





DARA BIRNBAUM reprendre la main

interview par Étienne Hatt

Souvent présentée comme pionnière, l'œuvre critique de près de 50 ans de Dara Birnbaum continue, à l'heure des médias et des réseaux globalisés, de prouver son actualité. La fondation Prada lui consacre une exposition sur son site milanais de l'Osservatorio (13 avril-25 septembre 2023, commissariat Barbara London avec Valentina Catricalà et Eva Fabbris).

Quiet Disaster, 1999. Plexiglas, tirages Duratrans prints. Diamètre diameter 111,8 cm chaque each. (Court. l'artiste et Marian Goodman Gallery; Ph. Sebastiano Pellion)

■ L'Osservatorio de la fondation Prada à Milan est logé dans les hauteurs de la Galleria Vittorio Emanuele II. Les larges baies de ses deux niveaux donnent sur les voûtes de métal et de verre qui couronnent ces rues marchandes. Mais l'exposition de Dara Birnbaum commence au rez-de-chaussée, à côté de l'ascenseur, où, dans un lointain écho à sa présentation, en 1980, en vitrine d'un salon de coiffure de SoHo, un écran diffuse sa célèbre vidéo *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) qui s'approprie des images de ce fameux feuilleton télévisuel, les ralentit, les répète pour en pointer les ambiguïtés: certes, Wonder Woman est une super-héroïne mais son existence médiatique n'est pas dénuée du *male gaze* que Laura Mulvey avait identifié dans son article de 1975 «Visual pleasure and narrative cinema». Cette vidéo

donne le ton de l'exposition qui réunit un choix serré d'œuvres, une quinzaine, dans une scénographie au cordeau. Elles courent des vidéo-performances de 1975 (les *Six Movements*) à la grande installation autobiographique de 2022, *Journey: Shadow of the American Dream*, en passant par *The Damnation of Faust Trilogy* (1983-87) qui, elle, est réalisée à partir de ses propres captations. Si les vidéos sont les plus nombreuses et multipliant, sur moniteur ou en installation, effets de montage, découpe et incrustation, l'exposition comprend aussi des images fixes et une œuvre purement sonore. Qu'elles traitent de programmes de divertissement ou de la couverture de l'actualité, leur point commun est de prendre pour cible les médias, leur puissance normative et les idéologies, notamment consuméristes et sexistes, qu'ils véhiculent. Dara Birnbaum a conclu sa présentation de l'exposition à la presse en parlant de son frère, qui était médecin, et de l'art qui, lui aussi, peut sauver des vies. ÉH

Ces deux dernières années, votre œuvre a fait l'objet de trois rétrospectives: deux aux États-Unis et celle actuellement à Milan. Quelles sont les particularités de l'exposition de Milan? Je me réjouis que mon œuvre soit exposée hors d'Amérique et vue depuis des perspectives différentes. Cela renvoie aussi à l'époque, il y a presque 50 ans, où j'ai découvert la vidéo, à Florence. C'est important de parcourir ce cycle de vie et d'exprimer sa gratitude. L'équipe de la fondation Prada s'est montrée très dévouée. D'abord, il ne s'agit pas d'un espace ordinaire. Ensuite, pour moi qui ai d'abord été architecte, concevoir l'ensemble de l'exposition – avec Alessia Salerno, l'architecte de la fondation – m'a rappelé ma jeunesse. Par ailleurs, les personnes en charge de l'exposition m'ont permis d'être moi-même. Nous avions comme d'habitude des commissaires et un budget, mais tout s'est fait à ma manière. Je voulais faire quelque chose de fort, d'original, à la lumière de l'architecture. Comment on regarde les vidéos, de manière non chronologique. Comment elles occupent l'espace. Le fait de se trouver dans une position particulière par rapport aux fenêtres et de pouvoir observer cette architecture milanaise des débuts de la révolution industrielle et, en même temps, la technologie qui comprend des œuvres remontant à la période ultérieure. Nous avons tenu à mettre tout cela en perspective.

Vous teniez à ce que l'exposition ne soit pas chronologique. Pourquoi? Après les expositions américaines, je voulais quelque chose de plus expérimental, essayer de laisser chaque œuvre dire ce qu'elle avait à dire. La chronologie n'est pas la seule voie possible. On peut être plus dynamique. Les gens sont assez malins pour percevoir les ruptures dans mon travail, ils n'ont pas besoin qu'on les éduque.

Quels nouveaux liens entre les différentes parties de votre œuvre établit l'exposition de Milan? Il s'agissait de répondre à ce que demandait l'espace. Quand on sort de l'ascenseur, on se trouve tout de suite devant une œuvre graphique, *Quiet Disaster* (1999), qui me paraît bien exprimer notre époque. Le désastre est grand aujourd'hui, j'espère donc que nous aurons plus de tranquillité. Après l'ascenseur, quand on part de ce côté, il y a seulement l'œuvre audio *Operations: December 16-17-18* (1998), qui traite du premier bombardement américain sur l'Irak qui était aussi la première fois qu'une invasion militaire était présentée en direct. J'avais immédiatement récupéré ces bulletins d'information et travaillé avec le musicien Stephen Vitiello pour une œuvre destinée à la radio suisse, où elle s'intercalait entre les programmes d'informations normaux. Je voulais cette œuvre en introduction à l'exposition.

On arrive ensuite à d'autres œuvres, dont on saisit qu'elles sont plus anciennes. Les jeunes ne comprendront pas forcément que, quand j'ai commencé, on ne pouvait pas extraire une image télévisée: on pouvait seulement la prendre en photo. Aux États-Unis, sur certains sujets, notamment politiques, c'était interdit et parfois même puni de prison. J'avais l'impression d'être en lutte. Je n'ai pas été poursuivie – ça m'arrangeait, pour être honnête. C'était plutôt: «Excusez-moi, votre entreprise produit des images afin que je les regarde, c'est vous qui peignez mon paysage. Or, je suis artiste. Ce paysage, je vais donc le peindre moi-même, à ma manière.»

UNE INDUSTRIE
C'est ce que vous appelez «reprendre la main face aux médias»? Oui. Quand j'étais jeune, c'étaient les médias qui venaient à nous, c'était plus ou moins unidirectionnel. En 1975, on estimait que les familles américaines regardaient la télévision presque 7 heures par jour. Je me demandais comment reprendre le contrôle là-dessus. Des amis dans ce milieu m'avaient exfiltré différentes émissions: «Voilà Wonder Woman, fais-en ce que tu veux!» 45 ans plus tard, à Miami, le Bass Museum a intégré *Technology/Transformation: Wonder Woman* à sa collection permanente et, pour le Wonder Woman Day, a invité Lynda Carter, l'actrice qui jouait Wonder Woman. Ça lui a beaucoup plu. Elle était contente que quelqu'un s'empare de son image.

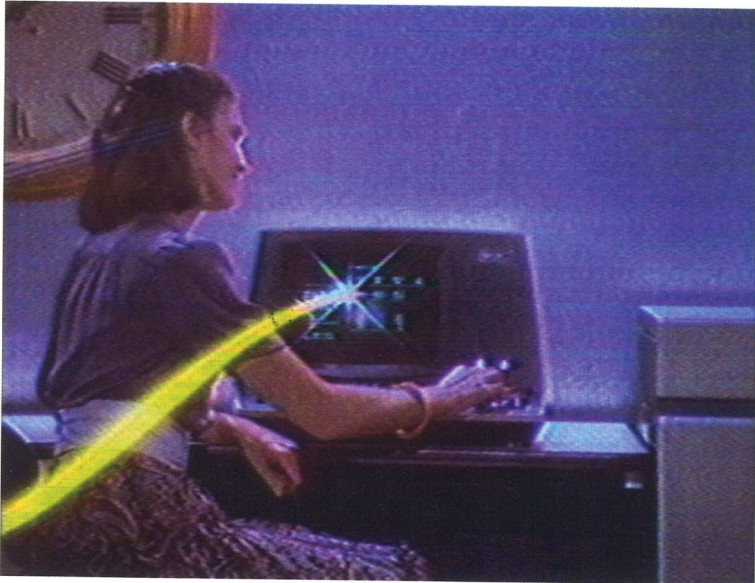
Qu'est-ce qui vous paraît le plus critique dans la télévision? Au début des années 1970, j'avais choisi d'habiter à Berkeley car c'était une ville politiquement radicale et je refusais d'avoir un téléviseur. Un jour, il y a eu une manifestation contre la guerre au Vietnam, qui commençait alors à s'étendre au Cambodge. L'un des orateurs avait un marteau, comme un juge. À côté de lui, une télé montrait des informations sur la guerre au Cambodge. Il a dit: «Est-ce qu'on veut regarder ça? Non!» et il a défoncé la télé. En rentrant chez moi, j'en ai acheté une. Je me disais qu'il fallait que je commence à m'intéresser à ce qui se disait. Mais je ne déteste pas tout à la télé. Elle me déplaît quand elle devient trop proche d'une industrie – comme l'art. Elle tourne trop souvent autour de l'audimat, parce que ça fait vendre des pubs. Quand Godard a découvert la télé américaine, il a dit: «Vous ne regardez pas un film, mais 20!» À chaque pause publicitaire, il avait l'impression que c'était un nouveau film qui commençait. Mais il y a aussi des émissions que j'aime bien. J'aime *Law & Order* (New York, police judiciaire), des choses idiotes, les comédies d'horreur... *South Park* était vraiment malin.

Pop-Pop Video: Kojak/Wang. 1990. Vidéo, son *sound*. 3 min. (Court. l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York)

Vous aimez *South Park*? Pas au début. Mais Trey Parker et Matt Stone sont intelligents et critiques. Alors pourquoi pas ? Ils sont doués, avec cette idée d'utiliser l'animation qui devient réelle. C'est exactement comme dans les *Peanuts* de Schulz: tout est regardé du point de vue d'enfants qui grandissent dans notre société. C'est vraiment une bonne idée à mon avis, très drôle et ça pose des questions. J'ai tort ?

Vous vous êtes surtout intéressée à la télévision commerciale, aux dépens peut-être du cinéma. Celui-ci exerce pourtant une influence profonde, notamment en matière de sexisme. Pourquoi ce choix ? J'aime aussi les bons films. Je me suis formée avec le cinéma néoréaliste italien, Rivette, Godard... J'ai aimé quand Godard a dit qu'il en avait marre de l'industrie du cinéma en France et est retourné en Suisse avec Anne-Marie Miéville pour fonder Sonimage. Son film sur Jane Fonda, *Lettre à Jane* (1972), évoque pour moi le documentaire expérimental. À partir d'une photo d'Associated Press montrant Jane Fonda au Nord-Vietnam, il explique comment elle a servi d'image de propagande et comment lui-même l'a utilisée dans *Tout va bien* (1972), qu'il a aussi réalisé avec Jean-Pierre Gorin. J'adorais *Lettre à Jane*. Il l'a projeté à Berkeley, à titre d'expérience. C'est la seule fois que je l'ai rencontré. Il a dit qu'il ne savait pas si c'était un bon film. Comme j'étais une gentille fille, j'ai insisté: «C'est formidable. C'est un film important pour nous. Ne dites pas que vous ne l'aimez pas ! » J'aurais peut-être pu être cinéaste dans une autre vie. Ce que j'aime avec la vidéo, c'est que c'est comme un jeu d'échecs. Pendant le montage même, on ne voit rien. Tout est dans la tête. On avance, on recule et on doit savoir dès le départ où on met les images et le son. J'adore ça. C'est pour ça que je la préfère.

La musique compte beaucoup dans votre travail. Pourquoi ? Cela vient de Godard et Miéville, de leur entreprise Sonimage. L'idée était que les films et la télévision n'étaient pas seulement visuels, il y a aussi le son. Quand j'ai commencé la vidéo, les studios de post-production ne permettaient pas de traiter le son – à part ce qu'on appelait *sweetening* (adoucissement). Pas d'enregistrement, pas de montage: rien. Mais pour moi, le son fait partie des choses les plus importantes de la vie. On ne peut pas vivre sans son. La combinaison de l'image et du son est incroyablement puissante. J'ai par ailleurs eu la chance de travailler avec de jeunes musiciens expérimentaux, New Wave ou punk...



MARQUEURS CRITIQUES

Vos premières œuvres sur la télévision traitaient des émissions de divertissement. Depuis les années 1990, vous travaillez surtout sur les informations et sur la couverture des grands événements comme la place Tiananmen, la guerre du Golfe, la guerre en Syrie, etc. Pourquoi ce changement ? La télévision est encore partout. Mais pour les jeunes, il ne s'agit pas de télévision. Ils savent à peine ce qu'était la télévision. Or, en Amérique, c'est grâce à la télévision que nous avons vu la place Tiananmen. Dans l'installation *Tiananmen Square: Break-In Transmission* (1990), qui est en ce moment au MoMA (1), sur un des canaux, l'image est très mauvaise car elle passait par le câble. L'installation montre le moment exact où le gouvernement chinois a interdit aux chaînes étrangères de travailler car il voulait écraser la manifestation. Ils sont allés voir Dan Rather, de CBS, pour lui dire: «C'est fini. » Dan Rather a dit: «Comment ça ? » Dans l'oreillette, on lui expliquait ce qui se passait: «On commence à recevoir des images de violences. » Il n'a échangé que très brièvement avec les fonctionnaires: «Veuillez répéter, vous voulez qu'on arrête ? » La chaîne a pu continuer d'émettre pendant ces quelques secondes et c'est ainsi que CBS a pu montrer les violences. Pour moi, c'est ça, les marqueurs de notre société, les marqueurs critiques de l'histoire de la télévision.

Votre travail sur les infos a pris la forme d'installations. Comment avez-vous commencé ? Dans *(A)Drift of Politics: Two Women Are Active in a Space* (1978), inspiré de la sitcom *Laverne and Shirley*, deux femmes font face au monde. À l'époque, quand on arrivait à The Kitchen, à New York, un moniteur diffusait en temps réel des extraits de la série, deux passages qui montraient les deux femmes en-

semble: une émission d'une demi-heure était ainsi condensée en 5 minutes. Sans son. Les sous-titres défilaient incroyablement vite. Le son était diffusé dans une autre pièce, comme une pièce radiophonique. Ensuite, il y avait une projection au kinéscope, où la vidéo était ralentie des deux-tiers par rapport à la télévision: on distinguait les mouvements du visage, des mains, le langage corporel. Ça, c'était la première installation. Aujourd'hui, elles sont différentes. Une installation sur la guerre en Syrie, *Psalm 29(30)* (2016), est composée d'images tournées par des soldats, récupérées sur le *dark net*. Il y a une chambre, qui est comme un petit écran. À l'extérieur, cinq vidéos sur écrans plats montrent des scènes pastorales, des paysages de montagnes romantiques... Dans la chambre, je ne montre pas d'explosions mais leurs effets, la fumée, le regard des combattants – puis la fumée envahit les images paisibles qui sont à l'extérieur et les occulte.

Vos installations sont complexes. Considérez-vous que vos œuvres sont faciles à comprendre ? J'aime cette question ! J'ai grandi dans le Queens, à New York et, quand j'étais petite, je demandais à ma mère de m'emmener au MoMA, à Manhattan. Plus grande, j'y allais en métro. Je me précipitais sur le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch. Il n'y a rien de plus simple, pas vrai ? Mais non, en fait. Est-ce que quelqu'un y comprenait quelque chose ? Je regardais les adultes, les «grands», une dizaine de personnes autour du tableau. «Qu'est-ce que c'est ? » Personne n'y comprenait rien. J'ai demandé à acheter une diapo: c'était la seule œuvre pour laquelle le musée n'en avait pas. Qui peut dire si une œuvre est facile ou pas ? La télévision essaie de simplifier les choses pour le public le plus large possible. Mais est-ce que c'est facile de regarder Beyoncé au Super Bowl ? Peut-être. Devant *Hostage* (1994), qui est aussi politique, mon

père m'a dit: «Je ne suis pas sûr de comprendre, mais je sais que tu fais de ton mieux. »

Je vais reformuler ma question. Comment vos œuvres fonctionnent-elles pour le public, d'après vous ? Vous utilisez le ralenti, la répétition, l'image dans l'image, des bandes-son puissantes... Comment cela affecte-t-il le spectateur ? Mes amis dans le monde de la vidéo pensent que c'est très important d'être accessible à un large public. J'espère que c'est le cas, mais chaque spectateur est différent. Certains disent qu'il vaut mieux susciter l'angoisse, ou la sympathie, ou la compassion, mais pas en utilisant des moyens logiques. Une amie m'a un jour appelé du MoMA où *Technology/Transformation: Wonder Woman* était présenté au milieu des tableaux – ce qui me va très bien. Elle était avec un groupe de malades d'Alzheimer, dont sa mère. Elle m'a dit qu'ils avaient ressenti quelque chose – ce n'est pas qu'ils n'avaient pas compris, mais ils avaient ressenti. Même si on fait en sorte de mettre en avant ce qui compte le plus à nos yeux, il y a tant de manières de ressentir une

œuvre... Si on a du talent, il faut s'en servir; pour moi, le talent est un don et, quand on reçoit un don, il faut le restituer du mieux qu'on peut. Ce don, en art, c'est d'étendre la perception et le degré de conscience des gens.

C'est pourquoi vous faites en sorte de présenter votre travail hors du monde de l'art, hors des musées et galeries. Comment faites-vous ? J'ai présenté *Technology/Transformation: Wonder Woman* dans la vitrine d'un salon de coiffure; au night-club Palladium, avec deux rangées d'écrans suspendus au plafond, pour un groupe féministe radical comme les Guerrilla Girls. *Rio VideoWall* (1998) était, quant à lui, un mur vidéo dans un centre commercial d'Atlanta, qui montrait le paysage sur lequel il avait été construit et dont il constituait une mémoire électronique. Quand vous entriez dans le centre commercial, votre silhouette apparaissait à l'écran et était remplie par les infos de CNN qui défilaient en continu. Alors on découvre le passé. Il ne peut pas être là. Il n'est pas là. On regarde d'un œil neuf le shopping comme divertissement. Et on laisse son corps être traversé par les infos.

Quelle a été la réaction du public ? Beaucoup de gens n'ont peut-être pas compris. Le centre commercial était un instrument de gen-

Rio VideoWall. 1989. 25 moniteurs, caméras en circuit fermé *closed-circuit cameras*, système *cmx switcher*, récepteur satellite *receiver*. Vue d'installation view Rio Shopping Entertainment Centre, Atlanta, 1989. (Court. l'artiste et Marian Goodman Gallery)



trification et ça ne me plaisait pas. Mais 25 % des bénéfices retournaient en fait au quartier noir qui était là à l'origine. Je crois que ce sont ses habitants qui ont le mieux compris ce que je faisais.

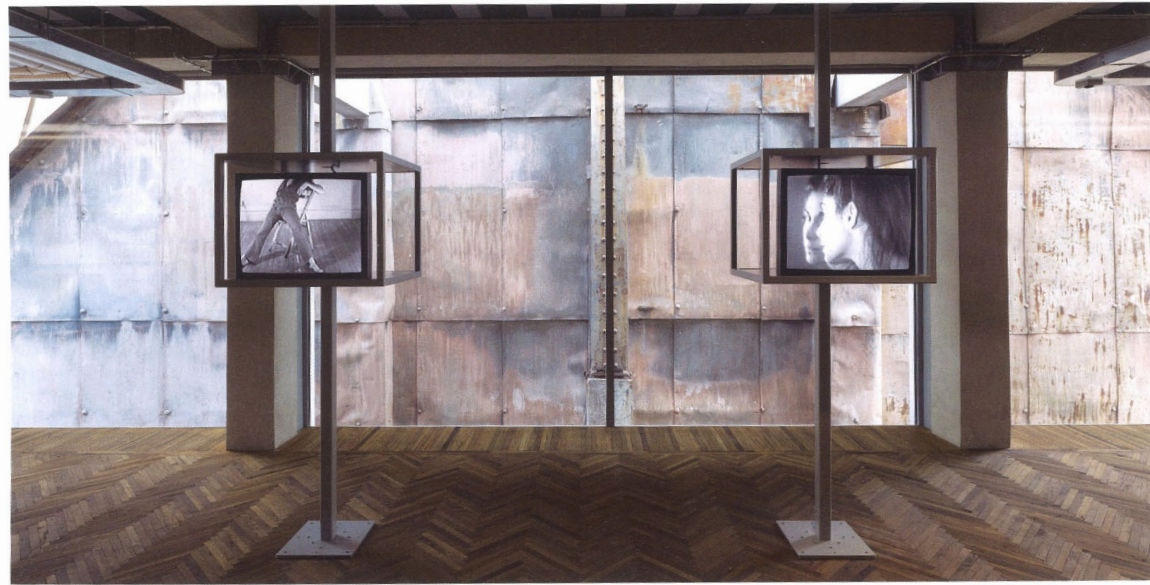
PROCESSUS RÉALISTE

Vous avez aussi fait en 1987 une «pause artistique» pour MTV. Ça m'a étonné et je me suis demandé comment éviter d'être instrumentalisé par le pouvoir des médias. N'était-ce pas de l'«artwashing» ? Benjamin Buchloh m'a demandé: «Comment peux-tu participer à ce supermarché des images ? Pourquoi tu fais ça ? » En effet, utiliser un artiste est une manière de montrer qu'on a de la culture. Ils avaient mis le paquet: «Vous avez carte blanche. » MTV était une chaîne très populaire. À l'époque, aux États-Unis, le National Endowment for the Arts (NEA, fonds national pour les arts) avait commencé à censurer beaucoup de choses. Je me suis dit: «Très bien, voyons ce que ça peut donner. » Il y avait alors beaucoup d'animations en pâte à modeler sur MTV et j'ai demandé à ce qu'on ressuscite mon auteur de films d'animation préféré du 20^e siècle, Max Fleischer, et son personnage Koko le clown. Koko se bat contre Fleischer, il passe son temps à essayer d'écarter le pinceau pour se dessiner lui-même. On a mis six mois à retrouver Koko le clown.

J'avais carte blanche d'un point de vue financier, mais Koko se cachait dans les archives de l'université de Californie à Los Angeles (UCLA). Je cherchais la séquence où Fleischer dessine pour Koko une femme imaginaire. Ensuite, pour toucher l'argent de MTV et y faire quoi que ce soit, il fallait montrer le logo de la chaîne, au début ou à la fin. Alors j'ai dit: « Non, en plein milieu. » Dans l'original, la femme donne un baiser à Koko. J'ai engagé un dessinateur de chez Fleischer pour qu'il redessine la séquence, de manière à ce qu'un baiser « MTV » frappe Koko à l'entre-jambe et le propulse hors du cadre. Ça m'a bien plu.

MTV l'a diffusé sans problème? Je ne sais pas s'ils l'ont montré en boucle, mais ils l'ont diffusé. MTV était un peu plus progressiste à l'époque, ils voulaient prouver qu'ils étaient modernes. Contrairement à la censure du NEA... J'ai été censurée deux fois. À Times Square, j'avais été sélectionnée pour le compte à rebours de Nouvel An, sur écran géant. 10, 9, 8, 7... Chaque séquence représentait une décennie de l'histoire américaine jusqu'à nos jours. Je suis au regret de dire que chaque décennie correspond à une guerre dont nous sommes responsables. J'ai été censurée. J'ai aussi été censurée à Séoul. C'était en 2000 et 7 familles de Corée du Nord avaient eu le droit de passer au Sud, à titre d'essai. J'ai donc ima-

Dara Birnbaum. Vue de l'exposition *show view* Osservatorio Fondazione Prada, Milan. (Ph. Andrea Rossetti; Court. Fondazione Prada). À gauche *left* Six Movements: Chaired Anxieties: Abandoned, 1975. À droite *right* Six Movements: Mirroring, 1975. (Court. l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York)



giné une œuvre à partir du Yi-King, autour du bien, de l'unité. À la fin, on voyait les deux drapeaux du Nord et du Sud se fondre en un seul. Censuré. Ça a tenu environ deux semaines, puis le responsable a dit: « Virez-moi ça. »

Vous avez toujours voulu répondre aux médias, et je me demande si internet est une solution. Car sur internet, on peut s'exprimer et réagir. Mais c'est aussi biaisé. Que pensez-vous des possibilités qu'offre internet? D'abord, c'est génial pour voir des choses rapidement. J'ai 76 ans aujourd'hui. Autrefois, quand on voulait vérifier quelque chose, on achetait une encyclopédie. « Every step you take... » C'est une chanson de Sting, c'est bien ça? « Every move you make, I'll be watching you. (2) » Voilà internet. Qu'est-ce que c'est que TikTok? Je suis vieille, quand c'est sorti je disais « KitKat », comme les chocolats. TikTok. De quoi s'agit-il? Un divertissement? De l'espionnage? Qu'est-ce que c'est? Tout va très vite. Chacun crée son avatar. Est-ce que cela rend service à l'humanité? Je crois que je suis un peu trop accro à la vitesse. Je me demande si la vitesse n'est pas nécessaire pour avancer. Mais rien en ce monde n'est entièrement positif. Internet aussi a ses mauvais côtés. C'est comme tout, c'est bien d'un côté, mauvais de l'autre. Pour les jeunes artistes, c'est un excellent champ d'exploration. Pour dire: profitez-en, faites attention, accélérez, ralentissez... Comment parler de ça à présent? Mais il faut faire très attention. Ce n'est pas gratuit. Et tout le monde n'y a pas accès. On n'est pas égaux face à ça. Je fais partie d'un groupe chamanique. Il y a une tribu en Équateur qui n'utilisait jamais internet

autrefois. Maintenant, ils descendent la rivière pour avoir internet et on peut se parler. C'est chouette. Est-ce que cela finira par détruire leur tribu? Je ne sais pas. C'est une bonne question, non? Un processus réaliste. ■

Traduit depuis l'anglais (États-Unis) par Laurent Perez

1 Dans l'exposition *Signals: How Video Transformed the World*, jusqu'au 8 juillet 2023. 2 The Police, « Every Breath You Take », 1983: « À chaque pas que tu fais/ À chacun de tes mouvements/ Je te regarde. »

Dara Birnbaum
Née en 1946 à New York
Vit et travaille à *lives and works* in New York
Représentée par *represented by* Marian Goodman
Expositions personnelles récentes Solo shows:
2023 Osservatorio Fondazione Prada, Milan;
Fondazione Prada, Aoyama
2022 *Dara Birnbaum: Reaction*, Hessel Museum of Art, New York; *Dara Birnbaum: Journey*, Miller Institute for Contemporary Art, Pittsburgh
2021 *Dara Birnbaum. Talking Back to the Media*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
2018 *Links to the World: Dara Birnbaum*, Tartu Kunstimuseum; Marian Goodman Gallery, Londres
Expositions collectives récentes Group shows:
2023 *Signals: How Video Transformed the World*, Museum of Modern Art, New York
2022 *From Moment to Movement: Picturing Protest in the Kramlich Collection*, Manetti Shrem Museum of Art, Davis
2021 *Image Processors: Artists in the Medium - A Short History 1968-2020*, Adam Art Gallery, Wellington
2020 *Woman: Feminist Avant-Garde of the 1970s from the Sammlung Verbund Collection*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo;
Videotapes: Early Video Art, Zachęta, Varsovie



Dara Birnbaum: Talking Back

interview by Étienne Hatt

Dara Birnbaum, who is often presented as a pioneer, has produced a body of work spanning nearly five decades which continues to demonstrate its relevance in the era of globalised media and networks. The Prada Foundation is devoting an exhibition to her on its Milanese site, the Osservatorio (April 13th—September 25th, 2023, curated by Barbara London with Valentina Catricalà and Eva Fabbris).

Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79. Vidéo, son *sound*. 5 min 50. Vue d'installation view SoHo H-Hair Salon de Coiffure, New York, 1980. (Court. l'artiste et Marian Goodman Gallery)

The Prada Foundation's Osservatorio in Milan is housed in the heights of the Galleria Vittorio Emanuele II. The wide bays of its two levels overlook the metal and glass vaults that crown these bustling streets. But Dara Birnbaum's exhibition begins on the ground floor, next to the elevator, where, in a distant echo of her presentation in the window of a SoHo hair salon in 1980, a screen displays her famous video *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79). It appropriates images from this famous television series, slows them down and repeats them to highlight their ambiguities: certainly, Wonder Woman is a super-heroine but her media existence was also subject to the *male gaze*, identified by Laura Mulvey in her 1975 article, "Visual pleasure and narrative cinema." This video sets the tone for the exhibition, which brings together a choice selection of some fifteen works, in a very precise sceno-

graphy. They include video performances from 1975 (the *Six Movements*), the great autobiographical installation of 2022, *Journey: Shadow of the American Dream*, as well as *The Damnation of Faust Trilogy* (1983-87), which is based on the artist's own recordings. Although videos are present in the greatest number, multiplying editing effects, cuts and embeddings on monitors or in installations, the exhibition also includes still images and one purely sound piece. Whether they deal with entertainment programmes or news coverage, their common thread is to target the media, its normative power and the particularly consumerist and sexist ideologies it conveys. Dara Birnbaum concluded her presentation of the exhibition to the press by talking about her brother, who was a doctor, and about art, which can also save lives. ÉH

Translation: Juliet Powys

In the past two years you have had three retrospectives of your work, two in America and this one in Milan. What is the specificity of the Milan exhibition? It could not be more special. The reason being, it is good for me to be outside the US and to see different perspectives. But personally, it also means a return to when I first saw video, which was in Florence. So now, nearly 50 years later, I can come home to video. It's so important to make this cycle of life, and to give gratitude. The organisation of Prada has been very good to me. One, the space is different. It's not at all a typical gallery space. And my original career was architecture. So designing the entirety of the show with the architect from Prada, Alessia Salerno, was wonderful, like getting young again, and reengaging my first career. Also, those people involved let me be who I am. Even though we had curators to advise this piece, that piece, even though we had a budget as usual, still, everyone got out of my way. I wanted to do something stronger, more special, in light of the architecture. How the video is seen, not chronological. How it occupies space. How you are in a special position to look out almost all windows and see the type of Milanese architecture beyond this space, expressing when the Industrial Revolution starts, and then you can see both the technology comprising these works starting after that Revolution and we tried very hard to bring this together to gain a perspective.

AN INDUSTRY
Why is it so important for you that it is not chronological? In the US shows, there was a lot of emphasis on being chronological. I wanted to be a little more experiential, just letting each individual work says what it does. I think you could have a different path than just a chronology. You can be more dynamic. People are bright enough to see diffe-

rent shifts present in the work. And they don't have to be educated anymore in the traditional way.

What are the main new connections you made in Milan between your bodies of work? To see what the space is asking for. So when we get out of the elevator, we immediately see the more graphic work *Quiet Disaster* (1999), because it's expressive of the time I think we're in. I hope we have more quiet, as we certainly now have a lot of disaster. Behind the elevator, if you take that path, is only the audio work *Operations: December 16-17-18* (1998), the first time America bombed Iraq, and the first time to present such a military invasion live. I quickly took this live news off-air and worked with the musician Stephen Vitiello. We made this for Swiss National Radio at the time, to interrupt the "soft news" program. I wanted this work to also be an introduction for this exhibition. Then you come upon different works and I think you understand that these are earlier works. What may not be understandable for younger people is that when I started, it was impossible to take a picture, an image off of the television. You could photograph it, but you could not take it. And in America, at a certain points, especially politically, it was certainly illegal to do so and there was even a jail penalty. But I felt like fighting. I wasn't sued—I'm glad, to be honest. But it was: "Excuse me, you as a corporation are making the images for me to see. You are painting my landscape. And I am the artist. And so the landscape you made for me, I'm going to paint it now, in my way."

That's what you call "talking back to the media"? Yes. When I was growing up, the media was coming at you, it was one-directional, more or less. You are issued a very strong vocabulary, a very strong language,

and in 1975, the Nielsen ratings said American families were watching almost 7 hours of television a day. I thought, how do you take this in hand and throw it back? By making friends in the industry when I was young, we sneaked out several TV programs, these images now handed directly to me: "Here's *Wonder Woman*, you do what you want." 45 years later, in Miami, The Bass museum put *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) in permanent installation, opening on Wonder Woman Day and took Lynda Carter, the actress who played Wonder Woman, to see the work. She liked it very much. She was glad someone talked back to the image it made of her.

MAKING FUN
What is your main criticism regarding TV? In the early 70s I lived in Berkeley, California, because I thought it was a more radical place politically, and I turned away from television. I refused to own one. But there was a demonstration against the war in Vietnam going into Cambodia. One of the people speaking had a mallet, like a judge uses a mallet. There was a TV on the speaker's platform showing the news of the war into Cambodia and he said to us: "Are we going to watch this? No!" And he smashed the TV. I went home and bought a TV. I thought it was very important I start to look at what's being said. But it's not that I hate all TV. I have something that disturbs me when it becomes too much an industry—the same for art. TV, a lot of the time, needs to be about the ratings, and who is watching, how many people... Because it's selling advertisements. When Godard came over, the first time he saw American TV, he said: "Oh, you don't watch one movie, you watch like 20 movies," because each time there was a TV-commercial he thought what continued after it was like seeing a new movie. But sometimes there are shows I like. I have crime dramas I like, *Law & Order* in New York, silly things, ghost comedies... *South Park* was pretty ingenious.

You like *South Park*? Not at the beginning, but Trey Parker and Matt Stone are smart, they're critical. And why not? They do it well. There is this idea of using animation that becomes so real. Just like Schulz with *Peanuts*, everything is more or less from the point of view of the children who are growing up in this society. And this perspective of the children is very good, I think, very critical of how we are. It's making fun with a challenge. I have bad taste, no?

Dara Birnbaum dans l'installation Journey: Shadow of the American Dream, 2022, Osservatorio Fondazione Prada, Milan, 2023. (Ph. Francesca D'Amico).



You mainly focused on commercial TV, but maybe at the expense of film. And we now that films are also very normative and influential, especially about sexism. Why didn't you work on films? I love great films as well. I grew up on the Italian neorealism, Rivette, Godard... I liked when Godard said he was fed up with the corporation if filmmaking in France and went back to Switzerland with Anne-Marie Miéville, starring Sonimage. He also made a film which or me is similar to an experimental documentary. An apology to Jane Fonda, *Letter to Jane* (1972). He took one still from an Associated Press news photo of her in North Vietnam, and how it was being used as propaganda and how he used her in *Tout va bien* (1972), the film he also made with Jean-Pierre Gorin. I love *Letter to Jane*. He showed it in Berkeley, as an experiment. It's the only time I met him. He said he didn't know if it was a good film. I was a brave young girl, I went over, I said: "It's fantastic. It's important for us. So important. Don't say you don't like this." I wish I could be a filmmaker in another life, but what I like about video is that it's like a chess game, this strategy of chess. You don't see anything when you edit. It's all in the mind. You have to go forward, back, and see, from the beginning, where you put your images and sound. That was fantastic for me. So I prefer it.

Music is very important in your work. Where does it come from? It comes from Godard and Miéville. Their company called Sonimage, which existed from 1974-1991.

That movies and television consist not only of the visual, it's also the sound, together. When I started video, there was nothing you could do in the post-production studio with sound, except what was then called "sweetening." No recording. No editing. Nothing. But sound, for me, is one of the most important things in life. People can exist without it. People exist without sight. But the power of combining sound and image is fantastic. And I had the ability to work with some very good, younger, experimental musicians, New Wave, punk...

CRITICAL MARKERS
In your early works dealing with TV, you were interested in the entertainment programs. Since the early 90s, you have focused on the news and the coverage of major events such as Tiananmen Square, the Gulf War, the Syrian civil war. Why this change of focus? Television is still everywhere. But to new, younger people, it's not television. They hardly know what television was. So it was important also to make what I felt was a touchstone in art of the important news of the moment coming through the vehicle of television at that time. In America, we only saw Tiananmen Square through television, but we saw it through many different channels. So if you see the installation *Tiananmen Square: Break-In Transmission* (1990), which is at the Museum of Modern Art now (1), on one channel the image is all broken up, because it came through cable, not television, major cable all broken up. But it came, so I took it. When the government in China wan-

Dara Birnbaum. Vue de l'exposition show view Osservatorio Fondazione Prada, Milan. (Ph. Andrea Rossetti; Court. Fondazione Prada). À gauche /left Damnation of Faust Trilogy, 1983-87. (Court. l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York)

ted foreign news reportage to stop—it was done by satellite transmission for television—you see in the installation the exact moment they came to Dan Rather on CBS. "No more." Because now the government would break down the demonstration. Dan Rather said: "Oh, what, excuse me?" Very gently, in the headphones, he was getting news: "We are getting the first shots of violence by the government." So he spoke only a very short time with them: "Tell me again, you want it down?" Then CBS could show the violence. They got it through, for a few seconds. To me, these are the markers of our society, the critical markers of the history of television.

Your work about the news are installation works. What was the first impulse of your video installations? In *(A)Drift of Politics: Two Women Are Active in a Space* (1978), after *Laverne & Shirley*, two women face the world together. At that time, when you walked into The Kitchen, the art space in New York City, you saw one monitor and it was in real time, but it showed only selected segments, only two shots, the moments when the two women were together. So a 30-minute programme became 5 minutes. No sound. And you read the captions, what they're saying, but the captions went very





fast. You couldn't believe this was what they were saying, but you read it. In the other room was the sound, like a radio play. Then you heard it. And behind it was a Kinescope projection, the cinema. And that was shown three times slower than the television imagery and you saw the slow motion of the face, the grimace, the hand motion, and the body language. That was the installation. The first one. Now they're different. One installation on the civil war in Syria, *Psalm 29(30)* (2016), is selected images from the dark net of the soldiers recording their own imagery. There's a chamber. And the chamber is like a small film screen. On the outside are five video Flat Screens showing tranquility, pastoral, romantic views of the mountains... I don't show explosions in the chamber, but the effects, the smoke, the look of the men fighting and the smoke eventually comes out to the other pictures of tranquility and obscures them.

Your installations are quite complex. Do you think your works are easy to understand? I like the question! When I was very young—I grew up in New York, in Queens—I begged my mother to go to Manhattan, to the Museum of Modern Art. Then I got old enough to take the subway and I went to the museum. I would run to Malevich. *White on White*, no? Well, is there anything easier than *White on White*? Not really. Did anyone understand? I would always watch the adults, the grown-ups, maybe 10 people gathered around it. "What is this?" No understanding at all. And I asked for a slide to take home. It was the only painting in the museum with no slide of it. Who's to say if a work is easy or

not? I think television tries to make things easy for most people to get most people to look. Is it easy to see Beyoncé at the Super Bowl dancing? Maybe. My father saw my work *Hostage* (1994). It's also a political work. He stayed there. He said: "I don't think I understand, but I know you're trying hard."

I could rephrase my question. How do you think your pieces work on the viewers? Because you use slow motion, repetition, frame-in-frame pictures, loud soundtracks... How is that supposed to affect the viewer? I have friends in video and they think it's very important to connect with many viewers. And I hope for viewers. But everyone is an individual. Some people may say it's more important to take the angst, or the sympathy, or the compassion, but not logically. A friend called me from the Museum of Modern Art. They were showing *Technology/Transformation: Wonder Woman*—the video

Cette page this page: Tiananmen Square: Break-In Transmission, 1990. Installation vidéo multicanale five-channel video installation, son sound, système de surveillance switcher. Vue d'installation view Marian Goodman Gallery, Londres, 2018, et capture vidéo video still. (Court. l'artiste et Marian Goodman Gallery; Pour la vue d'installation: Ph. Thierry Bal)



was near the paintings, for me that's very good, not a separate room for video. My friend brought a group because her mother had Alzheimer's, the group entirely consisted of those with Alzheimer's. Something in the work, they felt it. It's not that they didn't understand. They felt the work. There's so many ways to feel work. And you try your best to say what's important to you. If you're given talent, the talent should be used, because the talent for me is a gift. And when you're given a gift in life, you give it away in the best way you can. And the gift of great art is to expand the perception and consciousness of people.

And that's why you also manage to show your work outside the art world, outside the gallery space. What means do you use? The different types would be to show *Technology/Transformation: Wonder Woman* in the window of a hair salon or in the Palladium Club, with two big arrays of screens, that dropped down from the ceiling, for a Guerrilla Girls, a radical feminist group, event, or to go to the social plaza in a shopping centre in Atlanta and to put the first digital wall in there. The *Rio VideoWall* (1989) showed the landscape that was there before it was tore down: thus it became an electronic memory. When you came into the shopping centre, your body against the very large white light box mounted on the wall of a main entry to the plaza, became a hole, and that hole electronically showed on the video wall and was then filled with the news of the minute from CNN. So you break open the past. It cannot exist. It doesn't. You break open the entertainment of shopping. And you bring in the news through your body, cablecast down as it's happening.

How did people react to this video work? A lot of people maybe did not understand. The shopping centre was a gentrification move, and I didn't like that. But I found that 25% of the profits went back to the original Black neighbourhood. I think the people who understood the best what I was doing were the people from that original Black community.

A REALISTIC PROCESS
You also made a piece for MTV, in 1987, an "artbreak". I was quite surprised and I wondered how not to be instrumentalised by the power of the media. It sounds like art-washing. Benjamin Buchloh said to me: "How dare you enter into this supermarket of imagery? Why? Why do you do this?" Sure, why not use an artist to say you have culture? They were very big: "We can do anything." So many people watched MTV. At that time in America, the National Endowment for the Arts was starting to censor a lot. I said: "OK, let me see what this is." Claymation was very popular on MTV. So I said I wanted to bring

back my favourite animator from the 20th century, Max Fleischer, with Koko the Clown. Because Koko wrestles with Fleischer, he's always wrestling to get the pen away from him to draw himself. It took them six months to find Koko the Clown. They could do anything, with money, but it seemed to be hidden in the vault of the UCLA archive. I wanted the animation sequence where Fleischer draws for Koko a woman, his fantasy woman. To get the money, to do anything on MTV, you had to show the MTV logo for one second, right? At the beginning or the end. I said: "No, no, in the middle of the piece." In the original animation, the woman blows a kiss to Koko. I got an animator from the Fleischer Studio to draw new cell animation to make the kiss "MTV" hit Koko in the crotch, to throw Koko out of the frame. I liked doing it.

And you had no problem showing that on MTV? Did they show it in heavy rotation or not? I don't know. But they showed it. At that moment, MTV was a little bit more liberal, to show that they were new. Then the art, with the NEA censorship... Twice I was censored. In Times Square, I was chosen to create a new work for the Spectacolor board countdown at New Years'. 10, 9, 8, 7... Every sequence represented a decade in America, down to the present. I'm sorry to say that every decade was a war we made in that decade. I got censored for that. I got censored in Seoul, because I showed North and South Korea. At that moment, in 2000, seven families from North Korea were allowed to go to the South. As a test. So I made a new work utilizing the I-Ching, only goodness, unity. And in the end it shows the two different flags of North Korea and South

Korea coming together. Censored. It went up, two weeks maybe, and then the businessmen said: "Get it out of there."

You always wanted to talk back to the media, and I wanted to know if the Internet was the solution. Because on the Internet, you can express, you can react. But it's also very biased. What do you think of the possibilities provided by the Internet? One, it can be fantastic for speed, for looking things up. I am 76 now. When I had to look something up, we bought an encyclopaedia for our home. "Every step you take"—it's a Sting song, no? "Every move you make, I'll be watching you." That's the Internet. What is TikTok? I'm so old, when it came out I said, oh, KitKat. KitKat's candy. TikTok. What is it? Entertainment? A spy? What is it? It's fast. Everyone makes their own persona. Does that help humanity? I think maybe I'm a little addicted to speed. I think speed maybe is necessary to grow. But there is hardly a thing in this world that is all good. And there is a darkness as well to the Internet. So it's like anything, it could bring good, it could bring bad. It's a good field for exploration for young artists. To say enjoy, be careful, take speed, slow down... How do you say such things now? And be very careful. It's not free. Nor does everyone have it. Not everyone is equal. I joined a shamanic group. Before, one tribe in Ecuador never used the Internet. Now they go down the river to where the Internet is and we talk together. It's pretty good. Does it destroy their tribe eventually? I don't know. It's a good problem, no? A realistic process. ■

1 Exhibition *Signals: How Video Transformed the World*, through July 8, 2023.

MTV: Artbreak. 1987. Croquis sketche. (Court. l'artiste et Marian Goodman Gallery)

