



Turbulences Vidéo

revue trimestrielle 108 - Juillet 2020





Phyllis Baldino

PORTRAIT D'ARTISTE



Entretien avec Phyllis Baldino

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à New Haven, dans le Connecticut, à l'hôpital New Haven de Yale. La première chose que je dois dire, c'est que je suis d'une famille complètement italienne. Je suis 100% italienne. Des deux côtés. Mes parents ne sont pas nés en Italie mais 3 de mes 4 grands-parents l'étaient et ils ont amené l'Italie avec eux ici, aux États-Unis. Le côté de mon père vient des collines de Naples, donc ils sont napolitains. Ma mère est originaire de Calabre, donc je suis moitié napolitaine, moitié calabraise.

La rencontre de mes parents était en fait un rendez-vous arrangé. C'était très étonnant et romantique. Mon père était un génie de la mécanique automobile, il pouvait réparer n'importe quoi. Et il travaillait dans une concession à New Haven avec mon oncle Louis. Mon oncle Louis était aussi incroyable, et ma mère était sa nièce. Il a organisé le rendez-vous en disant « Je veux que tu rencontres ma nièce » et quand ils se sont rencontrés, ce fut le coup de foudre pour mon père et il a vite conquis ma mère. Ils ont eu deux rendez-vous avant de se fiancer et de se marier. Ils étaient très amoureux et je viens d'une famille très heureuse.

Mes parents étaient formidables. Ma mère est malheureusement morte jeune, j'avais 19 ans quand elle est décédée d'un cancer, elle en avait 42. C'est probablement la partie la plus importante

I was born in New Haven, Connecticut, in Yale New Haven Hospital.

The first thing I should say is that I'm from a completely Italian family. I'm 100% Italian. Both sides. My parents were not born in Italy but 3 out of my 4 grandparents were and they brought Italy with them here, to the States. My father's side is from the hills of Naples, so they're Neapolitan. My mother's side is from Calabria so I'm half Neapolitan, half Calabrese.

My parents' meeting was actually on a blind date. It was very amazing and romantic. My father was a car mechanic genius, he could fix anything. And he was working at a dealership in New Haven with my uncle Louis. My uncle Louis was also amazing, and his niece was my mom. He set up the blind date, saying « I want you to meet my



Mom & Dad Engagement © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

de ma vie, c'était très triste, un choc. Elle était incroyablement merveilleuse, tout le monde aimait ma mère. Elle avait un cancer qui s'est développé rapidement et en quelques mois, elle était partie. C'était vraiment triste pour tout le monde. Mon père a perdu l'amour de sa vie, il ne s'est jamais vraiment remis de l'avoir perdue.

Mon père possédait son propre atelier de mécanique, pour réparer les voitures (avec un partenaire). Tout le monde allait le voir. Ce que j'ai appris de lui, c'est qu'il était très ouvert, très partageur et très aimant. L'une de mes histoires préférées est celle-ci (il était tellement passionné par ce qu'il faisait) : c'est quelque chose qu'il a découvert plus tard, ce qui est très drôle. Les gens appelaient à son magasin en disant : « Oh, ma voiture a un problème », ils décrivaient le problème et il disait : « C'est probablement le carburateur, amenez votre voiture ». Ensuite, ces types étaient censés apporter leur voiture, mais ils ne venaient jamais. Il s'est avéré plus tard qu'ils étaient des amis de mon frère. Ils étaient jeunes, n'avaient pas d'argent et parce que mon père était si ouvert, ils appelaient le magasin et donnaient les symptômes du problème et mon père le diagnostiquait au téléphone et ils le réparaient eux-mêmes. Il a trouvé cela très drôle quand il a découvert, des années plus tard, qui étaient les gars qui n'étaient jamais venus.

Il s'en fichait, c'était juste drôle pour lui. J'ai grandi avec son ouverture d'esprit et son honnêteté, qui sont restées avec moi, un environnement attentionné et aimant.

Ma mère était une femme au foyer. Une mère extraordinaire. Elle était aussi merveilleuse cuisinière. Elle était complète, très ouverte, honnête et aimante. Tout le monde l'aimait. C'est difficile de la décrire parce qu'elle donnait beaucoup à tout le monde, constamment, les gens tombaient amoureux d'elle. Les gens qui l'avaient rencontrée une fois sont venus à son enterrement.

niece » and when they met, it was love at first sight for my dad and he soon won my Mom over. They had two dates before they got engaged and got married. They were very much in love and I came from a very happy family.

My parents were great. My mom sadly died young, I was 19 when she died of cancer, she was 42. That's probably the most significant part of my life, it was very sad and shocking. She was amazingly wonderful, everybody loved my mom. She had a fast growing cancer and in a matter of months she was gone. It was really sad for everyone. My dad lost the love of his life, he never really recovered from losing her.

My father owned his own shop as a mechanic, to fix cars (with a partner). Everyone went to him. What I learned from him was that he was very open with information, very sharing and very loving. This is one of my favorite stories: he was so passionate about what he was doing. This is something he found out about later which is very funny. People would call up to his shop saying, « Oh my car has something wrong » and describe the problem and he would say « It's probably the carburetor, bring your car in ». Then these guys were supposed to bring their car but they never came in. It turned out later they were friends of my brother's. They were young and didn't have any money and because my father was so open, they would call the shop and give the symptoms of the problem and my father would diagnose it over the phone and they would fix it themselves. He found it very funny when he found out years later, who the guys were that never turned up.

He didn't care it was just funny to him. His openness and his honesty was something I grew up with, that has stayed with me, a caring and loving environment.

My mother was a housewife. An amazing mom. She was a wonderful cook too. She was complete,



1960, Artist's Birthday © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

J'ai un frère, Steve, et une sœur, Donna.

Mon frère est vraiment génial et c'est un guitariste incroyable. Ce n'est pas parce qu'il est mon frère que je dis cela, beaucoup de gens le disent. Il joue de la guitare depuis qu'il a 10 ans. Il est très respecté et il en sait beaucoup sur la musique. Nous sommes très proches et nous avons des liens avec les arts. Il est aussi extrêmement drôle, il a un grand sens de l'humour !

very open, honest and loving. Everyone loved her. It's hard to describe her because she gave so much to everybody, constantly, and people would fall in love with her. People who had met her once came to her funeral.

I have a brother, Steve and a sister, Donna.

My brother is really great and an incredible guitar player. I am not saying that just because he is my brother, many people say this. He has

Il y a une pièce que j'ai faite en 2009 qui s'intitule « 19 Univers/mon frère ». Je l'ai filmé dans un concert, c'était dans un club de New Haven. J'ai eu la chance d'être au premier rang et j'ai filmé tous ses solos. Je les ai transformés en une pièce incroyable qui est sur mon site web. Un clip a également été mis sur le site du New York Times.

Steve était le guitariste principal de B. Willie Smith, un groupe de R & B populaire de la côte Est de la fin des années 70 jusqu'au milieu des années 80. Ils ont partagé l'affiche avec des groupes tels que Etta James, Mama's & Papa's, Roy Orbison, James Brown, Southside Johnny, Albert Collins, et d'autres.

Ma sœur Donna est également géniale. C'était une star en athlétisme - elle était dans l'équipe de gymnastique au lycée. Notre petite ville a gagné les meilleurs prix de l'État du Connecticut les années où elle faisait partie de l'équipe, elle était tellement géniale - elle faisait tout, poutre d'équilibre, exercice au sol, saut et barres parallèles. Nous allions tous à ses compétitions. Aujourd'hui, elle vit en Californie avec son mari et ses deux enfants sont grands. Elle est récemment devenue grand-mère et elle est ravie !

Steve a un an de plus que moi et Donna a trois ans de plus. Je suis la dernière. Ma mère s'est mariée jeune, à 18 ans, et l'année suivante, elle a eu ma sœur. Elle avait eu 3 enfants à 22 ans. C'était une mère formidable, à fond.

Nous vivions dans un quartier formidable, tout le monde se connaissait, c'était amusant. Notre maison était au bout d'une impasse, alors nous avons joué beaucoup dans la rue. J'étais vraiment un garçon manqué, nous avons fait beaucoup de forts, un champ de courses. J'ai vécu dans les bois, c'était notre terrain de jeu. Il y avait un étang, on allait faire du patin à glace en hiver. C'était une enfance incroyable : nous étions très souvent dehors. Ma mère avait une cloche de vache et à

been playing guitar since he was 10. He is highly respected and knows so much about music. We're really close and are connected with the arts. He's also extremely funny – great sense of humor!

There's a piece I made called « 19 Universes/ my brother » from 2009. I filmed him at a gig, it was a club in New Haven. I luckily got in the front and I filmed all of his solos. I turned them into an amazing piece that's on my website. A clip was put on the New York Times' website too.

Steve was the lead guitarist for B. Willie Smith, a popular East Coast R & B band from the late 70's to mid 80's. They shared the bill with such acts as Etta James, Mama's & Papa's, Roy Orbison, James Brown, Southside Johnny, Albert Collins, and others.

My sister Donna is also great and was a star athlete - she was on the gymnastics team in high school. Our little town won the best in the State of Connecticut the years when she was on the team, she was so great – she did everything, balance beam, floor exercise, vault and parallel bars. We all would go to her meets (that's a short term for the competitions). Now she lives in California with her husband and her two kids are grown. She recently became a grandmother and is thrilled!

Steve is one year older than me and Donna is 3 years older. I'm the last one. My mom got married young, at 18 and the following year she had my sister. So she had 3 kids by the time she was 22. She was a great mom, full-on.

We lived in a great neighborhood, everybody knew each other, it was fun. Our house was on the dead end of the woods, so we played a lot there. I was really a tom boy, we made a lot of forts, a racetrack. I lived in the woods, it was our playground. There was a pond, we would go skating in the winter. It was an amazing childhood: we would be outside so much. My mother had a cow bell and at dinner time, she would ring the

l'heure du dîner, elle sonnait la cloche et nous savions qu'il était temps pour nous de rentrer à la maison. Il n'y avait aucun moyen pour elle de nous trouver dans les bois.

À l'école, j'étais vraiment timide et je le suis toujours, mais autant qu'avant. J'étais bonne élève, mais timide, pas vraiment extravertie. J'ai eu de très bonnes notes. J'avais des amis à l'école et comme mon frère vit toujours dans ma ville natale, quand j'y retourne pour lui rendre visite, je vois encore quelques amis du lycée. C'est seulement à deux heures de train de New York.

Quand j'étais enfant, je faisais toujours des choses, des trucs artistiques. Dans la ville où j'ai grandi, chaque automne, il y avait une foire où l'on pouvait participer et gagner des prix. Je faisais cela et je recevais des prix pour mes sculptures, mes dessins et mes peintures. J'ai un de mes dessins pour lequel j'ai gagné un prix dans mon appartement. Je le regarde maintenant et je me demande ce que c'est ! Et j'ai gagné un prix important pour cela. C'est très drôle de regarder ça aujourd'hui.

C'est comme ça que ça a commencé. J'ai toujours aimé faire des choses, dans ma chambre, au sous-sol ou dans les bois. Notre famille était toujours active, nous avions un bateau et nous allions faire du ski nautique et beaucoup de sport. Mon père était le manager de l'équipe de base-ball de mon frère, qui jouait dans la petite ligue.

Nous vivions dans une impasse et la route a été prolongée, il y avait donc un tronçon de route devant notre maison. La forêt était juste là, donc nous faisions beaucoup d'activités dans la forêt. Nous construisions beaucoup de forts. Le bout de la route, devant notre maison, nous servait de terrain de base-ball. Nous jouions tout le temps au base-ball avec les autres enfants du quartier. Nous faisions du badminton dans notre cour, nous avions une table de billard, une table de ping-pong.

bell and we knew that was time for us to go home. There was no way she could find us in the woods.

At school, I was really shy and I still am but I'm not as bad as I used to be. I was actually a good student, but just shy, not really outgoing. I got really good grades. I had friends at school and since my brother still lives in my hometown, when I go back to visit him, I still see some friends from high school. It's only two hours from New York City by train.

When I was a child, I always was making things, art stuff. In the town where I grew up, every fall there was a fair and you enter things and win prizes. I would do that and get prizes for my sculptures, drawings and paintings. I have one of my drawings that I won a prize for in my apartment. I look at it now and I wonder, what is this?! And I won a major prize for it. It's very funny to look at that now.

That's how it started. I always liked making things, in my room, in the basement or in the woods. Our family was always active, we had a boat and would go waterskiing and do a lot of sports. My father was the manager of my brother's little league baseball team.

We lived on a dead end and the road was extended so there was a section of road in front of our house. The woods were right there, so we would do a lot of activities in the woods. Build a lot of forts. The end of the road, in front of our house we used as our baseball field. We would play baseball all the time with the other kids in the neighborhood. We also had badminton in our backyard, we had a pool table, a ping-pong table.

As far as traveling, we would have some vacations as a family. They were local vacations, we would go to the Amish country which was interesting. Seeing another way of life. We took some day trips to New York City, we went to the world's fair in 1964. There's a picture of me and my mom there, I remember going but I was 8 maybe.



1962, Me, Steve & Donna © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

En ce qui concerne les voyages, nous passions les vacances en famille. C'étaient des vacances locales, nous allions dans le pays amish, ce qui était intéressant. Voir un autre mode de vie. Nous avons fait des excursions d'une journée à New York, nous sommes allés à l'exposition universelle en 1964. Il y a une photo de ma mère et moi, je me souviens y être allée, mais j'avais peut-être 8 ans. C'était cool, il y avait beaucoup de choses étonnantes à l'exposition universelle. Puis nous sommes allés voir

That was cool, there was a lot of amazing things in the world's fair. Then we went to see the typical New York sites, like the Empire State Building.

Another great memory I have is of my grandparents. My father's father, he came through Ellis Island by himself when he was 19 years old which was incredible. He passed the inspections, but it was a real risk to come on his own at 19. Years later, my grandmother came to the United States and they got married. There was a time when

les sites typiques de New York, comme l'Empire State Building.

Un autre grand souvenir que j'ai est celui de mes grands-parents. Le père de mon père est venu à Ellis Island tout seul quand il avait 19 ans, ce qui était incroyable. Il a réussi les inspections, mais c'était un vrai risque de venir seul à 19 ans. Des années plus tard, ma grand-mère est venue aux États-Unis et ils se sont mariés. Il fut un temps où nous sommes tous allés à New York avec eux, nous avons escaladé la Statue de la Liberté ensemble, c'était incroyable parce qu'ils venaient tous les deux d'Italie. Monter au sommet de la Statue de la Liberté est vraiment un merveilleux souvenir avec eux. Ils étaient formidables et ont eu une grande influence sur moi. Ils ont tout fait par eux-mêmes. Ils avaient un immense jardin et ma grand-mère faisait ses propres pâtes. C'est une chose élémentaire, mais pour faire les pâtes, elle n'utilisait pas de bol. Elle mettait la farine sur la table, frappait du poing pour faire un trou au milieu, mettait les œufs dans le trou, son procédé était vraiment simple et génial et ça finissait par faire un très bon souvenir. Cette table sur laquelle nous faisions des pâtes ensemble, quand j'étais enfant, est maintenant ma table de cuisine - un objet précieux ! Ils faisaient aussi du vin maison. Ils avaient du raisin sur leur propriété et achetaient aussi du raisin de Californie. Dans leur sous-sol, ils avaient des tonneaux en bois, j'y allais quand j'étais enfant et je mettais tout le vin en bouteille. Mon grand-père faisait le vin pour le donner à ses enfants, il avait six enfants. Tout le monde recevait du vin de Noni. Nous les appelions tous les deux « Noni » mais je pense que techniquement Noni est juste un nom féminin pour les grands-mères italiennes. Être avec eux était une grande expérience dans mon éducation. C'était très italien. J'aimais beaucoup leur mode de vie et leur façon de procéder. Ils ont vraiment amené l'Italie en Amérique avec eux.

we all went to New York with them, we walked up the Statue of Liberty together and it was amazing because they both came here from Italy. To walk up to the top of the Statue of Liberty was really a wonderful memory with them. They were great and had a big influence on me. They made everything by themselves. They had a huge garden and my grandmother made her own pasta. This is a basic thing but to make the pasta, she didn't use a bowl. There was the table, she put the flour on it, punched her fist to make a hole in the flour, put the eggs in the hole and her process was really simple and great. It ended up being a very fond memory. And the table we made pasta on together, when I as a kid, is now my kitchen table – a prized possession! They also used to make homemade wine. They had grapes on their property and would also buy some grapes from California. In their basement, they had wooden barrels, I would go down there as a kid and bottle all the wine. My grandfather made the wine to give it to his children, he had six kids. Everyone got wine from Noni. We called them both « Noni » but I think technically Noni is just a female name for Italian grandmothers. Being around them was a great experience growing up. It was very Italian. I really liked their way of life and their process. They really brought Italy to America with them.

I graduated high school and during school I took a lot of art classes where I did a lot of work. I always took art and did paintings, sculptures. In the States, I think it has changed now, you started school at 4 years old if your birthday was in the fall. If you turned 5 by the end of the year it was ok. I actually started school when I was 4 and then turned 5, therefore I graduated high school when I was 17, as opposed to 18. I was a little bit younger than the others.

I decided to major in art, so I applied to art schools. I did art my whole life and I couldn't

J'ai obtenu mon diplôme de fin d'études secondaires. Pendant mes études, j'ai suivi de nombreux cours d'art où j'ai beaucoup travaillé. J'ai toujours pris des cours d'art et j'ai fait des peintures, des sculptures. Aux États-Unis, je pense que les choses ont changé maintenant, vous commencez l'école à 4 ans si votre anniversaire est à l'automne. Si vous aviez eu 5 ans à la fin de l'année, c'était bien. En fait, j'ai commencé l'école à 4 ans. J'ai donc obtenu mon diplôme de fin d'études secondaires à 17 ans, au lieu de 18. J'étais un peu plus jeune que les autres.

J'ai décidé de me spécialiser en art, alors je me suis inscrite dans des écoles d'art. J'ai fait de l'art toute ma vie et je ne pouvais pas penser à faire autre chose. C'était la seule chose que je voulais faire. Même si nous étions issus d'une famille de classe moyenne, mon père était si affectueux et d'un grand soutien. Il m'a dit « Fais ce que tu veux ». C'était tout ce que je voulais. J'ai postulé dans trois écoles d'art. La Hartford Art School était vraiment géniale, un programme basé sur le concept et c'est celle où j'ai décidé d'aller. Je suis allée à l'école d'art à 17 ans. J'ai pris beaucoup de cours, des choses différentes, mais pas en vidéo. C'était dans les années 70, la vidéo venait de commencer. J'ai pris des cours de cinéma, cela a toujours eu une grande influence et encore plus maintenant sur mon travail. Le cours de cinéma que j'ai suivi n'était pas très inspirant. Le professeur et l'expérience étaient corrects, mais pour une raison quelconque, ça n'a pas vraiment marché. C'était très laborieux et très coûteux. J'étais heureuse de suivre ce cours, mais cela ne m'a pas donné envie de continuer de cette façon. J'étais vraiment passionnée de sculpture et j'ai fini par obtenir un diplôme de sculpture, un BFA.

Pour le diplôme, nous étions rangés en ligne, avec la robe et tout. Je n'aimais pas ce processus, mais il fallait le faire pour obtenir un diplôme

think of doing anything else. It was the only thing that I wanted to do. Even though we were from a middle-class family, my father was so loving and supportive. He told me « Do whatever you want to do ». It was all about what I wanted. I applied to 3 art schools. The Hartford Art School was really great, a conceptually based program and that's the one I decided to go to. I went to art school at 17. I took a lot of classes, different things, but not in video. It was back in the 70s, video had just started. I took film, it always had a big influence and even more now on my work. The film class that I took was not so inspiring. The teacher and the experience were okay, but for some reason it didn't really work out. It was very laborious, the process and very expensive. I was happy I took it, but it didn't make me want to continue in that way. I was really into sculpture though, I ended up having a degree in sculpture, a BFA.

For graduation, you're in line with the gown and everything. I didn't like the process of graduation, but you had to do it to graduate college. We were not supposed to know in advance the program because that's where they have all the awards and it's supposed to be a surprise. There was this guy I knew, he was in line and he went « Hey Baldino! You got the highest prize! ». Maybe it was better that I knew right then because otherwise I would have been more nervous. So, I did win the highest award in my graduating class. The funnier thing, this was at the beginning of the ceremony, I was still a bit naive, I went to accept the award, I went back to my seat and I sat next to a girl-friend that said « What did you get? How much money? » and I didn't even know it was money. I just thought it was an award.

© Interviewed by Gabriel Soucheyre,
March 7th 2020, Clermont-Ferrand, France
- Turbulences Vidéo #108



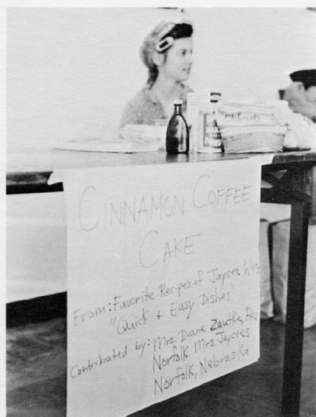
1978, BFA Graduation with Dad © Photo : Courtesy of Phyllis Baldino

universitaire. Nous n'étions pas censés connaître à l'avance le programme parce que c'est là qu'ils annoncent tous les prix et c'est censé être une surprise. Il y avait ce type que je connaissais, il faisait la queue et il a dit « Hey Baldino ! Tu as eu le plus grand prix ! ». Peut-être que c'était mieux que je le sache tout de suite parce que sinon j'aurais été plus nerveuse. J'ai donc gagné la plus haute récompense de ma promotion. Le plus drôle, c'est que c'était au début de la cérémonie, j'étais encore un peu naïve, je suis allée réceptionner le prix, je suis retournée à ma place et je me suis assise à côté d'une amie qui m'a dit « Qu'est-ce que tu as eu ? Combien d'argent ? » et je ne savais même pas que c'était de l'argent. J'ai juste pensé que c'était un prix.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
7 mars 2020, Clermont-Ferrand

Traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et
Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #108

PERFORMANCE: LITERAL IMPLICATIONS
PHYLLIS BALDINO
Feb. 2nd 1978





May 2020, Clermont-Ferrand, France, VIDEOFORMES' Poster Design: Phyllis Baldino Performer: Hikmet Loe
© Photo : Gabriel Soucheyre

In the Present

par Vincent Katz

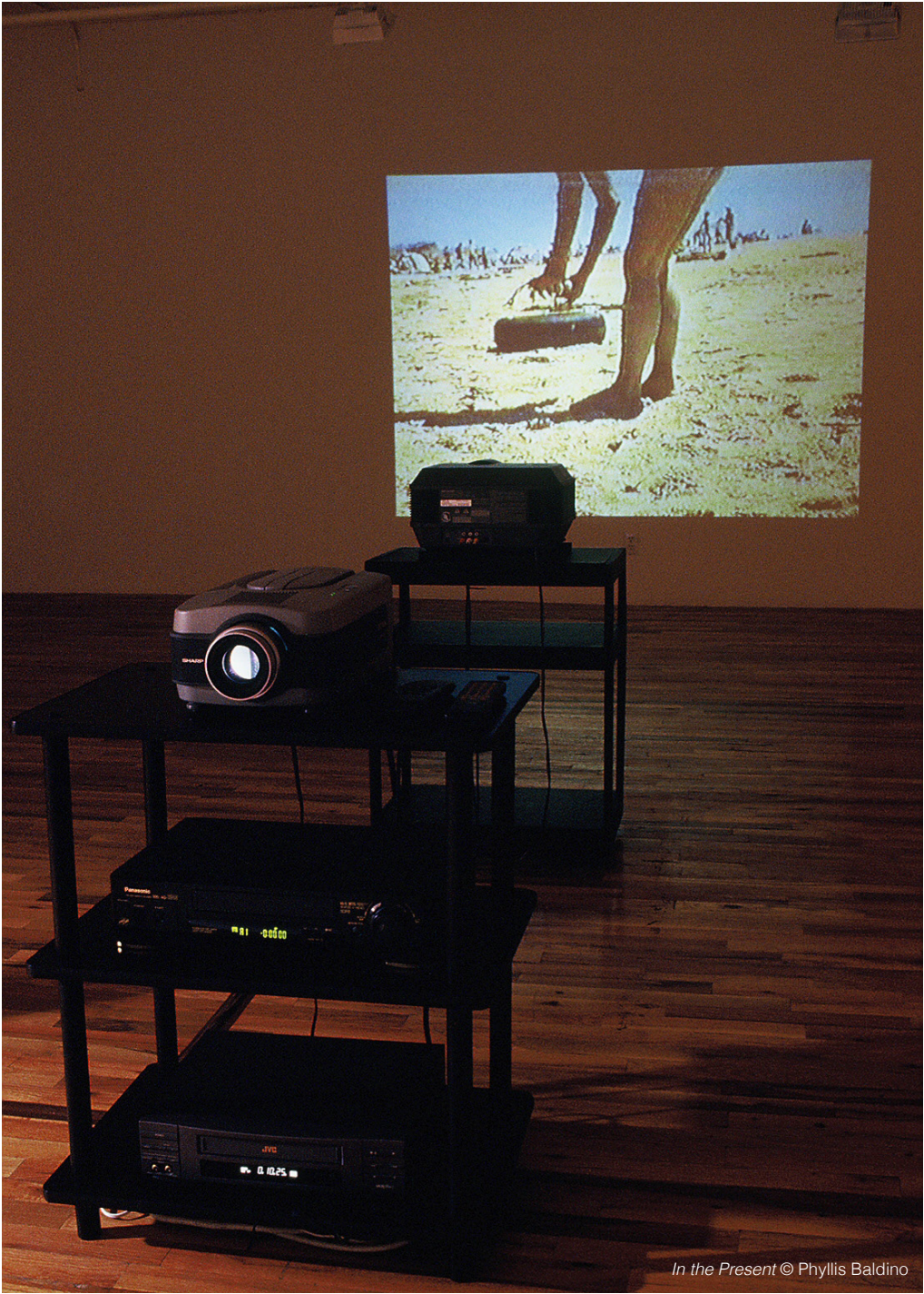
L'exposition de Phyllis Baldino peut être considérée comme une attaque épistémologique contre certaines idées reçues relatives à la perception et à la connaissance. Le visiteur entrait dans une salle plongée dans l'obscurité, où il devinait deux sortes de tables roulantes portant deux projecteurs vidéo compacts.

Sur les murs opposés étaient projetés 50 clips vidéo VHS différents, d'une durée comprise entre trois et douze secondes (la durée totale des clips est de 11 minutes et 41 secondes). Selon le dossier de presse, cette fourchette temporelle est fondée sur l'observation de William James, qui a déterminé que telle était approximativement la durée du présent, tout le reste étant passé ou futur. Autrement dit, l'artiste cherche à administrer au spectateur des doses pures de présent, non contaminé par la mémoire du passé ou par la projection de celle-ci dans l'avenir.

Les capacités de perception du regardeur sont également mises à rude épreuve par l'extrême fragmentation de ces scènes. En tournant la tête à droite, puis à gauche, Il entrevoit une fille quasiment nue qui danse en portant un curieux bâti en bois, ou une personne ramassant un objet indéfini dans un caniveau par temps de pluie, un patient chez le dentiste filmé en vue plongeante par-dessus son épaule, des fragments de corps humain, ou encore des mains créant des tableaux avec des denrées ou des objets de grande consommation.

Des scènes de poupée et des dioramas répétitifs rappellent les environnements contrôlés, inspi-

Phyllis Baldino's exhibition could be seen as an epistemological attack on assumptions about knowledge. One entered a darkened room to find two nondescript carts holding two small video decks and compact projectors. On opposite walls were projected 50 different VHS video clips, ranging from 3 to 12 seconds in duration. According to the press release, this time frame corresponds to what William James defined as the approximate span of the present; everything else is past or future. In other words, these projections offered pure dosages of the present, unadulterated by memory or expectation. The total running time was 11 minutes, 41 seconds. The merest fragments of scenes also challenged the viewer's perceptual abilities. It was impossible to take it all in at once. Turning one's head from left to right and back again, one caught glimpses of a practically naked girl dancing, wearing a strange wooden frame, or someone retrieving something from a rainy gutter. There was a view over a patient's shoulder at the dentist's office; fragments of bodies; hands creating consumerist tableaux. Recurrent scenes of dolls and dioramas brought to mind Alex Bag's use of controlled, television-derived environments.



In the Present © Phyllis Baldino

rés de la télévision, d'Alex Bag. Contrairement à Bag, toutefois, Baldino ne met guère l'accent sur la personnalité. Il y a en revanche de nombreux éléments narratifs, aussi abrégés soient-ils – 50 ré-cits différents, en fait. Certains – une personne se faisant couper les cheveux, une autre au comptoir d'un café – semblent saisis sur le vif. D'autres sont à ce point absurdes qu'ils ne peuvent être que mis en scène. Des ustensiles métalliques apparaissent dans d'étrange contextes, des spatules attachées à un nageur, des éléments de rangement intégrés à un gros plan de pieds s'exerçant à courir sur un tapis sans fin. Des activités banales de la vie quotidienne prennent une nouvelle signification grâce à l'adjonction apparemment injustifiée d'éléments totalement étrangers à la situation.

Il faut regarder la séquence une deuxième fois pour réaliser combien chaque segment est bref, et quelle incroyable quantité d'informations est contenue dans chacun de ces minuscules fragments. Et si l'on se tourne d'une projection à une autre, c'est parfois juste pour voir une image s'évanouir avant d'avoir vraiment eu le temps de la saisir. La troisième ou quatrième fois, on continue à découvrir de nouveaux détails, tout en commençant à jouir de cette répétition. Les cloches étranges, incongrues – rythme séparant les scènes – finissent par devenir une musique apaisante et familière. Une fois familiers, ces *présents* deviennent partie intégrante de la mémoire et du savoir.

Galerie Lauren Wittels, New York
15 novembre > 21 décembre 1996

In Baldino's work, though, unlike Bag's, there is little focus on personality. There is a lot of narrative, albeit stunted; in fact, there are 50 narratives. Some – a person getting a haircut, someone at a café counter appear to be unstaged. Others, for their sheer absurdity, would have to be contrived. Metal utensils keep appearing in odd guises – spatulas attached to a swimmer and shelving units integrated into a scene of someone's feet exercising on a Stairmaster. Mundane activities are highlighted by anomalous additions of materials normally alien to such a situation. When you see the sequence a second time, you realize how short each segment is, how much information is packed into each minuscule fragment. Sometimes, you turn from one projection to another only to see an image tantalizingly vanished from sight. The third or fourth time around, you still capture new details, but also you begin to relish the repetitions – the odd, incongruous bells, the rhythms between the scenes. It becomes like a relaxing, familiar piece of music. With familiarity, even these “*présents*” become knowable, become part of knowledge. Baldino has been showing in California for over a decade; in 1997 she will have a one-person exhibition at the Battersea Art Centre in London.

Lauren Wittels Gallery, New York
November 15 – December 21, 1996

© By Vincent Katz,
published in *art press review*, 1996
- Turbulences Vidéo #108

© Par Vincent Katz,
traduit de l'anglais par Frank Straschitz,
publié dans *art press review*, 1996
- Turbulences Vidéo #108

À Pierogi

par Gregory Williams

La capacité de la vidéo à mettre en évidence l'élasticité du temps a fasciné les artistes ces dernières 30 années (tels *Video Corridor* de Bruce Nauman, 1968-70 ou *TV Buddha*, 1974 de Nam June Paik).

Les deux installations vidéo les plus récentes de Phyllis Baldino (toutes deux de 2000) poursuivent cette tradition en explorant les conséquences négatives de la compression du temps. Comme les réalisateurs structuralistes des années 60 et 70, Baldino impose des limites temporelles et conceptuelles strictes à ses investigations mais étend son projet bien au-delà d'une critique spécifique à un médium.

16 minutes lost (16 minutes de perdues) est basée sur la théorie de l'écrivain scientifique James Gleick, mise en avant dans son livre de 1990 *Faster* (*Plus vite*), que l'on passe tous en moyenne 16 minutes par jour à chercher des objets égarés. Baldino a filmé une variété de personnes en train de fouiller leurs sacs, dossiers, appartements (apparemment non mis en scène), souvent filmés en gros plan, au plus proche de l'action. Une paire de séquences en boucle de huit minutes a été projetée au sol, pour que la position du spectateur corresponde à celle de la caméra en vol stationnaire, et sur les murs adjacents, de manière à ce que les images qui changent rapidement soient alignées dans le coin. Alors que les images défilent et que les voix des sujets de Baldino se font entendre, parfois frénétiques, le temps passé semble

Video's ability to highlight the elasticity of time has fascinated artists for over thirty years (consider Bruce Nauman's *Video Corridor* of 1968-70 or Nam June Paik's 1974 *TV Buddha*). Phyllis Baldino's two recent video installations (both 2000) further this tradition by exploring the negative consequences of the compression of time. Like the structuralist filmmakers of the '60s and '70s, Baldino imposes strict temporal and conceptual limits on her investigations yet extends her project well beyond a medium-specific critique.

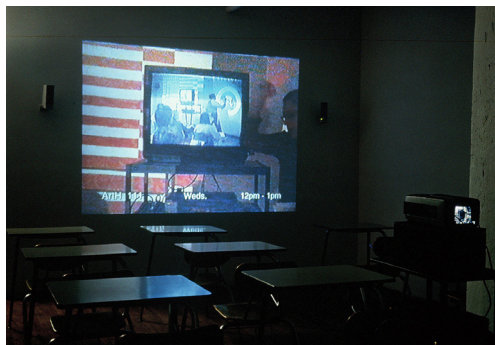
16 minutes lost is based on science writer James Gleick's theory, put forth in his 1990 book *Faster*, that we each spend sixteen minutes a day on average looking for mislaid objects. Baldino recorded a variety of people rifling through their bags, files, and apartments (apparently unstaged), many filmed at close range, near the center of the action. A pair of eight-minute looped sequences were projected low, so that the viewer's position corresponded to that of the hovering camera, and on adjoining walls, so that the rapidly changing images were aligned in the corner. As the pictures fly by and the harried, sometimes frantic voices of Baldino's subjects are heard, the lost time seems almost concrete, as if taking the form of the missing



16 minutes lost, two-channel synced installation, 2000 ©
Photo : Michael Moran

presque concret, comme s'il prenait la forme des objets perdus eux-mêmes. Les articles manquants (CD, documents, clés ; un dispatcher du service voiture recherche même un client égaré) sont entrés dans un monde parallèle ; les moments que l'on passe à renouer avec eux définissent une expérience quotidienne comme une série d'interruptions.

Une image encore plus historique dans *Room 1503 in a Row* (*Salle 1503 en ligne*), pour laquelle Baldino a mis en place une grille de combinaison de chaises et de bureaux afin d'évoquer une atmosphère d'apprentissage. La grande projection vidéo de l'intérieur d'une salle de classe semblait ainsi se prolonger dans l'espace réel de la galerie. L'artiste avait enregistré son amie Lisa Jaye Young enseignant trois sessions consécutives d'un cours d'introduction à l'histoire de l'art au Hunter College au printemps dernier. N'importe qui ayant déjà suivi (ou donné) un tel cours sait comment les œuvres et les artistes sont arrachés de leur contexte original et présentés aux étudiants dans un récit compact qui obscurcit la complexité du développement de l'histoire de l'art. Malgré l'évolution du canon, une telle vue d'ensemble est relativement statique, étant donné qu'il tend à s'en tenir à la litanie classique présentée dans les plus grands livres d'études. Baldino fait une satire de



Room 1503 in a row, single-channel installation, 2000 ©
Photo : Michael Moran

things themselves. The absent articles (CDs, documents, keys; a car-service dispatcher even searches for a client gone astray) have entered a parallel world; the moments we spend trying to reconnect with them define everyday experience as a series of interruptions.

A bigger historical picture was encountered in *Room 1503 in a row*, for which Baldino set up a grid of desk-and-chair combos to evoke an atmosphere of learning. The large video projection of a classroom interior thus appeared to extend into the real space of the gallery. The artist had taped her friend Lisa Jaye Young teaching three back-to-back sessions of an introductory art history class at Hunter College last spring. Anyone who's ever taken (or taught) such a course knows how works and artists often get wrenched out of their original context and delivered to students in a compact narrative that obscures the complexity of art-historical development. Though the canon can evolve, such an overview is relatively static, since it tends to stick to the time-honored litany presented by greatest-hit survey books. Baldino satires this canned version of history by creating a televisual *mise en abîme*. After filming the first session, the artist played the footage on a monitor next to Young while she taught the next session, which was also filmed; in the third meeting the

cette version formatée de l'histoire en créant une *mise en abyme* (en français dans le texte original) télévisuelle. Après avoir filmé la première session, l'artiste a montré les images sur un moniteur à côté de Young pendant qu'elle enseignait la session suivante, qui était aussi filmée ; dans le troisième rendez-vous les images de la deuxième session étaient diffusées pendant que Young enseignait, ce qui donne à voir une sorte d'archéologie de l'enseignement. Les couches de pédagogie dépeignent un défilé hâtif d'œuvres d'art, leur pertinence contemporaine est difficile à retrouver sous le poids des artistes, des titres et des dates.

La tentative de Young d'atteindre rapidement les points clés de l'art d'après-guerre (une séance unique devait tout couvrir, de l'apogée d'*AbEx* de Jackson Pollock au *Memorial* de Maya Lin sur le Vietnam) n'est interrompue que par sa propre exaspération occasionnelle de l'absurdité de sa tâche. Par exemple, on perçoit sa frustration à devoir représenter le féminisme avec « deux artistes en deux minutes » ; sa seule consolation est que tous les artistes sont traités de la même manière. Comme les éléments égarés de Baldino, les artistes survolés dans l'étude occupent une sorte de zone crépusculaire : On sait qu'ils sont là, mais pour l'instant, ils ne peuvent pas être plus loin.

footage from the second session was played while Young taught, resulting in a kind of archaeology of lecturing. The layers of pedagogy depict a hasty parade of artworks, their contemporary relevance hard to recover under the sheer weight of artists, titles, and dates.

Young's attempt to quickly address the key points of postwar art (one class session had to cover everything from Jackson Pollock's *AbEx* heyday to Maya Lin's *Vietnam Memorial*) is interrupted only by her own occasional exasperation at the absurdity of her task. For instance, we hear her frustration at having to represent feminism with "two artists in two minutes"; her only consolation is that all the artists get equally short shrift. Like Baldino's misplaced items, the artists overlooked in the survey occupy a kind of twilight zone: One knows they're out there, but for the moment they couldn't be farther away.

© By Gregory Williams
published in *Artforum*, May 2001
- Turbulences Vidéo #108

© Par Gregory Williams
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et
Gabriel Soucheyre,
publié dans *Artforum*, mai 2001
- Turbulences Vidéo #108

Quantique / Conceptuel

par Jessica Myers-Schechter

Dans le cadre de la Quinzaine du Documentaire du MoMA, l'artiste vidéo conceptuelle Phyllis Baldino présente et parle de son *ParaUniVersesVersesVerses*, une version mono-écran de son installation qui explore les univers parallèles.

Phyllis Baldino explore les phénomènes scientifiques

Les installations vidéo spirituelles de l'artiste Phyllis Baldino, ainsi que leurs itérations mono-écran plus largement disponibles, sont inspirées par la pratique de la science en soi. Évoqués par son vif intérêt pour les phénomènes scientifiques, Baldino se concentre sur les choses que l'on prend pour acquises et nous pousse à réfléchir à leur fonctionnement et leurs significations.

Imposant une théorie largement compartimentée sur le monde naturel Baldino assemble des objets trouvés, les sépare et les reconstruit pour altérer leur fonction. La vidéo conceptuelle qui en résulte exploite son talent pour juxtaposer sa propre méthode scientifique à une méthode abstraite et des choses largement non quantifiables – laissant le spectateur à ses propres impressions de ces espaces intermédiaires.

Comme n'importe quel artiste, son processus implique de réfléchir sur son sujet (dans le cas de sa fascination pour la théorie scientifique) et les

Phyllis Baldino Explores Scientific Phenomenon

As part of MoMA's Documentary Fortnight, conceptual video artist Phyllis Baldino will screen and speak about her ParaUniVersesVersesVerses, a single channel version of her installation exploring parallel universes on February 11th at 4:00 PM.

Artist Phyllis Baldino's witty video installations, as well as their more widely available single channel iterations, are inspired by the practice of science itself. Evoked from her keen interest in scientific phenomenon, Baldino focuses on the things we take for granted, asking us to question their functions and meanings.

Imposing a largely compartmentalized theory on the natural world, Baldino assembles found objects, takes them apart, reconstructs them or transforms their function. The resulting conceptual video meditations exploit her knack for juxtaposing her own scientific method with abstract and largely unquantifiable things-letting the viewer infer their own impressions from the spaces in between.

choses qui en font partie, qui sont ouvertes à l'interprétation. Elle utilise ensuite ses idées comme un tremplin pour attaquer les concepts scientifiques abstraits à sa manière simple et peu technique.

De la logique floue à l'accélération des particules en passant par les nanotechnologies, Baldino se penche sur le monde scientifique et philosophique, et en ressort avec un ensemble de pratiques artistiques conceptuelles qui mélangent la vidéo, l'installation et la performance. Baldino a récemment rencontré le magazine FRINGE pour parler de son travail.

Jessica Myers-Schechter (JMS) : Pouvez-vous nous parler un peu de la version de *ParaUniversesVersesVerses* que vous allez projeter au MoMA ?

Phyllis Baldino (PB) : Je travaille avec l'idée d'univers parallèles depuis quelques années maintenant et j'ai toujours été fascinée par l'idée qu'il y a des univers parallèles – d'autres univers dans lesquels je suis assise de telle manière au lieu d'une autre, ou que mon pantalon est bleu au lieu de vert – de petites différences par rapport à la situation actuelle. Plus vous avez de choix, plus il y a d'univers parallèles.

L'œuvre que je vais présenter au MoMA est assez simple. Je pose ma caméra dans différents endroits de mon appartement et je me filme en train de faire des activités ou réalisant des scénarios divers que j'appelle multi-versets. Il y a sept multi-versets représentés à l'écran. Dans un des scénarios, je pèle une pomme dans la cuisine. À chaque fois que j'ai filmé cette action, j'ai changé la pomme, l'épluche légumes, ma montre, mes vêtements, mon tablier, les rideaux, les fruits présents dans mon bol, les couleurs sur le mur. Ensuite, j'ai superposé toutes les séquences et ai donné des opacités différentes – pour que quand

Like any artist, her process involves ruminating on her subject (in this case her fascination with scientific theory) and those parts of it that are open to interpretation. She then uses these ideas as a springboard to tackle abstract scientific concepts in her low-tech and straightforward fashion.

From fuzzy logic to particle acceleration to nanotechnology, Baldino delves into the world of scientific philosophy and emerges with a body of conceptual art practice that fuses video, installation, and performance.

Baldino met recently with FRINGE Magazine to talk about her work.

Jessica Myers-Schechter: Can you tell us a little about the version of *ParaUniversesVersesVerses*, you'll be screening at MoMA?

Phyllis Baldino: I've been working with the idea of parallel universes for a few years now and I've always been fascinated by the idea that there are parallel universes - other universes in which I'm sitting this way instead of that way, or my pants are blue instead of green - just slight alterations from the way we are now. The more choices you have the more universes there are.

The piece I'll be screening at the MoMA is actually quite simplistic. I set up my camera in different parts of my apartment and filmed myself performing various activities or scenarios that I call multi-verses. There are seven multi-verses across the screen. In one scenario I peeled an apple in my kitchen. Each time I filmed the action I changed the apple, the apple peeler, my watch, my shirt, my apron, the curtains on the wall, the fruit in the bowl, the color on the wall. I then overlapped all the footage and made them different opacities - so as you're watching the final version you see a ghost-like morphing of all those versions simultaneously. The setting and the actual frame are stationary and I'm the only thing that's moving. So, there are all



19 Universes/my brother © Screenshot : Phyllis Baldino

vous regardez la version finale, vous observez un morphing un peu fantôme de toutes ces versions simultanément. Le décor et le cadre réel sont fixes et je suis la seule chose qui bouge. Donc il y a tous ces univers qui se déroulent simultanément. Mais ce sont des processus linéaires. Par exemple, quand j'épluche une pomme je vais du début jusqu'à la fin : j'épluche la pomme en entier.

L'œuvre existe aussi en tant qu'installation mono-écran. La vidéo est projetée sur un écran double face et peut être vue des deux côtés. De temps à autre, les tranches de plusieurs multi-verse se retournent. Ce changement est subtil et joue sur l'attention du spectateur et la localisation de l'univers.

JMS : Et qu'en est-il de la piste audio ? Il y a un rôle de bruit de craquement qui rappelle des engrenages de broyage.

these universes that are happening simultaneously. But these are also linear processes. For example, when I'm peeling the apple, I really am going from start to finish: I peel the entire apple.

This piece also exists as a single channel installation. It is projected onto a free-standing dual vision screen that can be seen from both sides. Every now and then the multi-verse slices flip back and forth. This shift is subtle and plays with the attention of the viewer and of universe location.

JMS: What about the audio? There's an odd crunching sound that is reminiscent of grinding gears.

PB: The audio is actually all the audio: the sound from each of the permutations of each of the seven scenarios.

JMS: You've explored the idea of parallel universes in other pieces as well, haven't you?

PB: I did a piece called *19 Universes/my brother*. I divided the screen into 19 universes and in each

PB : L'audio est en fait l'audio des vidéos filmées : le son de chacune des permutations de chacun des sept scénari.

JMS : Vous avez exploré le thème des univers parallèles dans d'autres œuvres, n'est-ce pas ?

PB : J'ai réalisé une pièce intitulée *19 Universes/ My Brother* (19 univers / mon frère). J'ai divisé l'écran en 19 univers dans lequel mon frère joue de la guitare. Quand il a la main sur le manche et qu'il joue un riff, je suis sa main image par image, donc il faut déplacer les autres univers pour qu'on puisse voir ce que joue cet univers. C'est un flux de solos qu'il a joués. Cette pièce était vraiment géniale à réaliser mais elle m'a demandé une nouvelle façon de penser. C'est une pièce très visuelle mais l'audio est essentiel en passant d'un riff à un autre. J'ai dû faire marcher l'audio avant de mettre la vidéo en mouvement.

JMS : Il y a aussi une installation à venir, sur laquelle vous travaillez en ce moment.

PB : Je viens tout juste de terminer *Out of Focus Universes* (*Univers hors champ*). Ce qui est curieux avec les installations c'est que vous ne savez pas comment sera le rendu tant qu'elles ne sont pas installées. Vous vous reposez un peu sur le destin.

La première composante de cette pièce, ce sont les sculptures sur le mur (inspirée de la vidéo (chaîne 1) de personnes à Central Park, tournée depuis une tour d'habitation). Je voulais faire des sculptures hors champ, j'ai donc décidé d'utiliser la technique de compensation. Les œuvres sont composées de plusieurs couches de filets de différentes couleurs pour créer un aspect flou, comme un fantôme. En fonction de l'espace d'exposition, idéalement j'aimerais que quand vous entrez dans la galerie, ces pièces soient la première chose que vous voyez. La prochaine pièce dans laquelle vous entrez serait la chaîne 1. Cette installation vidéo est composée de 4 chaînes. Sur un écran de 2,1

my brother is playing guitar. Where his hand is on the neck and when he plays a riff, I follow his hand frame by frame, so he has to move the other universes out of the way in order for us to see what this universe is playing. So, it's really a flow of solos that he played. This piece was great to make but it required a different way of thinking. It's a very visual piece but the audio is essential as you go from one riff to another. I had to make the audio work first before I put the video in motion.

JMS: And there's a yet-to-be-exhibited installation you're working on now, as well.

PB: I just finished *Out of Focus Universes*. The odd thing about installation is that you yourself literally don't know how it's going to turn out until it's installed. So, you have to live on faith a little bit.

The first component of this piece is the sculptures on the wall (inspired from the video footage (channel one) of people in Central Park shot from a high-rise). I wanted to make out-of-focus sculptures, so I decided to use netting. The pieces are made of many layers of different colored netting to create a ghost-like blurry look. Depending on the exhibition space, my ideal would be that when you first walk in the gallery these pieces are the first things you see. The next room you go into would be the first channel.

The video installation consists of four channels. On a 7 x 9 ft. free-standing screen I'll show the primary universe (channel one.) The remaining three channels will be on smaller LCD monitors mounted onto walls throughout the gallery. They are fictional details from the larger screen. I wrapped my friends in netting and took them to the park where I filmed them out of focus. Each detail is numbered - for example, *Universe #569.2*.

JMS: The footage really looks like an amoeba morphing and the color constantly changes throughout the fictional excerpts. How did you achieve that effect?

x 2,7 m je montre les univers primaires (chaîne 1). Les trois autres chaînes sont projetées sur des écrans LCD, montés sur les murs de la galerie, chacune ayant des détails fictionnels se rapportant à la première chaîne. J'ai enveloppé mes amis dans un filet et les ai emmenés au parc où je les ai filmés hors champ. Chaque détail est numéroté – par exemple, *Universe #569.2*.

JMS : Les images ressemblent vraiment à un morphing d'amibe et la couleur change constamment tout au long des extraits. Comment avez-vous obtenu cet effet ?

PB : J'ai effectué une résidence au centre de télévision expérimentale à Owego, New York où ils ont un équipement analogique énorme. J'ai eu accès au Coloriseur Dave Jones et au Wobbulator, créés par Nam June Paik. J'ai utilisé le Wobbulator pour créer une image flottante ressemblant à un fantôme. C'est la même image, mais c'est un fantôme de l'image - qui oscille en quelque sorte à côté d'elle-même

JMS : Il y a une signification au nombre que vous attribuez à chaque univers ?

PB : Je considère qu'il peut y avoir un nombre illimité d'univers, donc j'attribue ces numéros aléatoirement. J'utilise les décimales pour les rendre plus précis. Ça pourrait être 282 comme 459.2.

JMS : Il y a un élément sculptural dans cette œuvre particulière qui rappelle certaines de vos vidéos précédentes, comme *The Gray Area Series* et *The Unknown Series (extraits)*. Pouvez-vous nous parler un peu de la façon dont les objets sculptés figuraient dans ces pièces ?

PB : Mes premières vidéos étaient très axées sur le processus. Et les premiers travaux que j'ai faits ont été littéralement réalisés en première prise. Elles concernaient essentiellement mon interaction avec des objets particuliers. Les objets sont issus des vidéos. Donc les objets sont à la fois sculptures mais existent en tant qu'objets. La vidéo était

PB : I did a residency at the Experimental Television Center in Owego, New York where they have all this great analog equipment. I had access to the Dave Jones Colorizer and the Wobbulator, created by Nam June Paik. I used the Wobbulator to create a ghost-like flowing image. It's the same image, but it's a ghost of the image - sort of oscillating next to itself.

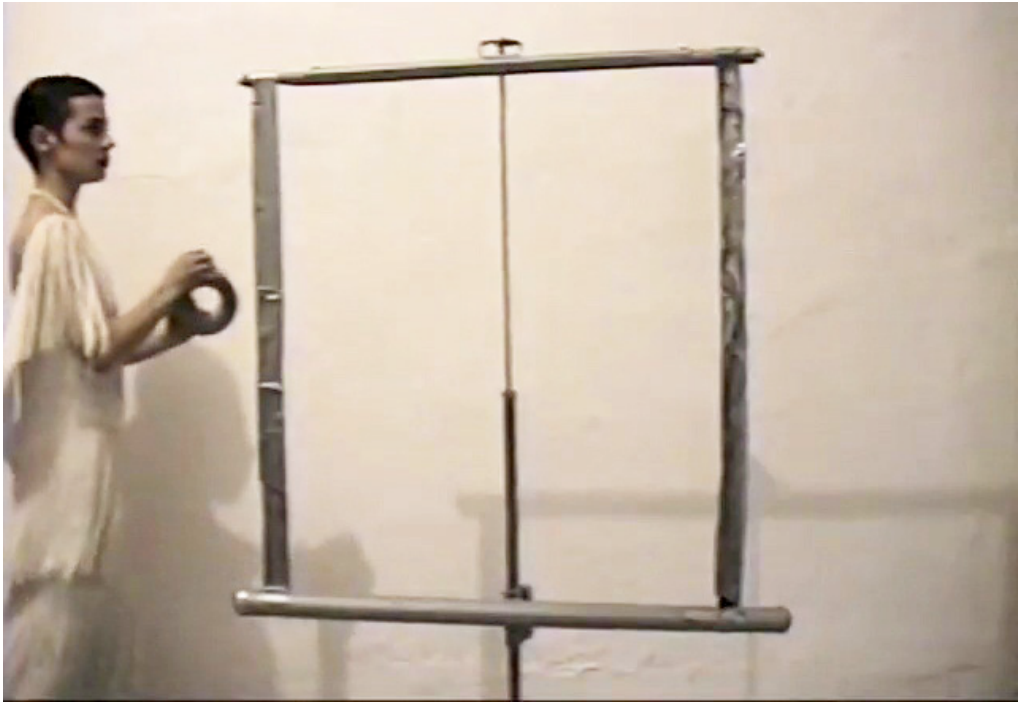
JMS : Is there any significance to the number you assign each universe?

PB : There can be an infinite number of universes, so I just randomly assign them. I use decimals to make it even more precise. So, it could be 238 or 459.2.

JMS : There's a sculptural element to this particular work that calls to mind some of your earlier videos, such as "The Gray Area Series" and "The Unknown Series (excerpts)." Can you talk a little about how sculptural objects figured in those pieces?

PB : My early videos were very much process oriented. And the first works I did were literally done in the first take. They were very much about me interacting with particular objects. The objects resulted from the videos. So, the objects are sculptural, and they exist as an object; the video was a process that created that object. So, there are times when I show the video with or without the object, because it doesn't really matter. You can see it separately or you could see it with the object.

The Gray Area Series was inspired by Fuzzy Logic. The objects in those videos are what they are - and they are what they are not simultaneously. All of the titles follow the same format: for example, *Silver Screen/Not Silver Screen*. It's the question of function. Sometimes I had to destroy an object to make it functional - literally. For example, there was an old cosmetic case I saw in a thrift store on sale for \$3. It was locked shut and could not be opened, so they sold it to me for \$2. I destroyed it



The Gray Area Series: Silver Screen/Not Silver Screen, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

un processus qui les a créés en tant qu'objets. Quelques fois je montre mes vidéos avec et sans objets, parce que ce n'est pas grave. Vous pouvez la voir séparément ou avec l'objet.

The Gray Area Series a été inspirée par la *logique floue*. Les objets dans ces vidéos sont ce qu'ils sont – et sont aussi ce qu'ils ne sont pas. Tous les titres suivent le même format : par exemple *Silver Screen/Not Silver Screen*. C'est une question de fonction. Parfois, j'ai dû détruire un objet pour le rendre fonctionnel. Par exemple, j'ai trouvé une vieille trousse de maquillage dans une friperie à vendre pour 3\$. Elle était fermée à clé et ne pouvait pas être ouverte, donc ils me l'ont vendue pour 2\$. Je l'ai détruite avec une scie sauteuse pour la rendre fonctionnelle (*Cosmetic / Not Cosmetic*). Dans une autre œuvre (*60's dress / object*), j'ai reconstitué une chaise devant la caméra

with a jigsaw to make it functional (*Cosmetic/Not Cosmetic*). In another piece (*60's dress/object*), I reconstructed a chair on camera from start to finish. First, I chopped it up off camera. I wore a 60's dress that matched the chair and then put it back together just enough so it kind of worked. I mixed up the pieces so I wouldn't know how it was supposed to be put back together. That particular piece has to be shown with its own monitor. That's just the nature of that work. But the other sculptural objects don't need to be seen with their video.

JMS: And *The Unknown Series* (excerpts)?

PB: I kept on finding all these objects that I didn't recognize, like parts of parts of things. So, I created unknown personas to fit the unknown concept. I made a rule for myself that each piece had to be under a minute (the excerpt 'is' the piece). What happens before and after is unknown to me, and



The Gray Area Series: Cosmetic/Not Cosmetic, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

du début à la fin. J'ai d'abord commencé par la découper hors champ. Je portais une robe des années 60 qui était assortie à la chaise et j'ai remonté la chaise juste assez pour que ça marche. J'ai mélangé les pièces pour ne pas savoir comment elle devait être remontée. Cette pièce particulière doit être montrée avec son propre moniteur. C'est la nature même de ce travail. Mais les autres objets sculpturaux n'ont pas besoin d'être vus avec leur vidéo.

JMS : Et pour *The Unknown Series (excerpts)* (*Série inconnue (extraits)*) ?

PB : Je trouvais plein d'objets que je ne reconnaissais pas, comme des parties de certaines choses. J'ai donc créé des identités inconnues pour les adapter à un concept mystérieux. Je me suis fixé comme règle que chaque morceau devait

unknown to you. So, you jump into an action and then it's over.

JMS: So then working with objects in conjunction with video installation wasn't a new concept for you.

PB: Well, I have a BFA in Sculpture. I only started doing video in 1993. (And, actually, in *Out of Focus Universes* I'm again incorporating sculptural elements in my installations.)

JMS: Why did you initially make the jump from sculpture to video?

PB: It was a combination of things. I was doing sculpture for many years, but I felt like I was at a pivotal point, that something was going to happen – because I felt unsatisfied with the work. I still do feel a connection with sculpture, but once

durer moins d'une minute (l'extrait « est » le morceau). Ce qui peut se produire avant ou après est un facteur qui est inconnu à la fois pour moi, mais aussi pour vous. On saute dans une action et puis c'est fini.

JMS : Travailler avec des objets en conjonction avec une installation vidéo n'était donc pas un concept nouveau pour vous.

PB : J'ai un BFA en sculpture. J'ai seulement commencé la vidéo en 1993. En fait dans *Out of Focus Universes* (*Univers flous*), j'incorpore à nouveau des éléments sculpturaux dans mes installations).

JMS : Initialement, comment avez-vous fait le saut entre la sculpture et la vidéo ?

PB : C'est une combinaison de plusieurs choses. J'ai fait de la sculpture pendant de nombreuses années mais j'ai senti que j'étais à un tournant, que quelque chose allait se passer – parce que je n'étais pas satisfaite de mon travail. J'ai tout de même une connexion avec la sculpture mais une fois que j'ai commencé à travailler avec la vidéo, c'était littéralement comme une seconde peau.

JMS : Quel genre de sculptures faisiez-vous à cette époque ?

PB : Les objets trouvés. Je me rendais dans des déchetteries et trouvais des objets puis je les modifiais. Il s'agissait donc de prendre quelque chose qui existait déjà dans le monde et de le transformer en autre chose.

JMS : Certains de vos travaux comme *ParaUniVersesVersesVerses* sont disponibles en format mono-écran par des distributeurs tels que Electronic Arts Intermix (www.eai.org), mais d'autres n'existent que dans leur format d'installation original. Pouvez-vous nous dire quand ce format a un sens et quand il n'en a pas ?

PB : Ça va paraître très basique, mais c'est rare d'avoir une installation qui soit suffisamment montrée pour que de nombreuses personnes puissent

I started doing video, it was literally like a second skin.

JMS: What kind of sculptures were you doing at that time?

PB: Found objects. I'd go to junkyards and find objects, then I'd alter them. So it was very much about taking something pre-existing in the world and then making it into something else.

JMS: Some of your work, like *ParaUniVersesVersesVerses* is available in single channel format through avenues such as Electronic Arts Intermix (www.eai.org), but others only exist in their original installation format. Can you talk about when this format makes sense and when it does not?

PB: This is going to sound really basic, but it's rare to have an installation actually shown enough to have many people see it – just logistically. The single channel version is obviously more accessible because it can be shown more often and be purchased through my distributor, Electronic Arts Intermix.

Still, I only create a single channel version when it makes sense for the piece. If it doesn't I just don't. It's intuitive.

A piece that works as both installation and single channel is "In the Present" which was originally a two-channel installation at Lauren Wittels Gallery. At the time I was reading a lot about memory: what you remember, why you remember it, as well as present time memory and how that works. Years ago, William James stated that our sense of present time was between 3 and 12 seconds and everything else was constructed memory. So, I decided to take that literally and to play with the idea. So, I bought all new objects and I altered them in that time frame (i.e. 3 to 12 seconds) only. And then I would alter them again and again. So, what you see or what you don't see depends on

la voir - juste sur le plan logistique. La version mono-écran est plus accessible puisqu'elle peut être montrée plus souvent et être achetée via mon distributeur, Electronic Arts Intermix.

Néanmoins, je réalise une version mono-écran quand ça a du sens pour l'œuvre. Si ça n'a pas de sens, je ne le fais pas. C'est intuitif.

Une de mes œuvres *In the Present (Au présent)* marche à la fois en tant qu'installation et mono-écran mais était à l'origine une installation à deux écrans à la Galerie Lauren Wittels. À l'époque, je lisais beaucoup sur la mémoire : ce dont vous vous souvenez, pourquoi vous vous en souvenez, ainsi que la mémoire du temps présent et comment cela fonctionne. Il y a quelques années, William James a déclaré que notre notion du temps présent était comprise entre 4 et 12 secondes et que tout le reste était de la mémoire construite. J'ai décidé de prendre cette déclaration au sens littéral et de jouer avec cette idée. J'ai acheté de nouveaux objets et je les ai modifiés dans cette période de temps (c'est à dire : 3 à 12 secondes). Au final, ce que vous voyez ou ne voyez pas dépend de ce dont vous vous souvenez. Le temps présent se confond avec le temps passé et la mémoire.

Dans cette installation j'ai projeté deux images sur des murs opposés, face à face. Il y a 25 scénarii de chaque côté, ce qui fait un total de 50 scénarii.

La version à écran unique a également fait partie de *Rooms With A View: Environments For Video (Chambre avec vue : environnements pour vidéo)* au Guggenheim SoHo. Il s'agissait d'une exposition collective organisée par John G. Hanhardt et Nancy Spector. Ils ont invité des artistes à créer des environnements pour la vidéo, puis ils ont mis des vidéos mono-écran dans ces environnements.

Dans la version à deux canaux de *In the Present*, entre chacun des 25 scénarios, je mets une

what you remember. Present time gets confused with past time and memory.

In the installation I projected two images on opposite walls right across from each other. There are 25 scenarios per side for a total of 50.

The single channel version was also a part of *Rooms with a View: Environments for Video* at the Guggenheim SoHo. This was a group show curated by John G. Hanhardt and Nancy Spector. They invited artists to create environments for video and then they put single-channel videos within the environments.

In the two-channel version of *In the Present* in between each of the 25 scenarios I put in white light for the "present time" time frame (randomly 3 to 12 seconds each). In the single channel version there's the same white between each piece, but it's not the same experience you have as you do when you're in the installation space with two images juxtaposed.

JMS: Which pieces did you feel couldn't be converted to single channel?

PB: *The Gray Band* which is part of the *Gray Area Series*. I bought used instruments: a bass, a guitar, a microphone, and a clarinet. I basically destroyed them - took them apart and threw away pieces that were non-functional. I sawed off parts of the guitar and bass that weren't needed. I then had some musicians - Dez Cadena (the lead singer of Black Flag before Henry Rollins), Tom Watson (of Red Krayola), Mike Watt (of Minutemen and firehose), and Lynn Johnston (of Cruel Frederick) - put the instruments back together on camera in the first and only take. Then I had them play one song: *I Will Survive* by Gloria Gaynor. So the instruments and the band only exist for one song.

Also *Out of Focus Universes* and *Baldino-Neutrino* exist as installations only.

JMS: You seem fascinated by perception.



The Gray Area Series: April 1994: The Gray Band, Thomas Nordanstad Gallery, NY, 1996 © Photo : Karl Peterson

lumière blanche pour mettre en avant le cadre temporel du «temps présent» (aléatoirement de 3 à 12 secondes chacun). Dans la version mono-écran il y a le même blanc entre les pièces, mais ce n'est pas la même expérience que lorsque vous êtes dans l'espace d'installation avec deux images juxtaposées.

JMS : Quels sont les œuvres qui, selon vous, ne peuvent pas être converties en chaîne unique ?

PB : *The Gray Band* qui fait partie de la *Gray Area Series*. J'ai acheté des instruments d'occasion : une basse, une guitare, un micro et une clarinette. Je les ai pratiquement détruits - je les ai démontés et j'ai jeté les pièces qui n'étaient pas fonctionnelles. J'ai scié les parties de la guitare et de la basse qui n'étaient pas nécessaires. J'ai ensuite demandé à des musiciens - Dez Cadena (le chanteur de Black Flag avant Henry Rollins), Tom Watson (de Red Krayola), Mike Watt (de Mi-

PB: *Baldino-Neutrino* (2003) is about various aspects of perception. I read an article about this experiment at CERN (European Organization for Nuclear Research), the world's largest particle physics laboratory. In the experiment, they plan to shoot a beam of neutrinos from the SPS tunnel at CERN in Geneva and have them land inside a particle detector in Gran Sasso, Italy. It's so abstract it almost seems unbelievable. The neutrinos will travel 454 miles through the earth and land at a detector. The entire time travel will take 2.5 milliseconds. The first of these experiments will finally happen in July of this year, after many years in the making.

I couldn't stop thinking about this. I know I wanted to do a piece, but I didn't know how I'd get access to the accelerator. Luckily, I knew someone who knew someone: Lee Smolin is a physicist at a place called The Perimeter Institute

nutemen and firehose) et Lynn Johnston (de Cruel Frederick) - de reconstituer les instruments devant la caméra lors de la première et unique prise. Ensuite, je leur ai fait jouer une chanson : *I will survive* de Gloria Gaynor. Les instruments et le groupe n'existent donc que pour une seule chanson.

De plus, *Out of Focus Universes* et *Baldino-Neutrino* existent seulement en tant qu'installations.

JMS : Vous semblez fascinée par la perception.

PB : *Baldino-Neutrino* (2003) met en avant différents aspects de la perception. J'ai lu un article sur une expérience à la CERN (Organisation européenne pour la recherche nucléaire), le plus grand laboratoire de physique des particules du monde. Dans cette expérience, ils prévoient de tirer un faisceau de neutrinos depuis le tunnel SPS du CERN à Genève et de les faire atterrir à l'intérieur d'un détecteur de particules à Gran Sasso, en Italie. C'est tellement abstrait que cela semble presque incroyable. Les neutrinos vont parcourir 454 miles à travers la terre et atterrir sur un détecteur. L'ensemble du voyage dans le temps prendra 2,5 millisecondes. La première de ces expériences aura finalement lieu en juillet de cette année, après de nombreuses années de préparation.

Je ne pouvais pas m'empêcher d'y penser. Je savais que je voulais faire une œuvre, mais je ne savais pas que j'allais avoir accès à l'accélérateur. Par chance, je connaissais quelqu'un qui connaissait quelqu'un : Lee Smolin est physicien à l'Institut Perimeter pour la physique théorique. Il est dans une œuvre que j'ai faite intitulée *about symmetry symmetry about* dans laquelle il est question de la super-symétrie et de la physique des particules en relation avec la symétrie. Il m'a tout de même fallu un an pour que le CERN accepte de m'accorder l'accès. J'ai filmé à l'intérieur du tunnel, puis j'ai monté ma caméra sur une voiture de location et j'ai conduit - comme un neutrino humain - de Genève

for Theoretical Physics. He's in a piece I did called *about symmetry symmetry about* in which he talked about super symmetry and particle physics in relation to symmetry. Still, it took me a year just to get CERN to agree to grant me access. I filmed inside the tunnel and then I mounted my camera onto a rent a car and drove - as a human neutrino - from Geneva to Gran Sasso. In the studio I sped up the footage. The piece is long - about 80 minutes - but it's 500 frames per second. That was the speed that felt right to me - it was a visceral feeling.

I also did a two-channel installation called *16 minutes lost*. In James Gleick's book *Faster: The Acceleration Of Just About Everything*, he said that we spend about 16 minutes a day looking for lost things. So, I carried my camera around with me for eight months and I filmed people trying to find things that they'd lost. The two channels are projected directly into a corner, each image is 5 feet high by 7 feet long. The bottom of the projections are only about 20 inches from the floor. I wanted to keep it on a human scale. As soon as you enter the corner you're overwhelmed by it.

Some of Phyllis Baldino's videos are available in single channel at Electronic Arts Intermix (www.eai.org), a leading nonprofit resource for video art and interactive media.

© Interviewed by Jessica Myers-Schechter, 2006

- Turbulences Vidéo #108



about symmetry symmetry about, two-channel installation (left channel), 2002 © Phyllis Baldino

au Gran Sasso. Dans le studio, j'ai accéléré les images. La pièce est longue - environ 80 minutes - mais elle fait 500 images par seconde. C'est la vitesse qui m'a semblé juste - c'était une sensation viscérale.

J'ai également réalisé une installation à deux écrans intitulée *16 minutes lost* (*16 minutes de perdues*). Dans le livre *Faster: The Acceleration Of Just About Everything* (*Plus vite : l'accélération de presque tout*) de James Gleick, il explique qu'on passe environ 16 minutes par jour à chercher des objets perdus. J'ai donc pris ma caméra avec moi et pendant 8 mois, je filmais des personnes qui cherchaient des choses qu'ils avaient perdus. Les deux vidéos sont projetées directement dans un coin, chaque image est 1,5 m de haut par 2,1

de long. Le bas des projections est seulement à 50 centimètres du sol. Je voulais la garder à l'échelle humaine. Dès que vous vous approchez du coin, vous êtes submergés par la projection.

Certaines des vidéos de Phyllis Baldino sont disponibles en mono-écran chez Electronic Arts Intermix (www.eai.org), une organisation à but non lucratif de premier plan pour l'art vidéo et les médias interactifs.

© Propos recueillis par
Jessica Myers-Schecter, 2006
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et
Gabriel Soucheyre,
- Turbulences Vidéo #108

Voodoo Macbeth

par David A. Bailey

Orsen Welles (né en 1915 - mort en 1985 aux États-Unis) était un réalisateur de cinéma, de radio et de théâtre, un acteur, un scénariste, un radiodiffuseur et un producteur.

En 1936, le Projet de Théâtre Fédéral américain l'a chargé de travailler à Harlem, New York, pour créer une production de *Macbeth*. La production de Welles a adapté le conte shakespearien traditionnel en le déplaçant à Haïti au début du XIX^{ème} siècle. Avec une distribution entièrement noire, la pièce est rapidement connue sous le nom de *Voodoo Macbeth*.

Cette exposition se penche sur deux thèmes majeurs. Empruntant son titre au projet révolutionnaire, elle situe le moment où Welles s'est impliqué dans la dernière partie du Mouvement de la Renaissance de Harlem (c.1919 - 1929), ce qui a donné lieu à la première production à adopter une approche aussi radicale et nouvelle de la célèbre pièce, et la première à la placer dans un contexte culturel alternatif. Le second thème célèbre l'essence, l'esprit et l'expérimentation artistique croisée de l'approche de Welles ; son utilisation du son, la composition spatiale, l'exploration de la lumière et de l'obscurité et la culture visuelle qu'il a développée tout au long de sa carrière. L'exposition présente le dialogue historique et contemporain que le travail de Welles a eu et a encore, avec de nombreux artistes.

Artistes : Phyllis Baldino, Jean Cocteau, Glenn Ligon, Steve McQueen, Lee Miller, Mitra Tabrizian, Kara Walker. **Commissaire** : David A. Bailey.

Orsen Welles (b. 1915 - d. 1985 USA) was a film, radio and theater director, actor, screenwriter, broadcaster and producer. In 1936, the US Federal Theatre Project assigned him to work in Harlem, New York to create a production of *Macbeth*. Welles's production adapted the traditional Shakespearian tale by relocating it to early nineteenth-century Haiti. Featuring an all black cast, the play swiftly became known as *Voodoo Macbeth*.

This exhibition looks into two major themes. Borrowing its title from the ground-breaking project, it locates a moment when Welles became involved with the latter part of the Harlem Renaissance movement (c.1919 - 1929), resulting in the first production to take such a radical and new approach to the famous play, and the first to set it within an alternative cultural context. The second theme celebrates the essence, spirit, and cross art-form experimentalism of Welles's approach; his use of sound, spatial composition, exploration of light and dark and visual culture, which he developed throughout his career. The exhibition considers the historical and contemporary dialogue that Welles's work had and still has, with many artists.

Artists: Phyllis Baldino, Jean Cocteau, Glenn Ligon, Steve McQueen, Lee Miller, Mitra Tabrizian, Kara Walker. **Curator**: David A. Bailey.



Mars/Rome/NY De La Warr, two-channel installation (commission), 2006, left channel, color/sound, 14'22"08 © Photo : De La Warr

Phyllis Baldino

Les œuvres en images en mouvement de Baldino ont toujours exploré les liens avec la science et notre préoccupation pour nos interprétations de l'univers. Dans *Color without Color* (1999), l'artiste décrit l'œuvre comme « un projet sur les individus qui ont une achromatopsie complète (ceux qui sont nés sans vision des couleurs). Elle révèle leurs idées sur la couleur et ouvre la voie à de nouvelles façons de percevoir la couleur dans un monde où les couleurs sont normales ». Ce qui est révélateur dans cette pièce, c'est l'importance que Baldino accorde au son et la manière visuelle et filmique dont elle a exprimé la couleur que les participants décrivent et à laquelle ils sont aveugles. Les sons utilisés dans les séquences interviewées ne sont pas des voix off explicatives formelles ou traditionnelles, mais des témoignages

Phyllis Baldino

Baldino's moving image works have consistently explored links with science and our preoccupation with our interpretations of our universe. In *Color without Color* (1999), the artist describes the piece as 'a project about individuals who have complete achromatopsia (those born without color vision). It reveals their ideas about color and pioneers new ways of perceiving color in a color-normal world.' What is revealing about the piece is the importance Baldino gives to sound and the visual filmic way she has expressed the color the participants describe which they are blind to. The sounds used in the interviewed sequences are not formal or traditional explanatory voiceovers, but intimate and revealing testimonies. The use of long tracking shots with distinct layers of monochromatic color

intimes et révélateurs. L'utilisation de longs plans de suivi avec des couches distinctes de couleur monochromatique illustre clairement la maîtrise de Baldino du médium.

Dans la galerie 2, une œuvre audiovisuelle spécialement créée *Mars/Rome/NY De La Warr* (2006) est présentée. Phyllis Baldino propose ici une version contemporaine de l'émission de radio classique d'Orson Welles, *Guerre des Mondes* (*War of the World*), diffusée le 30 octobre 1938 (il est à noter que Welles a basé son adaptation radiophonique sur le roman original de H. G. Wells). La célèbre émission en direct d'Orson Welles aurait effrayé de nombreux auditeurs en leur faisant croire qu'une véritable invasion martienne était en cours. En utilisant des extraits de la bande son originale, la nouvelle pièce de Baldino fusionne cette information avec des images (prises par l'artiste) d'une manifestation à la veille de la convention nationale républicaine en 2004, ainsi qu'avec des images d'une manifestation sur la guerre en Irak en avril 2006. *Mars/Rome/NY De La Warr* suggère que ce qui était la Guerre des Mondes dans les années 1930, est maintenant devenu l'invasion des républicains et l'invasion des manifestants en réaction à la « guerre contre la terreur ».

Pavillon De La Warr

Brighton, Royaume-Uni

7 octobre 2006 - 7 janvier 2007

© Par David A. Bailey, 2006

(Catalog excerpts)

Traduit de l'anglais par Gabrielsoucheyre

- Turbulences Vidéo #108

clearly illustrates Baldino's masterful control over the medium.

In Gallery 2, a specially commissioned audio-visual work *Mars/Rome/NY De La Warr* (2006) is presented. Here, Phyllis Baldino offers a contemporary take on Orson Welles's classic radio broadcast *War of the Worlds*, performed on the air on October 30th, 1938 (note, Welles based his radio adaptation upon H. G. Wells's original novel). Orson Welles's now notorious live broadcast reportedly frightened many listeners into believing that an actual Martian invasion was in progress. Using extracts of the original soundtrack, Baldino's new work fuses this with some footage (taken by the artist) of a demonstration on the eve of the Republican national convention in 2004, together with footage of a demonstration on the Iraq war in April 2006. *Mars/Rome/NY De La Warr* suggests that what was the war of the worlds in the 1930s, has now become the invasion of the Republicans and the invasion of the protesters in reaction to the "War on Terror."

De La Warr Pavilion

Brighton, UK

7 October 2006 – 7 January 2007

© By David A. Bailey, 2006

(Catalog excerpts)

- Turbulences Vidéo #108

[Téléchargez le catalogue / Download the catalog](#)



Mars/Rome/NY De La Warr, two-channel installation (commission), 2006, Right channel, black & white, sound, 9'24''23 © Photo : De La Warr

Mars/Rome/NY De La Warr

Phyllis Baldino

installation vidéo à deux écrans (commande)

2006

Cette installation a été commandée pour le pavillon De La Warr, à Bexhill on Sea, au Royaume-Uni. David A. Bailey était le commissaire de l'exposition *Voodoo Macbeth*, inspirée par la version de *Macbeth* d'Orson Welles présentée à Harlem en 1936. David m'a demandé de créer une installation vidéo en utilisant le son original de *La guerre des mondes*.

canal de gauche : couleur/son, 14:22:08 minutes

Le 8 avril 2006, une manifestation a eu lieu sur la Piazza del Popolo à Rome. C'était la veille de leur récente élection. Filmée au-dessus de la foule au

Mars/Rome/NY De La Warr

Phyllis Baldino

two-channel video installation (commission)

2006

This Commission was from the De La Warr Pavilion, in Bexhill on Sea, United Kingdom. David A. Bailey was the curator of the exhibition *Voodoo Macbeth*, inspired by Orson Welles's version of *Macbeth* performed in Harlem in 1936. David's request was for me to create a video installation using the original *War of the Worlds* audio.

left channel: color/sound, 14:22:08 minutes

On April 8th, 2006, there was a protest at the Piazza del Popolo in Rome. It was the eve of their recent election. Filmed above the crowd at sunset, with balloons floating through the air, this scene

coucher du soleil, avec des ballons flottant dans les airs, cette scène ressemble à des planètes en orbite. J'ai modifié la séquence en post-production pour créer une sorte d'inversion des couleurs. Après le coucher du soleil, j'ai fait un bref panoramique descendant vers la foule, puis je suis remontée. La vidéo est ensuite diffusée à l'envers lorsque le soleil se lève et le son italien est également diffusé à l'envers. Les images sont diffusées dans les deux sens en boucle. Le coucher du soleil est en temps réel et le lever du soleil est le coucher du soleil à l'envers.

canal de droite : noir et blanc/son, 9:24:23 minutes

Le 29 août 2004, à la veille de la Convention nationale républicaine, ici à New York, il y eut une marche de protestation suivie par environ 500 000 personnes. J'ai filmé cet événement ainsi que la grande manifestation plus récente contre la guerre en Irak, le 29 avril 2006. En utilisant des extraits de mes images ainsi que des extraits de l'enregistrement radio original de *La guerre des mondes* de 1938, ces images en noir et blanc traitent de l'invasion des républicains et de l'invasion des manifestants. Comme Welles et Koch ont délibérément diffusé *La guerre des mondes* lors d'une nuit de troubles, la veille d'Halloween, il existe des corrélations similaires avec la diffusion originale.

(La permission d'utiliser des extraits de la pièce radiophonique *La guerre des mondes* (*War of the Worlds*) de Howard Koch, jouée pour la première fois par Orson Welles et le Mercury Theater on the Air le 30 octobre 1938, et diffusée dans tout les États-Unis sur le réseau radio du Columbia Broadcasting System, est aimablement accordée par Anne Koch).

resembles planets in orbit. I altered the footage in post-production to create a color invert of sorts. After the sun sets I briefly pan down to the crowd and then back up again. The video then plays backwards as the sun rises and the Italian audio plays backwards as well. The footage plays back and forth like this throughout the installation. The sunset is in real time and the sunrise is the sunset backwards.

right channel: black and white/sound, 9:24:23 minutes

On the eve of the Republican National Convention here in New York on August 29, 2004, there was a protest march of about 500,000 people. I filmed during this event as well as the more recent large protest here against the Iraq war on April 29, 2006. Using excerpts from my footage along with excerpts from the original 1938 radio recording of the *War of the Worlds*, this black and white footage deals with the invasion of the Republicans and the invasion of the protesters. As Welles and Koch purposely aired the *War of the Worlds* on mischief night, the eve of Halloween, there are similar correlations with due respect to the original broadcast.

(Permission to use excerpts from the radio play *War of the Worlds* by Howard Koch, first performed by Orson Welles and the Mercury Theater on the Air on October 30, 1938, and broadcast across the USA on the radio network of the Columbia Broadcasting System, is kindly granted by Anne Koch.)

© By Phyllis Baldino - Turbulences Vidéo #108

© Par Phyllis Baldino

Traduit de l'anglais par Gabrielsoucheyre

- Turbulences Vidéo #108

BTR – BreakThru Radio

Art Uncovered

par Thomas

Phyllis Baldino est une artiste vidéaste, basée à Brooklyn. Dans sa dernière exposition, Baldino assemble des éléments qui – tout au long de sa carrière – explorent son intérêt pour les phénomènes scientifiques. Des dimensions multiples habitées par des particules subatomiques jusqu'à la fin du monde et les problèmes liés à la vie privée et la technologie, Baldino traduit de grandes idées dans un langage visuel sous la forme de vidéos mono-écran et de photographies.

La semaine dernière, j'ai rencontré Phyllis Baldino à la galerie Studio 10 pour parler de son exposition *Per Future*, l'émission est audible jusqu'au 3 février.

Mon nom est Phyllis Baldino. Nous sommes à Studio 10, ici à Bushwick où j'ai une exposition personnelle intitulée Per Future.

Thomas : Merci beaucoup Phyllis d'être venue. Pour commencer, j'espérais que vous pouviez nous parler un peu du titre de votre spectacle que vous avez appelé *Per Future*.

Phyllis : J'ai été invitée pour une exposition personnelle ici, ce qui est génial. J'ai regardé mes travaux de ces dernières années et j'ai remarqué que certains traitaient de différents types de futurs. Plus je regardais, plus j'en voyais. J'ai simplement décidé de combiner différentes œuvres, très dif-

Phyllis Baldino is a video artist based in Brooklyn, New York. In her latest exhibition, Baldino brings together pieces that explore her career-long interest in scientific phenomenon. From the multiple dimensions inhabited by subatomic particles, to the end of the world and issues of privacy and technology, Baldino translates big ideas into a visual language that takes the form of single-channel videos and photographs.

Last week, I met with Phyllis Baldino at Studio 10 gallery to talk about her exhibition *Per Future*, the show is on view through February 3rd.

My name is Phyllis Baldino. We're at Studio 10 here in Bushwick. And I have a solo show up now that's called Per Future.

férentes de par leur concept mais qui avaient un thème commun – ce qui veut dire que chacune était à la fois différente mais aussi semblable. Il y a une œuvre – c'est un documentaire sur une performance que j'ai faite à Times Square. Mes œuvres en mono-écran sont distribuées par Electronic Arts Intermix (EAI). En 2011, ils fêtaient leur 40^e anniversaire, ce qui était génial, et ils étaient invités à présenter un programme à Times Square – à la même période. Donc Josh Kline, le commissaire des programmes publics de EAI, a créé un programme pour cet endroit et une des œuvres qu'il a choisies est l'une des miennes (de 1993), appelée *Suitcase/Not Suitcase*. Pour cette œuvre particulière, je suis allée dans une friperie et j'ai acheté cette très vieille valise. Je l'ai découpée hors site, pas sur la vidéo. Ensuite, sur caméra - c'est lorsque je vivais à Los Angeles, dans mon studio – je l'ai ouverte sur le sol. Puis j'ai juste jeté mes vêtements à l'intérieur, j'ai fermé la valise et me suis éloignée. Alors que je m'éloignais, les vêtements sortaient de la valise vu qu'il y avait un trou. C'est ça la vidéo. Elle est très simple – une sorte de performance qui n'en est pas une. C'est une performance mais c'est une captation, je suis juste seule dans mon appartement.

Thomas : Vous avez mentionné cette idée de *logique floue*. Qu'est-ce que c'est ? Quel est le rapport avec votre travail, quel est le lien ?

Phyllis : La *Logique Floue* existe vraiment. On dirait que c'est bidon ou que quelqu'un vient de l'inventer. Mais c'est en fait une logique. En 1993 je lisais beaucoup sur le sujet. Il y a des livres incroyables de Bart Kosko – j'ai oublié le titre du livre qu'il a écrit – et Lotfi Zadeh qui n'était pas à Berkeley à l'époque, je ne suis même pas sûre qu'il y soit encore ? Il s'agissait de ces livres étonnants sur la logique, et j'en retirais l'idée de ce que je disais auparavant, à savoir qu'un objet doit être ce qu'il est et ce qu'il n'est pas simultanément.

Thomas: Phyllis thanks so much for coming on the show. To start off I was hoping you could tell us a little bit about the title of your show. It's called *Per Future*.

Phyllis: I was invited to have a show here, which was great. I was looking at my work over the past few years and I was noticing that there was some work that actually had different kinds of futures. So, the more I looked the more I saw. And I just decided to combine different pieces that were very different conceptually but actually had this kind of common thread - meaning that each one was kind of different, but they were also kind of the same. There is a piece - it's actually a document of a performance that I did in Times Square. I've been having my single channel work distributed through Electronic Arts Intermix, which is EAI, for the short version. In 2011 they had their 40th anniversary, which was really great, and they were invited to have a program in Times Square - in that time frame. So, Josh Kline, who's the public programs curator at EAI, created a program for that location and one of my pieces he chose was from 1993, it's called *Suitcase/Not Suitcase*. That particular piece is - I went to a thrift store and I bought this really old suitcase. And I chopped it up off site, not on the video. Then on camera - this is when I lived in Los Angeles, it was in my studio - I had it opened up on the floor. Then I just literally threw all my clothes in it and closed it and then walked away. And as I walked away the clothes were coming out because there's a hole in the suitcase. So that's basically the piece. It's very simple - kind of a performance but it's not. It's a performance but it's a documentation because I'm just alone in my apartment.

Thomas: So, you mentioned this idea of *Fuzzy Logic*. What is *Fuzzy Logic*? How does that relate to your work, what's the tie in?

Phyllis: *Fuzzy Logic* actually is a real thing. It sounds like it's fake or it sounds like someone just



The Gray Area Series: Cheese Board/Not Cheese Board, 1993 © Screenshot : Phyllis Baldino

C'était donc mon souci en travaillant sur la série. C'est pour cela que je l'ai appelée *The Gray Area Series*. Chaque titre était le nom de l'objet, suivi de *Not*. Donc *Suitcase/Not Suitcase*, *Clock/Not Clock*. C'était très systématique. Chaque prise de vue a été faite du premier coup. Donc c'était aussi par rapport au processus. Je ne savais pas ce que je faisais, j'avais juste ma caméra, je suivais le processus puis je retournais vers la caméra pour l'éteindre. Je ne savais même pas comment faire du montage, alors j'ai même fait un fondu enchaîné – appuyé sur le bouton de fondu enchaîné de la caméra. Ainsi, il serait inclus dans le montage – c'est dire à quel point c'était basique.

Thomas : Beaucoup de vos œuvres, à la fois dans cette série et dans l'ensemble de votre travail, commencent ou sont influencées par des

made it up. But it actually is a Logic. Back in '93 I was reading a lot about it. There are these amazing books Bart Kosko wrote – I'm forgetting the title, but he wrote the book – and Lotfi Zadeh who was out of Berkeley at the time, I'm not sure if he's even still there? They were these amazing books about Logic and my takeaway from it was the idea of what I was saying before, is to have an object be what it is and what it is not simultaneously. So that was my concern in working on the series. That's why it was called *The Gray Area Series*. Each title was the title of the object and then *Not*. So, *Suitcase/Not Suitcase*, *Clock/Not Clock*. It was very systematic that way. And each shoot was actually done in the first take. So, it was about process as well. And I didn't know what I was doing, I just had my camera – this is my first series – so I would literally turn it

concepts scientifiques ou vous venez de le mentionner, *la logique floue*. Vous avez deux autres œuvres de la série *Out of Focus Everything*, qui ont une base scientifique intéressante.

Phyllis : Il y en a 40 en fait dans cette série, ça a fini par faire beaucoup – c'est ce qui s'est passé, j'en ai fait 40 (rires). C'était en fait inspiré par la *Théorie du tout*, une autre théorie qui semble avoir été inventée mais qui existe en réalité – toutes ces théories qui semblent fausses mais qui sont en fait vraies – ce qui est assez drôle.

Thomas : Qu'est-ce que la *théorie du tout* alors ?

Phyllis : Elle consiste à essayer d'unifier la théorie de la relativité d'Einstein et les mécaniques quantiques – le très grand avec le très petit.

Thomas : Je vois. C'est l'une de ces idées qui est en quelque sorte à la pointe de la convergence entre la physique théorique, l'astrophysique et toutes sortes de compréhensions mathématiques de très haut niveau de l'univers.

Phyllis : Et c'est pour cela qu'on l'appelle la *Théorie de tout*. En résumé, on essaie juste de voir tout ce qui fonctionne ensemble. Ce qui peut être, ou ne pas être vrai. Qui sait ? Une de ces théories implique que nous vivons dans 11 dimensions différentes. Cette idée de 11 dimensions me laisse perplexe et j'ai voulu représenter ça. C'est comme... 11 dimensions, bien sûr que je peux faire ça en vidéo pourquoi pas ? (rires)

Thomas : Je vois. C'est comme traduire cette idée en quelque chose de visuel.

Phyllis : C'est ça. Qu'est-ce que ce serait ? Je n'en ai vraiment aucune idée. Donc, en gros, chaque pièce que j'ai faite était différente. Chaque pièce a son propre processus organique. Certaines sont manipulées, je projette l'image et je la manipule ensuite en studio – littéralement en temps réel – mais je filme la manipulation en temps réel et d'autres sont manipulées avec le montage. Donc chacune est différente.

on, walk in front of the camera, do the process and then walk back and turn the camera off. I didn't even know how to edit so I even did the fade out - press the fade out button on the camera. So, it would be included in the editing - that's how basic stupid it was.

Thomas : A lot of your pieces, both in this show and seems like in kind of your whole body of work, sort of start with, or are influenced by, some kind of concepts from science or you just mentioned it. You have two other pieces in the show from a series called *Out of Focus Everything* - that have sort of an interesting kind of scientific foundation.

Phyllis : There's actually 40 in that series, it ended up being quite a lot - that's just what happened I just made 40 (laughs). That was actually inspired by the *Theory of Everything* which is another theory that sounds like it's made-up, but it actually is - all these theories that sound fake but they're actually true - which is kind of funny.

Thomas : So, what is the *Theory of Everything*?

Phyllis : It's trying to unify Einstein's theory of relativity and quantum mechanics - the very big with the very small.

Thomas : I see. This is one of those ideas that's kind of on the cutting edge of where theoretical physics, and astrophysics, and all these sorts of very high-level mathematic understandings of the universe kind of converge.

Phyllis : And so that's why it's called the *Theory of Everything*. In a nutshell - they're just trying to have everything work together. Which may or may not be true. Like who knows? And one of those theories means that we might be actually living in 11 dimensions. But just the idea of 11 dimensions kind of boggles my mind so for me I wanted to try to create that. It's like wow, 11 dimensions sure I can do that in video why not? (laughs)

Thomas : Ce sont donc des vidéos abstraites qui semblent impliquer des couches et des techniques différentes. Certaines d'entre elles ressemblent à : est-ce que je regarde quelque chose de sous un microscope ou de l'intérieur du corps de quelqu'un ? (rires) Ou certaines d'entre elles sont plus proches d'un pépin numérique ? C'est une sorte de mélange intéressant.

Phyllis : J'ai filmé une combinaison de différentes choses, sources et personnes. C'était très intuitif. Pour cette série, je n'ai fait que filmer de manière très intuitive. Partout où j'allais, je filmais. Puis je ramenais les images au studio et je les manipulais, et quand je regardais les images, il arrivait que je me dise... Je vais le faire avec ces images, c'est juste que c'est très organique. Je n'avais aucune idée de ce que je faisais.

Thomas : Vous rassemblez des éléments matériels du monde, les filmez et les ramenez dans votre studio pour les transformer.

Phyllis : C'est exactement ça. Ce n'est pas quelque chose où je savais ce que je faisais, je le faisais simplement.

Thomas : Nous avons parlé d'univers parallèles. Comment les concepts scientifiques influencent votre travail ?

Phyllis : C'est comme ça. Je ne sais pas.

Thomas : Vous avez toujours été intéressée par la science ?

Phyllis : Pas toujours. Pas depuis que je suis enfant. Il s'agit en fait en grande partie d'une abstraction. Je suis vraiment intriguée par l'abstraction de la science. Pas la science, *per se*, mais la physique. Je pense vraiment que les physiciens sont comme des artistes. Ils sont très dévoués à leur médium. Il y a beaucoup d'abstraction dans ce qu'ils traitent. C'est vraiment intrigant.

Thomas: I see. It's like translating that idea to something visual.

Phyllis: Right. What would that be? And I really have no idea. So basically - each piece I did was different. And each piece has its own organic process. Some of them are manually manipulated where I would project the image and then I would manipulate the image in the studio - like literally in real time - but I would film the real time manipulation and then other ones are manipulated with editing. So, each one's different.

Thomas: And so, they're these abstract video pieces and they seem like they involve layering and different techniques like that. Some of them look like - am I looking at something from under a microscope? or from inside someone's body? (both laugh) or some of them are more kind of digital glitchy looking. It's sort of an interesting kind of mix.

Phyllis: I just went around and I filmed a combination of different things and sources and people. It was very intuitive. For this series I just was shooting really intuitively. And wherever I would go, I just would shoot. And then I would take the footage back to the studio and then manipulate it and then as I was looking at the footage - it would just happen - that I would- oh! I'm going to do this with this footage - it just kind of happened it's very organic. I had no idea what I was doing.

Thomas: So, you're gathering material from the world, filming it and then bringing it back into your studio and transforming it.

Phyllis: Right, exactly. So, it's not something that I knew what I was doing - I just was kind of doing it.

Thomas: So, I mean, we've talked about parallel universes. How do scientific concepts influence your work?

Phyllis: It just kind of happens. I don't know.

Thomas : Ils ont leur propre langage, en quelque sorte, dans un sens – dans les termes qu'ils utilisent en mathématiques.

Phyllis : Je pense que 11 dimensions, c'est – peut-être parce que je suis tellement visuelle plus que tout autre chose – que pour moi c'est juste plus ce niveau – si j'entends ces mots, je pense à quelque chose de visuel et non à quelque chose de mathématique. Mais ça c'est moi seulement. Lorsque je lis des textes sur ces idées, c'est vraiment inspirant et c'est ainsi que ça se passe. Je veux dire, que font-ils dans ces lieux ? Lorsque je suis allée au CERN, ils travaillaient sur le LHC. J'ai fait une visite.

Thomas : Le LHC, c'est le Grand Collisionneur de Hadrons (accélérateur de particules) ?

Phyllis : Oui. J'y suis restée une semaine. J'ai pu rester dans leurs dortoirs, me promener et manger avec les physiciens. C'était comme un rêve. Ils avaient ces grands entrepôts où ils construisaient le LHC – les composants – ce sont comme de gros jouets. Ils sont jaune vif, bleu et rouge. Et c'est énorme, énorme ! L'ensemble était si grand qu'il était impossible de le prendre sur une seule photo, comme le Grand Canyon : c'était trop grand. C'est difficile à décrire. C'est comme n'importe quoi – si vous avez un lien et si vous lisez quelque chose, que plus vous lisez, plus vous voulez lire, plus vous voulez savoir et plus vous voulez en quelque sorte transformer, penser davantage et ensuite faire quelque chose parce que vous lisez tout ça, c'est pour ça.

Thomas : Oui. Ce parallèle entre les physiciens et les artistes et cette abstraction, c'est ça, en quelque sorte l'endroit où ils se rencontrent – c'est vraiment une idée intéressante et sympa.

Phyllis : C'est donc la seule façon dont je peux l'exprimer – si je dois utiliser des mots – c'est probablement la seule façon dont je peux le dire.

Thomas: Had you always been interested in science?

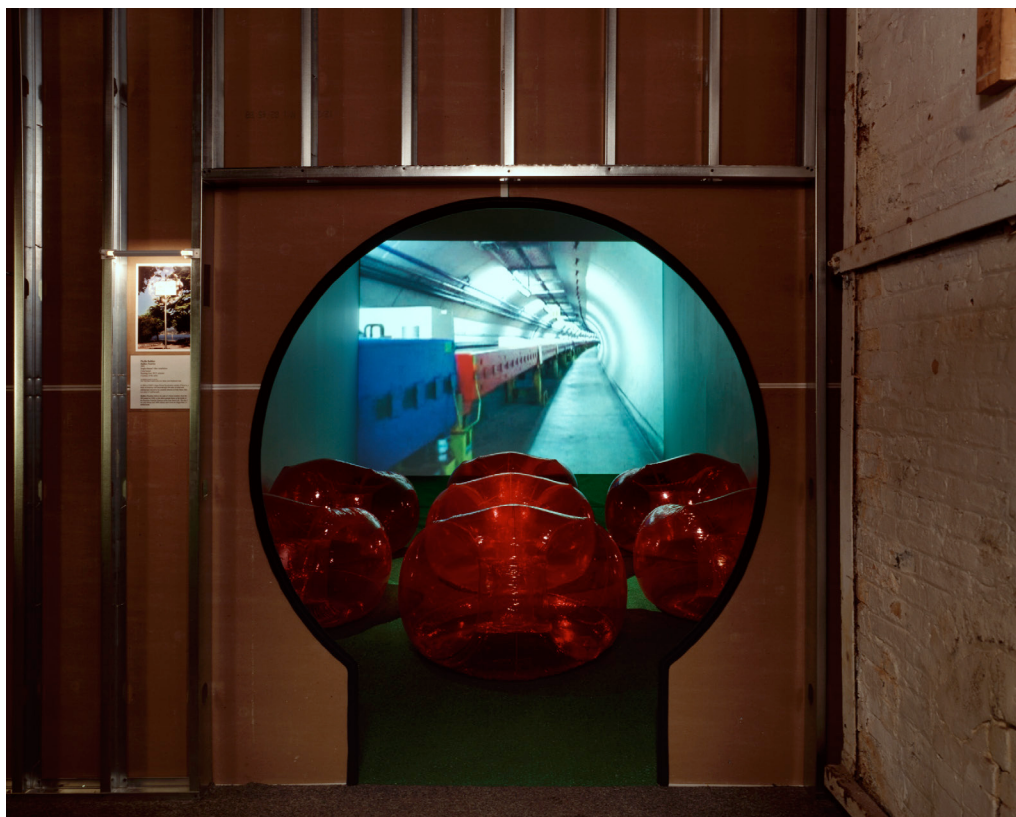
Phyllis: Not always. Not since I was a kid, no, it's not like that. A lot of it is the abstraction of it actually. I really am intrigued with the abstraction of science. Not really science, per se, but physics. I really think that physicists are - they're like artists. They're very devoted to their medium. It's a lot of abstraction in what they're dealing with. It's just really intriguing.

Thomas: They have their own language, kind of, in a sense - in the terms that they use math.

Phyllis: I think that 11 dimensions is - maybe because I'm just so visual more than anything else - that for me it's just more of this - if I hear those words, I think of something visual not something mathematical. But that's just me. Whenever I read about these ideas it's just really inspiring, and they really are just so - out there. I mean what they're doing at these locations. Like when I went to CERN, they were working on the LHC when I was there. And I took a tour.

Thomas: That's the Large Hadron Collider?

Phyllis: Yes. I was there for a week. And I got to stay there in their dorms and walk around and have lunch with physicists. It was like a dream. And they had these huge warehouses where they were actually building the LHC - the components - and they're like big toys. They're bright yellow and blue and red. They're these boys with toys! And it's enormous, enormous! The facility was so big that you can't take a picture, it's like the Grand Canyon. I couldn't take a picture because it was just too big. So, it's hard to say exactly. It's like anything - if you have a connection and if you're reading something and the more you read the more you want to read and the more you want to know and the more you want to kind of transform, kind of think more and then make something because you read all that, then that's why.



Baldino-Neutrino, single-channel installation, 2003, « Multiplex » Smack Mellon, Brooklyn © Photo : Michael Moran

J'aimerais parler rapidement de l'œuvre *Did Gordon Matta-Clark know?* (*Gordon Matta-Clark le savait-il ?*)

Thomas : L'œuvre est intitulée *Did Gordon Matta-Clark know?*

Phyllis : Point d'interrogation (rires). Et nous ne saurons jamais s'il savait puisque malheureusement il n'est plus des nôtres. J'ai rendu visite à mon amie Elaine Brodie qui possède cette maison magnifique à West Caldel dans le New Jersey – le côté droit d'une grange. Quand je suis allée lui rendre visite, je me suis dit : « Comment ça, c'est le côté droit d'une grange ? » Eh bien, au début du siècle, il y avait une grande grange sur cette propriété et ils l'ont découpée en quatre maisons.

Thomas: Yes. That parallel between physicists and artists and that abstraction is the thing, sort of the place where they meet - that's really an interesting and cool idea.

Phyllis : So that's the only way I can kind of put it - if I have to use words - that's probably the only way I can kind of say it.

I'd like to talk just briefly about the *Gordon Matta-Clark piece*.

Thomas: This piece is called *Did Gordon Matta-Clark know?*

Phyllis : Question mark (laughs). And we will never know if he knew because he's sadly not with us anymore. But I was visiting my friend Elaine Brodie who owns this amazing house in West



Baldino-Neutrino, single-channel installation, 2003, « Multiplex » Smack Mellon, Brooklyn © Photo : Michael Moran

Et ils ont physiquement éloigné les maisons les unes des autres. Elle m'a dit, juste en bas, il y a cette autre maison et puis celle-là et j'étais comme « Oh mon dieu ! » J'étais stupéfaite. Ce n'est pas très loin de la ville et c'est dans le New Jersey. Et je me suis dit « oh mon Dieu, est-ce que Gordon Matta-Clark savait que c'était arrivé ? » Parce que c'est comme son travail.

Thomas : Et pour les personnes qui ne savent peut-être pas.

Phyllis : Gordon Matta-Clark était un artiste formidable qui malheureusement est décédé mais il avait pour habitude de découper physiquement des bâtiments en deux. Les bâtiments étaient son sujet principal. Dans le New Jersey, j'oublie où exactement, parce que mon cerveau ne se souvient pas de tout malheureusement, il a pris une scie sauteuse électrique et a découpé une maison, littéralement, en deux. Il y a un film qui le montre en train d'exécuter cette action, et qui est phéno-

Caldwell, New Jersey - and it's the right side of a barn. When I went to go visit her, I was like, what do you mean it's the right side of a barn? Well, around the turn of the century, there was this big barn on this property, and they chopped it up into four houses. And they physically moved the houses away from each other. She said, right down there is this other house and the one here and I was like "Oh my god!" I was just floored. It's not too far from the city and it's in New Jersey. And I thought, oh my god, did Gordon Matta-Clark know that this happened? Because this is like his work.

Thomas: And for people that may not know.

Phyllis : Gordon Matta-Clark was this amazing artist that sadly died but he used to physically cut buildings in half. So, buildings basically he used as his subject matter. And in New Jersey, I'm forgetting exactly where, because my brain doesn't remember everything unfortunately, he took a Sawzall and he cut a house, literally in half,



Did Gordon Matta-Clark know?, 4 photographs, 2007 © Phyllis Baldino

ménal. Le fait que mon amie habite et possède le bout d'une grange dans le New Jersey et que cette grange ait été découpée en quatre sections différentes au tournant du siècle – me fait me demander si Gordon Matta-Clark savait ce qui s'est passé ? Et est-ce que cette information a influencé son travail plus tard. Voilà ce qu'est cette œuvre.

Thomas : Pouvez-vous nous décrire l'apparence de cette œuvre ? Ce n'est pas une œuvre vidéo.

Phyllis : Non, non c'est de la photographie (rires), je fais rarement de la photographie. Je le fais seulement dans des cas comme celui-ci, où c'est le seul moyen de montrer ce que je veux. C'est très simple finalement. J'ai pris une photo de la maison d'Elaine sur la gauche et une photo de

and there's a film that shows him doing this which is also phenomenal. So, the fact that my friend lives and owns the end of a barn in New Jersey; and this barn was cut up into four different sections at the turn of the century - makes me wonder did Gordon Matta-Clark know that this happened? And did this information influence him in his work, you know, later. So that's what that piece is.

Thomas: Can you describe for us what the piece looks like? Because this isn't a video piece.

Phyllis: No, no this is photography (laughs) Which is, I rarely do photographs. I only do them obviously in cases like this, where that's the only way that I can show this is in photographs. It's actually very simple. I took a picture of Elaine's

la maison en bas de la rue, au milieu et puis la maison sur la droite. La quatrième maison a tristement brûlé dans les années 20. On le sait parce qu'un vieil homme – c'est une bonne histoire – ils étaient assis dehors sous leur porche et ce vieil homme les observait depuis un long moment. Ils lui ont dit « Bonjour ? Qui êtes-vous ? ». Il s'avère que lorsqu'il était enfant, un nourrisson, il était avec son père en train de descendre les escaliers dans la cage d'escalier arrière alors que la maison brûlait. C'était la maison qui était juste à côté de celle d'Elaine. Puis Elaine a remarqué qu'il y avait encore du carbone et de la fonte tout en haut de l'avant-toit de sa maison, car c'est la distance qui séparait la maison de la sienne pendant l'incendie. Il y avait donc quatre maisons. Et tout en haut, sur la quatrième photo, il y a une grange - j'ai pris un stylo feutre et je l'ai divisé en quatre parties - et j'ai écrit en haut : *Gordon Matta-Clark le savait-il ?*.

Thomas : Une autre œuvre dont je voulais parler est *TraitFee*. C'est une vidéo de 14 minutes dans laquelle on voit des personnes que vous filmez surreptitivement – en quelque sorte à la volée – se promenant dans la ville de New York et vous voyez alors des mots apparaître sur leur corps.

Phyllis : Je pensais beaucoup aux problèmes liés à la vie privée, qui sont omniprésents en ce moment et tout le monde parle de cette problématique. Mais je réfléchissais spécifiquement aux informations confidentielles qui ne sont pas vraiment connues. Je veux dire la confidentialité est de tous niveaux je pense dans notre société et c'est de pire en pire. Tous les jours, j'ai l'impression que c'est de pire en pire. J'ai donc décidé de sauter sur l'idée. J'ai beaucoup réfléchi à l'idée de confidentialité et que nous payons pour cette vie privée, quelque chose d'aussi simple qu'un numéro de téléphone privé. Si vous voulez être non répertorié, vous devez payer la compagnie téléphonique pour que votre numéro ne soit pas dans

house on the left and I took a picture of the house down on the street, in the center, and then the house on the right. And the fourth house sadly burnt down in the 20's. They only know this because a man - this is actually kind of a great story - they were sitting outside on their porch and this old man was staring at them for the longest time and they said hello?? Who are you? Turns out when he was a child, an infant, he was with his father going down the stairs in the back stairwell as the house was burning. That was the house that was right next door to Elaine's house. Then Elaine noticed at the very top of her eaves of her house there's still some carbon and some melting because that's how close the house was to her house during that fire. So, there were four houses. And then on the very top, the fourth photograph, is a barn - then I just took a Sharpie and divided it into four sections - and just wrote at the top 'Did Gordon Matta-Clark know?'

Thomas: One other piece that I wanted to talk about is a piece called *TraitFee*. It's about a 14-minute-long video piece in which you sort of see people - just who you're filming surreptitiously-kind of on the fly - walking around New York City and then you see words appearing on their bodies.

Phyllis: I was thinking a lot about privacy issues, which I know is kind of rampant these days and everyone talks about privacy issues. But I was thinking very specifically about private information that isn't really known. I mean privacy is happening on all levels I think in our society and it's just getting worse and worse. Every day I feel like it's just getting worse and worse. So, I decided to just jump it. I was thinking a lot about the idea of privacy and that we pay for privacy, even something as basic as a private home phone number. If you want to be unlisted you have to pay the phone company to have your number not be in the phonebook. In that same vein, *TraitFee* is a fee that you pay, it's



TraitFee, single-channel installation, 2012, « Per Future » (solo exhibition), Studio 10, Brooklyn © Photo : Michael Moran

l'annuaire. Dans ce même ordre d'idées, *TraitFee* est une traite, il s'agit d'un montant monétaire spécifique par personne, que vous devez payer pour que vos informations personnelles n'apparaissent pas sur votre corps. Les personnes dans la vidéo n'ont pas payé leur *TraitFee*. Vous observez des choses comme « Pour cinq dollars, je répondrai à une question difficile pour vous », je suis en train de lire sur l'écran en ce moment même. « Pussy whipped » en est un autre. « Fake orgasms » en est un autre. « Chronic plagiarist » – donc toutes ces personnes ont des attributs sur leur corps.

Thomas : Je me souviens qu'il y avait une factrice et elle sort le courrier de la boîte aux lettres et c'est écrit : « Je ne dis jamais vraiment ce que je pense ». Comment avez-vous trouvé ces différents éléments que vous vouliez mettre sur ces personnes ? La plupart du temps, on pense à des problèmes de confidentialité par rapport à des in-

a specific monetary amount per person, that you pay to have your personal information 'not' appear on your body. So, the people in the video have not paid their *TraitFee*. So, you see things like "I will answer a tough question for you for five dollars" I'm just reading off the screen right now. "Pussy Whipped" is another one. "Fakes orgasms" is another one. "Chronic plagiarist" - so all these people have these traits on their bodies.

Thomas: I remember one that was a mail carrier and she's taking mail out of the mailbox and it says, "I never say what I really mean." How did you come up with the different things that you wanted to put on these people because a lot of times when we think about these sort of privacy issues we're talking about personal data or phone numbers or Credit Card things or who we're friends with on Facebook or something. But you sort of made a

formations personnelles, numéros de téléphone ou informations bancaires, ou encore avec qui nous sommes amis sur Facebook, quelque chose dans le genre. Mais vous avez en quelque sorte fait un saut différent et vous parlez en quelque sorte de choses émotionnelles, ou de traits de personnalité.

Phyllis : Personnalité. C'est vrai. Cette pièce a pris beaucoup de temps. Je me suis littéralement assise et j'ai commencé à écrire des phrases de personnes que je connaissais depuis longtemps. Tout le monde, de la famille aux amis, en passant par les amis des amis. Et puis, Internet est un véritable trésor (rires), les gens parlent de tant de choses ! C'est incroyable ce qu'on peut trouver en ligne. C'est donc une combinaison de plusieurs sources.

Thomas : Alors, quand vous dites « en ligne », vous traînez sur Facebook ?

Phyllis : Non ! Non, j'emmerde Facebook. Pas Facebook, pas du tout. Ça va loin. Je vais vous donner un exemple. C'est un de mes exemples préférés en fait. Si vous allez dans une source de dictionnaire en ligne comme par exemple Webster's, j'oublie si c'était Webster's, ou si c'était Oxford – et j'ai commencé à chercher des mots qui n'étaient tout simplement pas très courants. Le mot que j'ai cherché était *finicky* (méticuleux). J'ai toujours aimé ce mot. Alors j'ai cherché et tout en bas de la définition il y a ce genre de zone *show and tell* (montrez et racontez) où vous pouvez simplement taper – et la question qu'ils posent sur le site web est : « pourquoi avez-vous cherché ce mot ? », et les gens racontent leurs petites histoires sur la raison pour laquelle ils ont cherché ce mot.

Thomas : Wow.

Phyllis : Il y a cette femme ou cette fille – qui sait quel âge elle a –, elle dit : « J'ai cherché ce mot parce que ma mère est vraiment une mangeuse d'opossum très pointilleuse ». Qu'est ce qui est mieux que ça ? C'est dans cette œuvre. Je

different kind of leap and you're kind of talking about emotional things, or personality things.

Phyllis : Personal. Right. This piece took quite a while. It's a combination of - I literally sat down and started writing phrases of people that I knew over my life. Everyone from relatives to friends to friends of friends. And then online is a treasure trove (laughs) people just blather on about so many things! It's amazing what you can find online. So, it's a combination of many sources.

Thomas : So, when you say online are you trolling on Facebook?

Phyllis : No!! No, fuck Facebook. Not Facebook, not at all. It ranges. Okay, I'll give you an example. This is one of my favorite examples actually. If you go to an online dictionary source like say Webster's, I'm forgetting if it was Webster's, or if it was Oxford I went to - and I started looking up words that were just not very common. The word I looked up was finicky. I always loved that word. So I looked up finicky and at the very bottom of the definition there's this kind of show and tell area where you can just type in - and the question they ask on the website is, why did you look up this word? and people tell their little stories as to why they looked up this word.

Thomas : Wow.

Phyllis : And there was this woman or girl who knows how old she was! And she said: "I looked up this word because my mother is a really finicky possum eater." And I was like, what's better than that? So, that's in the piece. I went to offbeat locations to find these things. A lot of them were places where I wouldn't know how I got there I just kind of got there somehow - click click click click and then I'm all of a sudden in this place where someone's talking about something and then I read what they say.

Thomas : It's a very personal piece, at least for me, when I watched it because it is the kind



TraitFee, single-channel installation, 2012, « Per Future » (solo exhibition), Studio 10, Brooklyn © Photo : Michael Moran

suis allée dans des lieux décalés pour trouver ces choses. Beaucoup d'entre eux étaient des endroits où je ne savais pas comment j'y étais arrivée, j'y suis juste arrivée d'une manière ou d'une autre – *click click click click* et tout d'un coup, je suis arrivé dans cet endroit où quelqu'un parle de quelque chose et puis je lis ce qu'il dit.

Thomas : C'est une pièce très personnelle, du moins pour moi, quand je l'ai regardée parce que c'est le genre de chose où vous voyez ces gens ordinaires, vous voyez ces phrases et ce sont soit des choses comme : « oh oui, j'ai ressenti ça ou je connais cette personne ».

Phyllis : C'est vrai, c'est vrai. (rires)

Thomas : Comment vous êtes-vous intéressée à la vidéo ? Avez-vous toujours été une artiste vidéo ?

Phyllis : Non, en fait, j'ai un BFA en sculpture. J'ai donc fait de la sculpture pendant de nombreuses

of thing where you see these regular people, you see these phrases and they're either things like, oh yeah, I felt like that or I know that person.

Phyllis : Right, right. (both laugh)

Thomas : How did you get interested in making video work? Have you always been a video artist?

Phyllis : No, actually my BFA is in sculpture. So, I did sculpture for many years. And then I kind of felt a change coming (laughs) that sounds like a strange way of putting it. I lived in a big loft on Skid Row at 4th and Wall in LA. I had to get a roommate for one month because one of my roommates left. This guy Louie came for one month. He said he was working at Macy's and had all these Sony Handycams actually that he was selling, and he just gave me one. For free. Which was back then - I could never afford a video camera, this was 1993, it was worth about 800 bucks. At first, I said no because it was just creepy. But then he kept on

années. Et puis j'ai senti un changement venir (rires), ce qui est une étrange façon de le dire. J'ai vécu dans un grand loft sur Skid Row au coin de la 4^{ème} et de Wall à Los Angeles. J'ai dû trouver un colocataire pour un mois parce qu'un de mes colocataires était parti. Ce type, Louie, est venu pour un mois. Il m'a dit qu'il travaillait chez Macy's et qu'il avait tous ces Handycams Sony qu'il vendait. Il m'en a donné un. Gratuitement. Je n'aurais jamais pu m'offrir une caméra vidéo, c'était en 1993, elle valait environ 800 dollars. Au début, j'ai dit non parce que c'était juste effrayant. Mais ensuite, il a continué à dire qu'il voulait que je l'aie, puis j'ai fini par dire « d'accord, je la prends ». C'est comme ça que ça s'est passé. Ensuite, j'ai commencé à faire des vidéos et c'était vraiment génial. Parce que c'était vraiment bien, c'était l'étape suivante, je sentais quelque chose venir. C'est vraiment naturel de travailler en vidéo.

Thomas : Je veux dire que pour la plupart, les vidéos que vous faites semblent toutes aller vers le plus – je ne sais pas si «low-fi » est le bon mot, mais – ce ne sont pas des choses léchées que vous filmez avec une caméra HD. Dans la l'exposition, vous avez une vidéo que vous avez dit avoir tournée avec la toute petite...

Phyllis : Oui le petit Harinezumi

Thomas : Oui, cette petite caméra japonaise bon marché. Vous intéressez-vous aux débuts de l'art vidéo ? Beaucoup de choses plus expérimentales ont été faites avec la vidéo analogique – comme Nam June Paik et ses étranges machines de mixage vidéo.

Phyllis : Le Wobbulator ! Avez-vous déjà vu son Wobbulator ?

Thomas : Oui !

Phyllis : Nam June ! J'ai réalisé une œuvre – c'est marrant que vous le mentionnez – j'ai fait une résidence à l'ETC – c'était génial ! Mais ça n'existe plus – c'était le Centre de Télévision Ex-



Out of Focus Universes, detail universe #304.9, channel two, 2005 © Screenshot : Phyllis Baldino

saying he wanted me to have it, then I finally just said okay, I'll take it. And that's the intervention that happened. Then I started doing video and it was really great. Because it really was, that was the next step because I did feel something coming and that was the next thing. It just feels really natural to work in video.

Thomas: I mean for the most part, the videos that you are doing all seem to be towards the more - I don't know if low-fi is the right word but - these aren't slick glossy things that you're shooting with an HD camera. In the show you've got one video that you said you shot with the tiny little...

Phyllis: The little Harinezumi, yeah.

Thomas: Yes, that little cheap Japanese camera. Do you look at early video art? A lot of the more experimental kind of things that were done with analog video - like Nam June Paik, his weird video mixing machines.

Phyllis: The Wobbulator!! Did you ever see his Wobbulator?

Thomas: Yeah!

Phyllis: Nam June! I made a piece - it's funny that you're mentioning this - I did a residency at the ETC - ohh it was so great! but it's no longer around - it was the Experimental Television Center, which was up in Owego. It was this really great amazing place that has been around since the 70's

périmentale, à Owego. C'était un endroit vraiment génial qui existe depuis les années 70, mais qui a malheureusement fermé récemment. Nam June leur avait donné un de ses Wobblateurs – que j'ai utilisé dans une vidéo. C'était vraiment formidable. Il suffit de brancher votre vidéo et de tourner littéralement ces boutons pour que la vidéo se mette à trembler ! (Rires) Ça a l'air un peu ridicule, mais c'est merveilleux !

Thomas : On dirait un synthétiseur visuel.

Phyllis : Oui, c'est ça (elle fait un bruit de tremblement avec sa bouche) et selon la façon dont vous tournez les boutons littéralement, cela va aller plus vite ou plus lentement. Il y en a un horizontal, et un vertical, vous pouvez tout contrôler. J'ai créé des univers parallèles avec ça. C'était formidable d'utiliser ça. Mais je me sens plus à l'aise en utilisant un travail qui est émotionnellement chaud par opposition à froid et impeccable.

Ce n'est pas que l'impeccable et le froid vont toujours ensemble, mais c'est juste plus esthétique de travailler dans cette veine. Bien que j'aie fait un travail qui était – je ne sais pas si je devrais dire « pointu » – mais pas aussi libre et organique que ce travail, cela dépend simplement du projet.

Thomas : Phyllis, merci beaucoup d'être venue dans l'émission parler de votre travail

Phyllis : Avec plaisir. Merci de m'avoir invitée.

© Propos recueillis par Thomas,
BTR, Breakthru Radio « L'art à découvert », 29
janvier 2013
traduit de l'anglais par Estelle Pickstone et
Gabriel Soucheyre,
- Turbulences Vidéo #108

[https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/
art-uncovered-phyllis-baldino](https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/art-uncovered-phyllis-baldino)

but they sadly closed recently. I did a residency up there and Nam June gave them one of his Wobblators - which I used in a piece. It was really, really wonderful. You basically plug in your piece to it and you just literally turn these knobs and the piece kind of wobbles! (Laughs) it sounds so - kind of ridiculous but it's wonderful!

Thomas: Sounds like a visual synthesizer.

Phyllis: Yeah - it's just like this (she makes a wobble sound with her mouth) and depending on how you turn the knobs literally it will go faster or slower. There's a horizontal one and a vertical one, you can just control it. I was creating parallel universes with that. It was great to use that. But the work- I am kind of more - I feel more at home with using work that's emotionally warm as opposed to crisp and cold. Not that crisp and cold always go together but it's just more of my aesthetic to work in that vein. Although I have done work that was - I don't know if I should say the word tight- but not as loose and organic as this work - it just depends on the piece.

Thomas: Phyllis, thank you so much for coming on the show and talking about your work.

Phyllis: Sure. Thanks for inviting me.

© Interviewed by Thomas, BTR, Breakthru
Radio

« Art Uncovered », launched January 29, 2013
- Turbulences Vidéo #108

[https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/
art-uncovered-phyllis-baldino](https://www.btrtoday.com/listen/artuncovered/art-uncovered-phyllis-baldino)

Distortion:

Notes on *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*

par Lisa Jaye Young

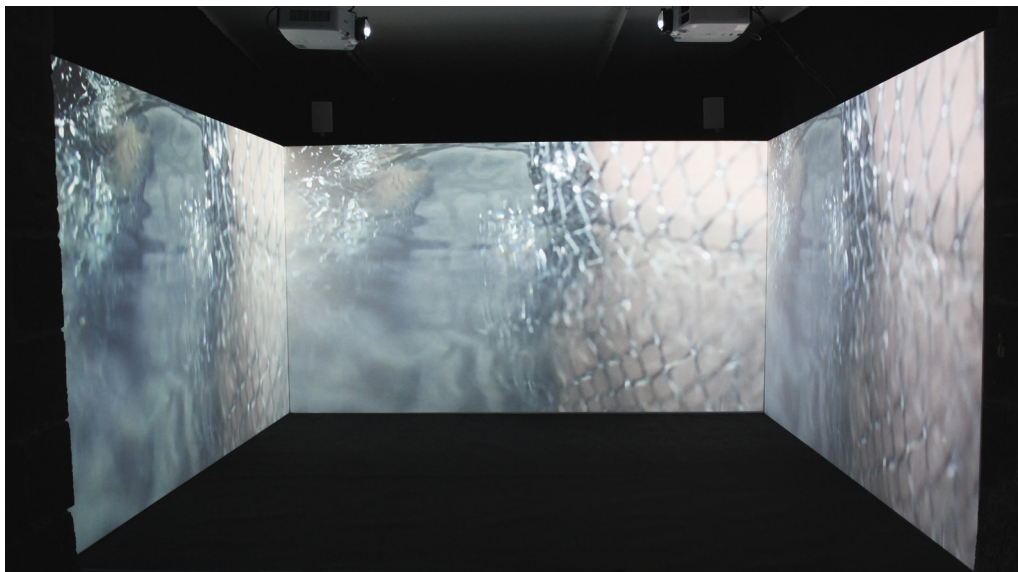
Les vidéos de Phyllis Baldino ont un côté sagement dramatique. Elles nous soumettent des questions précises, des observations troublantes sur la nature, la nature humaine et la perception, le tout saupoudré d'une bonne dose d'absurde.

Sortes de haïkus visuels, ses vidéos étudient l'image et le son, la couleur et la texture, le temps et la répétition, à l'aide d'accessoires soigneusement choisis et d'une approche de la performance qui aime aborder les grandes questions de la vie.

Son travail se penche sur cet étrange « point sensible », quelque part entre la banalité du présent et l'idée prévisible mais indéfinie de l'avenir. Le point fort de sa dernière création en date, une installation captivante sur trois écrans intitulée *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, est particulièrement sensible puisqu'elle évoque la question urgente de la montée du niveau de la mer. Le point sensible, ou la tension dramatique de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, c'est ce contraste entre l'impossibilité de comprendre l'avenir proche et l'urgence d'agir dès à présent. Le texte de Greta Thunberg, court mais magistral, met précisément le doigt sur cette tension, exhortant à passer à l'action dans le présent tout en constatant l'inertie ambiante face à une réalité future qui est considérée comme lointaine et abstraite. Tout ce qu'il y a de concret dans le présent se dissout dans le vague de ce qui va arriver. Cette abstraction de l'avenir en dissout davantage

Phyllis Baldino's video works are quietly epic. They offer pointed questions and poignant observations, concerning nature, human nature, and perception, all with a healthy dose of the absurd. Like visual haiku, her videos explore image and sound, color and texture, time and pattern, employing carefully chosen props and a performative economy that revels in life's big questions.

Her works address an uncanny "sweet spot," somewhere in between the banality of the present and the predicted but indefinite sense of the future. The sweet spot of her newest work, a three-channel, three-screen, fully engulfing installation entitled *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, is not so sweet, as it addresses the urgency of rising sea levels. The sweet spot, or the epic tension in *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, is this sense of near-future incomprehensibility that exists in contrast to present calls for urgency of response. Greta Thunberg's small but mighty text, points directly to this tension, exhorting action in the present while observing inertia in response to a future certainty that is felt as distant and abstract. The concreteness of the present dissolves into the blurry abstraction



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

la triste réalité. Cela paraît complexe – ça l'est en effet.

L'histoire de l'art a toujours strictement séparé les images entre réalisme et abstraction. Bien que Cézanne ait officiellement célébré l'union des deux, cette séparation persiste. Mais de plus en plus, le réalisme devient la véritable matière de l'abstraction. Depuis que nous savons que nos systèmes macro et microcosmiques sont taillés dans la même étoffe, le lien entre réalisme et abstraction se resserre davantage. Notre réalité peut devenir abstraite à tout moment, par le biais de l'esprit ou celui des outils audio-visuels, un événement qui semble déformer le temps ou le moindre changement de perception. Notre réalité est rendue abstraite par les appareils « intelligents » ou de réalité virtuelle, par nos moments de transition entre l'attention en ligne et les exigences du monde réel. On zoome et on dézoome. La mise au point est fluctuante. Un objet familier tombe dans l'indétermination. L'urgence est immanente,

of what is to come. This abstraction of the future serves to further dissolve the reality of the future. If this sounds complex, that's because it is.

Art history has categorically divided imagery into realism or abstraction. Cezanne sanctioned the marriage of the two, and yet this divide persists. However, increasingly, realism is the very stuff of abstraction. And as we recognize that our macro- and microcosmic systems are cut from the same cloth, the relationship between realism and abstraction grows ever closer. Our reality can be abstracted at any given moment by the mind or by audio-visual tools, by an event which seems to distort time, or by the slightest shift in perception. Our reality is abstracted by 'smart' devices and VR tools, by our momentary transitions between online attention and real-world demands. We zoom in, we zoom out. Focus is gained and lost. A known object morphs into indetermination. Urgency is immanent and then dissipating and then immanent again. In other words, abstraction has fluidity.

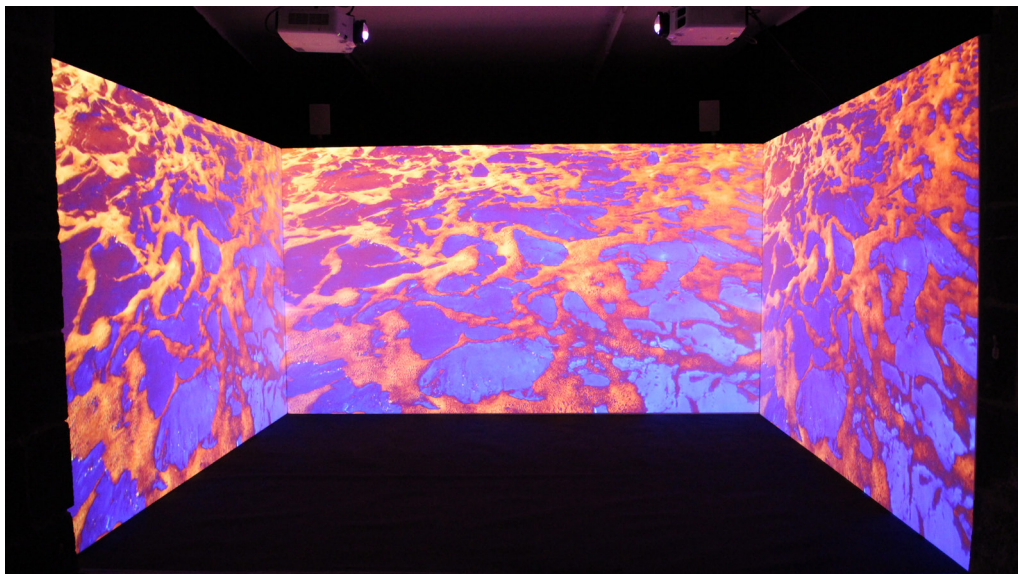
puis elle se dissipe, puis redevient immanente. En d'autres termes, l'abstraction est fluide.

Je m'intéresse de près aux vidéos de Phyllis Baldino depuis 1993, l'année où elle a découvert la fluidité abstraite de la caméra vidéo. La logique baldinesque est un mélange de vivacité d'esprit et de goût de la recherche. La logique qui transparaît est guidée par des règles, comme une expérience purement scientifique, mais ouverte au hasard et à la coïncidence. Chaque vidéo s'articule autour d'une intuition conceptuelle ou une problématique dont l'artiste souhaite suivre le développement jusqu'au bout. Ses œuvres partent souvent d'une observation de la réalité. Dans le cas de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, le livre de Jeff Goodell intitulé *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World* a été le point de départ. Dans cet ouvrage sorti en 2017, Goodell déclare sans ambages que nous devons arrêter de brûler des énergies fossiles et passer à la vitesse supérieure. Pour aborder cette question de la montée des eaux, Baldino transpose ce thème aquatique en vignettes, les écrans volontairement positionnés au niveau du sol, là où les pieds ainsi que les murs rejoignent le sol. Cela donne la sensation oppressante que l'eau est en train de monter, comme si elle arrivait du sous-sol pour envahir les écrans et encercler le spectateur de trois côtés. Bien que l'eau monte parfois sans faire de bruit et sans qu'on la remarque, *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* fait fusionner l'image et le son. Chaque scène est accompagnée d'une composante sonore minutieusement calée. Cette fusion entre l'image et le son, ajoutée à l'installation qui encercle le corps, souligne l'aspect dramatique et cinématographique de *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*. Le son et l'image coïncident, renforçant un sentiment grandissant d'urgence et d'absurdité.

La vidéo s'ouvre sur une sombre abstraction aquatique accompagnée par les notes appuyées

I've been following the video art of Phyllis Baldino since 1993, the year that she discovered the abstract fluidity of the video camera. Baldino-esque logic is quick-witted with a radar for inquiry. The logic that permeates is governed by rules, like a tight scientific experiment, but open to chance and coincidence. Each video is structured around a conceptual hunch or a sticky idea that the artist wants to follow to its conclusions. Her works often begin with an observation of reality. In the case of *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, Jeff Goodell's book entitled *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World* serves as a catalyst. Written in 2017, Goodell plainly discusses that we need to stop burning fossil fuels and move to higher ground. In order to emphasize this issue of rising waters, Baldino projects this watery subject in vignettes, with the screens installed intentionally low to the ground, at the meeting place between floor and feet, between floor and wall. This creates the oppressive sensation of water rising up as if from underneath the building and onto the screens, enveloping the viewer on three sides. Though water rises sometimes invisibly and silently, *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* fuses image with sound. Each scene is bound together with a carefully-timed sound component. This fusion of image and sound, together with a body-encompassing installation, fosters the epic, cinematic quality of *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*. Audio and image coincide, underpinning a shifting sense of urgency and absurdity.

The piece begins with an aqueous, dark abstraction alongside the sound of a bold, mournful violin. This accompanies a stormy background sound and the emergence of two female feet bound in strappy, black, fishnet fabric. They are feeling out the water, adjusting to it, stuck in place with nowhere to go. Stylish, quirky female feet morph into watery abstraction again under the weight of



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

et larmoyantes d'un violon. Sur un fond sonore orageux, on voit apparaître deux pieds de femme empaquetés dans un tissu noir à lanières. Ils ne se sentent pas à leur place, ils tentent de s'acoutumer à l'eau, ils sont pris au piège. Puis à nouveau, on distingue des pieds de femme, élégants, excentriques, qui surgissent de l'abstraction aquatique accompagnés des notes pesantes de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, évoquant la menace d'une tempête qui se prépare. Cette composition musicale se faufile tout au long de la vidéo, tel un ciment structurel qui contraste avec les scènes aquatiques, volontairement incontrôlables. Les choses commencent lorsque le sinistre orchestre laisse soudain la place à une voix *a capella*, gutturale et expressive. L'écran est alors inondé par des vagues grises, défilant comme de mini-chapitres visuels, accompagnées de guitare acoustique. La musique originale est ponctuée d'enregistrements de cris d'animaux en voie de disparition, resurgissant régulièrement comme une phrase qui veut interrompre une conversation, sol-

Rossini's dark violin from his *William Tell Overture*, suggesting the threat of an impending storm. This orchestral composition weaves in and out of the entire video, acting as a structural glue in contrast to the intentionally uncontrollable water scenes. At the outset, the orchestral gloom slides almost shockingly into a soulful acapella, guttural and expressive. Unfolding like visual mini-chapters, the screen is then overcome by gray ocean waves and acoustic guitar. Audio from endangered species anchors the entire composition, weaving in and out like interruptive phrases, demanding our attention. They are all recorded utterances, chirps and expressions, from the list of critically endangered species compiled by the International Union for Conservation of Nature. The bird and animal calls are shrill and colorful, absurd and would-be humorous, but for their extinction or, for some, near extinction. We see other feet stepping now anxiously at the top of the screen along a red/blue starting line as we hear the jarring military "First Call" sound of the bugle. This blaring call is heard

licitant notre attention. Ce sont des cris, des piailllements ou des grognements enregistrés, issus de la liste des espèces les plus menacées de disparition établie par l'Union internationale pour la conservation de la nature. Les cris d'oiseaux et d'animaux sont à la fois perçants et joyeux, absurdes et comiques – ou du moins le seraient-ils s'il n'était pas question de leur disparition ou, pour certains, de leur disparition imminente. Nous apercevons à présent d'autres pieds qui piétinent nerveusement en haut de l'écran le long d'une ligne de départ rouge et bleue, et nous entendons l'appel bouleversant du bugle militaire. Dans les hippodromes, cet appel tonitruant signale le début de la course. C'est un cri de ralliement. Pourtant tous ces pieds, chaque paire semblant appartenir à une espèce différente, se retrouvent coincés sur place, bêtement engoncés dans des chaussettes aux motifs évoquant la nature : la fourrure, l'écorce, l'eau, les écailles de poisson – et ils sont tous submergés. Leurs mouvements sont limités, entravés par l'eau. Ils ne peuvent pas marcher vite.

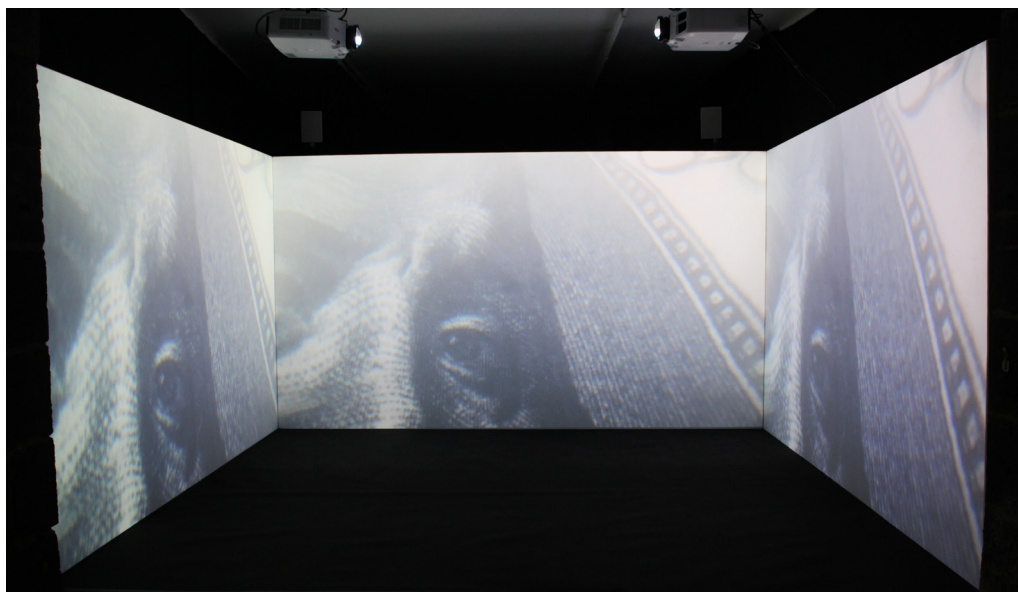
Rien n'échappe à l'eau dans cette vidéo : notre regard croise soudain les grands yeux tristes de Benjamin Franklin sur un billet de 100\$ agrandi par l'eau au point de disparaître. Eau courante, monnaie courante, deux formes qui incarnent le pouvoir. L'argent est submergé par les eaux, car elles ont le pouvoir d'effacer le matériel. L'eau serait-elle la nouvelle monnaie ? L'eau est omnipotente. L'eau est à la fois réelle et abstraite, muette, c'est une tueuse silencieuse. *U_n_d_e_r_w_a_t_e_r* montre l'eau qui déforme, dans un va-et-vient entre réalisme et abstraction. Nous trempions les orteils dans l'eau, puis les pieds... C'est physique, c'est le présent. C'est agréable. Amusant. Plus l'eau est profonde, plus elle déconcerte et rend les choses abstraites.

Un des moments les plus forts de cette vidéo est cette oblitération de Benjamin Franklin pendant

at the racetracks to signal that the race is about to begin. It's a call to arms. And yet a variety of feet, each pair like a new species, seem to be stuck in place, absurdly adorned in sock patterns that mimic nature: fur, tree bark, water, fish scales; all submerged. Their movement is limited, abstracted by the water. They are going nowhere fast.

Nothing escapes the water in this video as our gaze is suddenly met by the sad, large eyes of Ben Franklin on a U.S.\$100 bill magnified into oblivion by the water. Water currents and currency, are both forms of power. The currency is submerged under the currents, as water holds the true power to abstract material conditions. Perhaps water is the new currency. It holds power. Water is both real and abstract, wordless, a silent killer. *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* explores how water distorts, moving between realism and abstraction. We dip our toes into the water, our feet - so physical and present. It feels good. It's playful. And as it deepens, it disorients and abstracts.

One of the most powerful moments in the video is this obliteration of Ben Franklin as the soundtrack emanates the distorted and blisteringly bittersweet Jimi Hendrix guitar solo of *The Star-Spangled Banner*. This grieving solo was famously played live in the early morning hours, under dripping wet and rainy conditions at Woodstock in 1969 with only a few viewers still around to hear his cry. It offers the ultimate use of artistic expression as a direct critique of American politics gone wrong. It is no exaggeration to say that Baldino's juxtaposition of the drowning Ben Franklin, abstracted beyond recognition, and the bleak, creatively critical national anthem by Jimi Hendrix is one of the most visually powerful and deeply moving video sequences in recent art history. Money, water, and guitar are fused with the high-pitched distortion of nationalism, like a critical triumvirate. It's sad to love one's country and to fear it's (in)actions.



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r, three-channel synced installation, La Droguerie, VIDEOFORMES 2020 © Photo : Phyllis Baldino

que la bande-son balance le solo de guitare saturé et poignant de Jimi Hendrix jouant l'hymne national américain. Ce solo déchirant a été joué en live au petit matin sous une pluie battante au festival de Woodstock en 1969, devant quelques personnes encore debout pour écouter cette plainte. C'est l'exemple même de l'utilisation de l'expression artistique pour dénoncer une politique américaine défaillante. Il n'est pas excessif d'affirmer que la juxtaposition réalisée par Baldino de ce Benjamin Franklin en train de couler, déformé au point d'en être méconnaissable, et de cet hymne national, amer et dénonciateur, interprété par Jimi Hendrix, est une des séquences les plus visuellement marquantes et les plus émouvantes de l'histoire de l'art de ces dernières années. L'argent, l'eau et la guitare fusionnent avec les sons saturés du nationalisme, tel un triumvirat dénonciateur. Il est triste d'aimer son pays et de craindre ses (in)actions.

Après la séquence Benjamin Franklin/Jimi Hendrix, on entend des alarmes et des bruits de cinéma qui suscitent la peur. Dans une section particu-

Following the Ben Franklin/Jimi Hendrix segment, we hear test alarms and cinematic soundtracks that stimulate fear. In one especially frightening section we hear someone struggling with garbled speech underwater while watching circular glimpses of the New York City MTA train numbers and letters colorfully emerge here and there from under the water, suggesting every underground commuter's worst fears, but somehow Baldino does it with a cartoonist's sense of twisted humor. The scene is colorful, Pop-inspired, playful and dark.

As *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* swims toward a climax, it announces bright and agitating bursts of visuals and audio with intermittent and alarming chirps, beeps, and screeches. We hear from the African Penguin, the Northern Royal Albatross, the Saiga Antelope, and the Waved Albatross. They signal their alarms in the background as human feet churn the water in place, making no progress. The wake-up calls from the animals punctuate the abstraction like a mournful yet energetic soundtrack for a somber, submerged ballet. Urgency reaches



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r © Screenshot : Phyllis Baldino

lièrement effrayante, on entend une voix qui essaie de parler sous l'eau tandis que, par intermittence, surgissent de l'eau des images tournoyantes et colorées de numéros et de lettres du réseau ferroviaire new-yorkais, évoquant la pire crainte de tout voyageur du réseau sous-terrain, mais suggérée par Baldino avec l'humour décalé d'une bande-dessinée. Une scène colorée, à l'inspiration pop, divertissante et dramatique.

Tandis que *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* navigue vers son point culminant, on aperçoit un défilé d'images vives et agitées, accompagnées de piailllements affolés, de bips et de sons stridents. Nous entendons la voix du manchot du cap, de l'albatros de Sanford, de l'antilope saïga, et de l'albatros des Galapagos. Ils lancent un signal d'alarme tandis que les pieds humains piétinent dans l'eau, sans avancer. Les avertissements des animaux ponctuent l'abstraction telle la bande-son funèbre mais énergique d'un sinistre ballet sous-marin. L'urgence atteint son paroxysme aux alentours des cinq minutes, moment où *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* se met à bouillonner et entame une apothéose où les

fever pitch at around the five-minute mark, as *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r* turns the dial up to a boil and culminates with a grand finale of fast-paced feet and waves. The whole composition alarms and tatters the nerves, signaling the end. As the video nears conclusion and gallops into a frenzy of sound and image, the familiar theme for *The Lone Ranger* announces that it may be too late for a rescue. We were called to action, decades ago, and yet we still feel around in the same spot. We did not heed the warning. *u_n_d_e_r_w_a_t_e_r*, consistent with Phyllis Baldino's video logic, provides these glimpses, and invites us to feel, see, and hear the absurdity of our in(actions). In this case, we are invited to stick our toes into the water, to see its abstracting power, to feel its reality, to hear its potential, and to act now.

© Lisa Jaye Young
- Turbulences Vidéo #107 & #108



u_n_d_e_r_w_a_t_e_r © Screenshot : Phyllis Baldino

pieds s'agitent et les vagues déferlent. L'œuvre tout entière est en état d'alerte et nous déchire les nerfs, annonçant le dénouement. La vidéo tire à sa fin et se transforme en une frénésie sonore et visuelle, le thème si familier du film *The Lone Ranger* retentit, comme pour nous rappeler qu'il est sans doute trop tard pour tout sauvetage. On nous avait prévenus il y a plusieurs décennies, et nous en sommes pourtant toujours au même point. Nous n'avons pas tenu compte des avertissements. Dans la pure veine des vidéos de Phyllis Baldino, u_n_d_e_r_w_a_t_e_r nous fait des clins d'œil, nous invite à ressentir, à regarder, à écouter l'absurdité de nos (in)actions. Ici, on nous invite à tremper les pieds dans l'eau, à regarder son pou-

voir d'abstraction, à sentir sa réalité, à entendre son potentiel, et à agir enfin.

© Lisa Jaye Young
traduit de l'anglais par Catherine Librini
- Turbulences Vidéo #107 & #108



Portrait Vidéo

Phyllis Baldino

Retrouvez le [portrait Vidéo de Phyllis Baldino](#) sur notre page Youtube

Site Web de l'artiste : <https://phyllisbaldino.com/>

Photo : © Didier Guyot / 2020, *Ambrotype of the Artist*, Clermont-Ferrand (France)

[Voir la vidéo de la création de la photo](#)