Turbulences Vidéo



portraits d'artistes
Antonio Muntadas

Installations Vidéos

Beuys et Paik

Maria Klonaris et
Katerina Thomadaki

Le ravissement
d'Yvonne Rainer et
de Shirley Clarke

Dance Screen

Daniel Arnaison

CULTURE CONTEMPORAINE - ARTS VIDÉO & NOUVELLES TECHNOLOGIES
REVUE TRIMESTRIELLE - N°13 - OCTOBRE 1996
40 FF

T*urbulences* **V***ideo*, revue trimestrielle
dernier trimestre 1996
Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre.
Secrétariat : Colette Promérat.
Ont collaboré à ce numéro : Olivier Apert, Laura Baigorri, Annie Blaizot, Simonetta Cargioli,Geneviève Charras, Philippe De Sousa, Jean-Paul Fargier, Maria Klonaris, Barbara London, Antoni Muntadas, Katerina Thomadaki .
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
e - mail : matgrise @ goules. nat. fr

© les auteurs, **T***urbulences* **V***idéo et* **VIDÉO**FORMES
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 : janvier 1997

Photo de couverture :
«T.V. Boys / Bogie», 1988
Acrylique sur toile + 4 T.V + 2 vidéos. (244 / 214 / 34)
Nam June Paik.

Turbulences Vidéo

CULTURE CONTEMPORAINE

ARTS VIDÉO

NOUVELLES TECHNOLOGIES

Sommaire

4 **TELEX**



8
Time as a Medium
Quand le temps est le médium
Barbara London



17
Portraits d'artistes :
Muntadas
Propos recueillis par Laura Baigorri



32
L'hypothèse du Chapeau volé
Jean-Paul Fargier



45
Art Video Danse
Geneviève Charras



50
Un art multimédia, une poêtique de la métamorphose
Maria Klonaris, Katerina Thomadaki



58
Le dessin : Daniel Arnaison
Olivier Apert

Notre ambition — il faut parfois la réaffirmer ainsi que le plaisir que nous tirons de cette publication —, est de vous faire découvrir des artistes, des oeuvres, des lieux. Certains sont célèbres, alors nous nous attachons à montrer des aspects méconnus de leur travail, de leur personnalité.

C'est généralement le cas avec la rubrique des "Portraits d'artistes", même si dans ce numéro, nous centrerons exceptionnellement notre effort sur une oeuvre particulière — *The Fileroom* — de Muntadas. Particulière parce que c'est une "oeuvre en progrès" sur Internet et que l'on peut découvrir également au gré de certaines expositions (Biennale de Lyon, Espaces Interactifs Europe à Paris).

Geneviève Charras nous régale en ajoutant à sa rubrique habituelle de critique de vidéo-danses, un texte sur les cinéastes expérimentaux (Maya Deren, Shirley Clarke), la danse et l'écriture audiovisuelle.

Beuys est un grand artiste mais on n'avait pas encore décrit sa relation avec Paik sous l'angle choisi par Jean-Paul Fargier, le chapeau: jubilatoire.

Quant à Caterina Thomadaki et Maria Klonaris, elles évoquent leur parcours artistique avec le recul nécessaire pour que se déroule devant nous, comme un film, un discours sur l'art contemporain..

Voila un numéro 13 riche comme la saison qui s'annonce. L'équipe de la rédaction, qui par ailleurs préside aux destinées du festival Vidéoformes, se lance dans une aventure longtemps retenue : la gestion annuelle d'une galerie "indépendante" — l'Art du Temps — et présentera en moyenne cinq ou six événements par saison.

Amis artistes, soumettez vos projets!

Profitons de cette offre pour rappeler que notre revue est un espace ouvert de réflexion, de débat et que toutes les propositions de textes sont les bienvenues.

G.S.

TELEX

Le **Festival International De Vidéo y Artes Eléctronicas**, arrivé à sa deuxième édition, a lieu à Buenos Aires **du 1er au 6 octobre.** - Renseignements : Graciela Casabé et Javier Grosman, tél. + 541 862-06 83 ; fax + ... 866-13 37 e-mail : babylon@einstein.com.ar.

Le **VIIème Festival International De Vidéo De Canarias** aura lieu à Las Palmas de Gran Canaria **du 21 au 25 octobre**. Trois grandes sections cette année : le documentaire, la vidéo de création et la vidéo pédagogique. Rens. C / O Bravo Murillo, 23 - 35002 Las Palmas de Gran Canaria, Espagne. tél. + 34 28 37 10 11 ; fax + 34 36 42 39.

États Généraux de l'Écriture Interactive, du 21 au 25 octobre. Deuxième édition présentée par Art 3000 à la Vidéothèque de Paris. Le **21 octobre**, Symposium sur les droits d'auteur.(Le point sur les mécanismes de protection et les grands enjeux de la diffusion des oeuvres sur les réseaux numériques). Le **22 octobre**, Colloque institution et marché. (L'information la plus récente sur les programmes d'aide des institutions françaises et européennes. Stratégies politiques). Du **23** au **25 octobre**, Séminaire Écriture Interactive. (Les travaux d'auteurs ou de recherches les plus innovants en matière de création multimédia, de réalité virtuelle et de diffusion sur les réseaux.). Et, encore, **du 22 au 25 octobre**, Exposition. Réalité virtuelle, multimédia, Internet... Rens. Art 300, tél. 16 1 39 56 14 89 ; fax 39 56 42 37 ; e-mail : art3000@calvanet.calvacom.fr.

Viper, Festival International du Film, de la Vidéo et des Multimedias à Lucerne, du **22 au 27 octobre**. Concours vidéo et film, programme spécial **"Simulation / Stimulation"** , expositions.
Rens. Tél. + 41 41 410 74 07 ; fax + 41 41 410 80 20 ; e-mail : viper@dial.eunet.che http://www.viper.ch.

Forum du Film Documentaire, à Lussas, **du 21 au 25 octobre**. Rens : La Maison du Documentaire, 07170, Lussas. Tél. 75 94 25 25 ; fax 75 94 26 18

Heure Exquise! invite les **16, 17, 18 et 19 octobre**, à la quatrième édition des **Rendez-Vous du Fort.** Au programme, la rencontre avec le distributeur allemand Verein für Visuelle Kommunication (VVK); la découverte des dernières productions du CICV Centre de Recherche Pierre Schaeffer de Montbéliard-Belfort et de la Collection des Journaux de Voyage dirigée par Pascal Emmanuel Gallet et produite par le Ministère Français des Affaires Etrangères ; une carte blanche à Ex-Nihilo et une programmation des premiers films polonais de Zbigniev Rybczynski. De quoi rêver ! Rens. Le Fort, cour sud / Avenue de Normandie / BP 113 / 59370 Mons-En-Baroeul / tél. 20 432 432 / fax 20 432 433.

TELEX

Les **Instants Vidéo**, festival vidéo et installations, 9ème édition à Manosque, du **8 au 11 novembre** - Rens.: Marc Mercier, tél. 92 72 19 70 ; fax 92 72 65 22.

Carrefour International de la Radio et des Télécommunications ; Clermont-Ferrand, **novembre** 1996. Au programme général de la deuxième édition du carrefour de la radio : radio vivante en direct de Clermont-Ferrand ; colloques scientifique, juridique, littéraire ; rencontres des radios francophones ; radio, espace, satellites ; animations, concours ; démonstrations ; exposition sur "les radiocommunications du futur". Rens. tél. 73 92 31 52.

Circles Of Confusion. La deuxième édition de ce festival consacré à la vidéo et au film indépendant et underground aura lieu à Berlin **du 28 novembre au 1er décembre**. "Nonprofit, noncommercial, noncompetition, nonconventional"..., c'est un rendez-vous pour ces oeuvres qui n'ont pas de distribution commerciale. Rens : Cordula Sandow, tél/fax 19 49 30 442 52 37.

Les Écrans Du Doc. Le XIème festival de création vidéo de Gentilly et Val-de-Marne consacre cette année le concours à la création documentaire. La compétition privilégie une démarche d'auteur et de création. Celle-ci peut s'inscrire dans l'esprit de l'anthropologie visuelle ou dans une démarche de recherche narrative ou plastique liée aux perceptions. Le festival aura lieu à Gentilly **du 6 au 8 décembre**. Le délai pour l'envoi des bandes est le 5 novembre. Rens. tél. 47 40 58 29 ; fax 45 47 97 83.

VIème Festival International De La Minute, à San Paolo, Brésil. Festival de la forme brève sur le thème de la biographie et de l'autobiographie. Cette année le concours est aussi ouvert à la photo et à la litérature. Rens. tél. fax + 55 11 79 22 02 71.

Contemporary Barcelona, 1856-1996 est le titre de l'exposition qui, commencé en juin dernier et ouverte **jusqu'à novembre**, explique de façon narrative et chronologique la formation de la ville et l'histoire de ses habitants à partir de la démolition de la veille ville jusqu'à nos jours. Organisée par le Centre de Cultura Contemporania de Barcelone, à l'occasion du XIXème Congrès International de l'Union des Architectes et sous la direction de l'architecte Josep Lluis Mateo. Rens. tél. + 93 41 20 781 /82 ; fax + 93 41 20520.

Bill Viola est l'invité d'honneur du Festival d'automne à Paris. Avec une exposition-installation à la Chapelle St. Louis de la Salpêtrière, **du 11 octobre au 10 novembre**, et un concert Edgar Varèse/ Bill Viola, avec les pièces "Desert" et "Interpolation", par l'Ensemble Modern, dirigé par Peter Eotvös, le **12 octobre** au Théâtre des Champs-Elysées. Rens. tél. 1 - 49.52.50.50.

TELEX...

TELEX . . .

Le 11 octobre le **Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain** de Nice vous attend au vernissage de **Traversée**, oeuvre et environnement de Nicole et Norbert Corsino. Chorégraphes, danseurs et réalisateurs Nicole et Norbert - connus comme **N+N** - poussent encore plus loin, dans l'espace de l'installation, leur recherche sur les relations entre le corps, la danse, l'espace, le texte, l'image vidéo et le son . A voir **jusqu'au 10 novembre**. Rens. tél. 93 62 61 62 fax 93 13 09 01.

Le Labyrinthe Merveilleux événement réalisé par le CICV-Centre de Recherche Pierre Schaeffer de Montbéliard-Belfort. **Du 14 octobre au 4 novembre** à l'Arche - Centre d'Art et de Rencontres de Bethoncourt. Destinée au jeune public, accessible à tous, **Le Labyrinthe Merveilleux** est une exposition colorée, musicale, amusante, édifiante et raisonnée pour les enfants, leurs enseignants et leurs parents, pour comprendre en s'amusant, réfléchir en manipulant les nouvelles technologies, les mondes virtuels, les autoroutes de la communication, les réseaux...tout ce qui fait le Cybermonde.

La Pensée Magmatique, exposition et opéra de Bizhan Bassiri, est le prochain rendez-vous au Centre d'Art Le Creux de l'Enfer, à Thiers. Inauguration : le **vendredi 18 octobre à 18h**. A 20h30, à Espace, opéra pour bande magnétique, piano, percussions et choeur mixte.

L'événement est précedé **jeudi 17 octobre** à 20h30 par une conférence de Bruno Corà, Directeur Artistique du Centro per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato), Italie. Rens : **Le Creux de l'Enfer,** Centre d'Art Contemporain, Vallée des Usines, 633000 Thiers. tél. 73 80 26 56 / fax 73 80 26 08.

Quatre installations seront présentées à **l'Espace Croisé**-la saison vidéo à Lille: **1/6 Rue Monseigneur Leclerc** de Corinne Tanghe, **Pierre Qui Roule, Ici**, de Martial Chmielina, **Coups de Foudre**, de Richard Skryzak, **+ L'Électricité**, de Betram Dhellemes. Pour rens. Centre d'Art et d'Architecture, tél. 20 06 98 19 - fax 20 06 67 42.

A **l'Espace Croisé**, à Lille, exposition de Joël Bartoloméo, **du 15 novembre** 1996 **au 4 janvie**r 1997. Joël Bartolomeo réalise de courtes séquences vidéo, prises sur le vif, au plus près de la vie quotidienne, à la manière d'un anthropologue amateur. Devant la caméra, il y a toute une famille, ses proches, ses collègues de l'université, et derrière un homme qui essaie de capter des souvenirs au présent.

Electronic Undercurrents-Art Video in Europe ; création élecronique européenne à la Danish National Galery. Installations, sculptures électroniques, sections cinéma et vidéo, **du 7 septembre au 30 novembre**. Rens. Lars Movin, Torben Christensen, tél. + 45 33 12 68 60 ; fax + 45 33 13 49 18.

TELEX

TELEX

Théâtre St. Gervais Genève - fondation pour les arts de la scène et de l'image - annonce la saison 1996-97. Sur le feu, 18 spectacles dont 5 créations et des rendez-vous à ne pas rater : **Strip Tease**, par le Teatro Malandro, mise en scène Omar Porras-Speck, sur texte de Slawomir Mrozek ; **Maquina Hamlet**, d'après la pièce d'Heiner Müller, mise en scène par la cubaine Sarah Maria Cruz. Rens : tél. + 22 908 20 00 ; fax + 22 908 20 01.

Un Mariage entre Cinéma & Ordinateur : **The Pillow Book** de **Peter Greenaway.** Dans l'esprit de la calligraphie qu'il conçoit comme un "art parfaitement abstrait", The Pillow Book est un des films les plus conceptuels et le plus high-tech du réalisateur anglais qui est par ailleurs écrivain, architecte, plasticien et metteur en scène d'opéra. Partant du principe que notre oeil peut assimiler plusieurs actions en même temps, Greenaway s'amuse à multiplier les actions sur la même surface. Aidé de l'ordinateur, il joue de plusieurs effets différents : incrustations d'images, cadres dans le cadre, répétition de scènes, textes tatouant l'image... A voir, bientôt sur grand écran.

Foundation For Art & Creative Technology. Moviola , organisation qui existe depuis la fin des années 80, devient cette année une **Fondation Pour l'Art & la Création avec les Technologies**. Liée au festival biennal de Liverpool, **Videopositive**, la fondation se compose de plusieurs sections et veut soutenir et promouvoir la création et l'expérimentation artistiques dans les nouvelles technologies. Rens : Eddie Berg, tél. : + 44 151 709 26 63 / fax + .. 151 707 2150 / e-mail : fact@fact.co.uk

Villa du parc - Cinq artistes pour fêter le 10e anniversaire du centre : Patrice Baizet, Musée Khombol, David Renaud, Jean-Christophe Robert, Isabelle Vodjani. **du18 octobre au 21 décembre**. Rens : 50.38.84.61.

Paul-Armand Gette est au Musée de Nantes (40.41.65.65) **du 19 octobre 1996 au 27 janvier 1997** pour «**In natura rerum**» et à la Maison Billlaud de Fonteney - le - Comte **du 20 octobre 1996 au 12 janvier 1997** pour «Les rencontres impromptues» (51.69.71.69).

A la **Galerie Sud**, à Bagneux, «Prise de position» de Fréderic Lecomte. Evènement photo et vidéo **du 7 novembre au 19 décembre**. Rens : (01).46.64.52.11.

Au **Consorsium,** à Dijon **D. Judd, L. Van Der Stokker, D. Van Golden** du 27 septembre au 30 novembre 1996. Rens : 03.80.31.67.44.

A **Geneve,** la MJC St Gervais propose le meilleur de la vidéo les mercredi à 19 h 30. Rens : 41.22 / 908.20.00.

A Annecy **Imagespassages** s'active énormement autour de la vidéo et des arts interactifs. Rencontres et programmes internationaux. Rens. 04- 50 68 65 48.

TELEX . . .

Time as a medium



Quand le temps est le médium

Cinq installations vidéo d'artistes

Ces trente dernières années, les artistes ont exploité le temps comme unique effet de la vidéo, dissocié en segments puis reconstitué de diverses manières en tant qu'élément expressif dans les installations de Bruce Nauman, Nam June Paik, Dan Graham, Bill Viola et Gary Hill. S'il n'est pas motivé par des paradigmes scientifiques, le travail des vidéastes porte souvent sur l'évolution du concept du temps dans la science du XXème siècle.

Au milieu des années soixante, l'arrivée du "Portapak" (caméra vidéo portable Sony) sur le marché de la grande consommation introduit la vidéo en tant que forme d'art ; les idées du critique Clement Greenberg étaient alors largement répandues dans la communauté artistique . Son analyse du "Modernisme" stipule que chaque discipline se doit de rechercher et de définir le caractère unique de cet art. La plupart des artistes qui se sont essayés à la vidéo étaient des modernistes dans le sens Greenbergien du terme. Ils ont centré leur recherche sur les effets particuliers et spécifiques de la vidéo. Au cours de leurs expériences, les vidéastes ont dirigé leur caméra vers l'image en direct du moniteur et ont découvert le phénomène de récurrence plus largement connu sous le terme de "feed-back". Ils "colorisent" les séquences noir et blanc et réorganisent l'image numérique sur l'écran en modulant le signal vidéo. En outre, des formes variées d'inter activité, telle que l'utilisation d'un aimant pour distordre une image télévisée, apportent aux travaux expérimentaux de ces artistes une autre dimension de nouveauté.

Le jeu entre le spectateur, la caméra en direct et des films vidéo préenregistrés leur permet d'approfondir l'étude du temps. Le temps est accéléré, ralenti, arrêté sinon dilué dans un ensemble qui invite le spectateur à participer. Cette capacité de fragmenter le temps en segments et de le reconstituer dans le flux du temps réel est spécifique à la vidéo.

Dans la vidéo, le déroulement du temps — l'ordre des événements et leur durée — est identique au cours du temps réel . Toute personne munie d'un téléviseur portable lors d'un match de football, peut confirmer que l'action se déroule bien en même temps sur l'écran et sur le terrain. Cette correspondance conduit le spectateur à percevoir toute modification du flux normal des événements vidéo comme une manipulation du temps réel. Ainsi les artistes ont découvert dans le temps vidéo un médium doté de qualités d'expression. En altérant le fil du temps qu'est la vidéo, les artistes travaillent directement sur une idée insaisissable qui préoccupe les philosophes depuis des millénaires. L'art qui en résulte, tout comme les idées avancées par les scientifiques, sous-estime le caractère complexe du temps.

Au début de ce siècle, la théorie du temps absolu de Newton (cadre de référence pour toutes les mesures temporelles) a été dépassée lorsque Einstein a déclaré que le temps n'a un sens que s'il est associé à l'espace. Il découvre un nombre infini de temps , tous reliés à un nombre infini d'espaces. Dans la mécanique Quantique, ce concept est tout aussi étrange qui relie le temps à l'énergie par le biais du principe d'incertitude et qui ensuite abandonne dans l'abîme de la complémentarité le peu qui subsiste de ces constructions mentales, théorie qui défie toute approche rationnelle
L'objectif des vidéastes n'est pas d'apporter une réponse aux questions que se posent les scientifiques. Dans leur manipulation du temps, les artistes retravaillent des idées communément admises tout autant qu'ils utilisent les idées radicales des scientifiques. Ces domaines interfèrent rarement autant que dans l'art de la technologie vidéo .

Le choc du présent.

Dans "Corridor installation" (1970), Bruce Nauman aligne six longs couloirs comme s'il voulait offrir au voyageur un choix de royaumes à parcourir. La largeur de trois de ces couloirs permet seulement au spectateur d'y jeter un coup d'oeil, et les autres sont si étroits qu'on peut à peine les pénétrer. Un de ces couloirs présente deux moniteurs identiques empilés l'un sur l'autre à son extrémité la plus éloignée du spectateur. Chaque écran montre une image de ce couloir vide. La simplicité de cet assemblage est curieuse, envoûtante. Pour pénétrer dans cet espace confiné, il faut procéder à petits pas, les coudes collés au corps. Soudain l'image du visiteur filmé par derrière apparaît sur l'un des deux moniteurs. Ce moniteur est en direct, dans le temps présent. Quant le visiteur se retourne, à la recherche de la caméra, qui est positionnée au dessus de l'entrée, son visage apparaît sur l'écran, mais parce qu'il regarde la caméra derrière lui, il ne peut voir l'image sur le moniteur. Entre la caméra et le moniteur, il ne peut capter l'instant où son visage se trouve sur l'écran. Ces deux événements — un spectateur qui regarde un moniteur et son image sur l'écran — ne peuvent survenir simultanément dans le présent.
L'autre moniteur qui n'est pas relié à la caméra, diffuse une bande vidéo du couloir vide. L'image qui ne change pas de cet écran se moque des efforts que le visiteur déploie pour changer le cours des événements sur l'écran en direct. Les installations artistiques entourent souvent le spectateur. Pour une personne immergée dans une installation comme celle-ci, le mot "participant" décrit plus précisément la relation qu'il entretient avec l'oeuvre — le terme de victime semble plus approprié dans le cas de "Corridor installation". L'expérience est traumatisante. Le corps du spectateur se sent pris au piège des murs qui l'entourent tout autant que celui de la nature inflexible du moment présent.

Video Koan

Dans "TV Budha" de Nam June Paik (1974), une caméra vidéo filme une sculpture de Bouddha et transmet l'image réelle à un écran. Le Bouddha qui regarde son image sur l'écran d'un air entendu, provoque une question évidente, un vidéo koan : Quelle différence y-a-t'il entre le Bouddha qui observe son image en temps réel et le Bouddha confronté à une représentation enregistrée ? Pour le spectateur qui étudie le Bouddha sur l'écran du moniteur, de toute évidence cette différence n'existe pas. Une image télévisée ne porte pas de signe temporel, n'est pas datée. Ainsi que l'enseigne la philosophie orientale, "le temps est une illusion"; chez les philosophes occidentaux, on trouve une conviction similaire lorsqu'ils affirment que "le temps est une construction humaine".

Le moniteur placé dans un réceptacle de plastique de forme ovoïde est esthétique et la sculpture de Bouddha particulièrement belle. L'Asie, dans sa sagesse infinie, semble se prêter tout particulièrement au défi de la technologie moderne. La confrontation est équilibrée et contemplative mais suggère néanmoins le conflit. Après tout, les koans Zen ont bien des réponses, lesquelles sont souvent apportées par un moine itinérant désireux de supplanter le maître du monastère. Pour ce qui est du koan de Paik, le visiteur pourrait réagir en plaçant une main devant l'objectif de la caméra. Ce geste souligne la différence entre une caméra qui tourne en direct et une bande préenregistrée. Mais comme c'est le cas avec de nombreux koans, la réponse ne fait que déclencher d'autres énigmes



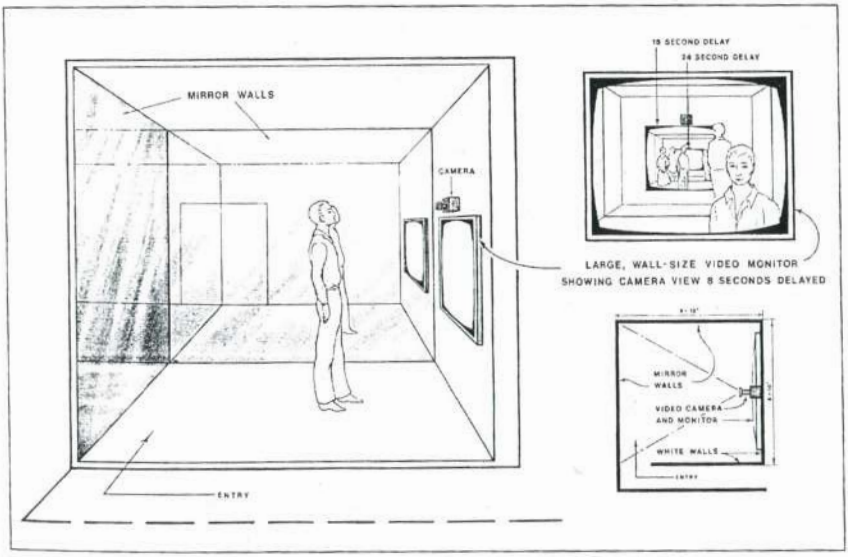
Nam June Paik, **TV Buddha** (1974). Installation avec sculpture, moniteur et caméra vidéo en circuit fermé, .

Réflexions / Reflets dans l'Espace et le Temps

Les célèbres peintures de nénuphars de Monet rassemblent en un même endroit des espaces multiples. On compte au moins trois espaces distincts : la surface de l'eau sur laquelle les feuilles de nénuphar flottent, l'espace peu profond sous la surface de l'eau où les tiges des nénuphars sont visibles et le ciel nuageux qui se reflète sur la surface de l'étang. Monet souhaite que les trois milieux soient perçus en même temps. Quoique cet illusionnisme spatial ne soit pas rare dans la peinture occidentale, la notion de représentation de plusieurs espaces en un seul tranche avec le concept courant de l'espace.

Chez Einstein, la découverte d'espaces multiples est également énigmatique. Il nous demande d'imaginer une petite boite "s" placée de manière relativement stable à l'intérieur d'une grande boite "S". Ainsi, l'espace creux que représente "s", fait partie intégrante de l'espace creux de "S", et ce même petit espace qui les contient tous deux appartient à chacune des deux boîtes. Lorsque "s" est en mouvement par rapport à "S", le concept est cependant moins clair.
On peut penser que "s" représente toujours le même espace, mais en même temps une partie différente de "S". Il devient alors nécessaire d'attribuer à chaque boite son espace spécifique, dont on considère qu'il n'a pas de limites, et de penser que ces deux espaces sont en mouvement l'un par rapport à l'autre. Einstein a élaboré ce concept dans sa théorie de la relativité, qui affirme qu'à chaque endroit correspond un nombre infini d'espaces tous en mouvements les uns par rapport aux autres .
La multiplicité des espaces présentée dans le concept d'Einstein et représentée dans la peinture de Monet est perçue dans "Present Continuous Past(s)" de Dan Graham. L'installation se présente sous la forme d'une pièce dont les murs sont recouverts de miroirs et d'un moniteur inséré dans l'un des murs. Les reflets de tout ce qui se trouve dans la pièce s'étirent comme s'ils voulaient rejoindre un horizon lointain. En général, les gens qui se trouvent dans un espace délimité par des miroirs, tels que la galerie des glaces d'un parc d'attractions, sont trompés par les reflets multiples de leur image. Ils ne perçoivent que leur propre corps multiplié et non l'espace qu'ils habitent. Cependant dans l'environnement de Graham, l'effet est différent à cause de l'image du moniteur. Filmée par une caméra cachée, la pièce de miroirs est reproduite sur le moniteur et participe ainsi à l'infinité des reflets. En conséquence, la pièce devient le centre de l'attention du spectateur. Elle représente une infinité d'espaces, — reflet d'un espace unique —, la chambre des miroirs.
Dans la théorie de la relativité, les concepts d'espace et de temps sont liés. Le temps n'a un sens que par rapport à un espace qui lui est associé. En outre, tout endroit dans l'espace-temps recouvre une infinité d'espaces-temps en mouvement relatif. Ces idées sont difficiles à sonder.

Peut-être sont-elles inaccessibles, mais "Present Continuous Past(s)" de Dan Graham parvient à unir l'espace et le temps par le biais d'un décalage de quelques secondes entre la caméra et le moniteur. Chacun des reflets multiples contient deux espaces-temps : le présent du réceptacle et le passé du moniteur. Bien qu'elles ne soient pas tout à fait analogues à la théorie de la relativité, ces images questionnent les idées traditionnelles de l'espace et du temps.
Les images sur le moniteur inséré dans le mur correspondent à l'expérience d'une mémoire qui a deux caractéristiques : les impressions d'un souvenir existent dans le présent et on se souvient qu'elles ont existé dans le passé. Ces éléments sont explicites dans le terme allemand qui correspond au souvenir : 'ist geschehen" et qui se traduit littéralement par "est passé" : un souvenir "existe" dans le présent autant qu'il a existé dans le passé. Dans "Present Continuous Past(s)", le fait de savoir que le moment présent deviendra souvenir après un court laps de temps, ajoute un élément de prise de conscience de ce moment présent. Les spectateurs agitent les bras pour distinguer clairement l'image en temps réel de l'image en temps différé. Dans le cours normal de la vie, les gens sont rarement conscients que maintenant est l'instant présent.



Dan Graham, **Present Continuous Past(s)** (1974). Diagramme de l'installation : salle de miroirs, moniteur vidéo, caméra cachée.

Le présent trompeur

Le temps, phénomène relevant de l'expérience humaine, est universellement reconnu. Mais l'origine et les propriétés de la "sensation du temps" demeurent des thèmes de débat philosophique. "The phenomenology of internal time conciousness ", _ la "phénoménologie de la conscience du temps interne"_, oeuvre philosophique de Edmund Husserl parue en 1905, _ l'année où Einstein a affirmé la théorie de la relativité _ suggère que le temps n'est pas divisible. Dans son analyse, il admet des "points de départ", car une conscience du début et de la fin des événements existe, mais il souligne que la durée ne peut être divisée en instants de son existence propre. Le philosophe William James, écrivain de la fin du XIXème, exprime des vues opposées. Pour James, la conscience du temps se compose de moments de temps, les moments plus longs sont conçus en aboutant des segments plus courts. Il attribue l'intuition originelle du temps à "une durée de conscience constante", qui peut durer de quelques secondes à une minute maximum, ce qu'il désigne sous le terme de "présent trompeur". Dans "Decay Time" (1974), Bill Viola isole une unité de temps et l'imprime dans la conscience du spectateur. L'installation consiste en une pièce sombre illuminée de manière intermittente par les éclairs d'un stroboscope. Une caméra dirigée vers un spectateur ne dispose ainsi que d'une quantité de lumière suffisante pour créer une représentation projetée en grandeur réelle sur un mur. Selon Viola, l'image naît, apparaît l'espace d'une seconde, puis disparaît dans l'obscurité, ne subsistant que dans la mémoire . Le souvenir, selon William James est l'expérience qui crée la conscience du temps. L'éclat aveuglant du stroboscope représente de manière appropriée le fil qui sépare passé et futur. L'enregistrement de cet instant évanescent est en accord avec le concept du présent de William James : "Où est-il ce présent ?", demande-t-il. "Il nous fond dans la main, fuit avant que nous ne puissions le toucher, disparaît au moment-même où il nous apparaît".

"Suspension of disbelief (for Marine)" (1992), de Gary Hill se compose de trente moniteurs dénudés et placés côte à côte sur une poutre métallique. Des images sautent d'un groupe d'écrans vers un autre comme des éclairs, selon des schémas séquentiels rappelant une composition musicale. Les corps nus et minces d'un homme et d'une femme sont étendus sur plusieurs moniteurs et emplissent l'espace étroit du cadre. Ils sont immobiles, et cependant leur image défile rapidement sur les écrans, sur un rythme parfois ralenti et à d'autres moments au rythme sauvage d'un flamenco. Procédé peu courant, une silhouette qui ne remplit que deux écrans, se replie sur elle-même en tournoyant comme un colibri. Ou bien, alors qu'il saute de tous côtés, le personnage se fige soudainement. L'espace d'un instant le corps devient statue, comme taillé dans le marbre et déposé sur une tombe médiévale.

La silhouette présente sur plusieurs écrans de "Suspension of disbelief" est une illusion. Le tournage d'origine était une prise panoramique du personnage. Si le film était diffusé normalement sur un écran, on ne verrait qu'une partie du corps à la fois. L'illusion est crée par l'insertion discrète d'images - images consécutives mais aboutés et projetées en même temps - pour réunir en un portrait l'entité complète du personnage.

Un système temps - espace

"Suspension of disbelief" met en oeuvre une espèce différente de "glissement" — "shift" — qui engendre le mouvement. Un système contrôlé par ordinateur "jette" les images sur les écrans, chaque image consécutive sur le moniteur suivant et ainsi de suite. Les 30 images par seconde de la vidéo diffusée à la vitesse standard (US) se reportent parfaitement sur les 30 écrans de la poutre métallique. De fait la durée a acquis une représentation spatiale.

Bien que Hill n'utilise que des images enregistrées, le présent se manifeste grâce à ce système de projection d'images individuelles. Le "dérangeur d'images" électronique dirigé par un ordinateur découpe la durée en tranches fines et en parallèle reconstitue les séquences visuelles de manière extrêmement élaborée. Le flux ordonné du temps devient un torrent multidirectionnel.

A l'approche du deuxième millénaire et avec la parution récente d'ouvrages proclamant la fin de l'histoire et la fin de l'art, un essai traitant du temps au XXème siècle serait incomplet s'il négligeait de proclamer la fin du temps. Il est clair que la flèche du temps est courbe. Il n'est plus possible d'affirmer que le temps s'écoule de manière régulière et infinie. Le temps doit maintenant s'adapter à un choix d'événements futurs. Les médecins, par exemple, annoncent pour bientôt l'avènement de l'immortalité. Des enfants qui naîtront dans le siècle prochain ne mourront pas (bien que l'inflation temporelle puisse donner à leur vie éternelle une sensation de limitation). Le coup de grâce qui rejette le temps dans la poubelle débordante de l'histoire, sera donné lorsque la théorie de la relativité d'Einstein sera véritablement vécue et qu'un astronaute reviendra de l'espace pour découvrir que son enfant paraîtra plus âgé que ... comment le désigner, le temps d'Einstein ? Bien sûr il y aura toujours des rendez-vous à des heures précises, et il y aura toujours du temps pour la pause-café mais de plus en plus, le sentiment prévaudra que nous ne savons pas vraiment quelle heure il est. ■

Barbara London, Mai 1995.

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre et Annie Blaizot, Septembre 96

Barbara London est conservateur au Museum of Modern Art de New York où elle organise des expositions d'artistes internationaux travaillant avec les nouvelles technologies. Elle a fondé le Museum's Video Study Center, et a beaucoup écrit sur l'art et la technologie.

Texte publié pour la première fois dans la revue Leonardo, Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology, Volume 28, Number 5, 1995.
Remerciements: Barbara London,Timothy Binkley, Paul Dzus, © M.I.T. Press, 55 Hayward Street, Cambridge, MA 02142, USA.1995;

XIIÈME FESTIVAL D'ARTS ÉLECTRONIQUES

VIDÉOFORMES 1997

À CLERMONT - FERRAND

- vidéo
- cinéma expérimental
- multimédia
- installations
- performances

RENCONTRES INTERNATIONALES

Du 03 au 05 AVRIL

EXPOSITIONS

Du 23 MARS au 12 AVRIL

Dates limite d'envoi :

- **Projet installations : 30 octobre 96**
- **Vidéos : 15 décembre 96**

RENSEIGNEMENTS :

VIDÉOFORMES
B.P. 71
63003 Clermont - Ferrand Cedex 1
- Tél : (33) 04 73.90.67.58 -
- Fax : (33) 04 73.92.44.18 -
e-mail : matgrise @ goules. nat. fr

portraits d'artistes

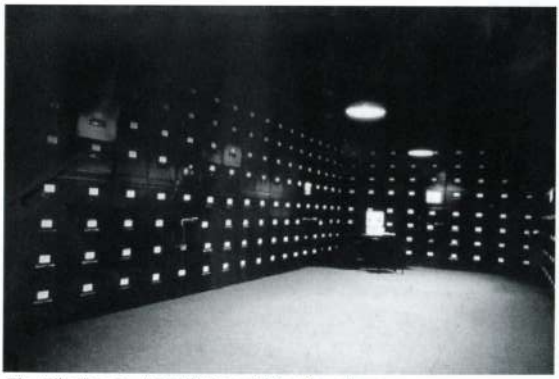
MUNTADAS

Muntadas, laser d'or au XVIIème VideoArt Festival de Locarno (29 août / 1 septembre 1996).

Non sans risque, l'artiste a introduit l'art vidéo dans son pays au moment où régnait encore le franquisme. Ses premières bandes traduisent le paradoxe de faire sentir nos sensations visuelles, olfactives, tactiles, kinesthésiques par le truchement de la caméra vidéo. Cette inclinaison à la mise en question permanente se poursuit dans ses installations monumentales, la plupart réalisées aux Etats - Unis, «*The Board room*», «*Stadium*», «*Home, Where is Home*». L'une des dernières en date, la «*File Room*», inaugurée au Cultural Center de Chicago, se propose rien moins que de mettre en lumière l'histoire de la censure depuis Aristophane jusqu'à nos jours. L'entreprise se prolonge sur Internet http : / / fileroom, aaup. uic. edu / File Room / documents / homepage. html ■

Y a-t-il eu une époque, ou un endroit, dans l'histoire dans lequel la censure n'existait pas ?
Y a-t-il jamais eu un groupe d'êtres humains capable de survivre sans censure ?

Ces questions constituent un préalable à *The File Room*. Elles lui servent d'introduction et situent la censure en tant que concept complexe inséré dans notre réalité consciente/subconsciente. En dépit de la nature impossible d'une tentative de définition de la censure, *The File Room* propose de traiter ce thème en fournissant un outil de discussion, tout en s'attaquant à la censure culturelle.. Elles lui servent d'introduction et situent la censure en tant que concept complexe inséré dans notre réalité consciente/subconsciente. En dépit de la nature impossible d'une tentative de définition de la censure, The *File Room* propose de traiter ce thème en fournissant un outil de discussion, tout en s'attaquant à la censure culturelle.



The File Room - Installation vidéo, Barcelone

The File Room a débuté sous la forme d'une idée : une construction abstraite qui est devenue un prototype, un modèle de système ouvert et interactif. Elle stimule notre réflexion et notre discussion. Elle sert d'archives vivantes en montrant comment la suppression de l'information a été orchestrée à travers l'histoire dans des contextes, pays et civilisations différents.

Le processus de suppression d'information -des gens au pouvoir tentant de dissimuler des images, des sons et des mots- doit être vu en perspective. Les principes d'organisation de *The File Room* reconnaissent les actes de censure en relation avec leur contexte social, les mouvements politiques, les croyances religieuses, les conditions économiques, les expressions culturelles et/ou les identités individuelles. Les moyens utilisés pour la censure sont pris en compte quels qu'en soient les termes et les techniques : d'une censure structurelle en coulisse qui régule et contrôle l'accès aux moyens de production, à des restrictions physiques manifestes de différentes instances, à des méthodes psychologiques subtiles, envahissantes et souvent invisibles.

En s'attaquant au cercle fermé des systèmes de pouvoir, ce projet trouve sa signification dans un effort collectif d'individus, d'organisations et d'institutions. Naturellement, ce projet doit être autocritique et stimuler la propre réflexion

de ses participants quant aux contradictions et possibilités de son propre système d'organisation, la nature de sa rédaction subjective, et la limite de la recherche pouvant être réalisée dans une période donnée. *The File Room*, plutôt que d'être présentée comme une œuvre achevée, fut mise à disposition du public dès son origine. C'est un système ouvert qui devient activé, "archivé" et développé par le processus public de sa propre existence.

Installé dans le Chicago Cultural Center, *The File Room* fait référence au passé de ce bâtiment, autrefois bibliothèque, réserve collective de ce qui est considéré comme important. Le processus interactif d'Internet (qui reste actuellement un système libre de dialogue et d'information) permet à *The File Room* de devenir une sculpture sociale se déplaçant, par aller-retour, de son installation en trois dimensions pour atteindre une dimension inconnue dans le réseau. Lorsque des gens activent et contribuent à cet objet, ils défient ces dimensions, tout comme les questions, contradictions et limites de la tentative de définir la censure. La technologie interactive est utilisée pour adjoindre de nouveaux points de vue, compléter des informations manquantes, défier les notions d'auteurs, et refléter directement des voix et des opinions chaque fois que possible.

Alors que le débat sur les télécommunications libres et ouvertes s'intensifie, *The File Room* reflètera aussi des décisions sur pourquoi, comment, quand et où, un point de vue individuel peut être supprimé pour n'être ni vu, ni entendu, ni lu -chaque décision entrant en résonnance avec ses implications dans le passé et l'avenir des nouvelles technologies, des stratégies de marketing, des décisions politiques et... du contrôle "moral".

Comme l'a écrit Hans Magnus Enzensberger, toute personne qui "croit que la censure est un abus n'a pas compris. Sans son infatigable double, l'autocensure, la censure ne pourrait fonctionner... L'autocensure dépasse en élégance et en perspicacité tout ce que la censure la plus vicieuse pourrait imaginer... Son objectif (souvent atteint) est l'interdiction de la pensée... Toute personne qui pense qu'elle est immunisée en est la première victime." Considérons *The File Room* comme un projet culturel : un prototype ouvert permettant de tester la participation, les possibilités et les défis. ■

Muntadas et Randolf Street Gallery, mai 1994

URL : http://fileroom.aaup.uic.edu/FileRoom/documents/homepage.html



En 1988, TVE demande à Muntadas de réaliser une oeuvre pour son programme "*Métropolis*", mais lorsque "*TVE. primer intento*" fut enfin réalisé, TVE décida d'annuler son émission. (1)

Cette expérience a été directement à, l'origine d'un projet sur la censure que l'on rencontre toujours - et croyons bien qu'on la rencontrera pendant très longtemps. Parce qu'une des deux vies de *The File Room* se déroule au coeur des circuits d'internet, et se développe chaque jour avec de nouvelles données autour de la censure artistique et culturelle qui se pratique sur notre planète. Dès son entrée on - line , en mai 1994 , toute personne connectée au réseau à la possibilité d'accéder autant aux images interdites , qu'aux informations rassemblées, sur les auteurs et leurs circonstances, pouvant aller à l'encontre des raisons de leurs censeurs.
En plus de l'accès via Internet, *The File Room* se présente comme une installation, une salle d'archives où le spectateur peut consulter différents casiers avec les ordinateurs à sa disposition. La première sensation est celle d'entrer dans une salle de lecture hermétique; puis Muntadas a recouvert les murs de fichiers métalliques avec l'intention de conférer à l'oeuvre une atmosphère Kafkaïenne ; cependant "le fait d'être une installation ouverte lui fait perdre ce coté bureaucratique et hermétique qu'elle présente". (2)

Ceci est dû, sans doute, au caractère ouvert du réseau qui favorise et élève en puissance n'importe quelle tentative de participation.
Ainsi ce projet complexe, né de la collaboration entre Muntadas et un espace alternatif de Chicago - la Randolph Street Gallery -, s'est concrétisé grâce à la contribution de nombreux groupes et organisations ainsi qu'à l'implication de milliers de personnes qui apportent des informations sur d'anciens et de nouveaux cas de censure.
"Avec *The File Room* je me suis reformulé toute l'idée d'installation. Mes autres travaux sont des travaux fermés dont l'audience confronte une critique qui, dans la majeure partie des cas, se rapporte à l'exercice du pouvoir dans la société, mais *The File Room* est un travail ouvert, il n'est pas fermé. Dans ce cas là, le fait d'utiliser internet crée une situation dont le travail va en se conformant lentement. Et ceci représente pour moi un moment de pause et de reformulation dans ma trajectoire. Les nouvelles technologies tendent de plus en plus à se reformuler en incluant l'idée de l'auteur. Ce travail crée une idée de participation et d'inter activité qui questionne cette situation." (3) Mais l'originalité de ces nouvelles formes de conditionnement ne doit pas nous tromper : *The File Room* s'inscrit dans la même ligne que les travaux précédents de Muntadas qui confrontent la représentation et l'exercice du pouvoir, et analysent le processus de médiatisation et de manipulation de l'information. On pourrait affirmer, aussi, que ce projet revalide les prémisses qui ont toujours caractérisé sa trajectoire : "rendre visible l'invisible" et "lire entre les lignes" sont des expressions qui, contextualisées dans le réseau et appliquées à la censure, s'ajustent comme un gant aux objectifs de *The File Room*. (4)
Grâce à la première, Muntadas arrive à mettre en évidence ce qui prétend se maintenir occulte - d'un coté, les oeuvres censurées ; de l'autre, le vrai visage de la censure - et avec la deuxième, il nous situe dans les interstices complexes du signifié et l'interprétation - le mot "censure" se définit de manière très diverse suivant le moment historique et le pays qui l'implante; c'est-à-dire, suivant le contexte culturel, social, économique, religieux et politique qui l'a généré.
Avec sa manière habituelle d'aborder les projets, Muntadas a choisi un des systèmes de communication les plus représentatifs du paysage médiatique actuel. Mais l'utilisation d'internet dans un travail de ce type soulève une série de complications inhérentes à un moyen inconnu jusqu'à aujourd'hui et, pour autant, imprévisible.
"Depuis ses débuts, ce projet a tenu compte des questions suscitées à propos de l'inter activité, l'audience et le rôle social de l'art. Pendant que s'élaborait *The File Room*, les problèmes posés par les nouvelles technologies par rapport à la censure, les sources de l'oeuvre, son accessibilité, son langage, sa traduction, son contrôle et ses motivations ont étudiées : tous ces problèmes sont à la fois des éléments constitutifs et des conséquences de l'oeuvre et de sa thématique.(5)

BETWEEN THE FRAMES *Installation, 1994*

"*Between the Frames*", commencé en 1983, faisait partie de trois projets qui partageaient les mêmes préoccupations : les rapports de l'art et de la societé ; la représentation de l'art, son interprétation, ses valeurs ; sa relation à la culture populaire ; les médias et l'architecture en tant que phénomène contemporain. Même si ces projets ont été conçus dans un même temps, leurs mise en place et leur évolution ont été différents.

"Between the Frames" est devenu une vision extensive du système artistique des années 80. Le travail a été terminé en 1991. En 1983 je participais à une exposition intitulée "*Comments*", au Long Beach Museum of Art. Le lendemain du vernissage, en regardant l'exposition, je décidai de suivre un groupe de guides pendant leur visite de l'exposition. A un moment donné, ils commencèrent à parler de mon installation : "*La Télévision*". Je fus tout aussi intrigué par leurs explications que par leurs interprétations de mon travail.

Le projet "*Between the Frames*" et le premier chapitre de la série : "*Chapitre 5, Les Guides*", prirent naissance lors de cet événement "personnel" - et son interprétation subjective - conjointement avec des manifestations publiques, essentiellement l'état des arts dans les années 80, leur relation au marché, les décisions du pouvoir et la définition des rôles et sa médiatisation. En ce moment, voici la structure du projet : "*Between the Frames*" est une série de commentaires visuels au sujet des gens et des institutions situés entre l'art / l'artiste et le public.
La série se compose de huit chapitres :

1. *Les Marchands*
2. *Les Collectionneurs*
3. *Les Galeries*
4. *Les Musées*
5. *Les Guides*
6. *Les Critiques*
7. *Les Médias*
8. *Epilogue*

Chaque chapitre fonctionne séparément et comme partie intégrante de la série. Chacun des chapitres examine le(s) rôle(s) des gens et des institutions qui se trouvent entre les artistes et le public comme inter/média/ires : - donner des informations directes sur le rôle du sujet par leurs commentaires (audio) et- provoquer de nouvelles relations entre ces commentaires et un système de représentations ouverte des images "open visuals". Les images (vidéo) fonctionnent comme un "métalangage" ou un contre point métaphorique des commentaires.

Le sujet de chaque chapitre détermine la longueur et le traitement de chaque partie ; cependant, les chapitres ont tous une structure semblable, une juxtaposition de deux sortes de matériels : audio pour les interviews des personnes, et vidéo grâce à l'utilisation d'un système d'images "open visuals" pour chacun des chapitres.

Tous les chapitres commencent par ce texte : " L'Art fait partie de notre temps, de notre culture et de notre societé, partage et est affecté par des règles, les structures et les tics comme les autres systèmes économiques, sociaux et politiques de notre société."

L.B. - A une occasion, tu as affirmé autant d'intérêt que de scepticisme sur les possibilités des nouvelles technologies - "Pour moi il y a un point d'intérêt, mais aussi de scepticisme pour ces choses là, bien qu'à mon avis il s'est produit une confusion avec mon travail ; en supposant que je montre un intérêt pour ces moyens, je les utilise, mais aussi je me pose des questions sur ces moyens là"-. (6) Quel est la nature de ton scepticisme par rapport à internet ?

A.M. - D'un côté, le progrès des technologies fait partie de l'évolution de la civilisation même, mais d'un autre côté, - et ceci est un danger - elles apparaissent comme des panacées, comme des solutions qui vont changer le monde ; elles le changent évidemment, mais pas dans un sens social, plutôt dans un sens économique et "culturel". Ce sont des territoires ou des oasis d'expériences principalement utopiques par rapport à leurs possibilités réelles.

Internet se présente comme une révolution, comme une "nouvelle" technologie qui, évidemment, sert pour certaines choses : par exemple, pour la recherche et pour une plus grande rapidité en termes de communication. Il s'agit d'une technologie qui, comme le téléphone, évoluera et s'installera, mais ne fonctionnera probablement pas dans le sens qui nous est promis - c'est là le point utopique -. Cependant, je soulève certains aspects positifs et bidirectionnels que personne ne peut contester.

D'un autre côté, on devrait aussi parler et se questionner à propos de l'inter activité. Ceci parce que nous parlons de l'inter activité comme d'une chose déjà établie, mais ce n'est pas clair. Cela succède à quelque chose de semblable qui s'est produit dans les années soixante et soixante dix lorsqu'on parlait de participation. Ce sont des possibilités qui évidemment existent et qui fonctionnent dans un plan théorique, mais qui dans la pratique se montrent timidement et d'une autre manière.

Cela dépendra beaucoup aussi de la manière que s'assumera le questionnement des auteurs et la réalisation des projets. Il existe des projets qui poussent réellement ce moyen jusqu'à une nouvelle situation, mais souvent ils se limitent à répéter une utilisation de la technologie qui s'était déjà fait auparavant à l'aide d'autres moyens.

L.B. - Tu parles toujours de projets, pas de films ni d'installations . Comment se fait la relation de The File Room *avec cette idée de projet ?*

A.M. - *The File Room* est un prototype de travail en cours *(Work in progress)*. En principe , on pourrait dire que j'avais une série de raisons personnelles et publiques : mes raisons personnelles ont une relation directe avec la non-programmation de *TVE.Primer intento* par la télévision espagnole ; les raisons publiques doivent tenir compte de la situation culturelle nord-américaine - celle que je vis - de ces dernières années, assombrie par un contexte politique et social qui a rendu possible plusieurs actes de censure. Ensuite, la Randolph Street m'a demandé un projet et au lieu de refaire une installation qui existait déjà, on a décidé d'initier un travail nouveau. A partir de là s'est générée une idée de conceptualisation, de recherche, de structure et de processus qui m'a conduit à la réalisation de *The File Room*.

L.B. - Dans les années soixante dix, "le système" et "la censure" étaient deux mots très connus et utilisés par une série d'artistes / activistes clairement positionnés. A cette époque, n'importe qui pouvait déceler sans problème leur point de rencontre, mais où est aujourd'hui la censure par exemple ?
A.M. - Avant tout je voudrais te dire que, d'entrée, regarder toujours en arrière m'a parut lourd, dans le sens qui suppose se remémorer.

The File Room *Installation, oeuvre sur Internet, 1994*



The File Room est une installation interactive sur Internet permettant d'interroger des bases de données sur la censure culturelle dans le monde à travers quatre "critères" : l'époque (du 15ème siècle à nos jours), le lieu (les différents pays du monde), les supports (peinture, sculpture, film, littérature, etc.), la nature de la censure (religieuse, politique, atteinte aux bonnes moeurs, etc.). Les réseaux électroniques sont considérés comme des moyens de démocratie et de circulation libre de l'information mais ils font aussi l'objet de batailles quant à leur (éventuel) contrôle. La liberté de pensée est reconnue comme un des droits de l'homme mais l'art a bien souvent été censuré et contraint.
Jouant sur ces oppositions, Muntadas nous invite à réfléchir sur le monde que nous avons construit et celui que nous sommes en train d'élaborer avec les nouvelles technologies.

On peut se rappeler comme mémoire, comme expérience positive pour incorporer le présent, mais aussi comme fait nostalgique, condition qui implique quelques aspects négatifs ; le premier me parait intéressant et le second problématique.
Quelques fois on se rappelle bien des choses, d'autres fois moins bien, et quelques fois il y a des choses qu'on aimerait bien entendre. L'exercice d'avoir toujours un regard vers le passé m'a éprouvé. Mais je comprend ce que tu veux dire et je vais voir de quelle manière je pourrais articuler les choses. Les événements du passé ou du futur jouent toujours avec certaines situations de diffamation ou d'utopie, mais restent intéressantes si on prend en compte cette capacité de la mémoire, celle dont je te parlais avant, pour insérer des aspects positifs dans le présent.
A propos de ce que tu disais, que les choses étaient plus claires aujourd'hui : la censure, la définition de sa situation, bien sûr, c'est clair. Surtout dans le cas des situations plus dures.
Franco meurt en 75, et si on concentrait notre attention sur la culture on verrait que , jusqu'alors, tant dans la littérature, que dans le cinéma, comme dans tous les arts plastiques, il existe des systèmes de contrôle et de répression très définis. Enfin, peut être dans les arts plastiques pas autant parce qu'on traite des situations restreintes dont la diffusion est moindre, mais beaucoup dans tout ce qui affecte la production d'images et de textes (périodiques et télévision), car les systèmes de communication touchent toujours beaucoup plus de gens.

Avant les choses étaient claires parce que, pour une part, il y avait ceux qui exerçaient le pouvoir et décidaient les choses, et d'autre part, les personnes qui tentaient des alternatives et cherchaient la manière de contourner cette situation. Actuellement nous sommes dans une situation supposée démocratique où se succèdent des situations et des systèmes de répression, mais ils ne sont pas vraiment direct, ils sont beaucoup plus subtils, plus subliminaux, et doivent prendre en compte l'exercice du pouvoir, la manière dont s'organisent toutes ces situations et aussi le fonctionnement de la presse, les technologies et les mass-médias en général. Tout ceci provoque une série de situations beaucoup plus ambiguës. Mais si nous parlons en plus à partir d'une perspective historique, on peut constater qu'avant la censure saisissait une pellicule et couic ! la coupait, les images disparaissaient - d'autres fois elle saisissait un livre et le griffonnait - ; il existait donc une violence physique de la censure alors qu'aujourd'hui, cette violence physique a disparu.
Au **S M E P** , (7) Joan Antòn Benach dit : "On nous prenait les planches de la linotypie pour les détruire parce qu'il y avait une tante qui portait une minijupe et on lui dessinait des pantalons". Ils les détruisaient. physiquement. Cette chose physique, de rompre ou de brûler a peut être disparu, mais il existe une autre violence qui est bien plus directe et subtile, en rapport avec la violence mentale et avec des situations plus invisibles.

ON TRANSLATION *Installation 1995 - 96*

J'ai commencé à penser à la traduction alors que je travaillais encore à deux projets précédents, la fin de *"Between the Frames"* et le début de *"The File Room"*. Ces deux projets ont attiré mon attention sur les implications du pouvoir et les responsabilités de la traduction par rapport à des décisions subjectives et des résultats objectifs.

A la base, le projet de traduction souligne le "entre"— cet acte ou cet individu situé au milieu du processus de communication, le processus d'émission et de réception d'un message. Mon intention est de cibler, dans chaque lieu d'accueil du projet, un fait ou événement spécifique, local ou international qui implique des questions de traduction dans une situation précise qui sert aussi de fond à la présentation.

La première de la série des présentations du projet qui concerne la traduction fut : *"On Translation: the Pavilion"* à Helsinki en Finlande. Pour ma participation à *Ars 95*, j'ai utilisé l'événement principal de la *Conférence Européenne sur la Sécurité* et la *Coopération de 1975*, qui s'est tenue à Helsinki, comme décor et point de départ parce que la traduction revêtait une grande importance dans le contexte culturel et politique de la conférence — localement et sur le plan international — afin de faire de mon projet quelque chose de plus et de différent d'un discours philosophique sur la traduction.

Ensuite, en 1994, j'ai commencé à travailler avec Christopher Scoates sur une deuxième présentation à Atlanta prévue un peu plus tard de cette année et j'ai pris l'initiative d'un projet de recherche et de développement. Comme à Helsinki, j'ai commencé à travailler à Atlanta en faisant des recherches dans la ville _ son contexte, son histoire _ pour découvrir et définir un événement culturel important sur lequel je pourrais baser la phase suivante de *"On Translation"*. Mais lorsque Christopher Scoates m'a appris que Annette Carlozzi, productrice du *Programme d'Arts Visuels de l'Olympiade* Culturelle et qui avait présenté auparavant ma pièce *"The Stadium"* à la Nouvelle Orléans en 1991 s'intéressait à la présentation du projet sur la traduction en connexion avec les Jeux Olympiques de 1996 et qu'en plus elle était en mesure de me fournir de meilleures conditions de travail, j'ai accepté l'offre d'une exposition coproduite par l'Atlanta College of Art et l'ACOG (Atlanta Committee for the Olympic Games). J'ai cependant fait stipuler que cet accord était inconditionnel : pas de limites, de restrictions, de choses imposées, d'interférences ou de concessions, demandées ou réclamées, de quelque sorte par les organisateurs des Jeux, et bien plus, je jouirais d'une *liberté totale* pour le déroulement d'un projet qui était déjà en marche.Plus tard, je me suis rendu compte que j'étais bien naïf de croire que tout travail présenté à Atlanta en même temps que les jeux serait vu séparément et



On Translation : The Games

sans relation avec les jeux. Bien plus, le relation entre traduction et Jeux Olympiques, événement mondial devint évidente. Drapeaux et hymnes nationaux, symboles et logos des Jeux et de leur esprit, tous sont liés à des problèmes de traduction et posent la question de la traduction des valeurs que les gens attachent à leur nationalité. Cet aspect pose le problème de la représentation officielle des nations dans les arènes culturelles, politiques et diplomatiques — en bref, le problème de la traduction de l'événement olympique. "*On Translation : the Games*" a ainsi amené à traiter des jeux de la *translation* et des Jeux Olympiques.
Le projet conçu comme un tout à chaque présentation éclaire la traduction sous un angle différent et prend en considération différents aspects. On doit considérer la série comme des installations amenées à se confronter à la traduction dans une perspective très large qui conçoit la traduction, l'interprétation et la transcription comme des activités qui vont :

du langage aux codes
du silence à la technologie
du subjectif à l'objectif
de l'entente aux guerres
du privé au public
de la sémiologie à la cryptographie.

Pour Atlanta, j'ai tout spécialement voulu montrer le rôle de la traduction et des interprètes comme fait visible/invisible, en utilisant la métaphore mais aussi en incorporant réellement cet acte dans la construction de l'installation elle-même. Puisque les traducteurs sont généralement cachés, pourquoi ne pas les mettre sur le devant de la scène, pourquoi montrer seulement leur présence et ne pas les mettre au centre de l'oeuvre?
Enfin, je voulais aussi traiter de l'idée du traducteur officiel, que ce soit à l'écrit ou en oral simultané. En résumé, je voulais que l'acte de traduire soit reconnu, autorisé, pris en compte — admis même — comme la seule manière de "comprendre un message", et par conséquent une partie importante de l'ensemble des deux jeux.

Aujourd'hui on applique une autre "cosmétique" parce que le potentiel des nouvelles technologies pour changer et retoucher les images (numérisation en vidéo et en photographie, par exemple) ont aussi évoluées.
D'un autre coté, les raisons sont peut-être maintenant différentes.
Actuellement, on fait disparaître les images du domaine public pour des raisons politiques, sociales, religieuses, ou économiques. Je pense que la censure économique est assez importante parce que, aujourd'hui, lorsqu'on dit que quelque chose n'est pas commercialement rentable, c'est une forme de censure d'une manière ou d'une autre.- "Maintenant on n'appelle plus censure le processus suivant lequel l'État limite l'expression artistique, mais plutôt "possibilité de viabilité commerciale". (8) Bien sur, les gens peuvent toujours dire : "mais parle - t - on de censure ou d'une mauvaise affaire commerciale ?". Cependant, lorsqu'on charge une personne de faire un travail et que cette personne s'y donne à fond et qu'on vient ensuite lui dire qu'on ne le publiera pas ... tout de même, ils auraient dû y penser avant, non ?
Apparemment, la censure dépend toujours de toute une série de situations complexes qui sont dues à différents types d'intérêts : en relation avec l'audience — la question de la télévision avec les indices d'audience —, avec ce qui est rentable et ce qui ne l'est pas, avec ce qui donne ou ne donne pas une bonne image, avec ce qui peut même être une récupération politique, avec ce à quoi les gens s'identifient ou pas; dans tous les cas, c'est toujours d'une extrême complexité.

Certes, ici on est passé d'une situation espagnole à une situation européenne, ou à une situation internationale. L'Espagne est arrivée maintenant à partager, en tant que "pays démocratique", les canons de la censure internationale qui existent en Allemagne, en France, en Italie, ...

L.B. - Et tu crois qu'il n'existe pratiquement pas de différences entre la situation nationale et la situation internationale ?

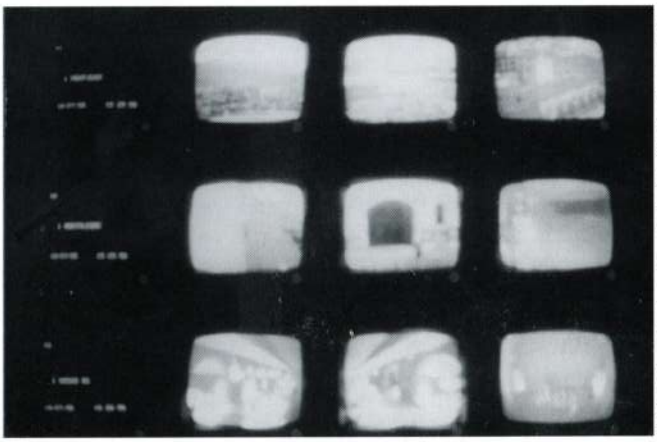
A.M. - En fait, c'est qu'en plus, la circonstance varie suivant le contexte qui lui possède ses propres règles. Ses règles, mais aussi ses tabous, ses mythes : les règles du jeu sont différentes.

Sala de Control *Installation vidéo 1996*

L'accessibilité visuelle, la transparence et l'opacité des cités contemporaines reposent de plus en plus sur les technologies de la représentation et du contrôle des tempos de l'espace urbain. Le protocole des outils multimédia et audiovisuels redéfinit les relations entre espace public et espace privé et au bout du compte remets en cause le concept de limites une fois que les murs et les enceintes visuelles de la vieille ville ont été remplacés.

La salle de contrôle ("*Sala de Control*") est un espace générique que l'on retrouve à l'intérieur de la plupart des bâtiments. Cette installation, basée sur la salle de sécurité du Centre de Cultura Contemporania, fait référence à différentes stratégies d'observation et de surveillance.

Dans "*Sala de Control*", les caméras vidéo sont dirigées vers l'extérieur, vers l'exposition elle-même, le bâtiment et la ville, ce qui permet au public dans sa totalité de devenir le surveillant. L'objet de l'enregistrement est la transformation récente de l'architecture et du plan de développement urbain de Barcelone, symbolisé par les changements survenus dans trois des sites les plus emblématiques de la ville : Poblenou, Montjuic et El Raval.



Dans l'oeuvre de Muntadas, la "*Sala de Control*" fait partie d'une série dédiée aux archétypes médiatiques : "*The Board Room*"(1987), "*Stadium*" (1989), "Home, where is home?" (1990), "The Press Conference Room" (1991), "The File Room" (1994), "La Sala d'actes" (1996), espaces métaphoriques créés sur la base de l'existence, de l'usage, des fonctions et des stéréotypes de certains espaces architecturaux.

Or, il découle toujours plus de logique de quelque chose qui a été censuré en Allemagne, en France et en Espagne que de quelque chose censuré en Espagne, au Sénégal et en Argentine, par exemple. Il y a des situations qui dépendent des contextes historiques, culturels, géographiques, parce qu'ils concernent les mêmes intérêts. Par exemple, il existe des films qui peuvent être censurés dans un pays pour des raisons de type religieux et pas dans un autre pays. Les contextes y sont pour beaucoup.

A notre époque, je ne sais pas si on peut parler de censure de la même manière. *The File Room* est un projet qui commence par cette phrase : "Y-a -t il eu par hasard un quelconque moment dans l'histoire où il n'y a pas eu de censure ?" et continue avec des définitions de la censure prises dans différents dictionnaires, à différents moments de l'histoire, dans différents pays.

Parce qu'on la définit de différentes manières : dans le fond, censurer c'est éliminer des choses du domaine public pour des raisons diverses et, généralement, à partir d'intérêts personnels qui concernent une situation publique. En fait, dans un pays civilisé et avec des niveaux d'éducation élevés, il ne devrais pas y avoir de raisons de censure. C'est comme si quelqu'un nous disait de faire attention à une situation morale et éthique à laquelle nous ne serions pas suffisamment préparés - on suppose que nous le serions pour une situation politique, religieuse, culturelle, sociale, ... -mais, dans le fond, c'est juste une manière de protéger une parcelle du pouvoir. C'est maintenir le contrôle.

C'est un thème complexe. Dans mon cas, cet intérêt est en relation avec ce que j'en ai pensé ces dernières années et ce qui m'est arrivé avec TVE.

Je ne savais pas comment le situer - En fait, je ne le sais toujours pas -

Ce qui m'a blessé, c'est que TVE n'a pas voulu diffuser mon film.

C'est un film destiné à la télévision. Il est diffusé maintenant par d'autres canaux de diffusion parce que pour la télévision il y a des droits, et je crois que c'est mieux qu'il soit finalement vu, et aussi pour sa relation avec The File Room. Mais à l'époque il n'y avait qu'une seule chaîne de télévision, la télévision privée n'existait pas encore et mon travail avait été réalisé pour être diffusé là. Ce fut précisément ma grande frustration.

Mais je n'ai pas voulu non plus provoquer une confrontation car ce n'est pas ma manière de fonctionner, dans le sens qu'en le faisant je générais une mystification. C'est pour cela que je n'ai jamais voulu déclencher une polémique. Je ne suis pas une personne à polémiques, je préfère créer une réaction avec mon propre travail.

A partir de là, j'ai développé un travail qui parlait de cela et qui me servait pour exorciser une situation frustrante et assez ambiguë, mais je ne voulais pas non plus faire une grande histoire de tout cela.

Cela part de préoccupations qui soulèvent une série de questions et essayent rapidement, si non de donner la réponse, de voir du moins qu'un autre type de modèles de travail puisse aider à comprendre les choses. Car, finalement, tout se réduit à essayer de comprendre les choses, non ?

Par rapport à cette situation, j'ai déjà réalisé mon exorcisme personnel avec mon propre travail et, ... bref, c'est un travail qui est là pour être utilisé aussi par les autres, point. Mais cela ne veut pas dire que ma vie va être dédiée uniquement à la censure. C'est juste un chapitre qui s'est créé à partir d'une situation spécifique.
Et je crois que mon travail est toujours une quête des réponses aux choses qui arrivent. Je crois que nous les artistes devons soulever des questions et chercher des réponses à l'aide de notre travail. ■

Introduction et entretien réalisés par **Laura Baigorri**

Traduit de l'espagnol par ***Philippe De Sousa***

Laura Baigorri, est photographe et spécialiste des installations vidéo. Elle dirige un séminaire sur les arts vidéo et éléctroniques à la faculté des Beaux Arts de Barcelone.

(1) - "En réalité je ne sais pas comment appeler cette situation, je pourrais l'appeler censure, mais le mot est en définitive très ambigu. Nous dirons qu'ils me l'ont d'abord demandé et qu'après ils n'ont pas voulu le diffuser". Muntadas
Pour plus d'informations sur cette oeuvre , consulter l'article "Muntadas Deuxième tentative" de Eugeni Bonet dans la monographie n°8 **Muntadas** de "Chimaera", Édition du Centre International de Création Vidéo de Montbéliard Belfort, 1992 ; pp. 48 - 58.
(2) - Muntadas dans "*Del lado oscuro*", entretien de Gloria Collado, **Làpiz** n. 103, mai 1994.
(3) - Déclarations de Muntadas à une conférence qui s'est déroulée à la Facultad de Bellas Artes de Barcelona le 20. 03. 96.
(4) -"En lisant "entre les lignes" Muntadas déchiffre les significations et les interprétations subjectives et objectives du langage et des images des médias. Les stratégies de fragmentation, de décomposition, d'isolement, de restructuration et de désintégration des mots et des images font partie intégrante de sa recherche sur la manière dont les faits et l'information sont médiatisés ou conceptualisés par le spectateur / lecteur". Tiré de l'**Artists' Video. An International Guide**. Lorie Zippay (ed.) , Electronic Arts Intermix, Cross River Press, New York, 1991. page 144.
(5) -Antoni Muntadas, catalogue de la **3ème Biennale d'Art Cont**emporain de Lyon, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.
(6) - Muntadas, "*Del lado oscuro*", Gloria Collado, **Làpiz** n. 103, mai 1994.
(7) - Pendant que se déroulait cet entretien, Muntadas exposait au Centro de Arte Santa Mònica de Barcelona le projet *DES / APARICIONES*, basé sur le film Escuela de Periodismo de Jesùs Pascual, de 1956, et qui comprends entre autres choses, la projection de S.M.E.P. , une vidéo juxtaposée à une série d'entretiens de personnes du monde la communication.
(8) - Texte de *TVE : Primer intento*, 1989 -.



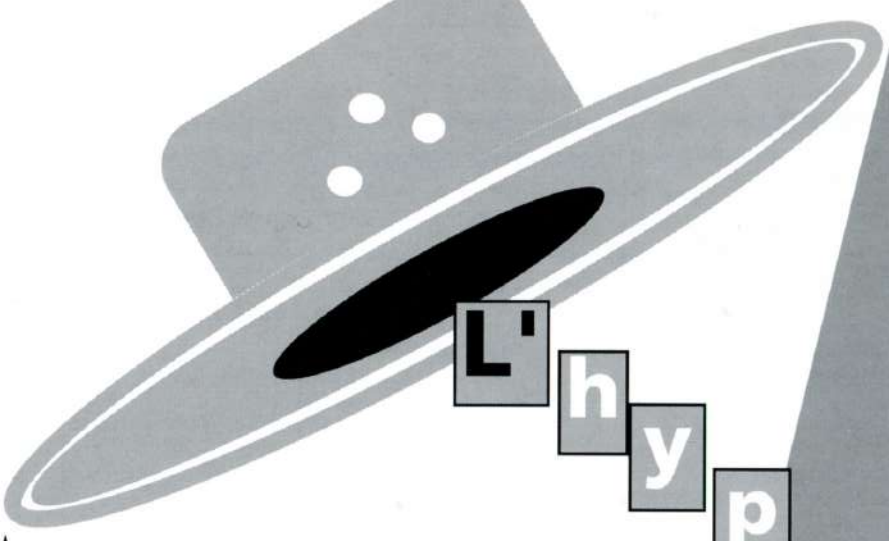
On Translation : The Games, installation

Vidéographie / sélection

Acciones - 1971 - 12 min
Tactile Recognition of a Body - 1972 - 18 min
Transfer - 1975 - 18 min
Snowflake - 1977 - 22 min
Liege 12 / 19 / 77 - 1977 - 18 min
On Subjectivity (About TV). 1978. 50 min
Between the Lines. 1979. 25 min
Watching the Press / Reading Television. 1980-81. 10 min
Media Ecology Ads. 1982. 14 min
Credits. 1984. 25 min
Political Advertisements I (in collaboration with Marshall Reese). 1984. 35 min
Media Hostages (S.S.S.).1985.. 5 min
Slogans. 1986. 35 min
Cross - Cultural Television (in collaboration with Hank Bull). 1987. 35 min
Political Advertisement II (in collaboration with Marshall Reese). 1988. 42 min
Warnings. 1988. 7 min
TVE : Primer Intento. 1989. 40 min
Video Is Television ? 1989. 4 min
Political Advertisement III (in collaboration with Marshall Reese). 1992. 54 min
Portrait. 1994. 6 min
Marseille : Mythes et Stéréotypes. 1995. 53 min
S.M.E.P. 1996. 35 min

Installations / sélection

Confrontations. 1974
N / S / E / W. 1976
The Last Ten Minutes. 1976 - 77
La television. 1980
Media Eyes (in collaboration with Anne Bray). 1981
Media Sites / Media Monuments. 1982
Haute CULTURE. 1983 - 85
Exposicion. 1985
This is Not an Advertisement. 1985
Exhibition. 1985
The Board Room. 1987
Quarto do Fundo (The Backroom). 1987
STANDARD / Specific. 1987 / 89
Stadium I - IX. 1989 - 93
Home, Where Is Home ? 1990
The Limousine Project. 1991
Words : The Press Conference Room. 1991 - 93
City Museum. 1991 - 95
Free Trade ?. 1993
The File Room. 1994
Ici / Maintenant. 1994
Between the Frames : The Forum. 1994
On Translation : The Pavilion. 1995
La siesta / the nap / dutje. 1995.
Des / Apariciones. 1996
On Translation : The Games. 1996
La Sala de Control. 1996



L'hypothèse du chapeau volé

(sur Paik et Beuys)

Jean - Paul Fargier

Le fameux chapeau de Beuys,
Nam June Paik l'a démontré (dans un film que j'ai fait),
provenait directement du vestiaire de Bogie.
Démonstration pas du tout bénigne.
Elle constitue le dernier acte de la guerre Paik-Beuys.
Guerre que Paik a gagnée.

Entre deux grands artistes, il ne peut exister qu'une grande rivalité. "*Dans le monde artistique, l'équilibre des forces entre Beuys et moi était de* 100 contre 1 *de 1968 à 1982.*" Cet humble constat de Paik, quant à leurs positions respectives sur le marché de l'art à un moment donné, suppose tout de même une arrière pensée (sinon Paik serait un parfait innocent), arrière pensée que l'équilibre peut se modifier, se renverser. C'est même, à un autre niveau, à un niveau non marchandable, déjà et depuis toujours établi en faveur de l'apparent dominé. Car lorsque Paik narre ses relations avec Beuys, il ne craint pas de le peindre très tôt en vaincu. En vaincu, autrement dit (car dans cette guerre, Paik ne pourra jamais dire sa victoire à mots découverts, seulement la signifier à travers des signes symboliques, au fil de ses textes et de ses performances) : sans chapeau. Dans *Beuys Vox*, texte publié pour la première fois à Séoul en 1990, puis inclu dans le recueil *Du cheval à Christo* (1), il raconte qu'il a eu - en 1963, *dès 1963* ! - les "honneurs" d'une des rares actions de Beuys exécutée "sans" son fameux chapeau. Paik fait mine de croire, modestement, que cette rareté, accidentelle, accentue le prix du geste. Comme s'il ne s'apercevait pas que cela signifiait aussi que devant lui Beuys mettait chapeau bas. Jettait son chapeau comme on jette ses armes en signe de défaite.

Une arme, ce chapeau ? Une arme pour Beuys ? Oui : le chapeau de Bogart sur la tête de Beuys est une arme - comme à peu près au même moment, et pour d'autres raisons, sur la tête de Belmondo dans le premier film de Godard.

Dans Bogart, il y a art. C'est déjà une bonne raison. Les américains avaient gagné la guerre, c'en est peut-être une autre. L'art étant une guerre qui ne connait jamais de trêve, il s'agissait sans doute, pour un vaincu de la veille, de prendre sa revanche, dans un autre domaine, en empruntant à ses adversaires l'une de leurs armes. Laquelle ? Celle du cinéma. Et pour étriper qui ? Duchamp. Marcel Duchamp. A défaut de pouvoir tabasser Picasso. Tabasser ? Dépasser, si vous voulez.

Duchamp rossé à coups de chapeau ? Hollywood fournisseur d'arme secrète aux révolutionnaires des Beaux Arts ? Qu'est-ce que c'est ce bazar !

Une petite histoire d'abord. Puis je vous raconte l'Histoire.

La première fois que Paik a rencontré Beuys, celui-ci portait déjà son fameux couvre-chef. Mais Paik ne s'en est pas aperçu. Ce qui l'a frappé c'est sa voix. "*Mr Paik!*" Dans la foule d'un vernissage, un homme s'approche d'un jeune coréen qui se croit inconnu, ou plutôt : pas très, pas assez connu, l'interpelle et l'informe qu'il le connait, qu'il l'a repéré dès sa première manifestation publique, un an plus tôt, qu'il apprécie son art, puis il disparaît, sans que l'interpellé, flatté, n'ait osé lui demander son nom. «*Je n'étais encore qu'un "bleu" dans le monde de l'avant-garde*», se souvient Paik des années plus tard, dans un texte écrit après la mort de Beuys, «et j'avais envie de lui demander son nom mais en même temps il m'est venu à l'esprit qu'en ne le reconnaissant pas immédiatement j'étais peut-être impoli injurieux envers lui.»



Play it again Nam. *Vidéo 26 min 1990 Jean-Paul Fargier*

«L'asiatique qui a coupé la cravate de John Cage»

On est en 1961, c'est l'été à Düsseldorf. Le *Groupe Zero*, animé par Otto Piene, expose ses travaux, axés sur la matérialité et la lumière. A l'affiche figurent aussi Arman, Fontana, Manzoni, qui ne font pas partis du Groupe mais dont le Groupe se sent proche. Pendant quelques années, juste avant qu'apparaisse le Mouvement Fluxus, c'est *Zero* qui fédère les énergies novatrices. Normal, donc, que ce soit là que Paik et Beuys, qui vont bientôt fonder Fluxus, se trouvent nez à nez une première fois, et commencent à s'identifier.

A s'identifier, non sans mal. Mais justement, la manière dont se déroule cette identification est emblématique de ce que sont, vont être, Paik et Beuys. L'un pour l'autre et séparément.

Beuys est né en 1921, Nam June Paik en 1932. Neuf ans de différence. Et pas mal d'autres choses. Beuys a fait la guerre, comme pilote de chasse dans l'aviation allemande. Pendant ce temps, dans son pays occupé par les Japonais, le jeune Paik, apprenait avec des professeurs particuliers, le piano et les règles de la composition musicale. Occidentale. Après la guerre, Joseph Beuys étudie la sculpture aux Beaux Arts de Düsseldorf - de 1946 à 1952. En 1952, Nam June Paik se trouve à Tokyo, où ses parents se sont réfugiés quand la guerre de Corée, entre pro-communistes et pro-américains, a éclaté deux ans plus tôt. Il étudie là l'histoire de la musique et entame une thèse sur Schöenberg, qu'il soutiendra en 1956. Puis Paik vient en Europe.

En1957, il se trouve en Allemagne : il se perfectionne en musicologie à l'Université de Munich ; l'été, il participe à Darmstadt à un cours de musique contemporaine, avec Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen. A la rentrée, Paik s'inscrit au Conservatoire de Fribourg-en-Brisgau pour suivre les cours de Wolfgang Fortner. Eté 58, à nouveau Darmstadt. Paik rencontre John Cage et devient son disciple. Cela signifie qu'il le bombarde de lettres lui demandant conseil, lui exposant ses projets, lui démontrant son adhésion à ses thèses (l'*indétermination*, etc.). Quelques mois plus tard, le 6 octobre 1960 exactement, Cage, de passage en Allemagne, vient assister à la création d'une oeuvre de son disciple, l'*Etude pour pianoforte*. Il est assis au premier rang, à côté de Stockhausen. Cage, avec son éternel sourire, regarde son admirateur coréen massacrer (mettre en Cage ?) une Ballade de Chopin. Soudain, le pianiste s'interrompt et bondissant avec un ciseau coupe la cravate de son maître. Cage *cagé* ! Indiscutable hommage en forme de dépassement, que le maître prit cependant très mal.

Cette castration symbolique rendit immédiatement célèbre le jeune coréen. Dans tous les cercles d'avant-garde, il devint "*l'asiatique qui a coupé la cravate de John Cage*". Peut-être Beuys était-il dans la salle. En tout cas, il ne put pas ne pas entendre parler de l'exploit.

Mais ce n'est pas de ce geste, c'est d'un autre, antérieur à celui-là, qu'il choisit de parler à Paik lorsqu'il l'aborda pour la première fois, pendant le vernissage du *Groupe Zero,* à la Galerie Schmela, en 1961. Beuys entend sans doute lui signifier ainsi qu'il n'a pas attendu ce coup d'éclat pour le juger estimable, qu'il l'a élu admirable bien avant : dès sa première apparition publique. Par là, Beuys espère se faire reconnaître par Paik. Et consciemment ou inconsciemment, il met l'accent chez Paik sur ce qui pourrait *chez lui-même* permettre à Paik de l'identifier : sa tenue vestimentaire. Un coup classique dans la stratégie du désir de reconnaissance.

"*Il se souvenait avec précision,* raconte Paik, *des vêtements que j'avais portés lors de mon premier concert à la Galerie 22 à Düsseldorf, de la couleur violette de mon cache-nez et de bien des détails de cette soirée, et il fit tant d'éloges de ce concert que j'en étais très embarrassé*".

Puis, avant de s'éclipser, Beuys invite Paik à venir se produire dans son atelier ("*à la frontière hollandaise*"). C'est une chance pour Paik - les ateliers sont de bons endroits pour réunir un public d'avant-garde ; et Paik aimerait bien la saisir mais il est, comme on sait, ignorant du nom de son admirateur. Et il mettra presque un an à le retrouver.

Si Paik avait noté chez Beuys ce que Beuys l'invitait à remarquer, il n'aurait pas mis autant de temps à l'identifier. Mais le chapeau de Beuys n'avait pas sauté aux yeux du coréen. Celui-ci avait juste perçu l'homme qui l'avait couvert d'éloges comme "*un homme d'âge moyen, à l'apparence un peu étrange, aux yeux sauvages*". Et quand il s'inquiéta auprès de ses amis qui pouvait bien être cet homme, ceux-ci ne purent le renseigner. Or Beuys était déjà à cette époque "*l'homme au chapeau*" et une photo prouve que lorsqu'il aborda Paik à la Galerie Schmela, il portait bien son fameux feutre. Etonnante photo, quant aux rapports Paik-Beuys. Elle semble avoir été prise quelques secondes avant leur rencontre. On y voit Beuys, fendant la foule, s'approcher de Paik, qui, à ce moment là, lui tourne le dos, les yeux en l'air, alors que ceux de Beuys sont pointés sur la personne qu'il va interpeller. "*Mr Paik ?*" A une seconde près, Beuys aurait été immortalisé, bouche ouverte, en train de prononcer ces mots.

Qui est cet homme "*à l'allure bizarre*" ? Qui est Beuys au moment où il cherche à se faire reconnaître par Paik ?

Qu'aurait pu apprendre Paik sur lui auprès de ses amis, s'il avait réussi à le leur nommer ?

La rumeur faisait de Beuys à cette époque un artiste secret, renommé par son refus d'exposer. Il avait exposé très vite après la fin de ses études, en 1953, à Clèves puis à Wupertal, des dessins, des aquarelles, des sculptures. Mais il se refusait depuis à exhiber son travail. Ce qui ne l'empêchait pas d'être considéré comme artiste de premier ordre. En 1961, il est nommé "*Professeur de sculpture monumentale* " à la Kunstakademie de Düsseldorf : c'est, d'ailleurs, ce qu'il dit à Paik d'emblée, quand Paik le recroise enfin un soir de juin 1962.

"*Ce soir là*, se souvient Paik, *je présentais mon* "One for violin solo" *en première mondiale. Pendant un moment, je devais tenir le violon verticalement au-dessus de ma tête, comme un sabre, jusqu'à ce que l'audience se taise et puis je devais le briser sur la table devant moi.*" Comprenant ce que Paik va faire, un spectateur se met à crier : "*Sauvez le violon !*". Brouhaha, chut ! chut !, bousculade. Quelqu'un s'est décidé à expulser le perturbateur (premier violon d'un orchestre symphonique, saura-t-on plus tard). Paik, de loin, suit la scène, le violon toujours en suspens au-dessus de sa tête. Le videur improvisé regagne sa place : ô surprise, c'est l'homme que Paik recherche depuis un an. Paik est ravi de retrouver son admirateur inconnu de façon aussi inattendue. Et qu'ils se mettent, pour ainsi dire, tout de suite à collaborer.

On est, à ce moment là, juste avant que prenne forme le mouvement Fluxus . Paik dit même que "ce soir-là" est le point de départ du mouvement, bien qu'il ne se soit pas produit sous ce nom (chacun fait commencer *Fluxus* à sa porte). George



***In Memoriam George Maciunas* (1978). Concert Nam June Paik - Joseph Beuys.**

Maciunas, l'inventeur de ce nom magique et fédérateur, vient de débarquer de New York en Allemagne à l'invitation de Paik (et de l'Armée américaine d'occupation, qui lui a signé un contrat de "metteur en page" pour ses publications).

Fluxus, comme label, c'est l'histoire d'un sous-titre tellement bien trouvé qu'il se substitue au titre qu'il devait expliquer, chassant en seconde position l'expression "*néo-dada* " par laquelle Maciunas avait commencé à désigner les expérimentations musicales développées par des disciples de John Cage à New York l'année précédente.

C'est un fait : c'est sur la musique que se concentrent les premières attaques des artistes anti-art d'après guerre. Bruits, sons électroniques, silences, actions diverses deviennent les matériaux de construction de la "nouvelle musique". Mais *en fait*, c'est Marcel Duchamp qui gagne du terrain. Cage, disciple de Duchamp, étend au domaine musical la révolution opérée dans les arts plastiques au début du siècle par le choc des "ready made". La *Fountain* (l'urinoir) de Duchamp n'en finit pas de couler, sa roue de bicyclette entame un nouveau tour du monde. Curieusement, pour se mettre dans la roue de Duchamp, en espérant le battre sur la ligne d'arrivée, les plasticiens vont devoir se faire un instant musiciens. Musiciens de l'anti-musique, musiciens néo-dada. En retour, en échange, les musiciens deviendront plasticiens, créeront des objets.
Beuys, dessinateur, sculpteur, crée une *Siberische Symphonie* (pour lapin mort). Paik, musicien, expose des sculptures (des pianos farcis d'objets étranges et des téléviseurs évidés de toute image).

Appeler *Fluxus* ces va et vient entre les arts, entre les époques, brisant la hiérarchie des genres, abolisant la séparation entre l'art et la vie, constitue une intuition géniale. Le mouvement prime le résultat. Ce qui compte ce n'est pas ce qu'on fait mais qu'on fasse ce qu'on fait. Vive l'action, l'évènement, les flèches fluides de la vie. L'autre trait de génie de Maciunas sera de procurer, inversement, à tous ces compositeurs de trouvailles éphémères (dûment cependant consignées dans des "partitions") un moyen de s'inscrire concrètement dans la durée : toute une panoplie de boîtes, de coffrets. Mais là encore, Duchamp a précédé Maciunas. La "boîte en valise", où Duchamp coffrait des "réductions" de toutes ses oeuvres, fécondée par Maciunas se met à faire des petits. Des petits tout petits. Mais beaucoup de petits. Alors que Duchamp avait délibérément limité le nombre de ses "ready made", les fluxistes, alimentés par Maciunas en lots de boîtes à remplir (dénichées chez les grossistes de Soho, où il habite), produisent du ready made à tire l'arigot. S'ils n'avaient commis que des "boîtes", il faudrait dire que les néo-dada ne sont que des post-duchampiens, dont le culot si ce n'est le génie (mais le culot, dans certains cas, n'est-il pas la forme suprême du génie ?) fut d'inventer une autre marque de fabrique pour estampiller une production en série d'objets d'art nés de la dérision. Mais les fluxistes n'ont pas fait que cela, ils ont aussi inventés, à travers leurs performances para-musicales, de nouvelles "attitudes" : le corps, grâce à eux, est de retour. Chaque geste qu'ils exécutent en public, seul ou en groupe, dénonce l'expulsion du corps opérée par Duchamp via le Ready made. Les fluxistes se battent contre Duchamp sans pouvoir le dire.

Au contraire, ils ne tarissent pas d'éloge sur lui. Sauf Beuys, qui signera bientôt une pièce intitulée *Le silence de Marcel Duchamp* est surestimé (performance retransmise en direct par la télévision, le 11 décembre 1964, oui par la télévision). C'est que Beuys, à rebours du nihilisme de Duchamp, enrôle les objets dans une démarche symbolique générale, inspirée par le jungisme et la théosophie (de Rudolf Steiner).

Du lot, du flot, fort sympathique au demeurant, de ces anti-duchampiens qui s'ignorent, petits maîtres du "ni vi ni connu, j't'embrouille", émergent vite deux vrais maîtres : Paik et Beuys, qui peuvent prétendre se mesurer à Duchamp et lui opposer un contre-projet artistique aussi ambitieux que le sien. Le premier, le fait en inventant l'art vidéo, le second simplement en portant son chapeau. **Oui le coup du chapeau est un coup de génie, le seul de Beuys peut-être, car en même temps, il signe sa capitulation.**

Capitulation devant Picasso (et Matisse). Coup de génie au regard du duchampisme ambiant. Tout ça avec un chapeau ? Absolument. Le chapeau de Beuys est l'équivalent d'un socle. Il fait de Beuys une oeuvre d'art permanente. Il est à Beuys ce qu'était la colonne à l'urinoir sur laquelle Duchamp l'exhibait. Après Duchamp, la question du "ready made" est extensible à la vie même. Fluxus l'a compris et en fait son affaire. Mais comment exposer "la vie" ? C'est pour répondre à cette question que tous les fluxistes rivalisent d'idées saugrenues. La compétition est très ouverte. Le plus fort sera celui qui trouvera la meilleure réponse, la plus simple, la plus évidente, la plus *durable* aussi. Les performances ? Elle durent ce que dure un concert. Et ne laissant comme traces que des photos, elles s'évaporent. Il faudrait leur trouver un pendant aussi pérenne qu'un tableau, une sculpture. Mais dans l'ordre du dérisoire, de l'anti. La solution de Maciunas (la multiplication des boîtes) est ingénieuse, mais elle a l'inconvénient de son avantage : être à la portée de tous, et d'ailleurs tous l'adoptent. Celle de Beuys en revanche ne vaut que pour lui et elle est fulgurante.

A quel moment Beuys prend-il conscience qu'avec ce chapeau il ne dépasse pas les autres seulement d'une tête mais d'une éternité ? Très vite, d'après lui. Dès ses premières performances. "*Pendant la guerre*, expliqua-t-il un jour à des enfants, *j'ai eu un enfoncement crânien, et on m'a implanté une plaque dans le crâne. Depuis cet évènement ma tête est restée très sensible. J'ai porté quelques temps une casquette à visière. Puis un chapeau. Quand j'ai fait ma première "aktion" je portais ce chapeau, par hasard. Et tout en faisant cette "aktion", j'ai eu brusquement le sentiment que je devais désormais continuer à porter ce chapeau.*" Illumination intérieure ? Toujours est-il qu'ils ne se mêlent pas longtemps aux jeux de ses petits camarades. Ceux-ci ne l'ont d'ailleurs pas attendu pour commencer. Beuys les rejoint quelquefois, participe à une action collective, exécute lui-même une pièce individuelle. Beuys a besoin d'un public. Fluxus est son premier public. Fluxus est bon public. Fluxus trouve Beuys épatant.

Beuys aura eu besoin de Fluxus pour sortir - la tête haute ! - de sa rivalité avec Picasso (et Vinci, par delà Picasso, Vinci qu'il admire, étudie, copie). A côté de ces deux géants, son incursion dans le champ du dessin, de la peinture, de la sculpture, prend des allures de peintre du dimanche un peu averti de ce qu'est la modernité. Sans doute s'en rend-il compte et c'est pourquoi il refuse très rapidement d'exposer ce qu'il continue de gribouiller. C'est donc avec soulagement qu'il voit arriver le train *Fluxus* . Et qu'il y saute. Et là, il a du génie.

Il trouve le moyen d'être celui qui va le plus loin dans l'engagement de son corps comme oeuvre. Sous son chapeau, Beuys devient une oeuvre d'art 24 heures sur 24. Son couvre-chef le piédestalise à l'envers en permanence. Isolé ainsi, son corps est tout entier "ready made" et "anti-ready made". L'oeuvre de l'artiste c'est lui-même. Moins il en fait, plus il le prouve. Stop. Les gesticulateurs ont tort, ils arriveront toujours second. Ce qu'il faut viser, c'est l'immobilisme. Duchamp déjà avait montré la voie, avec ses interminables parties d'échec. Le damier est à Duchamp ce que le chapeau est à Beuys. Mais on ne peut pas aller partout, faire n'importe quoi, avec un damier. En revanche, avec un chapeau, on peut dormir, parler, manger, marcher, penser, enseigner (enseigner surtout) et dans tous ces cas faire oeuvre d'art, dans la logique ouverte par Duchamp, mais au-delà de Duchamp.

Avec n'importe quel chapeau ? Probablement pas. Le chapeau de Beuys n'est pas celui qu'arborent quelquefois les autres membres de *Fluxus* : le melon, chapeau des cabarets, des danseurs de claquettes, des clowns, des amuseurs. Sérieux, dépourvu même de tout humour, Beuys opère, strictement, sous un feutre. Plus tard, il intègrera ce choix dans sa valorisation jungienne de cette matière (chaude, isolante). Mais, d'emblée, l'aura de son chapeau ne vient pas de sa matière. Et c'est là que, malicieusement, Paik intervient pour nous ouvrir les yeux.

Paik, peut-être parce qu'il est lui-même une "personne déplacée", un oriental né dans une famille occidentalisée (son père fabrique et vend des costumes trois pièces), s'intéresse beaucoup à l'origine des gens, des signes, des objets. C'est un spécialiste des généalogies artistiques (et peut-être par atavisme des influences vestimentaires). L'essentiel de son oeuvre consiste à mettre en relation de filiations complexes Duchamp, Cage, Cunningham, le Living Theatre, Ginsberg, Kaprow, et bien sûr Beuys. Paik a dû se demander un jour d'où venait le chapeau de Beuys et il l'a compris. Il l'a compris et il l'a dit, non avec des mots mais avec des oeuvres, des gestes : en créant, en 1988, le tableau électronique *Beuys et Bogie* ; en accomplissant, en 1990, une performance. Ou plutôt deux. Une à Séoul, l'autre à New York. La première avec des chamans, la seconde avec une femme. Double performance que j'ai eu la chance de filmer, que Paik a voulu que je filme, pour que je les intègre au portrait que je faisais de lui, ou plutôt à l'auto-portrait qu'il exécutait devant/avec ma caméra (finement tenue par Jean-Michel Gautreau) - à bon entendeur (ce que je pense avoir été) salut !

L'arbre généalogique que dessinent branche par branche, oeuvre après oeuvre, les créations de Paik, c'est d'abord le sien. Qui suis-je ? Qui ne suis-je pas ? Pour s'identifier, Paik doit se différencier. Pour se différencier, il doit penser les autres. Beuys s'identifie à (se glorifie de) son chapeau ? Voyons ça. Regardez ! Et plutôt deux fois qu'une. D'abord son chapeau, moi je vous le troue, j'en fais une passoire, un truc de magicien complètement éventé. Le roi est nu, sa couronne est en carton. Crac ! Pas increvable, ce machin. Pas si unique non plus.

Et Paik édite, numérote, vend en série le chapeau de Beuys moulé en ciment - signé Paik. Et puis, si vous y tenez, voici maintenant le vrai chapeau de Beuys (seconde performance, à New York cette fois, exécutée dans le capharnaüm de son atelier, juste pour les besoins d'un film, en présence seulement de l'équipe technique). Le vrai, le voilà, pas sur ma tête, non, sur la sienne, là : Bogart. Paik coiffé du chapeau de BB (Beuys et Bogie) parade devant une photo d'un film de Bogart, qu'il a coloriée électroniquement et fait agrandir pour la mettre en vente comme une de ses oeuvres. Et il s'adresse à mon assistante, la seule femme du groupe : "*Marie... Qui est le plus beau, lui ou moi ?*" Phrase qui avoue une compétition - sexuelle - non tant entre Bogie et Paik qu'entre Paik et Beuys (et partant entre Beuys et Bogie).

Comment Paik a-t-il pu comprendre où Beuys avait piqué sa coiffe, son bonnet (de jour) ? Par un de ces coups de chance qui sourient au génie, un de ces hasards de la vie. *Casablanca* est son film fétiche, parce que c'est le dernier film américain à être sorti à Séoul avant que Paik quitte la Corée avec ses parents. Certes Bogart n'y porte pas le feutre, comme dans *The big sleep* ou *Le faucon maltais*, mais un culte est un culte et la ferveur qu'il inspire rend attentif à tous les avatars d'un saint. Puissance d'Hollywood ! Puissance du Cinéma !

Jusqu'à quel point Beuys était-il conscient de son emprunt ? L'action *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé* posait comme antithèse - tiens ! pourquoi? - *le Silence d'Ingmar Bergman n'est pas surestimé*. Façon pour Beuys d'avouer (peut-être sans le vouloir) qu'il joue contre Duchamp le Cinéma. D'Ingmar à Ingrid, le billard des mots file jusqu'à bon port, celui de *Casablanca*, où, par une sorte de lapsus à trois bandes, il heurte Bogie, avant de rebondir vers d'autres figures de Bogart, avec ou sans chapeau, disséminées sur le tapis vert...

Paik et Beuys ont peut-être eu au même moment, le même jour (11 décembre 1964, date de la performance anti-Duchamp de Beuys), la même illumination. Bogie ! Mais peut-être aussi Beuys ne s'est-il doutait de rien jusqu'à la fin de sa vie. Balourd jusqu'au bout.

Bogart aura "légué" à Camus son imperméable et à Beuys son galurin. Cela n'aura ajouté, pour Camus, qu'une pièce à sa panoplie de maître du paraître ; à Beuys, cela aura été une manière d'être, sa seule manière d'être. Camus n'avait pas besoin de ça pour écrire. Beuys, sans ça, aurait été quoi, de son vivant ? Pas grand chose. Un super petit maître. L'homme qui plantait des arbres. Le roi de la graisse. Et maintenant qu'il est mort, ses oeuvres peinent à lui survivre. Ses sculptures apparaissent dans les musées, loin de la fièvre de *Fluxus*, comme des tas de choses insignifiantes, qui ne prennent un sens (historique, daté) que si le cartel qui les accompagne tartine une bonne dose de discours beuysien sur la symbolique des matériaux employés, ramenant l'oeuvre au vécu/vivant de l'artiste. Le temps joue désormais contre lui. *Il avait perdu la guerre contre Picasso*. Il ne gagnera pas, à long terme, la bataille contre Duchamp. Plus le temps passera et plus il apparaitra dans l'Histoire de l'art comme un simple chapitre, glorieux certes, émouvant même, de l'épopée Duchamp.

Paik, avec l'art vidéo, accomplit la trajectoire inverse. Il refuse d'affronter Duchamp, pour mieux rivaliser avec Picasso. Il s'empare de la télévision comme d'un impensé de Duchamp. "*Marcel Duchamp a pensé à tout sauf à la télévision. Il a fermé toutes les portes mais il a oublié cette petite fenêtre. C'est par là que moi je suis sorti.*" Et ce moyen impensé car peut-être impensable (comme moyen, car pour le penser il fallait commencer par ne pas le mépriser ce moyen, or qu'y avait-il dans les années 60 de plus méprisé par l'intelligentsia que la télé), ce *medium* comme disait Mac Luhan, ou ce *media* comme on dit maintenant (car on ne sait plus parler latin : un medium, des media!), ce medium-media pas encore nommé ni medium ni medium mais simplement télé, télé des familles, fenêtre quotidienne apportant le monde à domicile et au foyer tous les spectacles (théâtre, opéra, cinéma, danse, chanson, sport, politique), Paik le transforme en outil à produire des corps d'un type nouveau, du seul type nouveau qui ait vu le jour dans le champ des arts depuis la révolution picassienne. Aujourd'hui, son oeuvre est constituée par une foule de corps d'une grande beauté, qu'il a façonnés avec la chair et le sang de la télévision - dans des téléviseurs, pour des téléviseurs, avec des téléviseurs.

Dès qu'il s'approprie le chapeau de Beuys, après la mort de Beuys, dans cette cérémonie chamanique de Séoul, en août 90, cérémonie qui se déroule entre deux tables, l'une couverte traditionnellement de fruits et de fleurs, l'autre chargée d'une montagne de téléviseurs évidés, Paik en inverse radicalement le sens, d'un geste aussi décisif que le coup de ciseau qu'il donna à la cravate de Cage. Il ouvre violemment une fente dans le feutre de Beuys. Deux lèvres béent, verticales, évidentes. Déchirant le chapeau, Paik le sexualise : il l'éloigne, tant que faire se peut, de la problématique du socle, pour l'inscrire, on ne peut mieux, dans la symbolique du sexe. Puis, inclinant sa tête, pour donner à voir son crâne qui s'avance à travers ce vagin béant tel un enfant qui naît, le coréen se met au monde à l'opposé exact de son frère allemand. Instinctivement, il se range du côté de Freud, contre Jung. Il ruine la matériologie spiritualiste de Beuys pour lui substituer une vision de l'art fondée sur un matérialisme du corps (production, reproduction) et du désir. Jamais quelqu'un n'avait dénoncé aussi lumineusement - d'un simple geste - l'anti-sexualisme de l'oeuvre beuysienne.

Chez Paik, tout est sexe. Chez Beuys, tout est refus du sexe. Pour Dieu, c'est pareil. Paik s'exprime en athée. Beuys fonde une religion. Il n'y a qu'à voir à qui Beuys plaît le plus. A ceux qui ont fait de l'écologie une nouvelle théologie, permettant de remplacer sans problème l'adoration de la croix par le culte des arbres. Un critique allemand analysant sa Symphonie siberienne voit dans l'attitude de Beuys tenant un lapin mort sur ses genoux la reprise du thème de la Vierge à l'Enfant ! Un autre déchiffre dans le Tombeau du lièvre un nouveau Golgotha !!! (2)

Quelles images de Beuys, au contraire, et donc quelles lectures de son oeuvre, Paik propose-t-il dans ses oeuvres et dans ses écrits ? Elles varient selon qu'elles sont produites du vivant ou après la mort de Beuys. Du vivant de Beuys, Paik voit son aîné comme un maître avec lequel il faut savoir prendre et maintenir ses distances.

C'est à 10.000 Kms de Beuys, dans le Pacific Sud que Paik et Charlotte enregistrent, en 1976, pour le film *Guadalcanal Requiem*, la composition créée par Beuys pour Charlotte, consistant à jouer du cello sous feutre. C'est par satellite que Paik et Beuys se renvoient la balle pour le vernissage de la 6eme Dokumenta de Cassel, en 1977. C'est séparé par deux longs pianos que Paik et Beuys rendent hommage ensemble à Maciunas en 1978. En 1986, Beuys meurt. Tout de suite Paik s'attaque à son chapeau. Il crée la série de sculptures vidéo : *Beuys/Bogie* (1988). Et puis, très vite, Beuys est enrôlée dans la farandole paikienne comme un personnage assez particulier. Dans tous les murs vidéo de Paik, Beuys surgit à un moment ou à un autre et pousse des cris un micro à la main. De New York à Venise, de Berlin à Séoul, de Rome à Tokyo, ou à Lyon, c'est toujours la même action qui revient, insistante. La main qui ne tient pas le micro exécute un va et vient au niveau de la pomme d'Adam, comme si chaque son était amené par ce geste à sortir de la gueule de l'artiste. Beuys extirpe de sa gorge des sons animaux. **On dirait qu'il éructe, mais en fait il rugit, glapit, aboie, bêle, coasse, barrit, hennit, meugle, brame.**

Paik posture Beuys dans son refus fondamental, celui de faire de l'homme la mesure de l'art. Lui, qui affirmait que l'homme était moins intelligent qu'un animal, le voici animalisé à jamais. Ce n'est point un jugement éthique, c'est une critique esthétique. "*Beuys*, semble *vouloir dire ici Nam June Paik, n'a rien à voir* - à donner à voir - *dans l'ordre de la figure humaine. Moi tout, au contraire. Ne serait-ce que parce que je sculpte l'effigie de Beuys et qui plus est avec des téléviseurs.* "



Nam June Paik enterre chamaniquement son ami Beuys à Séoul. Août 90.

Paik sait que Beuys a raté le tournant de la technologie. C'est le défi du direct qui oblige les créateurs, depuis l'avènement de la radio et de la télévision, à mettre au monde constamment leurs propres corps. En se laissant chapeauter par le Cinéma, Beuys signe sa méconnaissance de l'effet-télévision. Son rapport au Cinéma (qu'il s'agisse de Bogart ou de Bergman - Ingmar) est du même ordre que son soit disant lien privilégié avec l'Orient. Beuys, en fait, a lorgné vers un orient de pacotille, le bazar chamanique, le bla bla spirite, un univers qui tire sa valeur d'être avant tout un univers sans technologie, vivant à rebours de toute implication de la technologie sur la pensée comme sur l'art (symboliquement, Beuys tient pour origine de son art, on le sait, son parachutage en Orient, quand il fut éjecté pendant la guerre sur le front de Crimée hors d'un avion en feu, éjecté donc hors d'un objet hautement significatif du monde technologique). L'oriental Paik, venu en Europe, puis navigant sans cesse et sans cas de conscience - en avion - entre Europe, Japon et New York, n'a jamais perdu de vue, au contraire, l'impact de la technologie sur les métamorphoses du corps, dans l'art comme dans la vie.



Guadalcanal Requiem Nam June Paik et Charlotte Moorman.

J'ai écrit, autrefois, c'était même le dernier mot de mon livre sur Paik, édité par *art press*, que Paik était un chaman. Sans renier cette qualification, je voudrais la nuancer d'un adjectif : oui Paik est un chaman mais un chaman négatif. Ou mieux : *un* chaman *de moins* (ce qui sous-entend que Beuys est ou plutôt n'est qu'un chaman de plus). Comme j'ai pu écrire, au tout début de mon approche théorique des arts électroniques, que l'art vidéo était "un art de moins". ■

Jean - Paul Fargier

Notes
1) Ed. Lebeer Hossmann, Bruxelles. Ouvrage indispensable non seulement à une bonne connaissance de Paik mais à une lecture correcte des arts de ce siècle.
2) Catalogue de l'exposition Beuys au Centre Pompidou, 1994. Voir p. 138 et 149 les notes de Fabrice Hergott et de Harald Szeemann.

Art vidéo danse



Y Flamenco, *Margaret Williams - 1995*

L'édition 1996 du festival-concours "*Danse Screen*" qui s'est tenu à l'Opéra de Lyon en Juin dernier, à l'initiative de l'IMZ, International Music Centre de Vienne en Autriche, a révélé plusieurs excellents courts métrages vidéo, entièrement inspirés par l'art chorégraphique, le corps... le mouvement.

Geneviève Charras

"THROUGH MY EYES" *chorégraphie et réalisation : Gert Weigelt 1995 - 12 mn*

C'est à l'initiative de la télévision allemande ZDF, que le photographe Gert Weigelt a initié une série de quatre clips de vidéo-art, en hommage à quatre chorégraphes : Hans von Manen, Mats Ek, William Forsythe, et Pira Baush. Pour cette nouvelle série sur la danse "A propos Tanz", voici quatre remarquables oeuvres écrites pour l'image, vivant par l'image. Ici Gert Weigelt est photographe, réalisateur, chorégraphe et confère ainsi une cohérence totale dans le traitement du corps dansant par l'éléctronique ! Il est dans ces miniatures sur les traces de ses propres affinités iconographiques et congruences esthétiques liées aux quatre chorégraphes.

Il part d'une compréhension intime de leurs oeuvres qu'il a approché pendant de nombreuses années.

Le titre "par mes yeux" est un clin d'oeil à sa démarche, uniquement fondée sur son regard qui démantèle chacune des écriture chorégraphique propre aux auteurs évoqués.

Et c'est le cops, la matière première de chaque danse, qui est visé au premier chef : décortiqué, montré sous des angles inédits et dans ses fonctions les mois esthétiques, les plus laborieuses, le corps se démontre comme outil de labeur, instrument de travail très mécanique du danseur, lui même représenté comme objet exécutant la dictée des mouvements. Beaucoup d'humour... noir dans cette présentation très rationnelle de la chair, en noir et blanc, en gros plan, en flagrant délit d'absence volontaire de beauté. Weigelt ne nous dissimule rien de ce qui serait les coulisses des univers de quatre "pointures" de la danse, ou l'antichambre de l'artifice.

"SMOKE", *chorégraphie et réalisation : Mats Ek 1995 - 20 mn*

Le célèbre danseur - chorégraphe et directeur de compagnie néerlandais Mats Ek, réalise sa deuxième oeuvre vidéographique, après sa fiction dansée en hommage à sa mère Birgitt Cullberg "La vieille et la porte".

Dans ce court métrage, Ek expose la relation entre un homme et une femme : à partir de solos interprétés respectivement par Niklas Ek et Sylvie Guillem, on découvre leur intimité, chacun dans sa façon propre de bouger, puis un duo les réunit, tour à tour tendre et violent, truffé d'inventions rythmiques et spatiales, rehaussées par un montage d'une grande facture sensible.

Ces purs instants de chorégraphies vidéographiques sont nourris d'une trame scénaristique frictionnelle où chaque détail de mise en scène revêt un caractère sémantique qui fait rebondir l'action.

On lit les images comme le récit d'une histoire sentimentale à rebondissement où la machinerie de la narration fonctionne de façon classique fort efficace ! Ainsi une fumée bizarre émane de leurs vêtements et de leur bouche symbolise leur communication ou leur dialogue... corporel ! A l'évidence ce film méritait largement sa récompense au palmarès du concours, catégorie "film chorégraphique", se définissant comme la production audiovisuelle d'une chorégraphie conçue pour et en rapport étroit avec la caméra !

"DANCE FOR THE CAMERA N°3 !"

La nouvelle série de film courts initiée par la chaîne de télévision anglaise BBC, a pris le relais de channel 4 quant à la production de série de fictions vidéo-danse, ainsi d'ailleurs que la chaîne hollandaise NPS TV avec sa série "4 Tokens II".

Un créneau de production et de diffusion du Vidéo-art encore possible pour la télévision !

Rare ! Toujours associée à la maison de production MJV productions et le Arts Council of England, cette série fourmille d'idées, de jeunes et talentueux réalisateurs. Citons Tom Cairn, et Aletta Collins pour la chorégraphie dans "Storm", un cinq minutes, très dense. La tension dramatique de cette courte histoire d'une jeune fille traquée, débarquant dans la salle de restaurant d'un palace par un soir d'orage, est à son comble dans un mouvement dansé très incisif !

Citons encore Alison Murray, réalisatrice et chorégraphe pour "Horseplay", un joyeux trio arrogant, une danse taquine, des prises de vue et un montage tonique. Résultat : un clip détonnant, moqueur avec une méchante dose de nonchalance. La palme revient à la réalisatrice, Margaret Williams, aujourd'hui associée à MJW productions pour ses choix de ligne éditoriale en matière de films de danse, avec Anne Beresford. Avec "Cover-up", celle - ci affine sa complicité avec la chorégraphie auprès de Victoria Marks : le scénario ? : une bataille hivernale de boules de neige en forme de lettres et de mots ! Un univers au delà du langage du Petit Larousse ! Un souffle de danse et d'astuces de montage, un accès direct à l'ironie, à la poésie du mouvement. Un vrai film dansé sur une musique originale : un des autres paris de la série supervisée par Bob Lockyer : convoquer des créateurs sur tous les fronts de la fabrication de "vidéo art - danse", pour produire des oeuvres qui s'inscrivent dans les nouveaux territoires d'investigations de la danse : l'écran vidéo, le petit écran et la création contemporaine par dessus tout ! Pourvu que ça dure !



***Mothers and Daughters**, Victoria Marks, Margaret Williams*

"Le ravissement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke"

Maya Deren fut la première femme et chorégraphe à se laisser ravir par le cinéma ! En 1945 avec "A study in choreography for caméra", elle fut l'une des premières réalisatrice du cinéma expérimental américain, et annonce ainsi cette tendance artistique qui deviendra la performance en danse dans les années soixante. Voyant un lien essentiel entre le cinéma et la danse, elle manie dans ses films d'art, la caméra d'une manière toute chorégraphique, faisant de la danse et de l'image, le mariage du siècle à l'évidence. La chorégraphie et sa plastique, sa musique, son rythme personnel devient très vite le prétexte parfait, le champ d'expérimentation idéal pour la caméra.

"se mettre devant les gens et les choses"

Shirley Clarke, elle, entre à dix ans à l'école de danse Bennington dans le Missouri. En 1940, de retour à New York elle étudie la danse moderne avec Martha Graham, elle danse avec Hanya Holm, Doris Humphrey et Anna Sokolow. Puis elle signe en 1942 ses premières oeuvres de chorégraphe, préside la National Dance Association... C'est à cette époque qu'elle entrevoit pour la première fois les possibilités du cinéma... En 1953 avec un court métrage "Dance in the Sun" qui met en scène le danseur Daniel Nagrin, sur une plage, elle remporte le prix du meilleur film de danse de la New York Dance Film Society - 1954 -

"J'essaie d'avoir une caméra très subjective pour obliger le spectateur à entrer à fond dans le sujet ; j'essaie de donner au film une certaine fluidité... l'essence du cinéma est toujours dans le montage, dans cette fluidité chorégraphique, le fait de changer une chose en une autre, de la transformer, de la moduler".

La démonstration est faite, de la filiation étroite, extrême entre l'état de danse et l'alchimie du mouvement cinématographique : le passage, le trajet, le lien, la trajectoire, donc la vitesse, le mouvement devenant mutation. Le cinéma de Shirley Clarke pourrait se résumer en une sorte d'école de la contemplation, absolument différente de ce qu'on a pu appeler le cinéma-vérité qui consistait à mettre en jeu un incident, une aventure comme mobile d'un certain nombre d'actions à saisir et relancer. C'est la caméra au corps de Jean Rouch, Godard.....

Comme Merce Cunningham, qui se trouve être à l'époque un de ses amis, elle pose au départ un espace et un temps, et à l'intérieur de cet espace et de ce temps, il peut arriver beaucoup de choses prévues ou non prévues et il peut aussi ne rien arriver.

C'est le film qui fait la danse

La danse a énormément aidé Shirley Clarke pour ses films car la chorégraphie est une part importante du cinéma.

"J'entrais donc dans le cinéma en connaissant déjà quelque chose : un certain sens du rythme, du temps, de l'espace qui m'a toujours intéressé et répond chez moi à une préoccupation naturelle. J'ai été pendant des années, incapable de faire un gros plan parce qu'en tant que danseuse, j'envisageais toujours le corps dans son entier. Mes premiers films sont très proches des danses théâtrales, puis j'ai commencé à comprendre que c'est le film qui fait la danse et non la danse qui fait le film..."

Yvonne Rainer -
la danse tout terrain

C'est toute l'Amérique des années 1960-70 qu'évoque le seul nom de cette femme chorégraphe puis réalisatrice qui fonda avec Steve Paxton le "Judson Dance Theatre" avec David Gordon, John Cage, bientôt rejoints par Trisha Brown, Lucinda Childs, Robert Rausckenberg.

En 1970, c'est l'année charnière pour Yvonne Rainer : elle vient de s'engager dans ses premiers travaux cinématographiques qu'elle développera jusqu'à abandonner ses recherches chorégraphiques. Elle réalise ses premiers courts - métrages sur la condition féminine "Lives of Performers", "Film about a Woman Who", "Journey from Berlin" et en 1985 "The Man Who Envied Women" qui comprend un solo dansé par Trisha Brown.

Elle est aujourd'hui une figure centrale de l'avant garde cinématographique américaine : De ses expériences chorégraphiques, elle a gardé les questionnements sur le langage lui - même. Elle joue avec la linéarité du récit pour entrelacer le travail introspectif des personnages et les événements politiques du monde qui les entoure, interrogeant les rapports qui lient l'individu et la société. "Murder and Murder" est son dernier film sorti en avant première au Festival Montpellier Danse 1996.

Dans ses films, sa danse naît d'actes simples, marcher, s'arrêter, respirer : ses fictions naissent d'un acte minimum, parler au fil de l'inconscient.

Dans "The Man Who Envied Women" de 1984, la tension entre la fiction et le documentaire est le moteur du film : comment trouver des accords entre éléments dissociés, entre fiction et réalité, entre l'image et le son, entre la parole et le corps, entre vie privée et vie sociale ? ■

MARIA KLONARIS
KATERINA THOMADAKI

UN ART MULTIMEDIA, UNE POETIQUE DE LA METAMORPHOSE



Notre oeuvre se structure en réseaux croisés : réseaux conceptuels et thématiques, réseaux plastiques, réseaux technologiques.

La question du corps y est centrale. Le corps comme langage, le corps comme écran de projection d'images mentales, le corps comme lieu d'inscription de répressions sociales, le corps comme lieu de révolte, le corps comme identité en mouvement.

Dans notre pratique le corps est constamment confronté aux technologies. Les technologies comme agents de transformation de l'image du corps. Les technologies comme moyens d'accès à l'imaginaire. Les technologies comme outils de pulvérisation de la matière pour une poétique de la métamorphose.

L'idée de transformation, de métamorphose traverse toute notre création.

Dans notre parcours on peut discerner deux périodes, d'environ dix ans chacune. Ces périodes se succèdent, mais aussi elles s'interpénètrent. Par rapport à la problématique du corps, la première période est marquée par le double autoportrait, l'interrogation sur le féminin et, plus tard, sur l'hermaphrodite. La deuxième période est consacrée à l'Ange. Par rapport aux technologies, la première période se développe autour de la notion de projection, tandis que la deuxième s'oriente vers les mutations technologiques.

PROJECTIONS ET ENVIRONNEMENTS MULTIMEDIA

Entre 1976 et 1985 nous avons activement participé au mouvement du cinéma dit expérimental. Nous avons réalisé environ trente films et projections multimedia (la Tétralogie corporelle, 1976-1979, le Cycle de l'Umheimlich, 1979-1981, le Cycle des Hermaphrodites, 1982-1990, la Série Portraits, 1979-1992).

Le dispositif de projection mécanique a été pendant longtemps notre medium principal. Nous avons contesté les normes de la projection cinématographique les considérant comme une rigidité idéologique. Par exemple l'écran est un corollaire du tableau. Il reproduit les restrictions du tableau en tant que dispositif: la forme rectangulaire, la bidimensionalité, le positionnement frontal et l'immobilité du spectateur. De L'Enfant qui a pissé des paillettes (1977) à Orlando-Hermaphrodite II (1983) et de Portraits/Miroirs (1984) à Mystère III : Jardins de l'Hermaphrodite endormi/e (1990), nous avons élargi le dispositif de projection en l'abordant comme un langage en soi. Nous avons introduit la diapositive, l'image fixe, en créant des dynamiques dialectiques entre images fixes et images mobiles. Nous avons multiplié les écrans, variant leurs dimensions, leurs formes, leurs textures et leur position dans l'espace. Nous avons spatialisé la projection dans des installations environnementales traversées par des faisceaux lumineux.

La perception frontale et immobile est remplacée par un angle de vue en mouvement. Le corps du spectateur aussi bien que son ombre ou son reflet sont integrés à l'oeuvre (Unheimlich III : Les Mères, 1981, Mystère I : Hermaphrodite endormi/e, 1982, Fermez les yeux, projetez un film sur vos paupières, 1984).

Parallèlement nous avons multiplié nos moyens technologiques utilisant - apart le film et la diapositive - la photographie, la typographie, la vidéo, le son analogique et numérique, ainsi que divers dispositifs d'éclairage (Le Rêve d'Electra, 1987, Dans la Constellation dy Cygne, 1991, Fictions.Un film, 1992, Night Show for Angel, 1992, XYXX Mosaic Identity,1994). Le fait de combiner des technologies optiques, mécaniques, électroniques et numériques nous permet d'explorer leurs spécificités : leur potentiel plastique, mais aussi leur impact en tant que métaphores.

De cette attitude multimediatique, quelques concepts se dégagent, comme par exemple la multiplicité et la mobilité. Multiplicité des procédés et mobilité dans le choix des technologies utilisées. Le multiple contre l'unique, le mobile contre le fixe.

Les différents media présents dans nos installations environnementales créent des réseaux de reflets.



Installation multi - média «XYXX Mosaïc Identity» 1994 c photo : Klonaris / Thomadaki (détail)

Nous construisons l'environnement multimedia comme un espace catoptrique. Projections d'images fixes et mobiles, projections sur des surfaces transparentes ou semi-transparentes, sur des miroirs, sur des objets tridimensionnels, images opaques (photographies) éclairées de sorte qu'elles s'assimilent à des projections, caissons lumineux, écrans vidéo, images transparentes, négatifs de films typographiques posés sur des miroirs : l'ensemble de nos installations multimedia constitue un musée catoptrique, un laboratoire technique de dématérialisation des images. Images virtuelles : les projections le sont aussi, à des degrés différents. La question de l'immatérialité, et par là de la virtualité de l'image nous préoccupe. L'image projetée sur écran à distance est une image immatérielle. Elle se forme dans un espace traversé par un faisceau lumineux. Nous l'avons dématérialisée davantage en la projetant sur des écrans de tulle : des écrans rectangulaires multiples ou des écrans en forme de pyramide (Mystère I : Hermaphrodite endormi/e, 1982, Le Rêve d'Electra, 1987). Nous avons appellé ce procédé des tullogrammes. Là, l'image projetée présente un aspect diaphane accompagné d' une illusion de 3D, ce qui la rapproche d'un hologramme.

L'architecture de nos installations est conçue en fonction des espaces qui nous sont accordés dans des lieux d'exposition, des lieux de projection, ou, parfois, des théâtres (scène de la grande salle du Centre Georges Pompidou, théâtre Averof, Athènes, théâtre de la Bastille, Café de la danse...). Dans le cas des espaces d'exposition, dont les principes architecturaux sont assez uniformes,

caractérisés par le dénominateur commun du rectangle et du mur blanc, nous réalisons des aménagements suivant des plans que nous dessinons. Le traitement de l'espace architectural fait partie intégrante de l'œuvre (Mystère I : Hermaphrodite endormi/e au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pendant la Biennale de Paris de 1982, Le Rêve d'Electra à la Galerie Municipale Edouard Manet à Gennevilliers en 1987 et à la Fondation Joan Miro à Barcelone en 1990, Fictions. Un film à la Galerie Nationale d'Athènes en 1992...).

D'autre part nous travaillons dans des espaces "trouvés", des espaces publics désaffectés que nous réinvestissons. Ce sont alors des installations in situ, conçues en fonction de la spécifité d'un lieu. Jusqu'ici notre préférence s'est surtout portée vers des espaces qui gardent présentes les traces d'un passé proche ou plus lointain : par exemple le bâtiment de piscine désaffecté de 3000m2 à Islington, Londres, d'une architecture des années 60, que nous avons entièrement investi au cours de la Biennale Edge de 1992 (Night Show for Angel). Ou la crypte de Moyen âge adjacente à la cathédrale San Isidro de Madrid que nous avons transformée dans le cadre de Madrid Capitale Européenne de la Culture (Puerta del Angel). Dans ces cas l'oeuvre se construit autour et avec la mémoire du lieu.

Nous contestons l'oeuvre d'art en tant qu'objet-devant-le-spectateur. Nous sommes plutôt interessées par la manière dont l'oeuvre peut envelopper et contenir le spectateur. Nous concevons l'oeuvre d'art comme un dispositif spatial. La salle noire de la projection cinématographique est notre dispositif de départ. Jean-Louis Baudry l'a associé à l'autre scène se référant à l'inconscient. Même si nous avons contesté les coordonnées figées de ce dispositif, dans nos installations nous en avons conservé le principe nocturne.

Nous utilisons le potentiel de transformation et de dématérialisation des technologies de l'image et du son, afin d'emprégner un espace d'une dimension de projection mentale. Ce qui crée souvent l'impression d'être contenu dans une réalité qui s'apparente au rêve. Les perceptions (ou les projections) de rêve sont très sousestimées par notre technoculture rationaliste. Les anciennes cultures, présentes ou passées (des aborigènes australiens aux senoi ou aux amérindiens, pour ne pas mentionner l'Egypte et la Grèce antiques) attribuent une valeur centrale au rêve qu'elles considèrent comme le miroir d'un monde non causal et comme la clé d' un savoir oublié.

Nos installations environnementales sont conçues comme des espaces magiques d'immersion et de méditation suspendus entre le conscient et l'inconscient. Des méchanismes complexes y sont activés : des mémoires culturelles latentes sont éveillées, la perception kinesthésique est modifiée. L'immersion n'est certainement pas une invention de la réalité virtuelle. C'est une expérience provoquée par des environnements qui, entre autres, élargissent la conscience du temps et de l'espace.

L'ANGE. LES MUTATIONS TECHNOLOGIQUES

En 1985 nous avons commencé à travailler sur un document médical, une photographie d'hermaphrodite que Maria Klonaris a trouvé dans les archives de son père, gynécologue chirurgien. Le document représente une personne de sexe féminin avec un corps d'homme. Nous avons associé cette photographie à l'Ange. Les Anges sont des êtres intermédiaires : entre les sexes, mais aussi entre les mondes - entre l'univers dit physique et l'univers dit imaginal. Ils évoquent un état transitionnel de la matière.

Le Cycle de l'Ange se construit autour de cette photographie. Il comprend jusqu'à maintenant plus de vingt oeuvres : des séquences photographiques réalisées par une série de techniques différentes, des installations et des performances multimedia, des textes, des bandes son, des émissions radiophoniques, un livre d'artiste.

Une vaste série photographique, Angélophanies, est la matrice du Cycle de l'Ange. Elle est constituée de 200 tirages originaux uniques en noir et blanc - tous des variantes de la même image. Nous avons réalisé ces tirages par un procédé phototypographique original de notre conception. Il s'agit de tirages contact multi-couches produisant parfois des effets proches du paraglyphe. Le document initial, l'image princeps, est surimprimé avec des documents astronomiques de sorte que la matière stellaire soit incrustée dans la matière corporelle. La métaphore astrale de l'Ange prend corps.

Une séquence de seize images de cette série a été inclue dans notre livre d'artiste Incendie de l'Ange (éditions Tierce, Paris 1988), imprimé en phototypie. Cette technique ancienne d'impression, inventée au 19e siècle, nous a permis de traduire les images sur du papier vélin d'arches, et de combiner la sensibilité du toucher avec un sens de profondeur typographique. Le livre est conçu comme un objet rituel. Il est contenu dans un coffret en moire blanche avec un marquage à chaud argenté. L'ange, incarné par la figure hermaphrodite, fait le lien entre des lieux de la mémoire et un devenir du corps contemporain.

La série Palimpsestes (1990) reprend le principe de la transformation constante de la photographie matrice de "l'Ange", cette fois-ci par l'utilisation d'outils numériques. Un système de traitement multistrate de l'image (logiciel Creator, palette Grace) permet de travailler simultanément sur deux documents : si l'on efface des parties de l'un, apparaissent des parties de l'autre. Ce procédé évoque les palimpsestes. Par le coloriage numérique l'image perd sa chair.

Les lignes se dissolvent en points, particules de lumière - poussière astrale. La couleur ici est lumière. Ainsi la définition de l'ange comme un être de lumière trouve une traduction technologique immédiate. Et l'ordinateur, outil rationaliste d'une mémoire utopique et finie, est envahi par une image magique.

La série Boucliers marque un retour aux procédés chimiques. Des images noir et blanc, rephotographiées en plusieurs couches sont retravaillées au moment du développement.

Des teintes terre apparaissent. Les mouvements de la texture de l'image évoquent des flammes, des explosions d'eau, des fossiles. Dans l'installation Boucliers-Photosculptures (1991), ces images post-photographiques, tirées sur un support de haute réflexion, sont mises en relation avec des miroirs et des lumières. Des galons lumineux font briller ces "boucliers" d'une lumière d'étoile.

Les images vidéographiques en mouvement ouvrent le chemin à d'autres métissages. Les variations angélophaniques de la photographie matrice sont enregistrées en vidéo et animées par différents procédés, comme les mouvements de la caméra, les surimpressions, les traitements électroniques et numériques et le montage. Elles sont mises en rapport avec d'autres images. Elles sont prises dans le flux dynamique du mouvement soutenu par le son.

Dans Personal Statement (1994) une main en négatif bleu tente de caresser le corps fuyant de l'Ange, tandis qu'une voix s'adresse a elle/lui : "This is a personal statement about you, about your body..." - geste et voix d'un désir utopique. La vidéo Personal Statement a été intégrée dans l'environnement multimedia XYXX Mosaic Identity, une création in situ à l'Offenes Kulturhaus deLinz. Une colonne vidéo composée de trois moniteurs occupe la partie centrale d'un espace immergé dans une lumière bleue et rythmé par des photographies grand format, des miroirs et des écrans miniature en cristaux liquides.

Dans Requiem pour le XXe siècle (1994) la photographie de l'Ange est confrontée à des actualités de la deuxième guerre mondiale. Un sujet différent et nu, les yeux bandés, est assailli par la violence constamment réitérée de la guerre. Sa position face aux événements qui défilent devant son regard aboli semble se modifier constamment : il devient tour à tour observateur, témoin, victime, juge, sujet de la mémoire, corps différent persécuté, messager aveugle.

Dans ce Requiem l'image électronique résulte d'une hybridation de technologies légères: film 16mm noir et blanc, film Super 8, effets électroniques, animation numérique Amiga.



L'Ange - Palimpsestes (Détail)

Toutes les techniques visuelles choisies, actuellement considérées plus ou moins "obsolètes", renvoient à une memoire des media technologiques, de même que le contenu des images se réfère à la mémoire historique de notre siècle.

Récemment nous avons travaillé sur la conception d'un projet holographique autour de l'Ange. La virtualité de l'image holographique, perceptible sans prothèses, nous a particulièrement stimulées car elle pose intensément la question de la redéfinition du rapport matière / lumière. Image immatérielle en trois dimensions, l'holographie déstabilise les certitudes de la perception quant à la matière. La source de lumière utilisée pour son enregistrement, le laser, lumière "cohérente", rompt avec le concept de lumière sur lequel se fonde la photographie. La plaque holographique ne porte pas la trace d'une représentation du vu, mais celle d'une interférence d'ondes lumineuses. Le procédé est directement issu de champs scientifiques tels que la théorie atomique et la théorie quantique. L' image spectrale qui se dégage de la plaque et se forme dans le vide relève d'une conception du monde ou lumière et matière sont interchangeables.

Le projet en cours des hologrammes angéliques est une étape extrême de notre quête du devenir lumière de l'image. Selon notre vision, des photographies holographiées de l'Ange doivent apparaître comme un fond diaphane et générateur d'ou surgissent des spectres de cristaux dans le mouvement figé d'une explosion cosmogonique.

L'Ange devient ainsi une figure emblématique qui condense des principes majeurs de notre pensée et de notre pratique : l'abolition des divisions dualistes et des oppositions figées, le métissage technologique et culturel, le rapport entre matériel et immatériel. Le corps intersexuel, objet de l'observation scientifique, devient sujet d'un processus de mutation : il glisse entre les technologies comme il glisse entre les sexes. Un mouvement s'en dégage. Des photographies noir et blanc aux images infographiques, des boîtes lumineuses aux projections, des tirages par contact à la phototypie, des traitements électroniques aux projets holographiques, des installations multimedia aux installations in situ, des lieux d'art aux lieux de la ville ou aux monuments historiques, et jusqu'à la confrontation avec la mémoire publique de notre temps, l'image traverse temps, espaces, systèmes symboliques, éclairages conceptuels. La mobilité technologique qu'elle entraîne, devient constat d'une ère de transition.

Une écologie des media

Nous vivons dans une ère de transition technologique : l'âge industriel est en voie de se résorber dans l'âge cybernétique. L'arrivée massive des technologies numériques est encore relativement récente en Europe. Les technologies analogiques sont loin d'avoir disparu. L'homogénéisation cybernétique annoncée est un projet pas tout près de s'accomplir. Cela nous donne le privilège de jouir de la transition, des terrains intermédiaires, des crises. Cela nous permet d'explorer des outils antagonistes, d'opérer des hybridations, d'inventer des mobilités

et des complexités sur la trame de technologies multiples : technologies naissantes, mourrantes, vivantes après la mort ou mortes après la naissance. Film, photographie, vidéo, infographie, son analogique et numérique, holographie : nous travaillons sur le spectre de la dite évolution technologique qui, dans le champ de l'art, n'apparaît ni linéaire, ni irréversible, mais incertaine, inconclue, instable. Nous opérons des interconnexions passé - présent - futur. Nous concevons la présence simultanée de technologies de type différent comme une constellation.

Notre démarche relève d'un constat : le présent n'est pas encore le futur que nous annoncent les prophètes des successives révolutions technologiques. Il n'est pas non plus un passé obsolète. Le présent ne peut pas être anéanti par un futur promu par des stratégies de consommation. Le présent est un état hybride. Il porte passé et futur. Ni le passé ni le futur ne sont homogènes.

Notre art multimedia, intermedia, interdisciplinaire, va au sens inverse du multimédia numérique. Le multimédia numérique homogénéise l'hétérogène, absorbant différents media en un seul système. Notre pratique garde présentes les spécificités des différents dispositifs technologiques dont elle s'approprie, tout en les croisant et en les poussant vers leurs limites. Ces dispositifs, qui accompagnent l'histoire de notre siècle, sont chargés de références et de fascinations : ils ont tous été mythologisés à un moment donné. Ils ont tous un puissant potentiel de création de langages.

Le mouvement que nous opérons, est un mouvement d'ouverture, de désunification, d'inclusion et de décloisonnement. Nous considérons que, dans le champ de l'art, l'équilibre entre technologies mécaniques, optiques, chimiques, électroniques et numériques devrait être sauvegardé comme un équilibre écologique. ■

Maria Klonaris - Katerina Thomadaki
Paris 1995 - Athènes 1996

Texte modifié d'une conférence prononcée dans le cadre de Artmedia 1995, organisé par l'université de Salerno à l'initiative du Pr. Mario Costa.

Parallèlement à leur activité artistique, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki fondent en 1985 A.S.T.A.R.T.I. pour l'Art Audiovisuel. Elles conçoivent et réalisent les "Rencontres Internationales Art cinéma / vidéo / ordinateur", organisées par A.S.T.A.R.T.I. à la Vidéothèque de Paris en 1990 et 1994. Deux ouvrages collectifs paraissent sous leur direction : Technologies et imaginaires, Paris, éditions Dis/voir, 1990 et Mutations de l'image, Paris, éditions A.S.T.A.R.T.I., 1994.
Katerina Thomadaki est maître de conférences associé à l'université Paris I, Sorbonne. Essais rétrospectifs par Maria Klonaris et Katerina Thomadaki sur leur création : " L' Insaisissable / The Ungraspable" (en francais et en anglais), Performance no 62, novembre 1990, Londres et "The Feminine, the Hermaphrodite, the Angel : Gender Mutations and Dream Cosmogonies", Leonardo, MIT Press, Cambridge, Vol. 29, no 4, 1996.
Ce texte est publié à l'occasion de l'exposition «Archangel MATRIX» (du Cycle de l'Ange) de Maria Klonaris et Katerina Tomadaki à la Galerie Sculptures
11 rue Visconti 75006 , Paris Tél : 46.34.13.75, du 22 novembre au 21 décembre 1996.



Le dessin

Le dessin de Daniel Arnaison demeure une langue inconnue par-delà l'émotion que sa simplicité engendre : on sait au bout de quelle interminable ascèse (c'est à dire aussi quelle tourmente il faut traverser) la simplicité voit enfin le jour ; il ne s'agit pas seulement, quant à cette langue, de l'épure du trait mais davantage encore de l'élan effilé de la pensée qui, dans son vol, rencontre l'oeil de tous. Que la main de l'artiste, d'un geste dirait - on, ait su fixer des scènes capitales n'y suffit pas : encore fallait - il que le cri du cerveau (la main de l'artiste) sût en restituer le sentiment tragique car, oui, c'est bien de ce sentiment là qu'il est question tout juste au bord du gouffre et, en même temps, à la pointe d'un éclair de rire qu'on pourrait dire nietzschéen, tant se devine qu'une douleur a été surmontée par ce que le dessin donne à voir de l'autre.

Pieds et mains dans les figures de Daniel Arnaison (les danseurs, les plieurs de draps, les jardiniers...) sont larges et comme surlignés : ils cherchent l'équilibre que nos stations n'arrivent pas à trouver : c'est que la tension spirituelle, verticale, est trop violente, trop brutale et jette l'être au sein d'un déséquilibre délétère : pieds et mains luttent alors contre l'effondrement et sauvent l'être, en toute connaissance d'éphémère, de la chute initiale. C'est là, par là, que Daniel Arnaison dessine une métaphysique sensible.

Ses tentatives de portrait relèvent de la même quête : les»traits» ne cherchent ni la mimésis ni la représentation intérieure du visage mais plutôt ce qui, débordant presque le cadre de la feuille, envahit depuis toujours le regard : cette façon de mystère qu'ont les visages familiers de toujours se dérober au sens de ce qu'ils auraient à nous dire, de ce qu'ils voudraient nous dire sans jamais y arriver : un silence sans fin les habite que le trait tente de démasquer comme on arracherait une impossible confession.
le dessin
le dessin de Daniel Arnaison demeure langue inconnue. ■

Olivier Apert
(août 95)

Turbulences Video

revue trimestrielle

culture contemporaine - arts vidéo - nouvelles technologies

Les arts contemporains de l'image et des nouvelles technologiescomptentt sans doute parmi les avancées les plus spectaculaires et les plus prometteuses du paysage de la création contemporaine.

TURBULENCES VIDÉO, s'est affirmée comme **un riche outil de travail**, de recherche et de **découverte** pour les professionnels, les étudiants ou les amateurs :

- dossiers sur les artistes, vidéastes et éxpositions du monde entier,
- regards sur les écoles d'art et leurs départements images,
- calendrier des évenements internationaux et régionaux,
- essais critiques sur la création artistique.

Notre revue est disponible en abonnement

Renvoyez-nous le formulaire ci -dessous et faites-nous connaître à ceux de votre entourage qui seraient susceptibles d'y souscrire.

En espérant vous compter parmis nos abonnés, toute la rédaction de **TURBULENCES VIDÉO** vous remercie chaleureusement.

ABONNEZ - VOUS !

Abonnement pour 4 numéros :
150 FF et 180 FF pour l'étranger, port compris, dont un numéro spécial en avril.
Dates de parution : janvier / avril / juillet / octobre

BULLETIN D'ABONNEMENT (à recopier)
à nous retourner avec votre versement à :
T*urbulences* **V***idéo* - B.P. 71 - 63003 Clermont-Ferrand cedex 1
Tél : (33) 73 90 67 58 **/** Fax : (33) 73 92 44 18 **/** e-mail : matgrise @ goules. nat. fr

Raison Sociale :.....

Nom :.....Prénom :.....

Adresse :.....

.....

Je joins un chèque de :
O 150 FF **O** 180 FF pour l'abonnement à 4 numéros à partir du N°.....
Je joins un chèque de :
.....FF et désir recevoir les numéros ...../...../.....
40 FF par numéro et 55 FF le numéro spécial **VIDÉO**FORMES
O Je souhaite recevoir une facture

prochain numéro : janvier 1997