

mêmes, comment en assembler les morceaux.

Tout au long de la bande, un soldat rumine le dilemme moral qu'il vit entre sa fonction et son allégeance à sa communauté et à sa famille, tandis que les trois sœurs, une religieuse noire et deux blanches, affrontent un environnement patriarcal, nationaliste et rural, qui engendre une guerre de plus en plus violente et insensée. Les acteurs discutent de la crise morale séculaire qui règne chez Tchekov, alors que Grzinic et Smid font apparaître leur propre dilemme en tant qu'auteurs contemporains. Tout en faisant parler le soldat de ses conflits de conscience, les auteurs incrustent dans la fenêtre derrière lui des images effroyables d'actualités sur la «libération» de Vukovar. Des milliers d'habitants défilent en silence au sortir de leur ville assiégée. Grzinic et Smid sont conscientes des aspects problématiques d'une technologie qui permet de s'approprier des images en elles-mêmes puissantes, et de les esthétiser. La consommation des media est visualisée en faisant apparaître les images sur le corps-même des acteurs. Les auteurs ne prétendent pas qu'une œuvre d'art peut changer quoi que ce soit à la guerre qui sévit autour d'elles. Elles posent la question de notre perception et de notre usage d'une technologie qui produit la guerre, et elles s'interrogent sur l'incidence qu'une approche philosophique pourrait avoir sur l'avenir.

Le temps s'écoule. Les sœurs apparaissent comme des mains sur le cadran d'une grande horloge ancienne, alors que les changements en Europe de l'Est se produisent d'un jour à l'autre. Un pays où il n'y avait pas de publicité se trouve soudain inondé d'affiches de United Colors of Benetton. Mais à quoi se heurte vraiment une religieuse noire dans un pays où un racisme refoulé et le nationalisme remontent à la surface de façon aussi violente et irrépressible? Grzinic et Smid reprennent la publicité de Benetton tout à fait comme la pièce de Tchekov. Portant son habit dans un pays qui n'avait plus vu de sœurs pendant des années, la religieuse noire embrasse l'un après l'autre tous les personnages de la vidéo – le dernier dans la file étant le buste d'un gorille.

La religieuse noire s'empare d'un arc et d'une flèche, vise avec précaution et tire sur un travailleur de la Croix Rouge. Il s'effondre pour mourir sur ses genoux; du sang filtre par-dessous son chapeau. Le sang coule tout au long des *Trois sœurs*. Les allusions au SIDA sont évidentes lors des images de seringues, de sang et de gants de médecins. Celui qui cherche un bouc émissaire auquel imputer la détérioration de la situation

choisira l'image de la religieuse noire, sur laquelle il projettera son sentiment nationaliste, et toutes les United Colors of Benetton n'y pourront rien.

Dans du matériel d'archives, un aveugle découvre l'emplacement, la taille et la forme de la Yougoslavie tandis qu'il explore les contours d'une carte du monde en relief. Avec tout le poids visuel des informations qu'il réunit en collages, *Trois sœurs* laisse au spectateur le soin de trouver son propre chemin sur la carte électronique composée par Grzinic et Smid. A l'instar de l'aveugle, nous sommes appelés à reconstruire un tout à partir de parties, et à recueillir parmi les ruines des fragments épars d'information; c'est le seul moyen que nous ayons de comprendre la vie dans l'Europe de l'Est de l'après guerre froide.

J. C. F.

Zygosia

Authors: **Gavin Hodge & Tim Morrison, GB**

Length: **26'**

Date: **1991**

Language: **English**

Distributor: **Gorilla Tapes**

■ The dictionary definition of *Zygosia* with which Gavin Hodge and Tim Morrison begin this their recent video about the German photomontage artist John Heartfield, refers to a term drawn from biology, describing the process by which two separate elements are united or yoked together to form a new whole. Not the first word to spring to mind when casting around for a depiction of Heartfield's highly original œuvre, but actually not at all a bad one for a man whose work performed a unique synthesis of disparate visual elements, and whose life represented an exemplary union of art and political activism.

In a similar spirit, Hodge and Morrison's tape attempts to marry video art and TV documentary, and operates (mostly) successfully on both of these levels. As an illustrated biographical introduction to Heartfield and his work, its lucid historical focus and its highly allusive visual style bring an extra level of resonance to many of Heartfield's montages. Not that further explication is always entirely necessary. For all the elegance and flair with which Heartfield's images were composed, they made their point with the utmost power and clarity.

One of the most interesting aspects of this tape is its idea of how some of the principles of montage Heartfield established might be extended to moving image forms. A sequence of Hitler ranting at the podium, hands waving, mouth foaming, is rendered memorably absurd by the addition of a matte-in toothbrush which makes it seem as if all the bombast of a Nuremberg rally were simply a prelude to the closing act of the great Dictator Brushing His Teeth. The shots are brought off with exquisite timing and no small measure of technical skill, and provides a good illustration of the sort of intervention with the image that new technology is making possible. At the same time, the apparent ease with which visual tricks can be performed and visual elements combined lends a curious throwaway quality to many of Hodge and Morrison's video effects – certainly it's difficult to speak of elements being yoked together in the meticulous, highly-wrought fashion that distinguished Heartfield's photomontage.

This perception may come more from the eye of the beholder than from any shortcomings in the piece (since the apparently seamless nature of Hodge and Morrison's image manipulation obviously belies a painstaking and equally formidable technique). To many, a visual coup-de-theatre like the Toothbrush sequence above may come disconcertingly close to *Spitting Image* style video pratfalls (in which serious satirical comment is often subordinated to the getting of a cheap laugh). Against that charge, Hodge and Morrison might well want to argue that they are simply making effective use of the dominant popular medium of their time: the moving-image equivalent of Heartfield's photo-magazine.

Even so, it is clear that, in the shift from still to moving image, something essential changes or is lost. This is, at root, a formal concern: meanings that are crystallised in one still, stark, striking image can be dissipated or over-elaborated once that image starts to move. But it is also to be attributed to the hip, flip, cynical times in which we live – where political focus can be easily blurred by an all-enveloping and knowing sense of irony, and where work at the formal and satirical cutting edge can be easily blunted by our over-exposure to all forms of media information. As new forms of digital technology make the creation of composite images a hundred times easier than used to be the case in Heartfield's day, a side-effect may be that artists will have to target their attacks along more

theatrical lines. As to whether anyone will fully reconcile the high seriousness of Heartfield with the high-jinks of video effects, we will have to wait and see. For the moment, at any rate, Hodge and Morrison's *Zygos* is possibly the piece that comes closest to forging a meeting of these two very different poles.

STEVE BODE

La dernière video de Gavin Hodge et Tim Morrison, qui a pour sujet John Heartfield débute par la définition de «zygose» (*Zygos* en anglais), un terme tiré de la biologie et qui décrit le processus par lequel deux éléments séparés sont unis pour former une nouvelle entité. On ne penserait pas spontanément à employer ce terme pour décrire l'art extrêmement original de photomontage de Heartfield, mais il s'applique somme toute assez bien à cet homme dont l'œuvre présente une synthèse unique d'éléments visuels disparates, et dont la vie reflète une union exemplaire entre l'art et l'engagement politique.

C'est dans un état d'esprit semblable que Hodge et Morrison tentent de marier l'art video et le documentaire télévisé: ils y parviennent (la plupart du temps) avec succès. Leur video, qui présente une introduction biographique à Heartfield et à son œuvre, présente un gros plan lucide sur l'histoire, exécuté dans un style tout fait d'allusions. Elle amène une résonance supplémentaire à bon nombre des montages de Heartfield, même si la plupart de ses œuvres n'appellent aucune explication supplémentaire. En effet, Heartfield a su composer ses images avec tant d'élégance et de flair qu'elles réussissent à elles seules à faire passer un message puissant et clair.

L'un des éléments les plus intéressants de cette video est qu'elle véhicule l'idée que certains principes de montage établis par Heartfield peuvent s'appliquer à des images en mouvement. Ainsi une séquence où Hitler admoneste la foule, agite ses mains et écume de rage devient-elle totalement absurde par la simple incrustation électronique d'une brosse-à-dents: on a l'impression que ces discours grandiloquents prononcés lors d'un rassemblement à Nuremberg ne servaient en fait que de prélude à l'acte final d'une pièce qui aurait pu avoir pour titre «Le grand dictateur se brosse les dents». Ces séquences sont parfaitement synchronisées et témoignent d'une grande maîtrise technique. Elles illustrent bien comment la technologie moderne permet d'intervenir, de jouer avec l'image. En même temps, l'apparente facilité avec laquelle les truquages sont

exécutés et les éléments visuels combinés donnent un caractère étrangement éphémère à grand nombre des effets video de Hodge et Morrison. Il est certainement difficile, ici, de retrouver l'union des éléments qui caractérisait le photomontage méticuleux et extrêmement élaboré de Heartfield.

Cette impression tient sans doute davantage au regard du spectateur qu'à des défauts de l'œuvre (puisque la manipulation sans faille des images de Hodge et Morrison témoigne d'une technique irréprochable et impressionnante). Pour beaucoup, un coup de théâtre visuel tel que la séquence de la brosse à dents se rapproche dangereusement du style de l'émission télévisée *Spitting Image* (où le bon commentaire satirique cède le pas à la plaisanterie grotesque). Pour leur défense, Hodge et Morrison pourraient invoquer le fait qu'ils ne font que se servir intelligemment du moyen de communication populaire le plus répandu de nos jours, à savoir l'équivalent animé du magazine photo de Heartfield.

Il n'en reste pas moins que le passage de l'image fixe à l'image animée entraîne des changements fondamentaux, voire des pertes. Il s'agit, dans le fond, d'une question formelle. Ne doit-on pas craindre de voir un message cristallisé dans une seule image fixe, arrêtée, frappante, perdre de son effet, paraître trop sophistiqué dès l'instant où cette image se met en mouvement? Mais l'époque à laquelle nous vivons, une époque où tout n'est que modes, désinvolture et cynisme joue également un rôle non négligeable: les intentions politiques se fondent dans l'ironie générale et la pointe satirique s'émousse à force d'être surexposée à toutes les formes d'informations médiatisées. Comme de nouveaux types de technologies digitales rendent la création d'images composites cent fois plus facile qu'à l'époque de Heartfield, il se pourrait que les artistes doivent dorénavant faire passer leurs critiques par des séquences plus théâtrales. Mais seul l'avenir nous dira si quelqu'un est en mesure de réconcilier le grand sérieux de Heartfield avec les excès des effets video. En tout état de cause, pour l'heure, c'est peut-être *Zygos*, l'œuvre de Hodge et Morrison, qui réussit le mieux à réunir ces deux pôles totalement divergents.

S. B.

No words will ever do

Author: Pia Massie, CH-USA

Length: 23'

Date: 1992

Language: English/Français

Information: St. Gervais Genève

In her latest piece, Pia Massie explores the memories and images of her early childhood, a period marked by the untimely loss of her mother. Piles of old photographs and Super 8 spools have been condensed and cut to make a fast moving-tape. Crammed with images, it is held together by an off-screen dialogue which seems to dispute the very title of the piece, *No words will ever do*.

So, if no words will ever do, what do we do with the verbal outpouring, the unending breathless questioning and the trembling voices that erupt throughout the piece? And, more especially, where does the voice of the commentary fit in? Now, if no words will ever do, this could be put down to the fact that whenever they do relate to the images, it is at times that are both brief and unlikely. And, interestingly, it is photography that brings about the meeting of language and image. Indeed, the evocation of her dead mother is in turn captured in the photographs taken by her artist father.

This leads Pia Massie to make a switch: the traumatic story of a child in search of its identity (and, after all, as Marthe Robert states in *The Novel of the Beginning and the Beginning of the Novel*, this story is the root source of modern narrative: from Rousseau to Kafka, the lost child is the archetypal hero of the novel) becomes the story of the relationship between photography and video. In a photograph, faces, fabric creases, light can all be treated as fetishes by the misguided soul searching for these traces of authenticity as a legitimate trigger for the imagination; what once was, what we see in a photograph is more than a representation, it is a fragment of reality which actually happened (See Roland Barthes, *Camera Lucida*). While the black and white image exists as proof, by a rich paradox it inevitably opens up the possibility of fiction. The photograph then is both document and icon.

It took video to penetrate the sealed shrine of family photographs. A vehicle for new image, it freed these fixed images, made them light as music and gave them a transient quality that detached them from the grieving whole.