Turbulences Vidéo



portrait d'artiste
Sandra Kogut

Paik Contre Picasso

Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place.

Claude Mourieras : un «sale gosse»... fleur de danse.

Saburo Teshigawara

CULTURE CONTEMPORAINE - ARTS VIDÉO & NOUVELLES TECHNOLOGIES
REVUE TRIMESTRIELLE - N°12 - ÉTE 1996 - 40 FF

Turbulences **V**ideo, revue trimestrielle
premier trimestre 1996
Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre.
Rédaction : Simonetta Cargioli, Philippe De Sousa, Jacqueline Le Feuvre.
Secrétariat : Colette Promérat.
Ont collaboré à ce numéro : Frédéric Bouglé, Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Ryszard W.Kluszczynski, Carlos Nader, Ana T.J Reynaud.
Maquette : Philippe De Sousa
Impression : Imprimerie A. Pottier
Dépôt légal : à parution
N° de commission paritaire : 74742
Publié par **V**idéoformes
B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
tél : 73 90 67 58
fax : 73 92 44 18
http: // www nat fr/matgrise/welcome. htm
e - mail : matgrise @ goules. nat. fr

© les auteurs, **T**urbulences **V**idéo
Tous droits réservés
La revue **T**urbulences **V**idéo bénéficie 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.

Merci à tous les auteurs qui nous ont fait l'amitié de prendre leur plume
Prochain numéro : octobre 1996.

Photo de couverture :
«America's Finest»
installation de Lynn Hershman, 1994.

Turbulences Vidéo

CULTURE CONTEMPORAINE

ARTS VIDÉO

NOUVELLES TECHNOLOGIES

Sommaire



8
Paik contre Picasso



16
La Fin des Haricots



19
Portrait d'artiste : la réalisatrice
Sandra Kogut.
Propos recueillis par **Gabriel Soucheyre.**

26 **Le Réseau de Reflets de Sandra Kogut.**
par **Carlos Nader.**

30 **La Lanterne Magique**
Deux ou trois choses que j'ignore d'elle.
par **Alain Bourges**.

35 **Sandra Kogut : Ici, Là et Partout**
par Ana T.J. Reynaud.



40
Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place.



42
Corps de Résistance capturés.
(Sur l'art de Lynn Hershman)
par **Ryszard W. Kluszczynski.**



51
Vidéo Danse
sur **Claude Mouriéras,**
par **Geneviève Charras**

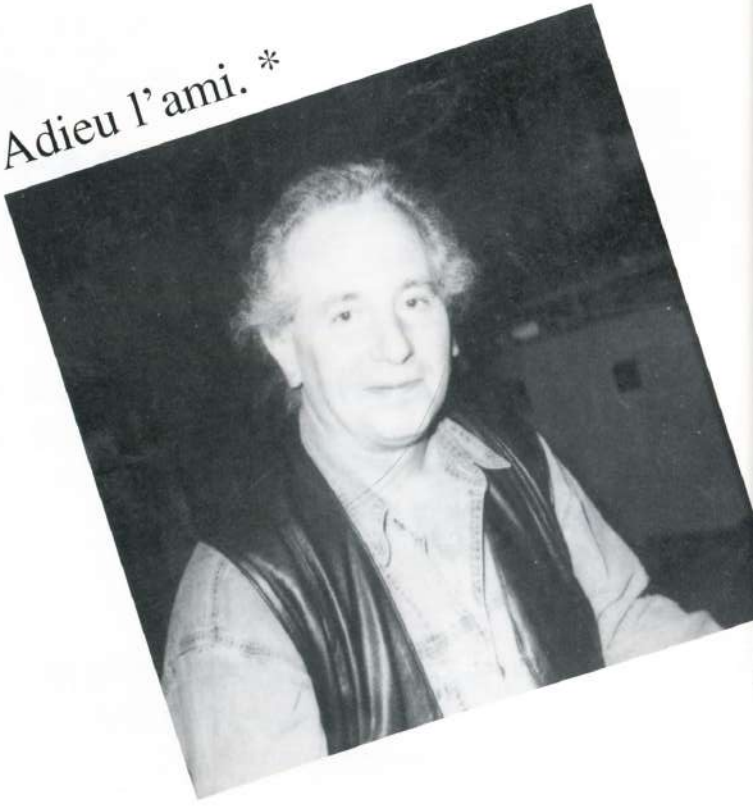
51 **Vidéo Danse de l'air**
un portrait de **Saburo Teshigawara**
par **Geneviève Charras.**

Vidéoformes - un des derniers festival vidéo en France, s'est déroulé fin mars à Clermont - Fd. : bonne ambiance, des festivaliers heureux de se rencontrer, voir et débattre des vidéos du moment et surtout de cet omniprésent multimédia que chacun se renvoie de l'un à l'autre comme s'il s'agissait d'une pomme de terre trop chaude , on a l'envie de goûter mais on a peur de se brûler.

Du spécialiste enthousiaste à l'artiste vidéo - plus circonspect - tous veulent s'en saisir tant ils ont foi dans ce nouvel outil prodigieux : il n'y a qu'a voir le nombre de CD.Rom sur le feu ! Dautres abordent le multimédia par internet et les maîtres à penser de notre temps s'en saisissent également mais nul ne s'aventure à jouer les Cassandre tant le nombre de conjecteurs semble illimité.

Alors soyons attentif.

Adieu l'ami. *



*Jacques - Louis Nyst nous a quittés en ce début d'année 1996.

"**Erase una vez...**"
A Madrid , **le Centre d'art Reina Sofia** a programmé, du 10 au 26 avril, 26 vidéos de performances réalisées par des femmes et, avec "Bailando con videos", du 8 mai au 1er juin, une sélection européenne de vidéos danse des plus récentes Tél. : 467 50 62 .

Du 23 avril au 11 mai 1996, **la Station Vidéo d'Heure Exquise** a présenté une installation de Nam June Paik : "Monstre de regards-Un axe Nord Sud (1980-1995)", co-production du Ministère des Affaires Etrangères, des services culturels des Ambassades de France à Buenos Aires, Bogota et Sao Paulo, **Heure Exquise !** et **Médias et Médias.** (Voir p 9) Tél : 20432432

"Vue sur les Docs" .
Pour sa septième édition, du 17 au 22 juin, le festival marseillais a inauguré les nouveaux équipements du centre culturel du Palais du Pharo et sa salle de 900 places. Invités : **Ken Loach, Agnès Varda, Alain Cavalier**... A noter un témoignage des travaux de la Bibliothèque Nationale et des Universités autour de la Filmographie du Documentaire Français.

Muntadas, Nicole Croiset, Philippe Bootz, entre autres artistes, ont illustré **Espaces Interactifs-Europe. Pavillon de Bercy-** jusqu'au 9 juin 96.

Collections du **Castello di Rivoli-**
Du 14 juin au 21 septembre 1996, **Le Nouveau Musée de Villeurbanne et le Fonds régional d'art contemporain de la Région Rhones-Alpes** exposent quarante artistes constituant les collections du Castello di Rivoli.

L'équipe du **Nouveau Musée/Institut** nous informe que l'exposition consacrée à Daniel Buren sera, jusqu'au 5 juillet, à Rotterdam que **"Artistes/Architectes",** après Munich (4-05/19-06) et Lisbonne (04-07/30-09), sera présentée à la **Kunsthalle de Vienne** du 16 octobre au 18 janvier 1997 - Tél (33) 78 03 47 00 - La **13th kasseler Dokumentarfilm videofest** aura lieu du 20 au 27 novembre 1996 .Envoyez vos oeuvres - récentes! - (copiesVHS ou U-Matic) avant le 1er septembre, date limite d'envoi. Filmladen Kassel e. V.- Goethestrasse 31- D- 34 119 Kassel

Mais il est trop tard pour prétendre au grand prix de la ville de Locarno. Le jury, parmi lesquels **Jorge La Ferla**, a déjà effectué la présélection des bandes destinées à la compétition.

TELEX . . .

Il est encore temps de participer au **17ème Videoart** qui se déroulera du 29 août au 1er septembre 1996.

Les **Rencontres internationales de la photographie d'Arles** ont pour thème : Réels, Fictions ,Virtuel.
Parmi les expositions, du 7 juillet au 18 août, signalons notamment une installation visuelle sur la thématique du voyage, "Traversées", des N+ N Corsino à la **Chapelle du Méjan** et, à l'**Espace Van Gogh,** des "Travaux récents" de William Wegman. A ce dernier, considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands photographes américains, une soirée audiovisuelle est consacrée, permettant de voir ou revoir l'oeuvre entière de ce réalisateur et, entre autres, des images illustrant les contes pour enfants.
Personnages : **Man Ray** et divers chiens de son maître.C'est pour illustrer "La dérision". Rendez-vous le 7 juillet à 22 heures, au **Théâtre Antique .**

Autres thèmes traités en nocturne et jusqu'au 10 juillet : Le mystère, Le fantastique et Le rêve .
Au programme également, conférences et débats sur les nouvelles technologies et 20 stages, organisés dans le cadre prestigieux de l'Ecole Nationale de la Photographie qui ouvre ses portes à la création européenne.
Téléphone : (33) 90 96 76 06
/Internet : www.arles-fr.

Rendez-vous du 7 juillet au 18 août, 10 rond point des Arènes - BP 96 - 13632 Arles Cedex -
Tél : 90 49 70 12

80 années de **Chimériques polymères** et plus de deux cents oeuvres exposées à Nice. **La Ville de Nice et "Profession Plastique"** rendent hommage à 160 artistes, parmi lesquels **Hans Arp, César, Klein, Klossowski, Man Ray, Paik, Vasarely ou Warhol**, qui ont joué avec bonheur des matériaux de synthèse. Cette exposition s'inscrit dans la logique du fonds permanent du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (Nouveau Réalisme- Pop Art - Fluxus)
A voir du 29 juin au 14 septembre 1996.
Promenade des Arts. 06300.Nice.
Tél.:93 62 61 62

"**Aquarela do Brasil**"
Raymond Barre invite à danser Samba, Bossa Nova, Lambada, Ipanema, Mangueira, Baqhia... avec cinq cents Brésiliens, chanteurs, musiciens, plasticiens de toutes conditions et de toutes couleurs. "Aquarela Do Brasil". **La 7ème Biennale de la Danse** sera un vibrant hommage des Lyonnais aux peuples et artistes d'Amérique Latine. 30 spectacles, du 12 au 29 septembre 1996.
Directeur artistique : Guy Darmet.
Tél : 72 40 26 26

TELEX

A voir et entendre la rétrospective **Robert Cahen** et **"La Messe de Terre"** de **Michel Chion.**
VideoArt Festival - PO BOX 146- CH 6604 Locarno 4 - Tél(+41-91)751 22 08.

Le VIème one minute world festival attend films et textes sur le thème de la biographie jusqu'au 30 août .Envoi à : **One Minute Information Center** PO Box 11022 - ZIPE CODE 05422-970 - Sao Paulo- SP- BRASIL
(Phone/Fax :55 11 30 61 28 46)

Nouvelles de Vidéoformes 1996
Palmarès :
Luis Felipe Sà a reçu pour **"O Oco"** un prix de 5000 F attribué par la ville de Clermont-Ferrand.
François Vogel s'est vu remettre 10 000 F par le Conseil Général pour "Cueillette" dont la fraîcheur et l'inventivité ont aussi conquis le public.
La DRAC a distingué **"Les Anges dans nos campagnes"** proposé par **Rémy Lange et Antoine Parlebas**, lesquels se partagent le prix d'un montant de 10 000 F.
Canal + a choisi d'acheter et de diffuser **"Sans Titre" de Tribot, Becret et Wotciechowski,** produit par l'ESEC.

Page blanche pour la Création .
Soucieux de notre mission d'aide à la création, nous invitons les réalisateurs à nous envoyer pour publication dans notre prochain numéro, et donc avant le 15 septembre, tout texte ou information concernant leurs oeuvres à :
Vidéoformes, BP 71, 63003, Clermont-Ferrand Cedex 1

Une manifestation : **Onda Video,** mai 1996 : **Entre cinéma et vidéo.** Rencontres, échanges, hommages entre pellicule et électronique.

Une publication : Sandra Lischi ,
Cine Ma Vidéo edizioni ETS, Pisa, 1996.
Cet ouvrage de **Sandra Lischi** est une contribution essentielle à la recherche d'aujourd'hui sur la pensée et l'expérimentation artistiques. Il a été publié à l'occasion de la **XIIème édition d'Onda Vidéo**. Cette manifestation internationale consacrée à la vidéo de création a lieu chaque année à Pise et, en mai dernier, a interrogé les relations entre cinéma et vidéo. Cine ma Vidéo : dans la première partie est proposée une réflexion entre le cinéma d'avant-garde et l'art vidéo, des "kinoks" de Dziga Vertov à l'art électronique. La deuxième partie présente des textes inédits de Michel Chion, Gianni Toti, Alessandro Amaducci. En conclusion, un itinéraire du cinéma qui a prévu et utilisé la vidéo, et de la vidéo qui, cite ou relit le cinéma, tracé par Philippe Dubois, Marc Emmanuel Mélon et Colette Dubois.

TELEX . . .

Paik contre Picasso



«Monstre de regards»
Installation vidéo de Nam June Paik -1996
Heure Exquise ! -Mons en Baroeul

Peu de temps après avoir inventé l'art vidéo en Allemagne, Paik retourne au Japon. Et là, avec son frère, il bricole... un robot. En grand secret. Puis il prévient Maciunas, le chef de file ou plutôt l'âme de Fluxus, qu'il va venir épater New York.

Jean-Paul Fargier

"J'ai presque terminé les ***ROBOTS***... C'était plus difficile et plus cher que mon exposition à Wuppertal... Et ***MIEUX***. C'est avec une confiance totale que je présenterai mon travail à New York en première mondiale. Personne d'autre n'est au courant de ce projet. ***TOP SECRET*** jusqu'à mon arrivée à New York."

Pourquoi cet appel au secret (réitéré à la fin d'une autre lettre : "P.S. Robot = toujours secret") ?

Sans doute Paik a-t-il conscience d'être sur le point de découvrir, avec ces robots, quelque chose de capital ? Mais quoi ?

Le temps passe. Paik attend son visa pour l'Amérique. Le visa finit par arriver. Et voici Paik à New York, avec non pas des mais un robot, le Robot K 456. C'est un robot de sexe féminin, qui marche, chante, et chie (ou plutôt, ai-je démontré ailleurs, sème) des graines (et les graines, c'est fait pour germer ; celles-ci germeront vingt ans plus tard). En attendant, "elle" et lui, lui Paik et elle K, lui le Coréen et elle la robote, se taillent un franc succès dans les manifestations d'avant-garde.

Que représente cette "créature" dans l'oeuvre de Paik ? Une voie sans issue ? Un gag ? La suite de la découverte de Wuppertal ? Une autre découverte tout à fait différente ?

Maintenant que trois décennies ont passé, on peut voir que K 456 était la préfiguration mécanique de Charlotte Moorman en même temps que le prototype génétique d'où allait sortir la Famille Robot. Mais ayant dit cela, on n'a encore rien dit. Car ce Robot vaut aussi pour lui-même. Non pour les actes futurs qu'il est censé avoir esquissés, préparés sans le savoir, mais pour les batailles qu'il a lui-même menées sur le bitume de New York, puis ailleurs, au Japon, en Europe.

L'opéra Robot, nom d'une des performances de K 456, se veut une machine de guerre. Un tract de 1965 annonçant le passage de l'Opéra Robot, "dans toutes les rues et tous les squares de New York" s'attaque tout à la fois à l'Opéra, à la Télévision, au Zen, à la Drogue, au Sexe et à la Peinture. Puccini, Gluck, Wagner, Karajan, La Callas sont cités pour cibler l'ennemi Opéra. Pour la Peinture, c'est Pollock, le Pop Art et Picasso qui servent de têtes de turc.

Il n'est pas fou, il est simplement ambitieux, follement ambitieux. Il veut être le plus grand.

Picasso encore plus que les autres.Il a droit, lui, à une flèche spéciale. K 456 n'admet que des gens "qui ne connaissent pas le nom de Pablo Picasso." Le programme du Robot Opéra, pourrait-on résumer, consiste à effacer de la surface de la terre non seulement l'oeuvre mais jusqu'au nom du plus célèbre peintre du XXème siècle. Il est fou Paik ou quoi ? Il n'est pas fou, il est simplement ambitieux, follement ambitieux. Il veut être le plus grand.

La taille d'un artiste se mesure à la grandeur des adversaires qu'il se choisit. En Allemagne, Paik avait **cisaillé** John Cage. C'était un bon début ! Et ce seul geste l'avait rendu célèbre. A New York, c'est Picasso qu'il provoque en duel. A l'époque, personne ne s'en aperçoit, on prend ses déclarations pour des boutades.

Aujourd'hui, il me semble que ce combat commence à devenir patent, évident. D'autant plus que Paik ne cesse toujours pas de poursuivre Picasso de sa hargne (récemment il publiait dans

plusieurs langues une diatribe contre le stalinisme de Picasso). La guerre continue.

S'il y a guerre, faut-il qu'il y ait pour autant un gagnant, un perdant ? Picasso lui aussi guerroyait contre Vélasquez. Vélasquez n'en est pas mort. Après les attaques de Paik, Picasso se porte très bien. Ce qui compte, c'est qu'en se battant contre Picasso, Paik se hisse à son niveau, et y demeure. Ses attaques ne le rendent pas ridicule. A côté de Picasso, Paik "ça tient". Comme à côté de Vélasquez (de Manet), Picasso ça tenait. Quand donc dans un grand musée, une grande "kunsthalle", un conservateur audacieux nous organisera-t-il la confrontation : Paik - Picasso ? Ce serait assurément l'exposition du siècle. Les deux P. Je vois ça d'ici. Première salle : les Demoiselles d'Avignon et K 456. Deuxième salle : Charlotte Moorman et le Tv-cello d'un côté, de l'autre le Violon de Paris (1915) en tôle découpée, pliée et peinte, la Guitare du Moma (1912), la Mandoline et Clarinette de Paris (1913) en bois de sapin, avec peinture et traits de crayon. Troisième salle : Global groove (1975) et le Baiser (1925) par exemple. Neuvième salle : Guernica et Fin de siècle II (du Whitney). Dixième, onzième salle, douzième salle... déjà vous imaginez vous même un accrochage. Les pièces à comparer ne manquent pas. Dora Maar et Laurie Anderson, la Petitefille sautant à la corde (1950, panier d'osier, moule à gâteaux, chaussures, bois, fer, céramique et plâtre) et n'importe quel robot offrant la même diversité de matériaux et le même âge mental (Paik aussi a sculpté des enfants, j'en ai vu à Madrid à l'Arco). Etc..

Arrêtons. Car cette exposition n'a pas encore eu lieu et ce n'est pas ainsi qu'il faut poser pour l'instant la question des rapports Paik-Picasso. Cette question, il faut la poser de façon plus globale. Il faut la poser en rapport avec le problème de la Figure. Qui, depuis Picasso, a inventé une forme inédite de figuration ? J'ai beau regarder. Je ne vois que Paik.. Balthus ? Max Ernst ? Yves Klein ? Miro ? Dubuffet ? Baselitz ? Ce sont des astres aux beautés certaines, mais leurs nouveautés sont toutes déjà en germe chez Picasso. Il faut les additionner pour atteindre l'éclat radical du soleil Picasso. Matisse ? C'est un soleil égal à Picasso mais brillant dans un autre ciel, un ciel pour ainsi dire antérieur, où se trouvent Monet, Van Gogh et Cézanne.

Qui, depuis Picasso, a inventé une forme inédite de figuration ? J'ai beau regarder. Je ne vois que Paik.

Je ne vais pas dérouler ici l'évolution du travail de Picasso sur la figure, des premiers portraits faits à Barcelone (autour du Café des 4 Gats) aux premiers visages attrapés à Paris façon Lautrec (autour du Divan japonais), des Demoiselles d'Avignon aux Femmes courant sur la plage, de l'Homme au mouton au Monument à Guillaume Apollinaire, de la Femme qui pleure à la Suite Vollard et aux derniers Mousquetaires. Tout cela est connu, analysé, admiré.

En revanche pour Paik, il faut avancer pas à pas, car l'analyse de son travail, de ce point de vue-là, n'a pas été faite. En quoi consiste le travail de Paik sur la figure ? Quand commence-t-il ? Comment se développe-t-il ? A quel hauteur s'établit-il ?

L'aventure commence avec K 456. Au départ, cette créature de fer et de fils électriques, capable de se déplacer et d'émettre des sons, est produite comme une étape dans la carrière musicale (anti-musicale) de Paik, sûr de s'inscrire ainsi dans le sillage de John Cage. Le nom donné au Robot est significatif : K renvoie à **Koechel,** l'organisateur du classement raisonné des oeuvres de Mozart. K 456 s'affirme donc comme une oeuvre musicale et rien de plus (il, ou plutôt elle, ne prétend pas être une sculpture). Quand le robot se met en mouvement, il joue des morceaux de Beethoven, de Bach, de Satie, de Cage même. Ses seins sont des haut-parleurs reliés à des bandes enregistrées. Paik télécommande l'action de son interprète à l'aide d'un boitier.

Le geste peut être comparé à celui d'un violoniste actionnant son archet ou d'un chef d'orchestre armé de sa baguette. Plus tard, cela apparaîtra comme l'anticipation d'une tv-commande. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : jusque dans le chiffre choisi pour numéroter ce Koechel mécanique. 456 est on ne peut plus proche des 450 lignes du système NTSC.

K 456 a quelques chromosomes en plus. C'est le vilain petit canard de la famille.Mais il est de la famille, de la grande famille Radio-Télévision, branche la plus récente de la Horde Instantanéité.

K 456 est donc au moins autant qu'un nouveau type de musicien un nouveau type de station de télévision. C'est à ce titre qu'il oppose son Opéra des rues au Soap-opéra des chaînes. Et c'est pour la même raison qu'il se retrouve face à Picasso, après avoir éliminé Pollock et le Pop Art. Car autant qu'un nouveau type de musicien, il est une nouveau type de sculpture/peinture, parce qu'il est justement un nouveau type de station de télévision.

La chose se vérifie à travers l'entreprise suivante dans laquelle Paik se lance à l'aide de l'ingénieur japonais Abe Shuya. Ce qui en sort, le Synthétiseur Paik-Abe, permet à Paik d'établir le B A ba de la nouvelle figuration électronique, B A ba sur la base duquel toutes les télévisions fonctionnent aujourd'hui quand elles se prennent, quelques minutes par jour, pour des sortes d'artistes.

Il est remarquable, donc il faut le remarquer, qu'avec ce synthétiseur Paik va tout de suite, apparemment, à rebours de ce qu'il avait entrevu en inventant l'art vidéo à Wuppertal : "la télévision abstraite". Ce n'est pas à la production d'abstractions que Paik affecte sa nouvelle machine (comme au même moment Stephen Beck par exemple) mais à des transformations d'images du réel. La métamorphose de la télévision quotidienne en peintures psychédéliques (ainsi que l'on qualifie l'abus de couleurs à cette époque) ouvre un champ nouveau de figuration. Une figuration totalement inédite caractérisée non pas par le type de couleurs ou de vibrations du trait qui giclent de l'instrument mais par la vitesse

du jet, vitesse égale à celle par laquelle le réel se duplique en image en direct à la télévision. Paik, par son invention, ouvre la peinture au Direct. Et il le sait, il le dit : "***le tube cathodique va remplacer la toile ; mes pinceaux s'appellent transistors, résistances.***"

Continuons. Continuons à survoler la carrière de Paik. L'étape suivante s'appelle Charlotte Moorman. Apparemment Paik continue à se prendre pour un musicien d'avant-garde : avec cette belle instrumentiste farfelue, que Varèse appelait joliment "la Jeanne d'Arc de la musique contemporaine", Paik se déchaîne, multiplie les provocations sonores. Ils dorment au lieu de jouer, ils font des bruits, ils mouillent leurs chemises, Paik à genoux fait le violoncelle et parfois le tambour (bing sur la tête), tout ça est pitre à souhait et bien de son époque. Résultat : ils sont la coqueluche de tous les festivals de musique d'avant-garde, de New York à Venise et de Paris à Honolulu. Sans le savoir, ils sont pourtant en train de faire autre chose que de la musique : comme tout le mouvement Fluxus, ils sont en train de réintroduire le Corps dans l'Art, donc la Figuration ; ils travaillent, très exactement, à inverser le mouvement instauré par Duchamp, qui avait anéanti par le ready made toute possibilité de figuration.

Mais bientôt, le sens des actions de Charlotte devient plus manifeste. Paik construit pour elle un nouvel instrument : le **tv-cello**, trois téléviseurs superposés en forme de violoncelle, reliés à une caméra. Les écrans proposent des images de la violoncelliste en action, qui se déforment au gré des sons qu'elle tire de son instrument.

Mais son archet est-ce bien encore un archet, seulement un archet ? Que non, c'est un pinceau. Avec lequel le modèle se peint lui-même. Le peintre ? Il est en coulisse, les mains sur des manettes, télécommandant tout le dispositif, veillant au grain du Direct. La scène devient un tableau vivant.

Paik n'est pas un conceptuel. Quand il figure la lune avec des téléviseurs, ce n'est pas une parodie de lune, c'est vraiment la lune qu'on voit ou plutôt si l'on veut un "effet de lune" comme disaient les impressionnistes, et on peut mettre côte à côte la lune de Paik et celle de Monet dans le Port de Boulogne, par exemple, celle de Paik ne pâlit pas. Aucune ne fait de l'ombre à l'autre.

Quand il figure une femme, ce n'est pas une parodie de femme, c'est une Vierge concevant.

Avec Paik, l'Annonciation connaît une version de plus. Sans doute plus sexuelle mais non moins sacrée, ne dissolvant pas mais au contraire accentuant le lien à la religion de la Figure.Picasso, déjà, en avait fait autant avec ses diverses femmes, particulièrement avec ses femmes lisant. Paik et Picasso, même combat ?

Indéniablement, même si Paik continue à dénier tout intérêt aux actes par lesquels Picasso manifeste son génie, ceux de dessiner, ceux de peindre, ceux de sculpter.

A ces actes traditionnels, Paik préfère des gestes symboliques, métaphoriques, apparemment conceptuels, toute cette gesticulation que l'on désigne sous le nom de performance. Mais sa façon de les accomplir n'a rien de conceptuel, elle engage les corps avec une telle intensité qu'ils se retrouvent aux antipodes de l'art conceptuel (déconstructeur, minimaliste), en pleine pâte figurative, générant des émotions propres à la figuration. Comme devant un Picasso, devant un Paik c'est notre coeur qui bat aux rythmes des vibrations entrelacées de la ressemblance et de la transposition des motifs du réel. Et non notre tête qui s'exalte. Des pièces moormaniennes de Paik, oui, c'est la vérité sensible qui s'en exhale, qui nous comble de bonheurs esthétiques. C'est l'exaltation d'un corps, la fulgurance d'un visage rieur, concentré, jouissant, la sublimation d'un sexe s'épanouissant en couleurs chair et en notes hautes.

Étape suivante, décisive : la (mise à) mort de K 456 et le surgissement de la Famille Robot... Famille ancestrale, fondatrice d'un peuple nouveau, d'un peuple de statues, de statues entièrement nouvelles par leur conception. La statuaire de Paik a pour matériau premier, on le sait, des téléviseurs, anciens ou neufs. Il les soude anthropomorphiquement, il leur colle des attributs, objets divers, inscriptions, et bien sûr des images, et ils deviennent John Cage ou l'Homme de Cromagnon, Benjamin Franklin ou Robespierre, Merce Cunningham ou Christophe Colomb. L'humanité entière, présente et passée, est en train d'être ainsi statufiée. Avant Paik, d'autres sculpteurs s'étaient essayé au collage d'objets en forme de bonhomme ou de bonne femme : Nicki de Saint-Phalle, Tinguely, Max Ernst, en remontant plus loin, en peinture, Arcimboldo. Sans parler de Picasso, le roi de la ferraille récupérée. Avec Paik, ce qui change (et même change tout) c'est évidemment l'usage de la télé comme brique de base. Car la télé induit le temps - que ses images conduisent à travers le corps comme un sang ou un influx nerveux. Le temps devient ainsi la vraie matière de la sculpture. Une matière tout à la fois usée instantanément et instantanément récupérable. Sculpter le visage des hommes dans du présent recyclé c'est tendre à l'être humain le miroir vrai de son éternité, peut-être davantage encore que ne le fait un portrait admirablement peint, un buste réussi. L'éternité, produit jetable : l'invention de Paik consiste à maîtriser cette nouvelle physique des corps réels et figurés. Grâce à son usage de la télévision dans le processus de la représentation (du corps humain), ses sculptures, appelées parfois robots, réussissent à se couler dans la même fonte que la vie. N'est-ce pas, enfin réalisée, l'utopie de tout art ? Oui, à condition de dire qu'une utopie reste une utopie, même réalisée.

Cette utopie, en son temps, dès l'aube de ce siècle, Picasso l'avait aussi forcée à être vraie, par un autre artifice : en multipliant les styles et pas seulement les angles de vue, dans la même représentation. Classique et cubiste, baroque et analytique, dépouillé et coruscant, mythologique et photographique, solennel et dérisoire, anecdotique et universel, abstrait et concret, il a l'art de marier les contraires. Telle est sa nouveauté inimitable, inimitable car il possède au plus haut point le sens des doses à mêler

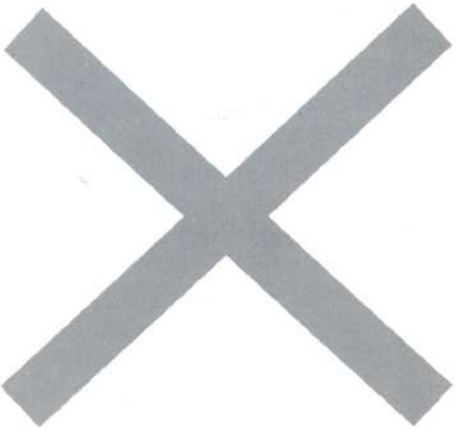
pour que la fête soit là. Le génie de Paik, à l'autre bout du siècle, aura consisté au contraire à faire divorcer les semblables. Nouveauté elle aussi inimitable, car ici également la réussite tient aux doses - que seul Paik connaît - de l'explosif qu'il faut placer entre le même et son pareil, pour que naisse l'enchantement.

L'art de Paik est fondamentalement un art de peintre.

Depuis toujours il tend vers le mur d'images comme un peintre tend vers la grande fresque, la grande composition, le grand format, où pourra éclater tout son art. Dans les années 60-70, il en rêvait (il en parle dans des lettres, des textes). Aujourd'hui il en crée. Fin de siècle au Whitney, le mur de la grande expo de Séoul, le mur de la Biennale de Venise, le mur de la Biennale de Lyon, le mur de Kwang Ju... sont les sommets de l'oeuvre de Paik, avec sa Tour, construite dans le même esprit (comme un roto-relief peint). Il s'agit de déborder la capacité oculaire de l'individu, qui se retrouve comme en face d'un champ infini de représentations, s'il se tient assez près, les bords fuient, s'il s'éloigne pour tout embrasser d'un seul regard le centre s'efface, fond, se creuse comme un trou noir. L'idée s'impose que Tout est là. Sinon à la surface, du moins dans les replis. Que Tout peut survenir d'un instant à l'autre.

Chaque corps affleurant sur l'écran terminal est la tête de pont d'une farandole d'êtres. Chaque être s'exhibe dans tous ses états. Le glissement d'un état à un autre est vertigineux. Mille états coexistent et se métamorphosent en mille autres états au même quart de seconde. Au même quart de seconde (et il y a quatre quarts dans une seconde) , des millions d'oeils enregistreurs sont allumés un peu partout dans le monde et enregistrent des opérations semblables. Le mur de Paik est la peinture de ces millions d'opérations. Paik n'a plus besoin de créer des événements par satellite : il a trouvé le moyen de connecter métaphoriquement tous les satellites entre eux.

Oeuvres grandioses et fascinantes, les Murs de Paik fonctionnent comme la plus grande des régies finales et le plus puissant des ordinateurs : tout passe et tout reste, tout se recombine aussitôt... quelque part dans un repli de cet espace-temps qui nous englobe, chantonne en traînant ses pieds l'Adam de ce paradis (ou de cette apocalypse ?),
le Robot K 456. ▬



La fin



des haricots

Budapest, fin janvier, l'effet papillon. Colloque, exposition.
Le papillon-titre est rouge et il voltige dans toute la ville,
sur des banderoles en travers des rues, des affiches.
Le papillon est un satellite de télé communication.
La Hongrie, premier des pays satellites
de la Russie communiste
à avoir ouvert la cage,
se branche, avec les moyens
du milliardaire américano-hongrois Soros,
sur une autre sorte de satellite. Mondialisation oblige.

Le colloque, passons. Ceux que ça intéresse pourront bientôt en lire les actes. Écrire à Suzanne Meszoly et Miklos Peterna, SCCA, Mucsarnok - Dozsa Gyorgy Ut 37 PO Box 35 H-1406 Budapest. L'expo. Cent ans de cinéma. La Halle aux Arts, Place des Héros, bourrée de vieux appareils de projection, de caméras antiques et de photos retraçant les débuts de la cinématographie en Hongrie. Mais aussi : des C.D. Rom récapitulant les inventions de l'art vidéo, des installations vidéo, virtuelles, etc. Expo d'artistes exclusivement austro-hongrois.

Jean-Paul Fargier

L'austro d'abord.

Peter Weibel et son mur interactif (vous bougez face à un mur de brique et votre silhouette "briquée" se dessine et traduit tous vos mouvements) : façon de se mettre au pied du mur de la réalité virtuelle. Mais maintenant, cher Peter, il faut sauter le mur. Allez, hop, étonne-nous.

Agnès Hegedus et son monde sphérique, en forme de globe oculaire, qu'on explore justement avec un oeil-caméra. Vu à Saint-Denis (Artifices). C'est toujours aussi froidement poétique et virtuellement efficace. La main est la voie royale de l'immédiateté (cf. le succès des Plantes du couple Mignonneau-Sommerer).

Jeffrey Shaw, hongrois par alliance (il est le mari de la précédente), présentait sa voûte d'images reflétée dans un sol de miroirs. Manque de lisibilité immédiate. Trop culturel.

Tamas Waliczky : trois petites séquences d'images de synthèse juxtaposées sur trois faces d'un grand cube - des arbres, un enfant jouant dans un jardin, le marcheur à contre perspective de la Biennale de Lyon. Mystère et boule de gomme. Tamas, encore un effort pour être plus qu'un bon technicien. Merde à la poésie des balbutiements !

Gustav Hamos, toujours aussi smart, avait créé un passage entre des murs de toiles, où chacun pouvait se voir démultiplié par des caméras en direct, mais avec parfois des temps de retard. Parfois aussi passait une femme nue, toute en longueur, lascive Vénus des trames. Basique mais sympathique.

Plus laborieux, et carrément ennuyeux, le bloc hospitalier de **Peter Forgacs** : cinq lits supportant cinq moniteurs donnant à lire des images du monde malade. Lourde métaphore.



Intéressant le **Legrady**, au contraire. Le même qu'à Lyon d'ailleurs, mais ici on avait le temps de comprendre de quoi il retourne. Avec une souris, on clique dans des images et on les associe, détail par détail. La plume d'un indien, clic, la plume d'une poule... On peut constituer des chaînes d'images en allant ainsi de recadrage en recadrage. Car on a d'abord l'image entière, puis on cherche un insert. Au bout d'un moment, on peut demander à revoir la séquence de ce que nous avons ainsi monté par attraction (dirait Eisenstein). Expérience de montage donc. Jouant sur des similitudes de contenus partiels. On passe d'image en image en sautillant, comme à la marelle, d'une case à une autre. On n'associe jamais deux images pour leur globalité. Les séquences ainsi créées sont absurdes. Leur seule logique est celle du marabout bout de ficelle selle de cheval...

Mais par là, George Legrady, déjà auteur d'un CD Rom remarquable sur les événements de Hongrie en 1956, met le doigt sur le vrai problème de la construction C.D.--romique : la fin des transitions.

L'arborescence permet de recouper tout par n'importe quoi. N'importe quoi se juxtapose immédiatement avec n'importe quoi. Sans délais, sans relais, sans transitions. Cela a commencé avec la télé. La télé aussi, c'est la fin des transitions (comme on l'entend répéter à longueur de GUIGNOLS par PPD).

L'autre belle surprise de ces journées hongroises ce fut la performance de Steina Vasulka avec son violon magique. Devant un écran, elle joue du violon. Les images sont agies par le violon. Chaque corde a une fonction : marche avant, marche arrière, accéléré/ralenti, arrêt sur image, saut de séquences. C'est une télécommande mélodique. Les images sont sur un vidéodisque. Steina les fait danser, strobant leur défilement. Des acteurs, danseurs, des paysages, l'eau remonte à sa source, le plongeur sur son plongeoir, magie des débuts innocents du cinéma, quand le projectionniste jouait de la manivelle à l'envers ou au ralenti. Et puis soudain voici Steina elle-même, trente ans avant, jeune, violoniste interactive déjà. Violin power au carré ! Steina dans la salle activant aujourd'hui la Steina d'hier, la catapultant dans tous les sens. Vertige du temps. Sublime transfert d'immédiateté par delà les années.

Et puis il y avait le Danube, gris bleu, les ponts sous la neige, les bains rococo, le tramway, le métro, le marché couvert construit par Eiffel... ■

portraits d'artistes

SANDRA KOGUT

Sandra est un personnage.

Avec son film "Parabolic people" elle a parcouru la planète.

Choyée, prisée par les uns,

elle irrite parfois les autres,

ne laissant personne indifférent.

Elle se livre ici très librement.

Je suis née à Rio en 1965. Mes parents sont Brésiliens mais mes grands-parents sont originaires de différents pays d'Europe de l'est. Kogut est un nom russe, celui du père de mon père qui a épousé une Polonaise. Le père de ma mère est Hongrois et j'ai encore une famille très nombreuse à Budapest. Il a épousé une Autrichienne. Tout ça a certainement marqué très fortement mon éducation, j'ai toujours eu ce sentiment, cette conscience d'une différence. Je n'appartenais pas tout à fait à mon monde.

J'ai longtemps cru que le Brésil était une sorte de melting-pot de cultures et de races, mais ce n'est pas vrai. Dans l'émission que je fais depuis un an à la télévision, je dis justement que ça n'existe pas. Le Brésil est à la base d'une population composée d'immigrants d'origine portugaise métissés d'anciens esclaves africains et établis dans le pays depuis quatre cents ans. Le Brésil a par la suite connu plusieurs vagues d'immigration d'origines diverses. Il y a beaucoup d'aspects "brésiliens" auxquels je ne m'identifie pas, je n'ai pas eu une éducation typiquement "brésilienne".

Et pourtant, lorsque j'ai fait "Parabolic people", en arrivant à Moscou, je disais en riant à mes amis que j'allais retrouver mes racines russes, et de fait, j'ai été surprise de "reconnaître" beaucoup de choses. Je connaissais beaucoup de chansons, d'histoires et les femmes âgées me faisaient immanquablement penser à ma grand-mère. En Hongrie, c'était un peu la même chose, je ne savais pas que j'étais aussi hongroise. En voyageant, j'ai compris tout ça, l'influence de mes origines. Au Brésil, je manquais de recul, de distance et de plus mes parents m'avaient inscrite dans un lycée français. Je ne sais pas pourquoi d'ailleurs. Je pense que, par tradition, mes parents voulaient que je parle plusieurs langues — ma mère et ma grand-mère étaient traductrices — et il y avait seulement des places au lycée français. A dix ans, je suis allée dans une école brésilienne.

Mon père est médecin. J'ai deux soeurs. Nous sommes plutôt une famille de femmes. Je me souviens de ma grand-mère disant à ma soeur aînée qui venait d'avoir une petite fille : "c'est pas grave, c'est un être humain tout de même". Moi, j'étais une enfant à problèmes ! J'entendais dire de moi que j'avais une forte personnalité. J'ai été renvoyée de plusieurs écoles. Je n'étais pas une enfant calme. Je m'entendais bien avec mes parents, mais je voyais bien que ça leur demandait beaucoup d'énergie de s'occuper de moi. Mes soeurs étaient bien plus calmes. Heureusement, j'étais aussi une très bonne élève et ça me sauvait. J'étais adolescente à la fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingts, sous la dictature. Il y avait une tradition de mouvements étudiants, alors que, dans ma famille, il n'y avait ni tradition artistique, ni engagement politique, et, en ce sens, j'ai dû poser des problèmes à mes parents. A la maison, personne ne s'intéressait à ce qui se passait. Maintenant ces choses-là appartiennent au passé, nous nous sommes compris et nous nous entendons très bien.

Je n'ai pas vécu les dures années de la dictature (début 64, fin années 80), mais j'ai participé à la fin de cette période étrange. C'était très bizarre de rencontrer des gens dont les parents avaient été exilés ou avaient disparu. Bien sûr, j'ai participé à des manifestations où l'on affrontait la police; on avait constamment le numéro de téléphone d'un avocat sur soi et plusieurs vêtements car on nous aspergeait d'encre et il fallait se changer pour ne pas se faire repérer.

Quand j'étais petite, **je dessinais toute la journée** mais je n'avais pas d'envie ou de vocation particulière. E n fait, j'ai fait des études de philosophie. J'étais le genre d'étudiante "prometteuse", le type premier de la classe. On m'accordait des Bourses et tout me destinait à des études "poussées".

Dans le même temps, **j'adorais aller au cinéma** et ça m'attirait tellement que j'envisageais de plus en plus d'en faire un métier.Mais c'était tellement abstrait, je ne connaissais personne dans ce milieu. Il n'y a pas d'école de cinéma chez nous et je ne voyais aucune perspective de concrétisation.

Par le plus grand des hasards, j'ai vu une annonce pour un cours de vidéo d'une semaine, dans une petite société. Ca m'a tout de suite emballée. J'ai pensé que la vidéo ça n'était "rien", comme moi. A cette époque-là, au Brésil, la vidéo n'avait pas d'histoire, ça me paraissait simple et intéressant pour faire quelque chose pour moi, trouver un langage personnel.

Quand j'ai eu commencé, j'ai tout abandonné à l'université. En y repensant, quand je disais que je voulais faire de la vidéo, ça ne voulait vraiment rien dire en ce temps-là. Ca avait peut-être un sens ailleurs, aux États-Unis.

A l'université, ce qui m'attirait c'était la logique, la symbolique, les mathématiques. Ces choses-là, je les retrouve dans mon travail actuel.Je retrouve même des choses que je faisais petite fille, comme d'**inventer des langages** qui m'étaient propres. Au début, on me prêtait le matériel et je travaillais beaucoup avec des plasticiens . Ensuite avec un ami, j'ai créé une petite société de production

- j'avais vingt ans -.C'était une histoire un peu curieuse : avec des artistes brésiliens, nous avons été invités pendant la coupe du monde de foot au Mexique et au retour, en passant par le Panama où tout est détaxé, j'ai emprunté de l'argent et j'ai acheté du matériel. J'ai commencé comme ça. Pendant un temps, j'ai fait des clips commerciaux. J'était complètement libre et j'ai appris comme ça en fait. C'était un peu compliqué tout de même : j'étais une fille, j'étais jeune et c'est un milieu très masculin au Brésil. Donc, au début, j'étais souvent mise à l'épreuve, on ne croyait pas que j'étais réalisatrice. J'ai donc voulu tout contrôler, tout apprendre, tout savoir. Ensuite, j'ai fait des trucs à la télé et je dirigeais des types qui avaient cinquante ans, qui en savaient plus que moi et qui avaient l'habitude d'être commandés par des mecs qui parlaient très fort.



«La & Cà» Copyrith 1995 Still Photo : Luciana da Justa

J'ai continué à faire des vidéos, des installations. A une époque, on pouvait trouver un peu d'argent au Brésil et j'ai participé à une exposition collective où j'ai présenté une installation, ma première cabine. J'étais obsédée déjà par les cabines. Les gens de la galerie m'ont ensuite proposé une exposition personnelle. Pendant six mois, j'ai cherché de l'argent car mon projet était énorme – huit installations – et j'ai finalement trouvé l'argent nécessaire à ce projet. Le plus drôle, c'est qu'à Rio, **personne** ne savait ce qu'était une installation vidéo. Une seule fois, dans les années soixante-dix, le musée d'art moderne avait présenté "T.V. Garden" de Nam June Paik et peu de gens l'avaient vu, et c'était quinze ans auparavant. Je sais que des gens ont donné de l'argent pour mon projet et sans savoir pourquoi. Ils pensaient que j'allais "réparer" (installer) des vidéos. Les responsables de la galerie sont devenus presque fous, ils n'exposaient que de la peinture, c'était calme et il y avait peu de monde. Et tout d'un coup, ils ont été envahis par le bruit, les gens.

J'ai travaillé pour la **télé.** J'ai eu ensuite ce projet de cabine installée dans la rue, l'idée d'un réseau. Il fallait que des individus puissent avoir des rapports "intimes" avec d'autres personnes qu'ils ne connaissaient pas. J'ai installé dans le métro, dans des lieux publics. C'est une opération qui a duré longtemps, trois ans. Ensuite il y a eu un montage en studio. Dans la rue, les gens pensaient que c'étaient des toilettes ou encore, un ami de mon père a même pensé que j'étais devenue une sorte de camelot. Les gens rentraient dans la cabine, seuls face à la caméra. Moi-même je n'étais pas là, je me considérais comme un technicien à leur service. Les gens faisaient ce qu'ils voulaient, et moi aussi, après : tout le monde faisait ce qu'il voulait.

Quand j'ai commencé à faire de la vidéo, je disais ce n'est pas de la télé, ce n'est pas du cinéma et on me disait : où veux-tu montrer tes vidéos ? Et les autres réalisateurs voulaient tous qu'on leur donne de l'espace à la télévision. Il y avait des bars vidéo. Ca m'énervait, tu allais dans un bar et tu ne pouvais pas discuter parce qu'il y avait de la vidéo et tu ne voyais pas vraiment la vidéo parce que c'était un bar ..! Je me suis dis qu'il faudrait qu'il y ait des lieux dans la rue comme les **distributeurs d'argent** où tu rentres, tu es bien installé, il n'y a pas de bruit, tu regardes une vidéo et après tu continues ta journée. J'ai pensé que ce serait une bonne idée pour diffuser la vidéo. Surtout au Brésil où il n'y a pas beaucoup d'argent et où les gens sont très accessibles. On fait beaucoup de micro-trottoirs et en général c'est insupportable, les gens sont maltraités, utilisés et je pensais que si je devais me servir des gens, ils devaient pouvoir se servir de moi. Il faut que tout le monde "manipule". Je ne savais pas si ça allait marcher. J'ai été très surprise car les gens n'ont pas l'habitude des caméras en fait, mais parce qu'ils étaient tout seuls ou bien parce que j'étais là, je voyais qu'ils se servaient du "truc".

Ensemble on reconnaissait les limites de ce "jeu" : ils faisaient et savaient que j'allais intervenir et qu'à un certain moment, il y aurait des spectateurs. "Parabolic" était déjà plus évolué mais au début j'intervenais peu. Les vidéos étaient montrées dans d'autres cabines, confortables. C'était comme un petit réseau permanent dans tout Rio et qui a duré deux ans.

J'ai présenté ce travail dans un festival et Pierre (Bongiovanni – directeur du CICV) m'a proposé de le faire ailleurs. Je ne savais pas, et puis pourquoi pas ? Lorsque j'ai commencé "Parabolic people", c'était devenu une manière de filmer les gens. Je suis très curieuse, ce n'est pas une démarche "intellectuelle", mais de la curiosité et je crois que cela se voit dans mon travail. Avec "Parabolic", on m'a accusée de froideur, de découper la tête des gens et en fait je me posais à ce moment beaucoup de questions sur l'utilisation de l'image, la manière de représenter les gens, les malentendus, les différentes manières de penser les choses. Dans un certain sens, ça amène un peu de froideur mais c'est différent de ce que je faisais auparavant où je montrais les rapports entre les gens. J'ai eu envie de travailler comme ça parce que j'ai cette curiosité des gens, je me suis permis de faire ça parce qu'en faisant de la vidéo, on fait ça justement. Filmer, c'est avant tout manipuler car il est impossible que ce soit autre chose. On a du mal a classer mon travail. Je me souviens d'un festival de télévision où je présentais "Parabolic" et on me disait que c'était bien mais que c'était de l'art. Ensuite dans un festival d'art-vidéo on me disait que c'était bien mais que c'était de la télévision. J'aime bien me trouver dans cette position. Par exemple, en ce moment, au Brésil, je fais une émission de télévision, mais je n'ai pas envie de faire carrière à la télévision. Je construis mon travail selon les projets.

Il y a dix ans, il était important de faire exister la vidéo, d'affirmer qu'on faisait de la vidéo, de créer un circuit, un public, de faire écrire sur la vidéo. Maintenant que ça a été fait, on s'aperçoit de plus en plus que tout se mélange et j'avais un vieux désir de faire du cinéma.

Faire du cinéma ne veut pas dire que je suis en train de changer de métier, ou de personnalité.

Il y a plutôt des choses qu'on peut faire dans le cinéma et qu'on ne peut faire avec un autre médium. En faisant ce film, —"Là e çà"—j'ai été très surprise, je pensais savoir beaucoup plus que je savais vraiment. J'ai appris beaucoup de choses qui peuvent paraître évidentes. Par exemple, j'avais imaginé que ce film était entièrement raconté par des morceaux d'images, des découpages qui se faisaient dans le cadre. Je filmais donc frontalement et lorsque j'ai regardé le résultat, tout était là : l'image entière est tellement forte par sa taille, par tout le cirque qu'il faut faire pour la créer, ça fait qu'elle a une certaine densité. Je pensais devenir la plus transparente possible,

alors que la vidéo, je m'en sers pour penser, pour créer des idées, montrer que je suis là autrement. J'ai donc commencé à sentir des possibilités très différentes. En fait, maintenant, nous, les artistes, avons tous le même métier et selon chaque projet, on va se servir du cinéma, ou de la vidéo, je trouve ça plutôt bien.J'aime cette idée que les choses sont plein de choses à la fois. En faisant "Parabolic", la caméra était pour moi un fax, un téléphone, un cahier, pas seulement une caméra et je voyais bien que les gens que je filmais pensaient comme moi, ils se servaient de ça de façons différentes. C'est de plus en plus comme ça. J'ai acheté un ordinateur qui fait fax, téléphone, je peux parler avec quelqu'un tout en regardant mon écran et en travaillant. Des gens parlent de cinéma électronique, mais la question n'est pas là, nous avons à notre disposition maintenant tous ces outils et c'est merveilleux de **pouvoir choisir** pour mieux accomplir chaque projet.

Propos recueillis le mardi 06 février 1996
par Gabriel Soucheyre.



LE RÉSEAU DE reflets DE SANDRA KOGUT

Carlos Nader
Réalisateur vidéo - Rio de Janeiro

Ces idées ont pris leur essor dans un endroit dont le plan est déjà une excellente métaphore de l'oeuvre de Sandra Kogut : le réseau des autoroutes brésiliennes.

C'était hier. J'arrivais de Sao Paulo à destination de Rio De Janeiro conduisant une voiture, sur la voie Dutra, quand tout à coup je lus la phrase écrite sur le pare-chocs du camion qui était juste en face de moi : "Toute vie humaine est le reflet de mon esprit. " C'était ça ? J'ai froncé les sourcils, et après avoir cligné des yeux, j'ai relu la phrase. "La vie d'une personne est le reflet de mon esprit", c'était exactement ça qui était écrit.

J'ai parcouru des yeux le reste du camion pour m'apercevoir que c'était un vieux camion benne, bien vieux, un de ceux qui croisent les routes brésiliennes et dont l'état mécanique reste en parfaite harmonie avec le lamentable état de l'asphalte, un de ces animaux paléolithiques artificiels avec je ne sais combien de roues, un de ces cerfs d'acier rouillé aux caoutchoucs desséchés, nés de l'écosystème autoroutier du pays. Fait l'un pour l'autre.

La phrase en elle même avait vraiment un côté surprenant, qui réveilla sur l'heure trois pensées simultanées, elles aussi interéfléchies à l'intérieur de mon propre esprit. **Un :** Que faisait un produit élaboré par la philosophie la plus sophistiquée ou par le plus grand sage présupposé zen écrit sur le pare-chocs de ce véhicule détraqué ?

Deux : si toute vie humaine est vraiment un reflet de mon esprit, qui me garantit que la route, le camion, et la propre phrase elle-même écrite sur le pare-chocs ne l'étaient aussi ? **Trois** : S'ils ne l'étaient pas, qui a raconté au conducteur du camion que cette phrase-là était exactement la phrase que je voulais lire la veille d'écrire ce texte sur Sandra Kogut ?

Je crois en la fatalité et surtout en la fractalité. Autorépétition. Reflet est le mot clé. Pour représenter tout l'univers, les hindous ont pour coutume d'imaginer une structure de pierres précieuses, un réseau de brillants sans centre, mieux encore, où chaque pierre est le centre, où chacune des pierres reflète toutes les autres. Il en est de même pour la structure de travail de Sandra Kogut, avant même le génial "Videocabines" de 1987, qui fut défini par l'auteur elle-même, pendant une ère encore préhistorique d'Internet, comme une tentative d'établir "un réseau de communication individuel", où n'importe qui aurait trente secondes pour envoyer ses commissions à l'éther à travers la camera installée dans une cabine.

L'idée de "videocabines" était cristophocolombienne, autant dans le sens de la simplicité que dans celui de la découverte, c'était l'idée de placer sur pied des oeufs creux mais pleins de fertilité, boites noires installées dans la ville ouverte, trous noirs de la technologie où les corps de citoyens en transe étaient dé matérialisés en son et en image, et ensuite télé portés pour une dimension médiatique à travers un autre trou, la caméra,

élevée ainsi au rang d'une sorte de miroir perméable, pénétrable, de manière qu'en dernier recours les gens qui se retrouvaient face à elle, dans les cabines, étaient un être commun, ou mieux, ils devenaient téléspectateurs.

Cette rivière de perles de Sandra Kogut va devenir encore plus complexe avec "Parabolic People" de 1990 lorsque les vidéo cabines sont amenées dans les villes des cinq continents et cette expansion porteuse d'un message presque trompeur du jeu de miroirs cathodiques gère une opportune et heureuse crise d'identité sur ceux qui sont en même temps personnages et spectateurs du projet. Des Brésiliens cessent d'être des Brésiliens, des Africains cessent d'être des Africains, des Européens cessent d'être des Européens. Des communautés entières sont remodelées non pas vraiment en fonction de leurs affinités géographiques ou de sang mais davantage de leurs intérêts plus triviaux, de leurs affinités primaires qui composent le potage du passage sur terre : idées banales, silences révélateurs, gestes, goûts musicaux, façon de s'habiller, ton de la voix, ...ces choses là.

La structure auto-réfléchie de la vision de Sandra Kogut ne se limite pas à l'élément spatial. Le temps de ses travaux se refuse aussi à se mouler sur le vecteur classique du récit occidental, ce vecteur temporel linéaire, et quelque fois castrateur qui pointe éternellement dans la direction genèse / apocalypse. Plus que cyclique , le temps kogutien est explosif, mais d'explosions décentralisées dont le foyer d'origine, grâce à Kogut qui dirige tout, représente chaque personnage. Dans le regard libérateur de Sandra, le temps n'est pas quelque chose que le monde nous donne, mais au contraire quelque chose que nous lui donnons.

«on a dans le film la même sensation de non réponse à la plus fondamentale enquête existentielle de l'être humain.»

C'est ainsi pour "Là e Cà", de 1995, son premier travail filmé dont le titre en lui-même, quoiqu'il paraisse ne se référer qu'à des éléments géographiques possède déjà dans sa sonorité une suggestion du jeu rythmé espace-temps en miroirs qui oriente son travail. Dans le film, l'espace et le temps existent sous l'inévitable attraction gravitationnelle de Tuquinha, le personnage central. En vérité, on ne sait pas en combien de jours, un ou mille et un, se déroule l'histoire de Tuquinha. On ne sait même pas très bien ni d'où ni quand elle est venue, ni même vers ou et quand elle va, etc....qui fait que l'on a dans le film la même sensation de non réponse à la plus fondamentale enquête existentielle de l'être humain. Tuquinha vit dans un lieu-moment qui s'installe entre la plus réelle des réalités brésiliennes et un univers mythique atemporel. Elle vit entre le Là et le Cà (ici et là), et non dans chacun d'eux. On ne peut même pas dire qu'il y ait un quelconque cycle, ou encore moins un éternel retour, puisqu'il n'y a même pas d'aller. Temps et espace existent toujours contigus, comme dans un poème d'Eliot, dans une théorie d'Einstein ou d'Einsensberg. Temps et espace existent toujours comme attributs personnels, subjectifs, intimes,

mais liés en un réseau par les noeuds du langage sophistiqué de Kogut la directrice.

Ce n'est pas une coïncidence si le prochain travail de Sandra Kogut s'intitulera "Nos", un délicieux mot portugais qui signifie au même temps "noeuds" et "nous". "Noeuds", qui constituent les centres de la trame de l'univers revitalisant de Sandra. "Nous", qui constituons aussi les centres de cette trame. Et qu'elle maintient noués.

Traduit par :

Philippe De Sousa.

«La & Cà» copyriht 1995 - Still Photo : Luciana da Justa



La lanterne magique

Alain Bourges
École Beaux Arts Rennes

DEUX OU TROIS CHOSES QUE J'IGNORE D'ELLE

«Lorsqu'elle me demande un mot en français... entre mes propres lèvres, la réponse me paraît résonner étrangement, comme une coquille vide, comme dépourvue de contenu (_). Un jour, ce peut être des semaines plus tard, je l'entends prononcer ce mot au cours d'une phrase, le plus naturellement du monde. Elle le teste, mais c'est comme si je l'entendais pour la première fois.»

Il y avait accrochée au mur, dans sa salle de travail, une photographie tirée du "Mépris". Nous avons parlé une ou deux fois de ce film que j'ai dû voir vingt fois. Je crois qu'elle l'avait aimé mais elle n'était pas entrée dans les détails. Pourtant je me souviens que nous avions discuté, à ce propos, de la façon dont naissent les sentiments et de la façon dont ils s'expriment à travers les mots et les attitudes. Par exemple, je me suis longtemps demandé à quel moment précis du film, justement, Brigitte Bardot commençait à mépriser Michel Piccoli. Vingt fois j'ai laissé le film se dérouler, incapable d'en deviner le secret. Rien n'est dit, rien n'est joué et pourtant, soudain, on sait. Quelque chose s'est transformé, les mots et les gestes sont les mêmes mais leur registre a changé. Les mêmes mots recouvrent d'autres sentiments. Enfin, un jour, j'ai cru remarquer une attitude particulière de Brigitte Bardot dans la scène où Piccoli lui enjoint de monter à bord de la décapotable rouge du producteur. Ce doit être là, dans le regard qu'elle lui porte, presque rien, ou dans la façon qu'elle a de ne plus le regarder directement.

Ce que fait Godard de la parole dans "le Mépris", Sandra Kogut le redécouvre dans "En français". Elle en fait une histoire de distances. Entre les musiques et les voix, entre l'espace des voix et celui de l'image, entre chaque mode de parole.

«Il n'y a pas eu à proprement parler d'histoire, pourtant une vie entière s'est jouée.»

D'un registre l'autre : de l'émotion d'une confidence à la familiarité d'une conversation amicale, de scènes jouées à celles saisies sur le vif, de la musique à la voix , du noir et blanc à la couleur, du ralenti au fragmenté, du proche au lointain... on glisse d'un mode à l'autre, ce sont parfois les mêmes mots, les sentiments s'en mêlent, insensiblement... mais jamais on ne s'y arrête. Inutile de s'appesantir, le temps manque pour glaner autre chose que l'écume des jours. Les mots quotidiens, Paris, New-York, Rio, un baiser, une étreinte, et là cette fille qui court, ou ici cet homme dont on entend la voix, trop de lumière, beaucoup d'ombres, on se tait, on chuchote, on s'interroge gravement sur l'amour, confidences, rires et sourires, un dernier baiser pour conclure... Rien qu'on n'ait vu ou entendu mille fois.

J'avoue avoir été agacé en un premier temps. C'était un sentiment désagréable : toutes ces scènes trop bien montées, cette esthétique déjà vue, cette façon de se raconter sans trop s'exposer... ce n'est pas ce que j'attendais d'elle. Et puis, parce qu'il est difficile de ne pas s'y laisser prendre, le lyrisme du film a balayé mes appréhensions.C'était comme pour "Le Mépris" :

Il n'y a pas eu à proprement parler d'histoire, pourtant une vie entière s'est jouée. Aucun dialogue n'est venu éclairer les attitudes mais les sentiments ont affleuré, chaque fois l'angle a changé sans que le fil du récit ne se rompe.

Au fond peut-être y a-t-il dans cette vidéo davantage de naïveté qu'on pourrait le croire. Une candeur précieuse qui confère au regard que porte Sandra sur le monde son extrême lucidité. Qu'il s'agisse de "En français", de "Parabolic People" ou de "What do you think people think Brasil is", les mobiles semblent d'une parfaite simplicité. N'est-ce pas chaque fois l'occasion d'expérimenter le monde : savoir à quoi servent les images, découvrir comment circulent les objets, mesurer la distance à laquelle on se trouve de l'autre, trier ce qui est important de ce qui ne l'est pas, comparer la valeur des choses, éprouver le sens des mots, etc....?

Mais c'est alors que ce qui était évident ne l'est plus. L'inventaire, même s'il s'agit de celui des événements de sa propre vie, vire à la confusion. Les décalages apparaissent, les distances se creusent, la réalité se fragmente, perd le sens qui l'unifiait.Comment alors raconter une histoire ? Comment retrouver le fil ?

Comment exprimer une émotion malgré les fissures qui ne cessent de s'agrandir à mesure que l'on s'approche des sentiments ?La réponse que donne Sandra Kogut, je l'ai trouvée sous une autre forme chez Barthes :

"L'endroit
le plus érotique d'un corps
n'est-il pas là
où le vêtement baille ?(...)
c'est l'intermittence,
comme l'a bien dit
la psychanalyse,
qui est érotique :
celle de la peau qui scintille
entre deux pièces
(le pantalon et le tricot),
entre deux bords
(la chemise entrouverte, le
gant et la manche) :
c'est le scintillement même
qui séduit, ou encore :
la mise en scène
d'une apparition-disparition"

2

"Je lui reprochais sa légèreté et ses hésitations, elle me répondait d'un geste badin que c'était la vie elle-même qui était légère et indécise."

"Parabolic People" est une oeuvre impressionnante. Par ses dimensions bien sûr, mais aussi parce que c'est l'une des oeuvres les plus lucides et inventives qu'il ait été donné de voir ces dernières années. Enfin une vidéo à naître de la télévision et non la Énième réincarnation des Nymphéas !

Ce sont le rythme, les couleurs, la mise en page de la télévision, tout simplement et très radicalement. Mais "Parabolic People" est aussi une réflexion sur la télévision. A partir de ces trois éléments constitutifs que sont le texte, l'image et la voix, "Parabolic People" bouleverse le petit intérieur bien ordonné de la télévision. A commencer par cette forme élémentaire du b-a ba domestique qu'est le commentaire. A la télévision les images n'apparaissent la plupart du temps que comme prétexte à un commentaire. Pas d'images d'actualité sans qu'une voix nous indique ce qu'il y a à voir dans une image. L'image seule, sans voix off ou sans sous-titrage serait comme orpheline de sa signification. A sa façon, "Parabolic People" redistribue les rôles. Une fois l'image est réduite à illustrer les textes qui défilent, une autre fois l'image s'offre seule, muette, ou bien c'est le texte qui devient image ou encore c'est la voix qui déborde du cadre. Surpris, attentif, comblé, frustré, amusé, le spectateur passe par tous les états.

Mais ce qui s'affirme peu à peu, au-delà de la remise en question des hiérarchies conventionnelles, c'est la nature même de l'image télévisuelle. L'image est enfin et clairement une image et seulement une image. Juste une image et non plus la pseudo-révélation de la réalité. Loin du cinéma, l'univers des images électroniques tel que nous l'expose Sandra Kogut est cet univers clos, non pas indifférent au monde mais qui ne prétend plus en donner l'illusion.
Comment à ce stade raconter une histoire ?

(in "le plaisir du texte").
L'espace de "Parabolic People" est celui en perpétuel mouvement, où se raconte la multitude des histoires individuelles.

C'est la télévision, le forum retrouvé. Mais sur cette place publique qu'est la télévision trop de paroles viennent se bousculer pour qu'il soit possible de conserver la linéarité du récit traditionnel. Alors, autant laisser tout le monde parler et prendre le temps d'écouter. Et puis, le moment venu, trouver le sens qui se faufile d'une parole à l'autre.
"Parabolic People" a eu le mérite de donner du grain à moudre aux théoriciens des médias, de l'art technologique, etc....

C'est à cette époque que j'ai connu Sandra. Nous avons eu de longues discussions et je ne crois pas que nous ayons été d'accord sur grand chose. J'ai été conquis par sa force de conviction et son intelligence, mais peut-être davantage ai-je été touché par sa façon de cesser de paraître, son intime fragilité. Et c'est, à mon sens, le plus sûr accès à son travail. La Sandra Kogut efficace et lucide m'intéresse , celle qui prend le risque d'aller là où elle ne sait plus, celle qui délaisse son savoir-faire pour tenter tout simplement de raconter une histoire, celle qui se montre capable mieux que qu conque d'écouter l'autre, celle-là me touche.

"Là-bas" et "En français", avec leurs impasses et leurs fulgurances, sont des oeuvres de cette veine.

Plus récemment, Sandra m'a présenté "Là-bas" en cours de montage. J'ai alors compris ce que j'aimais d'elle. Son regard, d'abord. Car "Là-bas" est avant tout un regard, c'est-à-dire un point de vue et un sentiment. Déjà ce regard pointait dans "Parabolic People", à condition de considérer que le montage faisait office de point de vue. C'était, disons, un regard organisateur.

Dans "Là-bas", Sandra Kogut observe le monde qui l'entoure et on sent immédiatement ce lien qui l'unit à ce qu'elle regarde. Les personnages, les lieux qu'elle filme aussi dérisoires, caricaturaux, décrépis soient-ils, sont beaux.

Ce qui m'impressionnait dans "Parabolic People" était l'intelligence du dispositif. "En français" m'avait séduit (et parfois un peu irrité) par l'habileté de son écriture, "Là-bas" n'est ni habile ni calculé. C'est la vie,

3
"Combien de fois l'ai-je vue se défaire, vaincue par ses propres sentiments, abandonnée et lasse. Je lisais à même son visage le moindre courant qui lui chavirait l'âme (...).".

brute, à Rio de Janeiro. On ne regarde plus des images plus ou moins travaillées, on voit la vie telle qu'elle est, évidente, vigoureuse, saisissante. Et c'est alors qu'on comprend que derrière l'argument de chaque vidéo, il y avait le même désir de comprendre, la même attention portée à l'humain, à ce qui fait sa capacité de s'exprimer. Et donc, inévitablement que la parole est toujours en jeu.

Tout m'apparaît à présent comme si depuis des années, Sandra avait répertorié un certain nombre d'éléments de la vie contemporaine (la télévision, avec son langage et son pouvoir, les divers types de discours, dont le discours amoureux, les comportements et les attitudes dans la rue ou devant la caméra, la relation entre l'espace public et l'espace privé, les rapports entre l'écrit et l'image, etc....) et que munie de ce vocabulaire, elle racontait chaque fois une façon de raconter une histoire.

Je ne crois ni à la disparition du cinéma ni à celle de la vidéo, ni aux lendemains qui chantent ni aux charmes du passé mais je ne vois pas à l'heure actuelle assez d'images qui soient ce qu'a été "A bout de souffle" ou "Le Mépris" pour la France des années 60. Parce que personne ne prend le problème par le bon bout. Ni les nostalgiques du cinéma, ni les faux avant-gardistes de la vidéo ou (pire) de l'image virtuelle. Sandra Kogut prend le problème par le bon bout. En mettant l'actrice de "Là-bas" dans un espace frontal, par exemple, qui est à la fois l'espace du théâtre et celui de la télévision, en privilégiant les couleurs saturées, qui sont les couleurs de la télévision, en trouvant une forme de montage et donc de rythme qui sont ceux de la télévision, en ancrant la fiction dans le documentaire, en privilégiant une forme de jeu en plans très rapprochés, etc.... Sandra Kogut montre le présent, la vie actuelle, avec des images qui sont les nôtres. Comme les cinéastes de la Nouvelle Vague donnaient la parole à leur époque, elle nous fait entendre la nôtre.

Cette parole qui prend le timbre et l'accent particuliers de sa voix (et je me souviens que c'est la seconde chose que j'ai aimée d'elle).

***extraits de "Une princesse en exil", Juan Pedro Delgado, E.d. de l'Abi, 1937**

Sandra Kogut : ici là et partout

Ana T.J Reynaud
spécialiste en art vidéo
et culture du Brésil
à Brighton.

Sandra Kogut réalise des vidéos, des installations vidéo, des performances vidéo, fait du cinéma et de la télévision depuis plus de dix ans maintenant. Elle a réussi à s'exprimer de manière très personnelle, à faire entendre une voix originale dans le monde de l'art vidéo, et a atteint une audience internationale. Comment y est-elle arrivée? Les raisons de son succés sont nombreuses. Mais il y a un aspect de son travail que je voudrais souligner. C'est comment ce qui est typique - le brésilien, le "carioca", le suburbain - devient universel à travers un recyclage intelligent de ce sentiment amplifié de la couleur "locale".

Parabolic People (1991), suite d'une de ses pièces précédentes «Videocabinas Sao Caixas Pretas» (1990) est fait de brèves "vignettes" - chacune ayant un "thème" ou une idée développée de façon visuelle. Comme Videocabines, ce travail montre des gens provenant cette fois-ci de plusieurs pays du monde - qui nous adressent un bref discours ou un message. L'esthétique de la vidéo est un mélange de haute technologie et de kitsch brésilien. Dans des carrés mobiles ou "fenêtres" des phrases défilent sans cesse complétant subtilement les images et créent, avec le son, une pièce complexe, belle et d'une frappante vivacité. Les travaux de Sandra offrent, avec fraîcheur et vitalité, une démonstration de la manière de comprendre l'espace et le temps et de les mettre au service des tous.

Pour «Videocabines», Sandra avait installé sa caméra à Rio de Janeiro, compris non comme une site abstrait ou virtuel, mais comme une ville, une situation physique et culturelle, qui engendre une façon particulière de parler, bouger, penser et vivre. Dans Parabolic People, elle a fait interagir ces modes d'expression typiques - que Wittgenstein aurait appelés langages, nés hors des "formes de vie" **(1)** - avec la caméra et ensuite pour le spectateur, et les a télédiffusés au "monde". Mais ne comparons pas pour l'instant le projet de Sandra à celui de Andy Warhol qui donnait aux gens leurs proverbiales quinze minutes de gloire. La vidéo, en plus d'explorer les relations entre l'universel et le local , montre que la communication est essentiellement centrée sur les gens, imprévisibles, avec leur curiosité et leur désir de communiquer.

C'est une vidéaste brésilienne qui communique le Brésil au monde. Qui est l'Autre dans ce cas ? Le Brésil ou le monde ?

What do you think people think Brasil is ?, réalisé par Sandra Kogut en 1990, se demande ce que veut dire être Brésilien et être "carioca" (originaire de Rio). La vidéo est "une sorte d'anti-portrait du Brésil, fait de clichés sur les Brésiliens, et des divagations des touristes étrangers sur ce pays exotique situé dans l'hémisphère sud." **(2)**

Que serait l'Autre pour le Brésil ? Les colonisateurs, les Portugais ? Selon Francisco de Assis Barbosa, Rio de Janeiro, capitale du Brésil jusqu'en 1960, n'a jamais été une ville coloniale typique **(3).** Ce qui arriva à Rio pourrait s'appeler l'expérience de l'"Inversion de la Métropole", puisque, pendant les guerres napoléoniennes, la famille royale portugaise s'installa à Rio et les pouvoirs législatifs, exécutifs et culturels furent transférés de l'Ancien au Nouveau Monde. Contribution décisive à la constitution de l'imaginaire d'une ville qui ne se voit pas comme une ancienne colonie. Aussi longtemps que la capitale du Brésil se prit pour voix, discours et image du pays, ce fut le Brésil entier qui ne se considéra pas comme colonie.

En tout cas, le Brésil fut rendu indépendant en 1822, par un acte impulsif de l'empereur Pedro I. Si le Portugal n'est pas l'Autre projeté pour le Brésil, qui pourrait l'être? Peut-être la présence des Africains, apportés comme esclaves, et plus tard les Italiens, Allemands, Japonais, Hollandais, Espagnols, Arabes et les autres peuples qui se sont peu à peu établis au Brésil, donnent-ils un sens historique à la relation avec ces parties du monde. Mais plutôt que de fonctionner comme une sorte d' Autre, ce fond multiple explique peut-être les raisons du dynamisme et de la vitesse de transformation de la culture brésilienne, de ses impulsions envers le" monde extérieur", de sa capacité d'absorption. Comme le dit l'écrivain moderne Oswald de Andrade, notre fonctionnement culturel est marqué par l'anthropophagie. Comme les Indiens qui mangeaient les coeurs de leurs ennemis pour acquérir leur pouvoir et leur connaissance, les Brésiliens sont toujours en train de manger l'autre simplement pour le digérer et le faire apparaître sous une forme différente. C'est pourquoi au Brésil la revendication d'une pureté culturelle ou ethnique n'est pas possible. Le tupi est le langage parlé par les Indiens du Brésil de la tribu tupi "Tupi or not tupi", propose Oswald de Andrade, adoptant la question ontologique du monde occidental "to be or not to be" à nos propres intérêts et affirmations.

Pendant le carnaval de Rio de Janeiro, les gens paradent habillés de costumes inspirés des films d'Hollywood et des spectacles des Folies Bergères, au lieu d'en exhiber de traditionnels."Seuls les intellectuels ont du plaisir dans la misère. Les pauvres languissent pour le luxe. "conteste l'artiste du carnaval Joaozinho Trinta. Mêlés aux fourrures et faux bijoux empruntés à leurs propriétaires ainsi qu'aux costumes et accessoires, nous trouvons des éléments du bric-à-brac industriel recyclé, et d'autres matières "pauvres" et triviales qui contribuent de façon subversive à créer une esthétique puissante et complètement nouvelle.

Récemment l'Europe a cessé d'être la référence culturelle essentielle pour le Brésil, et les USA ont commencé à avoir un très fort lien culturel avec le pays. Mais je ne crois pas que l'Amérique du Nord soit l'Autre du Brésil non plus. Ce que je pense, c'est que **l'Autre du Brésil est le Brésil lui - même.** Bien sûr, c'est courant pour la plupart des peuples et des nations. Mais dans le cas du Brésil, le fait de poser la question - Qu'est le Brésil - et l'éphémère des réponses données, qui nous amène à nous interroger encore et toujours, permet la construction d'une identité nationale.

Mais peut-être que la question au Brésil n'est pas seulement «qu'est le Brésil», question posée de manière obsessionnelle et chantée dans un grand nombre de chansons, films, poèmes brésiliens etc. La question »que sommes-nous ?» est étroitement liée à la question «comment sommes-nous représentés ?» , à la fois par les autres et par nous-mêmes, le Brésil étant une terre d'exotisme, où le

monde entier projette ses désirs de joie, beauté, nature et libération sexuelle. Ainsi peut-être la vraie question est-elle : "What do you think people think Brazil is ?", qui est le titre de la vidéo de Sandra Kogut.

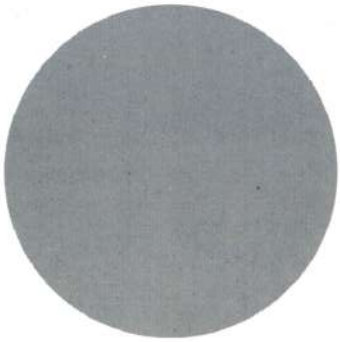
Pour réaliser Parabolic People, Sandra a voyagé tout autour du globe pour rassembler d'autres regards, discours, messages, dialectes, accents, problèmes, conseils, recettes, prophéties, confessions, déclarations. La vidéo révèle l'énergie folle, brute, des individus qui en fin de compte et collectivement donnent forme à la culture. Il y a aussi un intense côté physique qu'elle restitue pour la télévision, faisant de l'écran le médium de ces performances spontanées et denses. Elle nous donne d'une manière ni ennuyée et ni ennuyeuse les implications de la postmodernité, le monde comme multiple, organisme d'interférences croisées, où les influences réarrangent constamment dynamiquement un espace géographique qui devient aussi fortement symbolique.

Dans son film «Là et Cà» (Here and There, Ici et là) (1995), Sandra Kogut s'ancre une fois de plus dans la couleur "locale", la périphérie de Rio. De là, elle a tissé un univers fascinant et unique où ses personnages suivent tous les degrés de l'ennui, du désir, de l'immobilité. Ils sont capables à la fois de se projeter (dans le futur, dans d'autres parties de la ville, plus prestigieuses) et de vivre intensement la vie dans le présent. Ils parlent de chaque minuscule coin du monde. Ils interpellent les gens à partir d'un champ entier de diverses expériences et d'un arrière-plan national et éthique.

Etre Ici et Là (et donc partout) est la marque du travail de Sandra Kogut.

Traduit par **Simonetta Cargioli**
d'aprés **«Sandra kogut : Here, There and Everywhere»**.

Notes
(1) Wittgenstein, Ludwig, Zettel, London, Basil Blackwell, 1967
(2) Machado, Arlindo, "Les Multiples Fenêtres de Sandra Kogut", in Chimaera Monographie, CICV, Hérimoncourt, 1992



Sandra Kogut née en 1965 à Rio de Janeiro Brésil.

Formation

Études de Philosophie ; Études de Communication (Université de Rio de Janeiro)
Langues :Français, Anglais, Portugais et Espagnol Pratique la vidéo depuis 1984 (installations, performances et monobandes), le cinéma depuis 1990, le multimédia depuis 1992.

Films et vidéos

Là - (28 min) / 35mm - fiction - 1995
En Français - (22min) / 16mm et vidéo - autofiction 1991- 1993
Parabolic People - Série de 11 modules de 3 minutes tournée à Rio, Paris, Tokyo, Dakar, Moscou et New York.1993
Les Vidéocabines sont des Caisses Noires - (9 min) - intégré au projet VIDEOCABINES dans lequel des cabines vidéos ont été installées dans les rues de Rio. 1990
What do you Think People Think Brazil is ? - (5 min) 1989

Vidéos performances

(1985, 1986, 1987) :**Calendula Concreta**- avec les artistes : Jorge Barrão, Alexandre-Dacosta et Ricardo Basbaum (Groupe 6 Mãos)
O Caso da Menina Loura que Ficou com o Braço Mulato - avec le Groupe 6 Mãos **Na Piscina dos teus Olhos**

Installations

1996
Arte Cidade - projet en cours. Installation multimédia dans les rues de la ville de São Paulo, prévue pour Septembre 1996. L'OBÉLISQUE - projet en cours. Dispositif multimédia installé dans les rues de la ville de Rennes. Réalisé avec le soutien de l'École des Beaux-Arts de Rennes.
Teleeyes - Projet réalisé avec le support de l'Université de Rio. Installation artistique sur le réseau Internet.1992 1994
Rio no papel - exposition collective au Paço Imperial, Rio de Janeiro. 1990
Vidéocabines - Métro de la Ville de Rio, Centre Culturel LAURA ALVIM, Musée de l'Image et du Son de São Paulo 1989
Le chemin des vertiges - Musée de l'Image et du Son de São Paulo 1989
Exposition Individuelle - Galerie d'Art Centro Empresarial, Rio de Janeiro 1988
Cabine Vidéo Numéro 1 - Musée de l'Image et du Son de SP 1988

Autres travaux

1995 / 96 - Réalisatrice à la télévision **Globo** de l'émission mensuelle "Brasil Legal" qui passe à 21 h 30. Une émission grand public avec liberté d'experimentation. 1992 - 1993 Directrice Artistique
chez **Globograph**, branche de la TV Globo pour la recherche et développement des nouvelles technologies. Travaux d'expérimentation sur les nouvelles possibilités de langage audiovisuel avec des machines Silicon Graphics et des logiciels tels que Flame, Matador et autres.
1986 -1994 Réalisation de programmes pour la télévision brésilienne et mexicaine (documentaires et musicaux)

Prix et récompences

Prix du Festival / Oberhausen / Allemagne - 1996
Grand Prix au Festival de Films de Oberhausen / Allemagne - 1995

Sandra Kogut
Rua Itaipava 144 / s 401
Rio de Janeiro RJ BRASIL
22461 - 030
tel / fax : (55 21) 537 3275 e-mail : skogut@ax.apc.org

Pierrick Sorin,



«Un Samedi avec Jean Loup» 1994 - détail -

un réel qui revient toujours à la même place.

Frédéric Bouglé

Dans l'existentialisme, le monde brut vient à l'existence par la conscience, et le monde s'il est en soi se réfugie dans la conscience de soi, comme va s'engloutir l'image dans la caméra vidéo. Heidegger définit la conscience ainsi, elle est **un être pour lequel il est de son être question de son être**. Pierrick Sorin s'observe et se fait observer dans les menus détails du quotidien, dans les plus banals. La caméra vidéo est là comme un être de fait.. L'artiste est là devant et il est là derrière, il est là au mois et il est là en trop. Nous sommes dans le théâtre d'Anton Tchekhov ; enfermé dans les habitudes de mon existence je ne me comprend plus, et les autres ne veulent plus me comprendre. "...l'existence dans la gestuelle constamment répétée de la phrygane*, une existence opaque à elle-même, se coucher le soir, se lever le matin, se coucher et se lever encore et encore, se brosser les dents, se les brosser tous les jours et toujours...". Il n'apparaît aucune nécessité d'être, une contingence absolue, son moi comme les complexités des rouages de la pensée humaine est réduit à un automatisme ordonné et burlesque.

La répétition des actes du quotidien serait pour Pierrick Sorin ce que le réel est pour Lacan, il est ce qui revient toujours à la même place. Ces rapports de répétition avec le réel sont chargés de sens, la répétition comme fonction freudienne, celle surtout de sonder le réel, ce réel en souffrance qui est là et qui attend. Mais ce réel sans le comédien, sans le vidéaste, ne représente rien, puisqu'il n'existe que par sa volonté et que ce n'est pas lui qui dépend du monde mais le monde qui dépend de lui, de même sans les rites du quotidien ce réel ne serait pas. Si **le monde pour Pierrick Sorin est extravagant, gratuit, sans cause et sans raison**, ainsi qu'il l'est pour Albert Camus dans le mythe de Sisyphe et dans les clowneries de Bruce Nauman comme de William Wegman, alors le monde dans sa totalité est dérisoire et absurde. C'est pourquoi face aux bouffonneries ludiques de ses vidéos nous hésitons à rire quand ce sentiment chez Sartre provoque la nausée, mais le plaisir comme toujours l'emporte dans le rituel de l'action tous les jours répétée. Quand Pierrick Sorin fait de son quotidien une farce grotesque notre réalité s'en trouve allégée.

*Les Phryganes ou Trichoptères sont des larves de papillon de nuit laborieuses, qui font l'objet des expériences étonnantes de Hubert Duprat.

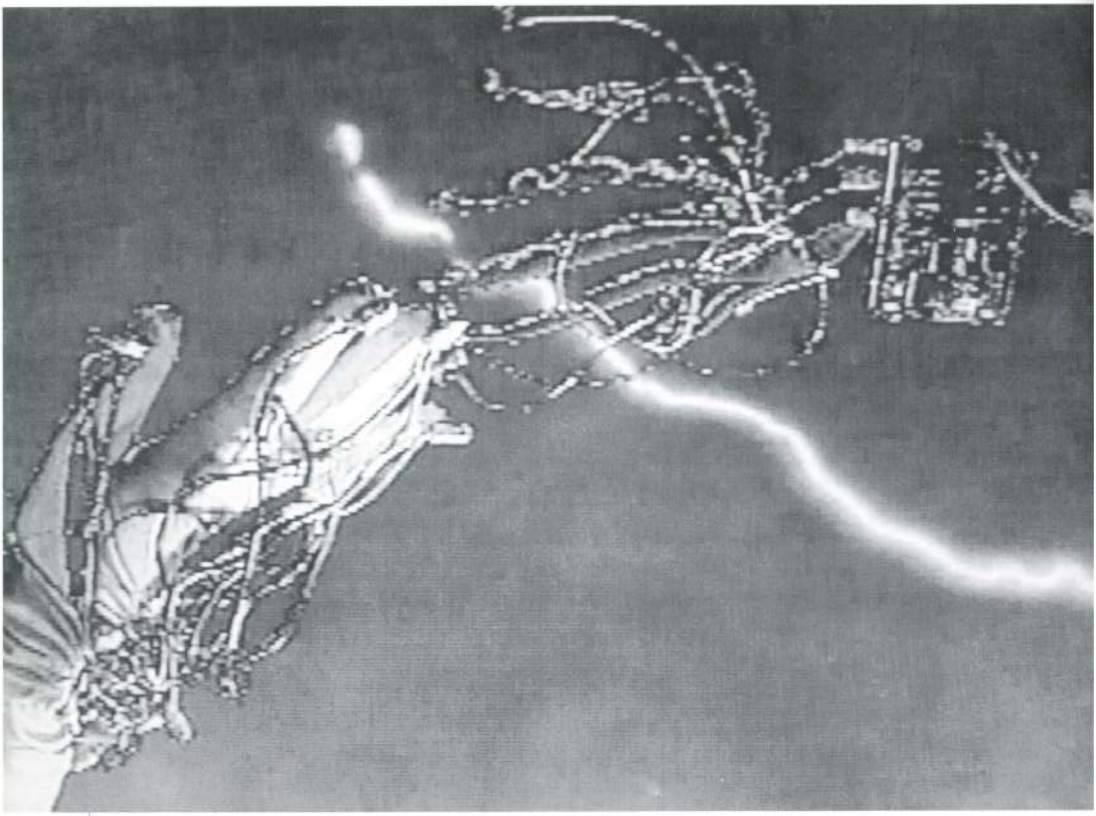
Ce texte a été édité à Moscou dans le catalogue de l'exposition **"Nous sommes les pensées d'un ange" (Éditions Avant-garde).** L'exposition réalisée en juin 1995 regroupait cinq artistes français, **Hubert Duprat, Éric Morin, Marie Ponchelet et Claire Roudenko-Bertin,** dans trois galeries et **le Centre d'Art Contemporain de Moscou**. Les vidéos de Pierrick Sorin étaient présentées sur trente moniteurs et un grand écran géant dans la **Galerie Pioutch** qui est aussi la boite techno la plus connue à Moscou. Les oeuvres, **Jean Loup et les jeux vidéos, Un samedi avec Jean Loup et Autofilmage 1994**, avaient été traduites en russe en simultané par **Tania Mogui Lievskaïa.** Plusieurs de ces oeuvres sont entrées dans la **collection Tsaritsino du Ministère de la Culture de la Fédération de Russie.**

L'exposition a été réalisée avec le soutien de l'**AFAA,** de l'**Ambassade de France** et du **Centre Culture Français**. Commissaire **Frédéric Bouglé** assisté de **Kiril Tchékaov.**

Corps de résistance capturés

sur l'art de Lynn Hershman

Ryszard .W. Kluszczynski



*** Ce texte a été écrit comme introduction à la rétrospective consacrée à Lynn Hershman organisée par Ryszard W. Kluszczynski à Varsovie - Centre D'Art Contemporain Ujazdowski Castel, su 15 mars au 28 avril 1996 - et à Bydgoszcz - District Museum, du 9 mai au 9 juin 1996.**

"L'homme, dont ils parlent tellement et dont ils recherchent la libération, est lui-même le résultat d'un esclavage encore plus profond. Il est devenu une"âme".
L'âme, l'effet et l'outil d'une anatomie politique ; l'âme, la prison du corps."
Michel Foucault

1

L'activité artistique de Lynn Hershman a commencé il y a plus d'un quart de siècle. Ce fut une époque de transformation constante, touchant non seulement les structures de son travail, leurs moyens d'expression et les technologies utilisées, mais aussi les nombreux domaines artistiques investis. Cependant, malgré ces transformations, responsables de la diversité formelle et médiatique de son art, son activité reste cohérente et logique interprétée à travers les problématiques du contenu et ses approches sous-jacentes. Performance, installations "en-place" et interactives, photographies, monobandes vidéo, tous ces media, quand ils sont utilisés par Hershman, expriment la résistance invariable et ferme du corps aux tentatives d'esclavage, ses défis face à la domination extérieure, sa rébellion contre toute violence. Toutes les variétés d'art pratiquées par Hershman sont, de façon très large, des créations visuelles. Donc, les dangers spécifiques aux corps qui résistent sont révélés non seulement au niveau du sens - des problèmes analysés et des solutions proposées - mais aussi gagnent en présence dans la dimension onto-structurelle, déterminée par la catégorie d'un regard, une notion de base dans ce domaine de la créativité. Cette union presque organique de la sémantique du travail et de sa construction (poétique) est l'aspect essentiel et le plus riche de l'art de Lynn Hershman.
Le regard dans les arts visuels est l'agent final, un phénomène qui préfigure sa forme. La structure du travail correspond à la forme proposée par la perception, reliée à son tour à l'idéologie qu'elle sert et par laquelle elle est déterminée. Le regard n'est jamais ni innocent ni neutre. Il structure et ordonne la relation à l'objet (par la structure et l'union des impulsions reçues par les sens), et l'adapte aux pré concepts perceptifs.
C'est un processus où sont à l'oeuvre également les aspects physique-mental et culturel-idéologique.

Le regard peut aussi être vu comme une forme d'activité ; dans ce cas les intentions de celui qui observe sont d'extrême importance. Un regard qui ne satisferait que les désirs de l'observateur peut être construit comme une menace pour l'objet de l'observation.

Le regard non désiré (par exemple l'oeil du voyeur) observe et démasque, contrôle et guette, déshabille , révèle et souille.

Il change la personne observée en objet. La dialectique du sujet et de l'objet - fondement de plusieurs constructions philosophiques - est dans un sens une fonction du regard. L'appropriation du point de vue est une forme de domination et d'esclavage. C'est l'argument de base de la protestation féministe contre les conventions qui organisent la culture visuelle (en particulier contre celles qui dominent la culture populaire de masse). Pour les féministes, ces conventions ne servent que le regard masculin. Le regard apporte la connaissance, laquelle à son tour permet la force et le pouvoir (qui en est aussi l'expression). Le corps est sous contrôle. Il est asservi ; et l'âme - "moi" forcé extérieurement - devient la garantie de l'esclavage (rendant aussi problématique la dichotomie intérieur-extérieur). Pendant des siècles - déclare Michel Foucault dans son Histoire de la Sexualité la répression (parfois perçue comme une contrainte du discours) a cimenté le pouvoir, la connaissance et le sexe en un tout presque inséparable (1) ; mais le facteur de contrainte aujourd'hui est **le regard.**

On devrait garder à l'esprit que dans un sens figuratif le regard implique une complète vision du monde, une idéologie (notez l'affinité étymologique et sémantique des mots "regard" et "perspective" et la synonymie des verbes "voir" et "comprendre").

Donc, quand une culture est **assujettie au regard**, une perspective spécifique, cela signifie qu'elle favorise une vision spécifique du monde, une idéologie au service d'une élite. La discussion à propos du regard, ses caractères, droits et représentations dans une culture donnée est par conséquent une expression des aspirations émancipatrices des groupes qui se sentent victimes de discrimination dans cette culture. Le travail de Lynn Hershman, qui apparaît fortement influencé par la stratégie féministe (que d'ailleurs elle sert) peut aussi être considéré comme une voix qui parle pour tous ceux qui sont assujettis aux pratiques discriminatoires, et dont les femmes ne sont qu'une partie. Le voyeurisme devient ainsi une métaphore du pouvoir en action, **symbole de domination,** réclamant les droits qu'il a usurpés ; un pouvoir lâche, doutant en permanence de soi, et à cause de ça encore plus tenace et sans scrupules dans la réalisation de ses désirs. Le corps capturé par le regard définit une situation fondamentale, presque archétypique, quand la domination se révèle d'un côté et la soumission de l'autre. C'est un symbole de conquête et d'asservissement. Un **symbole d'esclavage.** La rébellion du corps, une fois éclatée, se manifeste sur tous les fronts ; à la fois contre le gardien intériorisé - le "moi", l'Âme ou le Sur moi (la conscience - soutient Nietzsche dans La Volonté de Pouvoir qui apparaît seulement quand un groupe veut se soumettre à un autre qu'il considère supérieur- et contre son gardien intérieur - le regard **omniprésent et captivant.**

Cette lutte atteint parfois la dimension d'une recherche pour renaître,

prenant la signification de l'auto-réalisation, reconstruisant la subjectivité récemment détruite. Cette fois, cependant, c'est la volonté personnelle et non pas les exigences de quelqu'un d'autre, la fondation d'un nouveau corps. Un corps qui n'a plus besoin de la conscience de l'âme, laquelle est toujours la conscience que l'esclave a du maître, qui n'a pas du tout besoin d'être conscient.

Le voyeurisme est le mode normal de la perception filmique ; **pénétrer par le regard** dans la vie des autres est le comportement du spectateur. Le cinéma populaire a même développé un ensemble spécifique de conventions - appelées le "style-zéro" pour fournir à un spectateur le confort de regarder tout en restant invisible. Par exemple, ce but était servi par une règle interdisant au comédien / comédienne de regarder tout droit la caméra ; un tel regard aurait nécessairement démasqué le public, captivé par son activité scopique, et l'aurait transformé en objet d'observation, bien qu'imaginaire. (Mais quand le cinéma leva cet interdit, il a vite transformé la convention en quelque chose d'encore plus "transparent"). Les spectateurs d'un film de fiction regardent **surtout les corps**. Corps habillés ou déshabillés, maquillés à la mode, coiffés ou pittoresquement ébouriffés, silencieux ou bavards, frappés, tués ou en plein orgasme. Ils sont le noyau dramatique du film, ils déterminent la structure du récit ; et leur traitement et aventures font partie d'une stratégie idéologique. Non seulement ils co-déterminent l'image banale du monde, mais ils sont persuasifs du fait qu'ils prennent position sur tout ce qui est permis, interdit ou recommandé.

Le cinéma d'avant-garde soit a rejeté ces conventions, soit il les a traitées de façon arbitraire, au service d'autres intentions. Dans la période classique des années 20 et 30, le film typiquement d'avant-garde avait une attitude esthétique envers le corps qui était transformé (comme dans les films de Man Ray) en objet d'art (moyen de plaisir esthétique). Dans les films surréalistes (par exemple dans ceux de Louis Bunuel), l'image déconstruite du corps était une façon d'exprimer la **vision surréaliste** du monde (l'amour fou). Cependant, le cinéma d'avant-garde, nouveau et multiforme, comprit que les images du corps caractéristiques de la période classique restent assujetties au regard voyeuriste, qui ne cherche dans le cinéma que le **plaisir visuel**. Comme dans le cinéma populaire, là aussi, à la femme était assigné uniquement le rôle de l'objet observé.

Les films de la nouvelle avant-garde montrent le corps au travers des fonctions et images qui vont au-delà des conventions culturelles obligatoires. Les explorations du corps souvent, et avec préméditation, cassent des tabous variés. Les images du corps affranchi sont confrontées aux images d'esclavage. La sensualité et la sexualité deviennent les sujets les plus importants du cinéma de la nouvelle avant-garde. Même dans ces films, nous pouvons parfois observer un regard qui, bien qu' intransigeant, peut être suspecté de volonté de domination. Le film de Stan Brakhage Window Water Baby Moving (1959), où il enregistre

la naissance de sa fille, est l'expression directe d'un sentiment et, en même temps, une construction symbolique calculée, racontant la genèse. De cette façon il garde un contrôle artistique mâle sur l'acte spécifiquement femelle de la naissance (rappellons les rituels de certaines tribus primitives, où l'homme accomplit symboliquement la naissance, s'appropriant la signification et la valeur liées à l'acte). Le film Window Water Baby Moving est dominé par l'expression de la **vitalité du corps**. Dans un autre film de Brakhage, The Act of Seeing with One's Own Eyes (1971) nous sommes confrontés à des émotions opposées ; nous sommes terrifiés par le manque-de-chair objectif d'un corps qui est coupé, gravé, écorché, mesuré et analysé. Ici l'expression prévaut sur le discours, et nous livre à une autre expérience limite, celle de la mort. Dans le film de Jean Genet «Un Chant d'Amour» (1950) le corps asservi est opposé - d'une façon typiquement romantique - à la libre imagination qui transforme l'auto-érotisme forcé en rencontre sexuelle avec l'autre; dans les travaux de Kenneth Anger, pour exemple Fireworks (1947), l'imagination parle un langage de mythe et de symbolisme. Les deux films sont imprégnés d'érotisme et d'émotions (homo)sexuelles qui oscillent entre l'expression directe et la narration symbolique. Les films de Genet et -en particulier - Anger ont donné naissance à une esthétique du corps qui cherche son plaisir dans la douleur, à des formes d'expression réunissant le sadisme et le masochisme, et à une **vision de la mort** comme dernière expérience sexuelle. Une place spéciale dans ce courant est représentée par le travail de Carolee Schneemann ; dans ses films nous trouvons la visualisation directe du plaisir sexuel, formulé même dans leurs structures. Les attitudes extatiques du corps, l'orgasme, éclatés avec des couleurs posées directement sur la pellicule et exprimés à travers des égratignures de l'émulsion, sont les formes dominantes de Fuses (1967). La sensualité, les sensations physiques sont traduites par l'acte d'agir sur la matière du film (grâce aux moyens classiques de l'expression filmique, comme par exemple l'exposition multiple).

Les films de Jayne Parker, comme I Dish (1982) ou K (1989) expriment l'identité, la subjectivité, l'objectivité, la consomption et la défécation à travers l'utilisation d'une convention "charnelle" de la performance filmique. Claudia Schillinger crée à son tour une poétique de la perversion sexuelle (Between, 1989), pendant que Cleo Ubelman présente un corps rendu définitivement objet, uniformisé, et assujetti à des tortures sans fin, pratiquées et acceptées sans aucune émotion (Mano Destra, 1986). L'histoire du spectacle du corps dans le cinéma d'avant-garde, de Le Retour de la Raison (1923) de Man Ray à Mano Destra et aux films de Birgit Hein, est essentiellement celle d'un discours sur l'objectivation du corps. Elle couvre la perception du corps comme objet d'art ; la vision du corps comme viande ; et **l'image du corps** conçu comme outil pour le plaisir sexuel. Situé entre le discours émotif et le discours symbolique, le corps libère des images de joie et de transgression ou de honte, répulsion et terreur, et évoque des visions d'extase, sainteté, épiphanie et révélation.

C'est très rarement que le corps est perçu comme le fondement de l'identité subjective (bien qu'elle dépende en premier lieu de l'âme et du psychisme).

Les images **du corps dans le cinéma** d'avant-garde **cassent et** détruisent **les conventions de la représentation,** violent **de nombreux tabous, se révoltent contre** les autorités **imposées et parlent pour défendre** les minorités **sexuelles** soumises **à la discrimination.** Tout en créant de nouvelles et radicales formes d'expression et tout en pénétrant des dimensions charnelles inconnues, à la fois le film d'avant-garde et la photographie (par exemple celle de Robert Mapllethorpe ou Andreas Serrano) étaient toutefois incapables de miner la domination de l'oeil du spectateur. Ils ne pouvaient détourner le regard et lui faire vivre l'expérience directe (opposée à symbolique) d'être l'objet de l'observation et de l'activité de quelqu'un. Très efficaces dans la destruction des règles de représentation du corps, ils ne furent pas aussi efficaces pour démolir la structure des façons de voir - **la structure de la vision** elle-même. Sans le vouloir, ils ont donc préservé la dichotomie problématique du sujet et de l'objet de la perception. Ils purent seulement multiplier les images qui exprimaient des émotions spécifiques et qui évoquaient les significations désirées, dans l'espoir que l'attention du spectateur puisse être attirée non seulement par les différents aspects de la sensualité, mais aussi par les problèmes de la vision.

Ces limites du film (et de la photographie), dont l'art vidéo a hérité, expliquent probablement pourquoi Lynn Hershman, constamment en train de soulever dans son travail la question du syndrome du corps observé, a très tôt, à la fin des années 70, décidé d'ajouter l'installation interactive à ses moyens d'expression. Naturellement, elle n'a pas abandonné les autres techniques : la photographie et la vidéo. Ses photographies montrent des personnages qui n'existent pas du tout (les séries Roberta) ; des personnages composés de portraits de personnes réelles (le cycle Hero Sandwiches) ; ou, en fin, une forme spéciale de collage - corps féminins combinés à des outils aidant la vision ou la représentation : caméra, écran, ou binoculaires (les séries Phantom Limb Photographs). Le centre d'intérêt de chacune de ces séries est le problème de l'identité et sa dépendance au monde des média et aux normes de perception. Toutefois les vidéos de Hershman sont aussi des discours sur les dimensions réelles et virtuelles de la sensualité et de la communication (Virtual Love), sur le désir et la séduction dans l'espace des media (Desire Inc.), sur le féminisme (Changing Worlds), sur le voyeurisme et la violence (Cut Piece) et sur la vérité et l'identité (Seeing is Believing ; Longshot). Son vidéo-journal artistique, tenu depuis plusieurs années (Electronic Diary) embrasse tous ces problèmes et les situe dans la sphère personnelle des choses intimes.

Ces deux média - la photographie et la vidéo - ont permis à Hershman de pénétrer les espaces de la représentation,

d'échafauder toujours de nouvelles formes de destruction et de les unir symboliquement à la problématique de **la perception.** Ils lui ont permis de développer un discours sur le corps subjugué. Ils ont préparé les bases et les structures visuelles de ses travaux interactifs lesquels ont rendu possible la réalisation du principe intérieur de son art, sa principale intention. Ce sont les oeuvres qui détournent le regard du spectateur et l'amènent **à se voir en train de voir**, et lui font vivre l'expérience non seulement de sa subjectivité mais aussi de son objectivité. Comme je l'ai déjà démontré, le dispositif de base, fondamental dans les arts visuels, est la confrontation de la sensualité et du regard. L'oeuvre est, se révèle seulement parce qu'elle est perçue. Du point de vue de l'observateur, l'intérieur (identifié au contenu, à la signification, à la valeur ...) n'est qu'une autre forme de l'extérieur. Le regard, assimilant la dimension physique, matérielle de l'oeuvre, ne démasque pas l'essence interne - l'âme - mais au contraire la crée, sous prétexte de rechercher son intégrité cachée. Ce processus de création a lieu généralement en secret, camouflé par l'idéologie de l'interprétation : concept qui proclame la dynamique de la découverte de la vérité de l'oeuvre soit par la raison soit par l'intuition. En en reconnaissant l'existence, et en donnant ainsi un fondement interne et profond à l'oeuvre , **le regard viole** son intégrité et détruit son identité physique . "L'âme, réelle et immatérielle, n'est pas une substance ; c'est un élément qui unifie les effets d'un certain type de pouvoir avec les références de la connaissance ; une boîte pour la transmission, à travers laquelle les relations de pouvoir créent la possibilité de connaître, et la connaissance élargit et renforce les effets du pouvoir." (5)

L'oeuvre, asservie par l'interprète, est assujettie à son imagination. Nous avons un exemple drastique d'un projet artistique qui a rendu objectif un regard perçu comme un élément de l'oeuvre et une démonstration de la fonction destructrice du regard, dévorant la sensualité passive de l'oeuvre : c'est l'installation interactive Zerseher de Joachim Sauter et Dirk Lüsebrink. Le portrait objet du regard se détruit sous les yeux du spectateur. Les travaux de Lynn Hershman élaborent des situations de réception qui dépassent les limites du contexte interne de l'art. Ils ne sont pas concernés en premier lieu par les problèmes de l'art. Sa production appartient à un espace où les questions esthétiques touchent les problèmes sociaux, et ses messages les relient au discours féministe - mais, comme je l'ai déjà remarqué, limiter l'art de Hershman au féminisme serait une simplification peu satisfaisante. L'artiste utilise les puissantes connotations du couple : regard-corps, fondamental dans son travail, pour créer des situations où le regard dirigé sur l'oeuvre devient le **regard fixe du voyeur,** violant l'intimité et la sécurité.

Ces diverses implications sont présentes à la fois dans les premiers travaux d'Hershman (par exemple, l'installation The Dante Hotel, 1972) et dans ses derniers projets (par exemple son récent travail sur Internet, Venus Home Page) et incluent le manque du corps, la simulation, l'identité virtuelle, la manipulation, la relation entre l'espace public et privé. Mais c'est dans les installations



interactives que Lynn Hershman trouve l'expression la plus complète et l'union la plus parfaite de la sensibilité esthétique et des moyens de sa réalisation.

La propriété spécifique des installations d'Hershman est leur caractère actif ; comme je l'ai déjà mentionné, ses oeuvres, à la différence des installations de Sauter/Lüusebrink, détournent le regard des spectateurs, et leur font vivre l'expérience d'être à la fois le sujet et l'objet de l'observation. Celui qui regarde un univers créé devient simultanément **l'objet regardé.** Le voyeurisme est démasqué et le statut de l'observateur ébranlé et rendu problématique. Les personnages virtuels d'Hershman demandent que le public ait un comportement cohérent avec ses besoins. Ses oeuvres se battent pour la subjectivité ; leur construction offre aux spectateurs l'opportunité de prendre conscience des mécanismes gouvernant leurs comportements sociaux, et expose les règles camouflées à travers lesquelles ils s'approprient les oeuvres d'art.

Dans l'installation Room of One's Own, la caméra suit les mouvements de l'oeil du spectateur et les transforme en signal digital, permettant à l'oeuvre de s'adapter au comportement perceptif de l'observateur. Et cela nous parle non seulement des relations asymétriques entre les gens (c'est-à-dire tel qu'il peut être décrit par les couples : actif/passif ou actif/réactif, comme la relation (observateur / observé), mais aussi de l'interprétation de l'art et les lois de la perception. America's Finest place les spectateurs dans le champ de tir d'une "arme" qu'ils manipulent, donnant ainsi un statut égal au gens des deux côtés, et reliant le monde des media au monde de la guerre. Celui qui regarde devient à la fois l'agresseur et la victime, et le regard objectivant assume des connotations extrêmement négatives.

Paranoid Mirror détruit le phénomène de l'image dans le miroir ; le mélange d' images diffusées et réfléchies confond le spectateur et le fait douter de sa compréhension des relations entre les images et la réalité qu'elles représentent, et des images elles-mêmes. Cela soulève le problème du simulacre et met en mouvement un large contexte de connotations culturelles et artistiques sur le phénomène de la réflexion (l'artiste elle-même cite le portrait d'Arnolfini par Van Eyck comme source de son inspiration). Les installations ci-dessus ainsi que deux antérieures, Lorna et Deep Contact ne permettent pas au spectateur de garder un détachement contemplatif/voyeuriste par rapport aux objets perçus. Elles le placent dans une interaction où il est obligé de percevoir la nature des processus auxquels il prend part. Ainsi au fur et à mesure que décroît la distance par rapport à l'oeuvre, apparaît une conscience de l'interdépendance entre la structure de l'objet et la structure de sa perception ; la distance par rapport à cette dernière augmente, permettant un détachement du sujet vis-à-vis de lui-même et de son comportement.

Dans ses derniers projets Lynn Hershman travaille sur d'autres media interactifs : le CD-Rom (sa logique était déjà présente dans ses installations) et Internet. Ce dernier, avec son rôle croissant dans la communication, ouvre à l'artiste de nouveaux et fascinants horizons. ■

Traduit par **Simonetta Cargioli**
d'après **«Captured Bodies of Resistance (on the Art of Lynn Hershman)».**

Notes

(1) M. Foucault, Historia seksualnosci (L'Histoire de la Sexualité), Cytelnik, Warszawa, 1995, pages 13-38

(2) G. Deleuze, Nietzsche i filosofia (Nietzsche et la philosophie), Spacja, Warszawa, 1993, page 45.

(3) Écrivant cette partie de mon texte, je me suis aperçu que je dois beaucoup au séminaire "Visions of the body" organisé par Tony Warcus et Karen Smith au Plymouth Arts Centre le 30 janvier 1993, où j'ai pu visionner plusieurs films sur cette thématique.

(4) Cf R.B. Elder, The Body in Film, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1989

(5) M. Foucault, Nadzorowac i karac. Narodziny wiezienia (.....L'origine de la prison), Spacja, Warszawa, 1993, page 36

Vidéo danse



«Un choeur presque éteint» Mourieras

Claude Mourieras

Un "sale gosse"... à fleur de danse.

Ahuri
quand on lui annonce en 1993, à Frankfort,
lors du féstival "Dance Sreen",
que son film
"Montalvo et l'enfant",
vient d'être primé...
Réellement surpris !...

Geneviève Charras

Un air d'étudiant sage, des yeux rieurs, une discrétion toute de modestie... voici un portrait "physique" du réalisateur des films de danse les plus aboutis de toute une génération de réalisateurs des années 80 à 90, qui s'est frottée à l'image de danse.

On évoque ici des Alain Longuet, Marc Guérin, Luc Riolon, artistes plasticiens français (!), vidéastes passionnés d'électrons en... mouvements chorégraphiés.

Mouriéras-Gallotta : un couple de créateurs, une rencontre d'artistes idéale. Chronologiquement, c'est en 1983 que le jeune réalisateur, en totale complicité avec le non moins jeune chorégraphe Grenoblois Jean-Claude Gallotta, se lance dans l'adaptation audiovisuelle du spectacle vivant. Pas de sophistication, mais dans la restitution de la danse, trés charnelle de Gallotta, beaucoup d'authenticité, de souffle, de présence, d'énergie. Un secret de fabrication que Mouriéras érige en véritable talent, dés "Daphnis et Chloé", "Yves P", "Les Aventures d'Ivan Vaffer".

C'est de la danse, à fleur de prise, au double sens du mot : prise de corps à corps dans les gestes des danseurs, et prise de vue du regard du réalisateur sur la chorégraphie préexistante. Puis c'est le vrai dérapage, en 1988, le glissement de l'adaptation à la fiction vidéo-chorégraphique avec "Un chant presque éteint", totale revisitation scénaristique pour l'image électronique, du spectacle "Mammame", transposé de la scène... à l'espace de la gare de l'Est. La gare est bleue et déserte comme une plage à l'aube. C'est le privilège du réalisateur-poète : nous faire voir l'impossible, à travers son regard et dans l'oeil de sa caméra vidéo. Le lieu se métamorphose, magique, les trains y ondulent comme des monstres marins, les voyageurs y bercent de douloureuses nostalgies.

VITESSE,

RYTHME,

EMOTION,

SOUFFLE.

Tout y est mouvement et la danse des quatre interprètes y déploie son exil avec une féroce énergie, dans un souffle, rehaussé par les bruits du quotidien, la fluidité de la musique accordée, à l'accord prés. On entre dans l'image, d'emblée, sans avertissement, sans précaution, sans mode d'emploi, et -ô malgré-on entre dans la danse, car Mouriéras dans son cinéma, ne trace pas de frontière. Il fait de la chorégraphie de l'image... sans le savoir, du moins sans le revendiquer !

nous faire voir l'impossible

Son écriture s'impose, dansée, avec un nouveau vocabulaire, une nouvelle syntaxe, mais aussi une osmose avec les gestes de Gallotta, proches dans leur structure, de la mise en scène cinématographique : gros plans, inserts, plans américains, plans généraux et rapprochés, plongées et contre-plongées, travelling d'accompagnement, zoom....

Une complicité s'instaure, fidèle.
Puis le tandem réalise "Montalvo et L'Enfant", un véritable long métrage, librement adapté du spectacle "Les Louves et Pandora". Une fiction, une histoire trés attachante, sans paroles, sans mot-dire. L'amitié, la cruauté, l'abandon, la vie y font... leur theâtre, leur danse. Acteurs, danseurs s'y confondent dans **une évocation de la vie**, toujours en mouvement, fluide. On y trouve de moins en moins de "danse", mais tout concourt à faire naître de "petits bougés" qui prolongent l'énergie de la danse ou la contrebalance au montage, dans la magie des raccords, du rythme des inserts.
Et tout récemment, au cinéma, on découvre avec bonheur sa dernière création : "Sale gosse".

Plus de J.C. Gallotta, ni d'autres chorégraphes à l'origine de ce film... seuls les mouvements de la caméra, les corps -sujets d'une histoire passionnée : un corps à corps d'une femme rebelle et d'un enfant terrible.
Mouriéras utilise avec une suave discrétion, des mouvements d'accompagnement de caméra, qui épousent la mise en scène des comédiens, pétris d'énergie, de dynamisme, de colère, parfois de quiétude. Plus de chorégraphie à l'origine du scénario, mais tout le talent et la sensibilité du réalisateur, au service de l'énergie vitale de chaque protagoniste.

Vitesse, rythme, émotion, souffle. Quand la vidéo, le cinéma empruntent à la danse, énergie, musicalité, silence, comme le fait Claude Mouriéras dans "Sale Gosse", c'est l'Art de la narration, du rebondissement, du suspens, qui priment !

Vidéo-danse de l'air

PORTRAIT DE SABURO TESHIGAWARA

A propos de T. City une vidéo-danse-arts plastiques

Geneviève Charras

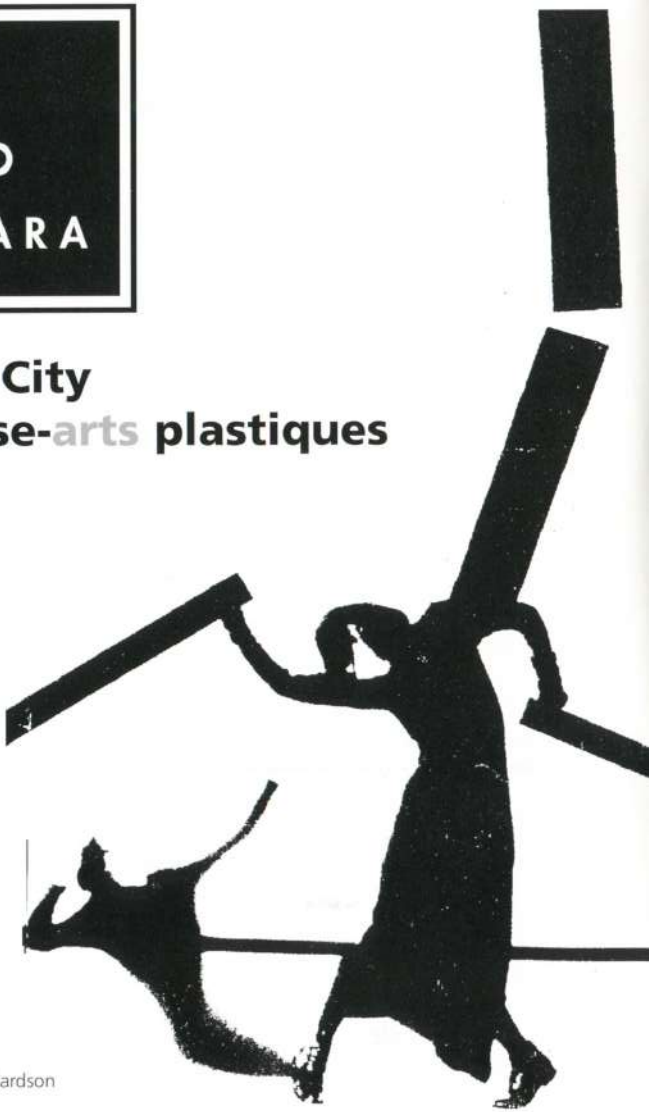


Photo : Martin Richardson

Saburo Teshigawara a débuté sa carrière de créateur en 1981 après avoir étudié les arts plastiques et la danse au Japon. En 1985, il commence un travail de groupe et forme la compagnie Karas avec Kei Miyala, et acquiert une reconnaissance internationale en chorégraphiant en 1994, pour Forsythe, à Francfort, White Clauds Under the Heels. Son travail couvre un large spectre de modes d'expressions, allant de l'installation au cinéma avec le film T City.

Sculpter la lumière

.L'inventivité de Teshigawara laisse l'empreinte d'une silhouette étrange insolite, comme suspendue dans l'espace et la lumière. Une genèse qui s'imprègne de spiritualité et d'esthétique orientale et surtout japonaise.

"Debout devant l'immensité du présent, que puis-je faire ? Je peux danser !"

Venu de nulle part, telle une étoile filante, d'une autre dimension, ce danseur chorégraphe le plus novateur du moment, ouvre un nouvel univers de technique d'expression. Il se situe loin de la Danse Contemporaine américaine et de la tradition de la Danse -Théâtre européenne, également à une distance prononcée du Buto contemporain. Il participe à des performances expérimentales à Tokyo. L'une d'entre elle le montre en 1985, enterré jusqu'au cou pendant 8 heures. A partir de ce moment, il base sa recherche sur la relation entre le corps et l'air et crée le concept de "Danse de l'air". Il explore les transformations atmosphériques et non verbales : telles que la sensation consciente de l'air sur le corps, l'espace qui existe entre ce corps et un autre corps et libère peu à peu sa danse de la dramaturgie des relations psychologiques. Il sculpte la disparition et la rend manifeste à nos yeux. Des attaques à l'énergie furieuse, ou à la grande délicatesse. Teshigawara flotte et bouge, provoquant des feux d'artifices pleins d'esprit ou des rencontres pleines de concision. Il sculpte une oeuvre en mouvement et utilise le matériau humain comme la matière de l'air, du son, en rejetant les unités de temps, d'espace et d'action. Un nouvel espace scénique : l'horizon.

Les espaces scéniques du théâtre japonais s'étendent à l'horizontale, dimensions au-delà du visible.

Dans la conception européenne, la verticale se construit autour de systèmes d'axes pour former, ou des espaces clos, ou des perspectives qui proposent un autre monde ; ceux de Teshigawara sont à la fois cadrés et ouverts.

Il construit un mur insurmontable qui, ***tel un monolithe*** nettement tracé, peut représenter un habitacle totalement hermétique.

Dans son solo, l'espace est blanc, une plaque carrée accrochée par des cordes réfléchit le plancher... Il est tout en noir et la lumière qui filtre à travers le plafond grandit la silhouette ou l'écrase au sol.

Le corps se dissout, comme attaché par d'invisibles fils, les membres se plient. Comme les murs qui semblent absorber la lumière, l'espace se rapetisse ou s'agrandit, la silhouette humaine se recroqueville et s'échappe de son enveloppe. Métamorphose et chrysalide, dissolution des structures : un appel au déchirement de l'être... ▬



Turbulences Vidéo

Revue trimestrielle

Culture contemporaine
Arts vidéo
Nouvelles technologies



Abonnez-vous !

BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner avec votre versement à

Turbulences Vidéo
B.P. 71 • 63003 Clermont-Ferrand cedex 1 • France
Tél : (33) 73 90 67 58 • Fax : (33) 92 44 18

NOM :.....
PRENOM :.....
ADRESSE :.....
.....
.....

O Je joins un chèque de 150 FF pour l'abonnement à 4 numéros.
O Je joins un chèque de 180 FF pour l'abonnement à 4 numéros (tarif étranger).
O Je joins un chèque de ... FF et désir recevoir les numéros : .../.../.../...

Dates de parution : janvier / avril / juillet / octobre
Abonnement pour 4 numéros : 150 FF et 180 FF (pour l'étranger), port compris,
dont 1 numéro spécial en avril.
40 FF par numéro et 55 FF le numéro spécial



prochain numéro : octobre 1996