Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1989)
Heft: -: Marie José Burki

Artikel: Marie José Burki
Autor: Burki, Marie José / Adert, Laurent
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976125

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MARIE JOSÉ BURKI

tendant de recomposer intégralement
leur course, l'érosion éolienne se
sormais de celle de la vitesse qui sculp
véhicule et le paysage, e ndant d
passagers.
Bien que nous ne pu s plus
mière de la vites le so
ain, l
nage

Idéographies

Le travail vidéographique de Marie José Burki se déploie en deux volets: des bandes autonomes et des dispositifs audio-visuels dans l'espace. Ces deux aspects de son entreprise sont évidemment liés, mais leur articulation ne va pas de soi et se présente sous forme de tensions, de conflits et de polémiques fécondes.

L'ensemble de cette recherche esthétique nous introduit à un jeu infini de permutation des formes et nous enseignent avec insistance à prendre un mot pour un autre, un mot pour une chose, ou encore une chose pour une image, une image pour un son. Partout et toujours, il s'agit de voir avec ses oreilles et d'entendre avec ses yeux, c'est-à-dire d'entrer dans le monde des formes – plastiques et symboliques – par toutes les voies possibles et imaginables.

Littéralement et dans tous les sens

Voyez par exemple *Celui qui a vu passer les éléphants blancs* (1986). Tout commence ici par un tempo élémentaire, rapide et allègre, auquel vient aussitôt se surimprimer, puis se substituer, une mélodie au rythme calme et lent. Contraste et tension, dès le départ, entre deux rythmes, saisie initiale d'une relation différentielle.

Puis la première image, qui n'est pas encore tout à fait une image, plutôt une mise en place préalable à tout surgissement d'image, comme si nous assistions ici à une naissance à partir du chaos: plan d'un ciel gris et nuageux, indistinct, qui cède rapidement la place à l'image d'un homme armé d'une règle de géométrie et d'une calculette: traçage de lignes sur fond sonore de violon furieux, cadrage initial pour création ex nihilo, construction d'un espace à partir d'une surface vierge, blanche, vide.

La première image proprement dite peut alors advenir, image qui est tout aussi bien une idée, et dont la simplicité est la principale caractéristique: un escargot – et non un éléphant... – est installé à l'extrême gauche du plan, là même où le géomètre vient de tracer sa ligne, et le temps que l'animal à la lenteur légendaire mettra à parcourir l'espace circonscrit par le plan donnera très exactement le temps de la bande elle-même, soit onze minutes.

Tous les éléments structurants de cette vidéo sont dès lors en place. Imagine-t-on dispositif plus simple, plus élégant dans sa sobriété et l'économie de ses moyens ? Il se trouve par ailleurs qu'il mène loin.

Qu'est-ce qu'un plan ? ou plutôt, que doit durer un plan, quel est le temps d'un plan ? Telles sont ici les questions.

Le mouvement de l'escargot est imperceptible, c'est-à-dire *invisible*: il ne peut être que mesuré, et non vu. D'où notre géomètre initial, la règle et le calcul. S'il s'agit de mesurer l'espace et le temps d'un plan, c'est que les dimensions de celui-ci ne sont pas connues d'avance, que ses coordonnées sont à découvrir. La bande est ainsi tout entière consacrée à une exploration de l'horizontalité, à l'élucidation du sens du verbe *passer* quand il en va aussi bien de ce qui est filmé que des images elles-mêmes. Quand donc une image doit-elle céder la place à une autre image, quand doit-elle passer, filer ou défiler ? Question de temps, question de mesure, question de plan.

Une ligne horizontale sépare l'écran en son milieu: l'escargot occupe la partie inférieure et se déplace imperceptiblement de gauche à droite, tandis que dans la partie supérieure, des mobiles en tous genres – canots à moteurs, avions, fusées, etc. – traversent l'image en sens inverse et à des vitesses différentes. L'ensemble de ce dispositif, visuel autant que conceptuel, rend sensible une découverte simple mais cruciale, à savoir qu'une image ne trouve sa vitesse que *relativement* à une autre image, autrement dit qu'il n'y a pas de vitesse absolue des images.

Ce relativisme radical conduit tout naturellement à l'idée de *rythme*: c'est le rapport seul des vitesses entre elles qui incarne la mesure du temps visuel et qui aussi bien produit le sens même de ce que nous voyons passer sous nos yeux. La bande son, par ses variations musicales, vient encore renforcer cet enseignement.

Le rythme, c'est ici l'idée selon laquelle le visible et le sensible, tout comme le symbolique et le verbal, ne prennent leur sens qu'à travers *une scansion*, scansion grâce à laquelle apparaissent des éléments tout à la fois distincts et reliés.

Cette exploration du défilement horizontal, d'une grande valeur élucidante, ne pouvait pas ne pas rencontrer l'exploration inverse et corrélative, celle de la verticalité. Car *Celui qui a vu passer les éléphants blancs* nous invite au fond à assister à la genèse de l'image douée de sens, de l'image en train de devenir significative, et, dans cette perspective, il était fatal que l'horizontalité du syntagme rencontrât la verticalité du paradigme. Et en effet, les mobiles qui jusque-là se contentaient de défiler horizontalement – l'escargot, bien sûr, mais aussi une poule, un camion, un passant, une voiture, etc. – vont s'organiser tout à coup en classe logique par le recours à un trait distinctif: une couleur, en l'occurrence, le blanc. Des enfants vêtus de blanc, un camion blanc, une poule blanche, un passant en chemise blanche, chacun de ces éléments se met subitement à valoir pour l'autre, à se substituer à l'autre. Ce qui est tout à la fois beau et émouvant ici, c'est que Marie José Burki fait surgir le regroupement des objets blancs du cœur même du défilement horizontal des images: le passage pur et simple des mobiles, la temporalité nue et dépourvue de sens du déroulement syntagmatique se charge tout à coup de signification. Le déclic du sens se produit alors sous nos yeux, et son surgissement a quelque chose de magique.

Celui qui a vu passer les éléphants blancs.

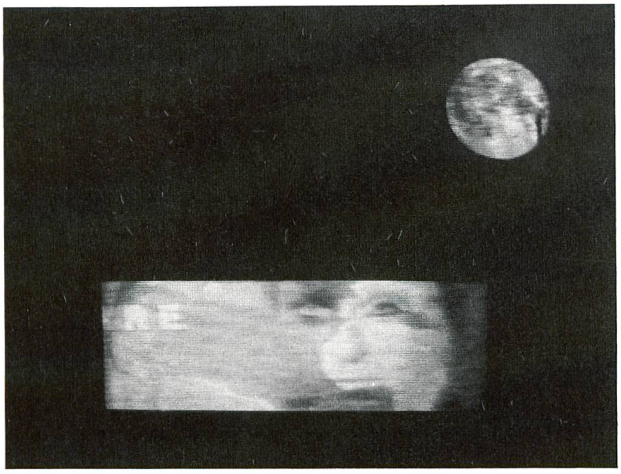
L'enseignement qui se dégage ici, à savoir que la signification de ce que nous voyons n'appartient pas à la spatio-temporalité pure du syntagme visuel mais au paradigme virtuel qui se loge en lui, cet enseignement permet de poser une question passionnante entre toutes: de quelle nature est une image ? Est-elle fondamentalement visuelle ou mentale, sensible ou intelligible ? Questions que posent également, nous y reviendrons, les installations audio-visuelles. Ce que l'on peut dire en tout cas, c'est que l'image apparaît ici comme un mixte inextricable de deux dimensions qui, loin de s'harmoniser pacifiquement, se révèlent partiellement hétérogènes et en état de guerre ou de lutte permanente. Dans l'image s'articuleraient conflictuellement – polémiquement – les dimensions du sensible

et de l'intelligible, et la signification résultante de ce conflit, se présenterait comme divisée ou écartelée entre la figure et le symbole.

On pouvait s'attendre à ce que cette recherche finît par combiner ou par multiplier l'un par l'autre l'axe horizontal et vertical. C'est bien ce qui arrive à la fin de la bande, qui produit tout naturellement *une narration*, soit la déclinaison syntagmatique d'un paradigme.

La fin de *Celui qui a vu passer les éléphants blancs* abandonne en effet le géométrisme des deux premiers tiers de la bande pour s'aventurer dans la fabrication d'une fable narrative. On ne s'étonnera pas que dans cette dernière, il ne soit question que d'un objet blanc (paradigme) que l'on se passe de main en main (syntagme): une serviette blanche circule de sujet en sujet, d'un promeneur à un automobiliste, de celui-ci à un cycliste, de ce dernier à un passant. Que trouve-t-on dans la serviette, que l'on finit par ouvrir ? Tout simplement une bande vidéo qui, une fois engagée dans un magnétoscope, fait apparaître l'image de l'escargot initial en train de toucher au terme de sa traversée du plan. Rigueur de ce travail, où tout est pesé.

Cette *mise en abîme* finale a deux fonctions au moins, dont la plus notable est évidemment de clôture de la bande par le rappel du point de départ et la réalisation de



la coïncidence rigoureuse du temps réel (les onze minutes que l'animal met à traverser l'espace) et du temps esthétique (celui de la vidéo elle-même); son autre fonction est critique, elle consiste à suggérer que le centre de toute histoire est vide – l'objet énigmatique qu'est la serviette blanche ne renferme rien que la vidéo que nous visionnons – et que le secret du sens réside en ceci qu'il n'y a pas de secret: la signification n'est ici que le bruit que produit la conque vide des structures.

Ecrit sur le sable

Un éléphant n'oublie jamais (1985) se collete d'emblée avec la narrativité. Autour du thème de la chute de Carthage, les chroniques de Polybe et de Tite-Live sont ici convoquées dans une mise en scène qui concerne au premier chef l'Histoire et la Mémoire, leur mode d'articulation et surtout de représentation.

Le problème esthétique des rapports entre le texte et l'image est au centre de cette vidéo, dont la préoccupation majeure est celle de la représentation. Qu'est-ce qui est visible d'un texte et, inversément, lisible d'une image ? Qu'est-ce qui se passe ou ne se passe pas, se transmet ou s'oublie du texte à l'image ? Quelle est la puissance respective de ces deux modes de représentation au regard de la mémoire impliquée par toute narration, qu'elle soit véridique ou fictive ? Telles sont les questions.

Le texte et l'image se partagent l'écran, mais cette partition est ici d'emblée celle d'une discordance. La relation entre les fragments de texte des historiens antiques et les images pour la plupart repiquées de péplums hollywoodiens, cette relation n'est pas d'illustration mais de contre-point polémique: la mise en rapport des images et des mots est fuguée, et cette structure contrapuntique inscrit *de facto* l'impossibilité que l'image montre réellement ce que le texte dit ou que le texte dise adéquatement ce que l'image montre. Il existe un divorce entre l'ordre du visible et celui du dicible, et il appert que leur mode d'articulation ne peut être d'harmonie ou de complémentarité.

Rapports problématiques, donc, de l'écriture et de l'image.

L'écriture, on le sait, est une mémoire et même une hypermémoire, puisqu'elle perdure bien au-delà de la vie du chroniqueur et de ses contemporains; déliée du support vivant et mortel qu'est le corps, elle peut se transmettre inchangée de génération en génération, autrement dit constituer un lien transhistorique qui rend possible tout à la fois l'Histoire et l'historiographie. Qui se souvient encore d'Hannibal et de ses troupes, sinon les livres, authentiques éléphants de mémoire ? L'ordinateur est le plus récent avatar de cette hypermnésie de l'écriture, aussi ne sommes-nous pas surpris qu'un computer apparaisse dès le premier plan de la bande: c'est sur son clavier qu'est appelée la bibliographie dans laquelle figure Polybe et Tite-Live.

Un éléphant n'oublie jamais, soit, mais une mémoire qui n'oublierait rien est-elle possible ? Tout consigner, rien oublier, peut-être est-ce là en effet l'ambition secrète de l'ordinateur et peut-être était-ce là aussi, de tout temps, l'ambition de l'écrit. C'est aussi devenu entre-temps, d'une tout autre façon, l'ambition de la télévision, dont une œuvre de 1986, *Sans titre*, met en scène la monstruosité par des images et des sons qui s'empilent et s'écrasent sans fin sous la pression d'une patte d'éléphant représentée par un magnétoscope entouré de câble électrique.

Un éléphant n'oublie jamais entreprend d'interroger entre autres choses la visée totalisante d'une mémoire qui se rêve comme absolue. Par sa construction contrapuntique, nous l'avons dit, cette vidéo refuse la coïncidence des images et des mots, et, ce faisant, refuse de produire une coïncidence parfaite entre le visible et le dicible. Ce que suggère cette construction, c'est que l'on perd toujours quelque chose de la mémoire, soit du côté de l'image, soit du côté du discours. Le rapport incomplet de l'image et du discours inscrit au cœur de la mémoire un intervalle ou un manque fondamental. Pour être totale, il aurait fallu que la mémoire pût produire un recouvrement parfait du visible et du dicible, ce que *Un éléphant n'oublie jamais* donne pour impossible ou mystifiant.

Illustrons brièvement ce point. La combinaison de séquences de péplums avec des vues de glaciers produit par exemple l'image de soldats vêtus à l'antique en train de franchir les Alpes. On croirait voir un instant l'armée punique en marche. Or ce traitement de l'image hollywoodienne a une fonction critique, car il permet de comprendre que ce type de représentation tente de résorber intégralement le texte dans l'image, et que cette résorption a pour conséquence l'effacement des traces réelles de la mémoire au profit d'une restitution vériste qui prend la forme d'une hallucination – caricature d'une mémoire absolue. Que cette représentation vériste ne puisse être la bonne, la bande vidéo le donne à comprendre par sa façon de faire alterner ces images de péplums avec des vues aériennes qui montrent les Alpes vides, désertes, hiératiques dans leur solitude: là où Hannibal est passé avec ses éléphants, là où des milliers d'hommes périrent de froid, de faim et d'épuisement, il n'y a plus trace du bruit et de la

fureur de l'Histoire, rien à voir, ni personne. L'espace physique ne conserve aucune mémoire et le texte seul se souvient encore de ce qui n'est plus nulle part visible. Mais il s'en souvient d'une mémoire qui précisément ne saurait être totale. Rien à voir donc, mais peut-être tout à imaginer, à partir de la trace écrite, par exemple de Polybe et de Tite-Live.

La nécessité s'impose donc de mettre l'imagination au travail et de produire des images qui sachent articuler autrement le rapport de l'écriture et de l'image. C'est ce que propose le dernier tiers de la bande. Voici que nous voyons un doigt qui trace sur le sable des montagnes, des vallées, des défilés et des places fortes, épinglant çà et là des vignettes à l'effigie d'éléphants qui servent à indiquer les mouvements de l'armée punique. Art du peu, d'une rare élégance.

Nous assistons au tracé à la fois *visuel et idéel* de l'épopée d'Hannibal, et nous voyons prendre forme sous nos yeux une solution au dilemme du rapport entre le visible et l'intelligible par l'invention progressive d'une sorte d'écriture idéographique. Quelle plus belle métaphore de la mémoire imaginer, que cette représentation de l'histoire comme écrite sur du sable ? Mémoire fragile et périssable, faite de traces sensibles et graphiques qui exigent impérativement que l'imagination y supplée, mémoire presque immatérielle et toujours menacée de s'effacer. Nous sommes soudain à mille lieux de l'hallucination hollywoodienne, dont l'effort de reconstitution réaliste cachait une amnésie profonde.

Mettre en scène

Dans ce qu'il est convenu d'appeler les installations vidéo, le matériel audio-visuel est traité par Marie José Burki à la fois comme un support et comme un objet, comme une machine à diffuser des images et des sons et un élément plastique situé dans l'espace.

Installer l'appareillage audio-visuel, c'est ici le mettre en scène et lui prescrire une place. Il y a une irrévérence critique dans ce geste si simple, et une manière de rompre avec la fascination qu'engendre des machines essentiellement hypnotiques. L'appareil qui se donne par excellence pour un pur médium transparent est appréhendé ici comme un élément du monde, chose parmi les choses, objet parmi les objets. Du coup, l'opacité de cette chose saisie dans sa matérialité devient évidente: entourée de câble électrique, la voici patte noire de pachyderme (*Sans titre*, 1986); affublée d'une longue trompe de tissu, la voilà cyclope aveugle et monstrueux (*Polyphème*, 1985); raccordée à deux fils électriques (+/–), voici *Opération Edison* (1986), où le téléviseur fonctionne symboliquement comme un détonateur.

Il faut souligner qu'il n'y a jamais aucun arbitraire dans le choix de ces mises en scène. Edison, par exemple, électrocuta un éléphant pour édifier les hommes sur la puissance de l'électricité; M. J. B. s'empare de cette histoire pour la porter à la puissance d'une fable capable de faire ressortir le pouvoir de mort d'une invention qui ne se contente pas d'éclairer le monde en domestiquant le feu autrefois mythique et terrifiant du ciel. Beauté, dans cette installation, du contraste visuel entre la petite ampoule filmée dans la bande vidéo et l'immense éléphant dessiné au filin électrique sur le mur.

Dans tous les cas, on le voit, l'installation a une valeur critique. Mais celle-ci n'est jamais didactique, car elle émane exclusivement de l'effet esthétique produit par la mise en espace. Notons en passant que l'appréhension de l'appareillage audio-visuel comme chose entre les choses fait écho au type de sémiologie que les bandes mettent constamment en jeu – où n'importe quel objet peut aussi valoir pour un mot, un mot être saisi comme une chose, une image comme un mot, etc. Il y a en général, dans l'ensemble de ce travail, la démonstration d'une réversibilité fondamentale des ordres de réalité – symbolique, matériel, visuel.

La dernière installation de l'artiste – *E pur, si muove.* (1988) – innove une nouvelle fois. Nous ne sommes plus dans la linéarité du temps et des images qui passent, non plus que dans la verticalité d'une installation comme *Sans titre.* Cette fois-ci, le mouvement est uniquement circulaire.

Dans le dispositif, les images de la bande vidéo sont projetées sur un verre dépoli qui permet de les voir des deux côtés: la forme, le contenu et l'objet viennent ici coïncider pour produire une image en état d'apesanteur, comme suspendue dans le vide. Coïncidence logique, puisque l'image projetée est celle d'une sphère se détachant lentement sur fond de ciel nuageux et dont les traits s'accentuant laissent finalement apparaître des taches et des formes dans lesquelles le regardeur reconnaît progressivement, avec émotion, la terre et ses continents. Ajoutons que le spectateur reconnaît aussi – ironie et légèreté de cette mise en scène cosmologique – que ce globe est simplement un petit ballon transparent et coloré, enfantin.

On tourne autour du dispositif, comme la terre tourne sur elle-même, et la rotation devient la règle généralisée de l'œuvre.

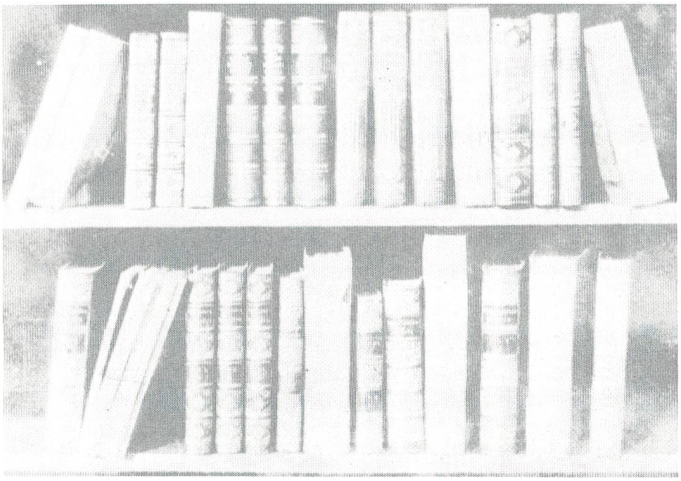
Sur cette boule aux contours de plus en plus nets viennent s'incruster des profils de grands hommes de science: Galilée, bien sûr, dont la phrase célèbre titre le travail, mais beaucoup d'autres encore, qui ont fait tourner la roue du savoir. Il y a là un éloge de la science, qui éclaircit les contours des phénomènes et sait les rendre transparents, mais aussi un étonnement d'enfant et un questionnement critique des nouvelles images que la science produit: images de la terre comme on ne l'avait jamais vue, mais également images électroniques de synthèse, purement virtuelles qui sont des simulacres sans référent en état de lévitation permanente.

Comment ne pas éprouver par ailleurs un sentiment de dérisoire, à rebours de la volonté de puissance scientifique, dans la constatation que toutes ces vies d'hommes de science, tous ces siècles d'arpentage et de mesure, se résument dans cette image d'une rotation sans fin, – comme si le temps historique se dissipait dans ce mouvement toujours identique, comme si rien ne pouvait faire événement au regard de cette éternité ?

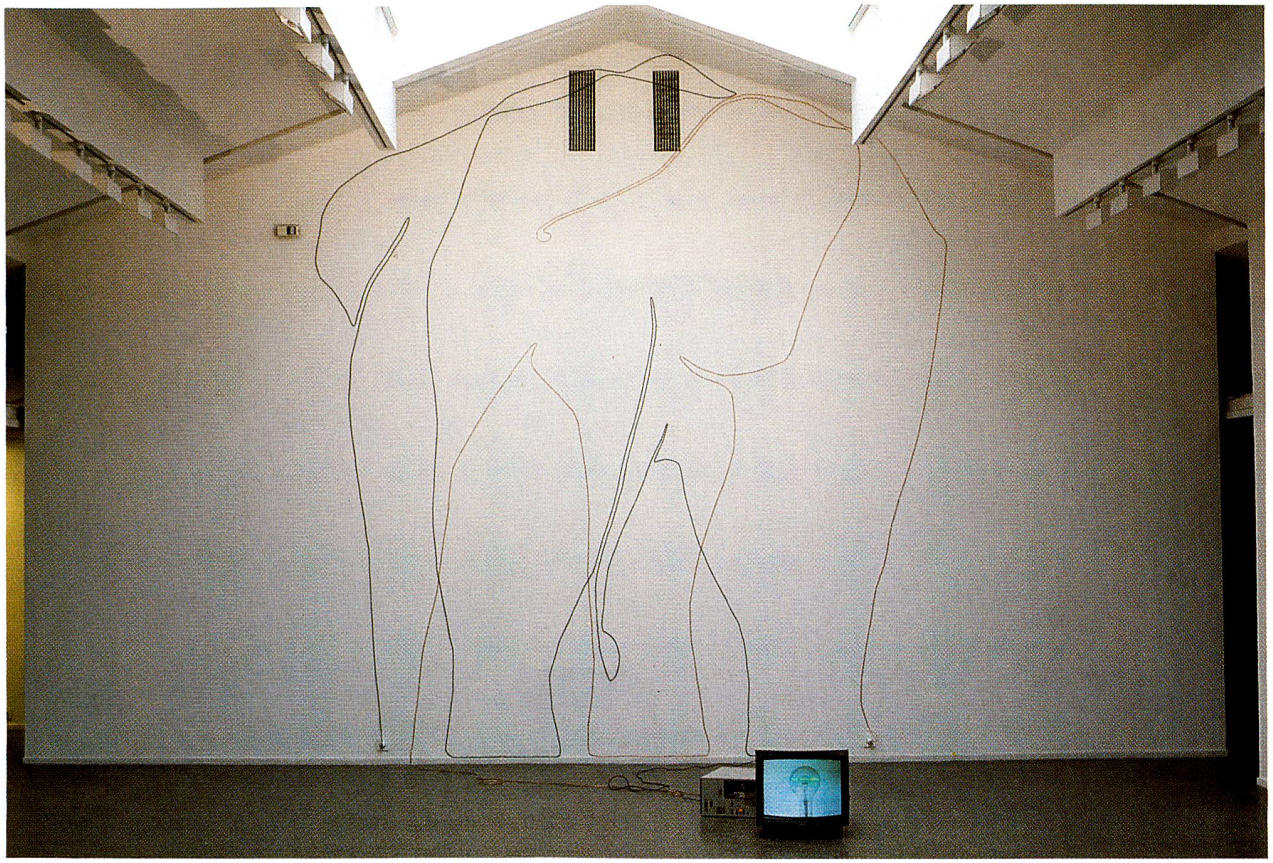
La giration superposée de la terre et des têtes produit une «musique» étrange qui accompagne ce que nous voyons, musique qui n'est pas sans faire songer à celle (mythique) des sphères. La seule voix humaine que l'on entendra un instant proviendra comme de juste de l'espace: ce sera la voix de Youri Gagarine, le premier homme à avoir tourné réellement autour de la terre.

Fixité du plan, circularité du mouvement: l'image ne passe plus, pas plus qu'elle ne se substitue à une autre image. On sent bien que l'on touche ici à une limite, en gagnant ces régions où règnent l'apesanteur, l'éternité, l'incessant retour du même. Et l'on se prend alors à rêver à ce qui se passerait si l'on décidait à filmer ainsi, en tournant autour des objets, des choses et des gens, filmant l'espace seul, nu, sans le temps, hors du temps. Vidéo astrophysique et cosmique dont *E pur, si muove* donne l'idée.

Laurent Adert



Ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il veut prouver au public la puissance de son invention, Edison choisit, pour l'électrocuter, un éléphant.
Il détourne sa force fameuse, il transforme sa résistance physique manifeste en une résistance électrique: un éléphant fusible, c'est un éléphant qui fond.
Comme Ulysse face au Cyclope, Edison ruse avec son géant, biaise avec l'adversaire. Il ne fait pas front, il évite le corps à corps et déplace le champ d'action vers les pôle + et – de l'invisibilité électrique.
L'artifice de la démonstration consiste à défaire le monstre en jouant de l'invisible, mais «l'opération Edison» marque, avec la mort de cet éléphant, l'origine de nouveaux géants, éléphants médiatiques et monstres monophtalmes.



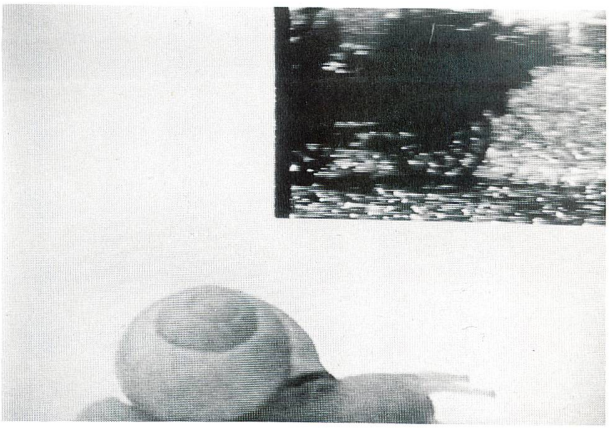
Opération Edison, Centre culturel suisse, Paris, 1986.

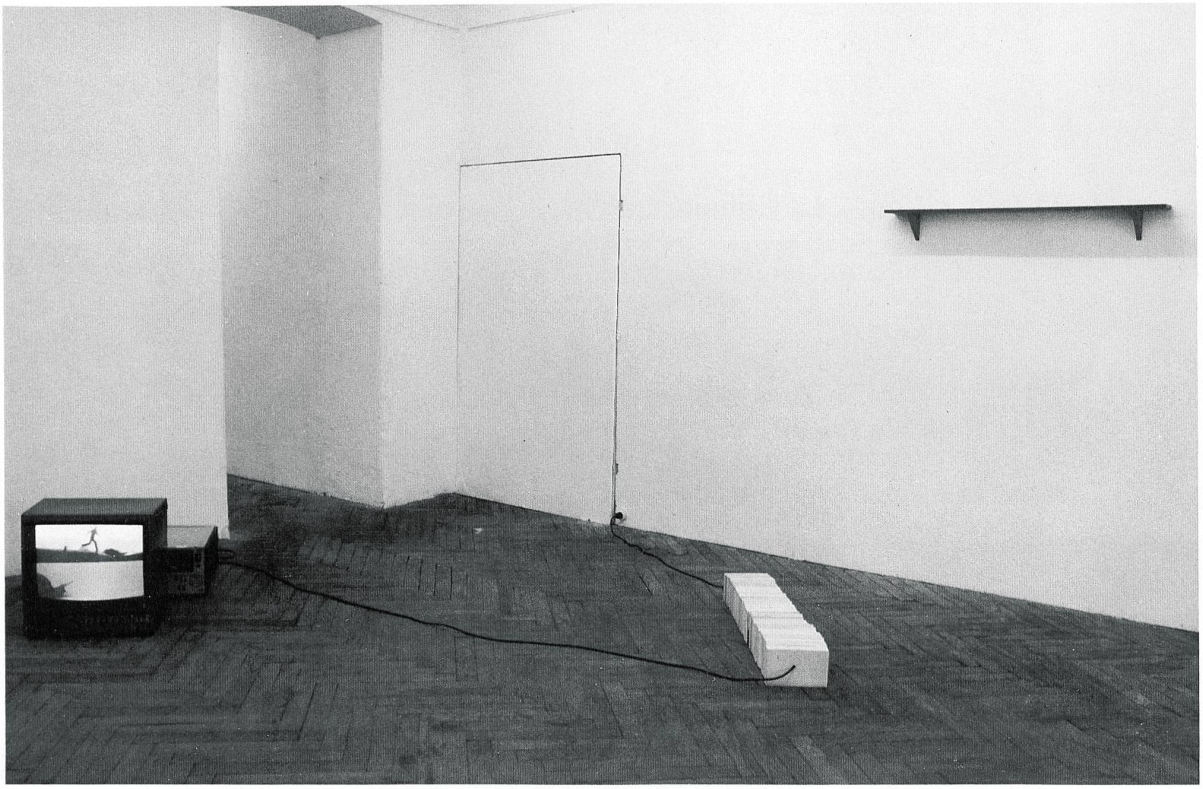
Polyphème, Kunsthalle Bern, 1986.

Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente, mais aucune en réalité n'a péri.

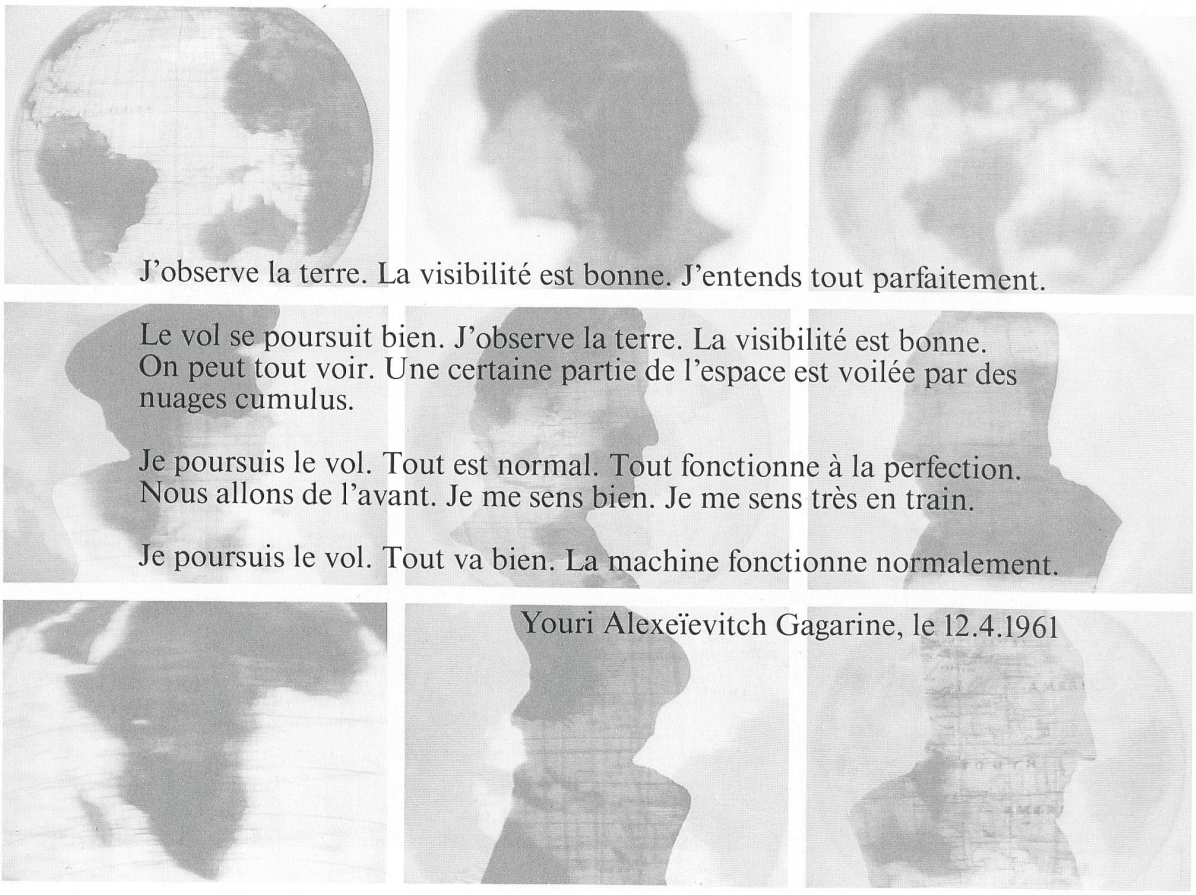
Baudelaire

Sans titre, Centre national d'art contemporain, Magasin, Grenoble, 1988.





Lesezeit, Galerie Grita Insam, Vienne, 1987.



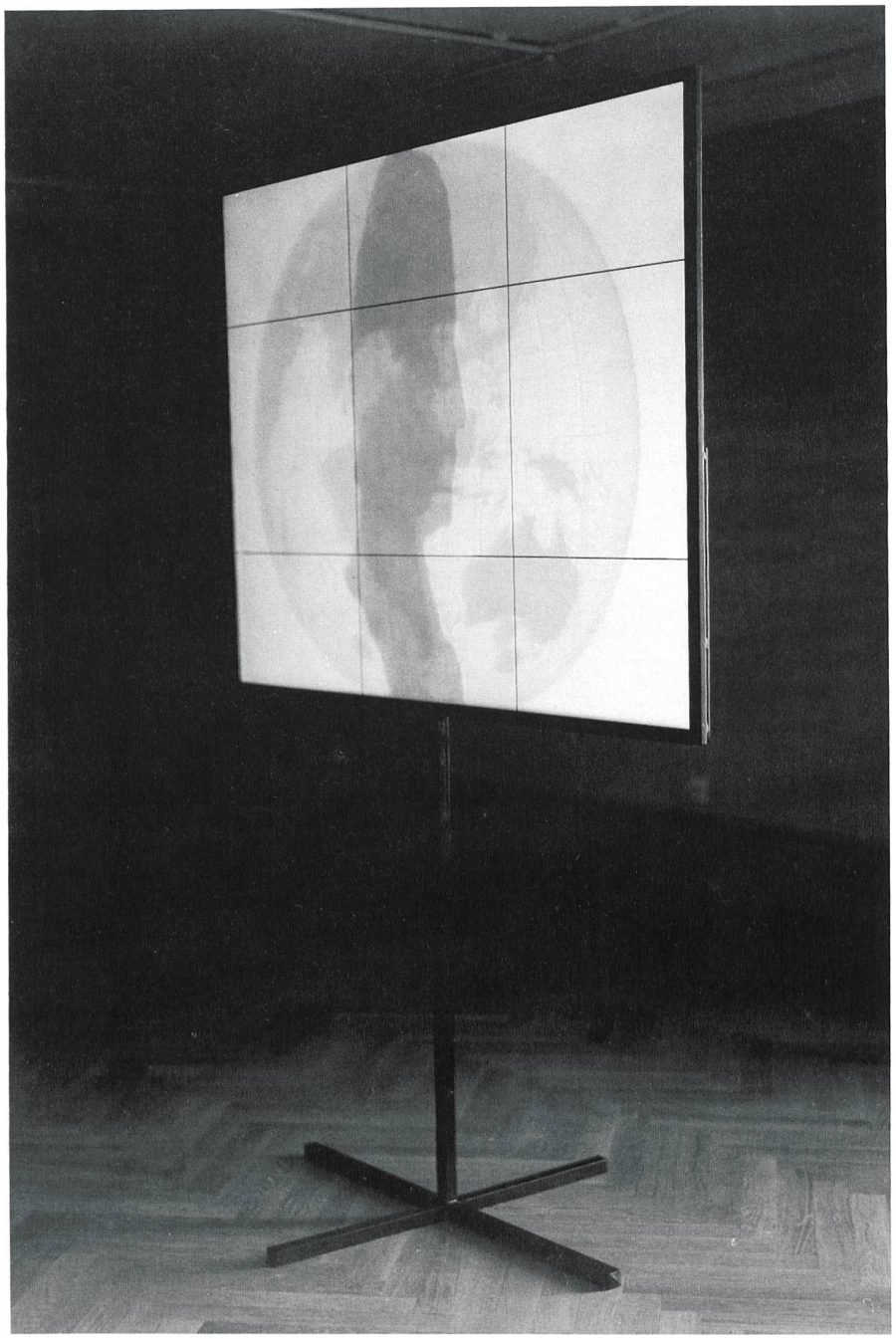
J'observe la terre. La visibilité est bonne. J'entends tout parfaitement.

Le vol se poursuit bien. J'observe la terre. La visibilité est bonne.
On peut tout voir. Une certaine partie de l'espace est voilée par des nuages cumulus.

Je poursuis le vol. Tout est normal. Tout fonctionne à la perfection.
Nous allons de l'avant. Je me sens bien. Je me sens très en train.

Je poursuis le vol. Tout va bien. La machine fonctionne normalement.

Youri Alexeïevitch Gagarine, le 12.4.1961



Et pur, si muove, Centre d'art contemporain, Genève, Musée de Carouge, 1988.

MARIE JOSÉ BURKI

Née en 1961 à Bienne.
Licence ès lettres à l'Université de Genève.
Diplôme de l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève.

EXPOSITIONS

1986 *Von Bildern*, Kunsthalle Bern.
Centre culturel suisse, Paris.
1987 *Wind im Getriebe,* Galerie Grita Insam, Vienne.
Centre d'art contemporain, Genève.
1988 *19&&,* Centre national d'art contemporain, Magasin, Grenoble.
Centre d'art contemporain, Genève.
1989 Kunstverein, Freiburg.

PRÉSENTATIONS DE BANDES VIDÉO

1984 Einhorn Kunst und Video, Bâle. ELAC, Lyon.
1985 FRI. ART the Kitchen, New York. Festival international de vidéo de Locarno (Prix Unesco). ELAC, Lyon. Première semaine internationale de vidéo de Genève. VIPER, Lucerne.
1986 Kunstmuseum Bern. Alliance videoart, Valladolid. Vidéonale ORF, Vienne. Fondation Danaé, Paris. 2e Vidéonale, Bonn. Vidéo de femmes, MJC Saint-Gervais, Genève. Höhenluft Vidéoszene Schweiz, Kunstverein Cologne. Festival international de vidéo de Madrid.
1987 Festival s-8 et vidéo du Québec, Montréal. World Wide Festival Kijkhuis, Den Haag. Biennale de vidéo de Barcelone. Kunsthaus Zürich. Ars Electronica, Linz. Festival international de vidéo de Ljublana. Filmer à tout prix III, Bruxelles. Deuxième semaine internationale de vidéo de Genève. U-Media, Uméa. Swiss Institute, New York. ELAC, Lyon.
1988 ELAC, Lyon. CNAC Magasin, Grenoble. Le Cargo, Grenoble. Festival vidéo de femmes, Montréal. 3e Festival international Vidéonale, Bonn (2e prix).

ILLUSTRATIONS

Opération Edison, 1986, téléviseur, magnétoscope, câble électrique monofil noir, câble électrique monofil cuivre, bande vidéo, muet.

Sans titre, 1986, téléviseur, magnétoscope, câble électrique, 4 haut-parleurs, bande vidéo, sonore. *Crédit photographique Magasin, Grenoble.*

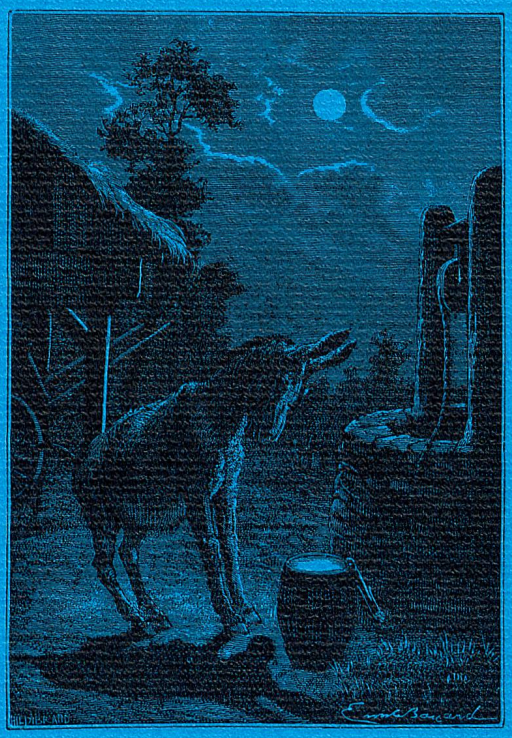
Polyphème, 1985, téléviseur, magnétoscope, antennes, haut-parleur, treillis, tissu, bande vidéo, sonore. *Crédit photographique Mitja Tušek.*

Lesezeit, 1987, téléviseur, magnétoscope, étagère, livres, bande vidéo, muet.

E pur, si muove, 1988, projection vidéo sur verre sablé, 2 haut-parleurs, bande vidéo, sonore.

Celui qui a vu passer les éléphants blancs, 1986, bande vidéo, sonore, 11 minutes.

Conception du catalogue: Marie José Burki.

J'aimerais remercier particulièrement Laurent Adert, Eric Lanz et Mitja Tušek pour leurs contributions, leurs conseils et leurs encouragements.

Cahier d'artiste édité par Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, Zürich, avec le soutien de l'Etat de Genève, Fonds Rapin et du Département des Beaux-Arts et de la Culture de la Ville de Genève.
© Les auteurs.