompidou, Paris, septembre 1992.

"Une collection vidéo", in CNAC Magazine, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, juin 1992.

1993 "Comme un opéra immobile", "la Tentation de la fresque", "Le regard de Méduse", "le goût de la beauté", quatre textes sur les oeuvres de Jean-Baptiste Mathieu, Christian Boustani, Dominique Belloir, pour introduire la première édition vidéo de Mirage Illimité, éditions Grand Canal / Ministère de la Culture.

"Images évolutives, le vivant comme modèle", in CNAC Magazine, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, janvier 1993.

"L'expérience de la quantité", in catalogue de la 5ème Semaine Internationale de Vidéo, Maison de la Culture de Saint Gervais, Genève (Suisse), octobre 1993.

Patrick Robert "Pat" O'NEILL

USA, né en 1939.

Réalisations :

1963 - "By the sea"
1964 - "Bump city"
1967 - "7362"
1969 - "Scenen"
1970 - "Runs good"
1971 - "Easyout"
1972 - "Last of Persimmons"
1973 - "Down wind"
1974 - "Saugus series"
1976 - "Sidewinder's delta"
1977 - "Two sweeps"
1978 - "Foregrounds"
1978 - "Sleeping dogs (never lie)"
1982 - "Let's make a sandwich"
1989 - "Water and power"

Geoffrey SHEA

Canada

Réalisations vidéo :

1991 - "Dream"; "Surface Tension"

1990 - "Myrtle of Meaford"

1984/89 - "Diderot"

1989 - "Salomé"

1987 - "Work"; "Free Will"

1986 - "The Truth about the U.S.S.R"

1985 - "Racetrack"

1984 - "Timmins (Ont.)"; "The Art of Receiving Data"; "Tentative Conclusion"

1983 - "Coupe du Monde - The Sport series : Part 1"

1982 - "Speak no Evil"

1981 - "Sink or Swim"

Installations :

1993 - "Loop"

1992 - "Surface Tension"; "Round TV"

1991 - "Spiral"; "Pilgrim's Progress"

1984 - "The Art of Receiving Data"

1982 - "Shore"

Maureen TURIM

USA

Etudes à l'Université d'Aix-Marseille, l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, l'Université du Wisconsin-Madison. Chercheur en Arts de la communication et Cinéma.

Professeur titulaire au Département d'Anglais à l'Université de Floride Gainesville.

Publications :

"Abstraction in Avant-Garde Films" UMI Research Press, Ann Arbor. 1985.

"Flashbacks in film : Memory and History" Routledge, New York and London. 1989.

"The films of Nagisa Oshima : images of a japanese iconoclast" (en cours).

De très nombreux articles dont : "Les hommes consomment les blondes" in "Le cinéma américain" éd. Raymond Bellour, Flammarion, Paris. 1980.

Cathy WAGNER

France

Réalisations vidéo :

1993 - "En pire"

1992 - "Les Contaminations"; "Europe Feedback Daydream"

1990 - "A Capella"; "Kreutzberg Metropolis Brücke"

1989 - "De Doute et de Grâce"

1988 - "Premier Sang"

Paul WILLEMSSEN

Belgique, né à Anvers en 1959

Etudes de mise-en-scène cinéma (HRITCS, Bruxelles); Rédacteur en chef revue Andere Sinema, Anvers. Responsable de programmations pour le ciné-club De Andere Film, Anvers. Cinéma Rialto, Amsterdam.

Directeur artistique du centre de l'image Eldorado,

- 70 articles principalement pour la revue Andere Sinema (Belgique), mais aussi pour Skrien (Pays Bas), Mediamatic (Pays Bas), Blimp (Autriche), etc.

- Co-fondateur et collaborateur de Argos, distributeur Belge de vidéos et films de danse et d'art vidéographique.

index

Allemagne

Du also bist mein Brautigam (la flûte enchantée)

Raimund Krumme
00:04:02/1993

Whose Tibet is it anyway ?

Merel Mirage
00:07:00/1993

Argentine

Quelques femmes

Sabrinha Farji
00:13:30/1992/

Les quatres saisons d'une année

Sabrinha Farji
00:12:47/1993

Imagenes alteradas

Sara Fried
00:11:12/1993

Saint Ex

Diego Mas Lascano
00:06:46/1993

Argumento

Carlos Trilnick
00:12:40/1992

Belgique

L'Objet

J.-L et Danièle Nyst
00:11:30/1974

Le tombeau des nains

J.-L et Danièle Nyst
00:02:30/1975

Le cygne et son image

J.-L et Danièle Nyst
00:03:00/1975

La farde et son image

J.-L et Danièle Nyst
00:03:30/1975

Le voyage de Christophe Colomb

J.-L et Danièle Nyst
00:02:30/1975

Le robot

J.-L et Danièle Nyst
00:02:00/1975

Le paysage

J.-L et Danièle Nyst
00:40:00/1975

L'Ombrelle descendant un escabeau

J.-L et Danièle Nyst
00:03:30/1977

La mort d'une poule

J.-L et Danièle Nyst
00:01:10/1977

Revolver

J.-L et Danièle Nyst
00:03:00/1977

L'Ombrelle en papier

J.-L et Danièle Nyst
00:23:00/1977

Aile quatre neige

J.-L et Danièle Nyst
00:19:00/1978

The clown and the hole

J.-L et Danièle Nyst
00:31:00/1981

Deux oiseaux chantent

J.-L et Danièle Nyst
00:20:00/1982

Thérèse plane

J.-L et Danièle Nyst
00:14:00/1983

J'ai la tête qui tourne

J.-L et Danièle Nyst
00:16:00/1984

Hyaloïde

J.-L et Danièle Nyst
00:27:00/1985

L'Image

J.-L et Danièle Nyst
00:42:00/1987

Saga sachets

J.-L et Danièle Nyst
00:21:00/1989

Comme s'il y avait des pyramides

J.-L et Danièle Nyst
00:31:11/1990

Le livre est au bout du banc

J.-L et Danièle Nyst
00:28:00/1992

L'Apocalypse selon Thérèse

J.-L et Danièle Nyst
00:22:00/1993

Du parc # 1410

Walter Verdin
00:20:00/1993

Brésil**N'Pelevideo**

Renato Barbieri
00:08:00/1992

Danses avec la terre

Mani Marini Blandini
00:37:00/1992

As meninas / les jeunes filles

Rosemberg Caryri
00:15:00/1992

Veronica Guedes Experience n° 5

Roberto Duarte
00:14:00/1991

Edenico

Luis Felipe
00:07:00/1991

En Français

Sandra Kogut
00:22:00/1993/Fbrésil

Guilherme Secchin

Fabiano Maciel
00:05:00/1992

"Nome" extrait

Kiko Mistroringo
00:30:00/1993

Celia Katunda**La pierre entend passer le vent**

Leonardo Crescenti Neto
00:10:00/1986

As ferias do investigador

Arthur Omar
00:25:00/1994

Apocalipse em goiania

F. Salomao
00:06:00/1988

Canada

Commercial

John Brown
00:01:00

Letter to Toronto

Garry Cook
00:10:30/1993

The heaven mirror

Marc de Guerre
00:15:00

Bone, gut gone fornotten

Christian Morrisson
00:05:00

Salomé

Geoffrey Shea
00:07:00

Sans titre

Doug Sigurdson
00:15:00

Discours des comètes

Suzan Vachon
00:15:50/1992

TV blong vanuatu (extraits)

John Watt

She works tool power

Fast Wurms
00:05:00

Danemark

The Misfits

Lars Movin
00:79:00/1993

Wash and go

Kassandra Wellendorf
00:01:00/1993

Ecosse

Weightless fall

Lucinda Goad
00:02:22/1993

Espagne

Autoportrait

Manuela Saez
00:07:00/1991

Graons

Carles Sole
00:07:20/1993

France

Et toi

Martine Arnaud-Goddet
00:15:00/1993

Alice ou les Abysses

Pascal Aubier
00:14:50/1993

J'étais Hamlet

Dominik Barbier
00:72:00/1993

Entre deux murs

Frederic Bossaert, Sylvain Houcke
00:20:26/1992

Étude en noir

Alain Bourges
00:20:00/1992

Glozel, le mythe au logis

Alain Burosse
00:24:00/1993

Voyage d'hivers

Robert Cahen
00:18:30/1993

Le bruit du silence

Fabrice Cavaille
00:12:00/1993

Circumnavigation : Lisbonne

N+ N Corsino
00:15:00/1993

Circumnavigation : Vigo

N+ N Corsino
00:15:00/1993

La Malbaie

Michel Coste
00:10:00/1993

En pire

Patrick de Geetere
00:19:00/1993

Le petit bal perdu

Philippe Decouflé
00:03:15/1993

Pose sur un soleil vide

Nicolas Denise
00:17:30/1993

Les Voix de la Folie

Esti
00:53:00/1993

Chine 89

Thierry Géhin
00:04:00/1990

Lettre à Antoine

Thierry Géhin
00:12:00/1992

Monsieur G.

Thierry Géhin
00:04:00/1993

Le Septième Jour

Thierry Géhin
00:22:00/1993

Il a disparu

Thierry Géhin
00:08:00/1994

Des poissons morts, ils ne mordent pas

Angelika Huber
00:01:25/1992

Robert Cahen

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Antoinette Spielmann

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Daniel Schlosser

(Centre A.V. Régional) Label vidéo
00:12:00/1992/94

Pierre Lobstein

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Pierre Bongiovanni

(C.I.C.V.) Label vidéo
00:12:00/1992/94

Jean-Baptiste Mathieu

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Patrice Muller (le Maillon)

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Jean-Louis Le Tacon

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Jean-Marie Fawer

Label vidéo
00:12:00/1992/94

Patrick Beiwy

(Canal 10 / Maison d'arrêt de Strasbourg)

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Jean-Paul Fargier

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Georges Heck

(bilan régional)

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Daniel Schmitt/Muriel Meyer

(Pittiwaff Nelson Pictures)

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Geneviève Charras

(la vidéo-danse)

Label vidéo

00:12:00/1992/94;

Litsa Boudalika

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Egon Bunne

(Z.K.M. de Karlsruhe)

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Philippe Avril

(La Compagnie de l'Observatoire)

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Ko Nakajima

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Aniel Coche

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Michael Gaumnitz

Label vidéo

00:12:00/1992/94

Emission Spéciale

(best of) Label vidéo

00:12:00/1992/94

Le premier voyage de Sinbad le marin

Jean-Paul Labro

00:09:54/1993

Journal 1

Jean-Luc Lagarce

00:52:00/1992

Portrait

Jean-Luc Lagarce

00:01:00/1993

Les muriens

Olivier Lannaud

00:03:10/1993

One Eno

Jérôme Lefdup

00:26:00/1993

Mémoires

Denis Lelong

00:05:00/1993

Paroles d'humanité

Pierre Lobstein

1992

Avant que le soleil ne soit devenu trop chaud

Sophie Loret- Naumovitz

00:08:00/1993

Disparaître

Sophie Loret- Naumovitz

00:16:00/1993

Variations sur le sport

Jeanne Lortat-Jacob
00:02:20/1993

La tête

Jean-Baptiste Mathieu
00:03:40/1993

Autopsie

Véronique Mouysset
00:05:30/1993

**Une expérience d'hypnose
audiovisuelle**

Gaspar Noé
00:26:00/1993

Dali

Oeil du Cyclone
00:26:00/1993

Dédale, le grand inventeur

Victoria Pounder
00:02:10/1993

Terra incognita

Gilles Ribstein
00:05:00/1993

Astrée time

Pasqui Romild
00:07:15/1993

Le cri dans les ventres

Pasqui Romild
00:06:30/1993

Triste dimanche

Pasqui Romild
00:03:30/1993

Blockhaus

Richard Skrysak, Didier Canyn
00:10:00/1993

Hyperboreans

Tartempion
00:06:00/1993

Au pays de la magie

Tartempion
00:04:30/1993

Rire jaune

César Vayssié
00:26:00/1993

Un jour son prince

César Vayssié
00:50:00/1994

Methuselah

Cathy Vogan
00:20:00/1992

Grande Bretagne**A new life**

Simon Biggs
00:04:00/1989

The temptation of Saint-Anthony

Simon Biggs
00:05:00/1990

Wank Stallions

Alison Murray
00:30:00/1992

Hongrie**De occulta philosophia**

Gabor Body
00:03:15/1984

Walzer

Gabor Body
00:03:00/1985

Wittgenstein, tractatus

Peter Forgacs
00:35:00/1993

Corset

Erika Katalina Pasztor
00:07:00/1992

Rilke, lettres à un jeune poète

Peter Sulyi
00:35:00/1993

Italie

Illuminazioni

Alessandro Amaducci
00:20:00/1993

Reflections

Marcos Jorge
00:18:00/1993

Planetopolis

Gianni Toti
01:40:00/1994

Japon

Tsuru no mai

Atsushi Ogata
00:03:00/1992

Cicada dream

Atsushi Ogata
00:05:00/1993

Russie

Screen dream

Kostia Mitenev
00:10:26/1993

Slovénie

Labyrinth

Marina Grzinic, Aina Smid
00:11:45/1993

Suisse

La chambre verte

Bruno Saparelli
00:22:42/1993

U.S.A.

Can't take that away from me

Kevin Adams
00:13:00/1992

Traces of a presence to come

Irit Batsry
00:40:00/1993

Girl power

Sadie Benning
00:15:00/1992

It wasn't love

Sadie Benning
00:20:00/1992

Velasquez digital

Luis F. Camino
1989

Got away in the dying moments

Dennis Day, Ian Middleton
00:05:00/1992

The looking glass

Juan Downey
00:28:49/1981

Storm and stress

Doug Hall
1986

People in buildings

Doug Hall
1990

People in buildings II

Doug Hall
1991

Tall ships

Gary Hill
1992

Finally destroy us

Tom Kalin
00:04:00/1991

Darling child

Tom Kalin
00:02:00/1993

Nomads

Tom Kalin
00:05:00/1993

Ohio at Giverny

Mary Lucier
1983

**Ohio to Giverny : memory of
light**

Mary Lucier
1983

Wilderness

Mary Lucier
1986

Water and power

Pat O'Neill
00:57:00/1989

Space 1

Steina et Woody Vasulka
1972

The golden voyage

Steina et Woody Vasulka
00:29:00/1973

Vocabulary

Steina et Woody Vasulka
1973

Violin power

Steina et Woody Vasulka
1978

Scapes

Steina et Woody Vasulka
1981

Somersault

Steina et Woody Vasulka
1982

Long river

Reynold Weidenaar
00:07:27/1993

Turbulences Vidéo, revue trimestrielle
deuxième trimestre 1994

Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre

Impression : G. de Bussac S.A.

Dépôt légal : à parution

N° de commission paritaire : 74742

Publié par *Turbulences Vidéo*

B.P. 71

63003 Clermont-Ferrand cedex 1

tél : 73 90 67 58

fax : 73 92 44 18

© les auteurs, *Turbulences Vidéo*

Tous droits réservés

Les *Turbulences Vidéo* bénéficient du soutien du
Ministère de la Culture et de la Francophonie - DRAC
Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, du
Conseil Général du Puy-de-Dôme et du Conseil
Régional d'Auvergne.

Ce numéro spécial "**VIDÉOFORMES 94**" a été
réalisé grâce à Arts Graphiques Auvergne, la Société
G. de Bussac, et à tous les auteurs qui nous ont fait
l'amitié de prendre leur plume.

Prochain numéro : 1er juillet 1994.

VIDÉOFORMES remercie ses partenaires de
leur fidélité et de leur soutien :

Caisse des Dépôts et Consignation, G. de
Bussac S.A., Manganelli distribution, FNAC
Clermont-Ferrand, Fabre et Speller architectes,
Pierre Chapdeleine R.P., Plastidore, Arts
Graphiques Auvergne, le Service Université
Culture, Citévision, Atalante production,
Dacko & Co, l'Ecole des Beaux-Arts de
Clermont-Ferrand, Radio France Puy-de-
Dôme, Canal +, Arte, Le SMTC, SODECOV;
Le Ministère de la Culture et de la
Francophonie - DRAC Auvergne, la ville de
Clermont-Ferrand, le Conseil général du Puy-
de-Dôme et le Conseil Régional d'Auvergne;
Ainsi que : le MIT, Fearless, Grand Canal, le
CICV de Montbéliard-Belfort, les Services
culturels de l'Ambassade du Canada, le
Commissariat Général aux Relations
Internationales de Belgique, le Ministère de la
Culture de la Communauté française de
Belgique, Vidéo de Poche, Art Vidéo Danse,
Vidéo les Beaux Jours, Vidéo Lune, Vidéo
Brazil, Vidéo Synergie, Auvergne Mutualiste,
le CNAP, la DAP, la DDF, Vidéo les beaux
jours, RESEAU, l'INA, Grand Prix International
de Vidéo Danse, Telex Danse.

VIDÉOFORMES :

Gabriel Soucheyre : Président

Marie Mas : Secrétaire

Marie-Pierre Camus : Trésorière

Hervé de Bussac : Administrateur

Pierre Grand : Administrateur

Jean-Paul Fargier : Conseiller artistique

Éric de Bussac : Directeur

Valérie Lashermes : Secrétaire de Direction

Denis Mautret : Responsable vidéo

Vachira Bernard : administration, scolaires

Djamal Malagouan : prospection

Bruno Didelot : Régisseur

Jean-Michel Bonnemoy : Graphiste

Pierre Chapdelaine : Relations Presse

Xavier Fabre et Vincent Speller, architectes :

Scénographes

Abonnez-vous !

Abonnez vos amis !

Les **Turbulences Vidéo** sont désormais éditrices d'une revue trimestrielle consacrée à tous les acteurs du monde de la création vidéo :

- Téléx : expos, festivals, publications, éditions, etc..
- Humeur : billet d'humeur
- Points de repères : histoire de la vidéo.
- Portrait d'artiste : entretien, écrits
- Art Vidéo Danse : critiques des dernières productions
- De Visu : critiques sur des artistes, des vidéos, des expos...
- Intra Muros : vu de l'intérieur : une école d'art, un centre de production, un centre d'art, un organisme de diffusion, etc.

L'abonnement (100 FF et 140 FF pour l'étranger) pour 4 numéros, dont un numéro spécial pour **VIDÉOFORMES.**

Bon de commande

à nous retourner avec votre versement à :

Turbulences Vidéo • B.P. 71 • 63003 CLERMONT-FERRAND Cedex 1

Nom :

Prénom :

rue:

Code postal :

Localité :

1900 年 9 月 7 日

今日晴，風和日麗，天氣甚佳。上午九時，由本館出發，前往郊外遊玩。沿途風景，甚為優美。見有農夫在田間耕作，辛勤勞作，令人感佩。至十時，抵達郊外，見有湖水一潭，水清如鏡，倒映著周圍之山巒與樹木，景色宜人。遂在湖邊休息，並野餐。見有數隻白鷺，在湖邊覓食，姿態優雅。至十一時，返回本館，整理行裝。下午二時，又前往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

今日之遊玩，甚為愉快。見有農夫辛勤耕作，令人感佩。郊外之風景，甚為優美，湖水清澈，山巒倒映，景色宜人。古剎之建築，宏偉壯麗，香火鼎盛。僧人誦經，聲聲入耳。今日之遊玩，實為人生一大樂事。明日再往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

今日之遊玩，甚為愉快。見有農夫辛勤耕作，令人感佩。郊外之風景，甚為優美，湖水清澈，山巒倒映，景色宜人。古剎之建築，宏偉壯麗，香火鼎盛。僧人誦經，聲聲入耳。今日之遊玩，實為人生一大樂事。明日再往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

今日之遊玩，甚為愉快。見有農夫辛勤耕作，令人感佩。郊外之風景，甚為優美，湖水清澈，山巒倒映，景色宜人。古剎之建築，宏偉壯麗，香火鼎盛。僧人誦經，聲聲入耳。今日之遊玩，實為人生一大樂事。明日再往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

今日之遊玩，甚為愉快。見有農夫辛勤耕作，令人感佩。郊外之風景，甚為優美，湖水清澈，山巒倒映，景色宜人。古剎之建築，宏偉壯麗，香火鼎盛。僧人誦經，聲聲入耳。今日之遊玩，實為人生一大樂事。明日再往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

今日之遊玩，甚為愉快。見有農夫辛勤耕作，令人感佩。郊外之風景，甚為優美，湖水清澈，山巒倒映，景色宜人。古剎之建築，宏偉壯麗，香火鼎盛。僧人誦經，聲聲入耳。今日之遊玩，實為人生一大樂事。明日再往郊外，見有古剎一座，建築宏偉，香火鼎盛。遂入內參觀，見有僧人數人，正在誦經。至三時，返回本館，晚餐後，休息片刻，即入睡。

Réseau

POUR affirmer la place de la Création Artistique dans le domaine de la Vidéo et des Nouvelles Technologies.

POUR être associés à la définition d'une politique de développement de l'existant : festivals, lieux de diffusion régulière, centres de ressources (vidéothèque et bibliothèque)

POUR être présents lors des grands choix qui engagent notre avenir

POUR être un espace permanent de débat, de réflexion, de recherche et de proposition artistique, scientifique et pédagogique

POUR développer un partenariat actif avec les institutions éducatives et de formation

POUR promouvoir l'accès du plus grand nombre à cette forme de culture en développant les points de rencontre avec le public

POUR une aide à la création passant par la multiplication des centres de création

POUR une activité éditoriale, livre et vidéo

Réseau National de Structures liées à la Création Artistique dans le domaine de la Vidéo et des Nouvelles Technologies.

Réseau est une association nationale créée en juillet 1993, par des acteurs du domaine de la vidéo, des arts électroniques et des nouvelles technologies (artistes, producteurs, post-producteurs, distributeurs, diffuseurs, éditeurs, organisateurs de manifestations, chercheurs et enseignants...).

Réseau, 5 rue Barrault, 75013 Paris.
Tel: 73 90 67 58 (**VIDEOFORMES**) ou
88 75 63 09 (Vidéo les Beaux Jours)

Structures associées au projet "Réseau" :

Apte, Poitiers • Arcanal, Paris • Art Vidéo Danse, Strasbourg • Art 3000, Paris • Bandits-Mages, Bourges • Carré Amelot, le 3^e Oeil, La Rochelle • Centre de Beaulieu, le Bistrot des Images, Poitiers • C.I.C.V. Montbéliard • ELAC, Lyon • Espace Audiovisuel, Centre G. Pompidou, Paris • Espace Delphine Seyrig, Paris • Festival d'Estavar, Estavar • Heure Exquise ! Distribution, Mons-en-Baroeul • Image en Jeu, Grenoble • imagespassages, Annecy • Imagina, Monte-Carlo • IMEREC, Marseille • La Saison Vidéo, Mons-en-Baroeul • La Station Vidéo Bretagne, Rennes • Les Plateaux, Angoulême • Musée d'Art Moderne, Nice • Sons et Images, Gentilly • Transvisions, Nantes • Turbulences Vidéo, Clermont-Ferrand • Vortex, Dijon • Vidéo Art Plastique, Hérouville-St-Clair • Vidéoformes, Clermont-Ferrand • Vidéo Les Beaux Jours, Strasbourg • Vidéo Lux Associés, Marseille • Vidéosphère, PARIS • Vidéo Pop Combo, Rennes • Vortex, Dijon •



**COMMUNICATION
IMPRIMÉE**

Pour donner tout son sens

à l'imprimé,
nous associons
à la fabrication :
la conception,
le conseil,
la rédaction,
la mise en page,
l'illustration.

**Une gamme
de services**

qui s'étend
également
à la
distribution
de l'imprimé
ou encore
à la régie
publicitaire



7 ans de partenariat avec Vidéoformes

Et aussi

Le Festival du Court Métrage, Clermont-Ferrand ■ Agence du Court Métrage, Paris
■ Festival Films de Femmes, Créteil ■ Semaine de la critique, Cannes...



Clermont-Ferrand ■ 2, cours Sablon ■ tél. 73 92 32 78 ■ fax 73 92 37 69



DELIRE D'IMAGES DANS UN TUBE CATHODIQUE

AVIS DE CYCLONE TOUS LES SAMEDIS A 13H30.

EN CLAIR SUR CANAL+. VISER, MATER, ZIEUTER, RELUQUER,
ECARQUILLER LES YEUX, VOILA L'ŒIL DU CYCLONE, NOUVELLES TECHNIQUES
DE L'IMAGE, ANIMATIONS, IMAGES DE SYNTHÈSE, IMAGES D'AILLEURS...
TOUT UN REVE EN COULEURS.

CANAL+ DE DIFFERENCE