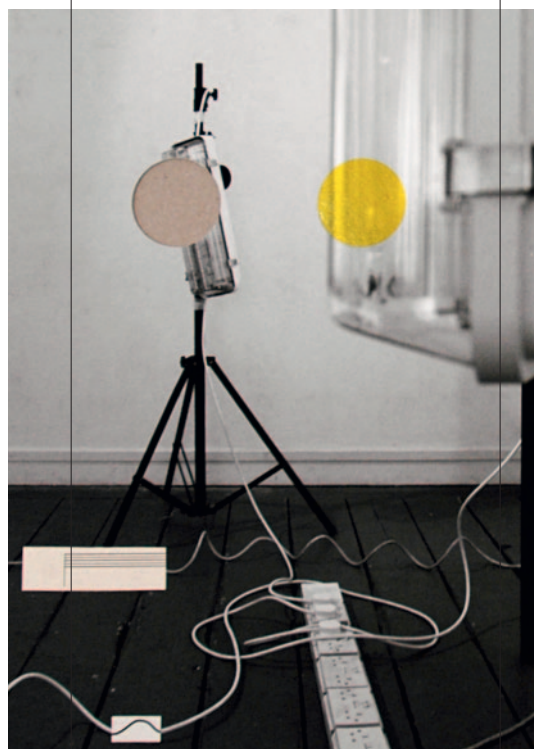
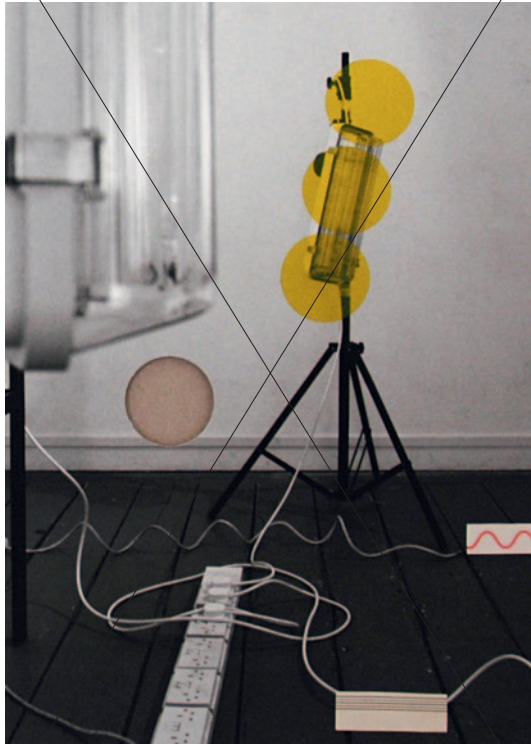


DAMIR



očko



THE SPACE L'ESPACE INSIDE, À L'INTÉRIEUR MUSIC DE LA MUSIQUE



DAMIR OČKO S'ENTRETIENT AVEC DANIELE BALIT
DAMIR OČKO IN CONVERSATION WITH DANIELE BALIT

À TRAVERS UNE CONSTELLATION D'ŒUVRES – VIDÉO,
DESSIN, PARTITION, POÉSIE –, LE JEUNE ARTISTE CROATE
DAMIR OČKO FRAYE UN CHEMIN DANS LES MÉANDRES
DU LANGAGE ET EXPLORE LES POSSIBILITÉS NARRATIVES
DE L'ESPACE MUSICAL. UN UNIVERS À LA FOIS
MÉLANCOLIQUE ET POÉTIQUE.

THROUGH A CONSTELLATION OF WORKS—VIDEOS,
DRAWINGS, MUSICAL SCORES, POETRY—THE YOUNG
CROATIAN ARTIST DAMIR OČKO FORGES A PATH ALONG
THE MEANDERS OF LANGUAGE AND EXPLORES THE
NARRATIVE POTENTIAL OF MUSICAL SPACE. A UNIVERSE
THAT IS BOTH MELANCHOLIC AND POETIC.

P.162-163
DAMIR OČKO

**WE SAW NOTHING BUT
THE UNIFORM BLUE OF THE SKY,
COLLAGE #3**
[2012]
DIPTYQUE, COLLAGE PHOTO /
DIPTYCH, PHOTOCOLLAGE, 34 X 26 CM
(CHACUN / EACH)
Courtesy de l'artiste et / of the artist &
Galleria Tiziana Di Caro (Salerno / Salerno)

P.164-165-166
DAMIR OČKO

**WE SAW NOTHING BUT
THE UNIFORM BLUE OF THE SKY**
[2012]
VIDÉO HD, NOIR & BLANC,
COULEUR, SON /
HD VIDEO, BLACK AND WHITE,
COLOR, SOUND, 12 MIN.
Courtesy de l'artiste et / of the artist &
Galleria Tiziana Di Caro (Salerno / Salerno)

DANIELE BALIT

J'aimerais suggérer une petite expérience pour cette discussion. Je voudrais partir d'un sujet précis, qui semblera peut-être nous emmener un peu loin de ton travail, en tout cas en apparence...

J'aimerais proposer quelques considérations sur le bunraku, le théâtre de marionnettes japonais. Je ne sais plus par quel chemin j'ai découvert le bunraku, mais je crois que c'était par l'intermédiaire d'Ondrej Adámek, ce compositeur tchèque qui essaie de traduire musicalement la voix japonaise... Je trouve que le bunraku pose des questions intéressantes que je voudrais partager avec toi. Certains aspects du théâtre bunraku me semblent avoir un rapport avec ta pratique, que ce soit par analogie ou par opposition. Ou peut-être est-ce juste parce que j'aime à imaginer tes vidéos comme des sortes de « boîtes » théâtrales, un dispositif dans lequel plein d'éléments différents, de l'image au son, de la mise en scène au jeu, semblent suivre une organisation d'ensemble très structurée...

J'aimerais donc partir d'un aspect qui est clairement prédominant dans ton travail, à savoir la voix. Dans le bunraku, il y a une figure centrale appelée *tayū* qui tient le rôle du narrateur, et auquel appartiennent toutes les voix, tandis que les acteurs sur scène ne font que manipuler les marionnettes. Le *tayū* interprète tous les rôles avec sa voix qu'il module afin d'incarner tous les personnages différents, tous les paysages émotionnels de la pièce, en explorant une gamme complète d'expressions. Il possède une technique vocale sophistiquée qui part du ventre (lequel est maintenu rigoureusement enveloppé durant la représentation) et qui nécessite une dizaine d'années d'apprentissage.

Un des aspects les plus intéressants de ces techniques vocales est qu'elles s'attachent moins à l'esthétique qu'à la transmission des émotions et du tempérament des personnages: la voix du *tayū* a ce singulier privilège de donner vie aux marionnettes, de les animer...

DANIR OČKO

C'est intéressant comme façon de voir les choses. La manière dont le son, la voix se trouvent projetés sur la marionnette n'est pas sans lien, il me semble, avec le projet sur lequel je travaille en ce

DANIELE BALIT

I'd like to suggest a little experiment for our conversation. I want to propose a specific topic that perhaps will take us a bit far from your work, at least apparently... I would like to introduce some considerations on the Bunraku Japanese puppet theater. I don't remember how I arrived to Bunraku, I think it was through the Czech composer Ondrej Adámek who works on some musical ways to translate the Japanese voice... I think that there are some interesting issues I wanted to share with you. Either by analogy, or sometimes by contrast, there are some aspects of the Bunraku theater that seem to be relevant to your practice. Or perhaps it is just because I like to imagine your videos as some sort of theater "boxes." In which many different elements, from visual to sound, to performing and acting, seem to follow a very unified and structured organization...

So, I would like to begin from an aspect which is undoubtedly very important in your work: the voice. In the Bunraku theater, there's a figure called the *tayū* who has the most important role: He is the narrator and all the voices belong to him, while the actors on stage only move the puppets. So, the *tayū* with his voice interprets all the roles. He really has to modulate the voice in order to embody all the different characters, all the emotional landscapes of the performance, exploring a full range of different expressions. He has this sophisticated vocal technique which requires something like ten years of learning; using his stomach, which is appropriately wrapped and held tight for the representation.

One of the aspects that is really interesting about these vocal techniques is that they are less preoccupied with aesthetics than transmitting the emotions and the vitality of the characters: the *tayū*'s voice has this sort of priority of giving life to the puppets, of animating them...

DANIR OČKO

Well... it is interesting when you put things like that. I think that the way in which the sound, the voice is projected on to the puppet has some similarities with the project I'm working on now (*SPRING*, 2012), where I have imagined the voice behaving as if it's coming from an external, hidden source. A voice that appears as a foreign



moment (*SPRING*, 2012), et dans lequel j'ai conçu la voix comme si elle provenait d'une source extérieure, cachée – une voix qui apparaît comme une entité étrangère tout au long du film et qui vient se projeter sur différents corps, sur différents paysages, différentes formes... Un peu comme si le matériau filmé se trouvait possédé par la voix – comme dans le bunraku, où la marionnette est possédée par les sons et les voix provenant de l'extérieur de la scène...

☐☐

Cet effort physique de la voix diffère beaucoup du théâtre occidental. C'est un effort non dissimulé, montré dans toutes ses imperfections. Cette interprétation n'est pas la quête d'une performance « pure » ni d'un idéal de perfection... J'aime bien cette idée des limites physiques de la voix, qui joue aussi un rôle dans ton travail. Parfois c'est une voix silencieuse, qui passe par le langage des signes; parfois c'est un bégaiement, une voix qui ne trouve pas sa propre fluidité. Et l'effort physique est vraiment là, très évident dans ton film...

☐☐

La voix est apparue dans mon travail quand j'ai senti que mes personnages devenaient plus humains. Je me suis demandé quelle était la chose la plus humaine qu'un sujet filmé puisse faire. Et je crois que c'est d'avoir une voix. La toute première fois que j'ai travaillé avec une voix humaine, c'était dans *The Moon Shall Never Take My Voice* (2010), une sorte de voix sans voix – une voix qui n'était pas le seul fait de l'appareil vocal, mais plutôt une présence de la voix dans sa dimension politique. Tu vois... la voix comme outil, comme catégorie...

Puis, dans *We Saw Nothing But The Uniform Blue Of The Sky* (2012), j'ai cherché le vrai son de la voix et j'ai décidé de travailler avec un homme qui avait des difficultés à parler, qui bégayait. Et comme il prononçait les mots par un mécanisme de parole dysfonctionnel, il en résultait une amplification de leur signification, une sorte de force cachée de la parole parlée.

☐☐

Ça me fait penser à *I Am Sitting In A Room* (1969), cette œuvre célèbre d'Alvin Lucier, dans laquelle il enregistre d'un magnéto-

entity throughout the film and projects itself on to different bodies, landscapes, shapes... It is like possessing the filmed material with the voice; similar to Bunraku, where the puppet is possessed by offstage sounds and voices...

☐☐

One aspect which is really different from the Western theater is this physical effort of the voice. It is an effort which is not hidden, and is shown in all of its imperfections. In the Japanese acting there's no quest for a "pure" performance, for an ideal of perfection... I was somehow interested in this notion of the physical limits of the voice, which seems to play a role in your work: sometimes it is a voice with no sound, using the language of signs; in other cases it is a stuttering, a voice that doesn't find its own fluidity. So, the physical effort is really there, quite evident in the film...

☐☐

The voice came in my work when I felt my subjects were becoming more and more human, and I became interested in this question: what is the most human thing a filmed subject can do? And I thought that it is to have a voice. So, the very first time I worked with a human voice was in *The Moon Shall Never Take My Voice* (2010), and it was a kind of voiceless voice. A voice that doesn't belong exclusively to the vocal apparatus: rather it is a presence of the voice in political terms. You see... voice as a tool, as a category...

Then, in *We Saw Nothing But The Uniform Blue Of The Sky* (2012), I was looking for the actual sound of the voice and I decided to work with a person who has difficulties in speaking, someone who stammers. So, the way he delivered words was through a dysfunctional mechanism of speaking and the result was an amplification of the meaning, a kind of hidden strength of the spoken word.

☐☐

It makes me think of the famous work by Alvin Lucier, *I Am Sitting In A Room* (1969), where Lucier goes on and on recording and playing back between two tape recorders, with no connection between them, but just through the resonance of the space. And he does this process until his voice is not there any more. And the thing is that Lucier is actually stuttering when reading the score, because he really has



phone à l'autre, et sans autre lien physique que la résonance de l'espace, ses propres paroles réécoutes en boucle. Il répète le procédé jusqu'à disparition de sa voix. Or Lucier, souffrant, effectivement de ce problème de diction, bégaye quand il lit le texte. Dans son texte, il affirme d'ailleurs que le dispositif est destiné à éradiquer les irrégularités du rythme de sa voix...

DO

C'est une chose qui m'intéresse en ce moment dans *SPRING*, d'essayer de trouver un autre mode de tension dans la façon dont les poèmes sont dits, afin de mettre en lumière cette qualité primitive de la voix et des mots. J'aimerais comprendre comment ces tensions approfondissent les espaces du film. Rainer Maria Rilke a écrit une histoire que j'aime beaucoup, dans laquelle il parle de la notion de « son primordial », un son qu'il imagine inscrit sur le crâne de chacun. Il tient cela d'une expérience de son enfance : il se souvient de la façon dont on lui a appris, à l'école, à assembler un phonographe maison. Quand, des années plus tard, étudiant l'anatomie à Paris, il observe un crâne, il associe immédiatement les méandres des fissures du crâne à ceux que l'aiguille du phonographe de son enfance faisait sur le disque de cire. Pour Rilke, le crâne est comme un disque de cire contenant l'enregistrement d'un « son primordial », et il se demande souvent quel son sortirait si l'on « réécoutait » le crâne...

Mon idée de « tension » est un peu liée à l'entrée dans ce royaume du son primordial, un peu aux marges de la compréhension. Dans les poèmes, il y a des sons qui, à un moment donné, auraient pu être ou devenir des mots, mais qui restent dans une sorte de frange épurée, primitive. Voilà la frontière à laquelle je m'intéresse. Pour reprendre un vers de *SPRING*, il s'agit de parler comme on « crache les linéaments au-delà de la compréhension ».

DB

Ce dont tu parles me fait penser à l'intensité de l'écoute, que cherchait à atteindre le compositeur Luigi Nono (dont je sais qu'il t'a beaucoup influencé), en réduisant presque à néant les éléments visuels, par exemple...

DO

Il appelle cette intensité la tragédie de l'écoute, « la tragedia dell'ascolto ».

DB

Cette idée d'intensité, de pénétration du son en quelque sorte, est-elle présente dans ta pratique ? Est-ce quelque chose à quoi tu essaies de parvenir ?

DO

J'essaie de comprendre les modalités d'écoute et de vision, et la façon dont des procédés comme l'agrandissement de détails ou la création d'une certaine densité peuvent faire émerger l'intensité... Je crois que l'intensité que je recherche ressemble plutôt à une intensité cinématographique, lorsque l'image et le son convergent en une harmonie dense.

DB

Crois-tu que cette sorte de densité puisse se trouver en un sens déconnectée du langage ? Je me dis toujours qu'il y a une sorte de dualisme avec le langage dans le son et la musique, surtout quand on parle d'écoute intense ou de son primitif, primordial. Je veux parler d'un dualisme entre le textuel et la musique...

DO

Mais, tu sais... qu'est-ce que le langage en musique ? Il y a de nombreux exemples de musiques capables de construire une nouvelle forme de langage. Dans ses *Aventures* (1962) par exemple, Ligeti

this problem. Indeed in the script he says that the process was made to destroy the irregularities of the rhythm of his voice...

DO

I think this is something that I'm interested in right now in *SPRING*: finding another method of pressure in the way the poems are delivered, in order to expose that kind of primal consistency of voice and the words. I would like to figure out how these pressures expand the spatial depths of the film. There is a very interesting story written by Rainer Maria Rilke where he speaks about the notion of "primal sound," a sound that he imagined inscribed on the skull of every person. This comes from some experiences he recalls from his memory: he first remembers when he was still a child in a school and how they taught him to assemble a home-made phonograph. The other memory is about years later, when he was studying anatomy in Paris, he examined the skull and immediately compared the zig-zagging on the cracks of the skull with the zig-zagging that the phonograph from his childhood made with a needle on a wax plate. For Rilke, the skull was like a wax plate, containing a recording of a "primal sound." He wondered a lot about what the sound coming out would be if the skull was "played back"...

So, in a way, my idea of "pressure" is related to entering into this realm of primal sound, sort of at the edges of recognition. There are some sounds in the poems that at one point could have been or become words, but remain in a sort of purified, primitive border zone. This is the edge I'm very interested in. To quote one line from *SPRING*: speaking as "spitting the silhouettes beyond recognition."

DB

What you are you talking about makes me think to this kind of intensity in the act of listening that the composer Luigi Nono (who I know is a big influence for you) wanted to achieve. For example, by reducing all the visual elements almost to nothing...

DO

He calls that intensity the tragedy of listening.... "La tragedia dell'ascolto."

DB

Is this idea of intensity, of somehow penetrating the sound, present in your practice? Is it something that are you trying to achieve?

DO

What I try to do is to better understand the ways of listening and looking, and how this intensity emerges from processes like magnifying the details or creating a certain density... I think that the intensity I'm looking for is more a cinematic intensity, when image and sound are working as a dense harmony.

DB

Do you think that this sort of density can be in a way disconnected from language? I still believe that, in sound and music, there is this sort of dualism with language, especially when we speak of an intense listening or of a primitive, primal sound. I'm talking about a dualism between the musical and the textual...

DO

But, you know... what is the language in music? There are many examples where music is able to construct a new form of a language. Ligeti, for example, in his *Aventures* (1962) uses some musical objects that behave like words. He's actually composing with the phonetic qualities from different languages. So, sometimes the words sound like Japanese or German or some ancient, primitive, forgotten language... but there are no recognizable meanings, or we are to look for them elsewhere, in our memories and presumptions of what we think language is.

utilise des objets musicaux qui fonctionnent comme des mots. Il compose en fait avec les caractéristiques phonétiques de différentes langues. Du coup, on dirait parfois des mots japonais, parfois des mots allemands ou une langue ancienne, primitive et oubliée... mais sans signification identifiable. Et alors il faut les chercher ailleurs, dans nos mémoires et dans ce que nous supposons être le langage.

Il y a une intensité du son aussi en poésie. Quand tu composes un poème et que tu trouves un mot, tu es très sensible à son acoustique, tu joues avec, tu la révéles, tu la troubles. Il s'agit de prononcer des sons; c'est peut-être un bon exemple du dualisme dont tu parles, entre familier et inconnu.

☪☪

Dans les notes préparatoires de *SPRING*, tu parles de corps habités par une « voix étrangère », une voix qui prend son autonomie en se transformant en paysage. Une voix qui cherche à habiter les corps...

J'aimerais revenir au bunraku et au rôle de cette voix complètement dissociée des personnages sur scène. Dans le bunraku, le mécanisme de la représentation est très particulier, du fait de la séparation entre les niveaux visuel et sonore, du fait de ces deux espaces distincts, mais visibles pour le public. Le plus frappant, c'est que le *tayū* ne voit pas les marionnettes : il est assis face au public, sur une plate-forme sur le côté de la scène, avec le joueur de shamisen (ce luth à trois cordes). C'est donc aux acteurs qui manipulent sur scène les marionnettes de suivre le rythme de la musique et le son de la voix du *tayū*. C'est une sorte de relation inversée : la voix n'est pas l'expression du corps et des gestes de l'acteur; la voix et le son engendrent l'action de manière presque démiurgique... C'est une véritable matérialisation de la langue à travers l'acte performatif de la voix, une transformation presque magique : la voix devient mouvement animé à travers le corps des marionnettes.

Ce que j'aimerais souligner ici, c'est la différence de relation entre les niveaux sonore et visuel. Le son – c'est-à-dire la voix, mais aussi la musique jouée par l'instrument – ne vient pas commenter l'action. Le son n'est pas subordonné à l'action; il est au contraire un principe à l'origine de l'action. Et c'est là que cela rejoint ton travail, au sens où, toi aussi, tu cherches une fonction spécifique du son, en prenant le son comme principe d'organisation – on pourrait dire en composant des images avec du son...

☪☪

Je considère le film comme un corps, une sorte de corps polyphonique. Le son... ce n'est peut-être pas le mot que j'utiliserais, mais la musique, la musique a la même intensité et la même importance que l'image et fonctionne comme un organe vital. Quand je prépare un film, je travaille sur la partition à la fois de l'image et de la musique et j'utilise souvent la structure musicale pour comprendre le flux des images. Du coup, mes rythmes – mes rythmes cinématographiques – s'appuient aussi sur la musique.

Dans *The Moon Shall Never Take My Voice*, par exemple, il y a une partition en forme de poésie concrète pour les gestes de l'interprète. Mais il y a une autre structure musicale pour l'ensemble du film, une composition en trois mouvements. Ce que j'essaie de mettre en avant, ce sont les interactions complexes entre la partition, l'exécution, le déplacement dans le temps, le son...

☪☪

À propos de l'actrice dans *The Moon Shall Never Take My Voice*, s'agissait-il d'une actrice professionnelle ?

There is intense sound in poetry too. When you reach a word in composing a poem, you are very aware of its acoustics, you play with it, expose it, disrupt it. It is about pronouncing the sounds, maybe this is a good example of dualism you are talking about: between the familiar and the unknown.

☪☪

In the notes for the preparation of *SPRING*, you speak about bodies that are inhabited by an “alien voice,” a voice becoming autonomous, somehow transforming itself into a landscape. A voice that looks for bodies to inhabit...

I would like to go back to Bunraku and to this role of the voice being really dissociated from the characters on the scene. Actually the whole mechanism of the representation in Bunraku is very particular, with this separation between the visual and the aural level, with two separate spaces that both remain visible for the audience. What is particularly striking is that the *tayū* does not see the puppets: He's sitting on this platform at the side of the stage with the musician who plays the shamisen, this three-strings instrument, and they are both facing the audience. So, it is really up to the actors on stage who are operating the puppets to follow the rhythm and the sound of the *tayū*'s voice and of the music. There's this sort of reversed relationship: the voice not being an expression of the body and gestures of the actor, but voice and sound really generating the action, almost in a demiurgical way... It is really some sort of materialization of language through this performative act of the voice, this kind of magical transformation: Voice becoming animated movements through the puppets' bodies.

What I would like to highlight here is the different relationship between sound and the visual level. Sound—which is not only the voice but also the music played by the instrument—is not there to kind of comment on the action. Sound is not being subordinated to the action, but on the contrary is really a principle that generates the action.

And that is how this relates to your work, in the sense that you also look for a specific function for sound, using sound as organizational principle. In a way, composing images with sound...

☪☪

I think about film as a body. It's a kind of polyphonic body. The sound... which is maybe not the word I'd like to use, but the music, the music has the same intensity and importance as the image, and acts as a vital organ. When preparing a film, I work simultaneously on scoring the image and the music and I often use the structure of the music to figure out the flow of the images. So my rhythms, my cinematic rhythms, rely on music too.

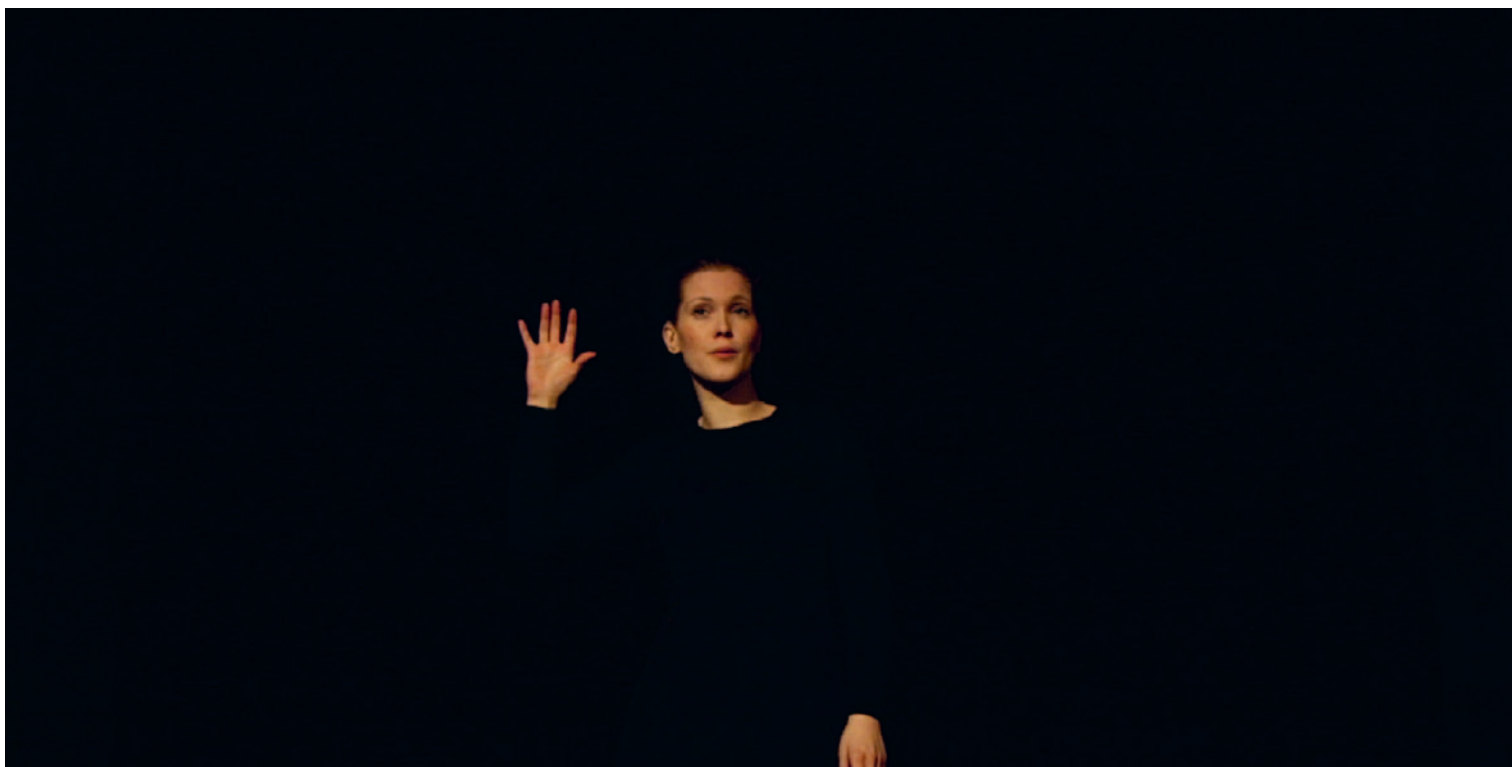
In *The Moon Shall Never Take My Voice* for example, there is a score for the gestures of the performer which was made in a form of concrete poetry. Then there was another musical structure for the whole film, which is a composition in three movements. What I try to bring forth are complex interactions between scoring, performing, moving through time, sounding...

☪☪

Speaking about the actor in *The Moon Shall Never Take My Voice*, was she a professional actor?

☪☪

No, she was an ordinary person that I work with. It was really a big challenge, because at the beginning she didn't understand what I was asking her to do: to sing with her hands. As she was completely deaf, the concept of music was a hard nut to crack.



DO

Non, c'est une personne avec laquelle je travaillais. Je voulais qu'elle chante avec ses mains, et ça a été un vrai défi parce qu'au début, elle ne comprenait pas ce que je lui demandais. Étant complètement sourde, c'était pour elle une vraie gageure que d'appréhender le concept de musique.

DB

Roland Barthes a consacré de très belles pages au bunraku, dans lesquelles il montre comment le dispositif artistique se trouve révélé au sein de la représentation – du fait que le public a accès à tous les mécanismes dramaturgiques (l'origine de la voix, la personne qui actionne les marionnettes, etc.). Barthes dit que les principes du théâtre y sont exposés dans toute leur vacuité, tandis que la tradition occidentale fait tout pour préserver l'illusion – celle, par exemple, de l'unité entre l'acteur et le personnage, l'acteur incarnant en lui-même le personnage par l'expression directe de son intériorité. Barthes convoque une très belle image à propos du bunraku en parlant de marionnettes sans fils...

DO

Disons qu'il y a bien des « fils » – les trois personnes qui manipulent les marionnettes, tout cet art, il s'agit bien de « fils »...

DB

Je suis d'accord, mais c'est complètement différent de voir les fils. Si tu les vois, tu te retrouves face à un dispositif – il n'y a plus de secrets, plus de coulisses... Mais ce que je voulais suggérer, c'est cette sorte de déconstruction de la représentation, cette idée du dispositif comme partie intégrante de l'œuvre. Je crois que c'est un peu différent dans tes vidéos, où tu contrôles plein de fils, à la recherche d'un résultat très précis à chaque fois. Mais au final, ces fils que tu tiens restent plus ou moins invisibles... J'aimerais que tu parles un peu de la façon dont tu crées cet espace et dont tu en organises les éléments, et également savoir si tu cherches une véritable unité narrative...

DO

D'abord, la notion « d'unité narrative » est assez délicate – surtout dans *SPRING*, qui est moins narratif que mes autres films.

P-169-170-173
DAMIR OČKO

THE MOON SHALL NEVER
TAKE MY VOICE

[2010]

VIDÉO HD, COULEUR, SON /
HD VIDEO, COLOR, SOUND; 19 MIN. 16 SEC.
Courtesy de l'artiste et / of the artist &
Galleria Tiziana Di Caro (Salerno / Salerno)

169

DB

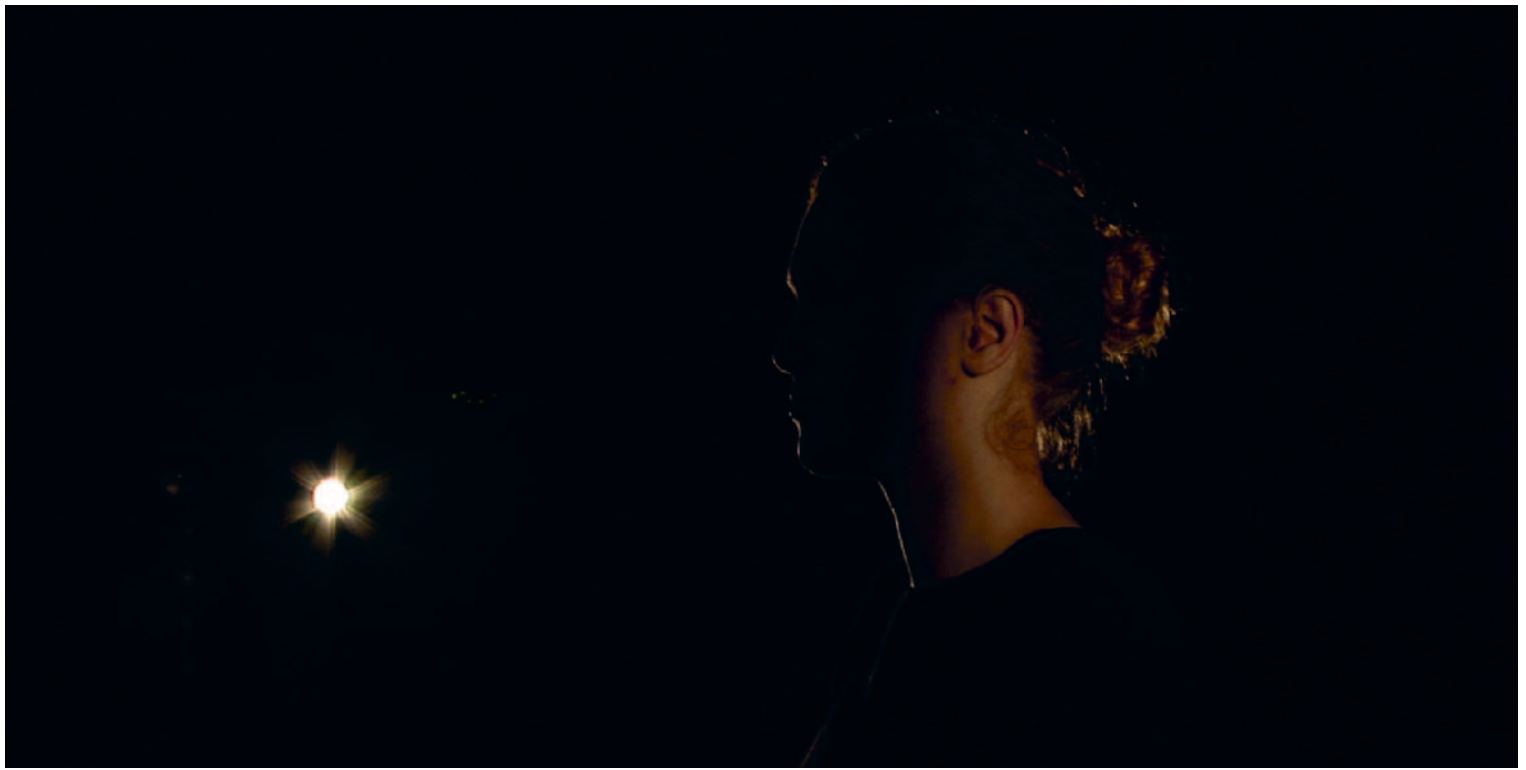
Roland Barthes has dedicated some beautiful pages to Bunraku, insisting on the way in which the artistic process is revealed as part of the representation. Something which is related to the fact that the audience has this access to all of the mechanisms of the theater: the origin of the voice, the people moving the puppets, etc. Barthes says that the sources of theater are exposed in their emptiness, while in the Western tradition everything is organized to deliver an illusion. An illusion for example of the unity between the actor and the character, through a direct expression of interiority: the actor really embodying the character in himself. Also, a very nice image suggested by Barthes about Bunraku is that of the puppets that no longer have any threads...

DO

Well... I mean there are "threads," the three people who are operating the puppets, the whole craft is a "thread"...

DB

Okay, but in a sense, it is really different when you see the threads. If you're seeing them, you are really facing the process, there are no more secrets, no behind the scenes... But what I was interested in putting forward to you was this kind of deconstruction of the representation, and this idea of the process as part of the work. I think it is a bit different in your videos where they are many threads that are controlled by you, looking for very specific outcomes each time. And finally these threads that you hold remain somehow invisible... So I would like you to talk a bit about how you build this space and organize these things, and also, to know if you're really looking for a sort of narrative unity...



Je suis parti des différents sens du mot « spring » [en français, « saut », « ressort », « printemps »]. Toutes ses significations ont en commun une forme de mouvement éruptif. Je me suis donc intéressé à ce mouvement, très singulier : celui de se détendre après une période de compression pour pouvoir jaillir. C'est « l'unité narrative » de *SPRING* : l'éruption. Mais je crois qu'il y a toujours une forme de structure narrative plus large, qui finit par apparaître tôt ou tard, et qu'on ne peut ignorer... Car tout ce qui s'écoule dans le temps possède de fait une structure narrative, comme la musique ou la poésie.

DE

Et qu'en est-il du contrôle ? J'aimerais en savoir plus sur la façon dont tu travailles avec les acteurs... Pas tant avec les acteurs, d'ailleurs, qu'avec le son : tu as une façon très personnelle de structurer les choses dans l'organisation du film...

DO

Je crois que la question du contrôle est plutôt celle de l'ajustement. Quand la contorsionniste est venue sur le tournage de *SPRING*, par exemple, je ne savais pas vraiment tout ce dont elle serait capable. Mais nous avons travaillé ensemble. Ainsi, beaucoup de choses se passent en temps réel, là, sur le tournage. Je ne peux pas dire que je maîtrisais tout, car je n'étais fixé sur rien – j'étais prêt à recevoir ce qui m'était donné, de la meilleure façon possible.

Il y a une autre forme de maîtrise dans *We Saw Nothing But The Uniform Blue Of The Sky* avec le bégaiement, dont je ne pouvais pas maîtriser le rythme. Mais j'avais une partition très précise avec des indications sur la façon dont le poème devait être dit. J'ai donc travaillé avec la personne qui disait le poème pour trouver la hauteur des mots, la façon dont les phrases devaient être dites et dans quel esprit. J'ai même inventé une série de gestes pour les mains et le corps afin de l'aider à comprendre comment la prononciation devait infléchir certaines phrases, comment d'autres devaient ressembler à des jets de pierre... Il y avait donc un contrôle, et en même temps aucune maîtrise, car je ne pouvais pas inscrire le bégaiement dans le texte. Et c'est justement ainsi

DO

“Narrative unity” is a kind of tricky idea to start with. Especially considering *SPRING*, a film which is less narrative than my other films. The way I started is with all the meanings of the word “spring.” These meanings have all a sort of an eruptive motion in common. So, I got interested in this motion, because it is so specific: the idea of moving upwards after a period of oppression, to then erupt. This is the “narrative unity” of *SPRING*: eruption. But I think that there's always a kind of wider narrative structure appearing sooner or later, and that you cannot ignore it... Since everything that flows through time actually has a narrative structure, like music or poetry.

DE

And what about control? I'm interested in knowing more about the way you work with actors... actually it is not only about the actors but also about sound: You have a very personal way of structuring things in the organization of the film...

DO

I mean, the thing of control is more a thing of adjustments. For example when I had a contortionist on the film set for *SPRING* I was not really aware of all the things she would be able to do. And we worked together. In this kind of process, many things happen instantly, there on the set. I cannot say that I had complete control, because I was not rigid about anything; I was willing to take what was given to me in the best possible way.

Another kind of control was in the *We Saw Nothing But The Uniform Blue Of The Sky* with the stammering, I could not control the rhythm of stammering, but I had a very precise score with indications on how the poem should be delivered. So, I worked with the person delivering the poem on the pitches of the words, the way the sentences should be spoken and in what kind of a spirit. I actually invented a set of gestures for the hands and the body that helped him to understand how some sentences should be curved by pronunciation, others should sound like throwing s tones... So there was a control, but at the same time there was no control, because I could not write down the stammering in the score. And exactly this notion of no control over the spoken word became the musical part of the film.

que l'absence de maîtrise sur la parole en est venue à constituer la partie musicale du film.

DB

Tu as dit que ta méthode de travail était comparable à celle du karaté...

DO

Oui! Je suis très attaché à la précision. Mais précis ne veut pas dire rigide. La réalisation oscille constamment entre précision de la partition et acceptation de ce qui se passe en dehors du cadre de la partition... et auquel il faut réagir, comme au karaté! Et puis, il faut être très conscient de tous les fils qu'il y a à tirer... et que tu dois tirer avec une certaine souplesse parce que ça part toujours dans les deux sens...

DB

Pour en revenir à la notion de dispositif, à la relation entre dispositif et œuvre, peut-on dire que tes dessins et tes partitions sont une sorte de moyen d'inclure le dispositif de travail dans l'exposition, en mettant le dispositif au même niveau que le film achevé?

DO

Il ne s'agit pas seulement d'inclure le dispositif, mais d'offrir au public la possibilité d'accéder à certains aspects de mes œuvres, qui sont moins faciles à appréhender directement. D'habitude, j'utilise différents types de partitions. Il y a une série de partitions pour les acteurs, pour l'équipe et les personnes impliquées dans le dispositif, et puis une autre série de partitions pour le public. C'est aussi pourquoi je préfère travailler dans le cadre d'une galerie ou un musée que dans celui d'un festival ou une salle de cinéma. L'espace de la galerie te permet de déployer les épaisseurs de l'œuvre de façon très complète et très transparente.

DB

C'est intéressant, car cette idée de transparence de l'œuvre est très proche de ce dont nous venons de discuter à propos du bunraku. Barthes parle encore de « subversion » de ce qu'il appelle « l'espace de ce mensonge » qu'est la scène du théâtre occidental. Et il est vrai que la représentation occidentale, du théâtre au cinéma, est traditionnellement liée à l'idée d'un espace du mensonge, de l'illusion... Pense à la fameuse notion de « suspension de l'incrédulité » du spectateur au cinéma, à qui l'on demande de renoncer à tout son scepticisme naturel dans sa manière de voir les choses... En d'autres termes, c'est l'idée de la *black box* comme boîte magique.

DO

La boîte noire au cinéma a cette capacité d'engendrer la magie, mais en imposant au spectateur tout un tas de règles, dans une relation autoritaire avec le public. Le cinéma n'a pas inventé ces règles, qui viennent du théâtre, des salles de concert, des opéras... Ce sont des règles qui définissent la position du spectateur, son regard, qui exigent qu'il reste assis en silence (et téléphone portable éteint!). Ce sont les règles de l'institution, qui disent quelque chose des relations de pouvoir dans une société opprimée par les règles. Même s'il existe plein d'autres règles contestables dans une institution artistique, l'espace d'exposition offre cette liberté au spectateur de pouvoir partir si l'exposition ne lui plaît pas. Et personne ne s'y croit obligé de se taire. Recréer une *black box* magique dans l'espace d'exposition, c'est travailler sans le pouvoir oppressif des règles cinématographiques, mais en conservant le pouvoir de l'illusion et de la magie. Je suis content si les gens restent tout le long du film, mais le libre choix est essentiel.

DB

You said the other day that the way you work is like karate...

DO

Yes! I like precision very much. But precise doesn't mean being rigid. Film-making is all the time balancing between the precision of a score and recognizing things that happen beside the score... and then to reacting to that, like karate! Also, you have to be really conscious and aware that there are many threads to pull... and the way you pull them should be done with a kind of flexibility, because it's always going both ways....

DB

Coming back to this notion of process, the relation between process and the work, could we say that your drawings and the scores are somehow a way of including the process of the work in the exhibition, putting the process on the same level as the finished films?

DO

It is not only about including the process, but also about providing access for the audience to some less approachable aspects of my works. I usually use different types of scores. There is a set of scores which is made for performers, for the crew and the people who are involved in the process, and then there is another set of scores which is made for the audience.

This is also why I like to work in gallery and museum contexts, rather than in contexts like film festivals or cinemas. The gallery space actually allows you to completely unfold all the layers of the work in a very transparent way.

DB

It's interesting, because this idea of the transparency of the work is really something very close to what we were discussing before about Bunraku. Quoting Barthes again, he speaks about a "violation" of what he calls the "space of lie" in the Western theater stage. And it's true that Western display, from theater to cinema, is traditionally related to this idea of being a space for the lie, for illusion... Think of the famous notion of the "suspension of disbelief" that is asked of the cinema audience: the fact that you really have to abandon all of your skeptical, ordinary, way of seeing things... In other words, this idea of the black box as a magical box...

DO

The black box in cinema contexts has this ability to create magic, but somehow on uneven terms: by oppressing the audience with a bunch of rules. These rules are not really invented by cinema, they come from theater, concert halls, opera houses... They are rules for only one position of looking and for a silent audience: They say to remain seated and not to speak, (and also to turn off your cellphone!). These are the rules of institutions, and they say something about power relations in a society oppressed by rules. Though there are many other questionable rules, there is however a sense of freedom in the exhibition space: People move away if they are not interested. No one feels obliged to remain silent. So, recreating a black magic box in an exhibition space means working without the oppressive power of the rules of cinema, while still retaining the power of illusion and magic. I am happy if people stay for the whole duration of the film, but the freedom to choose is a great thing.

DB

Since we are talking about cinema, I would like to ask you which are your influences from the cinema?

DO

I don't have many, really. A friend of mine recently asked me if I would choose an artist or filmmaker who has played a major role

DB

Puisque nous parlons de cinéma, je voudrais te demander quelles sont tes influences cinématographiques ?

DO

Je n'en ai pas beaucoup à dire vrai. Récemment, une amie m'a demandé si je pouvais lui donner le nom d'un artiste ou d'un cinéaste ayant joué un rôle majeur dans le développement de mon travail... et je suis resté là, à réfléchir et à réfléchir. Puis elle m'a dit que cela ne devait pas forcément être un artiste visuel, et tout de suite j'ai lancé : Ligeti, Nono, Lachenmann, Cage, Varèse... (Rires)

DB

Revenons à Luigi Nono alors. Il y a quelques jours, tu me disais qu'une composition comme *Prometeo* (1978) avait beaucoup influencé ton travail. Tu comparais aussi Cage à Nono ; Cage qui a essayé de faire un concert sans bruit, et Nono qui a tenté ce geste très radical de faire un opéra sans éléments visuels...

DO

L'incapacité de la musique à défendre un message politique est une forme d'échec qui me touche beaucoup. Ça a été une question centrale pour Nono, qui essayait d'ancrer le processus de création musicale dans le politique – une tâche très difficile, compte tenu de la nature apolitique de la musique elle-même. Il y a ce court texte de Ligeti, dans lequel il interroge les enjeux de la musique politique. Il se souvient, enfant, alors que la Roumanie était une monarchie, de cet hymne royal interdit plus tard par l'État roumain. Ce qui devient problématique pour Ligeti, c'est quand cet hymne, adopté par les partisans albanais durant la seconde guerre mondiale, devient l'hymne national albanais. Il se demande alors, assez ironiquement, ce qu'il arriverait si des délégués albanais venaient en visite officielle en Roumanie, alors que cet air y est interdit. Ce que dit Ligeti, c'est que si tu écoutes l'hymne sans en connaître l'histoire, tu n'entends que de la musique : des tons, des harmonies, des relations acoustiques et temporelles... en l'absence de récit, il ne possède aucune signification politique. Le même chant peut être à la fois complètement politique et apolitique. Cette question du politique a été une lutte centrale pour Luigi Nono. Il a composé une musique étonnamment « pure » et a toujours été extrêmement désireux de comprendre les modalités d'écoute dans la société. Il voulait que la musique reste pure tout en conservant une signification politique. *Prometeo* en est un bon exemple. Dans cet opéra, il a tenté d'écarter tous les éléments visuels pour lutter contre le caractère spectaculaire de l'opéra. Mais ça n'en reste pas moins un opéra – d'où son échec. C'est le même genre d'échec que celui de la pièce silencieuse de John Cage, qui n'est jamais silencieuse... Ce sont des luttes importantes.

DB

Je crois que tu as parlé un jour, dans un entretien, de la lune comme d'une « mer de silence », une sorte de « territoire utopique ». Et je trouve ta définition de ce qu'est le silence après Cage très juste. Le silence est devenu une sorte de territoire utopique... Dans les chambres anéchoïques, par exemple – les plus réussies d'entre elles, celles qui atteignent jusqu'à 99 pour cent de silence –, tu ne peux pas rester plus d'une demi-heure sans commencer à te sentir mal à l'aise. Et tu peux même avoir des hallucinations si la lumière est éteinte. Ce qui est intéressant et que cela est dû surtout au fait qu'en l'absence de son, tu perds le sens de l'espace. Le silence absolu est l'utopie ultime, le *non-lieu*...

DO

John Cage aurait perçu deux sons dans la chambre anéchoïque

in the way my work has been developing... and I stood there, thinking and thinking. Then she said it doesn't need to be a visual artist, and instantly I shouted: Ligeti, Nono, Lachenmann, Cage, Varese... (laughing)

DB

Let's then go back to Luigi Nono. A few days ago, you were telling me that a composition like *Prometeo* (1978) was a big influence on your work. You were also somehow comparing Cage and Nono... On the one side Cage, who tried to do a concert with no sound, and on the other side, Nono who tried this very radical act of doing an opera without visual elements...

DO

There is a kind of failure which I'm very interested in: the incapability of music to hold a political message. This was a major issue for Nono, who had been trying to surround the music-making process with a political context. A very difficult task, considering the apolitical nature of the music itself. There's a short text written by Ligeti, in which he questions the problems of political music. So, he recalls this royal song in Romania—when he was a child and the country was a monarchy—that was later forbidden by the state. What became problematic for Ligeti, is that the same song was later adopted by the Albanian partisans in WWII, and it became the Albanian national anthem. And so he wonders, quite ironically, what would happen when the Albanian delegates visit Romania, the song being still forbidden. What Ligeti is saying is that if you listen to the song without knowing the story, it would just be what music is: tones, harmonies, acoustic and temporal relations... without the narrative it would have no political meaning.

So, the same song can be at the same time completely political and apolitical. This was a major struggle for Luigi Nono. He wrote such incredibly “pure” music and was so keen to understand what the listening mechanisms of society are. He wanted his music to remain pure and at the same time to hold political meaning. A good example is his opera *Prometeo*, where he tried to ban all visual elements to work against the spectacle of opera. But it was nevertheless an opera, and so he failed. It is the same kind of failure as John Cage's piece of silence, which is never silent... These are important struggles.

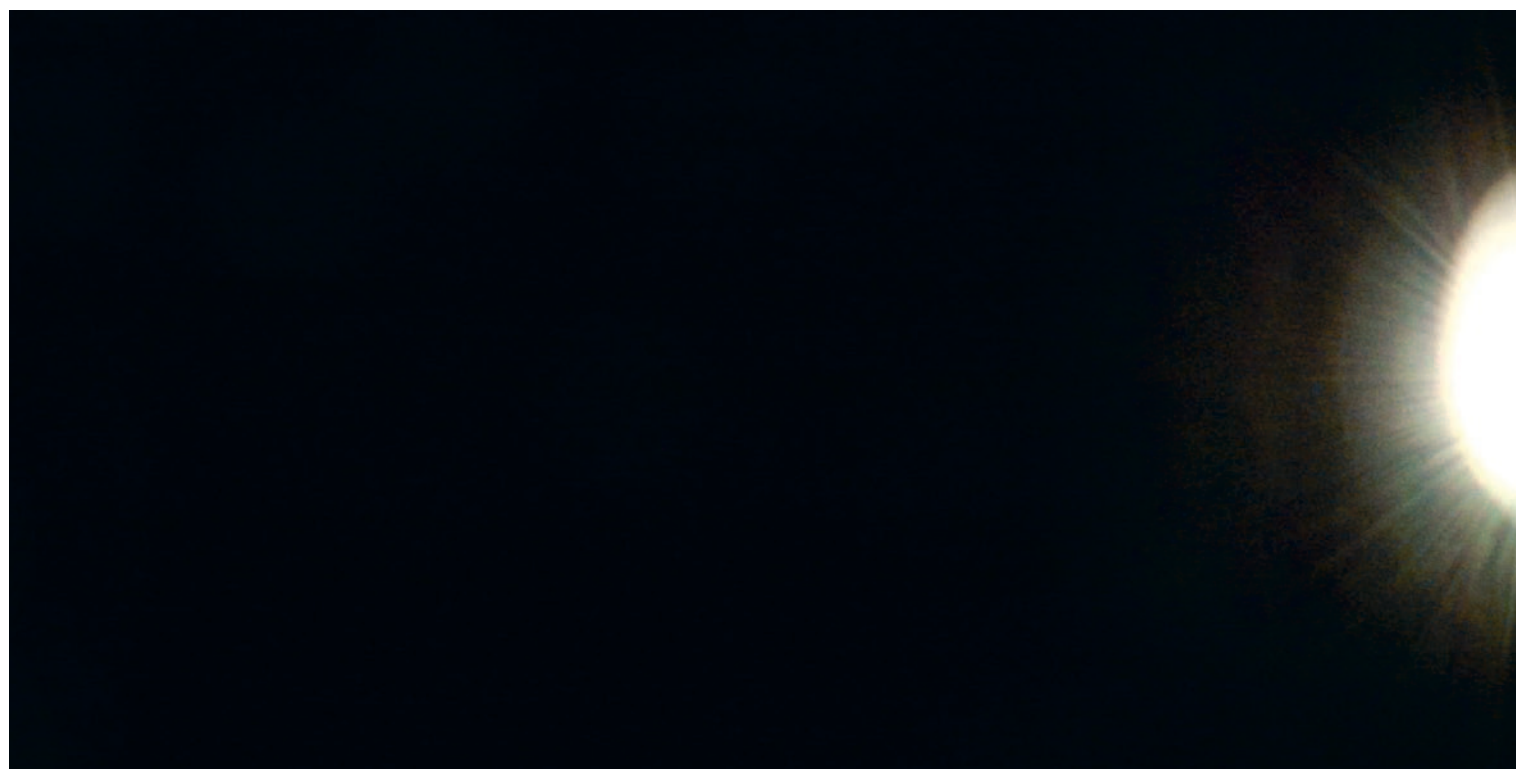
DB

I think in an interview, you once talked about this idea of the moon as a “sea of silence,” a sort of “utopian territory.” And I think this is a very appropriate definition for what silence is after Cage. Silence really became a sort of utopian territory...

Take the anechoic chamber: In some of the most efficient ones, those that can go up to 99 percent of silence, you cannot stay for more than half an hour, because you start to feel very uncomfortable; and if the lights are turned off you could even have hallucinations. And what's interesting is that this is mostly because, with the absence of sound, you lose the perception of space. Absolute silence is the ultimate utopia, a *non place*...

DO

Apparently to John Cage, he experienced two sounds in the Harvard anechoic chamber: a very high-pitched tone that was his nervous system and the low drone-like tone that was the sound of the blood circulating through his body. What I find interesting is that this desire to experience silence is actually pushing you toward your own body. It's an extreme desire to amplify the presence of the body, the body sounds one is rarely aware of.



à Harvard : un son très aigu provenant de son système nerveux et le bourdonnement grave du bruit de la circulation du sang dans son corps. Ce que je trouve intéressant, c'est que ce désir d'expérimenter le silence te renvoie en fait à ton propre corps. C'est un désir extrême d'amplifier la présence de ton corps, les sons de ton corps dont tu prends rarement conscience.

DB

Sans place ni espace autour de soi, on devient soi-même le son !

DO

Oui, on devient l'instrument...

DB

Aimerais-tu travailler davantage le son dans l'espace, et approfondir ce rôle central du son dans tes films, en allant davantage vers l'installation – pas nécessairement l'installation sonore, mais peut-être une configuration un peu hybride... qui ne se limiterait pas à l'installation frontale ?

DO

Peut-être que je creuserai cela plus tard, mais pour l'instant, non. Je pense vraiment l'espace filmique comme un espace absolu. Et, plus qu'au son, je m'intéresse à l'espace musical. Je ne cherche pas vraiment à explorer la façon dont le son se propage à travers l'espace physique, mais à analyser cet espace polyphonique infiniment riche qui se trouve à l'intérieur de la musique...

DB

J'aurais bien aimé aussi connaître la façon dont tu travailles avec les compositeurs, la façon dont tu intègres leur travail... Plutôt que de te contenter d'inclure leurs morceaux, tu les fais tiens en quelque sorte. C'est un processus de collaboration passionnant, dans lequel la notion d'auteur semble devoir se redéfinir...

DO

Je travaille beaucoup avec les samples. Alors je ne vais pas voir le compositeur en lui demandant de m'écrire un morceau de musique. Je lui explique au contraire que tel morceau de musique a un son ou une structure que j'aimerais réutiliser et que je vais probablement beaucoup modifier. Je travaille avec ma propre logique pour ça – je perçois souvent la musique de manière sin-

DB

With no space, with no place around, in a way you become sound!

DO

Yes, you become the instrument...

DB

Are you interested in working more with sound in space? In pushing this very important role of sound in your films a step further, toward a more installative way? Not necessarily as sound installation, but perhaps in a more hybrid configuration... not limiting to the frontal setting.

DO

I cannot say that maybe in the future this is something I might not look into, but at this point no. I really think of film space as an absolute space. And, more than in sound, I'm interested in the space of music. I'm not really into exploring how sound spreads through physical space, but I'm more interested in this endlessly rich polyphonic space which is inside the music...

DB

I was also curious to know more about the way in which you work with composers, the way in which you integrate their work... Rather than just incorporating their musical pieces, you somehow transform their work to make it your own work. It's a very interesting collaborative process where the notion of authorship is being somehow rediscussed...

DO

I work a lot with samplings. The way I approach the composer it's not to ask "can you write a piece of music for me?" Instead, I explain that a specific piece has a sound or structure that I would like to re-use and that I will probably be changing it a lot. I have my logic of doing these things, because I usually hear the music in a different way, and I want to interact with it, I want my images to interact with it too.

DB

Can you talk about the way in which you write the poems that are part of your films, and about the fact that you write them in English?

DO

Despite many obvious challenges, I find it easier to write in a foreign language, the words always sound a bit alien, and it is easier to focus

gulière; et je veux interagir avec elle et je veux que mes images interagissent également avec elle.

DB

Peux-tu parler de la façon dont tu rédiges les poèmes que tu intègres à tes films? Tu les écris en anglais...

DO

Malgré les difficultés évidentes qu'il y a à écrire dans une langue étrangère, je trouve cela plus facile. Comme les mots sonnent toujours un peu étrangement, il est plus facile de se concentrer sur leur sonorité véritable. Le croate m'est trop familier: si j'écris de la poésie en croate, tout ce que j'écris est là, devant moi, comme affiché sur un panneau publicitaire. Écrire en anglais, c'est comme creuser un tunnel ou une mine. Quant à la façon dont je compose les poèmes... ça commence toujours par une image que je voudrais décrire. Je la décris, puis je l'adapte aux divers rythmes que j'essaie d'obtenir – le rythme de diction du poème, par exemple, qui est un élément central pour moi...

Quand les choses commencent à se mettre en place, je prends les dictionnaires, et parfois je traduis des fragments de l'anglais vers le croate et inversement afin d'ajuster les différents niveaux de signification.

DB

J'imagine qu'il s'agit également de trouver une certaine musicalité des mots...

DO

Oui, ce que tu peux faire de plus musical avec un texte, c'est d'écrire un poème, je crois...

DB

Pour finir, j'aimerais revenir sur cette citation de Nono qui évoque la figure de Prométhée. En fait, c'est une autre version du mythe que choisit Nono dans laquelle Prométhée ne vole pas le feu, mais est pris dans une quête, dans une sorte de quête sans fin. Cet « autre » Prométhée n'est pas à la recherche de solutions – ce que font les institutions, dit Nono. Prométhée, lui, poursuit sa quête. Il peut arriver qu'il échoue, mais il continue encore et encore. Il ne souhaite pas vraiment résoudre les problèmes...

DO

Cela vient d'une inscription sur un mur que Nono a vue lors d'une visite dans un monastère près de Tolède en Espagne, et qui disait: « Il n'y a pas de chemin; mais du cheminement. » La plupart des œuvres de Nono sont traversées par cela, et la solution qu'il défend finalement, c'est la nécessité de vivre une aventure...

Parc des Buttes Chaumont, Paris. 24 juin 2012.

Traduit par Aude Tincelin

DAMIR OČKO

Né en 1977, Damir Očko vit et travaille à Zagreb (Croatie). En 2003, il est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Zagreb. Son travail a été présenté en Europe à l'occasion des expositions: « The Age of Happiness » au Lothringer13 (Munich, 2009), « Event Horizon » au Kunstverein Leipzig (2010), à Castle & Elephant (Coventry, 2010), ou encore « On Ulterior Scale » à la Kunsthalle Dusseldorf (2011) et au MultiMedia Center Luka (Pula, 2012).

-- « The Kingdom of Glottis », exposition personnelle de Damir Očko organisée dans le cadre de « Croatie, la voici », festival de la Croatie en France, du 17/10/12 au 11/02/13 au Palais de Tokyo.

DANIELE BALIT

Daniele Balit est un commissaire d'exposition et historien de l'art vivant à Paris. Il a obtenu son doctorat en histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, pour lequel il s'est intéressé à l'impact des pratiques sonores dans les contextes d'exposition. Il est le fondateur de Birdcage: un espace itinérant dédié au son produisant des interventions *in situ*. Depuis 2006, il est l'un des membres fondateurs de 1:1projects, un espace à but non-lucratif, ainsi qu'un fonds d'archives d'artistes, situés à Rome.

on how they actually sound. Croatian is too familiar for me: if I write poetry in Croatian everything I write is right there, in front of me, like a billboard. Writing in English is like digging a tunnel or a mine. About the way I compose a poem... it always begins with an image I want to describe. Then, the next step is to describe this image and to adjust it to the various rhythms I'm trying to obtain. For example, the rhythm in which the poem will be delivered, which is very important for me...

When things start to be in place, I then work with dictionaries, and occasionally with translating fragments back and forth between English and Croatian, to fine-tune different levels of meaning.

DB

I guess it's also about finding a sort of musicality of the words...

DO

Yes, the most musical thing you can do to a text is to write a poem...

DB

In conclusion, I'd like to mention this quote by Nono which relates to the figure of Prometheus. Actually Nono turned to another version of the myth, in which Prometheus is not the one who stole fire, but is someone who is always searching for something, in a sort of endless search. This "other" Prometheus is not looking for solutions: This is what institutions are doing, Nono says, while Prometheus goes on with his quest. He could eventually fail, but he keeps on going. He doesn't want to solve problems...

DO

It comes from one point when Nono actually visited a monastery near Toledo in Spain, and on the wall there he saw an inscription that said: "there are no ways, only walking." It has been something which runs through most of the works by Nono. He's basically saying that the only solution is to have an adventure...

Buttes Chaumont Park, Paris. June 24, 2012.

DAMIR OČKO

Born in 1977, Damir Očko lives and works in Zagreb (Croatia). In 2003, he graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb. His work has been notably shown in European exhibitions: "The Age of Happiness" at Lothringer13 (Munich, 2009), "Event Horizon" at Kunstverein Leipzig (2010), at Castle & Elephant (Coventry, 2010), or "On Ulterior Scale" at Kunsthalle Dusseldorf (2011) and at MultiMedia Center Luka (Pula, 2012).

-- "The Kingdom of Glottis," solo exhibition by Damir Očko as part of "Croatie, la voici", festival of Croatia in France, from 17/10/12 to 11/02/13 at the Palais de Tokyo.

DANIELE BALIT

Daniele Balit is a curator and art historian living in Paris. He holds a PhD in Contemporary Art History from Paris 1 – Panthéon Sorbonne University, in which he has investigated the impact of sound-based practices on the exhibition contexts. He's the founder of Birdcage: an itinerant sound gallery producing *in situ* interventions. Since 2006, he is a founding member of 1:1projects, a non-profit space and artists' archive based in Rome.

DAMIR OČKO
SPRING



 *high click*
 *low click*
 *lip click*

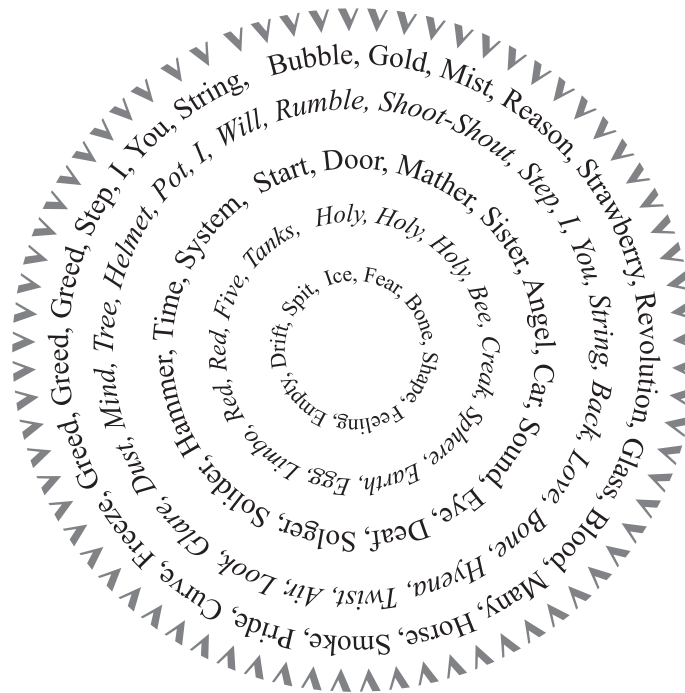
(  )

Then the  came
 on the upper lip
 on the upper teeth,
 on the edge of the teeth
 on the inner surface of the teeth
 on the gum line just behind the teeth,
 to the back of the ridge
 on the hard palate on the roof of the mouth
 on the soft palate further back on the roof of the mouth
 and on the uvula hanging down the entrance of the throat
 my throat
 the throat itself
 
 the epiglottis
 the flap
 the windpipe
 the pink soft wet skin of the lower lip
 
 in front of the tongue
 by the tongue
 just behind the tip of the tongue
 on the blade of the tongue
 the blade of the tongue,  
 the body of the tongue 
 the root of the tongue in the throat
 my throat
 the throat itself
 the entrance
 the glottis

In a whisper you say:

$-p$

The ground begins to bloom:



For your slogans:

$$fff$$

What remains holy
leave behind!

