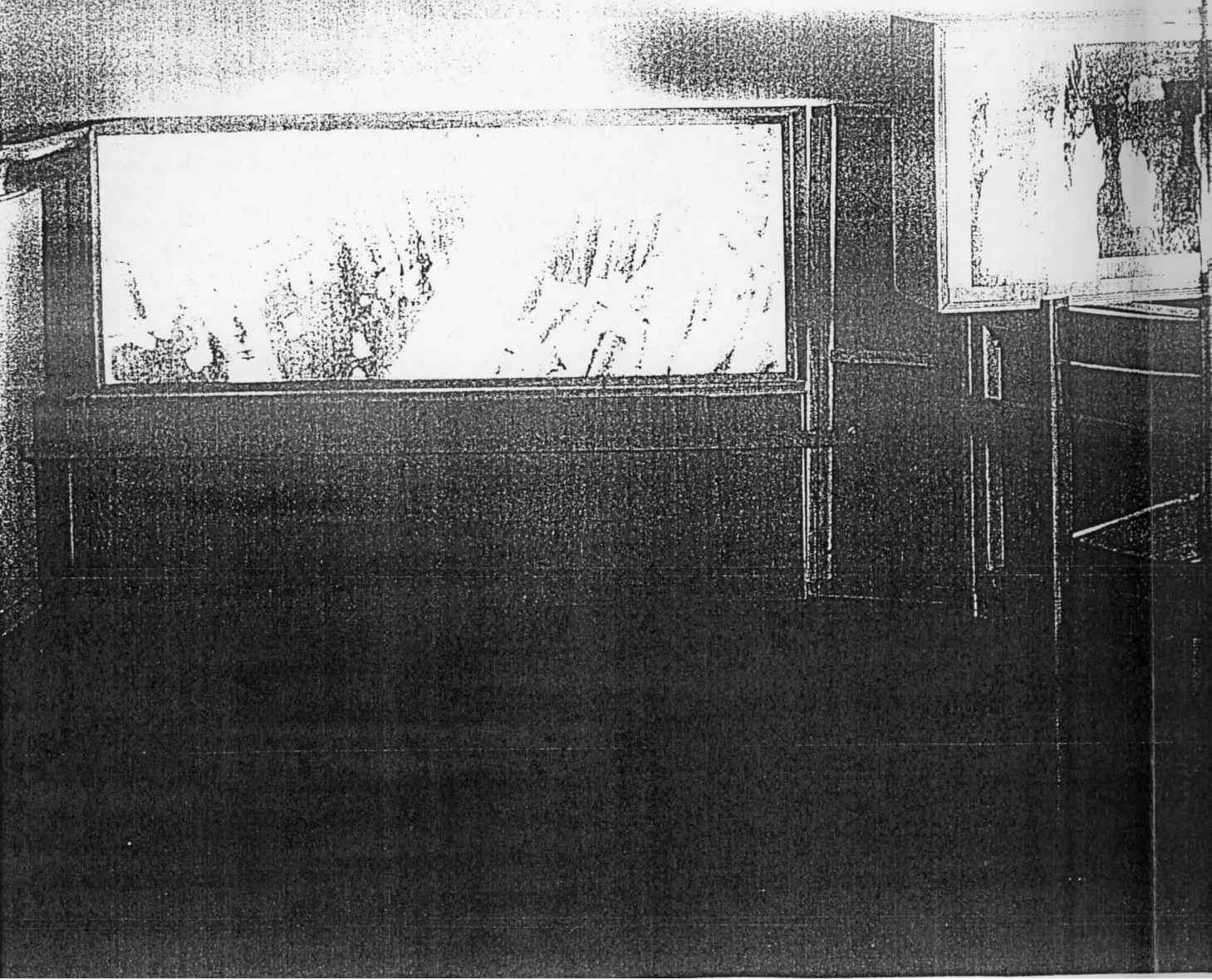


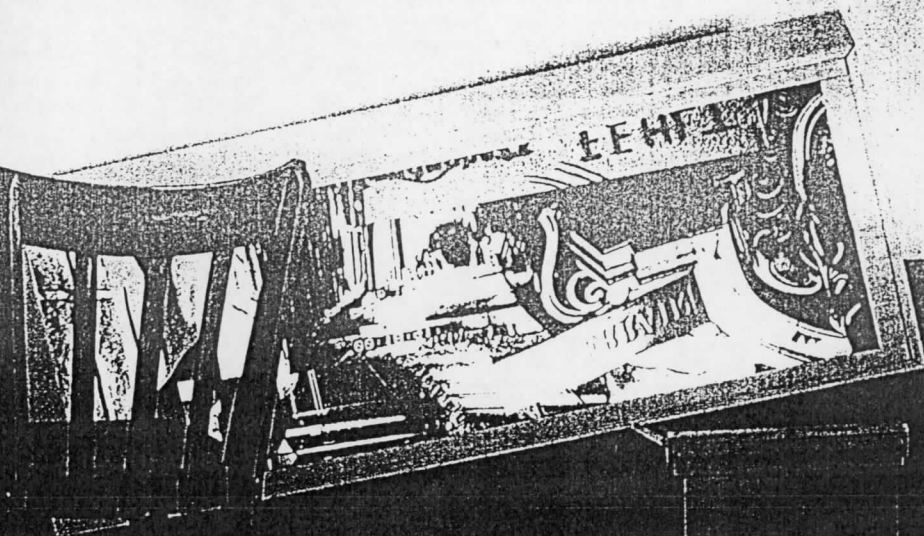
Body Missing : Partition pour le corps défunt

Body Missing: Score for the deceased body





6
DÉBUT DU PROCESSUS
NOMINATIF RÉCEPTEUR



“We forget that the artist

never stands in front of the past like a commentator but like a builder, looking therein for materials with which to make something new. The reasons for art lie within him and not without”. (Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Flammarion, 1999)

FIRST PERFORMANCE: WORDS AND MUSIC

In the chorus of images and voices produced by the simultaneous presentation of these six video tapes, the main dialogue might well not be the actors' dialogue – we hear their voices but never see them. It might also well not be the dialogue between the picture and the sound. Both these call to mind two people looking for each other without ever managing to meet face to face, as if something were forever interfering with them: refrain, readings, radio reports, ambient noises, and conversations are all sound units whose length only rarely overlaps with the length of the sequence and the corresponding series of images.

Yet the conversational, dialogic form permeated *Body Missing* through and through – that more versatile form of discourse which is also more lively than other forms, and sets the narrative within the present. In order to get everything she has to say across, to show everything that she has to show, and to give shape to a material that is as rich as it is fragmentary, Vera Frenkel imagines an interspersed conversation which is carried on throughout this six-part partial story: a three-way conversation embarked upon at a bar, is read thanks to English subtitles that clearly do more than merely translate the German voices, and reported in snippets depending on what can be more or less deliberately heard by the “landlady”. It is a “stolen” conversation, overheard, whose situation and leading characters issue directly from one of the artist's earlier works. ... from *the Transit Bar*. The indiscretion straightaway displays its artificialness, and the present-tense narrative, which tells of a political-cum-philosophical-cum-artistic undertaking of some stature, consisting of putting into the present tense art that has disappeared, is automatically included in the continuity and intimacy of a personal work.

Body Missing is a work that pretends to be in the form of conversation. But Vera Frenkel works on several levels at once. The interplay of rejoinders thus relates back, by way of the artist's actual voice and the permanent subtitling that renders the discourse visible, to the interplay between the two leading characters of this piece, which, counter to anything you might expect of this medium, are “image” (fixed image and movement image), and “fine arts”. The artist has imagined a dialogue between the material work and its dematerialization. Video (image and sound) enters into dialogue with sculpture and painting, with confiscated masterpieces (vanished, destroyed or refound) as with works which today still adorn public places and architectures. Not that video focuses on the work as art object, nor that it fades before this subject (in the sense in which the term is used in television jargon). Quite the opposite, the camera refuses to film the artwork in the unscathed splendour of its visual unity.

The only moments when the screen shows the complete image of a work are those where the archival photograph shows it like a trophy (Vermeer's *The Art of Painting* in the hands of soldiers) or a catch (bandaged sculptures, photographed at the moment of their relocation). Picture of

pages 4-5: vue de l'exposition

« Nous oublions que l'artiste ne se tient

jamais devant le passé comme un exégète mais comme un constructeur qui y cherche des matériaux pour réaliser quelque chose de nouveau. Les raisons de l'art sont en lui et non pas hors de lui. » (Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Flammarion, 1999)

PREMIÈRE INTERPRÉTATION : PAROLES ET MUSIQUE

Dans le chœur d'images et de voix que produit la présentation simultanée de ces six bandes vidéo, le dialogue principal pourrait bien ne pas être celui des acteurs dont on entend les voix sans jamais les voir. Il pourrait bien aussi ne pas être celui que tiennent l'image et le son. Ces deux-là font penser à deux personnes qui se chercheraient l'une l'autre sans pouvoir se rencontrer face à face, comme si quelque chose en permanence interférait entre eux: refrain, lectures, reportages radio, bruits ambiants, conversations sont des unités sonores dont la longueur ne recouvre que rarement celle des plans-séquences ou des successions d'images qui leur correspondent.

Pourtant, la forme dialogique traverse de part en part *Body Missing*, cette forme la plus souple du discours qui, plus vivante que les autres, installe le récit dans le présent. Pour faire entendre tout ce qu'elle a à dire, pour faire voir tout ce qu'elle a à montrer, donner forme à un matériau aussi riche que fragmentaire, Vera Frenkel imagine une conversation entrecoupée qui se poursuit tout au long de cette histoire partielle en six parties; une conversation à trois commencée au comptoir d'un bar, lit-on par les sous-titres anglais qui font manifestement plus que traduire les voix allemandes, et rapportée par bribes selon ce qu'a pu entendre, plus ou moins intentionnellement la « tenancière ». Il s'agit d'une conversation « volée » dont la situation et les protagonistes sont directement issus d'une œuvre antérieure de l'artiste, ... from *the Transit Bar*. L'indiscrétion affiche d'emblée son caractère artificiel et le récit au présent, qui parle d'une entreprise politico-philosophico-artistique d'envergure qui consistera à rendre au

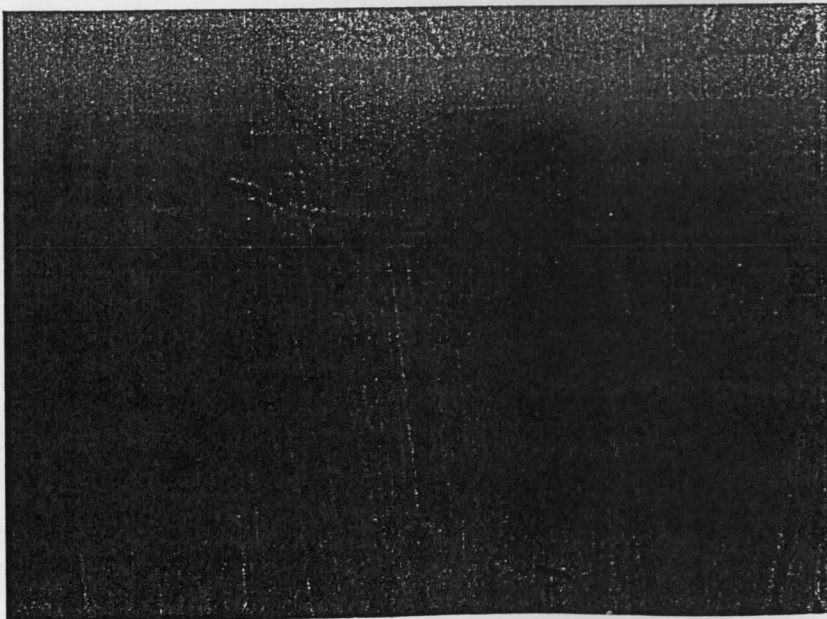


Image extraite de la bande *Body Missing*, Part 1 1994

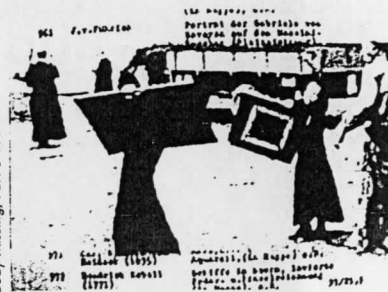
présent l'art qui a disparu, s'inscrit d'office dans la continuité et dans l'intimité d'une œuvre personnelle.

Body Missing est un ouvrage qui fait mine d'être en forme de conversation. Mais Vera Frenkel travaille à plusieurs niveaux en même temps. Aussi, le jeu des répliques renvoie, à travers la voix même de l'artiste et le sous-titrage permanent qui inscrit le discours dans le visible, au jeu des deux principaux protagonistes de cette pièce que sont, contre toute attente du médium, l'« image » (image fixe et image mouvement) et les « beaux-arts ». L'artiste a imaginé un dialogue entre l'œuvre matérielle et sa dématérialisation. La vidéo (image et son) dialogue avec la sculpture et la peinture, avec les chefs-d'œuvre confisqués (disparus, détruits ou récupérés) comme avec les œuvres ornant encore aujourd'hui places publiques et architectures. Non qu'elle porte « sur » l'œuvre comme objet d'art, non qu'elle s'efface devant ce sujet (au sens où on entend le terme dans le langage télévisuel). La caméra, au contraire, se refuse à filmer l'œuvre d'art dans la splendeur indemne de son unité visuelle.

Les seuls moments où l'écran fera apparaître l'image complète d'une œuvre seront ceux où la photographie d'archives la montre comme un trophée (*L'Art de la peinture* de Vermeer aux mains des soldats) ou comme une prise (des sculptures emmaillottées, photographiées au moment de leur délocalisation). Image d'image plutôt qu'image d'objet, ces plans ne correspondent d'ailleurs jamais à l'intégralité du document et le déroulement des bandes fait apparaître que le contrôle auquel sont soumises les archives est une critique de son utilisation comme « information » : répétée, successivement recadrée, le noir et blanc inversé en blanc et noir (l'écran devenant alors machine à radiographier), la photographie révèle et voile – alors que défile la bande. À cette manière de filmer, de monter et de montrer le document, répond, par une autre logique mais avec la même cohérence, la manière de filmer les monuments. Évitant le face à face et le plan fixe, la caméra glisse sur la sculpture, la balaie du regard, laconiquement et sans la moindre dramatisation de point de vue, enregistrant le présent plutôt que l'éternelle présence. Le jeu ici ne consiste pas dans le cadrage et l'inversion mais dans les travellings verticaux et horizontaux, les fondus enchaînés, les superpositions de mouvements de caméra.

Ce colloque entre la matérialité de l'objet d'art et la fluidité immatérielle de l'œuvre vidéographique se concentre dans l'étrange monument que la cité reconnaissante de Linz a élevé à la gloire du Sauveur (comme offrande de fin de guerre et de peste). Amoncellement de nuages pétrifiés dont les replis sont occupés par des angelots, cette sculpture presque informe, que la caméra révèle comme un objet de résistance à la représentation, est un magma de corps tendus vers un corps manquant. Monument à la religion catholique s'incarnant dans la représentation des transports et de l'extase corporelle et spirituelle, cette sculpture fait occuper le cœur de la cité par l'image même du passage du corps présent au corps absent. Dans l'extrême douceur de cette représentation, et dans la sublimation de la pierre, ce que l'on devine être une *Assomption de la Vierge* peut être lue comme une allégorie de *Body Missing*. Mais, tout autant, cette Assomption recèle aujourd'hui une violence extrême : ce monument baroque, qui fut élevé à la mémoire des morts dont la cité se souvient triomphalement, de jour comme de nuit, rend d'autant plus présente et visible la destruction de la mémoire de la Grande Destruction du 20^e siècle¹. Vera Frenkel fait remarquer que le monument de Linz n'est plus seulement pointé vers le corps disparu de la Vierge. Il montre, pétrifiant, que l'Absence hante ce lieu. Il le montre parce qu'il est là, dans la cité qui était destinée au grand œuvre du Führer. Autre manière de dire clairement, pour qui aurait risqué de ne pas le comprendre, que l'artiste, pour parler de la destruction du corps et de la mémoire d'une race, a choisi de parler de la disparition, et des œuvres et de leur mémoire.

Image extraite de la bande
Body Missing, Part 3 1994



an image rather than picture of an object, these shots never, incidentally, tally with the integrality of the document and the unwinding of the tapes shows that the control to which the archive is subject is a criticism of its use as "information": repeated, then reframed, with the black and white switched to white and black (the screen thus turning into an X-ray machine), the photograph reveals and veils – while the tape proceeds. This way of filming, editing and showing the document fits the way of filming monuments, by a different logic but with the same coherence. By avoiding head-on contact and the static shot, the camera glides over the sculpture, scans it eye-like, laconically and without in any way dramatizing the point of view, recording the present rather than eternal presence. The game here consists not in the framing and the reversal, but in the vertical and horizontal travelling shots, the cross fading, and the overlay of camera movements.

This confab between the materiality of the art object and the immaterial fluidity of the video work is brought tightly together in the strange monument erected by the grateful city of Linz to the glory of the Saviour (like offering to mark the end of war and plague). As an accumulation of petrified clouds whose folds are filled by cherubs, this almost shapeless sculpture, revealed by the camera as an object resisting representation, is a magma of bodies extended towards a missing body. As a monument to the Catholic religion embodied in the representation of transport and rapture, and physical and spiritual ecstasy, this sculpture fills the heart of the city with the actual image of the transition from the present body to the absent body. In the extreme softness of this representation, and in the sublimation of the stone, what we reckon to be an *Assumption of the Virgin Mary* may be read as an allegory of *Body Missing*. But, just as much, this Assumption today conceals an extreme violence: this Baroque monument, which was erected to the memory of the dead, triumphantly remembered by the city, day and night, makes the destruction of the memory of the Great Destruction of the 20th century¹ all the more present and visible. Vera Frenkel draws our attention to the fact that the Linz monument is no longer directed solely towards the disappeared body of the Virgin Mary. By way of petrification, it shows that Absence haunts this place. It shows this because it is there, in the city that was part of the Führer's grand design. This is another way of clearly saying, for anyone who might not have quite understood, that, in order to talk about the destruction of the body and the memory of a race, the artist has elected to talk about disappearance, and about works and their memory.

SECOND PERFORMANCE:

BETWEEN FUGUE AND MILITARY MARCH

Six video tapes, viewable and audible in six areas of the exhibition venue. Six light stations where, in six different

¹ Cf. Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Verdier, 1998.

¹ Cf. Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Verdier, 1998.

ways, there is a procession of an odd mixture of genres. Documentary, fiction, investigation and confession are all at work, the one dovetailed with the next, on the formulation of a montage where what we see always seems to be *out of synch* with what we hear. In the welter of imagery, words and voices jostling in the totality of the installation, this very discrepancy, which offers the viewer the chance to follow several tracks at once, guarantees the continuity of the whole thing. There does not seem to be any possible link, at any time, between what is said and what is shown. At the very most, complementary effects brush against one another, come together and then move apart just as fast, the way truth may brush against proof, but not necessarily.



Image extraite de la bande
Body Missing, Part 6 1994

Needless to say, the artist does not hide the fact that she wants to intrigue her onlooker by wooing his/her intelligence. For those, of either gender, who thought they could let themselves be lulled by illusions, by taking a seat on one of the two chairs facing the screen, have to make endless adjustments to the changes of key and style dictated by the editing. The viewer is grabbed neither by the intrigue nor by the revelations; he will be neither voyeur nor witness. He/she risks being caught, on getting into the game, by a desire to recoup the procession of the video, reduce the undeniable gap between the image track and the sound track, and control the articulation of one by the other – as if he/she, the viewer, could mentally reconcile the different time scales on which the visible and the audible play. Faced with *Body Missing*, desire has become altogether a matter of the mind.

But this abundance is only apparent, because, from one video station to the next, we find similar sequences, identical scenes differently framed, here a shot in its abbreviated version, there a longer one. Vera Frenkel shows us that, contrary to the work, the image can be recycled. She also says this: that the image is merely passing, that it is not subject to the continuous because it is there to frame the discontinuous, par excellence, which is the subject of *Body Missing*, namely the missing work. The work is missing, and the absence of the work cannot itself be reduced to the image, whence the importance of having rendered it substantial by surrounding each station with a pile of crates – the ones used for the actual transport of Vera Frenkel's work, which at the same time refer to those deposited in the Altausee salt mines and in the basement of the Vienna Academy of Fine Arts – and illuminated toms displaying a translucent image made up of videotape excerpts – these images being the memory of the original version of *Body Missing*, shown in 1994 at the Offenes Kulturhaus in Linz². Forming a cumbersome and invasive

SECONDE INTERPRÉTATION : ENTRE FUGUE ET MARCHÉ MILITAIRE

Six bandes vidéo visibles et audibles en six lieux de l'espace d'exposition. Six stations lumineuses où a lieu, de six manières différentes, le défilement d'un étrange mélange des genres. Documentaire, fiction, enquête, confession travaillent, l'un s'enchâssant dans l'autre, à l'élaboration d'un montage où ce qu'on voit semble toujours *en décalage* par rapport à ce qu'on entend. Sous la profusion des images, des textes et des voix qui se bousculent dans la totalité de l'installation, ce décalage même, qui offre au spectateur la possibilité de suivre plusieurs pistes en même temps, assure la tenue de l'ensemble. Il ne semble pas y avoir d'adhésion possible, à aucun moment, entre ce qui est dit et ce qui est montré. Tout au plus des effets complémentaires se frôlent, se rencontrent pour se séparer aussi vite, comme la vérité peut frôler la preuve mais pas nécessairement.

L'artiste, certes, ne cache pas qu'elle veut fasciner son spectateur en séduisant son intelligence. Car ceux ou celles qui croyaient pouvoir se laisser bercer d'illusions en prenant place sur l'une des deux chaises installées face à l'écran, sont amenés à s'ajuster sans répit aux changements de registres et de régimes que le montage impose. Le spectateur ne sera pris ni par l'intrigue, ni par les révélations, il ne sera ni voyeur ni témoin. Il risque d'être pris d'entrée de jeu par le désir de rattraper le défilement de la vidéo, de réduire l'écart incontestable entre la bande image et la bande son, de maîtriser l'articulation de l'une par rapport à l'autre – comme si lui, spectateur, pouvait réconcilier mentalement les temporalités diverses sur lesquelles jouent le visible et l'audible. Face à *Body Missing*, le désir est entièrement devenu affaire de l'esprit.

Cette profusion n'est pourtant qu'apparente, puisqu'on retrouve, d'une station vidéo à l'autre, des séquences semblables, des scènes identiques cadrées autrement, un plan ici dans sa version courte et là plus longue. Vera Frenkel nous montre que contrairement à l'œuvre l'image est recyclable. Elle dit aussi ceci : que l'image ne fait pas que passer, qu'elle n'est pas soumise au continu car elle est là pour encadrer le discontinu par excellence qu'est le sujet de *Body Missing*, à savoir l'œuvre manquante. L'œuvre manque, et le manque de l'œuvre n'est lui-même pas réductible à l'image, d'où l'importance de l'avoir matérialisé en environnant chaque station d'un amas de caisses – celles ayant servi au transport même de l'œuvre de Vera Frenkel et qui renvoient en même temps à celles entreposées dans les mines de sel d'Altausee et dans les sous-sol de l'Académie des beaux-arts de Vienne – et de tombeaux lumineux affichant une image translucide composée à partir d'extraits des bandes vidéo – ces images étant la mémoire de la version originelle de *Body Missing*, présentée en 1994 au Offenes Kulturhaus de Linz². Décor lourd et envahissant, ces boîtes de bois font alterner des zones d'ombre et de lumière, de secret inviolé et de révélation partielle ; elles occupent le champ de vision du spectateur le rappelant sans cesse à l'ici-maintenant de l'installation vidéographique et surdimensionnent, en les fixant, certaines images que l'artiste a voulu définitivement sortir de toute forme de réserve.

Il n'y a pas de résumé possible du récit de cette œuvre en six parties ou du récit en six parties de cette œuvre. Tout au plus un résumé de quelques décalages qui font apparaître à quel point l'extrême fluidité de cette œuvre (une fluidité d'autant plus grande qu'elle n'est pas « tenue », maintenue par une intrigue narrative, qu'elle nous file entre les doigts à travers un palimpseste de récits et de séquences irrégulièrement entrelacés), cette fluidité conduit en réalité au sentiment d'une « épaisseur ». Or, cette dimension est par essence étrangère à l'image, et c'est pourtant, paradoxalement, ce à quoi tend *Body Missing* : une épaisseur abstraite et sensible, sans cadre (sans hauteur ni largeur définie), sans représentation ni discursivité (sans début ni fin). Sans substance, volatile, immatérielle, l'œuvre n'approfondit ni ne développe rien ; elle « se » développe dans l'épaisseur.

² Ces boîtiers sont la version tridimensionnelle des fenêtres de la façade du Offenes Kulturhaus qui arboraient ces mêmes images visibles de l'intérieur et de l'extérieur de l'immeuble ; ils sont donc le résultat d'une extraction, d'un arrachement, et rappellent, par leur imposante présence physique, le lieu d'origine de l'œuvre. Ils sont l'envers des caisses de transport d'œuvres auxquelles ils sont mêlés dans l'installation d'Hérouville Saint-Clair et qui renvoient, elles, à la circulation de *Body Missing* comme au transit des milliers d'œuvres que s'est appropriées le III^e Reich.

² These boxes are the three-dimensional version of the windows of the façade of the Offenes Kulturhaus, which housed these same images visible both inside and outside the building; they are thus

Description partielle et partiale des six parties de *Body Missing*, en quelques décalages :

PARTIE 1 (Reconciliation with the Dead) : Un plan assez long fixe les mouvements un peu gauches mais manifestement scénarisés de pieds diversement chaussés. Des gens tiennent un silencieux conciliabule à l'endroit précis où, au sol, se rencontrent les lignes ornementales qui forment la croix gammée à l'antique dite « svastica ». Pendant ce temps, mais déjà avant et se continuant après, la bande son est ailleurs. Elle nous plonge dans un dialogue : possédant un document estampillé à Vienne prouvant que des caisses ont été livrées (on ne sait où mais on sait quand), une femme (« she ») tente de convaincre un homme (« he ») qu'il y a déjà là matière à commencer l'enquête et le travail...

PARTIE 2 (Recalling the Benign World of Things) : Alors qu'on me montre une à une, et trop rapidement, une série de photographies d'archives (chaque image en dévoilant une autre qui semblait cachée dessous), j'entends le rythme (un peu militaire ? mais ce sont les images qui m'y font penser) de bruits de pas. Ces pas aboutissent à la lecture d'un document du 9 mai 1949. Il s'agit d'une lettre officielle du gouvernement autrichien qui réclame l'aide du gouvernement américain pour assurer le retour des œuvres « acquises » en Autriche pour le musée d'Hitler à Linz. Pendant ce temps défilent, de haut en bas, les photographies de caisses entreposées. Je ne verrai aucune œuvre, que les caisses, « des » caisses empilées comme des corps anonymes, qui gardent le secret de leur contenu.

PARTIE 3 (Trail of Fragments) : C'est dans cette partie que l'on verra un bref extrait de film où Hitler, accompagné d'une délégation, parcourt les salles d'un musée. Il n'y a pas de mots, pas de commentaires accompagnant ces images. Martelant cette marche qui a acquis l'épaisseur de toutes les images et de tous les mots qui en ont précédé l'arrivée, il n'y a que le bruit très sonore d'une autre marche : celle, aussi conceptuellement étrange que visuellement banale, filmée par Vera Frenkel, qui n'est autre que la suite de la scène des pieds en conciliabule de la partie 1.



décor, these wooden boxes create alternating zones of shadow and light, inviolate secrecy and partial revelation; they fill the onlooker's field of vision, endlessly reminding him of the here-and-now of the videographic installation, and, by freezing them, exaggerate certain images which the artist wanted to free from any kind of reserve, once and for all.

It is not possible to sum up the narrative of this six-part work, or the six-part narrative of this work. At best, a resumé of one or two discrepancies which show to what extent the extreme fluidity of this work (a fluidity that is all the greater because it is not "held", maintained by a narrative intrigue, and because it slips through our fingers by way of a palimpsest of unevenly interwoven narratives and sequences), this fluidity actually leads to the feeling of a "thickness" or "substance". The fact is that this dimension is essentially alien to the image, and it is paradoxically this that *Body Missing* is aimed at: an abstract and perceptible substance and depth, with neither frame (no defined height or width) nor representation nor discursiveness (no beginning, no end). The work is substanceless, volatile and immaterial; as such, it does not delve into or develop anything: it "develops itself" in the thickness.

Part and partial description of the six parts of *Body Missing*, in one or two shifts:

PART 1 (Reconciliation with the Dead): A fairly long shot freezes the slightly awkward but obviously staged movements of feet wearing a variety of footwear. People are holding a silent consultation in the precise spot where, on the ground, the ornamental lines forming the ancient cross known as the "swastika" meet. During this time, but before it, too, and carrying on after it, the sound track is elsewhere. It plunges us into a dialogue: clutching a document stamped in Vienna proving that some crates have been delivered (we don't know where but we do know when), a woman ("she") tries to persuade a man ("he") that there is already enough to go on to start the investigation and the work...

PART 2 (Recalling the Benign World of Things): While I am being shown, one by one, and too quickly, a series of archival photographs (each picture revealing another which seemed hidden beneath it), I can hear the rhythm (a bit military? but it's the images that make me think that) of footsteps. These footsteps culminate in the reading of a document dated 9 May 1949. This is an official letter from the Austrian government asking for help from the American government to guarantee the return of works "acquired" in Austria for the Hitler Museum in Linz. During this time, from top to bottom, photographs of stacked crates file past. I won't see any work except these crates, "some" crates piled up like anonymous bodies, guarding their secret contents.

PART 3 (Trail of Fragments): It's in this part that we see a short excerpt from a film where Hitler, with a delegation, is walking through the rooms of a museum. There are neither words nor commentary accompanying these

the result of an extraction, a wrench, and, by their impressive physical presence, they call to mind the work's place of origin. They are the reverse of the artwork transportation crates which they are mixed together with in the Hérouville Saint-Clair installation, and which, for their part, refer both to the circulation of *Body Missing*, and to the passage of the thousands of works appropriated by the Third Reich.

pictures. Beating out this march, which has assumed the substance and depth of all the images and all the words prior to his arrival, there is just the very resonant sound of another march: this one, which is as conceptually strange as it is visually commonplace, filmed by Vera Frenkel, is nothing other than the sequel to the scene of the feet at the consultation in part 1.

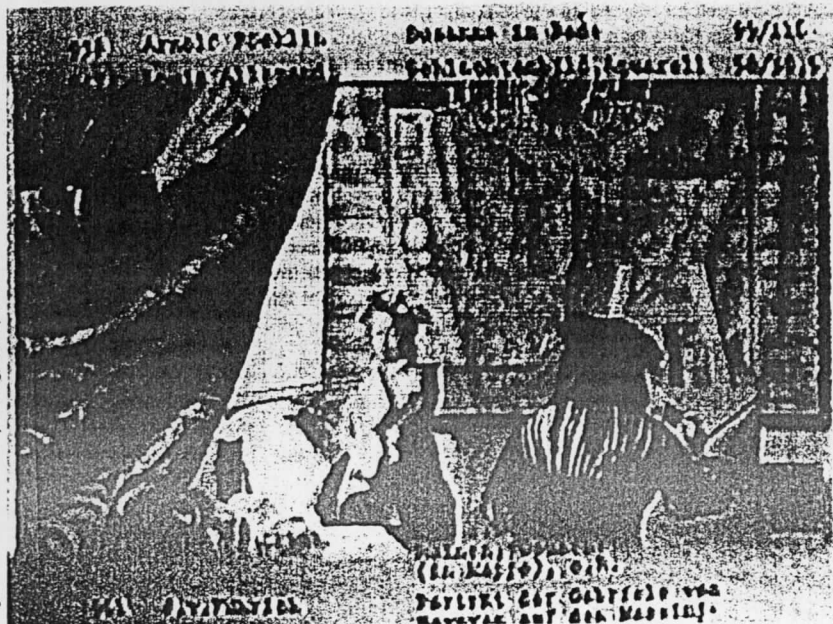
PART 4 (*The Apparatus of Marking Absence*): Imagine the following motif: a chequerboard with nine squares (three by three), where the five small squares forming the two diagonals of the large square are white, leaving the four squares in the middle of each side black. The whole thing is hemmed by a black border. This motif has something perfect about it in its geometric simplicity and something imperfect in its making. We find it here on the edge of what must be a carpet (unless it is directly the floor, but the video vibration leaves the ambiguity floating), in the place where, in Part 1, the feet in consultation were brought together, i.e. close to the ornamental motif of the swastika (where the direction of the arms is the opposite of the direction used as the insignia by the Nazi party). It is a closed motif, which corresponds to the invasive motif of the swastika (this latter tends to spread in every direction like an orderly maze), this chequerboard is a staging-post in the maze of tracks. It is the figure which helps towards an understanding of what the entire work is organized around: a white square. (It is worth noting that all the black squares, like all the white squares, only touch one another at their tips. It would suffice to blacken the central square to give a clear sense to this motif and make the cross appear, as is inevitably suggested by the closeness of the swastika). Vera Frenkel shows the obsessive absence of something complete, and it is this absence that *Body Missing* works on. The chequerboard is thus a plane that suggests positions, the basis of movements made in accordance with the rules of play. The artist has inserted this image where two steps intersect. The sequence leading to this clear and motionless image consists of a complex overlay of high angle shots, where, proceeding down the steps of an endless stairwell, the camera films the descent without filming anyone; the dovetailing of the overlaid views, one atop the next, suggesting a descent that is more mental than physical, creates the effect of an undefined time and moment. At the end of this solitary and numbing descent, the underground surface is damp and the artist tips the onlooker back into a contemplation of the thoroughly familiar shot of drops of water falling onto a street. Suddenly bobbing back to the surface, the onlooker nevertheless still looks mentally downward, and he/she would plunge once more into the secret depths if the camera did not take advantage of the grid of a manhole, to swing the image back to the grid of the mysterious chequerboard. It's from here that the footsteps come back and try again.

PART 5 (*Athena's Polished Shield*): The thing with Athena's polished shield was that Perseus availed himself of it to overcome Medusa. It was when Medusa, with her beauty that turned living things to stone and her hair made up of snakes, saw her reflection in this mirror-like weapon, that she was "dumbfounded" (in French "*médusée*") when she saw herself, and this gave Perseus time to cut off her head... In this part, Vera Frenkel shows us, in negative form, the places she has filmed, and the images she has used, but now differently edited and in a different sequence. The black turned white and the white turned black make us look anew at what we had already seen. All of a sudden,

PARTIE 4 (*The Apparatus of Marking Absence*): Imaginez le motif suivant : un damier de neuf cases (trois par trois) dont les cinq petits carrés formant les deux diagonales du grand carré sont blancs, laissant noirs les quatre carrés du milieu de chaque côté. Le tout encadré d'une bordure noire. Ce motif a quelque chose de parfait dans sa simplicité géométrique et d'imparfait dans sa fabrication. On le retrouve ici au bord de ce qui doit être un tapis (à moins qu'il ne s'agisse du sol directement mais la vibration vidéo laisse planer l'ambiguïté), à l'endroit où, partie 1, étaient réunis les pieds en conciliabule, soit à proximité du motif ornamental de la svastica (dont le sens des branches inverse celle qui aura été retenu comme insigne du parti national-socialiste). Motif clos, qui répond à celui envahissant de la croix gammée (cette dernière se répand plutôt dans toutes les directions en un labyrinthe ordonné), ce damier est une halte dans le dédale des pistes. Il est la figure qui permet de comprendre autour de quoi s'organise l'œuvre tout entière : une case blanche. (Il n'est pas insignifiant de noter que l'ensemble des cases noires comme l'ensemble des cases blanches ne se touchent que par leurs pointes. Il suffirait de noircir la case centrale pour donner un sens clair à ce motif et faire apparaître la croix, comme le suggère immanquablement la proximité de la svastica). Vera Frenkel montre le manque obsédant de quelque chose de complet, c'est ce manque qui travaille *Body Missing*. Le damier est aussi un plan qui suggère des positions, la base de déplacements s'effectuant selon les règles d'un jeu. L'artiste a inséré cette image au croisement de deux marches. La séquence qui conduit à cette image claire et immobile est faite d'une superposition complexe de vues en plongée où, descendant les marches d'une cage d'escalier qui n'en finit pas, la caméra filme la descente sans filmer personne ; l'imbrication des vues qui se superposent l'une à l'autre pour suggérer une descente plus mentale que physique produit l'effet d'un temps et d'un moment indéfinis. À bout de cette descente solitaire et engourdissante, le sol souterrain est humide et l'artiste rebascule le spectateur dans la contemplation du plan si familier des gouttes tombant sur un pavé. Revenu d'un coup en surface, le spectateur regarde néanmoins toujours mentalement vers le bas, et il s'enfoncerait à nouveau vers les profondeurs secrètes si la caméra ne profitait du motif de la grille d'une bouche d'égout pour rebasculer l'image sur la grille du mystérieux damier. C'est à partir de là que les pas reviennent à la charge.

PARTIE 5 (*Athena's Polished Shield*): Le bouclier poli d'Athéna a ceci de particulier que Persée s'en servit pour vaincre Méduse. C'est en voyant son reflet dans cette arme en forme de miroir que Méduse, à la beauté pétrifiante et à la chevelure faite de serpents, fut « médusée » à sa propre vue, ce qui donna le temps à Persée de lui trancher la tête... Dans cette partie, Vera Frenkel nous fait revoir, en négatif, les lieux qu'elle a filmés, les images qu'elle a retenues, autrement montées, autrement enchaînées. Le noir devenu blanc, le blanc devenu noir, nous font regarder d'un œil neuf ce que nous avons déjà vu. Du coup, les lampadaires allumés ne sont pas éteints. Ils sont allumés d'une lumière noire. Les couloirs souterrains de l'Académie de Vienne, où l'on avait suivi le parcours de l'artiste s'enfonçant dans les réserves de caisses, semblent artificiellement illuminés d'une blancheur iridescente. Cette violente radiographie de l'image, qui nous transporte dans l'atmosphère d'une chambre noire, et nous rappelle que l'image est affaire de lumière et de ténèbres, instaure une tension d'autant plus troublante et perverse que l'étrangeté de l'image la rend encore plus fascinante. Mais Vera Frenkel sait que, jouant là avec le feu, il faut savoir rompre le charme. Cette plongée soudain hors du temps dans le noir, qui a commencé au son de la si célèbre comptine allemande *Maikefer Flieg*, est entrecoupée de retours secs à l'image positive : pétrifiante de beauté, dans sa version négative, la photographie d'archives où l'on voit des dizaines de mains tendues en un geste de salut apparaît, dès l'instant où elle est basculée en positif sur l'écran, comme ce qu'elle est : hitlérienne, glaçante.

À la paralysie qui menace quiconque affronterait directement ce monstre de notre mémoire collective, et pour parer tout autant à l'ensevelissement de cette mémoire par le silence, Vera



Frenkel répond par la ruse du reflet.

Une voix de femme, qui respire le calme et l'autorité, parfaitement articulée et envoûtante à la fois, une voix dont on pourrait presque penser qu'elle se sent investie du devoir d'être intègre par rapport aux voix qu'elle rapporte, lit chaque mot d'un important document d'archives : « Transcript of interrogation. Name of person interrogated: Baldur Von Schirach. Place: Spandau Prison. Date: April 9, 1948. Name of interrogator: Bernard B. Taper. Question: Did you visit the salt mine in Alt Aussee? Answer: No. Question: You were never there? Answer: No. Question: Not even during the last days of the War? Answer: I never saw it. I had no time. [...] »

PARTIE 6 (The Process of Redemptive Naming Begins) : Cette partie s'ouvre sur une étonnante image montrant une Victoire ou un Archange maintenu dans une cage. Un zoom arrière nous fait voir l'ampleur de l'opération qui consiste à faire descendre le grand escalier à cette figure ailée. On voit la même statue suspendue dans le vide par des câbles. Image d'un rapt pour le moins impressionnant que cette prise de vue triomphale après laquelle on retrouvera un plan qui nous est devenu familier : celui, montré dans sa version élargie, de la jeune femme de la partie 1 qui se dirige vers l'escalier pour le monter avec grâce et légèreté. Cela ouvre la sixième partie où seront reprises ensuite, encore autrement (avec d'autres cadrages et d'autres rythmes, d'autres jointures) des séquences déjà vues dans les cinq parties précédentes. La comptine allemande est reprise et reprise encore, en chœur cette fois, en harmonies, chantée de plus en plus vite au point qu'elle se fait un peu narquoise, et que la mélodie, devenue agaçante, devient, à la volée, provocatrice. « Cours toujours. Cours toujours. Essaie de m'attraper ! » *Maikafer Flieg* (Ladybird fly away) appelle la fuite. Dans la reprise du dialogue maintes fois interrompu par d'autres voix et d'autres paroles rapportées, « lui », encore indécis et inquiet, s'interroge sur les parties impliquées dans le projet de retracer les œuvres disparues et, en même temps, de « reconstruire l'art disparu ». Au doute permanent et à la réticence, « elle » répond, tranchante et sans appel : « I have been given the job of embodying the missing art. It doesn't matter why. Just do as I ask. Trust me.

the illuminated lamps are not dark. They are lit up by a black light. The underground passages of the Vienna Academy, where we followed the artist's itinerary, delving into the stocks of crates, seem to be artificially lit by an iridescent whiteness. This harsh X-raying of the image, which transports us into the atmosphere of a darkroom, and reminds us that photography is a matter of light and darkness, introduces a tension that is all the more disconcerting and pernicious inasmuch as the image makes it even more fascinating. But Vera Frenkel knows that, by playing with fire here, you have to know how to break the spell. This sudden plunge outside time into the dark, which began with the strains of the famous German nursery rhyme *Maikafer Flieg*, is interspersed with sharp cuts back to the positive image: in its negative version, the petrifyingly beautiful archival photograph, where we see dozens of hands outstretched in a gesture of salute, appears, as soon as it is switched to positive mode on the screen, as what it is: Hitlerian and chilling.

Vera Frenkel replies by means of the trick of reflection and highlight to the paralysis threatening anyone who might come directly face to face with this monster of our collective memory, not least, and just as much, to guard against this memory becoming buried by silence. A woman's voice, exuding calm and authority, at once perfectly articulated and enchanting, a voice you might almost think feels invested with the duty to be honest in relation to the voices it quotes, reads every word of an important archival document: "Transcript of interrogation. Name of person interrogated: Baldur Von Schirach. Place: Spandau Prison. Date: April 9, 1948. Name of interrogator: Bernard B. Taper. Question: Did you visit the salt mine in Alt Aussee? Answer: No. Question: You were never there? Answer: No. Question: Not even during the last days of the War? Answer: I never saw it. I had no time. [...]"

PART 6 (The Process of Redemptive Naming Begins) : This part opens with an amazing image showing a Victory or an Archangel in a cage. A zoom out shows us the scale of the operation, which consists in getting this winged figure to descend the great stairway. We see the same statue suspended in mid-air by cables. This is the image of an abduction rendered impressive, to say the least, by this triumphant angle, after which we find a shot that is now familiar to us: the shot, shown in its magnified version, of the young woman in part 1, heading towards the stairway and then lightly and elegantly walking up it. This opens the sixth part, which, in different ways again (with other types of framing and rhythms, and other linkages), will then borrow sequences already seen in the five previous parts. The German nursery rhyme is struck up again and again, as a chorus, this time, in harmonies, and sung faster and faster until it becomes a bit mocking, and until the by now irksome melody suddenly becomes provocative. "Run. Run. Try and catch me!" *Maikafer Flieg* (Ladybird fly away) invites an escape.

In the resumption of the dialogue frequently interrupted by other reported voices and other words, "he" – still wavering and anxious – wonders about the people involved in the project to find vanished works and, at the same time, "reconstruct disappeared art". "She" – decisive and unconditional – replies thus to permanent doubt and reluctance: "I have been given the job of embodying the missing art. It doesn't matter why. Just do as I ask. Trust me. [...] We must stop speculating, she said, and get to work. [...] Let's see... She names each work, then the team

member who will reconstruct it. [...] And continues with this allotment of responsibilities...". This winds up the sixth part and all of the six parts of the tale. With the allotment of responsibilities and the division of labour, this end announces the implementation of the factory: embodying the missing art is, otherwise put, stating that "art can deal with the void in a positive way, that nothingness can be embodied, and absence can become substance"³. It's the website of *Body Missing*⁴ that will take over the story, in the installation, with the network becoming the actual place of the possible embodiment of absence. It is here that a group of artists will develop individual projects (one project per vanished work, with each project designed to provide the memory of the work *without pinning it down*, either in space or in time) which, through many links, will refer us from one to the other. The links of this "cloaked" network have become, in the negative, the analogues of the coded figures arrayed in the many lists and which now contain the secret of the history of each work's itinerary.

THIRD PERFORMANCE: COMPOSER OR PLAYER

Body Missing is a work that displays the impossible tale of the coordination of the great migrations of works and art and the colossal and extremely complex issue of the restitution of goods after the war. There are lists, inventories, recollections, a memory riddled with holes, interviews, interrogations, trials, prosecutions, investigations; propaganda films, drawings, models and speeches showing the scope of the Hitlerian art project. What's to be done, when you're an artist, with all this stuff – perforce incomplete and perforce impossible to monitor, the accumulation and immensity of which have something that is *per se* monstrous?

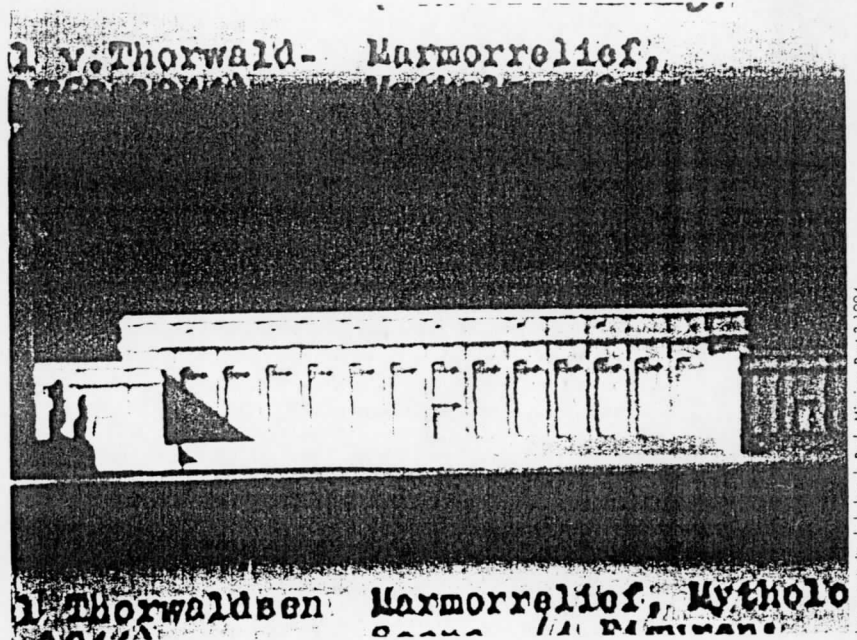
To bring a part of this to the surface, it takes time. Time. The first part opens and closes on a tight shot where we see drops of water falling on to a street. As an image of the palimpsest, this water shot, which actually merely shows time passing, dripping drop by drop, ushers in the idea that the surface does not fix anything, that the view is a bit blurred and that each drop, as it falls, wipes out the previous image. This light rain is an astonishing introduction which, quite trivially, talks, would you believe, about accumulation and dispersal and, in a word, about a surface where it is impossible to capture the image as it dissolves, borne off straightaway by the flow receiving it. This could only be an image of banality, if it did not involve a possible figure of what the video offers to the eye, in relation to the fixed image, and in actual relation to the filmic medium, namely the fact that the fluidity of the image is that of the surface.

Time flows and the editing of part 1, which is intriguing to say the least, manages to show both how the eye follows tracks – examining here a detail which is only important for itself (a girl seen from behind, holding a heavy, neatly folded sheet, climbs a stairway), there a thing of importance to one and all (a monument erected in 1650 to give thanks to God, saviour of the plague) –

³ Wajcman, p. 93.

⁴ "Body Missing raises questions about the status of art objects: digitized and downloaded onto the Internet, will the physical work of art need to exist as a material referent any more, or rather, will it need to exist as anything more than a material referent?", Elizabeth Legge, "Analogues of Loss", *Vera Frenkel: ... from the Transit Bar; Body Missing*, www.yorku.ca/BodyMissing, Stockholm, Riksställningar, 1997, p. 75.

(...) We must stop speculating, she said, and get to work. (...) Let's see... She names each work, then the team member who will reconstruct it. (...) And continues with this allotment of responsibilities... » Cela termine la sixième partie et l'ensemble des six parties de l'histoire. Avec l'attribution des responsabilités et le partage des tâches, cette fin annonce la mise en œuvre de la fabrique : donner un corps à l'art qui manque (*embodying the missing art*) c'est, pour le dire autrement, affirmer que « l'art peut traiter le vide en positivité, que le rien peut s'incarner, l'absence prendre corps »³. C'est le site web de *Body Missing*⁴ qui prendra, dans l'installation, le relais de l'histoire, le réseau devenant le lieu même de la possible incarnation du manque. C'est là qu'un groupe d'artistes développera des projets individuels (un projet par œuvre disparue, chaque projet destiné à assurer *sans la fixer*, ni dans le temps ni dans l'espace, la mémoire de l'œuvre) qui, par de multiples liens, nous renverront



de l'un à l'autre. Les liens de ce réseau « mantelé » sont devenus, en négatif, les analogues des chiffres codés qui s'alignaient sur les multiples listes et qui recèlent aujourd'hui le secret de l'histoire du parcours de chaque œuvre.

TROISIÈME INTERPRÉTATION : COMPOSITEUR OU INTERPRÈTE

Body Missing est une œuvre où s'expose l'impossible récit de la coordination des grandes migrations d'œuvres d'art et la question immense et combien complexe de la restitution des biens après la guerre. Il y a des listes, des inventaires, des souvenirs, une mémoire pleine de trous ; des interviews, des interrogatoires, des procès, des poursuites, des enquêtes ; des films de propagande, des dessins, des maquettes, des discours montrant l'ampleur du projet

³ Wajcman, p. 93.

⁴ "Body Missing raises questions about the status of art objects: digitized and downloaded onto the Internet, will the physical work of art need to exist as a material referent any more, or, rather, will it need to exist as anything more than a material referent?", Elizabeth Legge, "Analogues of Loss", *Vera Frenkel: ... from the Transit Bar; Body Missing*, www.yorku.ca/BodyMissing, Stockholm, Riksställningar, 1997, p. 75.

artistique hitlérien. Que faire, lorsqu'on est artiste, de tout ce matériel – forcément incomplet et forcément impossible à contrôler, dont l'accumulation et l'immensité ont quelque chose en soi de monstrueux ?

Pour faire venir une partie de cela à la surface, il faut du temps, le Temps. La première partie s'ouvre et se referme par un plan serré où l'on voit des gouttes tomber sur un pavé. Image du palimpseste, ce plan d'eau qui ne montre en fait que le temps qui passe, goutte à goutte, introduit à l'idée que la surface ne fixe rien, que la vue est un peu brouillée et que chaque goutte, en tombant, efface l'image précédente. Étonnante entrée en matière que cette petite pluie qui, tout anodine, parle mine de rien d'accumulation et d'écoulement et, en somme, d'une surface où il est impossible d'attraper l'image alors qu'elle se dissout aussitôt emportée par le flux qui la reçoit. Cela pourrait n'être qu'une image de la banalité s'il ne s'agissait d'une possible figure de ce que la vidéo propose au regard, par rapport à l'image fixe, et par rapport même au support filmique, à savoir que la fluidité de l'image est celle du support.

Le temps coule et le montage pour le moins intrigant de la partie 1 réussit à montrer à la fois comment l'œil suit des pistes – en scrutant ici un détail qui n'a de l'importance que pour soi (une fille vue de dos, tenant un drap lourd et bien plié, monte un escalier), là une chose importante pour tous (un monument érigé en 1650 en reconnaissance à Dieu sauveur de la peste) – et comment l'esprit vagabonde ou au contraire se fige, au risque de s'enfoncer dans le noir et dans le flou. Il y a aussi la vision qui dans l'esprit surgit comme une violente intrusion (tableau vivant, trois actrices prennent la pose d'une figure grotesque). *Body Missing* s'annonce comme un film tourné au présent, une chose qui a pris forme en regardant autour de soi, en regardant d'un autre œil ce qui, aujourd'hui, fait signe en pointant vers les réserves du passé, en recadrant tout, du sous-sol à la place publique.

La première partie est sans doute la plus intime, et pour cause, la plus apparemment désordonnée. Cette partie n'est pas impunément la première puisqu'elle présente la manière dont l'artiste pense et comment une œuvre aussi ancrée qu'elle puisse être dans les enjeux contemporains de l'histoire, n'est autre chose que, d'abord, une manière de voir, le plus littéralement possible, le monde.

C'est tout cela qui commence et finit avec ce plan qui montre le passage de l'unité distincte (la goutte) à l'un (l'eau), du distinct à l'homogène, comme un bel écran qui conduit, en réalité, à nulle autre chose qu'à l'humidité des caves et du sous-sol, qui conduit à ce qui, fait pour la vue (les œuvres d'art), fut mis hors de vue. L'image montre des choses et en cache tout autant. C'est pourquoi rien n'empêche aussi de voir là, dans cet égouttement, les larmes qu'on ne verra nulle part, un exergue en litote de ce qui se sera dit à nul moment, à savoir, que la disparition des œuvres n'est qu'une autre manière de parler de celle des hommes....

Mais revenons à la question de départ en la posant autrement. Qu'est-ce que l'art peut faire de tout ce matériel ? Qu'est-ce qu'il en a à faire, de toutes ces traces lisibles, visibles, ou sonores qui dessinent les contours d'un objet qui n'a pas vu le jour (le musée de Linz) et qui de ce fait renvoie, cet « objet », aux multiples réseaux de son noyau éclaté ? Ce matériel ne cimente rien, il n'« illustre » et n'illumine en rien ce qui est dit (entendu ou lu) tout au long des six bandes. Il montre à quel point les œuvres de l'art furent l'objet de soins extrêmes, que tout fut mis en œuvre pour que rien n'atteignît leur intégrité physique, pour qu'elles fussent conservées dans les meilleures conditions possibles, et que le tracé de tout ce trafic parfaitement organisé fût consigné minutieusement, sans perte d'information. Les archives montrent à quel point l'organisation de la confiscation des biens fut menée comme l'opposé absolu, l'envers de l'organisation de la destruction des Juifs : cela suffit, je crois, à expliquer l'importance cruciale et critique du statut du document dans *Body Missing*.

and how the mind roams or, conversely, freezes, at the risk of becoming buried in the dark and the blur. There is also the vision that looms up in the mind like a violent intrusion (in a tableau vivant, three actresses pose like a grotesque figure). *Body Missing* comes across like a film shot in the present, something that has taken shape by looking roundabout, by looking with a different eye at what, these days, comes across by pointing at the storerooms of the past, and by reframing everything, from basement to public place.

The first part of this work is definitely the most private and intimate, and, for sound reasons, the most apparently disorderly. This part is not, with impunity, the first because it shows the way the artist thinks and how such a work as firmly rooted as it may be in the contemporary challenges of history, is nothing more, first and foremost, than a way of seeing the world, and as literally as possible. It is all this that starts and finishes with this shot showing the transition of the distinct unit (the drop) to the one (water), from the distinct to the homogeneous, like a handsome screen that in reality leads to nothing other than the dampness of cellars and the basement, and which leads, too, to something that was made to be seen (artworks), but was put out of sight. The image shows things and hides as many more. This is why nothing accordingly stops us from seeing, in this dripping, the tears that are nowhere to be seen, a litotic epigraph of what will not be said at any time, to wit, that the disappearance of works is just another way of talking about the disappearance of people...

But let's get back to the initial question, rephrased. What can art do with all this stuff? What has art got to do with it all, all these readable, visible and audible traces which draw the outlines of an object that has not seen the light of day (the Linz museum) and which, as a result, relates this "object" to the many and varied networks of its sundered nucleus? This stuff does not cement anything, it in no way "illustrates" and sheds light on what is said (heard or read) throughout the six tapes. It shows to what extent artworks were the object of extreme care, that everything was done so that nothing would affect their physical integrity, so that they were kept in the best possible conditions, and the outline of all this perfectly organized traffic was meticulously recorded, without any information loss. The archives show to what extent the organization of the confiscation of goods was taken, like the absolute opposite, the flipside of the organization of the annihilation of the Jews. This is enough, I think, to explain the crucial and critical importance of the status of the document in *Body Missing*.

FOURTH PERFORMANCE: A NOTE OF DISCORD

In these 36 minutes of video, there is just one shot that can strictly speaking be called "opaque", materially heavy, as if the dissolving luminosity of the video found herein an object of resistance. In order to be fictitious, the effect still functions just as well. A shot that promises a little in the flow of imagery, which has something incongruous about it. We can see in it the tip of a paintbrush moving over a surface already generously covered with paint. Nothing more than the gesture of painting and the painting... with neither subject nor picture.

The fact that *Body Missing* is entirely about the disappearance of artworks, and that the idea is so stoutly stated that the enduringness of art is conceived through its

physical presence, as well as that of an alliance between materiality and beauty, which fuels the Hitlerian dream to the point of looking as deeply and distantly as possible (in particular in ancient statuary) for the noble roots of Germanness, fails to explain the brief and repeated intrusion of this shot which appears in part 2, and then returns in parts 4, 5 and 6. The first time it appears, this shot is shown in black and white and then the wrong way round, as is indicated by the visible edges of the monitor seen from above. At three degrees of movement, we first see the image (video) of an image (seen on screen) of an image (framed by the camera either live or pre-recorded; how are we to know?) of painting.

With this shot – and we wonder what it is doing here – the viewer should already be alert to one thing: that the whole work does not focus on the image but on the framing, on the frame or setting of art, on its boxing or crating, on this place from which we look at it and, in the end of the day – which is an important point – on its nature as object, because the work of art that is migrant, émigré, repatriated, expatriated, displaced, hidden and rediscovered, is an appropriated object, an "asset", "goods". History is made up of these movements of artworks, gifts, thefts, sale and resale, appropriations, and the work's changing surroundings. This in no way affects the work in itself but, insofar as the 20th century was the one where the appropriation of art, object-wise, was organized on a Europe-wide scale, where it was regarded as a legitimate form of repatriation with precise selection and distinction made between what merited to be acquired (in different ways) and what should be rejected and destroyed (degenerate art, for example), insofar as art is not just mere war booty, but becomes the object of a vast and painstaking undertaking to do with identity definition (where masterpieces brought together will represent a model for the Nazi myth), for all these reasons, Vera Frenkel seems to stress the fact that we can no longer look at masterpieces of the past without bearing in mind that, by the history of their migrations, they represent something other than what they show.

In the art history discipline, there is a somewhat odd expression. The posthumous history of a work is called, in French, its "fortune critique", applying to the exhaustive listing of commentaries about it in the periods following its production. In working on exhuming archival pictures and documents showing the interlacing of visible/official networks and underground networks in cahoots with the never finished implementation of Hitler's art project (a project that would give new semantic significance to history's masterpieces), Vera Frenkel has, in a hybrid form, updated the "fortune critique" of a whole swathe of art history. But just as any fortune critique is also the construct of a memory peculiar to the work, so the construction of a national memory may lay claim to absorbing individual recollections in order to celebrate itself, like a single monument. It called for logistics, it called for assembly zones (depots, underground passages, and even salt mines, including those at Alt Aussee, to which large numbers of works were transferred with the announcement of the arrival of the Allies), it called for collaborators (from the eminent specialist such as Goering, to the simple warehouseman like "Hans") for Hitler's private ideal to take shape: the glorious erection of the Führer's museum as imagined by the architect Giesler.

This major but never completed opus of the Reich now

QUATRIÈME INTERPRÉTATION : NOTE DISSONANTE

Il y a, dans ces 36 minutes de vidéo, un seul plan qui soit à proprement parler « opaque », matériellement lourd, comme si la luminosité dissolvante de la vidéo trouvait là un objet de résistance. Pour être fictif, l'effet n'en fonctionne pas moins. Un plan qui jure un peu dans le flux d'images, qui a quelque chose d'incongru. On y voit la pointe d'un pinceau s'agiter sur une surface déjà généreusement recouverte de peinture. Rien de plus que le geste de peindre et la peinture... sans sujet, sans tableau.

Que *Body Missing* porte tout entière sur la disparition des œuvres d'art, que soit si fortement affirmée l'idée que la pérennité de l'art est conçue à travers sa présence physique, ainsi que celle d'une alliance entre matérialité et beauté qui nourrit le rêve hitlérien au point de chercher au plus profond et au plus loin (en particulier dans la statuaire antique) les racines nobles de la germanité, cela n'explique pas l'intrusion brève et répétée de ce plan qui apparaît partie 2 pour revenir parties 4, 5 et 6. La première fois qu'il apparaît, ce plan est montré en noir et blanc et à l'envers, comme l'indiquent les bords visibles du moniteur vu d'en haut. À trois degrés du geste, on voit d'abord l'image (vidéo) d'une image (vue sur écran) d'une image (cadrée par la caméra en direct ou en différé.... comment le savoir ?) du peindre.

Avec ce plan dont on se demande ce qu'il vient faire là, le spectateur devrait déjà être alerté d'une chose : que l'œuvre entière ne porte pas sur l'image mais sur le cadrage, sur le cadre de l'art, sur sa mise en boîte ou en caisses, sur le lieu à partir duquel on le regarde et, en dernière instance – ceci n'est pas rien – sur sa nature d'objet puisque, migrant, émigrée, rapatriée, expatriée, déplacée, cachée ou retrouvée, l'œuvre de l'art est un objet approprié, un « bien ». L'histoire est faite de ces déplacements d'objets d'art, de dons, de vols, de vente et de revente, d'appropriations, du changement de cadre de l'œuvre. Cela n'affecte en rien l'œuvre en elle-même mais, dans la mesure où le 20^e siècle fut celui où l'appropriation de l'art dans ses objets fut organisée à échelle européenne, où elle fut considérée comme un légitime rapatriement avec sélection précise et distinction entre ce qui mérite d'être acquis (de différentes manières) et ce qui doit être rejeté et détruit (l'art dégénéré par exemple), dans la mesure où l'art n'est pas qu'un simple butin de guerre mais devient l'objet d'une vaste et minutieuse entreprise de définition de l'identité (où les chefs-d'œuvre réunis constitueront un modèle pour le mythe nazi), pour toutes ces raisons, Vera Frenkel semble insister sur le fait qu'on ne peut plus regarder les chefs-d'œuvre du passé sans avoir à l'esprit qu'ils représentent, par l'histoire de leurs migrations, autre chose que ce qu'ils montrent.

Il existe dans la discipline de l'histoire de l'art une expression assez étrange : on appelle « fortune critique » l'histoire posthume d'une œuvre, le relevé exhaustif des commentaires dont elle a fait l'objet aux époques qui en ont suivi la création. Travaillant à exhumier des images et des documents d'archives qui montrent l'entrelacs des réseaux visibles/officiels et des réseaux souterrains ayant travaillé de concert à la mise en œuvre inachevée du projet artistique d'Hitler (un projet de resémantisation des chefs-d'œuvre de l'histoire), Vera Frenkel a mis au jour, sous une forme hybride, la fortune critique de tout un pan de l'histoire de l'art. Mais comme toute fortune critique est aussi la construction d'une mémoire propre à l'œuvre, de même la construction d'une mémoire nationale peut prétendre absorber les mémoires individuelles pour s'autocélébrer comme un seul monument. Il fallait une logistique, il fallait des zones de rassemblement (des entrepôts, des couloirs souterrains, jusqu'aux mines de sel dont celle d'Alt Aussee où furent transférées nombre d'œuvres à l'annonce de l'arrivée des Alliés), il fallait des collaborateurs (de l'éminent spécialiste comme Goering, au simple manutentionnaire comme « Hans ») pour que puisse prendre corps l'idéal intime d'Hitler : l'érection glorieuse du musée du Führer imaginé par l'architecte Giesler.

Inachevé, ce grand œuvre du Reich pose maintenant la question – très longtemps éludée – de la

restitution des biens que sont les œuvres, de la légitimité de cette restitution, de la mise à jour ou du secret entourant le parcours des œuvres dans les transactions d'après-guerre. Mais ce n'est pas vraiment de cette question (politiquement, juridiquement et moralement complexe) que traite Vera Frenkel autant que de ceci : qu'avec les disparitions, les déplacements et les destructions qui ont accompagné la dissémination du « trésor de guerre », a été suspendue la fortune critique d'une richesse artistique accumulée. Vera Frenkel ne pointe personne du doigt.

Mais il y a bien pourtant un doigt pointé sur l'image documentaire qui revient ici et là comme pour rappeler que l'artiste est là pour faire voir, que c'est l'artiste qui tient l'image en place, que le déroulement de la bande vidéo est un mouvement auquel il est possible d'opposer une résistance visuelle et mentale et que le doigt fait mine d'arrêter le temps en arrêtant le regard sur l'image. Que le doigt disproportionné par rapport à la taille de l'écran intervienne en particulier au moment où surgit, aux mains des soldats l'exhibant avec fierté, *L'Art de la Peinture* de Vermeer (partie 5), cela n'a rien de fortuit. Puisque posé très précisément au bord du rideau qui, au premier plan, indique l'entrée dans le lieu privé du peintre, ce doigt qui n'appartient à personne annihile l'image de l'emprise de la main (qu'elle soit possessive ou salvatrice) pour rendre l'œuvre au regard.

Mystérieux et visuellement opaque, le pan de peinture filmé par Vera Frenkel est fait pour qu'on se cogne l'œil à une pâte humide qui a, en noir et blanc, l'aspect de la boue. Impossible de dire qu'il s'agit d'un geste de restauration ou de création. On ne commencera à comprendre que vers la fin à quoi rime ce plan qui revient, après avoir suivi, tout au long des six parties, l'échange à demi-voix qui a lieu au bar, cet échange que nous rapporte le personnage de la serveuse (Vera Frenkel) : « I've spoken to Hannelore, Simone and Friedrich. They are ready. I left a message for Robert. Tomorrow I'll speak to Silvia. About the lost paintings? About each list. About painting the paintings. Sorry? I'll tell you very soon. It won't be difficult. » Il rappelle peut-être aussi, ce plan, que toute cette histoire a commencé par un désir de peintre, celui du jeune Hitler, qui ne fut pas, malgré son vœu, admis à l'Académie de Vienne. Là où aujourd'hui s'entassent ces multiples caisses (vides ou pleines) que Vera Frenkel, au moment où elle y fut artiste en résidence, eut l'idée de considérer comme le point de départ de *Body Missing*. Des caisses qui, pourtant, n'avaient rien à voir.

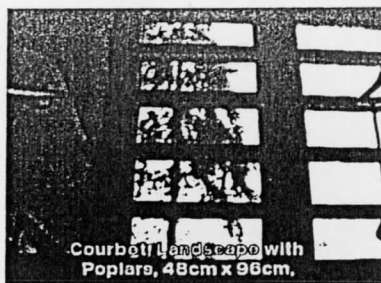
Catherine Bédard

raises the issue – long sidestepped – of the restitution of those goods that are artworks, of the legitimacy of this restitution, of the exposure or secret surrounding the itinerary of the works in question in the various postwar transactions. But it is not really this issue (politically, legally and morally complex as it is) that Vera Frenkel grapples with, as much as the following one: that with the disappearances, displacements and acts of destruction that went hand in glove with the dispersal of the "war treasure", the fortune critique of an accumulated artistic wealth was suspended. Vera Frenkel doesn't point her finger at anyone.

But there is nevertheless a finger pointed at the documentary image that crops up here and there as if to remind us that the artist is there to reveal things, that it is the artist who keeps the image in place, that the unwinding of the videotape is a movement which can be withstood with both visual and mental resistance, and that the finger looks as if it is stopping time when it stops the eye on the image. There is nothing haphazard about the fact that the disproportionate finger – in relation, that is, to the size of the screen, should intervene in particular at the moment when, in the hands of soldiers proudly displaying it, Vermeer's *The Art of Painting* (part 5), looms into view. There is nothing haphazard about this. Because it is placed very precisely at the edge of the curtain which, in the foreground, indicates the entrance into the painter's private place, this finger which belongs to nobody, does away with the image of the hand's grip (be it to do with possession or salvation) and offers the work to the eye.

The mysterious and visually opaque patch of painting filmed by Vera Frenkel is done so that the eye collides with a moist paste which, in black and white, looks like mud. It is impossible to say whether it is an act of restoration or creation. Only towards the end shall we begin to understand what this shot tallies with, a shot

Image extraite de la bande
Body Missing, Part 6 1994



that recurs, after we have followed throughout all six parts the hushed exchanges that take place at the bar; it is an exchange we are told about by the barmaid character (Vera Frenkel): "I've spoken to Hannelore, Simone and Friedrich. They are ready. I left a message for Robert. Tomorrow I'll speak to Silvia. About the lost paintings? About each list. About painting the paintings. Sorry? I'll tell you very soon. It won't be difficult". This shot possibly also reminds us that this whole story started from a painter's desire, the desire of young Hitler, who was not admitted to the Viennese Academy, despite his wish. In the place where, today, these numerous crates are heaped up (be they full or empty), crates that Vera Frenkel had the idea of regarding as the point of departure for *Body Missing*, when she was artist in residence there. Crates which, nevertheless, had nothing to do with it.

Catherine Bédard