

PICTURE INDUSTRY

Une histoire provisoire
de l'image technique
1844–2018
Curateur Walead Beshty

Programme cinéma Cinema Program

L U M A
A R L E S

JEUDI / THURSDAY

12 h 30	Louis & Auguste Lumière <i>La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895</i>	46 s
12 h 31	Gordon Parks <i>Diary of a Harlem Family, 1968</i>	20 min 43 s
12 h 55	Stewart Bird, Rene Lichtman & Peter Gessner <i>Finally Got the News, 1970</i>	55 min
13 h 55	Harun Farocki <i>Workers Leaving the Factory, 1995</i>	36 min
14 h 35	Renzo Martens <i>Episode III: Enjoy Poverty, 2008</i>	90 min
16 h 15	Daniel Eisenberg <i>The Unstable Object, 2011</i>	69 min
17 h 30	Andrew Norman Wilson <i>Workers Leaving the Googleplex, 2011</i>	11 min 3 s
17 h 42	LaToya Ruby Frazier <i>Flint Is Family (Film with Shea Cobb), 2016</i>	11 min 50 s

VENREDI / FRIDAY

12 h	Emile Cohl <i>Le peintre néo-impressioniste, 1910</i>	6 min 30 s
12 h 08	Thom Andersen <i>Eadweard Muybridge, Zoopraxographer, 1976</i>	60 min
13 h 15	Morgan Fisher <i>Standard Gauge, 1984</i>	35 min
13 h 55	Johan Grimonprez <i>dial H-I-S-T-O-R-Y, 1997</i>	68 min
15 h 05	Ericka Beckman <i>Hiatus, 1999/2015</i>	21 min
15 h 30	Seth Price <i>Redistribution, 2007</i>	74 min 7 s
16 h 45	Daniel Eisenberg <i>The Unstable Object, 2011</i>	69 min

SAMEDI / SATURDAY

12 h	Fernando Solanas & Octavio Getino <i>La hora de los hornos, 1968</i> (L'heure des brasiers)	254 min
16 h 50	Chris Marker <i>Sans Soleil, 1983</i>	103 min

DIMANCHE / SUNDAY

11 h 30	Louis & Auguste Lumière <i>La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895</i>	46 s
11 h 31	Emile Cohl <i>Le peintre néo-impressioniste, 1910</i>	6 min 30 s
11 h 38	Gordon Parks <i>Diary of a Harlem Family, 1968</i>	20 min 43 s
12 h 00	Black Audio Film Collective <i>Handsworth Songs, 1986</i>	59 min
13 h	Harun Farocki <i>Workers Leaving the Factory, 1995</i>	36 min
13 h 38	Thom Andersen <i>Los Angeles Plays Itself, 2003-2013</i>	170 min
16 h 30	Johan Grimonprez <i>dial H-I-S-T-O-R-Y, 1997</i>	68 min
17 h 40	LaToya Ruby Frazier <i>Flint Is Family (Film with Shea Cobb), 2016</i>	11 min 50 s

FR Le programme cinéma organisé dans le cadre de l'exposition « Picture Industry : une histoire provisoire de l'image technique, 1844–2018 », du curateur Walead Beshty, propose une sélection de films historiques et des œuvres vidéo, présentés du jeudi au dimanche, du 13 octobre 2018 au 6 janvier 2019.

EN The cinema program organized as part of the exhibition *Picture Industry : A Provisional History of the Technical Image, 1844–2018*, by curator Walead Beshty, offers a selection of historical movies and video works, presented from Thursday to Sunday, 13 October, 2018, 6 January, 2019.

Thom Andersen

Eadweard Muybridge, Zoopraxographer, 1976

Film 35 mm transféré sur DVD / 35 mm
transferred to DVD – 60 min
Avec l'aimable autorisation de l'artiste
et de LUX, Londres

FR *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* est à la fois une biographie de Muybridge, une réanimation de ses photographies séquentielles historiques, et une analyse inspirée de leurs implications philosophiques. Si ce film est si abouti, il le doit, en grande partie, à une conceptualisation intensive en amont. En 1966, dans les pages du magazine *Film Culture*, Andersen donne le cadre qui, *in fine*, façonnera l'œuvre achevée avant même qu'elle ne se matérialise. Peu de temps après, dans la thèse qu'il soutient à UCLA, il passe à la réalisation pratique de son projet en re-photographiant minutieusement plus de 3000 images de Muybridge. Si des tentatives historiographiques de redonner vie à ces études ont vu le jour dès 1932 – dans *The Film Parade*, de J. Stuart Blackton –, dans ce cas précis, l'exercice n'était qu'un tremplin. En travaillant en collaboration avec des artistes et des spécialistes de premier plan, parmi lesquels Morgan Fisher (qui a participé au montage final), le compositeur Mike Cohen, le biographe de Muybridge, Robert Bartlett Haas, et l'acteur Dean Stockwell, qui fait ici office de narrateur, Andersen s'est servi de l'idée visuelle comme d'une matière première pour en faire une profonde méditation sur la nature de la vision. La « zoopraxographie » du titre renvoie à l'étude du mouvement pratiquée par Muybridge – différente de la photographie – et à l'appareil, capable de projeter des images, qu'il inventa en 1879. Le film met ainsi en avant le rôle de Muybridge dans l'invention du cinéma et définit le cinéma lui-même comme une illusion née de l'immobilité.

— Ross Lipman, UCLA Film & Television Archive

EN *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* is at once a biography of Muybridge, a re-animation of his historic sequential photographs, and an inspired examination of their philosophical implications. If the film seems born fully-formed, this is in no small part due to intensive pre-conceptualization. Writing first in the pages of *Film Culture* in 1966, Andersen established the framework which would ultimately inform the completed work before it materialized. Its practical realization began soon thereafter as a UCLA thesis film in which he meticulously re-photographed more than 3,000 of Muybridge's images. While historiographic efforts to reanimate these studies trace to at least J. Stuart Blackton's *The Film Parade* in 1932, the exercise was in this case just a launching pad. Working in collaboration with prominent artists and scholars including filmmaker Morgan Fisher (who helped edit the final work), composer Mike Cohen, Muybridge biographer Robert Bartlett Haas, and narrator Dean Stockwell, Andersen took the visual idea as raw material and expanded it into a profound meditation on the nature of vision. The "zoopraxography" of the title speaks to both Muybridge's practice of motion study—as distinct from photography—and his 1879 device, which enabled the images' projection. As such, it foregrounds Muybridge's role in the invention of cinema, and cinema itself as an illusion arising from stillness.

— Ross Lipman, UCLA Film & Television Archive

Los Angeles Plays Itself, 2003-2013

Film 35 mm transféré sur DVD / 35 mm
transferred to DVD – 60 min
Avec l'aimable autorisation de l'artiste
et de LUX, Londres

FR *Los Angeles Plays Itself* est un essai vidéo de Thom Andersen sur la façon dont les films montrent la ville de Los Angeles. En rassemblant savamment des séquences issues de douzaines de films réalisés dans cette ville ou à son propos, Andersen analyse l'image, souvent fautive, que Hollywood donne de Los Angeles.

Les films sur Los Angeles sont, pour la plupart, des films d'époque, dont l'action se déroule dans le passé ou dans le futur, qui substituent à l'histoire publique de la ville une histoire secrète inintelligible pour ses habitants. Cette légende urbaine n'est pas innocente. Elle sert à dissuader les spectateurs naïfs de s'engager politiquement en leur disant que, quoi qu'ils fassent, ils sont condamnés à l'ignorance et à l'impuissance. En fait, c'est tout le contraire : ainsi que le démontrent des films tels que *Chinatown*, *Qui veut la peau de Roger Rabbit* et *L.A. Confidential*, l'histoire publique est bel et bien l'histoire réelle.

— LUX

EN *Los Angeles Plays Itself* is a video essay by Thom Andersen about how movies have portrayed the city of Los Angeles. Carefully weaving together footage from dozens of films made in or about the city, Andersen gradually builds his thesis about how Hollywood has represented, and misrepresented, its home town.

Movies about Los Angeles have been, for the most part, period films, set in the past or in the future, and they replace the public history of the city with a secret history, opaque to its citizens. This urban legend is not innocent. It serves to dissuade naive viewers from political engagement by telling them that they are condemned to ignorance and powerlessness, no matter what they do. In fact, the truth is the opposite: the public history is the real history, as the treatments of films such as *Chinatown*, *Who Framed Roger Rabbit* and *L.A. Confidential* demonstrate.

— LUX

Stewart Bird, Rene Lichtman & Peter Gessner

Finally Got the News, 1970

Film transféré sur DVD / Film transferred to DVD – 55 min
Produit en collaboration avec la Ligue des travailleurs noirs révolutionnaires.
Avec l'aimable autorisation d'Icarus Films

FR *Finally Got the News* est un documentaire unique et percutant qui révèle les activités de la Ligue des travailleurs noirs révolutionnaires à l'intérieur et à l'extérieur des usines automobiles de Detroit. Au fil d'entretiens avec les membres du

mouvement, de séquences filmées dans les usines, ou encore d'images de distribution de tracts et de piquets de grève, le film montre comment la Ligue s'efforce de créer un syndicat des ouvriers noirs indépendant qui, contrairement au syndicat des travailleurs automobiles (l'UAW), saura répondre aux problèmes rencontrés par les travailleurs, que ce soit la cadence accélérée sur la ligne de montage ou le salaire insuffisant perçu par les ouvriers, noirs et blancs, de ce secteur.

En commençant par un montage historique – des débuts de l'esclavage à l'essor et à l'organisation de la classe ouvrière qui en découlent –, *Finally Got the News* se concentre sur le rôle crucial joué par le travailleur noir au sein de l'économie américaine. Il examine également le système éducatif qui répartit les élèves, noirs et blancs, en classes de niveau, le rôle des femmes afro-américaines dans la population active, ainsi que les relations entre travailleurs noirs et blancs.

— Icarus Films

EN *Finally Got the News* is a forceful, unique documentary that reveals the activities of the League of Revolutionary Black Workers inside and outside the auto factories of Detroit. Through interviews with the members of the movement, footage shot in the auto plants, and footage of leafleting and picketing actions, the film documents their efforts to build an independent black labor organization that, unlike the UAW, will respond to worker's problems, such as the assembly line speed-up and inadequate wages faced by both black and white workers in the industry.

Beginning with a historical montage, from the early days of slavery through the subsequent growth and organization of the working class, *Finally Got the News* focuses on the crucial role played by the black worker in the American economy. Also explored is the educational "tracking" system for both white and black youth, the role of African American women in the labor force, and relations between white and black workers.

— Icarus Films

Black Audio Film Collective *Handsworth Songs, 1986*

Film 16 mm couleur, piste unique, transféré sur vidéo, sonore / Single channel 16 mm colour film transferred to video, sound – 59 min

Avec l'aimable autorisation de Lisson Gallery, Londres, New York

FR Essai cinématographique sur les émeutes racistes qui ont ébranlé les cités de Grande-Bretagne dans les années 1980, *Handsworth Songs* prend pour point de départ les troubles civils de septembre et octobre 1985 qui ont éclaté dans le quartier de Handsworth, à Birmingham, et dans les centres urbains de Londres. L'idée qui sous-tend tout le film est que les émeutes découlaient d'une très longue répression, par la société britannique, de la présence noire. Le film présente les émeutes comme une porte ouverte sur l'histoire cachée du mécontentement lié au drame national du déclin industriel. Les « Chansons » du titre n'ont rien de musical, mais évoquent plutôt l'idée d'un documentaire qui serait un montage poétique d'associations

proche du cinéma documentaire britannique de John Grierson et Humphrey Jennings.

— Lisson Gallery

EN A film essay on race and civil disorder in 1980s Britain and the inner city riots of 1985, *Hansworth Songs* takes as its point of departure the civil disturbances of September and October 1985 in the Birmingham district of Handsworth and in the urban centres of London. Running throughout the film is the idea that the riots were the outcome of a protracted suppression by British society of black presence. The film portrays civil disorder as an opening onto a secret history of dissatisfaction that is connected to the national drama of industrial decline. The “Songs” of the title do not reference musicality but instead invoke the idea of documentary as a poetic montage of associations familiar from the British documentary cinema of John Grierson and Humphrey Jennings.

— Lisson Gallery

Ericka Beckman

Hiatus, 1999/2015

Film 16 mm, couleur, piste unique, transféré sur vidéo, sonore / Single channel 16mm color film transferred to video, sound – 21 min
Avec l’aimable autorisation de l’artiste
Scénario, réalisation et montage d’Ericka Beckman
Avec Madi Distefano et Daniel Ruth
Design sonore de Bruce Darby

FR *Hiatus* bénéficie du soutien du National Endowment for the Arts, du New York State Council on the Arts et du Massachusetts Cultural Council. La simulation informatique a été conçue avec le soutien technique de Advanced Visual Systems, Waltham, dans le Massachusetts, et de DEC (Digital Equipment Corporation, à Nashua, dans le New Hampshire).

Madi joue à un jeu interactif en ligne dans l’intimité de son appartement. Vêtue d’un corset informatique qui enregistre ses programmes dans une « Interface de Jardin », elle propulse son avatar de cowgirl-gogo danseuse, WANDA, dans le monde du jeu, et rencontre une foule de joueurs et d’identités connectés qui la dupent et la déroutent. WANG, un personnage masculin agressif, se connecte et insère sa froide architecture dans les coordonnées de WANDA, et aspire le pouvoir contenu dans son corset. Son architecture en expansion menace de submerger son « Réservoir de Jardin ». Pour faire face à cette puissante prise de contrôle artistique, elle doit puiser dans sa mémoire organique et fixer des limites afin de protéger son identité et conserver sa liberté.

— Ericka Beckman, *Notes sur le programme*, 1999

L’intérêt pour le jeu et la discipline du corps qui s’y rattache est au cœur du travail de Beckman. Le film illustre son engagement de réaliser des films qui livrent leur contenu à travers la structure d’un jeu, loin des récits plus traditionnels. Par le truchement du jeu, Beckman aborde notre relation conflictuelle à la technologie, à sa juridiction, et son inéluctable conditionnement de la vie en société.

— Piper Marshall

EN Support for *Hiatus* has come from the National Endowment for the Arts and New York State Council on the Arts and Massachusetts Cultural Council. The computer model was created with technical support from Advanced Visual Systems, Waltham, Massachusetts and DEC (Digital Equipment Corporation, in Nashua, New Hampshire)

Madi plays an interactive on-line computer game in the privacy of her apartment. Wearing a computer corset that stores her programs in a “Garden interface”, she propels her go-go cowgirl construct WANDA through the game world, encountering an assortment of logged-on players and game identities who trick and confuse her. An aggressive male character WANG logs on, and inserts his cold architecture into her coordinates, draining the power in her corset. His expanding architecture threatens to overtake her “Garden Reservoir”. To confront this powerful take-over artist, she must rely on her organic memory and is forced to establish some boundaries to protect her identity and preserve her freedom.

— Ericka Beckman, *Program Notes*, 1999

Central to Beckman’s work is the engagement with gaming and its discipline of the body. This film continues Beckman’s commitment to making film works that deliver their material through the structure of a game, as opposed to the more traditional narrative. In dealing with gaming, Beckman closes in on our relationship to technology, our conflict with its jurisdiction, and its inevitable conditioning of social behavior.

— Piper Marshall

Emile Cohl

Le peintre néo-impressionniste, 1910

Film (couleur / color) – 6 min 30 s
Avec l’aimable autorisation de Gaumont Pathé archives

FR *Le Peintre néo-impressionniste*, réalisé en 1910, s’inscrit dans la tradition des facéties qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e, s’appuyaient sur le paradoxe d’un panneau absolument monochrome et néanmoins figuratif. Mais Émile Cohl ne se contente pas d’inscrire ses variations dans la veine des Arts incohérents – auxquels il avait apporté sa contribution dans les années 1880 et dont *l’Album primo-avrilesque* (1897) d’Alphonse Allais demeure l’un des témoignages les plus fameux. Réflexion amusée sur les rapports du dessin et de la couleur, le Peintre néo-impressionniste est aussi une satire du comportement des amateurs d’art moderne, peu avant que des peintures monochromes parfaitement sérieuses ne fassent irruption dans le monde de l’art.

— Denys Riout

EN *Le Peintre néo-impressionniste*, made in 1910, is part of a tradition of visual gags that in the second half of the nineteenth and first half of the twentieth centuries drew on the paradox of an absolutely monochrome yet nonetheless figurative signpost. But Émile Cohl does not stick to the variations of this joke in the vein of the “Incoherent Arts”—to which he had made his contribution in the 1880s and the most famous example of which is Alphonse Allais’s *Album Primo-Avrilesque* (1897).

An amused reflection on the relations between drawing and colour, le Peintre néo-impressionniste is also a satire on the behaviour of lovers of modern art, just before the appearance of perfectly serious monochrome works in the art world.

— Denys Riout

Daniel Eisenberg

The Unstable Object, 2011

Vidéo, couleur, sonore / Video, colour, sound – 69 min
Avec l’aimable autorisation de l’artiste

FR Quel est le point commun entre une voiture de luxe, une cymbale et une horloge murale ? Quelles attaches, quelles expériences relient ceux qui fabriquent ces choses et ceux qui les consomment ? Quels échanges engendrent l’objet lui-même – sur le plan sensuel, esthétique et abstrait ? Nous oublions souvent que la plupart des choses que nous utilisons sont le fruit du travail d’autres êtres humains, habitant souvent des régions éloignées et menant des vies radicalement différentes et variées. Comment voient-ils ces objets ? Comment leur travail, leurs aspirations, leur sentiment d’aliénation et de satisfaction s’associent-ils aux nôtres ?

À l’automne 2008, alors que l’ordre économique mondial allait à vau-l’eau, les gens ont commencé à remettre en cause leur rapport aux aspects les plus fondamentaux de leur quotidien – au travail et à la main-d’œuvre, à la valeur et à la nécessité, au minimum requis pour assurer leur subsistance, leur satisfaction et leur bonheur. Ils ignoraient désormais la valeur des choses, et si ces états de bonheur et sécurité, établis par eux, leur étaient encore accessibles. Bien avant cela et pendant des décennies, une succession subtile de transitions et d’échanges a contribué à éloigner de plus en plus les sources et ressources de la main-d’œuvre des lieux de la consommation. Il reste à la culture globale à produire quelque chose de fondamentalement nécessaire au temps présent : une prise de conscience des liens subtils et forts qu’une économie globale tisse entre des individus partout dans le monde.

The Unstable Object traite des modèles de production contemporains. C’est un film qui étudie les « choses » et les « objets » au moment précis où notre compréhension de la culture matérielle est des plus instables.

C’est le monde des sens que convoque notre désir pour les objets et les choses. Je m’intéresse à la façon dont les « choses » transmettent et suscitent toutes sortes de sensations chez le producteur et le consommateur. L’objet devient un intermédiaire, un moyen de transmettre une sensation de celui qui fait à celui qui prend. C’est une communication mystérieuse, obscure entre deux êtres détachés, éloignés l’un de l’autre. Bon nombre de ces relations complexes se perçoivent dans le monde visuel de l’usine. C’est en voyant et en entendant les choses lors de leur fabrication que l’on commence à comprendre cet ensemble d’associations.

J’ai entrepris ce projet en filmant l’une des usines les plus « avancées » d’Allemagne. L’usine de Volkswagen Phaeton, à Dresde, « die Gläserne Manufaktur » (la Fabrique de verre), est l’une des usines les

plus *high-concept* au monde. Elle promeut l'idée de la « fabrication vue comme un spectacle culturel » et l'idée afférente de l'objet « individualisé » produit en série. L'expérience *culturelle* que constitue le fait d'observer des spécialistes produire une voiture est ici primordiale. Dans cette usine, le visuel et le visible sont deux produits de base, tout comme l'usine est un lieu où les consommateurs viennent regarder leur voiture s'assembler à la main. Le ralentissement du processus de fabrication produit de la valeur et de la rareté, grâce à l'action, superflue mais très prisée, de la main humaine.

Pour faire contrepoint à cette image très esthétisée de la production, j'ai trouvé une usine composée d'ouvriers aveugles, à Chicago, où la dimension visuelle de la production n'existe quasiment pas. La Chicago Lighthouse Industries produit des horloges murales pour les bureaux du gouvernement fédéral – un objet qui ne saurait être vu ni utilisé par les ouvriers qui le produisent. Dans cette manufacture horlogère, le visible ne compte pas ; tout repose sur le tactile. Au contraire de l'usine automobile, où les ouvriers silencieux se concentrent sur leur travail, les fabricants d'horloges parlent à qui mieux-mieux, parce que leur espace de travail est un espace social essentiel.

La dernière séquence est filmée dans une fabrique de cymbales, à Habiblar, en Turquie. Depuis 400 ans, les cymbales les plus prisées des musiciens sont conçues tout près d'Istanbul, façonnées et embouties à la main, dans de petites fabriques. De la fonderie primitive à la pièce aux marteaux, les mots me manquent pour décrire l'intensité de cet environnement. Le monde du son et de la lumière s'amplifie parfaitement dans cet environnement et transmet au musicien les innombrables heures passées à créer une seule cymbale. Dans le silence assourdissant de la salle aux marteaux des cymbales du Bosphore, chaque instrument est embouti à la main jusqu'à trouver le son qui lui est propre. Sa vie durant, la cymbale renvoie sans cesse ce son et cette lumière au musicien et à l'auditeur.

— Daniel Eisenberg, *The Unstable Object*, notes

EN What do a luxury automobile, a cymbal, and a wall clock all have in common? What are the diverse attachments and experiences produced by those who make these things and those who consume them? What exchanges take place through the object itself—sensually, esthetically, abstractly? We often forget that most of the things we use are made by the human labor of others, often in distant places, living dramatically different, diverse lives. What do these objects mean to them? How does their labor, their aspirations, their sense of alienation or satisfaction connect to ours?

In the fall of 2008, as the world economic order began to implode, people began to question their relationships to the most fundamental aspects of daily life – to work and labor, to value and necessity, to the minimal requirements for sustenance, satisfaction, and happiness. Nobody was sure what things were worth, or whether their own self-defined states of happiness and security were still obtainable. Long before then, a subtle sequence of transitions and exchanges took place over the course of decades, taking the sources of labor and resources further and further apart from the sites of consumption. Global culture has yet to produce something essentially necessary for this moment: a consciousness of the subtle and deep connections that a global economy produces between individuals, all over the world.

The Unstable Object is about contemporary models of production. It's a film that examines “things” and “objects” precisely at the moment when our understanding of material culture is at its most *unstable*.

It is the world of the senses that's evoked in our desire for objects and things. I am interested in the ways that “things” transmit and elicit sensations of all kinds, both for the producer and the consumer. The object becomes an intermediary, a medium for the transmission of sensation from the one who makes, to the one who takes. It's an uncanny, unintelligible communication between people, far away and detached from one another. Many of these complex relations are made perceptible in the visual world of the factory. It is in *seeing* and *hearing* things as they are made that we begin to understand the web of associations.

I began this project by filming in one of the most “advanced” factory environments in Germany. The VW Phaeton factory in Dresden, “Die Gläserne Manufaktur,” is one of the most high concept factories in the world. It embraces the idea of “manufacture as cultural spectacle”, and the associated idea of the “individualized” mass-produced object. The *cultural* experience of watching one's own car being produced by specialists is primary here. In this factory, *visuality* and *visibility* are two of the primary products, as the factory is a site where customers come to watch their cars being hand-made. This slowing down of the manufacturing process produces value and scarcity, through the unnecessary but highly valued touch of the human hand.

In counterpoint to this highly estheticized image of production, I found a factory of blind workers in Chicago, where the visual dimension of production is virtually non-existent. Chicago Lighthouse Industries produces wall clocks for federal government offices, an object that can neither be seen nor used by the workers who produce them. In the clock factory, what's visible is unimportant; instead there's a dependence on the tactile. Unlike the car factory, where workers remain silent and focused on their work, in the clock factory conversation is ubiquitous, as this workspace is an essential social space.

The final sequence is shot in a cymbal factory in Habiblar, Turkey. The most sought after cymbals by musicians are being made just outside Istanbul today, exactly as they were 400 years ago, cast and hammered by hand in small factories. From the primitive smelters to the hammering room, the intensity of this environment cannot be adequately described. It is the world of sound and light that are absolutely heightened in this environment, and relayed to the musician in the countless hours spent making a single cymbal. In the deafening hammering room at Bosphorus cymbals, each cymbal is pounded by hand until it is uniquely and properly voiced. The cymbal returns that sound and light to the musician and as well to the listener over and over again throughout its lifetime

— Daniel Eisenberg, *The Unstable Object*, notes

Harun Farocki

Workers Leaving the Factory, 1995

Vidéo-BetaSp, couleur et noir et blanc / video-BetaSp, color and b&w – 36 min
Avec l'aimable autorisation de Harun Farocki
GbR

FR *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* donne à voir les premières images de l'histoire du cinéma. Dans ce film iconique de 45 secondes, près de cent ouvriers quittent l'usine de plaques photographiques de Lyon-Monplaisir en passant par les deux portes et sortent rapidement du cadre des deux côtés. À partir de là, le montage d'archives décrit l'histoire du cinéma comme un retour constant à ce site emblématique : l'entrée de l'usine. Par la juxtaposition d'extraits de films comme *Intolérance*, de D. W. Griffith, *Le démon s'éveille la nuit*, de Fritz Lang, *Le Désert rouge*, de Michelangelo Antonioni, *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini, ainsi que des documentaires de Klaus Wildenhahn et Hartmut Bitomsky, cette œuvre fait le récit du XX^e siècle tel qu'il a été montré au cinéma. L'espace devant les portes de l'usine est une métaphore des diverses luttes sociales qui ont défini la production industrielle au XX^e siècle. Comme Farocki l'observe dans une scène : « Ce fantasme de la violence rappelle lui aussi que les portes de l'usine constituent un espace historique ; il rappelle les grèves et les briseurs de grève, les occupations d'usine, les grèves patronales, les luttes pour les salaires et la justice, et les espoirs qui leur sont liés. »

— Damian Lentini, *Harun Farocki: Counter Music* [exhibition booklet], Haus der Kunst, Munich, 2017

EN *Workers Leaving the Factory* begins with the first images of cinema: the Lumière brothers' *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Employees Leaving the Lumière Factory in Lyon*). In this iconic 45-second clip, approximately one hundred workers at a factory for photographic goods in Lyon-Monplaisir leave through the two gates and promptly exit the frame on both sides. From here, the subsequent montage of found footage documents the history of cinema as one of constant return to this emblematic site: the front of the factory. Via the juxtaposition of clips from films such as D. W. Griffith's *Intolerance*, Fritz Lang's *Clash by Night*, Pier Paolo Pasolini's *Accattone*, and Michelangelo Antonioni's *Il deserto rosso*, as well as documentaries by Klaus Wildenhahn and Hartmut Bitomsky, the work traces an account of twentieth-century history as witnessed on the cinema screen. The space before the factory gates thus serves as a metaphor for the varying social struggles that have characterized industrial production throughout the twentieth century. As Farocki notes in one scene: “This fantasy of violence, too, remembers the factory's gate as a historical space, remembers strikes and strike-breakers, occupations of factories, lockouts, fights for wages and justice, and the hopes connected to them.”

— Damian Lentini, *Harun Farocki: Counter Music* [exhibition booklet], Haus der Kunst, Munich, 2017

Morgan Fisher

Standard Gauge, 1984

Film 35 mm transféré au format numérique /
35mm film transferred to digital format –
35 min
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

FR La forme de *Standard Gauge* (Format standard) est très simple : d'abord un texte d'introduction, puis le titre, puis un plan, puis le générique de fin. On pourrait presque dire que le film ne se compose que d'un plan. Mais ce plan-là ne dure ni quelques secondes ni quelques minutes – il dure trente-deux minutes. De plus, dans ce plan, le champ de vision demeure fixe.

Le plan commence avec un champ uniformément blanc. On ne sait pas ce qu'on voit, on ne sait pas où l'on est. On regarde ce vide et ma voix off décrit ma première rencontre avec le 35 mm comme format de pellicule standard. Puis un morceau d'amorce de *La Chinoise* est introduit dans le plan. Le morceau de pellicule remplit le cadre d'un bord à l'autre. À présent, on sait ce qu'on voit : une partie de table lumineuse de moins de 5 cm². La voix off décrit la façon dont ce morceau d'amorce est entré en ma possession et commente les détails que l'on voit dans certains photogrammes. Le morceau d'amorce est retiré du plan, redevenu uniformément blanc. Puis, de la même façon, deux autres morceaux d'amorce de *La Chinoise*, que je commente l'un après l'autre, sont introduits dans le plan puis retirés. Puis est introduit un morceau de négatif montrant le Hindenburg, tandis que j'explique comment il est entré en ma possession et son lien avec *Un film*, le film de Bruce Bruce Conner. Le film continue de la même manière : on voit une succession de morceaux disparates dont je commente certains aspects. Le plan est, en effet, un récipient pour ces morceaux de pellicule, mais, en même temps, chacun d'entre eux est, peu ou prou, disjoint des autres. Il en va de même pour le plan lui-même : c'est un plan dans un plan. Parmi les autres thèmes en accord avec les différents morceaux de pellicule, on trouve le plan-séquence vu comme une question technique et un outil formel, la pellicule nitrate, les « China girls », le stock-shot, l'amorce « Academy », l'ouverture du diaphragme « Academy », et le déclin des trois bandes Technicolor aux États-Unis.

J'ai rassemblé ces morceaux de 35 mm au début des années 1970, lorsque, pendant quelque temps, je travaillais comme monteur à Hollywood. Le 35 mm était partout : non seulement dans les films sur lesquels je travaillais, mais aussi dans les poubelles de Seward Street et ailleurs. Je trouvais ces morceaux de 35 mm irrésistibles. Ma fascination pour le 35 mm, pour le format lui-même et ce qu'il implique, est l'un des thèmes du film. Ces morceaux de 35 mm nous sont montrés dans un film tourné en 16 mm. Au moment où je réalisais ce film, le plan le plus long possible en 35 mm, le format d'Hollywood, était de 11 minutes. En 16 mm, le format créé pour les amateurs, le plan le plus long possible était de 33 minutes. La fascination pour le 35 mm et, par extension, pour l'industrie dont il fut la norme, à l'œuvre dans *Standard Gauge*, est la preuve que Hollywood, malgré ses incroyables ressources, n'aurait jamais pu réaliser un tel film.

— Morgan Fisher

EN The form of *Standard Gauge* is very simple. There is an introductory text, then the title, then a shot, then credits at the end. In effect, if not in literal fact, the film consists of one shot. But that one shot is not just a few seconds long, or a few minutes long, it's 32 minutes long. Further, during the shot the field of view remains fixed.

The shot begins with a field of uniform white. We don't know what we're looking at, we don't know where we are. While we look at this void my voice-over describes my first encounter with 35mm film as a motion picture gauge. Then a piece of leader from *La Chinoise* is introduced into the shot. The piece of film fills the shot from edge to edge. Now we understand: we've been looking at an area of a light table that is less than two inches square. The voiceover describes how this piece of leader came into my possession and comments on details within some of the frames. The piece of leader is removed from the shot, leaving it as before a uniform white, then in like fashion two more pieces of the leaders from *La Chinoise* are introduced into the shot then removed, as I comment on each one. Then a piece of negative showing the Hindenburg is introduced as I talk about how it came into my possession and about its relation to Bruce Conner's film *A Movie*. And so the film continues in this fashion, our seeing one after another disparate pieces of 35mm while I talk about this or that aspect of them. The shot is in effect a container for these pieces of film, but at the same time each of them is, to a degree, disjunctive with the rest and so is itself a shot, a shot within the shot.

I had gathered these pieces of 35mm in the early '70s when I briefly worked as an editor in the Hollywood film industry. 35mm was all around me, not just in the films I worked on but in the trash bins on Seward Street and elsewhere. I found pieces of 35mm irresistible. My fascination with 35mm, with the gauge itself and with what it implies, is one of the film's subjects. Other subjects, according with the different pieces of film, include the long take as a technical matter and as a formal device, nitrate film, China girls, stock footage, Academy leader, the Academy aperture, and the end in the United States of three-strip Technicolor. These pieces of 35mm are shown to us in a film shot in 16mm. At the time I made the film, the longest a shot could be in 35mm, the gauge of Hollywood, was 11 minutes. In 16mm, the gauge created for amateurs, the longest shot could be 33 minutes. For all of the fascination with 35mm that *Standard Gauge* shows, and by implication the industry for which it was the standard, it is a film that even the vast resources of Hollywood could never have made.

— Morgan Fisher

LaToya Ruby Frazier

Flint Is Family (Film with Shea Cobb), 2016

Vidéo / Video – 11 min 50 s
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de
Gavin Brown's enterprise, New York/Rome

FR La dernière œuvre vidéo que j'ai produite, *Flint Is Family* (2016), est apparue dans le numéro de septembre du magazine *ELLE* – qui appartient au groupe de médias américain Hearst Corporation – et dans un colis en ligne livré délibérément le 6

août 2016, date à laquelle la Federal Emergency Management Agency (la FEMA) a décidé de cesser d'approvisionner, en eau potable et en chlore, les habitants de Flint, dans le Michigan. Hearst et *ELLE* m'ont chargé de produire une rubrique consacrée au documentaire social dans le magazine afin de présenter la crise sanitaire de Flint à leurs lecteurs. Depuis les photos-essais du magazine *LIFE*, on a rarement donné sa chance à un artiste. Je me suis senti obligé d'accomplir la mission initiée par Gordon Parks avec ses photographies et le film sur ses séries pour *LIFE* : *A Harlem Family* et *Diary of A Harlem Family* (1967-68).

Flint Is Family donne à voir trois générations de femmes : Renee Cobb, sa fille et sa petite-fille, Shea et Zion, doivent chacune prendre des décisions difficiles et s'habituer à vivre avec de l'eau contaminée au plomb à Flint, la « ville aux voitures ». Suivant les traces de la grande migration, la famille de Shea Cobb a quitté le Mississippi et New York pour Flint. Renee travaille pour General Motors, Shea conduit un car scolaire, et Zion, neuf ans, tente de comprendre pourquoi elle ne peut pas boire l'eau de la fontaine de son école. Le tragique impact mental et physique du fleuve pollué sur cette famille de trois générations de femmes explique que Shea et Zion aient déménagé dans le Mississippi, où son père possède un terrain gorgé de sources d'eau douce. C'est un exemple typique de migration inversée vécue, à l'heure actuelle, par les Afro-Américains qui retournent vers le sud des États-Unis.

Flint Is Family (2016) reprend l'idée formelle du film de Gordon Parks, *Diary of a Harlem Family*, en utilisant chaque photographie comme un cliché sur lequel je zoome avant d'en faire un panoramique à la Ken Burns, tandis que le spectateur entend Shea Cobb, en voix off, décrire les images, en son nom propre, et expliquer à quoi ressemble le train-train quotidien, et hebdomadaire, d'une population qui doit vivre avec de l'eau contaminée. Je me suis battue contre les idées des rédacteurs en chef du magazine *ELLE*, mais je me suis assurée que Shea Cobb aurait le dernier mot. Que sa voix s'élèverait bien au-dessus de la Hearst Corporation, des rédacteurs et journalistes qui couvraient le sujet dans *ELLE*, et au-dessus de mes photographies. Sa voix et sa crédibilité font de Shea Cobb la personne la mieux placée pour parler de la crise sanitaire. Fervent adepte de l'École de Francfort – une théorie philosophique selon laquelle l'artiste ne devrait jamais se soumettre à l'industrie culturelle, aux médias de masse, à la presse, à la télévision, à la radio et aux films de propagande de l'État et des entreprises –, il m'a semblé tout naturel de m'enfermer dans les bureaux de la Hearst Corporation et du magazine *ELLE*, accompagné d'un monteur indépendant, pour m'assurer que la voix de Shea se ferait entendre sans être assainie, neutralisée ou dévalorisée par les médias libéraux. Notre société a tort de ne pas écouter directement les gens au premier plan de ces catastrophes et ces calamités provoquées par l'homme

— Gavin Brown Enterprises

EN The latest video work I produced *Flint Is Family* (2016) appeared on Hearst Corporation's *ELLE* Magazine September issue and in an online package released intentionally on August 8, 2016 the day FEMA cut ties with Flint Michigan to supply chlorine and water to the city of Flint Michigan residents. I was commissioned by Hearst and *ELLE* to produce a social documentary section in the magazine to address the Flint Michigan water crisis for

their audience. This opportunity for an artist has been seldom offered since the photo essays of *LIFE* Magazine. I felt obliged to follow in the footsteps of Gordon Parks to carry out this mission when he produced photographs and a film on his series for *LIFE* magazine *A Harlem Family* and *Diary of A Harlem Family* (1967–68).

In *Flint Is Family* three generations of women; Renee Cobb along with her daughter and grand-daughter, Shea and Zion each have to make difficult decisions regarding how they will adjust to living with lead-contaminated water in Flint Michigan, Vehicle City. On a similar path of the Great Migration, Shea Cobb's family migrates to Flint Michigan from Mississippi and New York City. Renee works for General Motors, Shea is a school-bus-driver and nine-year-old Zion is trying to understand why she can't drink water from the school water fountain. The mental and physical toll the poisonous Flint River takes on this family of three generations of women results in Shea and Zion moving back South to Mississippi where her father owns land with fresh water springs sprouting from the ground. It is truly a story about the current situation of African Americans reverse migrating back to the American South.

The film component of *Flint Is Family* (2016) follows the formal concept of Gordon Parks' *Diary of A Harlem Family* by using each photograph as a still in the film in which I zoom in and pan over them in a Ken burns effect as the viewer hears the voice of Shea Cobb talk about the images in her own authority and express to the audience daily and weekly routines are like living with contaminated water. I fought hard with the editors at *ELLE* magazine to make sure that Shea Cobb would get the last word. That her voice would rise above Hearst Corporation, the editors and journalist covering the story at *ELLE* as well as over my photographs. Shea Cobb is the most important voice and credibility to tell the story on the water crisis. As a firm believer in the Frankfurt School theorist's philosophy that artist should never be subordinate to the culture industry, the mass media, print, television, radio and film propaganda owned by the state and corporations, it was natural for me to lock myself in the offices at Hearst corporation and *ELLE* Magazine with an independent film editor to ensure that Shea's voice would be heard without being sanitized, neutralized or trivialized by the liberal media. I believe our society is wrong when it fails to hear directly from the people at the forefront of all these man-made disasters and calamities.

— Gavin Brown Enterprises

Johan Grimonprez

dial H-I-S-T-O-R-Y, 1997

Film numérique / Digital file – 68 min

Avec l'aimable autorisation de zap-o-matik

FR Quelle est la différence entre un romancier et un réalisateur ? Le réalisateur aime la théorie du complot selon laquelle le cœur du pouvoir politique tire les ficelles d'une foule plus compacte et complexe de pantins. Le romancier, lui, préfère la théorie du tireur isolé. Le tireur isolé conspire dans sa chambre vide miteuse, prisonnier du chaos, coupé de l'histoire. Il mène une vie myope et honteuse. Dans les romans de Don DeLillo, au cœur

du vaste mystère religieux du romancier/assassin solitaire, se trouve un homme, dans sa chambre, qui se coupe les ongles de pieds avec des ciseaux et dont la morve coule sur son manuscrit. Mais grâce à un seul tir miraculeux, il se voit propulsé dans le corps politique. L'acte d'écrire/tirer/bombarder occupe le paradoxe central de la démocratie, la tension irrécyclable entre l'individu et la culture de masse.

« Qui sinon le romancier – plus que tout autre, plus que tout écrivain – comprend le mieux cette rage et sait, en son for intérieur, ce que pense et ressent le terroriste ? Au cours de l'histoire, c'est le romancier qui s'est senti des affinités avec l'homme violent qui vit dans l'ombre... C'est le romancier qui comprend la vie secrète, la rage qui sous-tend toute obscurité et tout abandon. » Ou alors, la relation entre romancier et terroriste n'est-elle qu'un « jeu à somme nulle » où « le terroriste gagne ce que perd le romancier » ?

dial H-I-S-T-O-R-Y sample des riffs de *Bruit de fond* et de *Mao II*, des romans de DeLillo, et les joue dans l'arène des médias de masse. Montage d'informations télévisées de détournements d'avion pendant la guerre froide, de found footage surréaliste et de vidéos personnelles, cette œuvre renvoie dos à dos images et sens dans une dialectique elliptique. L'ombre portée de l'œuvre est donc bien plus grande, et plus vaste, qu'une singulière histoire de détournement d'avion. Le réalisateur laisse au spectateur le soin de lire entre les lignes, de compléter cette expérience en donnant un sens inné aux images hallucinantes qui entrent en collision sur l'écran. L'écume des jours tourne au vinaigre et se fait létale – rancœur privée, cocktail conflictuel de mouvements révolutionnaires et de banalité de la culture pop – en touchant la corde sensible d'une gêne viscérale et silencieuse. La télévision a déjà transformé les révolutions en marchandises par le passé, mais peut-être sa face cachée a-t-elle le pouvoir de montrer la voie vers la seule révolution valable, celle qui nous force à nous regarder sans concession.

Peu de films étudient la relation conflictuelle et complexe qui lie la marchandisation à la mort violente. Quand certains films et des œuvres récents semblent s'éloigner de plus en plus de toute pertinence, *dial H-I-S-T-O-R-Y* s'engage sur le territoire, dangereux mais vital, qui a toujours accueilli les artistes prêts à en découdre. C'est dans cette région fertile que devrait fleurir l'avant-garde. La dissémination à grande échelle de *dial H-I-S-T-O-R-Y* a-t-elle inspiré ces nouvelles générations d'espèces en voie d'extinction que sont les romanciers et les terroristes ? Les médias numériques laissent enfin entrevoir la possibilité d'un genre nouveau de réalisateur, la promesse d'un nouveau genre de film. Ici, au moins, réside l'illusion, le fantasme du monteur solitaire, tapi dans une salle de montage froide et humide, reprenant à son compte, pour le détourner, le lavage de cerveau des médias de masse. À l'instar du romancier, le monteur solitaire se fiche d'échafauder des coalitions politiques ou de travailler avec des gens ordinaires, mais préfère effacer la frontière entre action et pensée.

L'énergie libératrice et galvanisante de *dial H-I-S-T-O-R-Y*, qui parle la langue du son et de l'image des médias de masse, laisse à penser que l'art n'est pas devenu obsolète. Pendant ce temps, le romancier rumine et conspire en clandestin, ce qui est peut-être sa vraie nature. « L'auteur vit en

marge, dangereusement. En Amérique centrale, les auteurs se baladent armés de revolvers. Il le faut... L'État voudrait bien les tuer tous. Chaque gouvernement, chaque groupe au pouvoir, ou qui aspire à l'être, se sent si menacé par les auteurs qu'ils les traquent tous et partout. » Écrivains, ravi de vous revoir !

— Alvin Lu, « Terroriste de l'esprit », mai 1998

EN What is the difference between novelists and film directors? Directors like conspiracy theories with nexuses of political power pulling the strings of a large and complex cast. Novelists go for the lone gunman theory. The lone gunman plots in his dingy, unfurnished room, trapped in chaos, cut off from history. His is a myopic, shameful life. In Don DeLillo's novels, at the centre of the vast religious mystery of the reclusive novelist/assassin is a guy in his room cutting his toenails with scissors, sneezing snot on his manuscript. But with a single miraculous shot, he's propelled into the body politic. The act of writing/shooting/bombing occupies the central paradox of democracy, the irreconcilable tension between the individual and the mass culture.

“Isn't it the novelist, above all people, above all writers, who understands this rage, who knows in his soul what the terrorist thinks and feels? Through history it's the novelist who has felt affinity for the violent man who lives in the dark... It's the novelist who understands the secret life, the rage that underlies all obscurity and neglect.” Or is the relationship between novelists and terrorists one of “playing a zero-sum game”, where “what the terrorists gain, novelists lose”?

dial H-I-S-T-O-R-Y samples DeLillo's riffs from *White Noise* and *Mao II* and plays them out in the arena of mass media. Editing together broadcast news of Cold War-era hijackings, surreal found footage and personal video, this work pits meaning and imagery against one another in an elliptical dialectic. The work's shadow is therefore cast much further and wider than a singular history of airplane hijackings. Reading between the lines, space is left for the viewer to complete the experience by giving an innate sense to the mind-blowing imagery colliding before their very eyes. The fabric of everyday life is turned inside out and becomes lethal: private resentment, revolutionary movements and pop-culture banality clash and mix, hitting a nerve of quiet discomfort deep within. Revolutions have been televised and commodified before, but perhaps television's dark underbelly does hold potential to point the way towards our only valid revolution, one where we take a long and hard look at ourselves.

Few films explore the complex, troubled relationship between commodification and violent death. While recent films and art seem increasingly removed from relevance, *dial H-I-S-T-O-R-Y* moves into the dangerous but vital territory that's been home to artists who are willing to fight. This is the fertile region that the avant garde should thrive in. Has *dial H-I-S-T-O-R-Y*'s widespread dissemination inspired future generations of dying breeds: novelists and terrorists? Digital media finally presents the possibility of an alternative kind of filmmaker, the promise of a different kind of film. Here, at least, is the illusion and fantasy of the lone editor in a dank video editing room, taking the mind-controlling stuff of mass media and spinning it back. Like the novelist, the lone editor is not in the busi-

ness of building political coalitions or working with real people, but is instead blurring the boundary between thought and action.

Because *dial H-I-S-T-O-R-Y* speaks in the mass media's own language of sound and image, a kind of liberating energy galvanizes it, lending hope that art has not been rendered obsolete. Meanwhile, the novel now broods and plots underground, perhaps where it belongs. "The writer belongs at the far margin, doing dangerous things. In Central America, writers carry guns. They have to... The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere." Writers, welcome home. — Alvin Lu, "Mind Terrorist," May 1998

Louis et Auguste Lumière

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895

Film 35 mm transféré au format numérique /
35mm film transferred to digital format – 46 s
Avec l'aimable autorisation de l'Institut
Lumière

FR La caméra des frères n'avait pas de viseur, ce pourquoi ils n'étaient pas sûrs de la vue qu'ils représentaient ; les portes fournissent un cadrage qui ne laisse pas place au doute. La structure de l'œuvre synchronise les travailleurs, les portes de l'usine les rassemblent et le procédé de compression produit l'image d'une main-d'œuvre. Le portrait nous rappelle que les gens qui passent les portes partagent manifestement tous quelque chose de fondamental. Les images sont intimement liées aux concepts. Par conséquent, le trope visuel est devenu une figure de style en usage dans les documentaires, dans les films industriels et de propagande, souvent accompagné de musique et/ou de mots en fond, qui confère à l'image un sens textuel tel que « les exploités », « le prolétariat industriel », « les travailleurs à poigne » ou encore « la société des masses ». Ce semblant de communauté ne dure pas. Dès qu'ils ont passé les portes en hâte, les travailleurs se dispersent et redeviennent des individus, et c'est cet aspect de leur existence qui se fait jour dans la plupart des films narratifs. Après leur départ de l'usine, les travailleurs ne se montrent pas comme un groupe de travailleurs unis pour un rassemblement – par conséquent, l'image du travailleur se désintègre. [...] Le principe stylistique de base du cinéma est déjà présent dans la séquence d'ouverture de ce premier film. Ses signes et son sens ne sont pas incorporés au monde ; ils jaillissent du réel. Au cinéma, c'est comme si le monde lui-même voulait nous dire quelque chose.

— Harun Farocki : *Travailler sur les axes visuels*, éd. Thomas Elsaesser (Amsterdam, Pays-Bas, Presses de l'université d'Amsterdam, 2004), p. 239.

EN The Lumières' camera did not have a viewfinder, so they remained uncertain of the view they were depicting; the gates provide a perception of framing which leaves no room for doubt. The work structure synchronizes the workers, the factory gates herds them together, and this process of compression produces the image of a work force. The portrayal reminds us that the people passing through the gates evidently have something fundamental in common. The images are

closely related to concepts, thus this visual trope has become a rhetorical figure. One finds it used in documentaries, in industrial and propaganda films, often with music and/or words as backing, the image being given a textual meaning such as "the exploited", "the industrial proletariat", "the workers of the fist", or "the society of the masses". The appearance of community does not last long. Immediately after the workers hurry past the gate, they disperse to become individual people, and it is this aspect of their existence which is addressed by most narrative films. With their departure from the factory, the workers do not remain behind as a body of united workers for a rally and thus, their image as workers disintegrates. [...] In the opening sequence of this first film, the cinema's basic stylistic principle is already present. Its signs and meanings are not put into the world, they arise from the real. In the cinema it is as if the world itself wanted to tell us something.

— Harun Farocki: *Working on the Sightlines*, ed. Thomas Elsaesser, trans. Laurent Faasch-Ibrahim (Amsterdam, the Netherlands: Amsterdam University Press, 2004), p. 239.

Chris Marker

Sans Soleil, 1983

Film 35 mm transféré sur DVD / 35mm film
transferred to DVD – 103 min
Avec l'aimable autorisation de Tamasa
Distribution

FR La ciné-méditation de Chris Marker sur le temps, le lieu et la mémoire – dont il emprunte le titre à un cycle mélodique de Moussorgski – cherche à dénuder l'image de son contexte narratif, de la marche délétère du temps lui-même, et à en libérer la signification essentielle. Comme issue d'une autre planète, cette œuvre anthropologique de science-fiction rend visite à l'humanité, en juxtaposant les us et coutumes de l'Islande, de San Francisco, du Japon et de l'Afrique. Ce que le narrateur formule ainsi : « Mon perpétuel va-et-vient n'est pas une recherche des contrastes, c'est un voyage aux deux pôles extrêmes de la survie. » — Peter Bradshaw, *The Guardian*, 14 novembre 2002

EN Chris Marker's poetic cine-meditation on time, place and memory—its title taken from a Mussorgsky song cycle—seeks to denude the image of its narrative context, of the deleterious march of time itself, and liberate its essential meaning. Like a piece of sci-fi anthropology, it visits humanity as if from another planet, juxtaposing human conventions and customs from Iceland, San Francisco, Japan and Africa. As the narrator puts it: "Not for contrasts, but to find the farthest-flung traces of survival."

— Peter Bradshaw, *The Guardian*, November 14, 2002

Renzo Martens

Episode III: Enjoy Poverty, 2008

Vidéo / Video – 90 min
Avec l'aimable autorisation de l'artiste
et de KOW, Berlin

FR *Episode III: Enjoy Poverty* est un film de 90 minutes sur les actions menées par Renzo Martens, entre 2003 et 2007, en République démocratique du Congo. Tourné dans des plantations et des zones ravagées par la guerre, le film part du principe que les images de la pauvreté constituent l'exportation la plus lucrative du Congo, générant un chiffre d'affaires supérieur aux exportations traditionnelles telles que l'or, les diamants ou le cacao. Cependant, ceux qui fournissent ces matières premières, les pauvres que l'on filme, bénéficient aussi peu de ce commerce que de celui des produits exportés traditionnels.

Au cœur d'une guerre ethnique et d'une impitoyable exploitation économique, Martens se fait passer pour un artiste occidental afin de mettre en place un programme d'émancipation visant à enseigner aux pauvres comment enfin tirer profit de leur plus grande ressource : la pauvreté. Aussi encourage-t-il les photographes congolais à abandonner leurs activités sans avenir – les clichés de mariages et de fêtes – et à commencer à prendre des photos plus rentables de guerre et de désastre.

Une enseigne au néon, emballée dans des caisses en métal et brandie dans la jungle par les porteurs de Martens, invite la population à tirer profit de ce que leur monde leur a donné. Elle dit : « Profitez de la pauvreté. » Des planteurs malheureux la remettent en cause, l'acceptent, dansent autour d'elle, et pourtant, en fin de compte, le projet semble voué à l'échec.

En examinant les conditions de production de l'image, *Enjoy Poverty* expose une impasse. Son sombre message est éclairant : non seulement les journalistes et les employés d'ONG entretiennent cette chaîne de valeur extractive, mais en plus, l'artiste et le spectateur « critiques » se font complices de l'extraction de ces ressources.

— Renzo Martens

EN *Episode III: Enjoy Poverty* is a 90-minute film of Renzo Martens' activities between 2003 and 2007 in the DR Congo. Filmed on plantations and in war-torn areas, the film establishes that images of poverty are the Congo's most lucrative export, generating more revenue than traditional exports like gold, diamonds, or cocoa. However, just as with these traditional export products, those that provide the raw material: the impoverished being filmed, hardly benefit from it at all.

Amidst ethnic war and relentless economic exploitation, Martens impersonates a Western artist to then set up an emancipation program that aims to teach the poor how to finally benefit from their biggest resource: poverty. Thus, Congolese photographers are encouraged to move on from development-hindering activities, such as photographing weddings and parties, and to start taking more profitable images of war and disaster. With a neon sign, packed in metal crates and carried through the jungle by Martens' porters, the local

population is encouraged to capitalize on what the world has given them as their share. It states “Enjoy Poverty.” Hapless plantation workers question it, accept it, dance around it, yet in the end, the whole project seems bound to fail.

Analysing the conditions of image production, *Enjoy Poverty* presents a stale-mate: it’s dark message is that not only journalists and NGO-workers maintain this extractive value chain, also the “critical” artist and viewer are fully complicit in the extraction of resources.

— Renzo Martens

Gordon Parks

Diary of a Harlem Family, 1968

Film 35 mm transféré sur DVD / 35mm film transferred to DVD – 20 min 43 s

Avec l’aimable autorisation de la Gordon Parks Foundation

FR Plaidoyer pour la réduction de la pauvreté et l’égalité des chances, ce photomontage vidéo décrit la vie de la famille Fontenelle, qui habite dans un immeuble de Harlem, à New York.

— Rebuild Foundation

EN A plea for poverty relief and equal opportunity, this photomontage film documents the life of the Fontenelle family who live in a Harlem tenement in New York City.

— Rebuild Foundation

Seth Price

Redistribution, 2007

Vidéo / Video – 74 min 7 s

Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris

FR Le scepticisme de Price à l’égard de toute vérité établie l’a conduit à se pencher sur les conférences d’artiste : que se passe-t-il lorsque le commentateur d’un artiste, rompu aux documentaires et familier des départements pédagogiques des musées, intègre une exposition ? *Redistribution* a vu le jour en 2007, sous la forme d’une conférence-performance, donnée par Price, au Guggenheim, où il semble expliquer son travail, en se gardant toutefois de lui donner un sens et en limitant ses commentaires aux seuls procédés. Depuis lors, il continue d’altérer le contenu de la conférence, en filmant de faux ajouts et en ajoutant des encarts approximatifs, l’extrapolant ainsi loin de son origine. Au fil du temps, la vidéo a été montrée dans sept versions différentes, dont celle-ci est la plus récente : comme la plupart des logiciels et outils contemporains, ce projet est sans cesse mis à jour.

— Seth Price

EN Price’s skepticism towards fixed meaning led him to consider the artist’s lecture: what happens when artist commentary, familiar from documentaries and museum education departments, is brought into the exhibition itself? *Redistribution* began as a lecture-performance Price delivered in 2007 at the Guggenheim Museum, in which he

appears to explain his own work, though he avoids meaning and largely restricts his comments to matters of process. He has since continued to alter the documentation of the lecture, filming staged additions and adding tangential inserts, extrapolating it further from its source. Over time the video has been presented in seven distinct versions, of which this is the newest: like so much of today’s software and tools it is a project that is constantly updated.

— Seth Price

Fernando Solanas & Octavio Getino

La hora de los hornos, 1968 (L’heure des brasiers)

Film – 254 min

Courtesy BLAQ OUT

FR Film-monument, parmi les documentaires les plus importants de l’histoire du cinéma, *L’Heure des brasiers* se décompose en trois parties. La première, *Néocolonialisme et violence* (95 min) cherche à analyser les causes du mal dénonçant notamment l’ingérence des États-Unis et de l’Europe en Amérique latine. *Acte pour la libération* (120 min) évoque le péronisme et la prise de conscience par les peuples d’une oppression dont ils doivent se libérer comme ils le feront dans la dernière partie, *Violence et libération* (45 min), par la guérilla.

Après un tournage sans autorisation, des copies 8 mm du film ont été envoyées clandestinement dans toute l’Amérique Latine pour des projections secrètes. Lors de sa sortie française, *L’Heure des Brasiers* disposait de deux entractes pour favoriser le débat entre les spectateurs et leur donner un nouveau rôle plus actif. Un film politique et idéologique, qui reprend à son compte les thèses anticolonialistes développées par Frantz Fanon sur la violence pour se libérer de l’oppression. Une date dans l’histoire du cinéma.

— Point Culture : www.pointculture.be/mediatheque/cinema-fiction/l-heure-des-brasiers-vf09452

EN *La hora de los hornos*, one of the most important films in the history of cinema, is divided into three parts. The first part, *Neocolonialism and violence* (95 min) seeks to analyze the causes of the interference of the United States and Europe in Latin America. *Act for the release* (120 min) analyzes Peronism and the process through which the people became aware of the oppression they were the victim of and the need to free themselves from the latter, as they will do in the last part of the documentary, *Violence and Liberation* (45 min), through guerrilla warfare. After an unauthorized shoot, 8mm copies of the film were smuggled across Latin America to allow for secret screenings. When it was first released in France, *La hora de los hornos* comprised two intermissions to foster debates between among the public, aiming to give them a new and more active role. Both political and ideological, this film is based on the anticolonialist theses developed by Frantz Fanon and on the idea of using violence to free oneself from oppression. A turning point in the history of cinema.

— Point Culture : www.pointculture.be/mediatheque/cinema-fiction/l-heure-des-brasiers-vf09452

Andrew Norman Wilson

Workers Leaving the Googleplex, 2011

Vidéo HD / HD Video – 11 min 3 s

Avec l’aimable autorisation de l’artiste

FR *Workers Leaving the Googleplex* est une enquête sur un groupe marginalisé et top secret d’employés travaillant au siège social international de Google, dans la Silicon Valley. La vidéo de Wilson brosse le portrait des employés de ScanOps Google Books, reconnaissables à leur badge jaune, tout en revenant sur les événements complexes qui entourent son propre licenciement. L’allusion au film réalisé par les frères Lumière en 1895, *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, inscrit cette vidéo – qui suggère des changements et des continuités dans l’agencement du travail, du capital, des médias et de l’information – dans l’histoire du cinéma.

— Andrew Norman Wilson

EN *Workers Leaving the Googleplex* investigates a top secret, marginalized class of workers at Google’s international corporate headquarters in Silicon Valley. Wilson’s video documents the yellow badge-wearing ScanOps Google Books workers, while simultaneously chronicling the complex events surrounding his own dismissal from the company. The reference to the Lumière Brother’s 1895 film *Workers Leaving the Factory* situates the video within motion picture history, suggesting transformations and continuities in arrangements of labour, capital, media, and information.

— Andrew Norman Wilson