

ONAC GP 842212726

MARCEL BONNAUD
03 APRIL 84

TWA MISHANDLED OUR SHIPMENT, THEREFORE THE NEW FLIGHT
INFORMATION IS:

TAPES AND A SYNCHRONIZER ARRIVE TO PARIS VIA TWA FLT#8000
FROM NEW YORK AT 9:44AM ON WED 04 APRIL.

CONFIRM RECEIPT OF PACKAGE TO TELEX# 296926 IRE UR

00000
296926 IRE UR

B: woody 2
519 750

1-5
(1-2)

UNCL RF 842212726

MARCEL BONNAUD
02 APRIL 64

T8955 AND A SYNCHRONIZER ARRIVE TO PARIS VIA TWA FLT#800
FROM NEW YORK AT 9:44AM ON TUES 03 APRIL.

CONFIRM RECEIPT TO TELEX# 296926 IRE UR

0000V
296926 IRE UR

ASSOCIATION

CINE
MBA

18, Rue Montmartre

75001 PARIS

Tél. 296.48.59

Paris, 15.11.83

Steina & Woody Vasulka

Rt.6, Box 100

Santa Fe, NM 87501

USA

N.Ref. DW/jd 831119

Dear Steina and Woody,

Thank you for your letter and for being part of our board of trustees (we join you the latest list, more people are expected).

You write about a festival in March, I have not heard about it, can you tell us what is it about, who organizes it and where ?

Anne Marie Stein did not get in touch with us, is she working at the American Center (boulevard Raspail) or at the Centre Culturel Américain (rue du Dragon) which would be of more help. Can you tell me ?

About Electra 83, I am sorry to tell you that the so-called Musée d'Art Moderne has not estimated the payment of the artists for the screenings of their works. We have write to them that we are not used to work in exhibitions paid by the artists. We have phoned to Marie-Odile Briot in charge of this matter and she has confirmed us this desolating position. So I think there is not much left to do with such people. You can anyway write to Bernadette Contensou, Conservatrice en chef, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 9, rue Gaston de St Paul, 75016 Paris, to protest and send us a copy, this could help for the future.

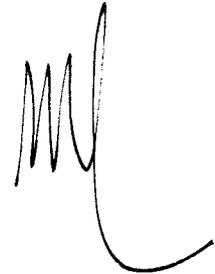
We would be very interested to have a copy of "the commission" in distribution with some documentation (photo, texts)

.../...

about it.

best regards.

Waiting for your answer, please receive our very

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of vertical, slightly wavy lines that resemble the letters 'M' and 'L' intertwined, followed by a long, sweeping horizontal stroke that curves upwards at the end.

Dominique Willoughby

Important Notice!

"The West" is designed as a specific environment and as such does not contain any alphanumerical signs titles or credits on the tape itself. It is therefore necessary to print titles and credits separately, either as posted information or in the brochure.

List of Credits:

Title: "The West"

Created by: Steina

Instrumentation and production assistance: Woody Vasulka

4 Channel audio environment: Woody Vasulka

Produced through State University of New York's Program in the Arts, with funds from the Rockefeller Foundation and National Endowment for the Arts.

Copyright: The Vasulkas, 1984

Steina et Woody WASULKA
RT 6 Box 100
Santa Fe
NEW MEXICO 87501
U.S.A.

date : Paris, le 05 SEP 1984
vos réf :
nos réf : MB/EB/N° 3379
objet :

Chers Steina et Woody,

Suite à votre lettre, nous avons entrepris les démarches afin que vous soyez remboursés pour les frais de douane et de stockage par notre transporteur. J'espère que cela sera possible.

D'autre part, les cassettes sont parties dans la valise par mes soins. Nous avons la preuve que le colis est parvenu aux Etats-Unis et nous vous joignons à cet effet la photocopie des documents. Je suis très étonnée qu'elle ne vous soit pas parvenue.

Le transporteur ne pourra vous rembourser que si vous avez fait une déclaration de vol. Est-ce le cas ? Pouvez-vous nous répondre à ce sujet ? Si non, je pense que vous pouvez tenter une réclamation auprès de la compagnie aérienne au vu des photocopies ci-jointes.

Je suis vraiment désolée de tous ces problèmes. Dans l'attente de vous lire, je vous envoie mes sincères salutations.

Michèle BARGUES



PJ ; photocopie de documents (2)

To:
Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04
FRANCE
Att: Marcel Bonnaud
Michele Bargaues
Tel: 277-12-33, x4328

List of Items shipped to Centre Georges Pompidou, April 2., 1984 by The Vasulkas, Inc.:

- 2 - SONY-KCA 60 Videocassettes with program A & B of "The West"
- 1 - Custom built 2 Channel Synchronizer
- 2 - SONY RCC-3C Remote control cables
- 2 - Audio Y-Splitters
- 1 - Envelope of Information and Diagrams

To be returned after the Installation.

The Value of this package does not exceed \$250.00

Santa Fe, April 2. 1984, Woody Vasulka

FRANCE : GULLS 842 4157
CA FROM : CARPENTER ~~766~~ 766 2621



DEPARTMENT OF THE TREASURY
U.S. CUSTOMS SERVICE



P.O. BOX 9176
ALBUQUERQUE, NEW MEXICO 87119
14 June 1984

REFER TO

The Waslukas Inc.
Rtl. Box 100
Santa Fe, NM 87501

Dear Sir/Madam:

A shipment consigned to you arrived on 5-8-84.
The carrier was TWA. The carrier
states that a notice of arrival was sent to you or that
notification was attempted.

Since Customs entry has not been made by you, your shipment
has been placed in General Order Storage under GO # 84-22.
Charges for storage started accruing from 6-14-84.

Your shipment will be considered abandoned if Customs entry
is not made within one year from the date of importation.

For further information regarding your shipment call
766-2621, or write to: U.S. Customs Service
P.O. Box 9176
Albuquerque, New Mexico 87119

Sincerely,

L.M. Lussetto
for L.M. Lussetto
Port Director

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04
FRANCE
~~Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou~~
75191 Paris Cedex 04
FRANCE
Att: Jean Maheu

The Vasulkas, Inc
Rt. 6, Box 100,
Santa Fe, New Mexico, 87501,
~~The Vasulkas, Inc~~
Rt. 6, Box 100,
Santa Fe, New Mexico, 87501,
Tel: 505-473-8614

Re: Convention No: 1768, Recieved 15-May-84

~~Re: Convention No: 1768, Recieved 15-May-84~~

Please pay exhibiting fee for "The West" \$2,000.00

into bank account 61-486-6 of First Interstate Bank,
~~Please pay exhibiting fee for "The West"~~ ~~\$2,000.00~~

(deposit slip included with this invoice).
~~into bank account 61-486-6 of First Interstate Bank,~~

Urgent! Please, rush payment and notify us of
~~(deposit slip included with this invoice).~~

Payment date by telex no: 296926 IRE UR
~~Urgent! Please, rush payment and notify us of~~

Santa Fe, May 15. 1984,

Woody Vasulka

~~Payment date by telex no: 296926 IRE UR~~

Santa Fe, May 15. 1984,

~~Woody Vasulka~~

TOTAL \$2,000.00

~~TOTAL~~ ~~\$2,000.00~~

10 AVR. 1984

N° 1768

RECEIVED 15-1747-84

C O N V E N T I O N

ENTRE : THE VASULKAS, INC
RT 6, Box 100
SANTE-FE, NEW-MEXICO
représenté par Monsieur Steina VASULKA - Président

ET :

LE CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU
Etablissement Public dont le siège est à :
75191 PARIS CEDEX 04
représenté par Monsieur Jean MAHEU - Président

Le Centre Georges Pompidou vous confie la conception et la réalisation d'une programmation vidéo de trente minutes "THE WEST" qui sera présentée dans le grand foyer du 13 au 23 Avril 1984.

Pour la réalisation de ce programme, vous mettez à notre disposition 2 bandes de 60 minutes topées pour le 6 Avril et 1 boîtier de synchronisation, plus éventuellement des accessoires spécifiques.

L'accès au public de cette manifestation est gratuit.

Vous garantissez au Centre Georges Pompidou détenir pour les besoins de la manifestation prévue les droits de reproduction et de représentation sur tous les produits et bandes vidéo incorporés dans le dispositif et vous garantissez l'établissement public contre tout recours et éviction quelconque à ce sujet.

Les bandes vidéo seront assurées par le Centre Georges Pompidou auprès de son assureur habituel la Compagnie GRAS ET SAVOYE selon les tarifs en vigueur.

Vous vous engagez à respecter les dispositions du règlement intérieur de l'établissement et les normes de sécurité s'appliquant à l'exploitation de ses équipements. Toute infraction sera considérée comme une cause de résiliation.

En contrepartie de cette prestation artistique et de la mise à disposition du dispositif audiovisuel y afférent pendant toute la durée de la manifestation dans le Centre, vous percevrez la somme nette de 2.000 \$ qui sera mis en paiement à partir du 14 Avril au compte ouvert à votre nom à :

banque :
agence :
compte n°

sur présentation d'une demande de paiement établie en deux exemplaires.

Le Comptable assignataire est Madame l'Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

Fait à Paris, le

Steina VASULKA

Pour le Président et par délégation
Le Directeur des Affaires Financières
et du Développement

Jean MAHEU



Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 27 37 33 Telex CNAC GP 2127

25 JUN 1984
842212726

URGENT
=====

URGENT
=====

URGENT
=====

TO: CENTRE GEORGES POMPIDOU
ATTN: MARCEL BONNAUD

RE: THE VASULKAS

I HAVE NOT RECEIVED AND CANNOT LOCATE THE SHIPMENT FROM YOU.
NOR HAVE I RECEIVED THE \$2,000USD FEE. ALL ITEMS NEEDED
URGENTLY. TELEX OR TELEPHONE IMMEDIATELY UPON RECEIPT ALL
SHIPPING INFORMATION.

THE VASULKAS
296926 IRE UR

.....
B:POMP2

392583
Pomp2

The West

INSTALLATION POUR 12 MONITEURS

de STEINA et WOODY VASULKA

Steina et Woody VASULKA utilisent la vidéo (Steina) et le son (Woody) pour reproduire le vaste paysage désertique du sud-ouest des Etats-Unis en montrant qu'il est un site foisonnant de signes, lieu de cérémonie indien, l'équipement scientifique de l'Etat du Nouveau Mexique et même des oeuvres d'art"

Catherine Lord

Dans aucune autre région de ce pays le soleil ne joue un rôle aussi important sur l'écologie, sur ce paysage aride, érodé avec une exceptionnelle clarté de ses ciels nocturnes.

Ce paysage, par sa dimension, sa variété de forme et de texture inspire à l'homme des formes et des constructions harmonieuses.

Les Vasulka

Travellings fantomatiques à travers les constructions de terre séchée du Nouveau-Mexique, observation fascinée de la texture des sols et des roches du Colorado grâce au système radio-télescopique "very large array" (VLA). Glissements de lumières, jeux d'ombres, anamorphoses où un bleu mallarméen cède l'écran aux verts de lichens irréels de jades inventés, à des mirages ocres, à de roses stratifiées, leurres géologiques réfléchés dans une gigantesque boule de cristal tournant sur elle-même. Illusion de mouvements contradictoires : l'immobilité tremble au rythme assourdi d'une sirène de ville éparouie. Peut être entend-on quelque guêpe aussi, ou le cri lointain nocturne d'un coyote. Tout est fou ici, et archi-intelligent, les cadrages, la bande son : l'utilisation du médium en un mot, jusqu'à l'éblouissement.

Mathilde La Bardonnie

GRAND FOYER - 1er SOUS SOL

du 13 au 23 avril 1984

Steina est née en Islande en 1940. Elle a suivi les cours du Conservatoire de Musique de Prague de 1959 à 1963.

Woody est né à Brno en Tchécoslovaquie, où il a fait des études d'ingénieur. Il est entré ensuite à l'académie du spectacle, section film et télévision, de Prague où il a commencé à faire des courts métrages.

En 1964, Woody et Steina se sont installés à New York. Pionniers dans le domaine des arts électroniques.

En 1970 ils ont fondé La Kitchen, un théâtre et un centre d'exposition des média.

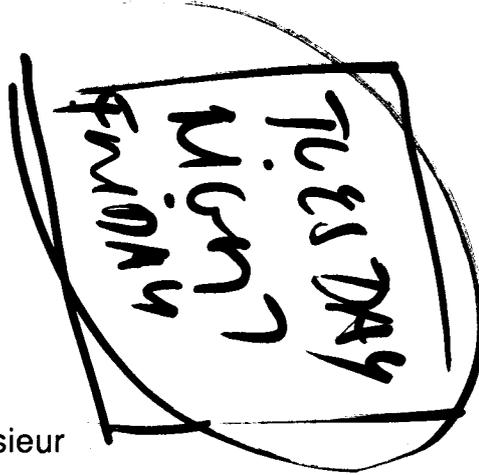
Steina a continué la recherche sur les possibilités de création et d'images électroniques en utilisant un grand nombre de technologies différentes.

En 1978, elle a exposé "Machine Vision" à Buffalo.

En 1974, Woody a commencé à travailler sur son système "The Vasulka imaging system" d'images contrôlées par ordinateur.

Depuis leur déménagement à Santa Fé en 1980, Woody a produit deux vidéo "Artifacts" et "The comission" une oeuvre d'opéra sur les légendes de Paganini et d'Hector Berlioz et Steina a réalisé une série de vidéo sur le paysage du sud-ouest des Etats-Unis.

à Paris , le 10 Avril 1990



Madame, Monsieur

Nous avons le plaisir de vous envoyer le "Petit Journal" qui a été réalisé à l'occasion de la manifestation **Tendances Multiples (vidéos des années 80)** dans laquelle nous avons présenté votre bande vidéo :

The Art of Memory -

et qui aura lieu jusqu'au 8 Avril au Musée National d'Art Moderne.

Vous trouverez également ci-joint quelques laissez-passers qui vous permettront de visionner les vidéos pendant toute la durée de l'exposition.

Nous vous prions de bien vouloir recevoir nos salutations les plus distinguées.

Christine VAN ASSCHE et Paul-Emmanuel ODIN

Van Assche

Paul-Emmanuel Odín

Fax

1/505/473 0614

Jean Steina & Woody

Jean-buis Boisier and my self are planning to come and see you in Santa Fe, after Passages de l'Image in San Francisco, february 12th and/or 13th for Jean-buis exhibition in Paris.

Would you be there then?

All my best

C. V. A

Fax :

Santa Fe, 3-Jul-84

Dear Marcel Bonnoud & Michele BARGUES,

We have finally received the shipment, thank you for the photograph and program notes. Unfortunately our troubles are not over yet. As you see, by incorrect address on the invoice and by incorrect name on the same, TWA was unable to deliver the shipment to us right away, which resulted in accumulation of the storage fees.

There is also somewhere an item missing: The original aluminum carrying case, in which we shipped the stuff to you. The value of the case is about \$100.00, so if you want to keep it we will bill you, otherwise please send it back to us.

Here is an additional bill composed out of documents we were able to obtain:

TWA Storage.....	36.00
U.S. Customs Service Storage.....	14.50
Carrying Case (should you want to keep it)...	100.00
	<hr/>
Total.....	150.50

Please, answer promptly, otherwise we will pass this bill on to your billing department.

Needless to say, we have not received the exhibition fee yet.

Sincerely,

The Vasulkas

Cc: Dominique Willoughby

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04
FRANCE
Att: Marcel Bonnaud
Michele Barges
Tel: 277-12-33, x4328

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04
FRANCE
Att: Marcel Bonnaud
Michele Barges
Tel: 277-12-33, x4328

- 2 - SONY-KCA 60 Videocassettes with program A & B of "The West"
- 1 - Custom built 2 Channel Synchronizer
- 2 - SONY RCC-3C Remote control cables
- 2 - Audio Y-Splitters
- 1 - Envelope of Information and Diagrams

All items are shipped in a single package

Package weight 20 LBS

The Value of this package does not exceed \$250.00

Santa Fe, April 2, 1984

Woody Vasulka

I call you soon,
and I hope to see
you in Paris or any
place else!!

Bargues

Marcel Bonnavat
Michèle Bargues

277-12.33.

extension 43.28

DOMINIQUE WILLOUGHBY FILMS



Masses turbulentes

Musée national d'art moderne  Centre Georges Pompidou

Du swing bigarré au ring foudroyé

L'expérimental cinématographique est erratique : ni intégré à la profession cinématographique ni, comme le souligne Rosalind Krauss dans son texte (1) sur les films de Paul Sharits, validé par le monde de l'art, qui dès lors ne lui confère pas le cadre de certitudes auquel aspire le commentateur. Néanmoins lorsque Rosalind Krauss écrit son texte sur les films Sharits, ce dernier, accrédité par le consensus new-yorkais comme cinéaste structurel, entrait dans le cadre auto-référentiel du cinéma expérimental. Or, depuis 1976, la notion de film structurel, vivement critiquée, s'est dépréciée : la production expérimentale s'est diversifiée et les réflexions se sont raréfiées : les incertitudes persistent. La question n'est pas tant de courir après l'art pour savoir si l'expérimental cinématographique en relève mais plutôt de chercher en quoi celui-ci déplace la question de l'art en cette fin de vingtième siècle résolument post-cinématographique, en posant d'entrée de jeu l'irréductibilité du cadre auto-référentiel cinématographique :

1) il y a un art et une pensée de la fixité fondée sur la peinture accréditée par le monde de l'art et il y a un art et une pensée de la mobilité cinématographique dont l'espace/temps se situe par delà le continu et le discontinu tels que Bergson les a fixés par référence au modèle cinématographique.

2) le cadre auto-référentiel du cinéma expérimental se compose des films et des cinéastes qui posent et explicitent la question : qu'est-ce que cinématographier ? Cinématographier c'est présenter des régimes de visions hors des régimes standards et des régimes déjà présentés par le cinéma expérimental, et simultanément et corrélativement c'est faire apparaître un ou plusieurs composants cinématographiques jusque là intravallés. Chaque film, chaque série de films, parce qu'il fait surgir un non-vu, un invisible visuel, et un composant cinématographique, un invisible machinique, auto-construit l'histoire de l'expérimental cinématographique que nous appelons aussi son cadre auto-référentiel, en élargissant et en reconsidérant la compréhension que nous avons de ses modèles de vision, de son dispositif et de son histoire à partir des relations de voisinage et de bifurcation que les films actuels entretiennent notamment avec les films structurels et avec

ceux qui les ont précédés. La fonction auto-référentielle n'implique pas une fermeture sur l'expérimental mais une ouverture à d'autres Expérimentaux.

Mais il ne suffit pas de faire clignoter un film pour faire apparaître l'intermittence cinématographique comme Peter Kubelka avec **Arnulf Rainer**, ou de faire un zoom dans un atelier pour concrétiser le couloir optique que le zoom engendre dans **Wavelength** de Michael Snow, ou de colorer un film, ou de filmer avec de la pellicule couleur pour faire surgir l'épaisseur chromatique que tisse non pas le film en couleur mais le film des couleurs comme Guy Fihman avec **Trois couches suffisent**. Le non-vu procède du référent qui infiltre le composant, et du composant qui module le référent. Le non vu résulte de l'entrecroisement du référent et du composant. Il ne suffit pas non plus de filmer un ascenseur et de le colorer pour faire apparaître le défilement cinématographique comme le fait Dominique Willoughby.

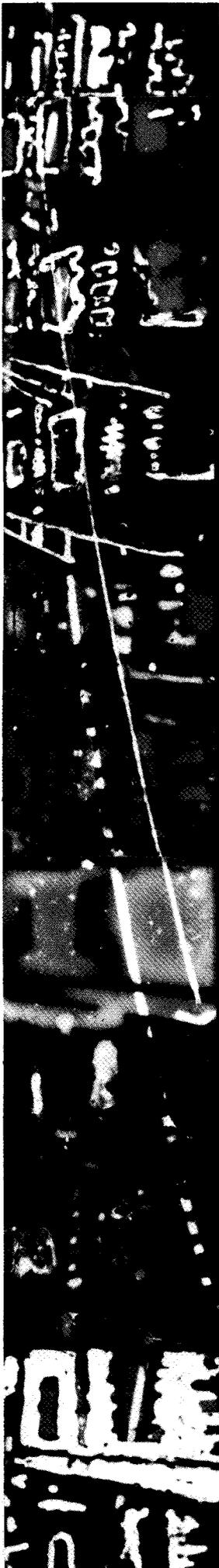
Dominique Willoughby réalise en 1973 et 1975, **Utero blues** et **La perdue/portrait (off) the queen**, puis de 1976 à 1981 **Masses turbulentes**, des agglomérats de points colorés étalés directement sur un film transparent sans respect de la découpe photographique ; **D'art moderne** qui reprend l'étalement en continu de points et de lignes dont certains engendrent des surfaces qui cernent des plans filmés donc intermittents d'un ascenseur de Beaubourg, des rues, une autoroute et un visage ; **Balcoillades** continue l'entrecroisement du graphisme coulé et des scènes filmées, de rues et d'autoroutes amplifiant la prégnance du graphisme, jusqu'à **Bal** où s'inverse la prégnance de l'image graphique au profit de l'image filmée, celle du surprenant . autoportrait de Dominique Willoughby.

Ces quatre derniers films ont en commun une beauté qui vient d'un rythme trépidant et en même temps coulé, une permanence des référents, une palette de couleurs vives ; ces premières perceptions en s'affinant montrent que l'image graphique crée un rythme palpant, et l'image photographique un rythme glissé, mais que leur combinaison génère des rythmes et des formes plus complexes : *de la gaieté à la perplexité, du swing bigarré au ring foudroyé*. Ces similitudes qui n'épuisent pas ces films concourent à les considérer comme un continuum dans lequel plusieurs explorations sont menées à partir du problème suivant : *ces quatre films impriment et révèlent à*

images cinématographiques. Le défilement du film, perceptible, renvoie à la situation du cinéaste, en proie au défilement irrésistible des bobines, qui doit arrêter sa machine pour éliminer des plans et construire son film, et inversement au spectateur qui ne doit pas voir le défilement qui est habituellement neutralisé. Ces quatre films montrent que l'écran fonctionne comme une large fente habitée en permanence par le défilement (d'images) qui peut être vertical mais qui peut aussi basculer selon d'autres orientations dans l'espace de l'écran dont il ébranle les limites fixes, qu'il incorpore à sa mobilité.

A propos du cinéma, Bergson regrettait que celui-ci ne nous fasse voir que le déroulé et non pas le déroulement : si Bergson en l'occurrence désigne le déroulement continu d'un événement lui-même pris dans le déroulement continu de l'histoire, ces films montrent au moins qu'il y a un *déroulement de ce qui est à voir* (le processus) et un *déroulement de ce qui permet de voir* (la machine).

D. Willoughby nous montre plusieurs modalités de déroulement ou de défilement : le défilement trépidant des points et lignes, qui à la projection produit par l'obturation machinique un élargissement contractile du champ de vision et une palpitation des images (présents dans **Masses turbulentes**, **D'art moderne**, et **Balcoillades**), le défilement naturel de certains référents comme l'ascenseur de **D'art moderne** ; le défilement neutralisé de l'image photographique ; les combinaisons de défilements, neutralisé et trépidant, et enfin le défilement qui résulte du mode de tournage souvent mobile (l'ascenseur de **D'art moderne**). Le défilement trépidant graphique est un paradoxe, puisque l'étalement continu de couleurs à la fabrication, devient saccadé ou ondulant à la projection ; cette modalité de défilement est présente dans le cinéma graphique, et dans le cinéma non photographique qui procède par l'attaque directe du support : pour le cinéma graphique citons (partiellement) le projet des **Rythmes colorés** de Léopold Survage, la spatialité ivre de 69 et 70 de Robert Breer, et pour le cinéma non photographique, les rayogrammes du **Retour à la raison** de Man Ray, **Mothlight** de Stan Brakhage, les films martelés de Tony Conrad, les films sans caméra de Giovanni Martedì. Mais en général ces films portent sur d'autres préoccupations que celle du déroulement. Par contre Paul



Sharits en fera le problème explicite d'une série de films parmi lesquels **Inferential current**. Dans ce film Sharits filme le déroulement d'un film dans un projecteur, avec ses perforations et ses découpages photogrammétriques, dont il résulte à la projection des mouvements paradoxaux de montée et de descente du film lui-même. Sharits procède par une mise à nu du composant machinique, le défilement qu'il filme directement à la source ; la mise à nu transitive d'un composant est une caractéristique du cinéma dit structurel. D. Willoughby procède tout autrement : il accumule les formes de défilement, qu'il nappe les unes sur les autres, et de leurs interactions imprévisibles mais maîtrisées, il fait surgir la vision homogène du défilement ambigu et divers. Cette accumulation de défilements à partie liée avec la luxuriance des rythmes et des couleurs éclatantes et la gaieté ou la gravité qui s'attachent à ses films, qui sont opposées à la manière structurelle qui simplifie ses référents et évite la caractérisation affective des films.

Masses turbulentes est un film purement graphique, la masse de points est étalée en un fourmillement continu sur le ruban. Le défilement ondulé obtenu lors de la projection résulte de la corrélation entre le défilement intermittent du projecteur et les masses de points qu'il redécoupe et façonne en figures microscopiques ou télescopiques qui peuvent aussi ébaucher des scènes figuratives ou de pure mobilité selon la taille, la quantité, la position et la durée de ces amas de points. Dominique Willoughby travaille dans ce film très riche le degré zéro de la relation du défilement intermittent et du défilement étal, et du seuil minimal d'informations à traiter.

Avec **D'art moderne** Dominique Willoughby introduit des séquences filmées, ascenseur, toits de Paris, rues bordées d'immeubles, autoroute, visage ; ces images sont recouvertes par des points et des lignes colorées qui les occultent, les découvrent, les soulignent ou les fragmentent selon qu'ils restent des points et des lignes ou qu'ils engendrent des surfaces.

La séquence de l'ascenseur est particulièrement exemplaire du défilement puisque se mêlent le défilement vertical naturel pregnant et glissant de l'ascenseur, celui des lignes et points qui le gagnent et glissent par reptation sur lui en un halo de couleurs dont il semble par moment s'échapper en lambeaux ou au contraire dans lequel il vient s'incruster et s'exhiber, et le défilement

de verticalités défilantes laisse à l'image photographique donc discontinue une prééminence sur l'image graphique et continue. La verticalité du défilement est renforcée par l'ambiguïté de l'image qui s'étaye sur l'habitude perceptive que nous avons de l'ascenseur : il est difficile de savoir si l'on voit l'ascenseur monter ou descendre, de l'extérieur ou de l'intérieur. Ce qui demeure dans les deux cas c'est le face à face vertical avec les vitres de l'ascenseur. Le face à face est une constante aussi dans **Ballœillades** et **Bal**.

Dans la séquence de rues de **D'art moderne** qui se déploie de biais par rapport à l'axe de l'écran selon un travelling en voiture, celle-là est enveloppée par une nappe de couleurs secrétée par les points et les lignes qui s'abattent en trombe malgré leur déplacement de biais. C'est même cette position qui valide la prégnance du défilement vertical de la nappe de couleur, orientée à 30° qui troue la surface de l'écran et découvre se frôlant l'image photographique en équilibre de valeurs l'une par rapport à l'autre.

C'est avec **Ballœillades**, qui reprend des plans de rues, d'autoroutes et de piétons, que l'équilibre entre l'image graphique et l'image photographique se rompt. Les lignes et les points ne sont plus identifiables, ils génèrent des surfaces ondulantes de couleurs vives qui prennent le contrôle de l'image photographique de trois manières : la surface chromatique saturée et vibratile change d'état, de surface elle se transforme, se modifie en un espace percé d'une trouée centrale au fond de laquelle on distingue traversant latéralement l'écran, des piétons indéfinis qui sont peut-être présents photographiquement. De toute manière le mouvement de la surface graphique qui ondoie et se creuse anticipe celui éventuel de la scène photographique des piétons. Dans une seconde séquence la durée, le taux de concentration et l'orientation des lignes qui composent la surface graphique, lui insufflent des vitesses qui la transforment en un rideau mollement agité par le vent ou au contraire en une surface d'eau ridée par un vent fort ; une troisième séquence élimine aussi l'image photographique au profit de la surface aux lignes serrées qui tournoient dans l'écran lentement, et rapidement aspirent la surface de l'écran qui sous la poussée de la chappé graphique se bombe ou se creuse créant un espace de vertige et positionnant le spectateur face à l'écran mais en plongée. Dans ces trois séquences l'image graphique

contrôle l'image photographique, quand elle ne l'efface pas en ébauchant des représentations, et s'autonomise en diversifiant l'orientation de ses déroulements. L'écran devient un pur espace, déconnecté des images, réceptacle passif de déroulements qui l'habitent selon plusieurs axes d'orientations jusqu'à emporter ses limites qui semblent se strier se démultiplier en engendrer un écran fibré et mobile.

Avec **Bal** l'équilibre est de nouveau rompu, l'image photographique devient prégnante, les lignes et points se sont tapis à l'ombre d'un visage métamorphique. **Bal** est l'autoportrait grave de Dominique Willoughby et son film le plus éclatant. Son visage en très gros plans est légèrement anamorphosé.

Il s'agit d'un face à face entre le visage de Dominique Willoughby, l'objectif de sa caméra auquel se substitue à la projection le spectateur, dans lequel il suit des yeux les déplacements de son propre visage. Les mouvements du visage sont brefs et échantillonnés, démultipliés et surimpressionnés emplissant l'écran d'une multitude de visages aux mouvements brusques, tournoyant et enchaînés néanmoins. Mais les secousses des visages ont une brutalité réflexe, comme s'ils étaient actionnés par une force mécanique.

*Il faut considérer que nous assistons à la reconstruction du dispositif de défilement : la traction-arrêt du ruban crée le film : le mouvement vertical haut-bas, de la traction-arrêt du ruban enfile les vues du visage, les poussant les bousculant les compressant, les faisant rebondir, tourner sur eux-mêmes, ricocher les uns sur les autres. La poussée-couperet du défilement engendre avec frénésie la froide chorégraphie sauvage d'un combat de têtes qu'elle installe sur un ring qu'elle foudroie, offrant une perplexité visuelle de ce face à face entre le spectateur et le défilement intermittent qui s'est emparé du visage du cinéaste. **Bal** a semble-t-il échappé aux glissements du sens que D. Willoughby introduit volontiers dans les titres de ses films, où l'œil a partie liée avec le sexuel, à moins que le **Bal de têtes** ne soit le dernier clin d'œil, du cinéaste qui nous met au courant qu'il n'est de mise en mouvement cinématographique argentique et électronique que par le défilement intermittent.*

Claudine Eizykman
Avril mai 1984

(1) Paul Sharits Dream displacement and other projects. All in 1971.

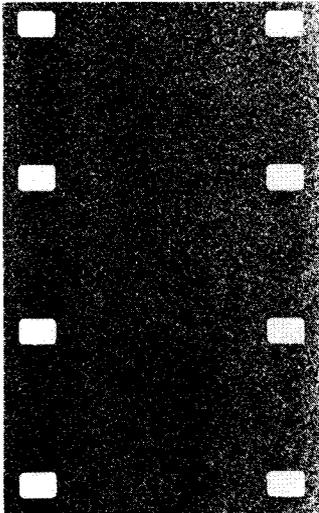


Films présentés :

La perdue/Portrait (off) the Queen

(1975, 5 minutes) avec Loulou Picasso, Michel Villeneuve, D.W. (dessin), Spot Phélizon (photos), Dominique Lambert (son), Anne Maire, Pierre Battisti, André Oskola... En compétition au Festival d'Annecy 1975.

Manipulations, explorations et mixage des techniques du dessin animé : cellos, papiers découpés, prise de vue image par image, sans aucun souci de narration. Improvisations et expérimentations au tournage : une première approche de motions non représentatives et aléatoires : des cartes routières servant de fond à une séquence peinte sur cellos, sont changées à chaque image produisant un grouillement vibratoire des réseaux. Chauds les neurones.



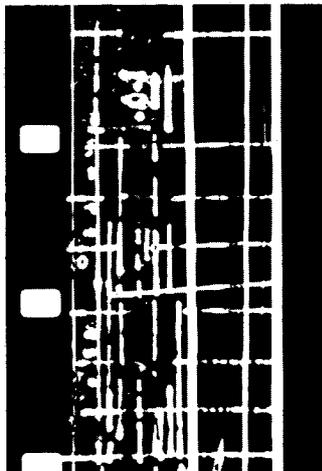
Masses turbulentes

Masses Turbulentes

(1976, environ 20 minutes).

Des myriades de points colorés répartis aléatoirement sur le ruban « en continu » (sans s'occuper de la division image par image), sont résolus en projection par le spectateur en une motilité omnidirectionnelle, pulsante et organisable en mouvements d'ensemble (rotations, déplacements latéraux, lignes, dessins...). Ces motifs qui n'existent ni sur le film ni sur l'écran sont des dessins mentaux sur fond de mouvement brownien. C'est aussi un film sur les lentes descentes et montées de la lumière dans la salle obscure, ces seuils très discrets d'aveuglement et d'éblouissement mettant en jeu la totalité de l'espace visuel (ne prenant plus la banlieue fovéenne pour une crétine, mais pour une rétine).

« Il n'y a rien à voir en la cité des cécités, dans la pénombreuse phosphénante, en des mixages d'idées et d'images, en des mirages de déminage et laminage du de visu/sloibrant titubant fiburquant se télescopent divers étages de mon circuit vidéo interne, mémoire d'éléphant, mémoire d'y voir délivrant des séquences à son compte, lézards visuels, cerveau lent, céphalées s'affalant sous les fortifs photonneuses... »



D'art moderne

D'Art Moderne

(1977, 11 minutes).

Après Masses Turbulentes, je continue à travailler directement sur le ruban déroulé, observant cette fois-ci les motifs qu'y ont dessiné des séquences de mouvements d'appareil (montées, descentes, déplacements latéraux...) et qui sont très caractéristiques : ce sont les tracés régulateurs des trajectoires des objets et de la caméra parmi eux. Ils servent de modèles organisationnels pour diverses synthèses graphiques de ces mouvements, par décalque : contact en surface et en série économisant l'analyse image par image.

« Quand on se sert d'appareils inscripteurs, on obtient sans aucune peine les courbes que trace lui-même le phénomène qui s'inscrit » (E.J. Marey in « La méthode graphique dans les sciences expérimentales » Paris 1878). A la projection l'inscription devient mobile, les trajectoires deviennent trajets graphiques, selon diverses mixtures graphiques-photographiques très 'swing' des transports visuels. Collection du Musée National d'Art Moderne.



Balçoillades

Balçoillades

(1978, 12 minutes)

Les motifs à l'échelle du ruban, de la série d'images, ne reprennent plus, comme dans « D'Art Moderne », des images-caméra, mais servent à produire différents types de balayage de l'écran par une multitude de filaments colorés créant leurs propres densités, textures et mouvements, emmêlés dans des images de déambulations urbaines. Un filtrage dynamique des vues selon quelques figures : lents filaments, tangages, tournolements, twists, pulsations.



Bal

Bal

(1977-81, 9 minutes)

A d'abord fait partie de « Balçoillades », d'où son titre. Parti sur l'idée de créer des grimaces cinématographiques, c'est-à-dire qu'on ne pourrait obtenir en temps réel de performance (essayez de changer de tête 24 fois par seconde). Finalement toutes les grimaces ont disparu pour la création d'un visage cinématographique constitué sur le mode de la fréquence des faces : visage fréquent, transe synthétique et démultiplication des traits (par accélération des écarts entre leurs cadrages, orientations, éclairages, colorations et traitement graphique), bérêt Doppler, invasion graphique progressive - dissolution en plaques de faces agraphes, aussi bien paysages, plages.

Ces quatre films sont distribués par la Paris Films Coop, 18, rue Montmartre, 75001 Paris.

Autres films :

La drogue qui tue (circa 1972, 20 minutes)

Utero Blues (1973, 3 minutes)

Melba (1978, 9 minutes) avec C. Eizykman, G. Fihman, P. Hillairet, P. de Haas, D.W...

Next (en cours toujours).

Dominique Willoughby vit et travaille à Paris, il est actuellement directeur du CINE-MBXA, structure spécialisée dans la présentation des arts visuels technologiques.

Organisation : Jean-Michel Bouhours
Maquette : Coordination graphique
Tirage : Cellule Reprographie
Crédits photographiques : D.W./Cinédoc

Petit Journal

22

Galeries
contemporaines

6 mars

6 mai 1990

Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou



C'est comme ça, Jean-Baptiste MONDINO, 1987

TENDANCES MULTIPLES

Vidéos des années 80

TENDANCES

Fin des années 50, début des années 60, Jean-Christophe Averty réalise des émissions de «télévision électronique» qui se démarquent des programmes ordinaires.

Son intérêt tant pour la littérature, la musique, le théâtre, que pour les arts plastiques, l'amène à aborder divers genres d'émission: variétés, dramatiques, fictions, contes, etc.

L'esprit et le style de ses émissions ont influencé de nombreux jeunes artistes français.

L'imbrication télévision/vidéo/art amorcée en France par Averty est particulièrement complexe et encore difficilement repérable de nos jours. De multiples croisements ont eu lieu et persistent encore. Ce texte en situe quelques uns dans l'histoire de la vidéo.

De son côté en 1963, Nam June Paik, artiste coréen, détourne l'image de téléviseurs qu'il expose à la Galerie Parnass de Wuppertal, dans l'«Exposition of Music - Electronic Television». En 1965, il filme la visite du Pape Paul VI à New York, avec un équipement portable qu'il fait venir du Japon.

Il utilise ensuite la vidéo dans ses performances et celle-ci prend peu à peu le relais de la musique dans son œuvre (il avait étudié la musique à Hong Kong et en Allemagne).

Ainsi, se constitue, en collaboration avec Jean-Christophe Averty – du côté de la télévision – et Nam June Paik – du côté des arts plastiques, une pratique qui servira de base d'une part à des expériences télévisuelles, d'autre part à des œuvres plastiques utilisant la vidéo.

Deux réalisateurs de la télévision belge flamande, Jeff Cornelis et Stefaan Decostere, présentent, le premier dès 1966, le second à partir de 1983, des programmes artistiques singuliers.

Par ailleurs, Jean-Paul Trefois, en tant que producteur à la RTBF, télévision belge francophone, produit depuis 1975 des émissions de type artistique et/ou social.

Ce panorama serait incomplet si l'on omettait de parler de Jean-Luc Godard qui conçoit des bandes vidéo pour la télévision à partir de 1975: *Numéro Deux*, 1975; *Six fois Deux*, *Sur et sous la communication*, 1976; *France Tour Détour deux enfants*, 1977-1978; *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1985; *Soft and Hard*, 1986; *Le dernier mot*, 1988 et *Histoires du cinéma*, en cours depuis 1988.

Il se sert de la vidéo pour analyser les fonctions de l'image et du son dans le monde contemporain, au cinéma et à la télévision, ainsi que leurs conditions de création, de production et de diffusion.

Il a également réalisé les vidéos suivantes: *Scénario du film Passion* en 1982, *Lettre à Freddy Buache* en 1982; *Lettre à ma bien aimée* en 1982; *Puissance de la Parole* en 1988 et *On s'est tous défilé* en 1988.

VERS L'ART VIDEO

Parallèlement, des artistes ont réalisé des bandes vidéo en réaction contre la télévision: les Gorilla Tapes, les Paper Tiger Television, Dara Birnbaum, Antonio Mun-tadas, Colin Campbell, Fred Forest et Hervé Fischer, critiquant tant le contenu des émissions que l'organisation de la grille, son système de production et de diffusion.

Wolf Vostell, artiste allemand, utilisera lui-aussi la vidéo dans des performances et installations/sculptures peu après.



Stationary Imagination,
Rainer GANAHL, 1988



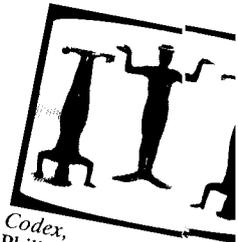
*Inside Rooms:
26 Bathrooms*,
Peter GREENAWAY, 1986



30 Seconds Spots,
Joan LOGUE, 1983



Der Lauf der Dinge,
Peter FISCHLI
& David WEISS, 1986-87



Codex,
Philippe DECOUFLÉ, 1988

TELEVISION ET VIDEO

Un peu après, ainsi, ont lieu des expériences télévisuelles originales en Europe.

Aux Pays-Bas, Wim T. Schippers est considéré comme un «artiste de télévision». Il y travaille dès le début des années 70.

La télévision allemande a permis à Gerry Schum en 1970 d'inviter un certain nombre d'artistes plasticiens dont J. Beuys, D. Buren, W. de Maria, R. Long, R. Serra, L. Weiner, G. Zorio, à travailler directement pour la télévision. Ses émissions encore célèbres aujourd'hui s'intitulent *Identifications et Land Art*.

Depuis 1962, en Allemagne, la ZDF propose aux artistes un cadre de production et de diffusion dans la série *Das Kleine Fernsehspiel im Programm* (42 programmes par an).

Durant les années 60/70, certains artistes utilisent la vidéo dans le contexte de l'art conceptuel comme extension des performances, ou simplement comme moyen d'enregistrement de celles-ci, tels Vito Acconci, Marina Abramovic et Ulay, Dan Graham, Bruce Nauman, Ulrike Rosenbach, William Wegman, etc.

D'autres artistes recherchent les spécificités du médium, ses qualités intrinsèques: Peter Campus, Nan Hoover, Bill Viola, les Vasulka, etc.

Les années 70 voient s'élaborer de véritables œuvres, bande après bande, installation après installation. Tout en exploitant les qualités du médium vidéo, les artistes vidéo venant de disciplines diverses telles la musique, la sculpture, le cinéma, la photographie, etc. se servent de la vidéo comme lieu de réflexion et comme espace de croisement avec d'autres arts.

MULTIPLES

On peut en citer quelques uns: Dara Birnbaum, Robert Cahen, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Joan Logue, Antonio Muntadas, Tony Oursler, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach, Klaus von Bruch...

LES ANNEES 80

La vidéo est désormais progressivement acceptée comme un lieu d'échanges entre des pratiques apparemment inconciliables. Elles ont été les années 80 témoignent de perturbations multiples. Celles-ci découlent de rencontres avec les mots et la littérature, avec les mouvements du corps et la danse, avec les sons et la musique, ainsi qu'avec les images de type analogique, la photographie et le cinéma. Elles jouent le jeu des relations intimistes de type épistolaire, de la restitution du vécu en direct ou en différé, du portrait, etc.

Par ailleurs, la vidéo n'essaie plus comme dans les années 60/70 de critiquer de front la télévision comme système de production et de diffusion, mais tente désormais de s'y insérer par le biais d'œuvres de courte durée. Ainsi Robert Wilson réalise une série de 50 spots, *Vidéo 50*, d'une durée de 30 secondes à 1 minute, conçus sur les modèles publicitaires, et destinés à s'insérer entre les émissions de télévision à s'infiltrer dans la grille de programme. Joan Logue propose des portraits d'artistes imaginés eux aussi comme des publicités, mais pour artistes, et prévus pour s'immiscer entre les programmes plusieurs fois par jour.

Les *Cartes postales* de Robert Cahen ont été créées pour ce même mode de diffusion.

Les liens entre la vidéo et le cinéma sont extrêmement complexes. Pour certains artistes tels Jean-Luc Godard et Thierry Kuntzel, la vidéo est un outil de réflexion sur l'image et le cinéma; pour d'autres comme Marcel Odenbach et Klaus von Bruch, le cinéma est une référence constante tout au long de leur œuvre et il est cité en permanence que ce soit littéralement sous forme d'extraits ou métaphoriquement comme point de départ, comme point de relance ou de ponctuation.

et spécialement la danse française, nous fait découvrir une nouvelle écriture de mise en relation du corps et de l'image et une véritable école de réalisateurs vidéo français.

La confrontation des mots et des images, problématique ancienne déjà présente dans la peinture et dans le cinéma, est constamment expérimentée par Jean-Luc Godard, et relancée par des artistes vidéo tels les Nyst en Belgique, Gary Hill aux Etats-Unis, Shuntaro Tanikawa et Shoji Terayama au Japon, Claire Roudenko-Bertin en France.

Certaines bandes se sont appropriées les dispositifs de surveillance utilisés dans les installations durant les années 70 (notamment par des artistes comme Bruce Nauman, Peter Campus, Dan Graham...). On peut citer *Der Riese* de Michael Klies, *Qui vole un œuf vole un œuf* d'Elsa Cayo.

Ces derniers introduisent dans le processus de réalisation l'image enregistrée par la machine, sans présence humaine. Et incessamment s'imposera l'image sans caméra, celle générée par ordinateur et appelée: image de synthèse ou nouvelle image.

Mais avant d'aboutir à l'image informatique pure, certaines vidéos sont contaminées par l'ordinateur, se présentant sous forme de produits hybrides, vacillant entre l'ana-logique, le digital et le numérique.

La vidéo modifie les relations entre l'œuvre, l'artiste, le spectateur. Une nouvelle forme de subjectivité, déjà présente dans les autres arts, semble s'être imposée comme l'une de ses composantes essentielles: les œuvres elles-mêmes, autant que les conditions de leur production ou de leur diffusion, impliquent ici un sujet à la fois plus actif, plus libre et plus engagé.

Christine Van Assche



E, 1987



The Art of Memory, Steina et Woody VASULKA, 1987



Soft and Hard, Jean-Luc GODARD, 1985



Anthem, Bill VIOLA, 1983



L'exposition *Passages de l'image* prévue pour les mois de septembre, octobre, novembre 1990 dans les Galeries contemporaines et la salle Garance du Centre, a pour objet la problématique de l'image contemporaine par le biais des correspondances entre la photographie, le cinéma, la vidéo et quelques nouvelles technologies.

UNE NOUVELLE VIDEO

Les années 80 sont vraiment la décennie durant laquelle se multiplient les échanges. La musique et la vogue du vidéo clip en ont été les détonateurs. La danse,

Résumés des bandes

Terminal Garden, Marina ABRAMOVIC, 1986, (20'14").

Cette bande réalisée aux Etats-Unis s'inscrit dans une série où chaque continent était représenté. Nous nous trouvons ici au milieu du «jardin d'ordinateurs» du MIT de Boston. Entre les appareils techniques, ce qu'il y a de plus sensible (un arbre, des enfants) paraît inerte. Notre conscience est en effet maintenue dans l'indifférence la plus insoutenable par un regard inhumain et par la voix neutre d'un ordinateur qui, sur le même ton, passe de façon continue d'expressions publicitaires anonymes (elles ne nomment pas de produits) à des extraits de textes sanscrits sur l'énergie et la vie.

Letters Home, Chantal AKERMAN, 1986, (104').

Sylvia Plath (Coralie Seyrig), écrivain et poétesse américaine, est morte à 30 ans et a laissé pas moins de 696 lettres. Dans la correspondance qu'elle a échangée avec sa mère, Aurélia Schaubert (Delphine Seyrig), l'histoire d'Aurélia semble entrelacer l'histoire plus passionnelle de Sylvia qui éprouve, de façon vive et intense, la difficulté d'être, la difficulté à écrire dans une société qui laisse peu de place à l'artiste. La générosité et l'abondance des sentiments d'amour animent de façon fulgurante les relations entre les deux femmes et l'espace clos de la scène qui n'a plus rien de «théâtral».

Portrobot, Gerd BELZ, 1984, (5'25").

En se filmant, Gerd Belz expose son corps à une lumière si vive qu'elle le brûle en même temps qu'elle semble brûler l'image. Le vidéo-narcissisme est ici inséparable d'un acte de violence contre soi-même d'une très grande force esthétique.

Mixed Mediums, Jean-Pierre BERTRAND, 1987, (13').

13 ans avant l'an 2000, Jean-Pierre Bertrand entreprend une œuvre télévisuelle à rebours du millénaire. Il cadre au plus près, non au plus vrai, ce visage et sa chaleur : l'homme est filmé, sa parole aussi, ce qui est évoqué dans l'image, c'est le mouvement incessant, les limites, la vie.

Nome di Battaglia: Bruno, Bruno BIGONI, 1985, (19').

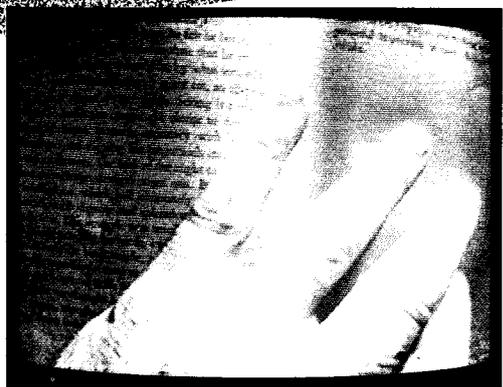
Maurizio appartenait au groupe des Brigades Rouges. Sa mère témoigne de ses relations avec lui alors que des documents vidéo font ressurgir les images du passé. On a l'impression de voir le terrorisme «de l'intérieur».

Automappe, Michel BRET, 1988, (3').

L'image de synthèse s'est dégagée ici de toute géométrie perspectiviste pour découvrir un monde nouveau : celui de créatures dont le mouvement semble en osmose avec une courbure de l'œil, de l'espace ou de l'image. Pour une fois, l'aspect métallique et glacé qui habituellement habille les corps dans ce type d'image, est remplacé par des textures colorées et saturées qui, si elles semblent issues du dessin animé, gagnent beaucoup en impression de corporéité et d'animalité. Des effets d'invagination de l'espace, la composition de myriades de reflets de formes les unes dans les autres, font que cette bande crée un univers fantastique dont la beauté et l'esthétique renouvelle le paysage de l'image de synthèse.

Composites Portraits, Nancy BURSON, 1986, (5').

Nancy Burson est une portraitiste informatique ; elle joue des ressemblances et des divergences entre les morphologies faciales (humaines et animales). Elle compose à partir d'images médiatisées le portrait-type de la star de cinéma des années 70 ou du dirigeant de toutes les puissances nucléaires : une façon très littérale de faire de la «synthèse», non seulement d'images mais aussi de visages.



Incidence of Catastrophe, Gary HILL, 1988

Cartes postales, Robert CAHEN, Stéphane HUTER, AL LONGUET, 1984-86, (18').

Ces cartes postales vidéo sont constituées chacune d'une image singulière d'une ville étrangère, prestigieuse et évocatrice. Trois villes : Rome, Alger, Lisbonne. Essai de surprise par transformation de l'image fixe de la photographie qui s'anime puis se fige à nouveau ; la carte postale traditionnelle prend vie grâce à la vidéo. Une invitation au voyage et à la rêverie contemplative, sous forme de clin d'œil visuels et sonores. Une collection de monuments et de sites pittoresques.

Le topologue, Marc CARO, 1988, (3').

Le topologue est inspiré d'un scénario qui n'avait jamais été réalisé par Méliès. Le titre initial était *L'homme aux cent trucs*. Caro retrouve avec des moyens vidéo qu'il combine avec des procédés de synthèse, la magie des effets spéciaux du cinéma des premiers temps. Il nous fait entrer dans un espace géométrique qui implique une réalité paradoxale, comme dans les dessins de Escher.

Qui vole un œuf, vole un œuf, Elsa CAYO, 1982, (15').

Elsa Cayo va s'amuser à la petite voleuse sous l'œil complice des caméras de surveillance d'un supermarché. La mise en place du jeu est donnée à voir comme une histoire qui engendre une autre histoire. A force de réflexivité, on se mord la queue !

Mayhem, Abigail CHILD, 1988, (18').

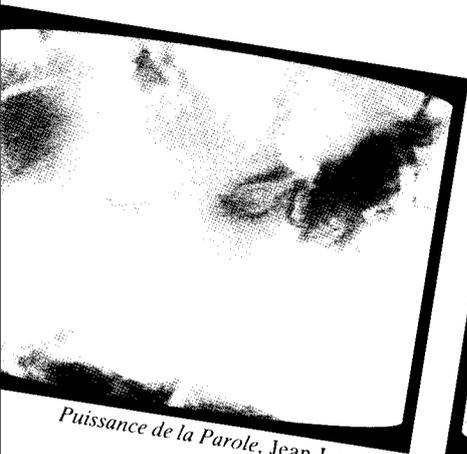
Dans *Mayhem*, Child utilise sa méthode favorite de collage : elle mêle de vraies images noir-et-blanc d'époque à des fausses. La rapidité du montage des images et du son crée un effet de fragmentation intense. L'érotisme implicite des vieux films atteint alors dans l'image granuleuse le bord d'une jouissance sans cesse relancée et sans cesse retardée, qui culmine dans une séquence extraordinaire d'un vieux porno. La reprise dans une séquence vidéo libre et décuple ici l'effet de corps à l'image.

Not a Jealous Bone, Cecilia CONDIT, 1987, (10'24").

Cette «comédie musicale» qui utilise vidéo et cinéma Super 8, raconte la quête de la jeunesse d'une femme de 82 ans dans une société orientée vers les jeunes. Elle trouve un os magique qui, croit-elle, lui permettra de vivre éternellement. Elle part à la recherche de sa mère pour l'en faire profiter, mais rencontre une jeune femme qui essaye de le lui prendre.

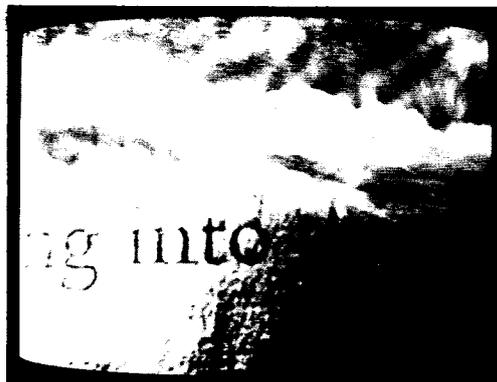
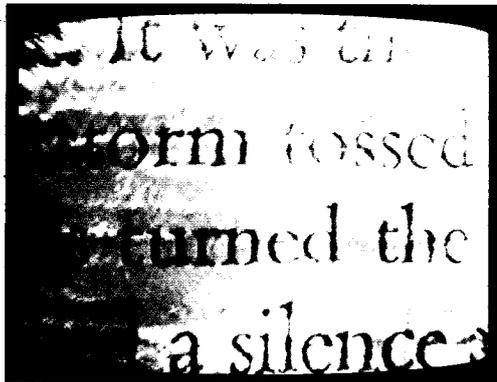
Charbon-Velours: le corps en ruine, Stefaan DECOSTERE, 1987, (75').

Les nouvelles images et les nouvelles technologies ont-elles éclaté la représentation du corps ? Ou n'ont-elles fait qu'accroître un processus déjà commencé ? A travers une sélection d'extraits assez impressionnants (provenant du cinéma, de la vidéo, de la publicité, des images de synthèse...), cette étonnante émission de télévision belge nous invite à découvrir l'espace multiple du corps en ruine.



Puissance de la Parole, Jean-Luc GODARD, 1988





Codex, Philippe DECOUFLE, 1987, (26').

Cette vidéo-danse où se mélangent différents styles de musiques (du rythme africain au classique) explore les virtualités formelles et sensibles du mouvement des corps et de leur déplacement dans l'espace. Un certain travail infographique incorpore dans les trucages électroniques les éléments vivants que sont les danseurs. La chorégraphie de Decoufle est vertigineuse, centrée sur la vitesse, sur la qualité des chairs et les mouvements amples et ouverts.

Joy Ride (TM), Constance DEJONG et Tony OURSLER, 1988, (4'27").

L'univers de *Joy Ride (TM)* est magique : d'abord pour ses décors bricolés où sont mixés ensemble des matériaux physiques (carton, bois...) et électroniques ; puis pour le retentissement universel que donnent les auteurs à ces petites choses qu'ils animent avec des bouts de corps, des mains, de la fumée ou des flammes... *Joy Ride (TM)* essaye de saisir dans la société où nous vivons et où tout est normalisé, quelque accident de pensée (un souvenir involontaire par exemple) qui nous ouvrirait à une infinité de possibles.

The Amazing Voyage of Gustave Flaubert and Raymond Roussel, Steve FAGIN, 1986, (75').

Roussel avait 3 ans quand Flaubert est mort. Fagin ne se prive pourtant pas d'imaginer ce voyage extraordinaire qui réunit les deux écrivains à partir de carnets et de cartes postales de chacun d'eux. Si vous n'êtes pas un amateur de littérature, vous ne saisissez pas les multiples références (notamment aux mères des deux auteurs) qu'il y a dans cette bande ; par contre vous goûterez les couleurs d'un spectacle à la narration discontinue et aux sonorités contemporaines par sa mise-en-scène et par son humour qui renvoie de façon explicite à Duchamp.

Der Lauf der Dinge, Peter FISCHLI & David WEISS, 1986-87, (28').

Cette vidéo montre avec humour tout un enchaînement de choses prises dans un incroyable mouvement perpétuel. Solides, liquides, gaz et flammes donnent un caractère alchimiste à cette esthétique des éléments bruts. Le mouvement de chaque objet entraîne le mouvement de l'objet qui suit ; le mouvement passe ainsi par moments successifs d'un objet à l'autre, suivant une tendance qui, cherchant toujours à combler un déséquilibre, ne s'arrête pourtant jamais.

Stationary Imagination, Rainer GANAHL, 1988, (3'30").

Si l'on compare le cerveau humain à celui d'un ordinateur, on comprend l'étrangeté de ces images : découpées en plans géométriques qui oscillent frénétiquement, elles semblent exprimer une pensée électronique « dégelée ».

La peinture cubiste, Philippe GRANDRIEUX et Thierry KUNTZEL, 1981, (50').

Un homme rentre tard chez lui, dans l'atelier où il habite avec sa femme. Comme tout est dans l'obscurité, il avance entre les meubles en tâtonnant. C'est à la faveur de cette « petite aventure en pleine nuit » que Jean Paulhan dit avoir eu la révélation de ce qu'est l'espace cubiste. Le cubisme exprime alors pour lui avant tout la matérialité des objets : il ne reste plus rien de la perspective, de la profondeur imaginaire du Quattrocento, de l'œil ; le monde s'effondre et devient un espace incertain où les objets éclatent sous les doigts ; c'est un monde d'où émerge une image multiple, morcelée, méconnaissable et en perpétuel changement. Au lieu de montrer des toiles, c'est alors par l'alternance du film et de la vidéo que nous est présentée la genèse du cubisme. La vidéo permet de travailler l'image par couches successives, de la composer progressivement : la couleur devient un élément autonome, se dissocie des objets, s'étale au gré des découpes nouvelles, les points de vue sont multipliés puis combinés, des décalages apparaissent entre les choses, le temps lui-même est incertain. Comme le dit Paulhan : « Tout se passe comme si notre regard n'était plus qu'une allonge à nos doigts, une antenne à notre front ».

Viewers of Optics, Alexander HAHN, 1987, (11').

On voit un paysage dévasté. Une voix off récite un texte qui parle d'un désastre qui est survenu dans ce lieu. Le sentiment que l'on regarde avec un œil détaché du monde fait que *Viewers of Optics* exerce sur nous une étrange pression intérieure.

Incidence of Catastrophe, Gary HILL, 1988, (43'50").

Lire un livre, voir une image : deux expériences qui, dans cette bande vidéo, semblent se superposer, se confondre, se toucher l'une et l'autre. Ainsi, *Incidence of Catastrophe* n'est pas une adaptation de *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot, mais répète, parfois à partir d'une véritable lecture physique du texte par l'œil de la caméra vidéo, le même mouvement de dispersion du visible et du lisible qui était à l'œuvre dans le roman de Blanchot. Entre ce que le spectateur lit et ce que le lecteur voit, par un interstice infime mais irréductible, tout un chaos de sensations précises semblent atteindre nos sens et modifient notre pensée sans cependant se laisser saisir par elle.

Puissance de la Parole, Jean-Luc GODARD, 1988, (23').

A partir de textes de Edgar Poe (*Puissance de la Parole*), de James Cain et de Baudelaire, Jean-Luc Godard a créé ici une des œuvres les plus puissantes de l'histoire de la vidéo. Les rapports entre le son et l'image y sont traités de façon remarquable : par un clignotement très rapide d'images différentes qui correspond à la vibration matérielle de la parole, il montre qu'il n'est pas une seule action, pas un seul mot, qui n'ait un résultat infini.

Scénario du film Passion, Jean-Luc GODARD, 1982, (57').

« Je ne voulais pas écrire un scénario, je voulais le voir », dit Jean-Luc Godard assis à son banc de montage vidéo. C'est par un corps à corps direct entre lui et les images qu'il nous fait entrer dans le mouvement d'approche des images du film *Passion*. La recherche de l'origine de l'œuvre rejoint ici la recherche de l'origine du scénario en tant qu'écriture d'un projet de film. Le grand écran est-il comme la page blanche d'un livre ? Godard répond avec un lyrisme superbe.

Soft and Hard, Jean-Luc GODARD, 1985, (56').

On voit Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville dans leur vie quotidienne à Rolle. Dans une conversation où chacun essaie de se situer l'un par rapport à l'autre, il est question de ce qui les unit et de ce qui les sépare : de leur approche différente de l'image, du désespoir de l'art, de l'enfant qu'ils n'ont pas mis au monde, du cinéma et de la T.V. ...

Dave's Party, Richard GOLDSTONE, 1987, (4'23").

Imaginez une party américaine avec tout ce qu'il y a de plus américain. Le cérémonial mondain qui dans « Dallas » et les séries américaines constitue une pornographie télévisuelle, est déplacé ici, non sans humour, de son lieu commun : en effet, les acteurs sont non pas des adultes, mais des enfants adorables !

Lo Pay, No Way, GORILLA TAPES, 1986, (6'50").

Dans la jungle des télévisions commerciales, Gorilla Tapes vous donne de quoi rassasier votre appétit télévisuel : Maggie croque des hamburgers sur du rap, et l'ombre des vampires de Murnau plane sur tout ça avec comme assaisonnements le chômage, Ronnie, la crise économique et sociale...

Inside Rooms: 26 Bathrooms, Peter GREENAWAY, 1986, (28'16").

Voici un abécédaire un peu particulier : Peter Greenaway fait en vingt-six points un portrait sociologique de personnes dans leur salle de bains. Du bain public à la salle de bains design, les façons de vivre dans cet espace n'auront plus de secrets pour vous.

Site Recite (a prologue), Gary HILL, 1989, (4'07'').

Voir *Site Recite* c'est essayer de dénouer le fil d'une phrase interminable, c'est tirer sur le fil de soie labyrinthique d'un cocon de langage... tout se défait, les mots et les images. La bande *Site Recite* peut être considérée comme l'un des parcours, parmi une infinité d'autres à venir, que permettra de découvrir le vidéodisque interactif *Which Tree*.

Sans titre, Jenny HOLZER, 1987, (1'57'').

Jenny Holzer se sert de la télévision comme d'un espace public où elle affiche ses truismes. Les couleurs pures et les lignes franches d'un simple ordinateur graphique accentuent le formalisme velléitaire et propagandiste de son travail qui parodie les slogans d'une communication omniprésente. Ses phrases courtes et percutantes interrogent la fonction sociale du langage.

Yoji, What's Wrong with You?, Mako IDEMITSU, 1987, (17'50'').

Dans ce drame familial très japonais, l'intégration dans le décor d'un téléviseur qui vaut comme pour un personnage permet de montrer d'une façon simple et efficace les tensions entre les membres de cette famille.

Der Riese, Michael KLIER, 1983, (84').

Les images de cette bande proviennent de caméras de surveillance qui, à chaque instant, couvrent de leur regard machinique tous les endroits du monde. Banques, supermarchés, rues, garages privés, sexshops, etc., il n'est aucun espace de notre vie qui ne soit surveillé. La musique romantique qui les accompagne tend à faire fictionaliser ces images du réel dans lesquelles l'œil inhumain des caméras de surveillance semblait avoir pourtant extrait toute trace de subjectivité ou d'histoire.

Cascade, Carole Ann KLO-NARIDES, 1988, (6'30'').

Il y a une architecture urbaine où la verticalité est une dimension essentielle. Par un mouvement panoramique vertical et continu, *Cascade* glisse le long des gratte-ciel, des rues... et crée des effets de renversements de l'espace qui nous désorientent.

Granny's is, David LARCHER, 1989, (45').

Avec les images qu'il a tournées pendant les dix dernières années de sa grand-mère, David Larcher a réalisé ce documentaire expérimental. Il utilise des textes de Marcel Proust et des trucages électroniques qui rendent l'image délicate comme une petite chose bricolée chez soi. Cette anthro-apologie gériatrique est touchante par les rapports qu'elle tisse entre David Larcher et sa grand-mère et par l'entrelacement des formes d'images (photo, cinéma, vidéo, peinture...) qu'elle a inventé de façon très subtile.

30 seconds spots, Joan

LOGUE, 1983, (11'45'').

Chaque portrait de cette série donne en quelques coups d'œil ou quelques mots le ton et le style de pensée d'un auteur. La vidéo, par les possibilités de manipulation de l'image qu'elle offre, permet de trouver de façon concise une adéquation entre l'esthétique du spot et l'esprit de l'artiste présenté.

To Be Reborn, 1987, (4'13''), *C'est comme ça*, 1987, (4'57''), *Manchild*, 1989, (3'54'').

Jean-Baptiste MONDINO. Mondino, c'est l'art du clip tel que les années 80 ont su le révéler. Inutile de chercher à comprendre, l'image est ici à la fois spontanée comme la musique et singulièrement saisissante: autrement dit, elle a un charme irrésistible qui vient de son côté factice, de sa légèreté et d'une parfaite maîtrise des trucages et du mouvement. Laissez-vous emporter: vous serez séduits par les photos nostalgiques d'un livre vivant, par le balancement des vagues aux couleurs artificielles, ou par la danse frénétique d'une chanteuse à l'intérieur d'un poste de télévision. Une jouissance intermittente affleure à la surface de ces images.

Un chant presque éteint, Claude MOURIERAS, 1986, (28').

Il y a des wagons abandonnés, certains immobiles comme des épaves, d'autres qui glissent lentement sur les rails. Entre les regards solitaires des vieux qui sont posés là comme des colis qu'on a oubliés, deux hommes ébauchent des mouvements, des vitesses: les deux corps s'entrechoquent, des gestes bruissent dans l'espace immense de la gare. La chorégraphie de Jean-Claude Gallota nous fait entrer dans un univers urbain où la fiction et la danse s'entrecroisent mutuellement.

Hyaloïde, Danièle et Jacques-Louis NYST, 1986, (27').

Thérèse et Codca se posent une question face à une image télévisée d'un film des années 50. L'image a cet étrange pouvoir de provoquer des associations qui échappent à leur raison. Elle les replonge à une époque de leur enfance où une petite pelle rose et une comptine semblent étroitement associées à cet extrait du film qui les fait rêver. L'image tout comme l'histoire est prisonnière de la graphie, de la manière d'écrire ou de décrire qui joue un rôle déterminant sur notre raisonnement. Alors imaginons que l'on puisse passer en dessous du récit, se faufiler à travers la grille des graphies, comme quand on était petit, pour se trouver à ce point où l'on peut à nouveau voir comme si c'était la première fois. Ce point où la paroi opaque de l'image devient transparente, translucide, hyaloïde et laisse pénétrer la lumière d'un univers légendaire.

Vorurteile, Marcel ODENBACH, 1983-84, (8').

Des paysages romantiques, des scènes minières et industrielles, un extrait de *Strangers on a Train* d'Alfred Hitchcock sont donnés à voir à travers des volets qui peuvent être plus ou moins ouverts, de telle sorte que seules les figures centrales de l'image restent visibles. Ce processus crée une distance, mais met également en évidence que tout ce qui est montré peut être caché et pousse le spectateur à prendre conscience de sa position voyeuriste.

Digital Zen, Nam June PAIK, 1987, (28').

Nam June Paik est resté dans un monastère pour filmer les moines en train de prier. La religion et l'univers électronique s'immiscent l'un dans l'autre; tout est vibration, les incantations et le scintillement éblouissant de l'image. La mixture visuelle qui compose les images de Paik atteignent une intensité lumineuse extrême qui exprime l'état spirituel des moines.

La peinture cubiste, Philippe GRANDRIEUX et Thierry KUNTZEL, 1981

Site Recite (a prologue), Gary HILL, 1989

Stamping Ground, Luc RIOLON, 1986, (9').
C'est dans une carrière d'argile rose que Luc Riolon a tourné cette très belle vidéo danse dont Mark Tomkins est le chorégraphe. Le fait d'être hors du lieu théâtral enrichit la danse d'un double mouvement: celui d'un espace infini peuplé de mille choses invisibles, celui d'un temps brouillé et inépuisable.

5 m³ de vidéo (Télévisions antérieures), Claire ROUDENKO-BERTIN, 1989, (5'40").
Télévisions antérieures veut montrer que les images préexistent à elles-mêmes. L'icône de la tradition russe est le modèle d'une image constituée de couches successives. Claire Roudenko-Bertin essaye de traverser l'épaisseur de l'image électronique pour dévoiler les strates qui la composent.

Meet the People, Shelley SILVER, 1986, (16'32").
A travers une série de portraits qui se répondent les uns les autres sur un rythme rapide et musical, Shelley Silver dresse un tableau très sensible de la société américaine. Les gens sont là, touchants, jouant avec leurs contradictions sans s'en rendre compte, passant pourtant par des hauts et des bas, tout ça en parlant de ce qui les concerne directement: la richesse, le mariage, la famille...

Video Letter, Shuji TERAYAMA et Shuntaro TANIKAWA, 1982-83, (75').
Cette «lettre-vidéo» est composée de la correspondance réalisée en vidéo de deux poètes (dont l'un, Shuji Terayama, est aussi cinéaste à ses heures). A travers 17 échanges où les deux hommes s'interrogent sur les choses et sur leur être, surgit une intimité particulière: celle du dialogue entre les mots et les images, celle de la simplicité et de la pureté de l'écriture, celle aussi de la maladie de Shuji, dont la mort interrompt «naturellement» cette lettre-vidéo.

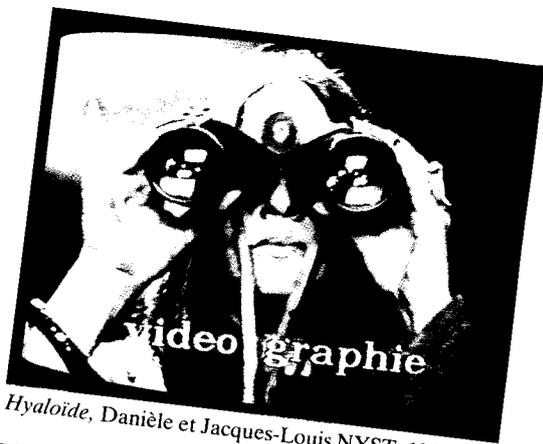
13 brouillons pour un portrait d'Averty, Pierre TRIVIDIC, 1990, (13').
Ce subtil portrait de Jean-Christophe Averty par son fils spirituel Pierre Trividic nous donne un aperçu de la profusion créatrice de ces deux réalisateurs.

The Art of Memory, Steina et Woody VASULKA, 1987, (36').
C'est à la constitution lente et méditative de la mémoire de toutes les guerres du XX^e siècle que cette vidéo travaille: pour cela, elle s'approprie les documents historiques filmiques qui en retrace les grands mouvements (révolution russe, guerre d'Espagne, première et seconde guerre mondiale...) en créant des formes synthétiques (c'est de la synthèse d'images) en volume, composées de petites cellules-écrans où se réfléchit de façon démultipliée l'image-cinéma. Ces formes, donc en noir et blanc, sont comme un paysage artificiel qui est incrusté sur les images du paysage désertique du Nouveau Mexique. L'effeuillage régulier des images, l'évolution lente de ces formes nous font sentir l'épaisseur du passé et la trace des passages successifs du temps. Une bande-son lancinante où retentit le vacarme de la guerre approfondit encore la dimension dramatique de l'œuvre.

Anthem, Bill VIOLA, 1983, (11'30").
La forme et la fonction du chant religieux (en particulier des chants tantriques, bouddhistes et grégoriens) sont interprétées ici par la vidéo. La pièce est centrée sur un seul cri perçant émis par une fillette de onze ans qui se tient sous la Rotonde de la Union Railroad Station à Los Angeles. Ce cri original, de quelques secondes seulement, se prolonge dans le temps et sa fréquence est transformée par des techniques de ralenti très sophistiquées. Tout ceci résultant d'une gamme de sept notes harmoniques composées pendant le montage dans la mélodie qui constitue la bande-son de la pièce. La bande-image, elle, montre la petite fille comme source du son ainsi que plusieurs séries d'images enregistrées çà et là autour de Long Beach, Californie, toutes centrées sur les thèmes de la peur primitive, du noir, du matérialisme et de la séparation nuisible du corps et de l'esprit.

Reverse TV (Portraits of viewers), Bill VIOLA, 1983-84, (15').
Cette bande est la trace d'un projet qui avait pour visée d'essayer d'interrompre la continuité du flux indifférencié et ininterrompu de l'image télévisuelle, afin de faire naître chez le téléspectateur comme une amorce de «réflexion». L'art vidéo est ici le lieu extrême de la confrontation entre télévision et pensée. L'expérience devait consister dans la diffusion sans annonce préalable, toutes les heures et tous les jours, et sur une période de plusieurs semaines, de portraits de téléspectateurs durant chacun une minute. Ces portraits, rassemblés dans cette bande, sont la fusion de deux types de pose classique: d'une part le portrait photographique de style officiel et, d'autre part, l'attitude habituelle du téléspectateur chez lui. L'âge des personnes choisies pour ces poses varie de 16 à 93 ans. Le projet est dédié à August Sander.

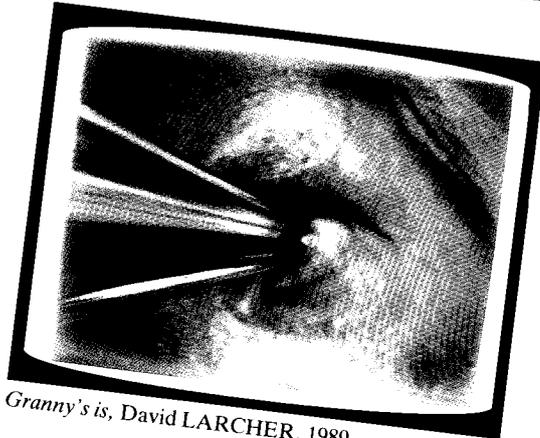
Pictures, Tamas WALICKSKY, 1988, (4'52").
Tamas Walicksky a cette audace: au lieu de réaliser des images de synthèse où la performance technologique apparaît encore comme une véritable pornographie, il donne un côté miniature à ses images infographiques qui ont maintenant une *intimité*. La simplicité de la technique est ce qui fait ici son charme et sa sensibilité.



Hyaloïde, Danièle et Jacques-Louis NYST, 1986



Portrobot, Gerd BELZ, 1984



Granny's is, David LARCHER, 1989



Mixed Mediums, Jean-Pierre BERTRAND, 1987



Not a Jealous Bone, Cecilia CONDIT, 1987