

# ARGOS MAG

**Robrecht Vanderbeeken  
over Nicolas Provost**

**Tobias Hering on  
Maria Iorio  
and Raphaël Cuomo**

**Sofie Ruysseveldt  
sur DCA et la  
numérisation du  
patrimoine culturel  
européen**

**Dieter Lesage:  
Letter to an  
Artistic Director**

**Guillaume Bijl  
Jef Cornelis  
Joëlle de la Casinière  
James Lee Byars  
Vincent Meessen  
Hans Op de Beeck  
Steve Reinke**

## EXHIBITIONS

Nicolas Provost <i>Plot Point Trilogy</i>	4
<i>Filmische stadssymfonieën</i> Robrecht Vanderbeeken	9
Maria Iorio & Raphaël Cuomo <i>Twisted Realism</i>	12
<i>The picture, is it there or not?</i> Tobias Hering	16
<b>PUBLICATIONS</b> Jef Cornelis, <i>Documenta 4 &amp; 5</i>	21
<b>DISTRIBUTION</b> New works Hans Op de Beeck Steve Reinke	22 23
<b>ARTIST CONTRIBUTION</b> <i>Location photograph</i> Vincent Meessen	24
<b>BLACK BOX</b> <i>documenta 4-6. Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events</i>	26
<i>Letter to an Artistic Director</i> Dieter Lesage	29
<b>PRESERVATION</b> <i>A television relic: on the digitisation of James Lee Byars: The World Question Center</i> Emanuel Lorrain	32
<i>DCA : numérisation du patrimoine culturel européen</i> Sofie Ruyseveldt	35
<b>EVENT</b> <i>Erfgoeddag 2012, Helden uit de schaduw</i>	39
Jonathan Thonon en Paul Willemsen in discussie met Nicolas Provost	40
<b>EXTRA MUROS</b> <i>Art Brussels, Story of Perception - Discussie over documenta</i> <i>Contour On Tour</i>	41 42
<b>MEDIA LIBRARY</b> <i>Pour un autre cinéma</i>	44
<b>INFO &amp; VISIT</b>	46
<b>CALENDAR</b>	48

Cover: Nicolas Provost, *Tokyo Giants* (working title), 2012. Courtesy of the artist.  
Photo (cover 2 & 3): Vermeir & Heiremans, *The Residence (a wager for the afterlife)*, 2012.  
Screenshot of the financial algorithm, developed in collaboration with Justin Bennett.

**(NL)** Tot de zomer lopen bij Argos drie nieuwe projecten. De Belg Nicolas Provost brengt onder de noemer *Plot Point Trilogy* drie mid-dellange videowerken voor het eerst samen. Opnieuw de grenzen en overlappingsen tussen fictie en werkelijkheid aftastend, omvat de tentoonstelling de wereldpremière van *Tokyo Giants* (2012, werktitel). Daarin voert Provost in de Japanse metropool een cinematografische protagonist op wiens werkelijkheid tussen droom en nachtmerrie schommelt.

Op de etage tonen Maria Iorio en Raphaël Cuomo *Twisted Realism*, een langlopend project dat verschillende 'esthetieken van de werkelijkheid' en de daarmee vervlochten geschiedenissen van architectuur, migratie en film onderzoekt. Gegoten in een architecturale setting, focust de tentoonstelling op de herconfiguratie van de stedelijke ruimte na de Tweede Wereldoorlog en de uitbeelding daarvan in Italiaanse film.

Terwijl *DOCUMENTA (13)* de kunstzomer domineert, tracht Argos in het screeningprogramma *documenta 4-6. Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events* kritisch terug te blikken op de geschiedenis van het belangrijkste hedendaagse kunstenevenement en de verslaggeving erover op televisie. Twee documentaires van Jef Cornelis (*d4*, *d5*) en een live-uitzending van de Hessischer Rundfunk (*d6*) verhalen over de gefnuikte ambities, misverstanden en waan van de dag tijdens deze drie sleutelafleveringen van *documenta*.

Terwijl Vincent Meessen tekent voor de kunstenaarsbijdrage van dit *Argos Mag*, leidt collectiebeheerder Sofie Ruyseveldt ons in het hoe en waarom van het Europese project Digitising Contemporary Art. Uiteraard vindt u ook weer alles over evenementen en screenings buitenshuis, distributie- en conserveringsactiviteiten en over de nieuwe aanwinsten die u in onze mediathek kan raadplegen.

We wensen u een warme zomer toe. Tot ziens bij Argos!

**(FR)** Argos monte trois nouveaux projets jusqu'à l'été. Le Belge Nicolas Provost rassemble trois œuvres vidéo de moyen métrage sous le titre *Plot Point Trilogy*. Explorant les limites et les recoupements entre la fiction et la réalité, l'exposition englobe la première mondiale de *Tokyo Giants* (2012, titre provisoire). Pour le personnage cinématographique que Provost met en scène dans la métropole japonaise, la réalité oscille entre rêve et cauchemar.

Maria Iorio et Raphaël Cuomo montrent à l'étage *Twisted Realism*, un projet de longue haleine qui examine les diverses 'esthétiques de la réalité' et les histoires d'architecture, de migration et de cinéma qu'elles intègrent. Coulée dans un cadre architectural, l'exposition s'intéresse à la reconfiguration de l'espace urbain après la Seconde Guerre mondiale et sa représentation au cinéma italien.

Alors que l'été artistique est dominé par *DOCUMENTA (13)*, Argos tente de porter à travers le programme de projection *documenta 4-6. Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events* un regard critique sur l'histoire de la plus grande manifestation artistique et son traitement à la télévision. Deux documentaires de Jef Cornelis (*d4*, *d5*) et une transmission en direct du Hessischer Rundfunk (*d6*) narrent les ambitions frustrées, les malentendus et le chaos ambiant pendant trois épisodes de clôture de la *documenta*.

Tandis que Vincent Meessen signe l'article d'artiste de ce *Argos Mag*, la gestionnaire de collection Sofie Ruyseveldt nous livre les tenants et les aboutissants du projet européen Digitising Contemporary Art. Vous retrouverez évidemment aussi dans ce numéro toutes les informations utiles sur les manifestations et projections hors de nos murs, les activités de distribution et de conservation et les nouvelles acquisitions, que vous pouvez consulter dans notre médiathèque.

Nous vous souhaitons d'ores et déjà un bel été. À très bientôt chez Argos!

**(EN)** Three new projects will be on at Argos until the summer. Under the title *Plot Point Trilogy*, the Belgian Nicolas Provost will be presenting three medium-length video works together for the first time. They once again explore the boundaries and overlaps between fiction and reality, and in one case – *Tokyo Giants* (2012, working title) – it is a world premiere. In this film Provost puts a cinematographic protagonist in the Japanese metropolis, someone whose reality swings between dream and nightmare.

Upstairs, Maria Iorio and Raphael Cuomo are showing *Twisted Realism*, a long-term project that examines various 'aesthetics of reality' and the histories of architecture, migration and film that are interwoven with them. The exhibition, cast in an architectural setting, focuses on the reconfiguration of urban space after the Second World War and its depiction in Italian films.

While *DOCUMENTA (13)* dominates the summer, in its screening programme *documenta 4-6. Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events*, Argos will try to take a critical look at the history of this most important contemporary art event and the way it is reported on television. Two documentaries by Jef Cornelis (*d4*, *d5*) and a live broadcast by the Hessischer Rundfunk (*d6*) tell of broken ambitions, misunderstandings and the delusions of the day in these three key *documenta* exhibitions.

While Vincent Meessen is responsible for the artist's contribution to this *Argos Mag*, the collection manager Sofie Ruyseveldt gives us an introduction to the whys and wherefores of the European Digitising Contemporary Art project. And of course you will again find plenty of info on events and screenings outside Argos, distribution and conservation activities and the new acquisitions you can consult in our media library.

We wish you a warm and sunny summer and look forward to seeing you at Argos!





Nicolas Provost, *Plot Point*, 2007. Courtesy of the artist.

22.04 – 01.07.2012

**NICOLAS  
PROVOST**

**PLOT POINT  
TRILOGY**



**OPENING NIGHT**  
21.04.2012 18.00-21.00

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

(NL) Het verfrissende en eigenzinnige oeuvre van Nicolas Provost (1969) slaat bruggen tussen de beeldende kunsten, cinema en video. Spelend met het jargon en de narratieve conventies van de westerse filmtraditie, reflecteert zijn audiovisuele werk over de *condition humaine* in het algemeen en over onze gemediatiseerde werkelijkheid in het bijzonder.

Bij Argos brengt de Brusselse kunstenaar die recentelijk debuteerde met de gelauwerde langspeelfilm *The Invader* drie middellange videowerken voor het eerst samen. Met het drieluik *Plot Point Trilogy* tast Provost andermaal de grenzen en overlappingsen tussen fictie en werkelijkheid af. Hiertoe gebruikt hij geen found footage, maar manipuleert hij – in de montage, door middel van de soundtrack – zelf gedraaide dagelijkse gebeurtenissen als dusdanig zodat ze grootse momenten uit de klassieke Hollywoodcinema naar de kroon steken. Centraal daarbij staat een spelen met spanningsopbouw en -ontlading: wellicht onbelangrijke handelingen turnt Provost om tot theatrale, gewichtige acties die zich afspelen tegen een indrukwekkende grootstedelijke achtergrond. Elk van de drie episodes vormt bovendien een formele studie: de kunstenaar hanteert geïsoleerde technieken om de ‘werkelijkheid’ naar zijn hand te zetten.

In het eerste deel *Plot Point* (2007) vormt het New Yorkse Times Square het dramatische decor voor een thriller zonder verhaallijn of omlinjd narratief die Provost op basis van observaties van de activiteiten van de NYPD construeert. Ook voor *Stardust* (2010) trekt de kunstenaar op pad met een verborgen camera. In dit tweede deel versmelt Provost de glorieuze doch ambigue uitstraling van de gokhoofdstad Las Vegas met een opwindend misdaadverhaal waarin een handvol Hollywoodsterren de revue passeert. Het sluitstuk van *Plot Point Trilogy*, de wereldpremière van *Tokyo Giants* (2012, werktitel), draaide Provost in Tokio. Hier voert hij de mens in de straat als een cinematografische protagonist op wiens werkelijkheid zich tussen droom en nachtmerrie ophoudt.

In deze drie esthetische herinterpretaties boetseert Provost niet enkel met schijnbaar onbelangrijk basismateriaal mystieke ruimtes die de kijker dwingend absorberen, ook toont hij op meesterlijk wijze aan dat de droomwereld die cinema heet louter een geconstrueerde parallelle realiteit is opgetrokken uit clichés, technische spelregels en dramaturgische conventies. (IS)



Nicolas Provost, *Tokyo Giants* (working title), 2012. Courtesy of the artist.

(FR) L'œuvre décapante et singulière de Nicolas Provost (1969) jette des passerelles entre les arts plastiques, le cinéma et la vidéo. Jouant avec le jargon et les conventions narratives de la tradition cinématographique occidentale, son œuvre audiovisuelle examine la condition humaine en général et notre réalité médiatisée en particulier.

L'artiste bruxellois, dont le premier long-métrage, *The Invader*, a été récemment primé, rassemble pour la première fois trois œuvres vidéo de moyen métrage. Avec *Plot Point Trilogy*, Provost explore encore une fois les frontières et les recoupements entre fiction et réalité. Il n'utilise pas pour cela du *found footage*, mais manipule – dans le montage et au moyen de la bande-son – des faits ordinaires du quotidien qu'il a lui-même filmés de telle sorte qu'ils surpassent les grands moments du cinéma hollywoodien. Au centre de sa démarche, un jeu avec la tension qu'il crée et relâche: Provost transforme des situations apparemment anodines en actions théâtrales lourdes de sens qui se déroulent dans un décor urbain imposant. Chacun des trois épisodes constitue en outre une étude formelle: l'artiste utilise des techniques isolées pour modeler la 'réalité'.

Dans le premier volet *Plot Point* (2007), le Times Square de New York prête son décor dramatique à un thriller sans fil narratif précis que Provost construit sur base d'observations des activités de la police new-yorkaise. Pour *Stardust* (2010), le deuxième volet tourné en caméra cachée, Provost fusionne l'aura à la fois prestigieuse et ambiguë de la Mecque du jeu Las Vegas avec un crime palpitant dans lequel défile une poignée de stars hollywoodiennes. Le volet final de *Plot Point Trilogy*, la première mondiale de *Tokyo Giants* (2012, titre provisoire), a été tourné par Provost à Tokyo. Il fait ici de l'homme de la rue un protagoniste cinématographique dont la réalité est bloquée entre rêve et cauchemar.

Dans ces trois réinterprétations esthétiques, Provost modèle non seulement avec des matériaux de base apparemment anodins des espaces mystiques qui s'imposent au spectateur; il montre aussi de manière magistrale que l'univers onirique du cinéma n'est qu'une réalité parallèle construite à partir de clichés, de règles du jeu techniques et de conventions dramaturgiques. (IS)

(EN) The refreshing and highly unusual work of Nicolas Provost (1969) builds bridges between the visual arts, cinema and video. While playing with the jargon and narrative conventions of the Western film tradition, his audiovisual work reflects on the human condition in general and our mediated reality in particular.

At Argos, this Brussels artist, who recently made his feature film debut with the much praised work *The Invader*, will be combining three medium-length video works for the first time. In the triptych entitled *Plot Point Trilogy*, Provost once again explores the boundaries of and overlaps between fiction and reality. He does not use found footage to do this, but – in the editing, by means of the soundtrack – manipulates everyday events (which he filmed himself) in such a way that they rival the great moments of classic Hollywood cinema. At the heart of this lies the build-up and release of tension: Provost converts probably insignificant actions into momentous theatrical actions played out against the imposing background of a great city. What is more, each of the three episodes is a formal study in its own right: the artist employs techniques taken out of context to mould 'reality' to his will.

In the first part, *Plot Point* (2007), Times Square in New York is the dramatic backdrop to a thriller with no storyline or defined narrative, based on Provost's observation of the activities of the NYPD. He also used a hidden camera for *Stardust* (2010). In this second part, Provost fuses the glorious yet ambiguous aura of Las Vegas, the gambling capital, with an exciting crime story in which a handful of Hollywood stars make an appearance. Provost shot the final part of the *Plot Point Trilogy* in Tokyo. This film, *Tokyo Giants* (working title, 2012), is soon to have its world premiere. He here presents the man in the street as a film protagonist whose reality lies somewhere between a dream and a nightmare.

In these three aesthetic reinterpretations, Provost, using seemingly insignificant raw material, not only moulds mystical spaces that compellingly absorb the viewer, but also masterfully shows that the dream-world called 'cinema' is simply a constructed parallel reality comprising clichés, technical rules and dramaturgical conventions. (IS)



## ARTIST TALK NICOLAS PROVOST

05.05.2012 15.00

SEE P 40



Nicolas Provost, *Stardust*, 2010. Courtesy of the artist.

# FILMISCHE STADSSYMFONIEËN

## OVER DE *PLOT POINT TRILOGY* VAN NICOLAS PROVOST

ROBRECHT VANDERBEEKEN

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

Met zijn verrassende en veelzijdige oeuvre is Nicolas Provost een genre op zich. Hij voegt weliswaar een nieuw hoofdstuk toe aan een traditie die ooit begon bij zoiets als de videokunst, maar dan eentje dat die traditie subtiel opheft én verheft. Provost speelt met de cinemacodes om visuele gedichten te maken over onze werkelijkheid, meer bepaald over datgene waarvan onze beleving van de realiteit doordrongen is: cinema. Niet alleen zijn wij allemaal opgegroeid met het canon van de film, het is ook een venster waardoor wij naar de wereld hebben leren kijken. Of we dat nu leuk vinden of niet, onze geconditioneerde blik wordt voortdurend scherp gesteld door de parameters van ons collectief filmgeheugen. Provost voelt dat als geen ander aan. Dat verklaart waarom zijn films er steeds in slagen om een directe toegang tot de kijker te vinden. De kijker, dat is in zijn geval dan zowel de zogenaamde 'ascetische elite' van de beeldende kunsten, als die al zou bestaan, de doordeweekse televisiekijker, de occasionele filmfestival bezoeker, zowel als de *die-hard* cinefiet.

Hoe kunnen we Provosts vormexperimenten beschrijven? Het zijn geen louter conceptuele stijloefeningen, want ze staan bol van beeldverhaal, humor en emoties. Het zijn geen zuiver esthetische beeldwerelden, want ze vormen ook een spiegelpaleis van reflecties op het medium. Het is geen kunst om de kunst want daarvoor genereren ze teveel amusant kijkplezier. Het is een ongeziene, absurde of abstracte beeldtaal maar tegelijk ook een collage van herkenbare, vertrouwde beelden met heel wat knipoogjes naar filmklassiekers. Het is bovendien een hele prestatie - dat zal zelfs de immer gereserveerde kunstscepticus moeten toegeven - om werk te maken waarvan je zowel kan zeggen dat het een onvervalst kunstkritisch discours neerzet maar dat ook intimideert met zijn ongegeneerde, sublieme schoonheid. Anders gezegd: hoe omschrijf je films die de antithese tussen pakweg het essentialisme van Douglas Gordon en de travestieshow van Matthew Barney tot een synthese

brengt? Hoe omschrijf je de mix tussen uitersten als de rationele dwarsdenkerij van Bruce Nauman met de religieuze pathos van Bill Viola? Provost doet het keer op keer, en dat op uiteenlopende manieren.

Zelf omschrijft hij zich bij voorkeur als een beeldhouwer die met eigen of gevonden beelden de kijker zowel emotioneel als intellectueel wil raken en daartoe zijn eigen tijdloze mutanten creëert. Lang of kort, het doet er weinig toe, zowel qua stijl, beeld en stroming kiest Provost voor een eigen virtueuze cocktail, waarbij hij de ene keer een commentaar componeert op een genre –porno, thriller of horror- om een andere keer met de identiteit van oerscènes, zoals de kusscène, aan de slag te gaan. In *The Divers* zwelt zijn werk bijvoorbeeld op tot één grote hunkerende paringsdans: die kus die als vuurwerk in de lucht hangt, kan niet gevangen worden. In *Gravity* worden we dan weer platgedrukt door een stroboscoop van duizelingwekkend aan elkaar gezoende scènes die naar adem doen snakken en zo een prachtig portret brengen van wat verliefdheid in wezen dikwijls is: een intens en intiem ontglippen.

Argos brengt in het voorjaar 2012 de wereldpremière van Provosts *Plot Point*. Deze trilogie brengt naast de intussen befaamde prijswinnaars *Plot Point* (2007) en *Stardust* (2010) een nieuwe episode, gefilmd in de straten van Tokio: *Tokyo Giants* (2012, werktitel). Ook deze trilogie is een lakmoesproef voor de versmelting van realiteit en cinema waarin feit, fictie en de interpretatieschema's van de kijker op een unieke manier veredeld worden. Met een verborgen HD-camera filmt Provost de realiteit zoals ze is, maar met dat materiaal componeert hij een gecodeerde puzzel waarin film en realiteit elkaar wederzijds overstijgen.

In de eerste episode krijgt de NYPD de hoofdrol en transformeert Provost de dagdagelijkse drukte op Times Square tot een thriller met een hoog surveillance gehalte. Deze monumentale grootstad krijgt samen met toevallige passanten en de NYPD de hoofdrol toebedeeld. Hoewel we als kijker door de



meesterlijke spanningsboog emotioneel bedwelmend en visueel meegezogen worden, blijft het verhaal in een sardonische *surplace* omdat het actieplan volledig suggestief is. Ook de 'plot points' blijken optische illusies te zijn. Tot een ballet van politiewagens met zwaailichten voor een ontladende en zelfs ontroerende ontknopning zorgt.

Na *Plot Point* in New York wordt de kijker mee op sleeptouw genomen naar *Stardust* in Las Vegas. Provost hanteert hier dezelfde *grammar of suspense* – een twist van zelf gefilmde beelden met dialogen en geluid uit bekende films of series worden schematisch en ritmisch geschikt in een Hollywoodiaanse taal – maar hij schrijft daarmee een ander verhaal. Provost laat zich opnieuw inspireren door de glorieuze ambiguïteit van deze beruchte stad en introduceert verschillende intriges die elkaar doorkruisen zonder dat ze hun mysterie prijsgeven. Door middel van clichématige filmlocaties – casino's, hotelloobby's, limousines, clubs – schept *Stardust* een samenzweerderige sfeer van glitter, misdaad en afrekening in het walhalla van sterren, gokkers en dollars. Opmerkelijk: echte filmsterren zoals Dennis Hopper, John Voight en Jack Nicholson spelen mee. Maar zelfs als zij hier als toevallige passant of figurant voor de camera zouden verschijnen, dan nog weerhoudt hun iconische verschijning de kijker ervan om hen in een andere rol dan die van acteur te zien.

Tenslotte, het langverwachte sluitstuk in Tokio. Provosts verborgen camera duikt onder in het dagdagelijkse leven van deze metropool en haar fascinerende subculturen waar de eenvoudigste dingen dikwijls het meest verrassend zijn. Hij vond er een man die hij verdenkt van moord en registreert nauwgezet diens interacties met de nietsvermoedende lokale bevolking, die altijd even vriendelijk maar steeds ook even vreemd zijn. De man wordt zo een protagonist wiens parcours ons ontvoert in een wereld waarin de grens tussen droom en nachtmerrie zoek is.

Om inzake omschrijving iets toe te voegen aan deze trilogie, zonder te vervallen in wat er al over geschreven is, of af te glijden naar evidente duidingen in termen van appropriatie, pop art, (anti-)spektakel en simulacra, zou ik de kijker willen uitnodigen om ze te bekijken tegen de achtergrond van de rijke avant-garde traditie van de *city symphony*. Reeds van bij het ontstaan van het audiovisuele medium probeerden grootmeesters als Walter Ruttmann of Dziga Vertov een experimenteel portret van grootsteden op film vast te leggen. Eerder dan een focus op de stedeling of de typische architectuur, wou men de fascinerende dynamiek van het moderne, energieke stadsleven met het cameraoog vastleggen. De klassieker *Man with a Movie Camera* (1929) herinnert ons er tevens aan dat de uitvinding van het fototoestel en later van de filmcamera niet alleen gepaard ging met een fascinatie voor de magie en het mysterie van het medium maar ook en vooral met heel wat ambitieuze verwachtingen.

Het mechanische oog stelt ons namelijk in staat om de beperktheid van de menselijke vermogens te overstijgen en daardoor zou men een waarheid kunnen weergeven die voordien onbereikbaar was. Volgens Vertov toonde het cameraoog de kijker bijvoorbeeld wat volgens hem de ware aard van de grootstad is. Het feit dat hij benadrukte dat film in de eerste plaats 'documentaire' moest zijn, illustreert bovendien dat representatie en interpretatie al vanaf de ontstaansjaren van de cinema onderling uitgewisseld werden. Ook de pioniers van de documentaire film beoogden blijkbaar een explicite eerder dan een registratie, ook voor hen is een documentaire een argument eerder dan een document.

Doorheen de geschiedenis van de film hebben heel wat kunstenaars het idee van documentairefilm als waarheidsmachine op de proef gesteld. De Israëlische kunstenaar Omer Fast produceerde bijvoorbeeld intelligente audiovisuele reflecties over de onlosmakelijkheid van feit en fictie. Maar hij deed dat wel door middel van het medium zelf, waardoor hij dus de potentie van het cameraoog niet deconstrueert maar net benadrukt. De Franse kunstenaar Dominique Gonzalez-Foerster reisde met haar camera van stad naar stad de wereld rond en compileerde subjectieve impressies die de kijker onder de vorm van een dagboekverhaal een momentopname bieden van haar ontmoeting met deze culturele plekken. Ook zij kan deze private belevingen maar overbrengen dankzij haar camera. Nicolas Provost brengt al deze denkpistes op een ingenieuze wijze samen in een groter verhaal: de *Plot Point Trilogy* toont namelijk hoe de verstrengeling van feit en fictie vertrekt bij de kijker, voor wie publieke plekken zoals New York en personen zoals Dennis Hopper in de eerste plaats het filmdecor of personage zijn zoals die in onze verbeelding bestaan. De trilogie toont bovendien hoe deze op het eerste gezicht persoonlijke beleving iets is dat wij allemaal delen, waardoor het dus een intersubjectieve waarheid geworden is: *New York is Plot Point* en vice versa.

Als we een lijn trekken van Vertov tot nu, van pre-cinema tot post-cinema zeg maar, dan leert Provost ons een nieuwe les in de fenomenologie van het kijken. Als Vertov de stad toont zoals hij zou willen dat we die zien, namelijk als marxistische utopie, dan toont Provost ons dat wij de stad nog moeilijker anders kunnen zien dan we ze zien, namelijk als cinematografische ideologie. De beeldwereld van cinema schoof doorheen de jaren als een eclips voor de bril van onze persoonlijke waarneming en genereerde daardoor het hedendaagse wereldbeeld dat wij als het onze beschouwen. Wie durft er nog beweren dat kunst geen audiovisuele wetenschap kan zijn?

Robrecht Vanderbeeken is filosoof. Momenteel is hij als postdoc verbonden aan de School of Arts Gent. Hij schrijft over kunst, wetenschap en filosofie.



Nicolas Provost, *Tokyo Giants* (working title), 2012. Courtesy of the artist.





Maria Iorio & Raphaël Cuomo, *Twisted Realism*. 2010-2012. Courtesy of the artists.

22.04 – 01.07.2012

# MARIA IORIO & RAPHAËL CUOMO

## TWISTED REALISM

⦿  
**OPENING NIGHT**  
 21.04.2012 18.00-21.00

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

(NL) In 2006 begonnen Maria Iorio (1975) en Raphaël Cuomo (1977) aan een reeks samenwerkingsprojecten op lange termijn. Dat resulteerde in twee parallelle ensembles van werken. *Towards a History of the Vanishing Present* is een onderzoek naar de economie van het zichtbare in relatie tot de voorbije en huidige mobiliteit rond de kusten van de Middellandse Zee. Het resulterende corpus van werken confronteert ons met uiteenlopende geschiedenissen of onafgewerkte vertogen die een verklaring bieden voor een vervlochten modernisme.

In Argos presenteren Maria Iorio en Raphaël Cuomo een nieuwe opstelling van *Twisted Realism*, een project dat opgestart werd in Rome in 2008 en verschillende stadia doorliep. Op de huidige tentoonstelling wordt de première voorgesteld van de finale versie van het onverkorte video-essay met de gelijknamige titel; daarnaast worden in een architecturale setting diverse documenten en nieuwe reeksen foto's getoond die het project binnen een context plaatsen.

*Twisted Realism* onderzoekt verschillende 'esthetieken van de werkelijkheid' en de daarmee vervlochten geschiedenissen van architectuur, migratie en film. Voor het project werden archieven in Rome en Bologna geraadpleegd. De focus van het project is de herconfiguratie van de stedelijke ruimte na de Tweede Wereldoorlog en de uitbeelding daarvan in Italiaanse film uit de periode van het 'economische wonder'.

Voor het project bezochten Iorio en Cuomo enkele locaties waar Pasolini *Mamma Roma* (1962) filmde, namelijk de wijk Tuscolano in Rome. In de periode 1950-1960 werd hier met steun van het INA-Casa fonds een grootschalig sociaal woningbouwproject verwezenlijkt, in het kader van een plan dat op touw werd gezet door de christendemocratische regering. Pasolini's film werd op die manier het uitgangspunt om de periode in kwestie te onderzoeken – een periode die wordt gekenmerkt door een reorganisatie van het kapitalisme, een toenemende consumptie, het begin van het televisietijdperk en de hedendaagse Italiaanse context. *Twisted Realism* evocert het erfgoed van het neorealisme aan de hand van de Italiaanse neorealistische architectuur en via de figuur van Anna Magnani. De tentoonstelling toont ons verder ook nog hoe de Italiaanse kunstfilm van de jaren zestig gecommmercialiseerd raakte in een proces waarbij de hele cultuur geprivatiseerd werd. Tegelijk werd het medialandschap gemonopoliseerd en gebruikt om een eenheidsversie van de nationale geschiedenis te schrijven.

Iorio en Cuomo bedenken strategieën om zich te geschiedenis van de film (terug) toe te eigenen en laten heden en verleden samenvallen om vragen op te werpen over de rol en de functie van cinema, over hoe die zich verhoudt tot de politieke en economische macht en in welke mate cinema weerwerk kan leveren. (AC)



Maria Iorio & Raphaël Cuomo, *Twisted Realism*, 2010-2012.  
Courtesy of the artists.

(FR) Les projets collaboratifs à long terme de Maria Iorio (1975) et Raphaël Cuomo (1977) ont formé depuis 2006 deux ensembles parallèles d'œuvres : *Toward a history of the vanishing present* examine différentes économies de la visibilité en relation avec les régimes de mobilité passés et présents sur les rives de la Méditerranée. L'ensemble d'œuvres manifeste des histoires divergentes ou des négociations culturelles inachevées qui rendent compte d'une modernité complexe.

Maria Iorio et Raphaël Cuomo présentent à Argos une nouvelle constellation de l'ensemble *Twisted Realism*, un projet qui a été initié à Rome en 2008 et s'est développé en plusieurs phases. L'exposition présente pour la première fois la version finale de l'essai vidéo éponyme et rassemble dans un display architectural une nouvelle série de photographies et de documents collectés qui permettent de situer le projet dans un contexte plus large.

*Twisted Realism* examine diverses 'esthétiques de la réalité' et les histoires entrecroisées de l'architecture, de l'émigration et du cinéma. Elaboré dans plusieurs archives à Rome et à Bologne, le projet porte sur la reconfiguration de l'espace urbain après la Seconde Guerre mondiale et la représentation de ce phénomène dans le cinéma italien de la période du 'miracle économique'. Iorio et Cuomo revisitent plusieurs sites de tournage de *Mamma Roma* (1962), qui a été filmé pour une large part dans le quartier INA-Casa Tuscolano à Rome. Ce grand projet de logements sociaux fut réalisé en 1950-1960 dans le cadre d'un plan national mené par le gouvernement démocrate-chrétien. Le film de Pasolini devient ainsi le point de départ d'une investigation de cette époque marquée par une réorganisation du capitalisme, le consumérisme naissant et l'expansion de la télévision, ainsi que du contexte italien contemporain. *Twisted Realism* évoque l'héritage du néorealisme dans l'architecture italienne et à travers la figure d'Anna Magnani. Le projet suggère comment le cinéma italien d'auteur des années 1960 est devenu un bien marchand dans le processus de privatisation de la culture et de monopolisation du paysage médiatique, et comment il a été instrumentalisé pour écrire une version pacifiée de l'histoire nationale.

Iorio et Cuomo inventent des stratégies de réappropriation de l'histoire du cinéma et suggèrent une convergence du passé et du présent afin de questionner les rôles et fonctions du cinéma, sa relation avec le pouvoir politique et économique et, in fine, sa capacité de résistance. (AC)

(EN) Since 2006, the long-term and collaborative projects of Maria Iorio (1975) and Raphaël Cuomo (1977) have formed two parallel ensembles of works: *Toward a history of the vanishing present* researches the economies of visibility in relation to past and present mobility regimes over the shores of the Mediterranean Sea. The resulting body of works manifests divergent histories or unfinished negotiations that account for an entangled modernity.

At Argos, Maria Iorio and Raphaël Cuomo present a new constellation of the ensemble *Twisted Realism*, a project that started in Rome in 2008 and developed in several phases. The exhibition premieres the final version of the full-length video essay of the same title, and brings together, in an architectural display, collected documents and a newly produced series of photographs which contextualize the project.

*Twisted Realism* examines various 'aesthetics of reality' and the intertwined histories of architecture, migration and cinema. Drawing on several archives in Rome and Bologna, the project focuses on the reconfiguration of the urban space after WWII and its depiction in Italian cinema in the period of the 'economic miracle'.

Iorio and Cuomo revisit some shooting locations of *Mamma Roma* (1962), which was partly filmed in the INA-Casa Tuscolano neighbourhood in Rome. This large-scale social housing project was realised in 1950-1960 in the framework of a national plan instigated by the democratic-christian government. In this way, Pasolini's film becomes the starting point to investigate both this period, which is marked by a reorganisation of capitalism, increasing consumption and the emergence of television, and the contemporary Italian context. *Twisted Realism* evokes the legacies of neorealism through its instance in Italian architecture and through Anna Magnani's figure, and manifests how the Italian art cinema of the 1960s was commodified in a process of privatisation of culture and monopolisation of the mediascape, as well as how it was appropriated for writing an unifying version of the national history.

Iorio and Cuomo invent strategies for (re) appropriating cinema history and propose a convergence of past and present to question the roles and functions of cinema, its relation to political and economical power and ultimately its ability of resistance. (AC)

The exhibition *Twisted Realism* is supported by Pro Helvetia - Swiss Arts Council. The project *Twisted Realism* has been supported by: Erna und Curt Burgauer Stiftung; George Foundation; Fonds cantonal d'art contemporain, Genève; Fonds d'art contemporain de la ville de Genève; République et Canton du Jura. With the kind collaboration of: Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini, Cineteca di Bologna (Bologna); Archivio del Movimento Operaio e Democratico (Rome); Archivio Storico Luce (Rome); Archivio Centrale dello Stato (Rome).



# THE PICTURE, IS IT THERE OR NOT?<sup>1</sup>

## THE MODALITY OF THE VISIBLE IN MARIA IORIO AND RAPHAËL CUOMO'S *TWISTED REALISM*

TOBIAS HERING



Maria Iorio & Raphaël Cuomo, *Twisted Realism*, 2010-2012. Courtesy of the artists.

1

PROJECTION ROOM  
Interior  
Night

*The projection room of a cinema. Two towering 35-millimeter projectors frame the view. Through the projection window can be seen a rather small auditorium with seats for about 80 people. The predominant colour is red: red textile covers the walls, and a red curtain hides the screen. The cinema is modestly lit. The light in the projection room itself is already dimmed to a minimum. Every now and then we see someone entering through the open door at the bottom right in front of the curtain. People are wearing coats or jackets, and their eyes scan the room for empty seats.*

*The protagonists have set up a camera on a tripod in the projection room. It stands in the foreground of the image, one step behind the left-hand projector on which the first reel of film is already mounted. The camera is facing the same direction as the projector, and a blinking red light suggests that it is already recording. The projection window dimly reflects the room: the projectors, the camera on the tripod, and also the off-screen figures of the projectionist and the two protagonists. The presence of the camera on the tripod restricts the already limited space even more, but the projectionist seems to move about casually and undisturbed. He briefly enters the frame and touches the film in the projector. This might have been a staged gesture. At any rate, the projector is set and the show is about to start.*

Serge Daney once said of the cinema that it only exists to make visible “what has already been seen once—well seen, poorly seen, not seen.”<sup>2</sup> The first part of the sentence seems to allude to archival images, evokes a certain nostalgia, but the second part is obviously referring to something else. Although the context of the quote is a discussion of the a posteriori use of film images from Nazi concentration camps, it seems to me that Daney’s thought aims not so much at how to proceed with archives, nor at the popular tendency to treat cinema as a whole as a “visual memory.” The notion that the images we see in the cinema have already been seen once is less concerned with connotations of loss and fragmentation, and more with introducing a second gaze, which then faces the paradox that seeing can also be *not-seeing*, or *unseeing*. This paradox isn’t about a crisis of the archive or of memory, but belongs to the modality of the visible, out of which seeing emerges—and which the cinema enacts in a particular way.

Daney’s thoughts belong to a phenomenology of the cinema, a phenomenology that understands cinema first and foremost as a product of the visible, and not as a matter of the eye, and that consequently understands

the “seeing” that occurs in the cinema not primarily as a confrontation of gazes, but as an encounter with the visible. How else are we to understand that a possible modality of seeing is a not-seeing, as Daney’s specifications “well seen, poorly seen, not seen” expressly allow for? In this essay, I suggest that Maria Iorio and Raphaël Cuomo’s video *Twisted Realism* is cinema that renders visible *how* cinema renders visible that which has already been seen.

2

*Now the projectionist enters the frame and positions himself a few feet in front of the camera, between the two projectors. He reaches his arm up above his head while simultaneously bending down so as to keep the screen in view. The lights in the cinema fade and the curtain goes up. The projectionist administers a few probing touches to the looping film in the zigzag of cogs, winches, and slits, and then starts the projector. The rhythmical hum of the machine; the rustling sound of film stock running through the projector. In the light chute in front of the lens we see the markers on the leader flip by as flimsy flashes, and then finally, when all goes black for three seconds, the projectionist switches on the projection lamp.*

The introduction of not-seeing or unseeing *into* seeing shifts the accent of the re-seeing that occurs in the cinema: away from a succession of private gazes locatable in space and time that have seen something, to a *latency* of the visible, which in no way guarantees that what is visible will also be seen (or will have been seen). The camera, too, is subject to this latency, as it constitutes its own “seeing” in a complex interplay of seeing, not-seeing, and not-being-seen. Of which the first rule says that the camera—that which sees—may not become visible, and that therefore no one must be allowed to look into it. The camera, thus, is the medusa of a film.

This in practice often laborious and stilted dance before a gaze that allows itself to be denied circles around the phenomenological finding that seeing and being visible are not separable. Just as only that which is visible can be seen (and can also be not-seen, overlooked, etc.), only that which is itself visible can see. “The visible can thus fill me and occupy me only because I who see it do not see it from the depths of nothingness, but from the midst of itself; I the seer am also visible,” writes Maurice Merleau-Ponty in *The Visible and the Invisible*.<sup>3</sup> “It is as though our vision were formed in the heart of the visible, or as though there were between it and us an intimacy as close as between the sea and the strand [. . .] What there is then [. . . is] something to which we could not be closer than by palpating it with our look, things we could not dream of seeing ‘all naked’ because the gaze itself envelops them, clothes them

with its own flesh.”<sup>4</sup> It may well be that in the terms of this metaphor, the gaze that came into the world through film provides a “foreign flesh” or a “dead skin” with which we henceforth envelop things, and which thence also results in the common association that film entertains a close relationship with death: a dead gaze that shows us revenants. But when films really do produce this doubt in the presence of the visible and in its contemporaneity with me, they can only do so on the basis of a visibility that in a certain sense has already prepared me for the fact that what I see has no unambiguous and exhaustive relationship to reality; that it is possible now to see things that have already been seen by an earlier gaze, and that what is for me invisible may possibly be seen by a second gaze. Because it exhibits the basic conditions of seeing in a particular way, Daney calls cinema—which “can only make visible what has already been seen once”—an “art of the present”: “present of memory,” “present of evocation.”<sup>5</sup>

3

PROJECTION ROOM  
Interior  
Night

*The sound of film stock running through the projector in the dark. A close-up of the projection window, which seems to reflect one side of the projector, currently not in use. The construction of winches, lenses, and bars is dimly recognizable. The shadow of an arm becomes visible: the projectionist's, who is about to mount the next reel.*

What we see in the cinema is surrounded by a not-seeing on at least two counts: first, seeing constantly poses the question of the prehistory of its visibility, for example the question if what we are now seeing has been overlooked until now, if possibly even the present gaze, meaning mine, could have seen it before. Or the question if that which we now see was at all intended for our gaze, or if it was even possibly tailored exactly to our gaze, if the images that we see already knew about our gaze before we clothed them with it. Second—considering the image frame, the section, and beyond that the image and sound editing: a field of vision furrowed by cuts and omissions and simultaneously joined and therefore opened up—the film poses the question of what we, while we are seeing, at the same time are not seeing. For it is the same gaze that sees and doesn't see.

In terms of cinema as a “present of evocation,” Daney says in lapidary fashion, “When it doesn't take place, it doesn't take place.”<sup>6</sup> And “lapidary” here literally means that the sentence gives in to gravity, because it evokes the effort that it means to make a film, to make it good,

to find the right images within the visible and also appropriate means to deal with the invisible; and finally also the other side of the encounter: that someone has to find their way to the cinema in order to, with their gaze, activate the possible images out of their latency. Since it is possible that cinema *does not* take place, it is worth looking at it closely when it does take place.

Phenomenological interpretations have a tendency to eliminate the temporality of an experience. Daney, however, recalls a specific time when people sat in the cinema and looked upon what they saw on the screen as present, because it showed them “the landscapes we were living in.”<sup>7</sup> Film, then, as contemporary, not as revenant. Daney also refers explicitly to the phase of cinema that Maria Iorio and Raphaël Cuomo evoke in *Twisted Realism*: postwar Italian cinema, which “over the course of fifteen years showed us the architectural reconstruction of a country, passing from the ruins to the first slabs of concrete, and then to the ugliness of contemporary postmodernism.”<sup>8</sup> And when he later dates the end of this cinema experience as a collective experience people believed in, Daney refers again to postwar Italian cinema by imagining what kind of visibility “a historical fiction film, *Vukovar: Open City*,” would achieve in his Today (at the time of the Balkan Wars).<sup>9</sup> Daney is convinced that such a film would never leave the festival circuit, because the broader public is too much occupied with patching together their own “films” from television images.

The associative reference to Rossellini's *Rome, Open City* leads to the type of cinema experience that Pier Paolo Pasolini believed in when he made *Mamma Roma*. In his journal he once described an experience he had had with *Rome, Open City* in the movie theater “Nuovo” in Rome.<sup>10</sup> The short text is set rhythmically to Pasolini's “heartbeat,” which begins when he sees the dirty poster of Anna Magnani outside the theater, and which later skips a beat when the first images come: “*intermittence du coeur*.” It seems to me that this gap, in which the observer *fisicamente è altro*, that is to say, is bodily affected by an Other, corresponds to the divide through which a non-seeing inscribes itself into a seeing—a blind spot, or possibly an off-screen position from which we are seen in the process of seeing. Only after this latent loss of self does the observer take up the “threads” again to see “the cobblestones, the telegraph wires, the scrofulous walls, the traces of Nazi occupation”—the “epic landscape of Neo-Realism.” I imagine that Maria Iorio and Raphaël Cuomo's work on *Twisted Realism* began with this literary reference to a possible beginning of *Mamma Roma*. When Pasolini made this film fifteen years later, he saw himself before a “new life” on the outskirts of Rome which appears to have been already named after the cinema: Neo-Realism.

4

When I saw *Twisted Realism* for the first and then for the second time, there were few words in my head. Instead, I had the clear image of a horizontal line, which at first I couldn't explain. This line doesn't exist in the video in this form, which means that I didn't see it, or that it is the after-image of something I didn't see. I would like to suggest that this not-seeing must have been a seeing, and not only because this line now existed in my head, but also because I interpret it to be exactly what *Twisted Realism* makes visible: that which escapes us when we see, and which in the economy of seeing balances an imagined Having with an unavoidable Loss.<sup>11</sup> One sees this line, which one doesn't see, on countless occasions during the video: it is the edge of the image that separates screen and off-screen, visible and invisible; it is the frame that sets off a “Moviola” screen from the archival surroundings in which it is recorded; it is the edge of the projection window in the cinema and in the same frame again the edge of the image that is projected onto the screen, which is recorded behind our eyes. It is also the edge of the eaves of the Tuscolano apartment blocks delineated against the sky (and here it starts to sway from time to time), and it shapes a grid on the steel fences that secure/barricade the entrances to these apartment blocks. The same line, I would like to suggest, runs quite visibly about three meters high around the headquarters of Medusa, the media conglomerate that belongs to the Berlusconi empire and which has set itself the task of rendering Italian cinema history visible once more and at the same time of monopolizing it. I probably saw this line on a wall-size portrait of Pasolini, where it runs vertically through his nose and intimates a door that is not immediately recognizable, and it is probably also the line along which, as I've been told, Pasolini's directorial assistant Carlo di Carlo was cut out of a set photo from *Mamma Roma*, which now hangs in a prominent place in the Cineteca di Bologna and shows only PPP (and Di Carlo's hand). Most similar to the after-image in my head is probably the line which in *Twisted Realism* separates the image from the black frame that contains the subtitles, and it is also of course the line separating the sound and image tracks on a filmstrip.

The joining of sound and image tracks constitutes one of the many lines that make a film presentation possible, and thus, typically, shall not be seen. We see it again and again in *Twisted Realism*. Faced with a soundtrack that one can see, one again gets a sense of that complex interplay of seeing and not-seeing, showing and hiding, to which film, as we know it, is indebted. Strictly considered, Maria Iorio and Raphaël Cuomo are doing something very simple (and not for the first time in their work): They hold up this gaze, to

which sound and image tracks represent a region of the visible separated by an invisible line, and they work with the images that emerge from each of these tracks. On the one hand, by doing so they are merely following business as usual, for during the entire production process of a film, sound and image typically remain separate and are worked on separately; only at the very end are they placed side by side in order to simulate a unity. On the other hand, however, they compose both tracks in such a way that they seem to run off their tracks and thereby on a phenomenological level consistently dismantle the unity which in the video they technically form. But what we have here is not a more or less common way of dissolving linear time through asynchronicity or developing image and sound in eloquent contradictions. What is special about the dismantled montage in *Twisted Realism* is that it keeps both sound and image in sight, so that the seen and evoked images refer to similar or adjacent parts of a whole, but never directly to each other, at least not in the form that the laws of synchronicity would dictate. As a cinematic experience, one comes away from this art with the astonishing impression of seeing two films in one; they appear to have been made out of the same material, but are in large part imaginary, or, more precisely, are made out of what one doesn't see.

5

In order to free not-seeing from the connotations of loss and failure, one must be clear about the fact that there also exists and has always existed a not-seeing that corresponds to a desire: a desire for something that is not yet see-able, but whose failure to materialize can call into being a concrete demand. A vision, a plan, or perhaps something very different. This hungry seeing, which is prepared to see what it does *not* see, was in Pasolini's view blinded by the INA-Casa apartment blocks constructed in the 1950s.<sup>12</sup> The “new life” in vertical order forced a petit bourgeois compromise on the still aimless, unseeing desire of the subproletariat, worn out by the war. Deracination, alienation, isolation as direct results of the state's housing policy were already themes in Pasolini's novel *Vita Violenta*, his poetry collection *Le ceneri di Gramsci* and his prose sketches in *Ali dagli occhi azzurri*, which led to the screenplay for *Mamma Roma*. The drama of *Mamma Roma* and her son Ettore pivots once more around self-betrayal and self-denial in the service of a petit bourgeois ideal, which was conveyed not least through new architecture and new spaces, and which had vanished at the end of the day. Thus, it is much more than just a comparative image when *Twisted Realism* starts off again and again from these architectures of the new life, for here again we find the line, the horizon, at which something becomes visible and something else, at the same time, invisible.



For Pasolini, film and cinema were unavoidable, for he saw in the structure of a film script a desirous not-seeing at work. In *Heretical Empiricism*<sup>13</sup> he described the screenplay as “a structure that wants to be another structure,” as a text that wants to be a film, and that is therefore reliant on the “complicity” of the reader: “The author of a screenplay asks his addressee for a particular collaboration, namely that of lending the text a ‘visual’ completeness which it does not have, but at which it hints.”<sup>14</sup> This sentence is quoted once in *Twisted Realism*, embedded in a text that is read to us continuously, and by a “reader” who is absorbed the whole time in a screenplay. This screenplay, which is read to us while we are seeing another film, constitutes in *Twisted Realism* the latent but at the same time “pregnant” not-seeing, as we could say using a term from Merleau-Ponty (and which could also have come from Pasolini). The screenplay, the voice, introduces a desire between the images we see and the images that we don’t see, for which each of us has to find his or her own images.

In one of the few moments in *Twisted Realism* in which sound and image are synchronous, we see this “off-voice,” Giuseppe Cederna, reading for half a minute. We see him, how he enjoys his text and promises the same thing that the fence in *Mamma Roma* promises the young Ettore, when he hawks his first stolen goods on the black market: “You can come anytime, you’ll always find me here in my spot. I’ve already made countless people rich!” And then we see how the reader laughs, how he laughs at the character whose voice he evokes, and how he tries at the same time to suppress this laughter, so as not to ruin the take. This laughter makes for one of the most beautiful and most desirable moments of *Twisted Realism*, and I couldn’t say exactly why.

## PROJECTION ROOM

Interior  
Night

The letters FINE in the center of the white screen. On the bright background one notices a flimsy fuzz of scratches and dots, the abrasion of the film print nearing its end. Then the screen goes dark and, while the light in the theatre gradually returns, the red curtains start to close in on the screen from both sides. When the screen is entirely hidden, the theatre is fully lit. The little red light on the camera is still blinking. From the bottom of the projection window, the silhouettes of people become visible now, the audience rising from their seats and leaving the theatre. A spectator turns his head toward the projection room. First we see only his forehead, but then he stretches in order to get a full view of the projection room, and we see his entire face. It seems that he motions to someone to also take a peek, to someone who is still sitting and not in view. Something has caught his attention.

Translated from German by Donna Stonecipher

Tobias Hering is a writer and film curator living in Berlin. His work focuses on the intersection of video art and political documentary and he has collaborated with art institutions and festivals in Germany and abroad. He writes for newspapers, exhibition catalogues, and essay collections and has co-authored several artist books.

- 1 Carlo di Carlo (Pier Paolo Pasolini’s assistant director on *Mamma Roma* and other films) in conversation with Maria Iorio and Raphaël Cuomo in *Twisted Realism* (2012).
- 2 Serge Daney in conversation with Serge Toubiana, in: Serge Daney, *Postcards from the Cinema* (New York, 2007), p. 90 (“Daney” in subsequent mentions.) – Translator’s note: In this edition the French “pas vu” is translated as “unseen”. For the present text it was decided to use “not seen” as the more appropriate translation.
- 3 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, Illinois, 1968), p. 113.
- 4 Ibid., pp. 130–31.
- 5 Daney, p. 90.
- 6 Ibid., p. 90.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid., p. 91. Earlier in this conversation Daney marked this “epoch” even more precisely with references to Rossellini and Pasolini and reclaimed it as “his time”: “Sometimes I tell myself that my lifetime, my own timing of myself, and that of cinema, fit each other pretty well: it took thirty years to turn a certain page from Rossellini to the death of Pasolini.” (Ibid., p. 50.)
- 10 The note is in the form of a poem and was originally published in Pier Paolo Pasolini, *Dal Diario (1945–47)* (Caltanissetta 1954). Parts of this journal entry are also quoted in *Twisted Realism*.
- 11 This sentence is the echo of a thought of Georges Didi-Huberman’s, from his *Ce que nous voyons, ce qui nous regard* (Paris, 1991), a phenomenological investigation into seeing that entered more strongly into my own thinking than quotations could support. The original quote of the sentence here is: “The familiar experience with seeing will likely cause us to expect a possession: when we see, we usually have the impression of receiving something. But the modality of the visible becomes inevitable—and that means tied to a question of being—when seeing means that one feels how something constantly withdraws, or in other words: when seeing means losing.” (translated from the German edition, *Was wir sehen, blickt uns an* (Munich, 1999), pp. 16–17.)
- 12 The INA-Casa Plan was a reconstruction program implemented by law in Italy in 1948 under the auspices of the state insurance company INA. After just ten years, the plan had managed to construct more than 110,000 apartments in Rome alone, apartments intended for the hundreds of thousands of country folk, shattered by the war, who were flooding into the cities; or for the middle class for whom life in the city had become too crowded. The aesthetic, social, and ideological aspects of this high-speed modernization belong to the background of Pasolini’s work in the 1950s and 1960s, and also of *Twisted Realism*.
- 13 *Heretical Empiricism* (Washington, D.C., 2005)
- 14 Ibid., p. 189



Maria Iorio & Raphaël Cuomo, *Twisted Realism*, 2010-2012.  
Courtesy of the artists.

# JEF CORNELIS

## DOCUMENTA 4

## DOCUMENTA 5

Ⓢ In Spring 2012, bdv (bureau des vidéos) inaugurates a new DVD collection dedicated to curatorial practices and exhibition history called *Archives*. The series starts with the release of two major titles by Jef Cornelis (1941) produced at the occasion of *documenta 4* (1968) and *documenta 5* (1972). Edited and introduced by the art historian, curator and director of Le Magasin (Grenoble), Yves Aupetitallot, these titles constitute unique accounts of two exhibitions which were seminal to current contemporary art practices. They present the artists and the exhibited works, the curators of each documenta as well as the debates that animated the preparation and opening of these exhibitions.

When *documenta 4* takes place in 1968 the international art world is entangled in an authority crisis as well, as Roger Raveel indicates: “worn threadbare”. At the time Kassel, with Arnold Bode as its artistic director, saw things differently. *Documenta 4* was streaked with controversy and debate. The politicization of society in the late 1960s made itself felt in Kassel – red flags and groups of people chanting slogans meant that the opening speeches could not be held. Moreover, *documenta 4* was going through an internal generational conflict and a debate on the fragile relationship of aesthetic judgment and democratic forms of reaching a consensus. During interviews with, among others, Sol Lewitt, Joseph Beuys, Harald Szeemann, Allen Jones, Christo, Martial Raysse and Robert Rauschenberg they act the injured innocent and situate themselves on the side of the bewildered spectator. Sublime irony, since things were not that new and innocent at all. *Documenta 5* in 1972 could have gone into history as the first instance of an exhibition as a spectacle. Supervised by Harald Szeemann from Switzerland, art made its way back to the museum. The main issue at hand was the economic, political and medial significance of the event for Kassel. It was as if the avant-garde was buried for good. The significance potential of art was individualised and proclaimed a matter of the artists on the one hand – mainly those of individual mythologists – and a responsibility of the curator on the other. Artist-curator on one side, artist-singer on the other: this constellation was to determine the documentas of decades to come. Although this film brings an outlook on trends of the moment like, among others, hyperrealism, conceptual art and kitsch, it can’t

be considered merely as a report of a historical event: it is just as well a possible approach to the phenomenon of documenta as a whole.

In some ways Cornelis conceptualises a way of appropriating the event, sidestepping and questioning the definitions of exhibition makers, but also of artists, of an exhibition, of contemporary art. This is possible because Cornelis takes his own medium as a subject. He ignores and questions the authoritarian position offered to him by his medium and he provokes the spectator into judging for himself. The commentary is limited. It is put into perspective and completed with accompanying interviews. In doing so Cornelis enabled a perspective which is not clouded by mystifications and mythomaniacs. (AC)

Jef Cornelis, *Documenta 4*

1968, 16mm transferred to video, 53’40”, b&w, Dutch, English, French and German spoken, English subtitles  
Edited and introduced by Yves Aupetitallot  
DVD multizone with English and French 32-page booklet  
Published by bdv (bureau des vidéos) (Paris) in coproduction with Argos - Centre for Art and Media (Brussels), JRP|Ringier (Zurich) and Le Magasin (Grenoble), with the support of the Centre national des Arts plastiques (Paris)  
ISBN 978-3-03764-257-3  
Price: € 37

Jef Cornelis, *Documenta 5*

1972, 16mm transferred to video, 53’19”, colour and b&w, Dutch, English, French and German spoken, English subtitles  
Edited and introduced by Yves Aupetitallot  
DVD multizone with English and French 32-page booklet  
Published by bdv (bureau des vidéos) (Paris) in coproduction with Argos - Centre for Art and Media (Brussels), JRP|Ringier (Zurich) and Le Magasin (Grenoble), with the support of the Centre national des Arts plastiques (Paris)  
ISBN: 978-3-03764-258-0  
Price: € 37

Order your copy of the publications through Argos via [distribution@argosarts.org](mailto:distribution@argosarts.org) or +32 2 229 00 03.

# HANS OP DE BEECK

**EN** After the successful exhibition *Sea of Tranquillity* at Argos (25.01.2011 – 02.04.2011), the medium-length film of Hans Op de Beeck with the same name is also available through Argos' distribution. The film *Sea of Tranquillity* is a combination of live video recordings of actors and digitally-generated 3D environments in which the viewer makes a night-time visit to a mysterious, mythical cruise liner, the *Sea of Tranquillity*. This fictitious cruise liner has been designed by Hans Op de Beeck, following a short residence at Saint-Nazaire in France in 2008, during which the artist became intrigued by the remarkable Second World War story and post-war reconstruction of this harbour town, whose shipyards produce the worlds largest cruise liners. It seemed to the artist that the Queen Mary 2, then just completed, was, like the Burj Khalifa in Dubai (the highest building in the world), a suitable metaphor for our belief in spurious values and in such concepts as work, leisure time and luxury consumerism. We nowadays use such categories as the highest, the first and the biggest, but what do these terms say about the actual quality of things?

The work of Hans Op de Beeck (1969) includes sculptures, installations, videos, animated films, photography, drawings, paintings, music, sound and words. His work is a reflection on the human condition; our difficult relationship with time, space and each other in a contemporary environment. The result is undeniably fictional, constructed and staged: it is up to the viewer to accept the image as a sort of parallel reality, or to put it into perspective as no more than a visual construction. (IS)

New work by Hans Op de Beeck:  
*Sea of Tranquillity*, 2010, video, colour, 29'50", sound.

For other available works please visit  
[www.argosarts.org/collection.jsp](http://www.argosarts.org/collection.jsp)



Hans Op de Beeck, *Sea of Tranquillity*, 2010. Courtesy of the artist.

# STEVE REINKE

**EN** The video oeuvre of the Canadian artist Steve Reinke comprises a hundred and fifty titles. He tells us that his magnum opus, *The Hundred Videos* (1997), an autobiographical collage that combines the most diverse observations on identity, sexuality and art, brings his period as 'a young artist' to a close. His current output emerges under the heading *Final Thoughts*. To this he is now adding ten varied titles: video essay gems, post-pop animation and found-footage permutations. The occasion for one of these typically pointed Reinke miniatures is usually an observation that evokes an association, a thought or a childhood memory. Reinke's voice-over – monotonous in intonation, but shrewd and mischievous in tone – regulates it all, thereby playing the artist's imaginary ego. Identity is something that must constantly be imagined anew. Reinke's imaginary excursions often seek out marginal realms. A shadow falls over reality just like death over life. The found-footage archives he draws on for a substantial part of his work are closely linked to this: on the one hand a mausoleum and on the other a projective space. Reinke sides emphatically with the dream. In *Not Torn (Asunder from the Very Start)* we hear: 'The archive is not a repository of cultural memory but of dreams, a bank of dream material. The work of history is not memory work, but dream work'. (PW)

New works by Steve Reinke:  
Steve Reinke, *Achterberg Conversion Modules*, 2010, video, colour, 3'24", English spoken.  
Steve Reinke, *Beaver Skull Magick*, 2010, video, colour, 5'54", English spoken.  
Steve Reinke & Jessie Mott, *Blood & Cinnamon*, 2010, video, colour, 5'26", English spoken.  
Steve Reinke, *Cartoon for those who have a certain fondness for ideas, but are tired of thinking*, 2010, video, colour, 2'14", English spoken.  
Steve Reinke, *Great Blood Sacrifice*, 2010, video, colour, 3'36", English spoken.  
Steve Reinke, *Living, Loving, Learning*, 2010, video, colour, 26", English running text.  
Steve Reinke, *Music at Night*, 2009, video, colour, 5'20", English spoken.  
Steve Reinke, *My Name is Karlheinz Stockhausen*, 2010, video, colour, 6'13", English spoken.  
Steve Reinke, *Not Torn (Asunder from the Very Start)*, video, colour, 5'20", English spoken.  
Steve Reinke, *Untitled Siobhan Video*, video, colour, 3'41", English spoken.  
Steve Reinke & Jessie Mott, *Vomit Star*, 2010, video, colour, 6'41", sound.

For other available works please visit  
[www.argosarts.org/collection.jsp](http://www.argosarts.org/collection.jsp)



Steve Reinke & Jessie Mott, *Vomit Star*, 2010. Courtesy of the artists.



Steve Reinke & Jessie Mott, *Vomit Star*, 2010. Courtesy of the artists.





ARTIST CONTRIBUTION  
Vincent Meessen,  
*Location photograph*, 2005.  
Courtesy of the artist.

22.04 – 01.07.2012

# DOCUMENTA 4-6. ART, MEDIA AND THE ANTINOMIES OF MEGA-ART EVENTS

⊙  
OPENING NIGHT  
21.04.2012 18.00-21.00

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

**(NL)** Op het moment dat Kassel zich volop opmaakt voor *DOCUMENTA (13)* blikt Argos door het prisma van de televisieverslaggeving terug op een sleutelperiode in de historie van dit mega-evenement. De tijdslijn van de *documenta* spoort samen met die van de televisie. De ARD straalde in Duitsland de eerste televisie-uitzending door op 1 november 1954. Het daaropvolgende Koude Oorlogsjaar, op 15 juli, zag de eerste *documenta* het licht. 1955 tot heden leest weg als een verhaal van massalisering geworteld in consumptie- en spektakelcultuur, mediaproliëratie en voortschrijdend populisme. De slechts deels gerealiseerde maatschappelijke- en artistieke aanspraken van de curatoren en kunstenaars, inherent aan het werken binnen een format dat allerlei paradoxen en tegenstrijdigheden moet verzoenen, zijn een verdere constante.

Wie een receptiegeschiedenis van hedendaagse kunst opstelt, kan niet buiten het documentatiedvak 1968-1977. Twee documentaires van Jef Cornelis (*d4*, *d5*) en een live-uitzending van de Hessischer Rundfunk (*d6*) bieden een relaas van de nek omgewrongen ambities, misverstanden en de waan van de dag die regeert.

De eerste drie *documenta*'s, georganiseerd door initiatiefnemer Arnold Bode, toonden, op retrospectieve lijst geschoeid, een internationaal kunstoverzicht dat het naoorlogse Duitsland terug op de kaart moest zetten. Cornelis' *Documenta 4* markeert de breuklijn met voorgaande. De kunstactualiteit staat voorop. Een vierentwintigkoppige raad, waaronder Bode, tekent voor een chaotische tentoonstelling. Kunst bevindt zich tijdens het revolutiejaar 1968 volop in een gezagscrisis. *Documenta 5* van Cornelis ontmaskert het werkstuk van curator Harald Szeemann als een consumptief spektakel, in plaats van het oorspronkelijk beoogde laboratorium voor kunst en maatschappij. In 1977 vaart Manfred Schneckenburgers *d6* onder de vlag "kunst in de mediamaatschappij". Tijdens een live-uitzending van de Hessischer Rundfunk treden kunstenaars als Nam June Paik of Joseph Beuys op vijandig terrein. De gelijkberechtiging tussen kunst en media en de notie tegenopenbaarheid kunnen ze enkel nog pasticheren. (PW)

Jef Cornelis, *Documenta 4*, 1968. Copyright BRT (Brussels)

**(FR)** En pleins préparatifs de *DOCUMENTA (13)* à Cassel, Argos examine par le prisme du reportage télévisé une période clé dans l'histoire de cette grande manifestation d'art moderne. L'historique de la *documenta* est parallèle à celui de la télévision. La chaîne allemande ARD diffusa la première émission télévisée le 1er novembre 1954. L'année suivante, année de la Guerre Froide, le 15 juillet précisément, était organisée la première *documenta*. La période de 1955 à nos jours se lit comme l'histoire de la production de masse, enracinée dans la culture de la consommation et du spectacle, la prolifération des médias et d'un populisme rampant. Les revendications sociales et artistiques partiellement réalisées des commissaires et artistes, inhérentes au fonctionnement dans un format qui doit concilier toutes sortes de paradoxes et de contradictions, en sont une autre constante.

Une histoire de l'art contemporain ne saurait être complète sans la période *documenta* 1968-1977. Deux documentaires de Jef Cornelis (*d4*, *d5*) et une transmission en direct de la Hessischer Rundfunk (*d6*) offrent un témoignage des ambitions déçues, des malentendus et du chaos qui règne.

Les trois premières *documenta*, organisées par Arnold Bode, présentaient sur une liste rétrospective un compte-rendu international destiné à redonner sa place à l'Allemagne. Le *Documenta 4* de Cornelis marque une rupture car il est dominé par l'actualité artistique. Un conseil de vingt-quatre membres, dont Bode, monte une exposition chaotique. Pendant l'année contestataire de 1968, l'art traverse une crise d'autorité. Le *Documenta 5* de Cornelis dénonce l'ouvrage du commissaire Harald Szeemann comme étant un spectacle de la consommation, au lieu d'être un laboratoire pour l'art et la société, l'objectif premier du projet. En 1977, Manfred Schneckenburger produit *d6* sous la bannière 'l'art dans la société médiatique'. Pendant une transmission en direct de la Hessischer Rundfunk, des artistes comme Nam June Paik ou Joseph Beuys s'aventurent en terrain ennemi. Ils ne peuvent que pasticher l'égalité entre art et média et la notion d'anti-publicité. (PW)

Jef Cornelis, *Documenta 4*, 1968. Copyright BRT (Brussels)



Ⓔ At a time when Kassel is in the midst of preparations for *dOCUMENTA (13)*, Argos takes a look back through the prism of television reporting to a key period in the history of this mega event. The documenta time-line runs parallel with that of television. The ARD company made the first television broadcast in Germany on 1st November 1954. It was on 15th July of the following year, during the Cold War, that the first documenta was held. The period from 1955 to the present reads like a story of upscaling for the masses, rooted in the consumer and entertainment culture, media proliferation and advancing populism. The only partially achieved social and artistic aims of the curators and artists, inherent to working in a format that has to reconcile all manner of paradoxes and contradictions, were another constant in this period.

If one were to draw up an account of the reception of contemporary art, one could not ignore the documenta-era from 1968 to 1977. Two documentaries by Jef Cornelis (*d4* & *d5*) and a live broadcast by the Hessischer Rundfunk (*d6*) tell the story of the strangled ambitions, misunderstandings and the overriding madness of the moment.

The first three documentas, organised by its initiator Arnold Bode, showed a retrospective overview of international art that was intended to put postwar Germany back on the map. Cornelis' film *Documenta 4* marked the break with what had gone before. Now it was all 'art as it happens'. A twenty-four member jury that included Bode came up with a chaotic exhibition. In 1968, the year of revolution, art was in the midst of a breakdown of authority. Cornelis' *Documenta 5* unmasked the work of the curator Harald Szeemann as a consumer spectacular rather than the laboratory for art and society that had originally been envisaged. In 1977 Manfred Schneckenburger's *d6 documenta 6* sailed under the flag of 'art in the media society'. During a live broadcast by the Hessischer Rundfunk such artists as Nam June Paik and Joseph Beuys found themselves in hostile territory. As far as the granting of equal rights to art and the media was concerned, and the notion of oppositional public sphere, the only thing they could still do was make a pastiche of them.



Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. Copyright BRT (Brussels)

## DAILY SCREENING PROGRAM

11h00  
Jef Cornelis, *Documenta 4*  
1968, 53'40", b&w, Dutch, English, French and German spoken, English subtitles.

12h00  
Jef Cornelis, *Documenta 5*  
1972, 53'19", colour and b&w, Dutch, English, French and German spoken, English subtitles.

13h00  
Peter de Leuw & Hansgeorg Dickmann, *documenta 6*  
1977, 40'26", German spoken, English subtitles.  
Peter de Leuw & Hansgeorg Dickmann, *documenta 6 Ad hoc Diskussion nach der Eröffnung der documenta 6*  
1977, 44'50", German spoken, English subtitles.

14h30  
Jef Cornelis, *Documenta 4*

15h30  
Jef Cornelis, *Documenta 5*

16h30  
Peter de Leuw & Hansgeorg Dickmann, *documenta 6*  
Peter de Leuw & Hansgeorg Dickmann, *documenta 6 Ad hoc Diskussion nach der Eröffnung der documenta 6*



Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. Copyright BRT (Brussels)

## LETTER TO AN ARTISTIC DIRECTOR

DIETER LESAGE

Ⓔ Berlin, March 10, 2012

Dear Carolyn Christov-Bakargiev,

Less than one hundred days before the opening of *dOCUMENTA (13)* on June 9, I am very much looking forward to it. In your *Letter to a Friend*<sup>1</sup>, you wrote that documenta has many different audiences and I think I belong to an audience that considers it quite unironically a duty to visit the documenta every five years, no matter if we were disappointed by the previous edition or not. Indeed, this audience considers the risk of disappointment as part and parcel of the documenta experience: if it would be a safe bet that we will enjoy it, it wouldn't be the documenta.

The first documenta exhibition that I had the pleasure to visit was the 1992 *documenta IX*, directed by Belgian curator Jan Hoet. In the few years before the event, Hoet spoke so passionately about contemporary art on television that many people, otherwise sceptical about contemporary art, were willing to give the museum director from Ghent the benefit of the doubt. Being a Belgian too, at age 26, while struggling to finish my doctoral dissertation, and probably like many thousands of other Belgians, I decided to make the trip to Kassel. Even if I didn't like Jan Hoet's populist approach of the event, I found it very worthwhile and challenging to interrupt the work on my dissertation and to reserve a few days of the summer of 1992 for 'Kassel', as I would repeat to do five, ten and fifteen years later.

Oliver Marchart's book *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*<sup>2</sup> deals extensively with these last three editions of documenta and can be read as a largely convincing critique of *documenta 12* (2007), which was directed by the German art critic Roger M. Buergele and co-curated by art historian Ruth Noack. In his book, Marchart describes museums, biennials, and other large-scale art exhibitions such as the documenta as hegemony machines, functioning not unlike the World Fairs that have contributed significantly to the project of nation building since the mid-nineteenth century. Following Antonio Gramsci, Marchart defines

hegemony as a precarious balance between dominant and subaltern forces that, through the networks of society's institutions (museums, biennials, and large-scale exhibitions), establishes a momentary primacy of certain forces. These forces can always be overturned, depending on shifts in an on-going war of position. The concept of hegemony can be explained as the way in which consensus is produced as a primordial means of securing the dominance of certain forces. Every institution, which may at some moment seem to consolidate dominant bourgeois culture, may at another point be useful for a counter-hegemonic project, one that could eventually establish another hegemony. Following Laclau and Mouffe's radicalisation of Gramsci's theory of hegemony can be explained as the way in which consensus is produced as a primordial means of securing the dominance of certain forces. Every institution, which may at some moment seem to consolidate dominant bourgeois culture, may at another point be useful for a counter-hegemonic project, one that could eventually establish another hegemony. Following Laclau and Mouffe's radicalisation of Gramsci's theory of hegemony, Marchart points out that subjects and subject positions are only the effects of hegemonic discursive formations. The progressive and emancipatory potentiality of institutions as discourse producers provides the main reason why they should not be abandoned, as a great many leftists have done out of a belief that institutions as such necessarily consolidate petty bourgeois culture. Marchart strongly argues for such a potentiality, citing the hegemonic shifts in discourse that were successfully produced by Catherine David's *documenta X* (which politicised the field of art) and even more so by Okwui Enwezor's *documenta 11* (which de-occidentalised the field of art). Whereas Marchart praises these two editions of documenta, he mercilessly criticises the last edition for the quadruple shift it tried to operate.

Firstly, according to Marchart, *documenta 12* depoliticised whatever political art it showed by taking an aestheticising approach to art. Secondly, *documenta 12* marginalised theoretical contextualisation (which was an important characteristic of *documenta X*, and even more so of *documenta 11*) by outsourcing the reflection on so-called key questions to a select number of art magazines, whereas the two previous documentas had hosted an extensive discursive program of their own. Thirdly, still according to Marchart, *documenta 12* abandoned the de-occidentalisation of the documenta, introduced by *documenta X* and vigorously radicalised by *documenta 11*,

instead withdrawing into Kassel and re-Kasselising and provincialising the exhibition. Fourthly, Marchart claims that the whole mediation program of *documenta 11* (to a large extent set up by Marchart himself) had been much more focused on emancipation than the mediation program of *documenta 12* could be, given its reactionary character.

Roger Buergel attached great importance to the fact that the first *documenta* in 1955 coincided with the *Bundesgartenschau*, the Federal Garden Show, which also took place in Kassel. Thus the key publicity images of *documenta 12* were distorted pictures of flowers, based on photographs made by Buergel himself with a broken camera. The motif of the flower was also present in some of the works in the show, such as Sanja Ivekovic's *Poppy Field* in front of the *Fridericianum*, a wonderful work that unfortunately remained unmentioned in many reviews as the poppies began to blossom only a few weeks after the official *documenta 12* opening. With *Poppy Field*, Ivekovic found a brilliant way to upgrade Buergel's strange obsession with flowers with a highly consistent string of revolutionary and emancipatory references.

As Buergel mixed his references to the 1955 *Bundesgartenschau* in Kassel with other events in the history of the city, people less familiar with German history could have been lured into believing that this *Bundesgartenschau* had been an important event for the flower-loving city of Kassel. As a matter of fact, the *Bundesgartenschau* is a biennial German garden, park and landscape architecture show that was held for the first time in 1951 in Hannover, and which has since moved every two years to another German city - a traveling biennial indeed. Initially a West German initiative, the *Bundesgartenschau* obviously also travels to former East German cities. In 2009, for instance, it was hosted by the city of Schwerin. Moreover, every ten years it is organised as the *Internationale Gartenschau*. Rather than taking the motif of the flower from the historical coincidence of the first *documenta* with the 1955 *Bundesgartenschau* in Kassel, as Buergel did, I raised the question, in an open letter published in *e-flux* journal #1 in December 2008, of whether it would not be conceivable to take the organisational model of the *Bundesgartenschau* as an inspiration for the organisation of the *documenta* itself. Wouldn't it be an overdue post-Wall renewal of Germany's most well-known art exhibition if one could conceive of the *documenta* as an exhibition taking place every five years in a different German city? Indeed, the geopolitical meaning of Kassel as a border city between East and West Germany, which figured largely in the rhetoric defending the location of every *documenta* edition until *documenta 8*, became totally obsolete in 1989.

As soon as one thinks of a traveling model for the *documenta*, it also seems that the interval could be two years, instead of five. Indeed, the simple fact that the burden of financing the event always rests on the same city and the same region is probably the main reason why the time lapse between two editions is longer

than that of the Olympics. If the *documenta* were to travel from one city to another, it would allow for the distribution of financing the event between different Länder, supposing that they would be interested. As for the role of the German Federal Republic (which co-finances the event via its *Bundeskulturstiftung*), it is difficult to imagine why it would oppose such an eminently federating reconceptualisation of the *documenta*. Needless to say, as a Berliner, I would be an ardent supporter of a *documenta* taking place sometime soon in my own beloved metropolis. But I would also be very curious - as well as very skeptical - about the way Bavaria would deal with its edition of the *documenta*.

Of course, this bold proposal of a traveling *documenta* will be opposed by arguments invoking the legacy of the great Arnold Bode, mixed with pious reflections on his deep attachment to his native city of Kassel. But wouldn't it be a marvellous victory, knowing how much the lifelong social democrat Bode, ardent defender of modern art, suffered from the *Berufsverbot* imposed on him by the Nazi regime, if one day his *documenta* were to reappropriate the Haus der Kunst, among whose tragic layers of historic meaning was the hosting of the infamous 1937 *Entartete Kunst* exhibition? And wouldn't Bode have been proud to see 'his' *documenta*, with all the symbolic power that accompanies it, be successful in preventing the realisation of the reactionary Berlin Stadtschloss project, giving way instead to a Haus der *Documenta* in the middle of the German capital, built in the best Bauhaus tradition? Those who believe that the *documenta* should take place in Kassel in order to honour Bode might be terribly wrong. Maybe Kassel could not bestow a greater honour on its honourable son Bode than by letting his *documenta* go.

Today, reading German newspapers in one of the few Berliner *Kaffeehäuser*, my attention was drawn by a small article in *Tagesspiegel* in which the *documenta* communications manager, present at the *Internationale Tourismus Börse Berlin*, more or less reveals that artists will be intervening on dozens of sites throughout the city of Kassel, working among others on the memory of the destructions of the city at the end of World War II. The article confirmed my eerie feeling that my *e-flux* open letter *The next documenta shouldn't be in Kassel!* from December 2008, didn't arrive at its intended destination. I suddenly realised that this is one of the major problems with the format of the 'open letter', as I should have known all too well: there are always other people reading it, and probably even more carefully so, than those who were intended to be its readers. Therefore, if for some reason my open letter in *e-flux*, in which I suggested that you would try to think *documenta* away from Kassel, inadvertently mobilised all possible political and economic artillery from the city and the region alike against this type of suggestion of delocalisation, to the extent that it became absolutely impossible to even think of it, then I

would like to apologise for my utterly unstrategic move. What a disaster if you were almost forced to re-Kasselize *documenta* even more than Buergel and Noack have done, simply because there was this open letter circulating on the worldwide web suggesting that the times of Kassel are over. On the other hand, I comfort myself with the idea that my suggestion that it would be a great idea if one day *documenta* would take place in the Haus der Kunst in Munich somehow found a remarkable 'echo' in the choice for Okwui Enwezor as its new artistic director. Could it be that the boldest suggestions in open letters sometimes arrive at an even better destination than the one that was intended?

Yours sincerely,  
Dieter Lesage

Dieter Lesage is a Belgian philosopher and writer. He is a Professor at the Department for Audiovisual and Performing Arts (Rits) of the Erasmus University College Brussels and at the Vrije Universiteit Brussel.

- 1 Carolyn Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend, Series: dOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken No. 003*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011
- 2 Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008
- 3 [www.e-flux.com/journal/the-next-documenta-shouldn't-be-in-kassel](http://www.e-flux.com/journal/the-next-documenta-shouldn't-be-in-kassel)

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012



Peter de Leuw & Hansgeorg Dickmann, *Documenta 6 - Ad hoc Diskussion nach der Eröffnung der documenta 6*, 1977. Copyright Hessischer Rundfunk (Frankfurt).



# A TELEVISION RELIC: ON THE DIGITISATION OF JAMES LEE BYARS: THE WORLD QUESTION CENTER

EMANUEL LORRAIN

James Lee Byars (Detroit 1932 - Cairo 1997) was an American artist whose work resists any strict definition or categorisation. While it resembles conceptual, minimal and performance art, one cannot limit it to any one of them. The simple ideas often at the origin of his artworks take on a very diverse range of forms such as installations, sculptures and performances. For such, he often used materials such as glass, paper, silk or gold. Central to his work was his own presence, both physical and mental. Byars' art was greatly influenced by his many travels, and (amongst others) the Zen philosophy and Noh theatre that he discovered during the years he spent in Japan. His artworks could often be considered as some kind of relics.

In 1969, he conceived a work called *The World Question Center*, which consisted of an attempt to collect questions from some of the "100 most brilliant minds" of the time. On November 28th 1968, this performance was broadcast live on television. The artist asked a number of intellectuals, artists and scientists to 'offer' him one question important for them. A circle of men and women wearing a special dress designed by the artist surrounded him on set. His various interlocutors such as John Cage, Hans Holleis or Marcel Broodthaers were either present in the room or contacted over the phone during the broadcast.

The programme was shot in Brussels at the television studios of the former BRT (the Belgische Radio Televisieomroep), the Flemish public radio and television that later became the VRT. The live broadcast of *The World Question Center* was made by Jef Cornelis,

a Belgian director born in 1941 who worked for the BRT from 1963 to 1998. During this period, Jef Cornelis directed over 200 films about topics ranging from visual arts to architecture, urbanism, literature and politics. Prior to *The World Question Center*, he made a documentary with Geert Bekaert about James Lee Byars' first exhibition in Europe at the Wide White Space Gallery in Antwerp. This documentary, *James Lee Byars: een Amerikaans kunstenaar*, was broadcast by the BRT just before Byars' live performance. A one-hour programme such as *The World Question Center* being shown on a national public TV channel was a unique event. "That the public network even broadcast this adventure, let alone at 10:00 on a Friday evening, is still a puzzle to me", Jef Cornelis once said.<sup>1</sup>

According to him, the broadcast was recorded simultaneously on one 2" open reel tape and on two 1" Philips open reel tapes. For many years these recordings were lost, until two VCR copies<sup>2</sup> were found in Antwerp in 2002 and subsequently digitised. Unfortunately, the digital image looked more sepia than black and white, was cropped and had poor contrast and definition. The sound level was also very low. The overall quality of the digital copy came nowhere near the broadcast quality that one would expect from a programme made by a national television station. Luckily in 2009 a 1" Philips tape was found in the collection of Herman Daled, a Belgian contemporary art collector who also appears in the programme. Although there was no information about its content on the tape or on its box, there was a strong supposition that it most likely contained the recording of *The World Question Center*. Considering the



Jef Cornelis, James Lee Byars: *World Question Center*, 1969. Copyright BRT (Brussels).



The digitized original tape of the work. Courtesy of PACKED vzw.

unsatisfactory quality of the VCR tapes digitisation, argos Centre for Art and Media – where the 1” Philips tape was stored – contacted PACKED vzw<sup>3</sup> to do some research in order to find out where and how the tape could be played again to identify its content, and whether a better digital preservation master could be produced from this source if it did turn out to be a recording of *The World Question Center*.

The exact type of the 1” Philips tape discovered is a VPL 8 in. IC 1800 ft that was recorded using an EL 3402 reel-to-reel video recorder that Philips began to manufacture in 1968 as a successor to their first video recorder, the EL 3400. The EL 3402 wasn't aimed at the broadcast market and was mostly used in fields such as industry, research and education. In 1969, when *The World Question Center* was shot, the EL 3402 was a fairly new video format and it is not clear how two recorders ended up in the studios of the BRT on the day of the broadcast. The EL 3402 uses the CCIR 625 PAL standard and is characterised by the use of a single video head and a type of tape wrapping called “Alpha-Wrap” (in reference to the ancient Greek letter, as in this configuration the tape makes a full turn around the upper drum).

As with other antique video formats such as some ½” open reel, one of the main problems for the digitisation of such tapes is to find someone who possesses both a player in working condition and the necessary technical knowledge to get a good enough video and audio signal out of it to transfer the content. Considering the age of this equipment, specific repair and maintenance (heads, electronics, belts, ...) are almost systematically needed. Moreover, a player often needs to be calibrated for each tape on a case by case basis as early video recordings were often strongly related to the original machine on which they were recorded. Therefore, a specific knowledge of the technical functioning and characteristics of the video equipment is required to digitise such tapes. Often, the video signal from such old videotapes is not stable enough for digitisation and needs to be stabilised with a proper Time Base Corrector (TBC). Often, various TBCs need to be tried in order to see which one provides the best results for a given tape. After some research PACKED vzw identified five video labs in Europe able to digitise the 1” Philips tape. After a series of exchanges with several labs in search of the best possible solution, the tape was entrusted to AV Works, a video lab located in The Netherlands.

Considering its age, the tape had remained in fairly good shape and apart from a light amount of cleaning it didn't require any real treatment in order to be played back. Three different digitisations were made by AV Works, and after a comparison screening, argos and PACKED vzw selected the best file for the new (digital) master of the work. This version was approved by both Jef Cornelis and Herman Daled (the owner

of the tape), and is now stored at argos. Compared with the previous one, the new digital master shows a major improvement in terms of contrast and stability of the image as well as in terms of the sound quality. In the case of *The World Question Center*, going back to the original 1” tape for digitisation was a beneficial decision.

To succeed in digitising such old video formats, it is important to choose a video lab that is equipped with the necessary digital infrastructure and analogue hardware. For *The World Question Center*, the whole digitisation process, including quality control and the choice for the destination file format and codec were based on the guidelines of the Cultural Heritage Standards Toolbox<sup>4</sup> developed by PACKED vzw. Unfortunately, using the preferred codec and container format – a lossless MJPEG2000 with an MXF wrapper – wasn't possible because none of the five labs could provide it. Instead, the tape was digitised to the best alternative format available: a 10-bit uncompressed .AVI file with a proprietary V210 codec. While the video and audio quality has in no way been compromised, transcoding to a standardised open file format and open codec should be done in the near future in order to ensure the long-term preservation and access to this unique artwork and document. Taking such a precaution will enable argos to save this precious relic for future generations.

Emanuel Lorrain holds degrees from the École Nationale Supérieure d'Art in Bourges and from the Archives and Images department of Toulouse II-Le Mirail University. Since 2009, he works for PACKED vzw, a Centre of Expertise in Digital Heritage located in Brussels.

1 Koen Brams and Dirk Pültau, “I was too curious to hand everything over to the artists”. Interview with Jef Cornelis on his film for television, *Sons-beek buiten de perken*, 1971, and other films on major art events, first published in *Jong Holland*, jaargang 22, nummer 3, 2006. See : [http://archived.janvaneyck.nl/0\\_3\\_3\\_research\\_info/cornelis\\_interview5.html](http://archived.janvaneyck.nl/0_3_3_research_info/cornelis_interview5.html)  
 2 VCR (or Video Cassette Recording) is a format for recording video on ½ inch magnetic tape, developed by Philips in 1972.  
 3 For more information see: <http://www.packed.be>  
 4 Since February 2010, CEST stands for ‘Cultureel ErfgoedStandaarden Toolbox’ (Cultural Heritage Standards Toolbox), a project with the purpose of helping Flemish cultural heritage institutions select the right standards for the creation, management and dissemination of digital collections. For more information, visit [www.projectCEST.be](http://www.projectCEST.be).

# DCA : NUMÉRISATION DU PATRIMOINE CULTUREL EUROPÉEN

SOFIE RUYSEVELDT

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

Ⓕ Digitising Contemporary Art (DCA) est un projet de numérisation consacré à l'art contemporain de l'après-guerre. Le projet a été lancé en janvier 2011 et s'achèvera le 30 juin 2013. Durant cette période de 30 mois, DCA vise à réaliser la reproduction numérique en haute qualité de 26.921 œuvres d'art contemporain – peintures, photographies, sculptures, installations, vidéos – ainsi que de 1.857 documents contextuels, et les mettra à disposition du public sur le portail Europeana. Le contenu proposé, regroupant notamment les chefs d'œuvre d'artistes incontournables de la plupart des pays européens, comblera une lacune du catalogue d'Europeana, dans lequel l'art contemporain est encore largement absent. Europeana.eu<sup>1</sup> est un portail de la Commission européenne permettant aux internautes d'explorer le patrimoine culturel européen (numérisé) dans les musées, archives, bibliothèques et collections audiovisuelles. Le site a été lancé en novembre 2008 et répertorie actuellement quinze millions d'objets provenant de plus de 1.500 institutions du patrimoine culturel d'Europe. Le projet DCA est soutenu par la Commission européenne dans

le cadre du CIP-ICT Policy Support Programme, Theme 2: Digital Libraries, Objective 2.3: Digitising Content for Europeana (Pilot type B)<sup>2</sup>.

Le consortium DCA réunit 25 partenaires de 12 pays européens, dont 10 pays membres de l'UE et deux pays associés au ICT-PSP (la Croatie et l'Islande). Les partenaires du consortium proviennent autant du secteur public que du secteur privé. Le coordinateur du projet est PACKED<sup>3</sup> (Bruxelles), une asbl fondée en 2005 par Argos, le S.M.A.K. (Gand) et le MuHKA (Anvers), en collaboration avec le Musée Dhondt-Dhaenens (Deurle), comme plate-forme d'archivage et de préservation de l'art audiovisuel. Depuis 2011, l'asbl PACKED est reconnue par les autorités flamandes en tant que centre d'expertise pour le patrimoine culturel numérique.

Les partenaires techniques du projet DCA sont NTUA – National Technical University of Athens, Multimedia Lab UGent – IBBT Interdisciplinary Institute for Broadband Technology (Gand) et Ubitech – Ubiquitous Intelligent Technical Solutions (Athènes). Leur rôle est de soutenir les partenaires chargés du contenu en gérant et enrichissant les métadonnées,



mais aussi en réunissant les contenus pour les mettre en ligne sur Europeana.

Parmi les 21 partenaires fournissant la matière, figurent les institutions et organes les plus divers. Les musées et institutions artistiques belges participant au projet DCA aux côtés d'Argos sont le MAC's - Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique (Grand-Hornu), Mu.ZEE (Ostende) et les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles).

L'objectif de DCA est d'améliorer l'accès à l'art contemporain, et sa compréhension, par le biais de la numérisation, et la livraison de contenus numériques à Europeana. La numérisation réalise non seulement des reproductions numériques, mais les rend de plus accessibles à un public mondial, tout en offrant un cadre pour la conservation à long terme. DCA entend ainsi contribuer à une meilleure prise de conscience de la numérisation et profiler la plate-forme Europeana dans le paysage muséal international.

En termes de méthodologie, le projet DCA souhaite utiliser autant que possible les solutions existantes. Cela signifie notamment une standardisation des normes concernant les métadonnées, l'utilisation de technologies courantes de numérisation et d'agrégation, ainsi que l'utilisation des résultats d'autres projets européens autour du patrimoine culturel tels que MINERVA (spécifications techniques), ATHENA (LIDO mapping tool & plate-forme d'encodage), GAMA<sup>4</sup> (hébergement de fichiers vidéo) et Inside Installations (spécifications de documentation d'installations d'art contemporain). Afin de soutenir des futurs projets similaires, DCA se chargera de publier des directives et une documentation consacrées à la recherche des meilleures pratiques liées à la numérisation de l'art contemporain.

Dans le cadre du projet DCA, Argos numérise environ 670 films et vidéos d'artistes qui n'existent actuellement que sur pellicule et supports magnétiques (U-Matic, Betacam SP, VHS, ...). Avec près de 4.000 titres de films et de vidéos, Argos gère la plus grande collection d'art audiovisuel sur supports magnétiques et numériques de Belgique. Argos s'appuie pour cela sur une politique de collection active. Au cours de la dernière décennie, Argos est parvenu à réaliser un panorama presque complet de la production artistique nationale, et à bâtir une collection unique et représentative. Les diverses initiatives et actions prises au cours des dernières années ont permis de garantir l'avenir de la collection audiovisuelle. Des œuvres risquent de se perdre en raison de leur composition chimique, de la fragilité de leur support, ou du vieillissement du matériel audiovisuel. Une grande partie de la collection a déjà été conservée dans un format de stockage numérique durable. La première phase de conservation consistait à transférer autant que possible des œuvres en format vidéo analogue sur un format de Betacam digitale. Etant donné que l'évolution

technologique actuelle permet d'archiver des fichiers numériques plutôt que de les stocker en format vidéo analogue ou numérique, Argos passe actuellement à une deuxième phase de conservation, qui consiste à stocker des fichiers numériques décompressés sur un serveur.

Argos se trouve à présent dans une phase de transition, sa pratique de préservation évoluant de la dépendance de supports physiques vers une préservation sur base de fichiers numériques. On assiste donc à un glissement de la conservation de vidéos à une conservation de données. Outre la numérisation du matériel audiovisuel analogique menacé de destruction, Argos développe et met en place des stratégies de conservation à long terme pour la préservation du matériel audiovisuel *digital-reborn* (numérisé) et *digital-born* (numérique). Argos mène une politique de préservation active en effectuant régulièrement des transferts vers d'autres supports et formats, en développant et entretenant une infrastructure de stockage compatible et intacte, en réalisant une description correcte de la collection, ou encore en assurant des contrôles de qualité, etc., et ce toujours en respectant les normes internationales. Anticipant sans cesse sur les évolutions technologiques, cette politique est constamment évaluée et corrigée.

Pour plus d'informations sur le projet  
Digitising Contemporary Art :  
<http://www.digitisingcontemporaryart.eu>.

1 <http://www.europeana.eu/portal/>

2 [http://ec.europa.eu/information\\_society/activities/ict\\_psp/about/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/information_society/activities/ict_psp/about/index_en.htm)

3 <http://www.packed.be>

4 Argos est partenaire de GAMA (*Gateway to Archives of Media Art*), un portail en ligne pour l'art médiatique en Europe, soutenu par le programme eContentplus de la Communauté européenne (<http://www.gama-gateway.eu>). GAMA fonctionne aussi au sein de DCA comme un « agrégateur » thématique. Les agrégateurs jouent le rôle de carrefours numériques pour les informations et les liens vers des objets numériques. Ils rassemblent les métadonnées des fournisseurs de contenu et les mettent à disposition d'Europeana.

## TROIS EXEMPLES BELGES ISSUS DU DCA

Dans le cadre du projet DCA, Argos a sélectionné, entre autres, des œuvres d'art d'Orla Barry, Manon de Boer, Vincent Meessen, Hans Op de Beeck et Joëlle Tuerlinckx. Nous commenterons brièvement trois œuvres belges significatives.

**Joëlle de La Casinière, *Televesse*, 1985, vidéo, 140', en langue française.**

Les vidéos produites dans les années 80 par Joëlle de La Casinière et le *Montfaucon Research Center* déconstruisent l'idole télévision en la faisant s'interroger avec une outrance ironique sur elle-même, son imagerie, ses implications sociologiques, sa généalogie, sur la perception et les analogies religieuses. Elles puisent souvent dans les thèses de Marshall McLuhan, qui examinent non pas le contenu, mais les effets de la forme, la télévision, et les traduisent sous une forme visuelle. Les films multimédias du *Montfaucon Research Center* transforment les articulations linguistiques des théories de McLuhan en images télévisées introspectives. Les vidéos sont des 'productions artistiques totales' (*Gesamtkunstwerke*) qui manient l'image, la musique, le langage parlé, l'écriture et le chant, autant de systèmes sémiotiques utilisés à la télévision.



Joëlle de la Casinière, *Televesse*, 1985, vidéo, 140'.  
Courtesy of the artist.

*Televesse* est une œuvre télévisée classifiée (dans le sens voulu par Georges Perec) et une tentative

initialement rationnelle d'esthétique de la télévision. Basée sur une typologie d'hommes-troncs et de têtes parlantes, ce petit écran envahissant a composé une immense œuvre musicale, un 'oratorio' au caractère marqué d'œuvre sacrée. *Televesse* est un ouvrage d'édition et le matériel brut est enregistré sur base de certains critères : différents types de têtes parlantes, extraits de bandes dessinées sans personnages, messages publicitaires, etc... 'Televesse' est une œuvre bâtie sur une partition musicale, elle-même composée spécialement pour l'œuvre et simultanément à l'œuvre. Enfin, *Televesse* contient une multitude de signes, d'écrits, de graphiques qui semblent prendre possession de la télévision.

**Hans Op de Beeck, *Determination (4)*, vidéo, 7'45", muet.**

Cette œuvre vidéo de Hans Op de Beeck est une œuvre de jeunesse, mais contient une série d'éléments formels que l'on retrouve dans ses créations ultérieures – à savoir notre mode de vie, ou la façon dont nous appréhendons l'espace, le temps et autrui... Elle laisse également percer le subtil cocktail d'ironie, d'absurdité et de mélancolie caractéristique du langage esthétique qui a fait sa renommée mondiale. *Determination (4)* fait partie d'une série de petites œuvres vidéo qui forment une étude sur la manière dont notre environnement peut nous marquer, mais aussi sur l'éloquence potentielle du regard, sur le passage du temps et sur l'influence que la technique de filmage utilisée peut avoir sur la perception du temps. Se présentant comme une installation en boucle, la vidéo est projetée grandeur nature sur le mur, de telle sorte que le bas de l'image touche le sol. Tout se passe ainsi comme si la famille marchait sur le sol. Filmée avec une caméra fixe, la vidéo montre un père, une mère et deux filles au pas de course, une fois rapidement et avec agitation, une autre fois au ralenti, manifestement en proie à l'ennui. De temps en temps, les parents soulèvent les enfants. Où va cette famille ? Doit-elle prendre un train ? En même temps, les protagonistes courent sur place, vers un point fictif qu'ils n'atteindront jamais, provoquant une sensation de vide exacerbée par l'absence de bande-son. Cette situation évoque une urgence aux confins du stress, de la panique et de la fatigue. Op de Beeck a filmé ses acteurs en temps réel : ils courent concrètement huit minutes sur un tapis roulant. Dans cette perspective, *Determination* se situe dans la tradition des portraits de Rineke Dijkstra, ou encore de la célèbre série de photos de Roni Horn 'You Are the Weather' (1994-95) qui révèlent, à travers l'expression et la posture des sujets, des conditions externes à la prise de vue. Cette œuvre dessine surtout une métaphore simple mais extrêmement puissante de l'existence humaine, dans une société occidentale moderne où l'économie semble contraindre l'homme à utiliser son temps de manière rationnelle et ciblée.

Guillaume Bijl, *James Ensor in Oostende ca 1920*, vidéo, 2'20", muet.

Chris Straetling, *The making of... 'James Ensor'*, 2000, vidéo, 60', en langue néerlandaise.

L'œuvre singulière et visionnaire de James Ensor (1860-1949), avec ses mascarades, ses scènes de carnaval et ses persiflages grotesques, est difficile à cataloguer. Le peintre entretenait des liens étroits avec sa ville natale d'Oostende, qui lui inspira d'ailleurs quantité de toiles. À l'occasion de l'année Ensor en 2000, le plasticien Guillaume Bijl réalisait un court-métrage documentaire fictif. *James Ensor in Oostende ca 1920* montre le peintre et ses amis dans la ville balnéaire. Ils boivent, se promènent dans les galeries du Palais des Thermes, sont assis sur la page... Le choix minutieux des sites, les tenues Belle Epoque,

jusque dans les tenues de plage, l'imitation réussie d'un tournage cinématographique légèrement syncopé d'images noir et blanc, ainsi que la patine et les rayures parfaitement reproduites sur l'émulsion de la pellicule aboutissent à une parfaite réplique : une bobine apparemment égarée de la période du cinéma muet. Bijl documente lui-même cette véritable tranche de temps, qui constitue une de ses rares incursions dans le cinéma et la vidéo, dans son volume de 'tourisme culturel' dans lequel il vulgarise des sujets historiques et culturels, et les transforme en clichés à l'usage du grand public. *The making of... 'James Ensor'* de Chris Straetling, qui tient dans le film de Bijl le rôle d'un des compagnons d'Ensor, documente le processus de réalisation de la capsule de temps de Bijl.

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012



Guillaume Bijl, *James Ensor in Oostende ca 1920*, 2000. Courtesy of the artist.

22.04.2012 – 13.00-18.00

## ERFGOEDDAG 2012 HELDEN UIT DE SCHADUW

Naar aanleiding van *Erfgoeddag 2012*, die vaart onder de noemer *Helden*, presenteert Argos werken uit haar collectie. Vier video's belichten evenveel artistieke posities ten aanzien van het heldendom.

*Panamarenko: Portrait en son absence* schetst een portret van de Vlaamse kunstheld Panamarenko. Claudio Paziienza maakte deze video echter in afwezigheid van de kunstenaar zelf. Archiefbeelden, special effects, en beelden van zijn kunst geven de boeiende en soms bizarre werkelijkheid weer van een van de meest bekende kunstenaars van onze contreien.

Gorik Lindemans' *Erna Lendvai-Dirksen. Flandern. Das Germanische Volksgesicht* is een visuele dissectie van een boek uit de vroege jaren 1940 dat een beeld van Vlaanderen wil ophangen. Het boek past in een nooit afgewerkte serie publicaties waarin Erna Lendvai-Dirksen (1883-1962) de ambitie opvat om het Germaanse volk te kenschetsen. Op het eerste gezicht gaat het om een geromantiseerd fotoboek dat de heroïek van het gewone leven, het landschap en de gewone man verheerlijkt. Langzaam wordt echter duidelijk dat de publicatie binnen de nazi-propagandamachine past die op pseudowetenschappelijke en perverse gronden het heroïsche nazi-ideaal van de Ariër tracht te construeren.

In 2003-2004 draaiden Kathleen Vermeir & Ronny Heiremans een dubbelportret van Pierre Querut. De twee werken, die oorspronkelijk deel uitmaakten van een installatie, benaderen op een andere manier de B-filmregisseur uit de jaren zeventig. Het eerste deel vormt niet alleen een persoonlijk en soms humoristisch portret van de man, ook neemt Querut de kijker mee op een Brusselse tocht die alle belangrijke plaatsen uit de levendige filmindustrie van de jaren 1970 aandoet. Heden, verleden, fictie en realiteit versmelten tot een prikkelend portret. Het tweede deel volgt Querut tijdens het afwerken van een oude 35mm film. Gebroken stukken worden gelijmd, spoelen gewisseld. Uiteindelijk blijkt het te gaan om een nooit volledig afgewerkte promotiefilm voor de Niagarawatervallen.

Tot slot brengt Sven Augustijnen de soms hilarische belevenissen van een zeer ondernemende business woman. *Une femme entreprenante* voert Sophie Le Clercq als bouwpromotor op, een drijvende kracht achter het ontstaan van het Brusselse kunstencentrum

Wiels. Ook maken we kennis met de protagonisten achter dit ambitieuze project, enkele hoofdrolspelers van het Brusselse politieke, economische en culturele wereldje inclusief. Augustijnen ondermijnt de klassieke codes van de documentaire en ontrafelt subtiel de relaties tussen kunst, vastgoedontwikkeling en politiek. De kijker ontdekt tevens een boeiend stukje recente Brusselse geschiedenis. (RQ)



Kathleen Vermeir, *Cadavre Exquis, Brusselle, part I*, 2003-2004. Courtesy of the artist.

13.00

Claudio Paziienza, *Panamarenko: Portrait en son absence*, 1997, video, kleur, 27', Nederlands en Frans gesproken.

14.00

Gorik Lindemans, *Erna Lendvai-Dirksen. Flandern. Das Germanische Volksgesicht*, 1990, video, kleur, 46', Duits gesproken.

15.00

Kathleen Vermeir, *Cadavre Exquis, Brusselle, part I*, 42', 2003-2004

Kathleen Vermeir & Ronny Heiremans, *Cadavre Exquis*, 2004, video, kleur, 11', Nederlands gesproken.

16.00

Sven Augustijnen, *Une femme entreprenante*, 2004, video, kleur, 72', Nederlands en Frans gesproken.

22.04.2012, 13.00-18.00 bij Argos.

Informatie: info@argosarts.org, +32 (0)2 229.00.03.



05.05.2012 – 15.00

# JONATHAN THONON EN PAUL WILLEMSSEN IN DISCUSSIE MET NICOLAS PROVOST

**(NL)** Het grootste deel van het kortfilmwerk van Nicolas Provost speelt zich af rond de blik, handelt over hoe we beelden tot iets inwendigs maken. Het beeld staat aan de kant van de psyche, de perceptie en het sensorieel ervaren. Provosts werk draagt een alchemistische kern in zich. Het appeleert aan wat voorbij het blikveld ligt, wil onze blinde vlek bezetten. Binnen en buiten, fictie en realiteit plooiën in elkaar. Jonathan Thonon (Universit  de Liège) en Paul Willemsen (Argos) treden als gastheren op voor een artist talk met de kunstenaar. Beiden doen onderzoek naar aspecten van beeldtransformatie in het werk van de kunstenaar. Thonon werkt rond datamoshing

of glitch art in *Long Live the New Flesh*, waarbij het beeldoppervlak kneedbaar en poreus wordt. Willemsen focust op digitale spiegeleffecten en bilaterale symmetrie in werken als *Suspension* en *Storyteller*. Na het kort situeren en illustreren van hun onderzoek, leiden ze Provosts oeuvre in, daarbij specifiek aandacht bestedend aan *Plot Point Trilogy*, de bij Argos lopende tentoonstelling. In een informele en gezellige sfeer volgt nadien een gesprek en publieksontmoeting met de kunstenaar. (PW)

05.05.2012, 15.00 bij Argos. Toegang   5/3. Informatie: info@argosarts.org, +32 (0)2 229.00.03.



Nicolas Provost photographed by Cici Olsson, 2011. Courtesy of Argos, Centre for Art and Media.

20.04.2012 – 14.00-16.00

# ART BRUSSELS STORY OF PERCEPTION DEBAT OVER DOCUMENTA

**(NL)** Ook in 2012 slaat Argos de handen in elkaar met Art Brussels. Terwijl we in *Black Box documenta 4-6. Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events* presenteren, nodigen we op de hedendaagse kunstbeurs een viertal sprekers uit die een beeld schetsen van de geschiedenis van de documenta's, en die – vooral – een discussie aangaan over het belang/ de onzin ervan en over de verschillende politieke en economische krachten die draaien rond 's werelds belangrijkste hedendaagse kunstenevenement.

Het debat wordt gemodereerd door Ann Demeester (directrice van De Appel, Amsterdam). Onder meer Jan Hoet (1936) die in 1992 curator was van *documenta IX*

en Thomas D. Trummer (1967), freelance curator en docent aan de universiteiten van Linz en Wenen gaan met elkaar in debat.

Voorafgaand stelt Yves Aupetitallot de publicatie voor van twee films van Jef Cornelis over respectievelijk *Documenta 4* en *Documenta 5* die dit jaar onder zijn redactie uitgegeven worden. Voor meer informatie hieromtrent zie pagina 21. (RQ)

Vrijdag 20.04.2012, 14:00-16:00, Art Brussels, Brussels Expo, hallen 1 en 2, Belgiëplein 1, 1020 Brussel. artbrussels@artexis.com, www.artbrussels.be  
Meer informatie op www.argosarts.org



CC-BY-SA 3.0 License, Gregd1957

# LOOKING BACK

## Een videoselectie van de Argoscollectie voor Contour On Tour: Videokunst in het Vlaams Parlement

(NL) Sinds de jaren zeventig is de Belgische videokunst internationaal bekend voor zijn avant-gardisme, eclecticisme en veelvuldige cross-overs met andere disciplines. In het verleden, maar ontegensprekelijk ook nu, waren en zijn Belgische kunstenaars door een persoonlijke benadering van de videotekniken pioniers in het gebruik van het medium video en in de ontwikkeling van veelzijdige registers. Omdat ze zich onderscheiden door hun beeldingskracht en hun enthousiasme voor onconventioneel werk met een persoonlijke stempel, zijn de Belgische makers van artfilms en video's erin geslaagd om hun eigen vrijstaat te creëren.

Hoewel deze selectie slechts een klein dwarsdoorsnede biedt van de duizenden titels uit het archief van Argos, willen we met ons huidige programmering enkele steeds terugkerende aspecten illustreren van videokunst uit de jaren zeventig en tachtig.

In ons eerste programma concentreren we ons op twee documentaires van Jef Cornelis en Stefaan Decostere – twee van de belangrijkste figuren in het Vlaamse televisielandschap. Hun werk is meer dan een verslag over een zeker onderwerp. *Ijsbreker 01: Panamarenko* biedt een portret van de kunstenaar Panamarenko, maar is ook een poging om de hoge muren die de kunstwereld omgeven neer te halen én breekt met de codes van live televisie. *Er ligt een video in de soep* is dan weer onconventioneel wat betreft de stijl en internationaal wat betreft het perspectief. Deze video biedt een overzicht van de geschiedenis van de videokunst sinds 1983.

Het tweede en derde programma gaan over het vroege werk van Ria Pacquée en Lili Dujourie. *Performance Mero Meir* is een video van een performance van Ria Pacquée in 1979. In *Madame Going to a Dog Show* kruipt Pacquée in de huid van een eenzame dame van middelbare leeftijd die rondwandelt en -zwerft op een hondenshow.

In het werk van Lili Dujourie draait alles rond het verkennen van het lichaam. Dujourie vestigt onze aandacht op de ruimte achter het visuele veld en

omarmt de tijdsduur om ons binnen te leiden in een andere, dimensieloze werkelijkheid van de verbeelding.

Het laatste programma is een compilatie van verschillende werken die experimenteren met de technieken en de taal van het medium. Een van de video's is de film gerealiseerd door een kunstenaarscollectief en voorgesteld door Jacques Charlier als bijdrage aan de Biënnale van Parijs in 1971. Dat werk is een echt juweeltje en omdat het verloren gewaand werd, getuigt het ook van de essentiële rol van het conservatieprogramma van Argos. (AC)

### PROGRAMMA #1

Jef Cornelis, *Ijsbreker 01: Panamarenko*  
1983, video, kleur, 48'48", Nederlands gesproken, Engels ondertiteld.  
Stefaan Decostere, *Er ligt een video in de soep*  
1983, video, kleur en z/w, 63'50", Nederlands, Engels, Frans en Duits gesproken, Engels ondertiteld.

### PROGRAMMA #2

Ria Pacquée, *Performance Metro Meir*  
1980, video, z/w, 61'56", geluid.  
Ria Pacquée, *Madame going to a dog show*  
1988, video, kleur, 29'30", geluid.

### PROGRAMMA #3

Lili Dujourie, *Hommage à... I*  
1972, z/w, 20'07", stil.  
Lili Dujourie, *Passion de l'été pour l'hiver*  
1981, z/w, 15'31", stil.  
Lili Dujourie, *Sonnet*  
1974, z/w, 07'18", stil.  
Lili Dujourie, *Spiegel*  
1976, z/w, 07'27", stil.

### PROGRAMMA #4

Danny Matthys, *9+1 Polaroid Black & White Pictures*  
1977, z/w, 08'40", geluid.  
Luc Deleu, Filip Francis and Wout Vercammen,  
*Superposition*  
1978, z/w, 27'00", geluid.  
Jacques-Louis Nyst, *L'objet*  
1974, z/w, 10'43", Frans gesproken, Engels ondertiteld.  
Philippe Van Snick, *Richtingen*  
1978, kleur, 16'09", stil.  
Marc Verstockt, *Five acts on screen*  
1975, z/w, 05'00", geluid.  
*Collectieve film voor de Biënnale van Parijs 1971 met fragmenten van Walter Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Panamarenko*  
1971, z/w, 38'53", Nederlands, Frans, Duits en Italiaans gesproken, Engels ondertiteld.

De Loketten, Vlaams Parlement,  
IJzerenkruisstraat 99, 1000 Brussel.  
Ma-za 10.00-17.00, deloketten@vlaamsparlement.be,  
+32 (0)2 552 46 11, www.vlaamsparlement.be,  
www.contourmechelen.be, www.argosarts.org.



Ria Pacquée, *Madame going to a dog show*, 1988. Courtesy of the artist.



Lili Dujourie, *Sonnet*, 1974. Courtesy of the artist.



# POUR UN AUTRE CINÉMA

FR Dans cette rubrique, Andrea Cinel propose une sélection d'ouvrages consultables à la Media Library d'Argos. Dans ce numéro, il sera question d'un aperçu des principaux ouvrages traitant du thème de l'*expanded cinema*.

En 1970, lors de la parution de l'ouvrage *Expanded Cinema*, Gene Youngblood (1942) n'avait probablement pas envisagé l'impact historico-culturel qu'aurait son livre. En effet, ce dernier donna une véritable définition, et plus spécifiquement catégorisa un ensemble assez hétérogène d'œuvres d'art qui cherchaient de nouvelles formes de présentation et d'expression. Dans la même veine, nous pouvons retrouver au sein de l'ouvrage de Brian O'Doherty (1928) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, publié en 1976, la même capacité d'imposer une terminologie et de mettre en exergue des questions et positions novatrices dans l'art de leur temps.

Si le cadre conceptuel de Youngblood est très clairement inspiré par l'œuvre de Marshall McLuhan (1911-1980), l'auteur, tout au long du livre, trace une trajectoire du langage cinématographique à l'égard des nouvelles possibilités techniques qui, selon lui, changeraient la manière de concevoir le cinéma et de percevoir la vie quotidienne. En outre, au sein du *global intermedia network* – à savoir, l'environnement médiatique de l'homme contemporain qui a remplacé la nature –, des concepts comme la famille, la créativité, ou encore l'intelligence sont voués à une transformation radicale.

Après avoir donné les bases philosophiques et sociologiques de son discours, Gene Youngblood analyse les nouvelles possibilités des médias tels que la télévision, le cinéma holographique et les œuvres d'art conçues par ordinateur : ici, Youngblood donne, pour la première fois, une légitimité à ces différentes formes artistiques et présente, par là-même, le travail d'artistes parmi lesquels nous pouvons citer Nam June Paik, Carolee Schneemann ou encore, Wolf Vostell, tout en soulignant leur spécificité dans chaque domaine. À la fois théorique et technique, *Expanded Cinema* est donc un ouvrage fondamental pour comprendre l'esprit du

temps et repérer les origines conceptuelles et formelles de l'art contemporain.

Néanmoins, une précision s'impose : Youngblood n'a pas forgé l'expression *expanded cinema*, puisque celle-ci fut introduite par l'artiste américain Stan Vanderbeek (1927-1984), dans le milieu des années soixante. Cette dernière est essentiellement utilisée pour identifier différentes pratiques artistiques qui ont pour caractéristique d'intégrer des éléments performatifs, participatifs et spatiaux lors de la projection d'un ou plusieurs films. Ainsi, ces pratiques veulent rompre avec l'environnement normalisé et codifié de la salle de cinéma, pour le réactiver dans des espaces autres mais également, transformer l'expérience cinématographique grâce à des insertions performatives pendant la projection de films ou de vidéos, remarquables pour leurs formes atypiques et minimalistes. Pour illustrer ces propos, citons la performance *Ten Years Alive on the Infinite Plain* réalisée en 1972 par Tony Conrad (1940). Une nouvelle version fut, d'ailleurs, proposée en 2007, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles : quatre films 16mm, composés uniquement d'images noir et blanc, étaient projetés en boucle, les uns à côtés des autres, dans une salle où le public était assis à même le sol ou sur des coussins. Accompagnée d'un groupe de huit musiciens qui produisaient des sons de cordes continues, les images étaient hypnotiques et clignotantes, privées de narration, et présentaient pour seule matérialité le faisceau qui butait contre le mur de projection.

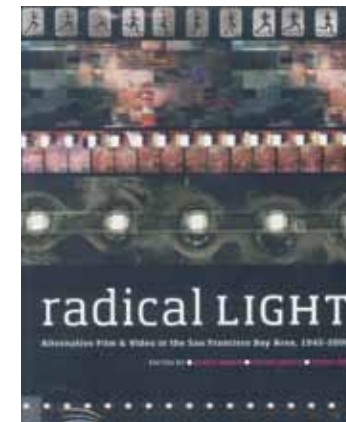
Pour approfondir ce vaste thème, notons que la récente publication également intitulée *Expanded Cinema* se révèle être un outil indispensable pour comprendre l'évolution du cinéma dont il est ici question, à partir des pionniers du cinéma abstrait et du Bauhaus jusqu'à l'ère digitale. De l'autre côté de l'Atlantique, l'ouvrage *Radical Light* se concentre, quant à lui, sur l'histoire de la scène de San Francisco depuis 1945 jusqu'à nos jours, et rassemble les expériences et documents d'un véritable laboratoire d'innovations artistiques et d'expérimentations techniques. Néanmoins, soulignons que ces deux publications découlent d'un projet beaucoup plus large : *Expanded*

*Cinema*, est né à la suite d'un programme de conférences, performances et séminaires ; *Radical Light*, prolonge, lui, une série de séances, mais aussi une exposition. Enfin, il est intéressant d'introduire brièvement les expositions *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s* et *Into the Light : The Projected Image in American Art*, deux expositions de groupes qui, se sont tenues au MUMOK à Vienne (13.12.2003-29.02.2004) et au Whitney Museum à New York (10.10.2001-06.01.2002). En effet, même si certains noms revenaient à plus reprises au sein de ces manifestations, ces expositions ont eu le mérite de proposer un panorama d'artistes comme, par exemple, Dan Graham, Anthony McCall, Robert Morris, Michael Snow, ou Andy Warhol. En outre, au sein de ces catalogues sont présentés de nombreux textes qui suscitent l'intérêt et qui peuvent être utiles dans le cadre de recherches sur le sujet.

Livres à consulter:

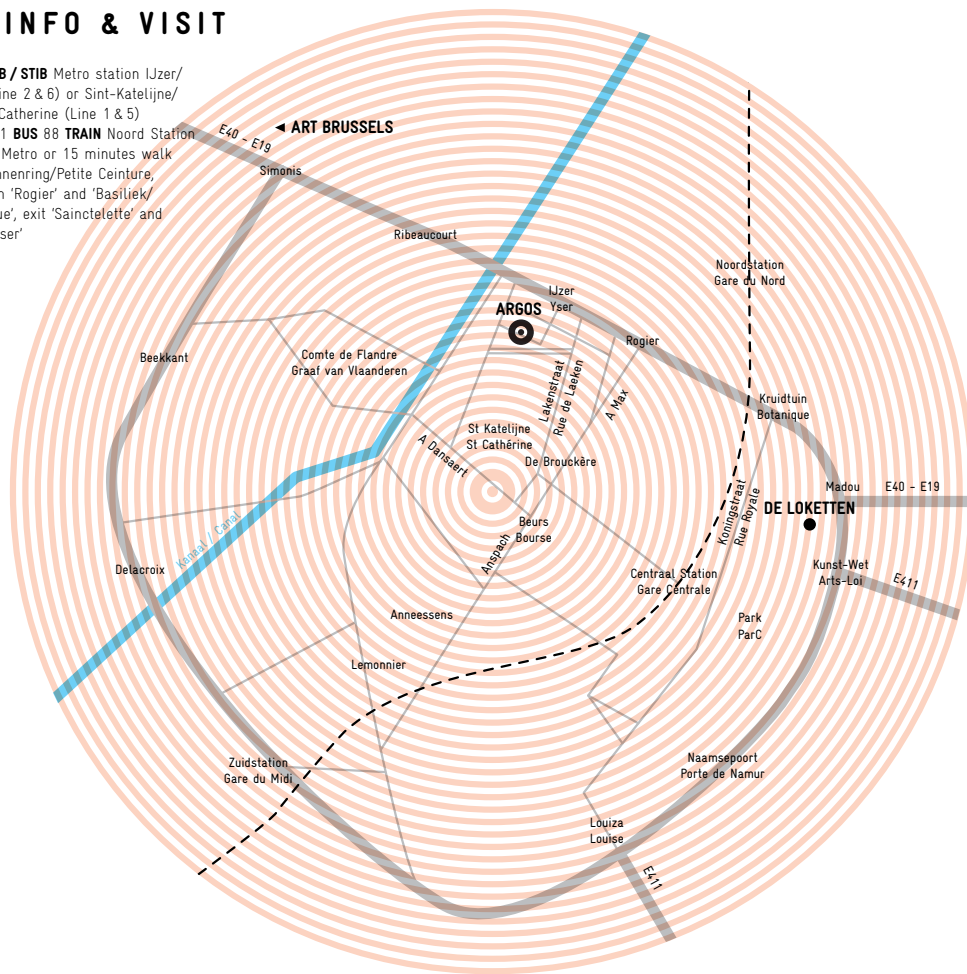
- Steve Anker, Kathy Geritz et Steve Seid (éds.), *Radical Light: Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, 2010.
- David Curtis, Al Rees, Duncan White et Steven Ball (éds.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, 2011.
- Chrissie Iles, *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, 2001.
- Matthias Michalka (éd.), *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, 2003.
- Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970.

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012



## INFO & VISIT

- MIVB / STIB** Metro station IJzer/Yser (Line 2 & 6) or Sint-Katelijne/Sainte-Catherine (Line 1 & 5)
- TRAM 51 BUS 88 TRAIN** Noord Station Nord + Metro or 15 minutes walk
- CAR** Binnenring/Petite Ceinture, between 'Rogier' and 'Basiliek/Basilique', exit 'Saintelette' and 'IJzer/Yser'



**ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA**  
 Werfstraat 13 Rue du Chantier  
 B-1000 Brussels  
 +32 (0)2 229 00 03  
 info@argosarts.org  
 www.argosarts.org  
 Admission € 5/3  
 Opening hours: wed-sun 11.00-18.00

**ART BRUSSELS**  
 Brussels Expo, halls 1 & 3  
 Belgiëplein 1 Place de Belgique  
 B-1020 Brussel  
 artbrussels@artexis.com  
 www.artbrussels.be  
 Admission € 15/10

**DE LOKETTEN**  
 Vlaams Parlement  
 IJzerenkruisstraat 99  
 Rue de la croix de fer  
 B-1000 Brussel  
 +32 (0)2 552 46 11  
 deloketten@vlaamsparlement.be  
 www.vlaamsparlement.be  
 Admission free  
 Opening hours: mon-sat 10.00-17.00

## COLOPHON

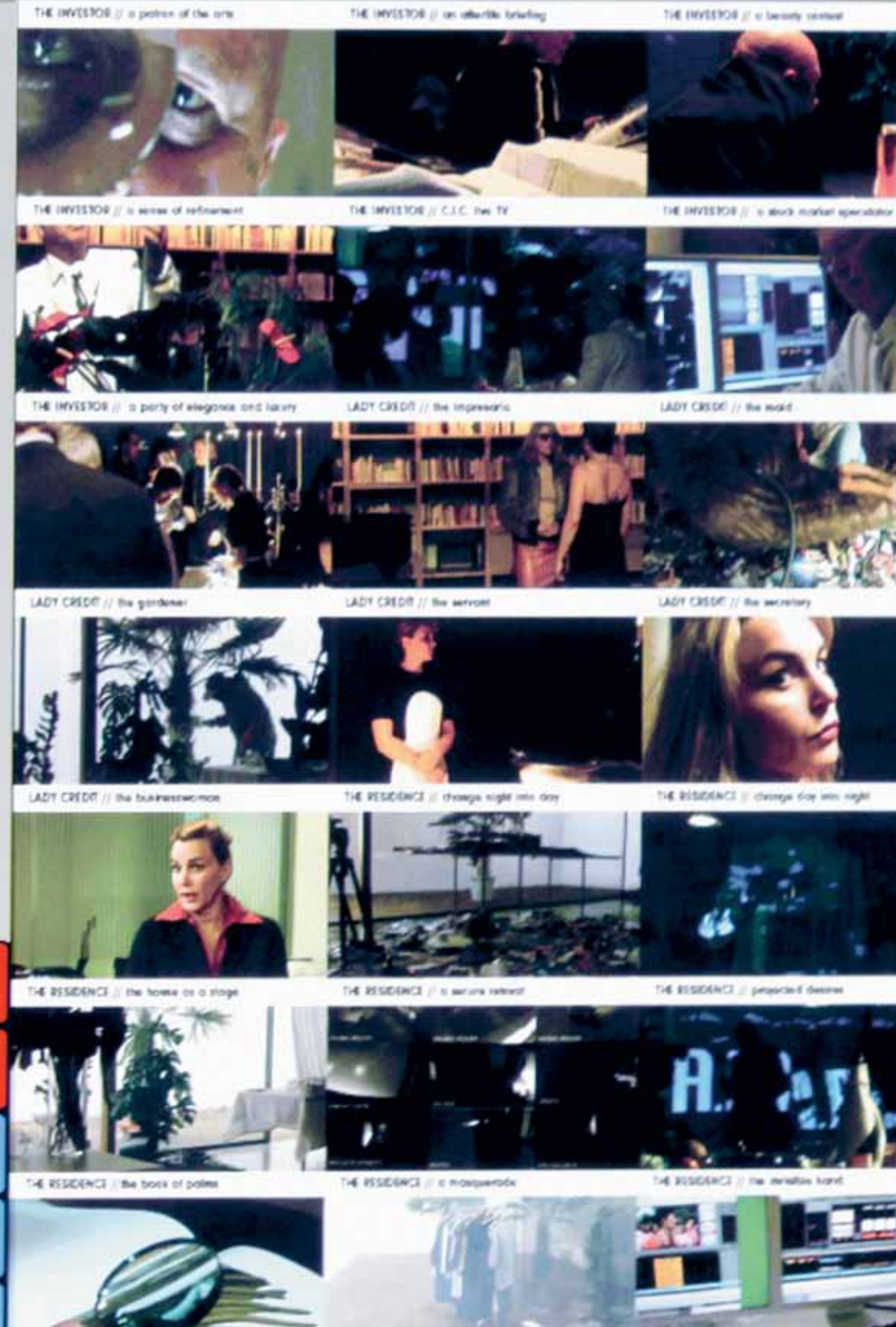
Publisher Frie Depraetere / Argos Centre For Art and Media.  
 Editor Ive Stevenheydens. Text contributions Andrea Cinel, Tobias Hering, Dieter Lesage, Emanuel Lorrain, Rolf Quaghebeur, Sofie Ruyseveldt, Ive Stevenheydens, Lorbrecht Vanderbeeken, Paul Willemsen. Text translations Gregory Ball (en), Elisabeth Cluzel (fr), Donna Stonecipher (fr). Proof readers Messaline Raverdy (fr), Sandy Reynaerts (en), Ive Stevenheydens (nl). Graphic design brochure Jurgen Maelfeyt. Print Cassochrome, Waregem. Argos Team Laurence Alary, Andrea Cinel, Frie Depraetere, Michael Mena Fortunato, Hajar Lehyan, Rolf Quaghebeur, Nawel Rachidi, Sandy Reynaerts, Sofie Ruyseveldt, Paloma Sabio, Ive Stevenheydens, Bram Walraet, Marc Van Limbergen, Paul Willemsen. General Support De Vlaamse Overheid, Vlaamse Gemeenschapscommissie, Stad Brussel/ Ville de Bruxelles.

Project Partner *Twisted Realism Pro Helvetia - Swiss Arts Council*.  
 Project Partners *Preservation Digitising Contemporary Art, Packed*  
 Project partner *documenta 4-6, Art, Media and the Antinomies of Mega-Art Events Art Brussels, Goethe-Institut*  
 Av Partners *Dejonghe Film Postproduction, Eidotech, Berlin*.  
 Media Partner *Kaleidoscope*



ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA ARGOSMAGAZINE N°05 APR — JUN 2012

## IMAGE BANK





## CALENDAR

### ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA

WED – SUN 11.00–18.00

WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER

B-1000 BRUSSELS

#### EXHIBITIONS

Nicolas Provost

Plot Point Trilogy

22.04 - 01.07.2012

OPENING NIGHT 21.04.2012 18.00–21.00

Maria Iorio & Raphaël Cuomo

Twisted Realism

22.04 - 01.07.2012

OPENING NIGHT 21.04.2012 18.00–21.00

#### BLACK BOX

documenta 4-6. Art, Media and the  
Antinomies of Mega-Art Events

22.04 - 01.07.2012

OPENING NIGHT 21.04.2012 18.00–21.00

#### EVENTS

Erfgoeddag

22.04.2012 - 13.00–18.00

Artist Talk Nicolas Provost

05.05.2012 - 15.00

#### EXTRA MUROS

Contour On Tour

21.03.2012 - 11.07.2012

DE LOKETTEN, VLAAMS PARLEMENT

IJZERENKUISSTRAAT 99 RUE DE LA CROIX DE FER

B-1000 BRUSSELS

Art Brussels

Story of Perception - Discussion on documenta

20.04.2012 - 14.00

BRUSSELS EXPO, HALLS 1 & 3

BELGIËPLEIN 1 PLACE DE BELGIQUE

B-1020 BRUSSELS