

VIVIAN OSTROVSKY  
PRESS BOOK



Press | 02

Bibliography | 52

Screenings | 53

Retrospectives | 61

Acquisitions | 66



Aspect - journal of screen and film media - 4. 2022  
On SON CHANT in Cosmic Rays film festival

Vivian Ostrovsky's SON CHANT is a celebration of the prolific filmmaker Chantal Akerman and her close friend and collaborator, the cellist Sonia Wieder-Atherton. Ostrovsky was a friend of the two artists and came across old footage of the three of them, inspiring her to make a film about the pair. The film is a series of her own footage spliced together with clips from Akerman's films and of Wieder-Atherton's music but as the film progresses, Ostrovsky blurs the line between the sound and image of the film. In one striking moment, the film image is replaced with the sound wave from the audio we are hearing, forcing the sound to dominate the image. However, Ostrovsky's film is one of harmony, whether that be between director and musician, across sound and image, or among all female artists. The film makes notable use of split screen, having Akerman and Wieder-Atherton share the screen while being in their own separate frames. Similarly, Ostrovsky shows the whole film strip, which includes the images as well as the optical sound frequencies that run alongside it. By the end of the film, the sound and the image become one, each coalescing into a singular voice, just as Akerman's camera harmonized with the voice of Wieder-Atherton's cello. Ostrovsky then generalizes this experience and broadens it to the city life that she, Akerman, Wieder-Atherton, and so many artists inhabit. In a way, the film demystifies the complicated work of Akerman and inspires new artists

to find a passion like the three women of the film. SON CHANT is not just a documentary giving a closer look into the lives of a filmmaker and a musician, it expands the canon of their work to welcome voices old and new into the boundless realm of art.

*The following is a virtual interview I conducted with Ostrovsky about her film, her use of sound, and her relationship with Chantal Akerman and Sonia Wieder-Atherton. The transcript has been edited for clarity and brevity.*

*Starting off, what inspired you to make this film?*

I met Chantal in the 1970s and we remained friends ever since, meeting in Paris, New York, Tel Aviv, Jerusalem, and our paths crossed various times. I loved her work and I very much appreciated her as a filmmaker, as a friend, and I appreciated her sense of humor. We had common things in our background also, our culture, this middle European background, the stories that we had heard of during our childhood, World War II, our parents generation. After she died, there was a memorial service for her in Lincoln Center and they asked if I wanted to speak and I said no but I wouldn't mind contributing some short filmic material. So I made a first film about her and that was right after her death. For two years I had shot on mini DVs, and instead of Super 8 material where you have to keep close records, you can see the result of DVs immediately so I kept the cassettes and put the date on it and wouldn't pay much attention to it. Years later I took my boxes of mini DVs, and I had about 200 of them, and I decided to really go through all of them. I thought most of it was flat and boring until I got to the end and I found this snippet of film we had had with Sonia, Chantal, and myself, and I really liked that little bit of film. I knew a lot about Chantal and I knew that she had lived with Sonia for a long time and even after they split up, Chantal

would immediately call Sonia when anything serious happened so I knew that their collaboration meant a lot to both of them. I knew for Chantal that Sonia was like a pillar in her life and I had gone through a lot of the interviews and articles that were written about Chantal after her death and I noticed that one of the things that the articles did not mention that much — they mentioned the Holocaust, the rhythm of her films, the takes and the camera — was her use of sound, which I thought was one of her fortes. So I thought I'd make a film about their collaboration which was so important to her films and so important to both of them.

*Something else I wanted to talk about was exactly that use of sound, which I agree isn't talked about enough. In your previous work, how have you worked with sound?*

Well I forgot another detail about where this film comes in in the scope of my own work. There's a movie house here in New York called Film Forum that acts kind of as a cinemathèque for me. I was commissioned by Film Forum to make a short film between two and four minutes of whatever I wanted but with no sound. For me sound is always a really important element, and it has the same importance that the images have. So after toying around with ideas I came up with a work called *Unsound* which is a film without sound but it's about sound. Chantal's film came after that so I really went back to using the sounds in her film.

*So after you had met Chantal, what was your relationship with Sonia?*

Well first I met Chantal and then afterwards when we got closer she introduced me to Sonia. They were still living together at that point but actually Sonia was really important to Chantal because she introduced Chantal to music. When they met Chantal was kind

of depressed and she was sleeping a lot; she had nowhere to stay and somehow she ended up staying in an apartment where both she and Sonia were staying. Sonia rehearsed like eight hours a day and Chantal slept many hours a day but when she'd wake up, there was Sonia. So Chantal, being a very good observer, started focusing on Sonia and her cello, and then she really got into using music a lot. Chantal filmed Sonia a lot also, there's a series of films called *Around Sonia Wieder-Atherton*.

*In your work how do you manage to maintain that importance of sound relative to image? Does the sound ever come before the image?*

I started out as a Super 8 filmmaker and I shot silent material because the sound track was very thin and very poor, so I never used direct sound. So I come from that place, I would very often start editing and edit about three quarters of the film and sound would come in later. Obviously there were some moments when I thought of putting this or that sound in, but usually it was after having around three quarters of a rough cut that I would start coming in with sound. Even now when I shoot on video I very often add or subtract sound from those and use other sounds.

*What was your experience making a found footage film? What new mindset do you have to take?*

Well today it's tricky because you're sort of embedded in images, everywhere you go, you take the ride on the elevator here and you have images, it's almost too much. So when I started using found footage it was one thing, today when I use found footage I usually try to do something to it so it's not just face-to-face found footage. I try to process it in some way to make it my own, otherwise it loses its interest. But I love filmmakers like Bill Morrison whose

Well today it's tricky because you're sort of embedded in images, everywhere you go, you take the ride on the elevator here and you have images, it's almost too much. So when I started using found footage it was one thing, today when I use found footage I usually try to do something to it so it's not just face-to-face found footage. I try to process it in some way to make it my own, otherwise it loses its interest. But I love filmmakers like Bill Morrison whose work is purely found footage and Gianikian and Ricci Lucchi who worked on beautiful archival footage together that they processed and changed the look of. So that's a different take on it but I love researching and working with found footage but .I really find that I have to do something to it to make it my own

By Ben van Welzen



## Catalogue des 25èmes Rencontres Internationales Traverse Capacité (presque) illimitée The Title was shot - 4. 2022

«*Le titre a été tiré/ tourné/ abattu*». D'abord se souvenir de la nomenclature de l'échelle des plans en anglais : *the scale of camera-shots* dont hormis le gros plan - *close up* - tous y compris la photographie, du plan d'ensemble au plan rapproché poitrine de même que le plan fixe - *static shot*» réclament pour s'énoncer : «shot». Cela s'avère logique puisque *The title was shot* emprunte de nombreux plans de quelque 27 films qu'il fussent d'animation, documentaire ou de fiction et quelles que furent la date de tournage des «shots» ou de leur visionnement, de *Gertie, the Dinosaur* le plus ancien en 1914 au plus récent de 1992, un Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre* - il s'agit de Medvedkine - dont *Le Bonheur* et - me semble-t-il- *La Nouvelle Moscou* de 1938, figurent dans ce footage endiablé et iconoclaste. Et ajouter sa polysémie de *shot* comme «tir», ce qu'atteste Vivian Ostrovsky, puisque après une première occurrence du jeu de (ce) mot, inscrit sur un petit bidon dont est transvasé le contenu en un plus petit, par un duo comique, avec l'explosion attendue, le titre est bousculé y compris par des bruitages de tir, qui aimantent le second film convié: *La Lettre de Wilder* où une jeune femme - la si particulière Bette Davis - vide le barillet de son revolver sur un homme - son amant - abattu/shot. Et puisque l'incipit amorce l'humour comme tonalité, comme ne pas poursuivre la synonymie de *shut* et lire «Le titre est tiré» comme l'on dit, «le vin est tiré» et il faut, dès lors, le boire/ le voir. Ce que le film invite à faire, à grandes rasades de fragments, prolongeant certaines scènes du burlesque ainsi les diverses tentatives de la jeune naïve des films des années 20, pour se défaire du lion qu'elle a tiré sans s'en douter ainsi qu'un gros sac dont elle tente de se défaire pour que l'on en rie plus encore - et le souvenir de cette séance hilarante où je le découvris- ou montant des

éléments aux composants apparentés comme la maison en mouvements ou disloquée qu'elles soient américaines du même film ou type Keaton, ou soviétiques avec ou sans le cheval de Medvedkine. Tous les genres sont requis - avec au passage, le clip de Madonna *Take a Bow*- et le plus souvent, obéissant au pacte de lecture, les plans/shots retenus se teintent de bonne humeur, sans doute, par contagion avec l'esprit de Tex Avery, de la course poursuite en appartement et de son loup en tenue de prisonnier à la suite de l'assassinat de *la Lettre*. Divers degrés de comique s'échelonnent jusqu'au ridicule du Ministère des marches stupides des Monty Python, dont on peut s'étonner qu'il fût le plus demandé de leurs sketches. Et bien plus inattendue que les Show girls in Hollywood avec leur numéro plaisant sur patins à roulettes, une Marlène Dietrich, métonymie du «glamour», ayant accepté de jouer dans *Vénus blonde*, la meneuse de revue, qui se débarrasse d'un déguisement de singe. Même la description du travail des champs, avec les machines conduites par les Hommes- alors- des plus modernes, comme avec le râteau élémentaire porté épaule par les femmes se mue en exaltation et en comédie musicale pour *Les Cosaques de Koubar*, si différente d'une image du réel que la distanciation opère. Elle fonctionne aussi par le travail sur le « matériau », le plan se démultiplie en diptyque pour les groupes de paysans voire en six images pour la machine à blé; elle s'y adonne par la superposition de lieux et figures très éloignées formant d'étranges « nous », pour seul exemple le paysan heureux sur le traîneau en Sibérie...Les travellings composent d'étranges géographies. Le reflet dans le rétroviseur de la 2CV répond à celui de la Limousine du clip « espagnol ». Les Chiens en animation courent comme ceux agressifs de Franju.

Ces glissements explicitent, sans perdre haleine, le projet sous-jacent de ce qui s'avère réflexion sur le cinéma et par le cinéma, qui, au-delà de son matériau-footage affleure par une mise en abyme du dispositif cinéma. Le meurtre par shot-tir s'avère un shot-plan

par son surcadrage comme plan vu dans un cinéma aux décorations théâtrales malgré l'effigie soviétique au-dessus des grands rideaux d'alors. Les divers pans de sa réalité surgissent ici et là alors que le dispositif spectatorial avec les spectateurs se levant de leur fauteuil, en ferme le film étant fond du générique. Salle introduite par le loup de Tex Avery qui après avoir « perdu » le champ dans sa course - les perforations sont dépassées et il fuit dans le blanc d'un champ censé hors-cadre- se réfugie dans une salle. Le projectionniste de divers films soviétiques dont l'indépassable *Homme à la caméra* vertovien, s'affaire à déclencher et l'étincelle et le film. Le clip généralement diffusé sur petit écran - désormais sur smartphone- intègre lui-aussi l'écran dans l'écran télévisuel, caressé par la jeune femme amoureuse et écho - inconscient?- des mains de Hanna - c'étaient celles de Hanna Shygulla- dans *Passion* de Godard- paragon de l'intermédialité et de la mise en abyme, là, surtout en peinture.

*The title was shot* fait ainsi plus qu'appliquer sa polysémie...et sa réponse à ce qui présida à sa réalisation: une conférence de théoriciens du cinéma à Berlin, en 2009 : *The Cinematic Configurations of 'I' and 'We'*

De tels passages s'y opèrent entre les figures du « je » et celles du « groupe ». Plaisamment, c'est l'apprentissage par la langue qui apprend à Tarzan, qu'il est un « je » face à un/e autre, à un « tu » Jane, ce que redouble les légères superpositions des plans de gestes. Plus directement, les films soviétiques ne reconnaissent leur héros que dans l'ensemble: la jeune pionnière très entourée, comme le jeune paysan heureux à l'arrivée du premier tracteur suivi par ses camarades ou les explorateurs en groupe des régions enneigées de Dovjenko ou de Pyriev et d'autres de leurs contemporains prônent le « nous », l'héroïne n'est pas égoïste et le monde, *La Terre* est le lieu où habiter ensemble. D'autres films, eux occidentaux, plus noir comme *Les yeux sans visage* de Franju, noir et fantastique comme *La Féline*

de Tourneur ou fantastique *L'homme qui rétrécit* de Jack Arnold - même si l'homme si rapetissé devant lutter contre le chat devenu le monstre-ogre peut éveiller le sourire plus que la peur- inventent des individus seuls face à l'adversité y compris l'amoureuse du torero en Madonna.

Certes des motifs unissent des fils des deux idéologies silencieuses et dites en images ainsi la course déclinée en chars romains de *Ben Hur*, en traîneaux tsaristes femmes riant aux éclats ou en carrioles de pionniers de la Conquête de l'Ouest, ainsi tous les cortèges en couples ou en « masse ouvrière » ou paysanne ainsi d'autres déclinaisons dont on pourrait de même poursuivre la maison ou la machine. La signification de chaque « shot » ne prend sens que dans sa relation, sa confrontation ou pourquoi pas par sa comparaison avec les autres. Qu'il soit quasiment impossible de dénommer les films, non pas que cela friserait le concours de vitesse mais la fonction du footage n'est pas celle du jeu télévisé censé exhiber le savoir des cultivés, elle est cette preuve de la production de sens par dialogue des plans y compris en montage vertical avec les sons. Et il faudrait interroger le rapport de la voix de Callas, chantant Carmen et l'amour rebelle avec le dévoilement de Helen/Vénus; la superposition de l'opéra avec les percussions de Nouvelle Guinée, celui de *Billy Budd* de Britten en accord avec les envolés des ensembles ou *Als Die Alte Mutter* de Dvorak ou se laisser prendre au piège filmique d'accords et désaccords riches en sens et en plaisir des sens.

*The Title was shot* a beau être court, il a glissé du comique à d'autres émotions, fidèle à cette nécessité du cinéma prônée par Vertov « capter voire saturer la réceptivité du spectateur ». Et ce en entraînant le cinéma dans la cinéma. Et ce en l'entraînant à penser dans cette confiance au cinéma et non par le concept. Bien au contraire puisque la philosophie entendue - en voix over, face au chat cruel-

y paraît rodomontades. Deleuze -c'est sa voix identifiable- coincé en son Abécédaire sur la lettre « W », jette aux orties Wittgenstein \* ou du moins les » méchants wittgensteiniens « comme « assassins de la philosophie » sans autre arguments cités ou pour « La lettre A comme animal », il voue à la bêtise les chiens- la honte du règne animal- au risque de détourner de lui les amis des bêtes, en qualifiant « l'aboïement, le cri le plus stupide ». Et l'autre voix, Slavoj Zizek selon les paroles en anglais qui refuse l'adage selon lesquels « les yeux (seraient) les fenêtres de l'âme' alors que « ce n'est pas l'âme qui est derrière » ne fait que passer...dans la musicalité permanente.

Et pourtant, avec cette immense différence entre la philosophie et l'art, la pratique du footage est langagière, ses films se fondent sur cette capacité à établir des rapports abstraits, pensés, formels, au-delà du bon sens ou du non-sens des fragments. Vivian Ostrovsky en tisse son opus, ainsi les chiens surgissent et aboient après le tout premier tir d'arme celui de la maîtresse assassine; ainsi le cameraman en médaillon et en Buster Keaton annonce les variations de la mise en abyme du film dont celle rassemblant un « nous » dans le plan de nombreux cameramen tournant la manivelle de leur film d'avant le parlant, en plan frontal et souriant.

Et s'il était permis de jouer sur des analogies induites par ce film commandé par des philosophes ...du cinéma, pourquoi ne pas reconnaître dans ce processus de réécriture de fragments venant de « ils/nous/cinéastes », un processus réflexif, mental, formant une grande phrase audio-visuelle, en écho des processus de production des paroles et de la pensée même si en over, est rappelé combien : » c'est trop difficile à décrire. » en autre écho avec ce qui a sans doute provoqué la colère de Deleuze contre Wittgenstein « ce dont on ne peut parler, il faut le taire ».

BAFICI – Catalogo – 4. 2022

23 Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente - On SON CHANT

Chantal Akerman and cellist Sonia Wieder-Atherton worked together on more than 20 films throughout the years. The director focuses on the sound in those films, and that is just the beginning...

The space makes itself heard. It is a place, a home, with its own melody. Crossing means paying attention to its design and getting lost, one foot after the other in the air. Color, black and white, color. Two women work tenaciously with the image and sound. It's all about feeling, in one's voice, the necessary light, the contours of a dim reality, in which others introduce us but we find each other. Rails, hallways, multitudes. What would happen if we withheld all the words and then let them all loose in a ballroom as the music played? Who would hear whom? We need two. Two miracles to shake the ocean up. To blur borders and alter sleep. Art can save us. Music can save us. Love can save us. But not entirely.

Laura A. Lopez



arte!brasileiros #57, 11. 2021

## VIVIAN OSTROVSKY'S EXPERIMENTAL DIVE

A pioneer in the distribution of women's films in France and a filmmaker for over four decades, Ostrovsky talks about her perspective on cinema, her friendship with the Brazilian artist Ione Saldanha and her recent curatorial work in Paris for the Scratch Collection.

A prolific experimental filmmaker, Vivian Ostrovsky, 76, has more than 30 movies in her resumé. Born in the United States, after having spent her childhood in Rio de Janeiro, she began her studies in Europe. It was there, in France, that, together with Rosine Grange, in the 1970s, she founded the pioneer organization Ciné-Femmes Internacional, dedicated exclusively to the promotion, distribution and exhibition of films made by women. All this in guerrilla style, traveling with filmreels in a Renault 4L pickup truck around France and Europe to show them, at a time when distributors - all men - didn't want to touch female directors' films. Also, in 1975, Ostrovsky was one of those responsible for the international symposium Women in Film, under the sponsorship of Unesco, which brought together names such as Susan Sontag, Agnes Varda, Chantal Akerman - with whom she was a great friend and to whom she dedicates But elsewhere is always better - and Mai Zetterling, a Swedish filmmaker for whom she is organizing a retrospective in New York these days.

Using found footage and her own home movies, Ostrovsky ended up creating her own filmic language, which filmmaker and critic Yann Beauvais dubbed "mosaic journal".

A combination of two genres of experimental cinema, film collage and film journal.

In the words of writer Juliette Jacques, Ostrovsky's work presents

dialectics as a recurrent element, whether between image and sound, cultures and ideologies, or past and present. Recently, she was responsible for programming the second edition of the Scratch Collection Series, organized by the experimental film distributor Light Cone, for which she selected films by 33 female directors, coming from 14 countries and different generations, from the 1940s to the present day. arte!brasileiros spoke with the filmmaker about the event, the experimental cinema scene and her friendship with Ione Saldanha, an artist from Rio Grande do Sul known for paintings on stools, slats and bamboo and whose work deals with issues such as breaking the frame and conquering the space by color, according to Adriano Pedrosa, curator responsible for the tribute to Saldanha that is now taking place at Masp.

*arte!brasileiros - Being a filmmaker, but also a film distributor and festival programmer, how does this crossover occur? At what times do you notice an exchange between the activity of directing your own films and being responsible for selecting those of other authors?*

Vivian Ostrovsky - These three activities occurred at different times. I started as a women's film distributor between 1974 and 1980. From the 80s onwards, when I started making my own films, I stopped the distribution. My curatorial work was something I started around the 90s and still do today, sporadically. As a curator I never program my own films because I find it totally unethical. For my films I want other people to do the programming. My main activity is as a filmmaker. I've mostly made shorts. In experimental cinema, films are much shorter, because of funding: in general there are no subsidies for this type of cinema, it is the filmmakers who finance themselves. In times past there was financial help in the places where I lived (France and Usa), but, in fact, I never tried to get any sponsorship or grants for the simple reason that I don't work with a script. There are certain things that I know beforehand, for example, I made a film about a choreographer. I knew it would be about dance, about preparing, a



show. I wanted to show the backstage angle.

I knew I wanted to make an experimental documentary on this subject, but in general I used the camera as my notebook; I was shot things that caught my eye, not all images that I used later: I have a file of super 8s that totals 40 kilometers or more of film and I use one image or another from time to time. Precisely for this reason, I also couldn't say that I have a pre-defined project, and that I'm going to do "this" or "that". In general, I work on the images themselves and that's how the film is formed, based on this material, and through the association of ideas.

*How did your transition from a Psychology degree at the Sorbonne University to filmmaking come about? Was it something natural?*

I finished my degree in Psychology, graduated and knew I didn't want to work as a psychologist. In the 1970s there were many good films to see, it was a very rich time, with authors such as Alain Resnais, Ozu, Wim Wenders, Glauber and Cinema Novo, Czech new wave and Swiss cinema, Bergman; each week there were at least four movies that I wanted to see. Furthermore, in the French cinemathèque - which I used to live near - I could see great films of all kinds, classics or others that I didn't know. The cinemathèque was, for me, a great school. That was my education and I learned the process hands-on, by doing.

*Having lived in Brazil, Paris and residing in the US, do you believe that language interferes with our creative thinking? Do you notice a shift as you reason between different languages and territories?*

I prefer it to be creative thinking that interferes with language and not the other way around. For me, it is not so much the reasoning that changes between languages and territories, but what changes is, for example, what is said and how it is said. In your work, your recordings are interposed with archival footage. When we look in an

archive - personal or public - we are in a sense exploring the right to be remembered.

*Today, with social media and the internet's archive, which does not spare or free anyone who has set foot there, would we be struggling at the same time for the right to memory and the right to be forgotten?*

To me social media is a double-edged sword, because while you can see very ingenious and creative videos of 30 seconds or a minute, we are drowning in an ocean of images that no longer make any sense. Speaking of the right to be forgotten, it is true that, nowadays, you can find almost everything on internet, just as it is true that certain things you would like to forget but cannot. At the same time, there is a way to dig up things that have been forgotten. Look at the work of Swedish filmmaker Mai Zetterling, who, when I started in the 1970s, was a major figure in the history of Swedish cinema. She acted in Bergman's films

and later began directing her own. Today, no one knows her anymore, however, she was one of the only women, back then, who could make a commercial feature film. She was very feminist. Now her movies have been restored in Sweden.

*About your selection for the second edition of the Scratch Collection, you looked at works you hadn't seen for a long time, on the one hand, and the new Millennials' generation, searching for something new, on the other. As a result, you selected 33 filmmakers of 14 nationalities in total and works dating from the 1940s to 2021. What do you miss about the classics? And what, in the new ones, have you welcomed?*

I love them both, I love the classics and there's nothing I miss because they're more accessible than ever today, thanks to YouTube, Vimeo, Ubu Web, among others. As for the new ones, they take new

directions, new themes, such as ecology, identity, gender. So I think it's really good because you now have access to both. If you're still hungry, you can "open the fridge and get what you want", more than in the past.

*The festival took place between October and November. We are still experiencing the pandemic, but little by little, movie theaters seem to be moving towards a return to their performance pace. Did the 2021 Scratch Collection schedule suffer from pandemic limitations?*

There was no limitation, I was even surprised. I can't say "after the pandemic" because we still have 50,000 cases of Covid-19 in France a day. I mean, we are not out of the pandemic, but out of the lockdown. Because of this, people were desperate to go out on the street and go to restaurants, cafes, brasseries. Despite this, the theaters were a bit empty and the movie theater owners were worried. So, when the Scratch Collection started, I was expecting very few people, especially because, in general, experimental cinema has a much smaller audience than "normal cinema". But the attendance varied between 90 and 115 people. As it happened, there were more and more people, a lot of young people, a lot of people from art schools, film schools, and that made me very happy.

*In Brazil, how do you observe the experimental cinema scene?*

It's something that fills me with joy because there's a lot more interest now than when I started and there's been a lot more talk about the experimental scene in Brazil. I can highlight the Dobra International Festival, organized together with Museum of Modern Art in Rio; the Cine Brasil Experimental Exhibition, in São Paulo; Videobrasil; some sporadic shows carried out by Instituto Moreira Salles; Yann Beauvais himself, who has been teaching experimental work in Recife as well as presenting films. This is very stimulating because from the 1980s to the 2000s there was almost nothing;

when I was showing experimental films at women's film festivals, nobody knew about it.

*In the visual arts, is there a certain prejudice against film and photography? To the point that, often, the moving image only enters the radar of art publications when it is exhibited in a gallery. What do you think about it?*

I was part of a committee that selected films for the Pompidou Center. This was a while ago, when there was a frontier between film and video, two different fields - nowadays that frontier has disappeared - and, at that time, what I noticed is that when it came to buying a film, it was worth a lot less. In these cases, the museum bought directly from the filmmaker, but when it came to video art, if there was a gallery promoting it the price would be ten times higher. However, when you compared prices for video - even video art - with prices for painting, there was no comparison possible because it was hardly even considered part of the market. Another thing that is very important is in terms of reviews and critiques in art magazines about video or film, there is hardly any at all ...

*In the first two decades of cinema, percentage-wise, there were more women working in the industry than there are now - reports critic and historian Pamela Hutchinson. Will we be able to reverse these numbers in this decade and end the idea that certain functions in film production are "reserved for men"?*

It depends on the profession, specifically, because film editors are mostly female. In the beginning, though, until the 1970s, there were hardly any women directors of photography and they said it wasn't possible because the camera and equipment was too heavy and women couldn't take it - nonsense like that, but today it's changing, a qualitative change, not only quantitative.

*How did your friendship with Brazilian artist Ione Saldanha begin? She will be honored with a retrospective exhibition at Masp from December 2021.*

Ione was a great friend. I was introduced to her by a friend of my parents. She wasn't of my generation, she was older. We got along really well, I loved her work. They told me she worked with bamboo and, being curious, I asked to see the works at her studio in Rio. That was in the early 1980s and until her death we were close friends... As it was a pre-internet time I had a voluminous correspondence with Ione. Aware of this, Adriano Pedrosa, curator of this exhibition, asked me if I wanted to write her a letter, one more letter. I decided it was a good idea and wrote Ione trying to include items that were very typical of her and that gave an idea of who she was as a person. She liked my films, I remember that when MAM Rio organized a that was composed of artists such as Lucio Costa, Lygia Pape. It was fantastic

Miguel Groisman



Sorocine.com, 11. 2021

## RENCONTRE AVEC VIVIAN OSTROVSKY

En ce moment, l'association Light Cone, qui œuvre pour la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental, organise les soirées de la deuxième édition de la Scratch Collection. Cet événement, qui se déroule cette année au Luminor de l'Hôtel de Ville (Paris IV) a pour objectif de projeter des films expérimentaux choisis dans leur catalogue de 6000 œuvres.

Expliquer le cinéma expérimental en quelques paragraphes est impossible puisque le genre, extrêmement vaste, est toujours étudié dans les ouvrages de différents théoriciens. Nicole Brenez, théoricienne également historienne et professeur de cinéma à l'Université Paris III, a défini le cinéma expérimental en ces mots : « un film expérimental considère le cinéma à partir, non pas de ses usages, mais de ses puissances ; et il s'attache aussi bien à les rappeler, les déployer, les renouveler, qu'à les contredire, les barrer ou les illimiter ». Les artistes qui s'essayaient au cinéma expérimental manipulent son essence ou ce que la bobine projette, s'en amusent en les déformant, expérimentent (c'est bien le mot) au-delà des codes. En 1960, Peter Kubelka a par exemple proposé une œuvre qui se restreignait au principe du cinéma : lumière, obscurité, silence et bruit. Le film (déconseillé aux épileptiques) porte le nom de son commanditaire, Arnulf Rainer, et est composé d'amorces celluloïdes 35mm noires et transparentes, ainsi que de deux bandes sonores, l'une saturée, l'autre vide. L'expérience, tout à fait abstraite, se détachait du principe d'enregistrement, de toute forme humaine ou narrative, dans le but de jouer sur la perception organique spectatorielle (l'enchaînement de manière aléatoire du noir et du blanc créait une contraction et une dilatation au sein de notre

propre corps) au détriment d'un cinéma proprement linéaire et figuratif.

Au-delà de ce film souvent commenté et étudié en université, les artistes les plus connus du genre sont peut-être les américains Kenneth Anger et Maya Deren. Ce serait toutefois réducteur de circonscrire le genre à ses deux personnalités, puisqu'il peut s'inscrire dans un mouvement d'avant-garde bien plus riche. Le cinéma expérimental étudie et étend son médium dans un sens où la manipulation matériologique de la pellicule cohabite désormais avec des moyens de captation et d'expression numériques – caméras DV, résolution 4K, datamoshing (décomposition de chaque image jusqu'aux pixels), téléphones portables etc. Le domaine est donc très vaste – trop pour être présenté dans sa totalité en un seul article – mais il creuse sans cesse le 7ème Art, ses formes, ses temps et son espace, s'affranchissant de son industrie et des normes narratives.

Parmi les grands noms du cinéma expérimental contemporain, se trouve celui de Vivian Ostrovsky. Toujours partagée entre la France et son pays natal, les Etats-Unis, elle s'est distinguée dans les années 1970 par ses actions pour diffuser des films de femmes dans l'Hexagone, grâce à son projet Ciné-Femmes. Celle qui se dépeint comme une « très grande cinéphile » a commencé à s'intéresser au cinéma expérimental dans les années 1970, avec les œuvres de Kenneth Anger, alors projetés au Christine, un cinéma emblématique de la capitale française. Attirée par le côté novateur de la forme, Vivian Ostrovsky a poursuivi cette découverte, malgré le caractère « hardcore des films structuralistes et excessivement longs » que l'on retrouvait dans beaucoup d'œuvres de l'époque. Son premier film expérimental, co-réalisé avec Martine Rousset, CAROLYN 2 était un film multimédia et une installation de diapositives. Elle décrit aujourd'hui son travail global en ces mots : « un cinéma nomade, les gens, la rue, une forme d'humour, de la bouffe, des bêtes, pas trop de texte et l'importance du son, de la bande son. »

Vivian Ostrovsky est aussi de membre l'association Light Cone, qui œuvre pour la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental. Elle a été choisie pour concevoir et présenter les soirées de la deuxième édition de la Scratch Collection. C'est à cette occasion que nous la rencontrons à Paris. L'artiste nous accueille dans son appartement et nous propose un verre, avant de se prêter à notre entretien.

*Comment vous est venu cet attrait pour le cinéma expérimental ?*

V.O : J'étais une très grande cinéphile, je le suis encore, je vais voir les films en salles comme tout le monde. Comme je fais quand même de la programmation, je vais dans des festivals de films et je fais ça toute la journée, j'avale des films. Il y a des films narratifs que j'aime beaucoup mais ça me fatiguait globalement un peu, je cherchais quelque chose de plus novateur dans la forme et j'ai trouvé ça dans le cinéma expérimental. J'ai commencé à regarder ce type de cinéma dans les années 1970, avec les films de Kenneth Anger, qui étaient montrés au Studio Christine (aujourd'hui Christine, ndlr), à Paris. Pascale Daumont, une distributrice, s'en était passionnée et a eu la possibilité de les sortir dans cette salle. Ça m'a ouvert les yeux, j'ai ensuite cherché d'autres films expérimentaux. La liberté et la diversification qu'il y avait me plaisaient. Cela dit, l'époque, dans les années 1970 et 1980, c'était hardcore, c'étaient vraiment des films structuralistes dans lesquels on ne voyait personne et qui étaient excessivement longs. Il fallait avoir beaucoup de patience pour survivre à une séance de cinéma. Il y avait plusieurs lieux dans Paris qui passaient ce genre de films. Dominique Noguez, qui a écrit un livre sur le cinéma expérimental (*Eloge du cinéma expérimental*, 1979, ndlr), faisait des séances à St Charles. Ça passait parfois par les circuits universitaires mais c'était assez underground, les gens qui s'y intéressaient se passaient le mot. Il y avait, à l'époque, un seul festival de films expérimentaux, organisé par le directeur de la cinémathèque belge, Jacques Ledoux, qui se déroulait à Knokke-le-

Zoute, en plein hiver. Tout le monde expérimental y était concentré, tout le monde fumait, c'était très embrumé.

*Comment êtes-vous passée de spectatrice à cinéaste ?*

V.O : Au début de mes études, j'avais choisi psychologie à la Sorbonne mais je me demandais pourquoi j'avais choisi ça, j'avais beaucoup de mal avec les cours, j'allais de plus en plus au cinéma, à la Cinémathèque... Je suis finalement allée jusqu'à la licence de psychologie puis j'ai bifurqué dans le cinéma. J'ai commencé à organiser un premier festival de films de femmes américaines au Centre culturel américain, où ils étaient assez ouverts aux idées un peu marginales. J'ai travaillé avec une Américaine, Esta Marshall. L'année suivante, on a décidé de faire un grand festival. Cette fois c'était l'association culturelle de la Fnac, nommée ALPHA Fnac, qui nous a aidé financièrement, par le biais de Raymonde Chavagnac. Au début, elle doutait un peu de notre idée mais l'a finalement acceptée. On a fait un festival au Gaumont rive gauche, à l'époque rue de Rennes. C'était une grande salle toujours vide en journée, les gens du cinéma pensaient qu'on était un peu cinglées quand on leur a dit qu'on allait commencer les projections à 10h du matin, mais nous étions sûres qu'il y aurait un public. Et effectivement, à 10h, la salle était pleine à 80% et ça n'a fait qu'augmenter au fur et à mesure. Beaucoup de cinéastes femmes sont venues mais aussi et surtout un public d'universitaires. Les copies étaient très lourdes, l'envoi était coûteux donc les cinéastes américaines qui avaient envoyé leurs films nous ont demandé s'il était possible de les faire circuler en Europe. Esta et moi avons alors créé *Femmes Média*, qui a ensuite été transformé en *Ciné-Femmes international* peu de temps après car Esta est repartie aux Etats-Unis. Je suis restée et j'ai commencé à travailler avec Rosine Grange. Nous avons de plus en plus de copies et nous avons sillonné l'Europe dans une vieille 4L, avec les films à l'arrière. Mais mon intérêt a toujours été le cinéma expérimental, c'est un peu comparer la poésie aux romans de gare. Il y a le cinéma industriel qui est bon pour tous les publics, dans l'idée

d'attirer vers un spectacle, faire passer le temps, et il y a le cinéma expérimental, qui est plus proche de l'art que de l'industrie, c'est ce qui me plaisait dedans, c'est pourquoi, quand j'ai commencé à faire des films, je me sentais mieux dans ce milieu-là. Je ne travaillais jamais avec un scénario, je filmais des choses qui attiraient mon œil, sans même savoir pourquoi, puis je les montais.

*Tel que vous le décrivez, on a l'impression que vous travaillez beaucoup à l'instinct...*

V.O : Oui, tout à fait. Je travaille à partir de la matière filmée, mais il y a certains films que j'ai fait en sachant ce que j'allais faire. Par exemple, il y a *MM in Motion*, un film sur la danse dans lequel j'ai suivi la chorégraphe Mathilde Monier. Je ne connaissais rien à la danse et ça m'intéressait de voir comment ça se préparait, je voulais filmer tout ce qui est derrière une production finie. Mais très souvent et quand j'ai commencé, j'avais plutôt une démarche de carnet de notes. Je circulais dans la rue avec ma caméra Super 8, je filmais des choses qui attiraient mon œil, pour une raison ou pour une autre, quelquefois je ne savais même pas. En général c'étaient les gens, les scènes de rue, parfois les animaux aussi, il y a pas mal de bêtes dans mes films.

*Vous avez varié les supports, comment en êtes-vous venue à ça et qu'est-ce que ça a apporté à vos travaux ?*

V.O : J'ai fait pas mal de photo avant de faire du cinéma. Puis, pour la vidéo, j'utilisais la pellicule Super 8, qui n'était pas chère. J'aimais beaucoup la couleur et la texture de la pellicule Kodakchrome 40, que l'on trouvait facilement à l'époque. J'étais attirée par sa couleur très saturée. Je faisais aussi un peu de noir et blanc mais pas beaucoup. Le coût et la facilité jouaient beaucoup dans mon utilisation de supports. Il faut charger une caméra 16mm alors qu'on peut mettre une cassette dans une super 8 tout en traversant la rue.

J'aimais cette commodité.

*Comment avez-vous appréhendé l'arrivée du numérique, en termes de possibilités ?*

V.O : J'ai commencé à travailler avec les téléphones portables parce que le Forum des images avait organisé le premier festival de films tournés au portable et m'a invité à travailler avec. La personne qui m'a invitée était un peu mal à l'aise, ne sachant pas si j'allais être offusquée par l'invitation, si une cinéaste allait être offensée parce qu'on lui proposait de filmer avec un téléphone, mais j'étais ravie ! J'adore ça, j'appelle beaucoup, mes amis savaient que j'avais toujours un portable et ce depuis longtemps, mais je n'étais pas intéressée par le fait de filmer ou prendre des photos avec. Cette fois, j'avais été obligée de le faire. On m'a donné un Nokia, ça m'a vraiment amusé, j'ai trouvé ça très commode. Les caméras de téléphone se sont ensuite améliorées. J'aime bien filmer avec des obstacles, je trouve que c'est intéressant de filmer avec quelque chose qui n'est pas une vraie caméra. Et c'est tellement petit que les gens le remarquent beaucoup moins. Je filme beaucoup dans la rue et j'aime m'y rendre transparente.

*Pourriez-vous décrire en une phrase environ votre travail ?*

V.O : En une phrase non mais en mots-clés... Cinéma nomade, les gens, la rue, une forme d'humour quand même, de la bouffe, des bêtes. Pas trop de texte. L'importance du son, de la bande son. Pour moi c'est au même point que l'image.

*Vous m'avez parlé de l'importance du son, comment est-ce que vous imaginez le travail sur le son, que ce soit prise direct, musique, postproduction... ?*

V.O : J'ai un son quand je filme au téléphone mais très souvent, je ne

l'utilise pas et je choisis des sons que je préfère. Il y a de la musique de toute sorte. Tous les styles de musiques m'intéressent, que ce soit anthropologique, électro acoustique, musique de rue, n'importe, le son m'intéresse. Mais il n'y a pas que la musique, il y a le bruit. Il y a la différence entre le son et le bruit et il y a des moments où je préfère garder le silence. Il y a des couches de son, il n'y a pas qu'une bande son, il y a des pistes sonores... Aujourd'hui c'est un plaisir, tout se rajoute, on peut avoir le nombre de pistes sonores que l'on veut ça facilite beaucoup le travail. J'utilise tous ces éléments, toutes ces composantes pour fabriquer. En tant que spectatrice, je fais aussi très attention aux bandes sons. Je vais prendre un exemple : je regarde souvent des documentaires et ils ont, aux Etats-Unis, une manie de mettre énormément de musique. Ça me fait penser au sirop d'érable sur les waffles, c'est inondé d'un truc sirupeux qui n'a aucun intérêt et ça m'exaspère.

*Quelle est votre relation avec l'association Light Cone ?*

V.O : J'ai d'abord rencontré Yann Beauvais et Miles McKane dans des séances de cinéma expérimental. Quand ils m'ont annoncé qu'ils ouvraient une boîte de distribution pour le cinéma expérimental, ils m'ont donné les conditions. En cas de vente, c'était 70% pour le cinéaste et 30% pour Light Cone, et 50/50 pour la location. Je trouvais ça super équitable. C'était plus qu'ailleurs. J'ai constaté qu'ils étaient très honnêtes dans leur travail, je savais qu'ils connaissaient bien le cinéma expérimental. Je respectais leur façon de faire et j'étais ravie. Au début je participais beaucoup plus qu'aujourd'hui, parce que je vis maintenant surtout aux Etats-Unis. J'ai fait partie du CA et de la sélection des films. Nous étions un petit groupe et nous regardions les vidéos qui étaient soumises puis nous en discutions. C'était, pour moi, intéressant de discuter autour du travail des autres. Depuis j'ai toujours déposé mes films à Light Cone, je suis encore contente.

*Pourquoi avoir choisi un cycle de projection de films de femmes ? Ça répond aussi à ce que vous avez aussi fait dans le passé.*

V.O : Light Cone m'a proposé de faire ce cycle de programme il y a longtemps, il y a un ou deux ans, je pensais alors avoir beaucoup de temps mais j'étais aux Etats-Unis et je suis revenue en France beaucoup plus tard que prévu à cause d'impératifs. Je n'avais plus que quelques jours ou semaines pour préparer ça. Je savais pertinemment que c'était un gros boulot, surtout que j'ai vu le nombre de films qu'ils avaient. J'ai alors voulu limiter le corpus de départ, tout en renouant avec les années 1970. Lorsque j'avais emmené des films français au MoMA, j'avais travaillé avec un petit groupe de femmes cinéastes et on avait fait une petite sélection, mais je ne connaissais pas tellement ce qui s'était passé plus récemment, dans les années 2000, 2010 et 2020. J'étais curieuse de découvrir ça. La seconde raison est que je me suis aussi rendu compte que c'était super nécessaire de défendre aujourd'hui encore notre bout de territoire.

Le Centre Pompidou a fait l'acquisition de quelques films de femmes à partir de la fin des années 70. Dans le catalogue de 1999 de « L'Art du Mouvement, Collection cinématographique du Musée national d'art moderne – 1919- 1996 » il y en avait des dizaines de femmes cinéastes référencées.

En 2012, le catalogue « Collection films » est édité en un format plus petit et limité. Résultat : Il n'y a que trois femmes dans cette édition. C'est absurde. Il n'y avait que Maya Deren, Germaine Dulac et Tacita Dean. Ça m'a vraiment choqué. Dans le premier ouvrage, il y avait Rose Lowder, Cécile Fontaine et plein d'autres. Comment peut-on ne mettre que trois femmes ? On dirait le Festival de Cannes qui a offert, après 40 ans, une demi-Palme à Jane Campion, ce qui est encore absurde. On croit que les temps ont changé mais pas autant que ce qu'on voudrait.

### *Comment s'est déroulée la sélection ?*

V.O : La grande partie de plaisir était de visionner tous les films. J'avais une résidence de deux semaines à Light Cone, ce qui est un grand luxe. Quelqu'un projette les films que l'on veut voir, on peut visionner films et vidéos dans leurs supports respectifs. Light Cone a une petite salle de cinéma, ce qui est super. On regarde ce qu'on veut, en dressant des listes. J'étais là du matin jusqu'au soir, pendant deux semaines, tous les jours sauf le week-end. Le risque, quand on regarde toute la journée, est de confondre dans sa tête. Je prenais donc des notes à la fin de chaque séance et je me faisais un petit résumé de ce que j'avais trouvé intéressant. Au bout des deux semaines, j'avais une liste assez grande et conséquente. Il y a ensuite une partie assez délicate parce qu'il faut tout organiser en six programmes. J'avais envie de faire découvrir en France des cinéastes que l'on ne connaissait pas, c'est pourquoi j'ai un nombre assez réduit de cinéastes françaises. Ce n'est pas parce que je ne les aime pas mais parce que je pensais que le public aurait plus de chance de voir ces cinéastes montrées plus fréquemment ici, en France. Je n'avais pas envie de passer des films connus comme ceux de Maya Deren par exemple, qui sont de grands classiques. J'ai aussi choisi de ne pas passer des œuvres trop longues parce que je voulais diversifier un peu plus. C'est à la séance Punk-U Punk-Y qu'il y aura le plus de films, il y aura aussi beaucoup d'humour. Je voulais faire une séance d'humour mais c'est difficile à trouver, les femmes sont très sérieuses.

*C'est une réflexion intéressante...*

V.O : Je ne crois pas que ce ne sont que les films de femmes. Il n'y a pas beaucoup d'humour dans l'art, en général. Je ne crois pas que ce ne sont que les films de femmes. Il n'y a pas beaucoup d'humour dans l'art, en général. Je ne sais pas si c'est parce que les artistes craignent de ne pas être pris au sérieux. J'adore les films de Jacques

Tati, Kaurismaki, de Vera Chytilova... J'aime bien les films qui ont peu de texte et beaucoup d'ironie et d'humour.

### *Comment avez-vous classé ça en six soirées ?*

V.O : J'avais envie de ne pas avoir de thème, je trouve qu'on a maintenant tendance à utiliser beaucoup de programmations à thèmes mais j'avais envie que ce soit diversifié. J'ai organisé les films de façon vraiment instinctive, en pensant à un itinéraire, en pensant plutôt à l'émotionnel qu'au rationnel. Je trouve, en regardant les deux premières séances, que ça va pour l'instant. On va voir le reste, je verrais si c'était de bons choix ou pas puisque c'est en regardant qu'on se rend compte.

### *Pour revenir aux films expérimentaux, comment s'effectue, de manière générale, la conservation et la recherche autour de ces films ?*

V.O : Ça dépend du pays et du statut du cinéaste. En France, il y a quand même un bon boulot qui est fait pour conserver les films de Dulac. Ce n'est pas mal non plus aux Etats-Unis, où les films de Mary Ellen Butte ont été restaurés. C'est intéressant d'aller dans des festivals qui sont plus axés sur la restauration et la préservation. Et par exemple, Light Cone a un partenariat ou un accord avec les archives du film en France. Ils donnent aux cinéastes l'occasion de tout déposer aux archives. C'est super important que les négatifs des films en pellicule soient conservés dans de bonnes conditions. On a aussi des accords qui font qu'on peut retirer des négatifs dont on a besoin en les prévenant deux semaines à l'avance. Sinon, je trouve que c'est généralement un problème immense, surtout depuis le numérique. Il faut faire une migration des dossiers tous les deux ans, tous les ans, mais qu'en fait-on ? Où les garde-t-on ? Je n'ai pas résolu ce casse-tête. D'un côté, il y a la commodité de ne pas avoir à transporter physiquement les copies et de l'autre il y a



l'incertitude de savoir où les garder, de faire faire à un bug, un crash d'ordinateur. Je ne sais pas si ça va être plus facile dans l'avenir ou pas. J'ai plein d'amis cinéastes qui ont le même problème.

*C'est globalement le même problème que pour le cinéma narratif ?*

V.O : Oui. Le bon côté c'est qu'on arrive à trouver plein de choses sur internet. J'apprécie beaucoup le fait qu'on puisse visionner beaucoup de choses sur Youtube ou Vimeo. Le format est loin d'être idéal mais ça donne idée. C'est comme voir une carte postale quand on veut voir un tableau, mais il y a plein de gens qui n'y ont pas accès autrement et qui peuvent voir de cette façon. Ce n'est pas négligeable.

Nous discutons encore un peu avec Vivian Ostrovsky, qui nous explique avoir beaucoup apprécié l'exposition de la plasticienne Ann Imhof au Palais de Tokyo. Elle évoque également le travail de Valie Export, dont le film *Syntagma* a été projeté lors d'une soirée de la Scratch Collection. Celle qui a choisi un nom d'artiste pour s'affranchir de celui du père et celui du mari, s'est distinguée pour des œuvres utilisant plusieurs supports. On retient, parmi tant d'autres, *Tapp und Tastkino/Touch Cinema*, une performance et film dans laquelle elle invitait les gens à tâter ses seins nus, entourés d'une boîte en carton. Vivian Ostrovsky, qui lui a accordé une programmation dans un festival, nous précise : « elle a fait des performances qui étaient très importantes et provocatrices d'un point de vue féministe ». Elle termine : « c'est une artiste très importante dans ces questions-là, avec humour et un culot monstre en plus ! »

La prochaine séance de la Scratch Collection 2021 est intitulée *Elusive Illusions* et sera mardi 2 novembre. Vous pourrez ensuite retrouver la sélection *Pink-U Pink-Y* jeudi 11 novembre, avant la dernière soirée *Espace Into Landscape*, jeudi 18 novembre, toujours au Luminor de l'Hôtel de Ville.

Manon Franken



RFI Convida, 11. 2021

## Cineasta americana que cresceu no Brasil promove filmes experimentais de mulheres em Paris

Vivian Ostrovsky é cineasta e curadora de festivais de cinema experimental em todo o mundo. Para a segunda edição do Scratch Collection, um evento que acontece desde 5 de outubro, no cinema independente Luminor de Paris, ela escolheu exibir apenas filmes realizados por mulheres.

O Scratch Collection destaca os filmes da coleção Light Cone, que reúne mais de seis mil obras e revela um panorama do cinema experimental mundial. A veterana Vivian Ostrovsky, uma das integrantes da Light Cone desde o início da coleção em 1982, foi escolhida como curadora desta segunda edição.

A cineasta, que sempre militou pela promoção de filmes realizados por mulheres, escolheu 40 filmes, projetados em seis sessões semanais, até 18 de novembro. “Seis mil filmes é muita coisa. Para fazer a seleção, eu teria que ver os filmes antes. Pensei no passado, nos anos de 1974 a 1980, quando tinha uma distribuidora pequena não comercial de filmes realizados por mulheres. Na época, os distribuidores, que eram todos homens, não queriam tocar em filmes de mulher, declarando que não havia interesse do público para mostrar esses filmes”, lembra Vivian Ostrovsky.

Ela constata que, até hoje, os filmes experimentais realizados por mulheres continuam invisíveis. “Por exemplo, o Centro Pompidou publicou um catálogo da coleção do Museu Nacional de Arte Moderna e em 50 cineastas colocaram apenas três mulheres: Germaine Dulac, dos anos 1920, da época do cinema mudo, Maya Deren, dos anos 1940, e Tacita Dean. Ainda há necessidade de batalhar”, revela a curadora.

Entre as obras selecionadas, “Há Terra”, da brasileira Ana Vaz, realizada em 2016. Mas nenhum dos mais de 30 filmes realizados por Vivian

Ostrovsky integram a programação. “Deus me livre!”

Geração milênio

A ideia era dar um panorama da história do cinema experimental dos anos 1940 até os dias de hoje para “redescobrir clássicos e, principalmente, conhecer as novas gerações, os ‘milênios’”. O cinema experimental evoluiu, mais como é uma arte manual, feita de experiências, “tem jovens hoje que resolvem trabalhar em película e não em vídeo. Tem todos os movimentos possíveis (...) todas as técnicas diferentes de cinema”, detalha. As temáticas também são inúmeras e variadas.

Vivian Ostrovsky nasceu nos Estados Unidos em 1945, mas cresceu no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro para onde os pais, judeus europeus, se mudaram em 1938 fugindo da guerra e do regime nazista. Vários de seus filmes fazem referência ao país e à cultura brasileira.

«Eu fiquei encantada de ter o Brasil como meu primeiro lar porque era um país muito caloroso, humano, e no Rio de Janeiro, a carioquice, o humor. Tudo isso deixou uma espécie de camada em mim», diz.

A cineasta diz que como todo o setor cinematográfico, o experimental também foi impactado pela crise provocada pela pandemia de Covid-19, mas ressalta que felizmente na França a “cultura é extremamente privilegiada. O que não é o caso dos Estados Unidos ou do Brasil, onde a Cinemateca de São Paulo queimou por total falta de apoio”.

Adriana Brandão

## Traverse Video catalogue, 11. 2021 - SON CHANT

Vivian Ostrovsky aurait pu s'immiscer dans la danse des pronoms, en variant les *Je, tu, il, elle* de ce film de Chantal Akerman, qui choqua certains- c'était en 1974- par l'explicit en forme de faire l'amour entre femmes ; la réalisatrice s'impliquant dans ce rôle. Ce faisant, elle se serait incluse dans *Je, tu, elle, nous* ; sans privauté aucune puisqu'elle est celle qui se souvient de cette soirée à Montparnasse, quand Sonia en conductrice d'un scooter, Chantal en passagère d'un petit geste de la main, la salue, elle qui filme ce moment d'entre elles, Vivian hors cadre, Chantal et Sonia dans le champ. Vivian qui filme et ses amies filmées. Vivian qui monte des fragments de film de Chantal Akerman qu'elle a glanés et qu'elle entremêle à ses propres images. Elle partage leurs «relations», qu'elle-même a tissées de divers pays, qu'elle a filmées. Elle connaît Paris, New-York et Moscou. Pourtant, elle a préféré rester le regard témoin et affectif, l'oreille témoin et affective et leur offrir, à toutes deux ensemble, la place entière. *Son Chant* lie les deux femmes, celle qui joue Rachmaninov, celle qui réalise. En sourdine, en forme d'écriture de sa main, Vivian a ajouté : ia et al- colorés- désignant dans ce «son»: SON*ia* Chanta*l*. Chantal Akerman partageait tant avec Sonia Wieder-Atherton; elles «firent» une vingtaine de films depuis 1983 ensemble, des installations et des performances. Un carton initial le rappelle dans la plus grande simplicité, avec l'image en duo des deux femmes en scène familière. C'est en clausule, que le noir et blanc décrit leur départ devant le métro Vavin, métaphore sans pathos du départ/ de la mort de Chantal Akerman, après que Vivian Ostrovsky relate qu'elle l'avait appris par téléphone, de Sonia Wieder-Atherton, à deux heures du matin. Sa voix particulière, en off, le rappelle, le champ optant pour un surcadrage superposé de fenêtres en ouverture/fermeture absolument liées en cet espace-temps d'après la vie mais gardé vif par ce collage filmique.

Le film exprime en cinéma ce qu'est Chantal Akerman ; au présent, puisque ses films sont.

*Son Chant* exprime combien ils étaient liés à la musique, au son voire à la danse. Ce film de Vivian entrelace diverses scènes ou ébauches de scènes, fulgurances emblématiques de cette écriture singulière. *Je, tu, il, elle* n'y figure pas; non pas parce qu'il avait été conçu avant la fusion avec Sonia Wieder-Atherton puisque s'y glisse, *Saute ma ville*, le tout premier opus de 1968, où déjà, une jeune fille- déjà jouée par la réalisatrice- après les gestes triviaux : elle entre chez elle, relève son courrier, appelle en vain l'ascenseur... a des gestes si brusques qu'en cirant ses chaussures, elle se macule aussi la cuisse- Vivian n'inclut pas que qu'elle fait sauter l'immeuble avec la cuisinière à gaz.

Les films retenus appellent l'apport cinématographique de Chantal Akerman, c'est pourquoi s'imposaient *Jeanne Dielman* et la relation avec Delphine Seyrig et la durée en tension de l'immobilité, le soudain mouvement quotidien ; s'imposaient *Les Rendez-vous d'Anna* et la déambulation, la solitude et le déplacement avec Aurore Clément; s'imposaient les nuits, les villes, l'errance. Les plans ainsi cousus ne produisent pas une suite d'exemples ; les fragments de films successifs ne fondent pas un regard documentaire mais ainsi qu'un collage-peinture, ils composent un portrait dans l'inachèvement essentiel, la touche sensible.

Les titres retenus dessinent un/ son itinéraire : *D'Est*, post-soviétique des campagnes à la neige des villes - Histoires d'Amérique et News From Home quand elle «s'enfuit» à New York - *Rue Mallet-Joris* et l'architecture - Paris XVIème arrondissement- *Là-bas* où Israël depuis un appartement et des vues depuis la fenêtre- voire *L'homme à la valise*- même s'il y s'agit des essais de réinstallation chez elle, d'une femme retrouvant son appartement occupé.

La quête du lieu entraîne hors de la maison ; les plans retenus pourtant privilégient les moments près de la porte, dans le couloir étroit, dans l'entre-deux; en noir et blanc grumeleux, deux jeunes adolescentes fugueuses - l'une jouée par Maria Medeiros - arrivent à Paris dite ville de l'amour et prêtes à le découvrir mais ce sketch de 18 minutes, à la manière de *Paris vu par Godard* par exemple, et tourné vingt ans après celui-là, en 1984, s'intitule: *j'ai faim, j'ai froid*. Le déplacement n'atteint pas (toujours) l'Eldorado.

Les travellings suivent la ville, New York dans la nuit bleue ; le plan d'ensemble suit la femme arpentant la rue où se tiennent des hommes, eux dans des postures codées des prostituées, à Bruxelles. En reflet inverse, le motif de la salle, pièce, chambre y répond avec les aménagements, les usages comme celui de taper à la machine - pour une scénariste- y compris « névrotiquement » et inversement, comme celui du farniente dont l'éloge dans *La Paresse* convie aussi la musique et Sonia Wieder-Atherton. En montage alterné, les deux jeunes femmes - en 1986 - invitent à savourer et ce «péché» - inclus dans un film collectif *Seven Women, seven sins*- et la musique: Chantal joue la paresseuse, commentant ses moindres gestes moindres mais peu à peu, elle est prise par la musique et sourit ; la violoncelliste enjouée, prise en musique, lève son regard nous attrapant.

Le violoncelle est sous-jacent à de nombreux plans. Vivian en compose un rapide triptyque avec des plans de Paris, avant la descente du métro à New York. Elle les unit : Sonia jouant en robe de soirée et aveu de Chantal « je suis entrée en musique grâce à Sonia»; souvenir filmique en champ/ contre champ de Chantal déguisée en aviateur et fumant dans la pénombre qui écoute Sonia, elle dans la lumière; elle ferme les yeux en émotion mais une petite phrase de complicité ôte toute chute dans la sensiblerie : «elle aimait dessiner la moustache».

D'autres citations explicitent ce travail en musique, avec quelques commentaires succincts de Chantal Akerman mais cela toujours en montage vertical avec des plans des films comme « dans un film, il y a les paroles'» alors que le champ cite, lui, la femme écoutant derrière la porte entr'ouverte, celle de *L'homme à la valise*, avant un diptyque sur fonds d'arbre et un retour à l'appartement, où la femme écoute un air d'opéra. Ce bonheur de l'écoute devance l'inquiétude d'un homme dans la pénombre écoutant les *Kindertotenlieder* et cela devance les Chants hassidiques interprétés par Sonia et des musiques au café... Très différemment, la partition de Vivian inclut la musique sous la forme du spectre sonore, soit que l'oscillogramme bénéficie totalement du champ, soit qu'il fasse base au plan de la jeune fille censée raconter des souvenirs des *Histoires d'Amérique* et tous les sons sont les bienvenus d'autant plus qu'ils disent l'absence, l'éloignement quand les appels téléphoniques récurrents peuvent rester vains ou insatisfaisants. Les «yes» de l'homme à New York dont Anna attendait dans sa chambre l'appel en métonymie de l'attente des voix qui se taisent ou qui se sont tues. Désir de la voix- au moins de l'autre. Désir du contact ce que la façon de danser dévoile. Ils disent en gestes du corps, l'envie de l'amour, le plaisir du désir et sa force. Ils disent que cela démène celui qui désire mais ne le mène pas toujours à la satisfaction mais qu'il faut recommencer.

*Son chant* saisit combien la musique et la danse portent de tels élans : même dans la grande salle moscovite, même dans ces corps maladroits en se risquant aux nouveaux airs et aux nouveaux pas d'après la chute du mur. Et plus corporellement exprimé, par exemple, dans ces moments ravis à *Toute une nuit*, dont Vivian choisit l'homme au tee-shirt jaune dansant avec une enfant, malgré sa jeunesse ; ce trio au café où la fille ne choisit aucun des deux jeunes hommes qui le lui demandent ou encore, cet homme assis à la table voisine de cette femme, tous deux immobiles, puis s'empoignant. Elle réunit ses corps étreints en triptyque. Elle réveille, aussi, le souvenir de *Les Années 80*, ce film, peut-être moins connu, esquisse d'une comédie

musicale en Moebius, puisque le « sujet » est aussi la trame, le montage, que Chantal Akerman y tient le rôle de celle qui enregistre, dirige le chant...très coloré.

Vivian ne constitue pas des souvenirs imaginaires comme *Histoires d'Amérique*, elle évite l'hagiographie et la vénération creuses. *Son chant* est aussi son propre chant jouant la partition des motifs de Chantal Akerman qui vivait sa vie en films quand ses films vivaient de sa vie. Vivian parle elle-aussi en films, c'est ainsi qu'elle approche au plus près de son amie parce qu'elles étaient dans cette amitié amoureuse qui sait écouter les palpitations de l'autre dans sa création. C'est ainsi qu'elle fait film des bribes de ces films où Chantal était toute elle et sa musique jouée en duo avec Sonia. SONia CHANTal d'OSTROVSKY.

Simone Dompeyre



Desistfilm, 05. 2021

## OBERHAUSEN 2021: SON CHANT BY VIVIAN OSTROVSKY

A few days ago the 67th edition of the International Short Film Festival Oberhausen culminated, which was held in a dual edition, and whose programming covered several recent short films, some of them experimental. Among them, I highlight the recent work *Son Chant* (2020) by the American filmmaker and curator Vivian Ostrovsky, who was born in New York, grew up in Rio de Janeiro and currently resides in Paris.

Ostrovsky's work has been marked from her position and vision as a filmmaker in a male environment but also from her activism to contribute to improving the conditions of women in film and audiovisual, such as the founding in the mid-1970s of the Ciné- Femmes International, an entity dedicated to the promotion, distribution and exhibition of films made by women. Also in 1975, she promoted the creation of the *Femmes / Films festival* in Paris, as well as an international symposium in the Val D'Aosta in Italy, thanks to the support of UNESCO, and which was attended by Susan Sontag, Agnès Varda, Valie Export, Chantal Akerman, Márta Mészáros and María Luisa Bemberg, among others. After this work to promote women's cinema, Ostrovsky launched into the creation of experimental films, especially in Super-8, such as *Top Ten Designers in Paris* (1980), *Copacabana Beach* (1983), *Eat* (1988), *Public Domain* (1996), *Telepattes* (2007), *But elsewhere is always better* (2016) or *Unsound* (2019). She already has more than 30 short films and installations to date. *Son Chant* is her latest work. During its twelve minutes, Ostrovsky's *Son Chant* is a tribute to the cinematographic relationship between the Belgian filmmaker Chantal Akerman and the French-American composer and cellist Sonia Wieder-Atherton. Both worked together on more than twenty films, installations and video

performances, and this short in some way rekindles the vital impulse that emerges between images and sounds. Ostrovsky has indicated in the synopsis that: "Reviewing my mini DVs recorded over the last decade, I rediscovered a forgotten night sequence of Chantal Akerman and Sonia Wieder-Atherton leaving a brasserie where we had dined together in Montparnasse. The excerpt stayed with me for a while (...) And, since New York, Paris and Moscow were places that the three of us had in common, I intertwined some of my images with those of their films".

From the intimate and friendly, Ostrovsky adds another component to this relationship, her gaze from the memory and absence of Chantal, and on this undervalued sound aspect.

I remember that in March of last year, before the pandemic, at the closing of the Ficunam, in Mexico City, I attended *Chantal?*, a performance work where Wieder-Atherton played the cello, while the short film *Saute ma ville* (1968) by Akerman was superimposed on the stage and a text taken from *Une Famille à Bruxelles* (1998), also by Akerman, was read by one of Akerman's actors, Stanislas Merhar. In this way, Wieder-Atherton captured, from three acts and repetitions, which required a patient and attentive listener and spectator, a type of invocation, like a mantra, from a single short that appeared in a loop, creating an atmosphere of insistence and possibility of reunion. The question of the title of the performance loomed tremulously, while the images confirmed something that time cannot erase. In the Ostrovsky short, some moments of similar presentations by *Chantal?* are recovered to be included in this montage that weaves scenes from films by both Vivian and Chantal, under the influence of Wieder-Atherton's arrangements of a work by Rachmaninov. Scenes from *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, *Les Rendez-vous d'Anna*, *Toute une nuit*, *D'Est* or *Là-bas*, among other films, appear under the influence of anachronism, in a renewal of time, to bring back creative ties, as well as correspondences, from the creative figure of the Belgian filmmaker.

As a film essay, Ostrovsky elaborates her montage from motifs, such as scenes where characters prevail in passageways, through marked and dry steps, dance scenes under fashionable rhythms, or where Chantal evokes the sensations that the interpretations aroused in her of Sonia, and, from this, the position of the music in her works: "In a film of words, the cello becomes another voice"; Chantal is heard saying. And it is thus, that Ostrovsky is adding other reasons: bi or tripartite screens to put some scenes in dialogue or consonance with their reflection or musical mimesis, analogies or metaphors caused by these montages of images and sounds (usually foley effects, which creates another sense of reality). And also from the memory of her, from her voice-over, that she leaves specific impressions on some encounters with both women (or on the tragic news of Chantal's death).

The short *Son Chant* - or Son (ia) Chant (al), as it appears in the initial title - also includes scenes from *From the East in Music*, another Wieder-Atherton project based on Chantal's film, already as an example of the symbiotic creative relationship, and the extension of a work to other media. At some point in this short sense, Sonia indicates that both works, her's and Chantal's, the musical and the film, merged, that their universes were intertwined. And it is this relationship that Ostrovsky explores, with closeness, familiarity, hand-in-hand with the two characters explored, in these gestures or traces that they leave visible in her works, and that survive time.

International competition

Direction: Vivian Ostrovsky

Editing: Ruti Gadish

Sound design and mixing: Sharon Shama

Post-production assistant: Severine Moreau

USA, 2020, 12 min

By Mónica Delgado



Espace, 03. 2021

## Salle de lecture : comptes rendus - FIFA experimental 2021

Le FIFA ne dédaigne pas les productions télévisuelles plutôt conventionnelles dès qu'elles peuvent nous raconter quelque chose sur un sujet artistique intéressant – une politique éditoriale tout à fait légitime, soit dit en passant, malgré quelques choix discutables, comme, dans cette édition, le racoleur *Sauver Notre-Dame* (2020). Dans ce contexte, la section expérimentale, organisée depuis longtemps par la toujours fiable Nicole Gingras, commissaire d'art contemporain parmi les plus importantes du Québec, est une oasis et aussi, pour utiliser un vocable d'actualité, un service essentiel. Ce ne sont pas à proprement parler des films sur l'art qui sont montrés dans cette section, mais des vidéos qui sont, en elles-mêmes, des œuvres d'art à part entière. Regarder ces courts films dans un festival – que ce soit dans une salle de cinéma ou à la maison sur un petit écran – leur rend honneur peut-être mieux encore que la réception plus habituelle dans une galerie d'art : on les regarde du début à la fin, dans l'ordre voulu par les programmeur.trices, et sans l'interférence d'autres œuvres autour.

La section expérimentale du FIFA 2021 propose six programmes organisés en trois paires. Il faut dire d'emblée que toutes ces séquences, qui répondent à des logiques de sélection et de présentation très diverses, sont d'une excellente qualité. Une autre chose les relie, une écrasante prédominance féminine : la quasi-totalité des artistes, mais aussi des expériences racontées et imagées, appartiennent au genre qui, sans être absent de l'historiographie de l'art vidéo, y occupe malheureusement toujours une place plus marginale par rapport à celle dédiée aux hommes.

(...)

Enfin, le FIFA expérimental consacre deux « focus », sélections d'œuvres marquantes organisées chronologiquement, à des vidéastes excellentes trop peu vues ici. (...)

L'autre « focus », traçant la carrière de Vivian Ostrovsky, est pour moi le point culminant de ce millésime déjà exceptionnel. L'artiste nous offre une variation originale et géniale sur chaque genre qu'elle touche : le film d'archives familiales (*Wherever was never There*, 2011) qui devient un mille-feuilles envoûtant; la symphonie visuelle, revue avec l'art consommé du n'importe-quoi jouissif (*DizzyMess*, 2017); la fable métaphysique, accompagnée d'un commentaire social, autour d'une entrevue avec l'autrice brésilienne légendaire Clarice Lispector (*Hiatus*, 2018); la vidéo esthétique-scientifique, sur les formes visuelles que peut prendre le son (*Unsound*, 2019, où la bande son est en effet complètement silencieuse); et le double biopic racontant l'amitié et la collaboration artistique de la cinéaste Chantal Akerman et de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton. Les prénoms de ces dernières, évoquant le « chant » pour l'une et le « son » pour l'autre, ont déjà tout pour plaire à leur troisième amie, dont le travail sonore est toujours particulièrement époustouflant.

Aucun de ces genres ne sort indemne du traitement que lui consacre Ostrovsky : déconstruction des codes, puis recombinaison de prime abord chaotique mais en vérité méticuleusement tissée. Mais le cas le plus frappant de ce travail de sappe est le film qui occupe à lui seul presque la moitié de la durée du programme, *M.M. in Motion* (1992), une merveille suivant l'une des chorégraphes les plus passionnantes des dernières décennies, Mathilde Monnier. Ce film pourrait figurer dans la section générale du FIFA, puisque c'est a priori simplement un film documentaire sur une artiste de danse. Cependant, si tous les ingrédients habituels sont là – entrevues, répétitions, représentations, discussions informelles en coulisse – le résultat du mélange est une œuvre d'art exceptionnelle et une relecture



totale du genre. À travers des moyens subtils comme l'accélération et la décélération du rythme, le décalage entre le son et l'image, la dégradation volontaire de la qualité de l'image et des angles de prise de vue étonnants, la cinéaste crée un film sur la danse comme on en a rarement vu. Ce film de 1992, restauré en 2020, prend parfois des airs étranges d'un document rare sur la danse de la Belle époque ou des swinging twenties (pas les nôtres, peu swinging en fin de compte; ceux du siècle dernier). Cette magie atemporelle et mystérieuse accomplit ce qui est assurément l'objectif ultime d'un film de danse : nous donner envie de nous trouver dans une salle de spectacle – et ça tombe bien, car ce sera justement de nouveau possible pour plusieurs, notamment au Québec, dès que l'on finira de profiter du FIFA !

Itay Sapir



## Traverse Video catalogue, 3. 2020 - Unsound

Alors que le son est le fondement de *Unsound* de Vivian Ostrovsky, il n'est pas entendu mais vu... ou entendu parce que vu.

Le premier à hurler muettement est le Tarzan, au corps athlétique de Johnny Weismuller qui, Homme-singe – selon le titre de cette première version de Van Dyke en 1932 – n'était pas un maître de l'éloquence mais un champion de la force vocale, du cri quasi primal. De sa bouche sort un zigzag emprunté à l'impression sonore qui figure sur le côté et tout au long de la pellicule filmique, en une étroite bande verticale et dont les variations correspondantes de courant électrique sont transformées en variations acoustiques sur la membrane du haut-parleur. Cette visibilité de la piste sonore qui, elle, appartient au hors-cadre, inaugure diverses occurrences du passage du son, le dessin en dents de scie depuis un transistor, la pellicule encadrée de ses pistes et divers appareils à plus ou moins longue portée de transmission de son, des amplis aux sirènes d'alarme haut-juchées. Machines typiques et commercialisées de l'histoire du son et du son-image de leur production, captation et diffusion maniées ou pas, mais aussi d'étranges appareils acoustiques enserrant la tête de cobayes-auditeurs, oreilles de m.tal dem.sur.es ou en formes rondes à la Mickey Mouse, toutes impliquent un son écouté.

Des réflexions scandent l'écoute du son, ainsi une citation en écriture manuscrite près d'un Morton Feldman jovial, glose notre entente d'un son comme mémoire de celui-là. ; ainsi Sontag aux yeux brillants, ainsi *Notes sur le cinématographe* s'ouvre à la page où Bresson compare le rapport son image à la rencontre de voyageurs qui ne peuvent plus se séparer. De tels propos émaillent *Unsound* hors d'une écriture posée car le champ les mêle à divers jeux de composition du plan avec une fréquente superposition des plans, signe

des origines diverses de ces images sonores et iconiques. Que Bresson soit convoqué dans un film de son sans sons arrête puisqu'il fut si attentif, si précis en matière sonore du froissement des billets de banque de *L'Argent* au saccadé des pattes de l'ânon de *Au Diable Balthazar*, de Mouchette se roulant dans l'herbe ou de Lancelot frottant ses étriers et où le tracé de l'écriture sur machine à écrire mais aussi au crayon sur papier ou à la craie sur tableau est sensible, où le sang s'entend couler, où le verre éclate en bris sonores – ici repris ; que ce soit Bresson prouve que Vivian Ostrovsky ne dédaigne pas le son, ne dit pas s'en passer mais en plaisir, provoque notre attention aux composants filmiques.

Le propos de Vivian Ostrovsky est loin d'être sentencieux, il ne suit pas une chronologie précise de fabrication des appareils qu'il intègre dans le champ mais s'émaille de retours à des films guidés par un humour certain ; après l'homme-singe ayant perdu son organe et sa domination puisque son hurlement marque son territoire dans la jungle et lui rattache ses « sujets », les incursions dans le cinéma du monde optent assez souvent pour la comédie voire le burlesque ou le décalé quand elles ne se font pas citationnelles des marqueurs de genre avec le cri de la femme attaquée qu'elle soit ou non échappée de *King Kong* de Cooper et Schoedsack. La prise des sons suit aussi les flots et les ressacs en triptyque, derrière la fenêtre ou avec voilier et îlot surajoutés, avec des enfants joueuses sautant sur les vagues; ailleurs elle surencadre dans une machine à entendre qui intègre l'image. Elle déborde les questions de lieux et de climat et le surfeur, comme le preneur de son en maillot de bain circulent près ou sur l'eau gelée d'un iceberg voire un homme nu de même taille que le bloc glacé le longe sans problème quand la bande sonore aurait eu à démêler des problèmes de cohérence pour la tonalité de l'instant filmique.

Les fragments retiennent aussi/surtout des moments où la musique est primordiale diégétiquement : les musiciens de rue avec l'homme

aux pieds bots de *Vidas secas*, le numéro de music-hall de la femme 1930 en danse chaloupée ou le geste stylisé du Sayat-Nova de Paradjanov dont le titre éponyme cite le poète arménien Harutyun Sayatyan, dit le « roi des chansons ». Et *Unsound* monte en gros plan le visage de l'homme ne supportant plus le bruit du métro, partageant le champ du *Dernier Tango à Paris* voire se souvient de Pina Bausch qui souda la parole au corps dansant quand *The Man I Love* était énoncé par chacun de ses danseurs. Le verre brisé – même si le plan est emprunté ailleurs – évoque, par sa proximité avec le chant, les prouesses du contre-ut et de la Castafiore des *Aventures de Tintin*.

Et si le couple de danseurs de salon-hommes d'Edison qui rejoint, en une autre superposition, la danseuse de cabaret, n'avait de son que si le Kinéscope était doté de l'ancêtre des écouteurs individuels, l'ingénieur du son de Lisbonne story participe à la mise en abyme structurale de ce film de Wenders voire à son projet : Philip Winter invité par son ami cinéaste à Lisbonne, ne l'y trouve pas mais fait ce pour quoi il y est venu et capte du son. Il y circule armé de sa perche, comme une sorte de Buster Keaton – celui-là soutenait difficilement son trépied de caméra – pieds dans l'eau d'où émergent des haut-parleurs sur pylône, ou courant avec un acolyte devant l'emblématique tram dévalant la colline, se croisant, faisant chuter des objets d'un bord de fenêtre etc.

Le cheminement joyeux est pourtant sans manque, il n'est pas muet parce que nous n'y sommes pas sourds... le son est dans le champ par ce que nous savons d'eux et que nous avons, souvent, appris par les films eux-mêmes, ainsi la balle tirée d'un revolver ou le son d'un corps jeté dans un puits ou le chuintement pneumatique des portes type science-fiction inventé par l'ingénieur du son de *La Guerre des Étoiles* qui suffit pour *L'Empire contre-attaque* sans l'image de la porte ; des sons inventés filmiquement devenus des topoï de genre ou plus encore des garants de crédibilité alors même qu'ils n'existent

pas dans le réel ainsi d'un petit saut dont si précocement Leonardo avait noté : « Si un homme saute sur la pointe des pieds, son poids ne fait aucun bruit ».

Le champ s'avère ainsi sonore par importation de nos habitudes de voir... et d'entendre ; le son ne saurait être hors-champ car il est entendu – y compris sans être effectif CQD – ou n'est pas là, sans signe le convoquant ; c'est la source sonore qui, elle, est visible ou pas, in ou acousmatique. Et de rappeler à notre mémoire ces films qui s'en nourrissent pour tromper du *Magicien d'Oz* à Mabuse...

Vivian Ostrovsky pousse le paradoxe dans le même esprit mutin : le gong de la société *Rank* sonne l'explicit du film sans sa sonorité physique.

Elle le pousse en un second registre en scandant sa *coda* de graphisme sonore, de notation musicale hors des partitions qui, selon des portées de cinq lignes avec noires et blanches et autres symboles, gardaient la trace des morceaux de musique depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, après d'autres bien plus précoces essais, seuls archivages possibles avant les techniques d'enregistrement.

Elle convoque, dans ce seuil, Roland Kayn et Marco Fusinato. Est-ce pour le premier dont les œuvres ont été dirigées par Boulez ou Maderna, un subreptice *glissando* des plans de banquise en accord avec l'humour porté par *Unsound* puisque l'écoute de son œuvre *Tektra*, a donné « l'impression d'être plongé dans un paysage arctique, aveuglé par la glace et la neige, avec pour toute boussole le son ». Plus logiquement, ce sont les manières d'écriture de son œuvre dite « cybernétique » et qui adopte des formats des plus inhabituels jusqu'à quatorze heures qui importent.

Fusinato improvise avec guitare électrique et amplificateur en travaillant fortement les fréquences. Il rejoint dans leur manière de notation musicale, Cage, Stockhausen mais aussi le Feldman de *Projection 2* de 1951, Morton Feldman invité dans *Unsound*. Cette « transcription » excède un traçage utile des musiques composées – certes les partitions médiévales intégrées aux manuscrits prouvent un désir du beau qui déborde l’utile – mais ici, le graphisme sonore n’a pas d’intention esthétique détachée, il reconnaît la double nature sonore et plastique du son, ce qu’avaient inauguré les Futuristes, dadaïstes et Duchamp.

Ce traçage de cercles, lignes, faisceaux... a été nécessaire puisque les nouveaux champs de la musique électronique, bruitiste, concrète ne se pouvaient « noter » avec un système lié à la gamme or les arborescences volubiles, rhizomatiques qu’il déploie s’avèrent geste artistique, intervention plastique. Stockhausen le commente très explicitement : « Dès mes débuts de compositeur, j’ai réalisé que la précision du dessin était essentielle pour une exécution sans faute de la musique. Je me suis attelé à cette tâche pour chacune des 330 œuvres créées à ce jour. Que restera-t-il de moi à la fin de cette vie ? Avant tout des partitions. Elles doivent donc être sur le plan graphique aussi limpides et belles que possible. »

De telles structures arborescentes modélisent les structures rythmiques en musique. Héritées de manipulation d’arbres, issues des mathématiques discrètes et de l’informatique, elles deviennent des dessins et non plates transcriptions de sons ; elles y intègrent gestes et potentialités de jeu.

*Unsound* en écriture filmique d’association, de coalition déborde la boutade, tout en propageant cet esprit joyeux, il déborde le premier abord de reconnaissance du pouvoir sonore, entendu jusque dans son absence parce que construit dans nos successives séances de cinéma ; il entraîne bien au delà, là où le son est image à agir. Là où le

son dépasse le champ référentiel et s’envisage dans des configurations formelles à inventer, hors du cadre prévu.

Simone Dompeyre



Women's History Month, GME newsletter, 3. 2020

## GME Features Moving Image Works by Women Filmmakers

PLUNGE, is a double-DVD edition spanning Vivian Ostrovksy's experimental filmmaking career. A citizen of the world, Ostrovksy has made films in Brazil, France, Israel, Japan, the Soviet Union and the United States.

Conversant in the experimental filmmaking practices of such artists as Jonas Mekas (DIARIES, NOTES, AND SKETCHES) and Jim McBride (DAVID HOLZMAN'S DIARY, 1967), Ostrovsky was inspired to create her own film diaries. She developed a filmmaking technique that initially involved shooting with a silent Super 8 camera; she loved the "gritty...indefiniton" of the images that were exposed on the film's emulsion. She continued with an intuitive editing process, adding in sound originating from vinyl records. (Later, she filmed in MiniDV so as to simultaneously be able to record image and sound together).

As her filmmaking adventures progressed – combined with her extensive knowledge of other avant-garde filmmakers' works (including Bruce Conner and Jack Smith, as well as Jacques Tati and Jean-Luc Godard) – she incorporated the cinematic forms of the film diary, found footage, collage, essay film, personal memoir, and political tract to create her own distinct filmic language. As Federico Rossin has written so succinctly in the booklet accompanying this DVD edition: «This indeterminacy, or mixing of genres, provokes a reconsideration of the language of control, of all aspects of "Cinematic machismo"; it indicates the militant and feminist roots of Ostrovsky's practice; her ethical and political commitment. Combining great humility with breathtakingly precise audiovisual montage, Ostrovsky creates a field of artistic expression that escapes and expands beyond its boundaries...her hybrid cinema refuses to be limited by

format and convention; with each new film, she liberates powerful new forms and expands her burgeoning creative process.»



## Film Comment, 7. 2019

Through 16 newly remastered short works, Vivian Ostrovsky sculpts hypnotic timescapes out of archival material and her own Super 8 footage, quoting sources as diverse as Cukor, Tati, and Deleuze.

A compelling presentation of Vivian Ostrovsky's prolific career in experimental moving image, the aptly titled *Plunge* dives deep into the artist-curator's singularly playful mode of collage filmmaking. Through 16 newly remastered shorts, Ostrovsky sculpts hypnotic timescapes out of archival material and her own Super 8 footage, quoting sources as diverse as Cukor, Tati, and Deleuze. In titles like *Ice/Sea* (2005) and *Eat* (1988), Ostrovsky's multicultural upbringing comes to the fore; the filmmaker displays an uncanny ability to track routine gestures as they circulate and tessellate, resonating in multiple languages and transmuting across species. The collection's second volume is dominated by her 21st-century digital work including richly textured biographical films. Across events and mediums, Ostrovsky remains devoted to multidimensionality, building complex soundscapes on top of Deren-esque fragmented cartography, creating films that chuckle wryly at their own acrobatics.

Madeleine Collier

Vivian Ostrovsky: *Plunge*  
16 films, 1982-2014; Re-voir



## Weimar Poetry Film Award, 6. 2019

### Jury Statement – Best video

#### Hiatus – Poetry Film – Vivian Ostrovsky

Hiatus combines different audiovisual languages to create poetic as well as documentary collage, whose many levels provoke different interpretations. This hybrid video reveals part of the life of Clarice Lispector, a woman who lived and wrote against her own time, and gives her uncomfortable voice a new topicality. At the same time, the video poem connects us with the origins of experimental poetry and above all video poetry in Brazil. In adapting Lispector's last, only posthumously televised interviewed, Vivian Ostrovsky creates a poetic discourse in "Hiatus". It ends with a reference to silence, a moment of non-creation, a hiatus that reminds us as the film says, that life is short but that art survives death.

#### The Jury:

Belén Montero, Sonja Hofmann, Timo Berger



Chaosreign.fr, 4. 2019

Mike Kuchar, Marcel Hanoun, Jacques Perconte... du chaos à voir chez Re:Voir

Ah, le plaisir sans pareil d'une sortie au cinéma. Bousculer touristes, enfants, distributeurs de tracts, afin d'arriver le moins en retard possible dans une salle qu'on a failli dépasser, pour enfin s'écraser aux côtés d'une personne qui respire trop fort. Mais quel que soit votre niveau de sociabilité, le besoin de vous affaisser comme si vous étiez dépourvu de colonne vertébrale face à un écran privatisé vous rattrape tôt ou tard. Soyons honnêtes, Netflix n'a jamais proposé quoi que ce soit qui vaille la peine d'arrêter de télécharger et les sites concernés n'abondent pas non plus en cinéma arthouse, expé, imbitable. Bastet soit louée, les éditions Re:Voir existent et vous éviteront un énième binge watching de série flasque dont votre esprit annihilera le souvenir une fois que vous aurez perdu connaissance au milieu des sachets de sandwichs triangle qui jonchent votre matelas.

Plunge, Vivian Ostrovsky

Un généreux assortiment des films de Vivian Ostrovsky qui témoigne de la diversité de ses œuvres. Certaines d'entre elles possèdent un aspect journal filmique, sans que ce soit nécessairement le cas, son montage se veut comique, succinct, décousu. Les plans s'y enchaînent par associations d'idées, à l'image de *Movie (V.O.)*, qui s'immisce dans les nuits homosexuelles des années pré-sida, projetant de beaux corps qui se trémoussent, se balancent et s'exhibent en speedo derrière les néons, avant d'embrayer sur une queueleu-leu de rabbins au-dessus de laquelle hurle une samba. L'ordre des courts-métrages alterne entre les images super 8 filmées par Ostrovsky durant ses nombreux voyages et d'autres, bien plus récents, où elle réutilise et détourne

des films constitutifs de l'histoire du cinéma.

Le personnel et l'intime se mêlent dans cette succession de strates temporelles, construites, ou prises sur le vif, donnant lieu à des compositions telles que *CORrespondencia e REcorDAÇOES*, où les extraits de films sont raccordés aux photos d'époque, pour représenter le récit oral en puisant dans l'imaginaire audiovisuel collectif.

Geoffroy Dedenis





Libération, 4. 2019

## Les coupés décollés de Vivian Ostrovsky

Un coffret rassemble les films-mosaïques de la cinéaste expérimentale. Perles d'instantanés sous influence dadaïste.

Elle collecte les abdo-fessiers des bords de mer, les vieilles dames qui tricotent, les parades militaires - rembobine, avance et accélère - dans les stations balnéaires bondées, les pays qu'elle survole autant que les années qu'elle mélange entre archives capturées et instants T. Elle saisit les existences, les met en regard, parfois en *split screen*, assemble les chutes de pellicules et celles, plus monumentales d'empires. La cinéaste expérimentale Vivian Ostrovsky, née à New York, ne fait pas tout à fait des journaux filmés à la manière de Jonas Mekas et ses incantations ensorcelantes. Pourtant, on peut lui donner cette influence mêlée à un soupçon d'esprit dada, une bonne dose de farfelu, de caractère brutal et définitivement comique.

On parle ici plutôt de courts films-mosaïques réalisés dès les années 80, où elle franchit les frontières (géographiques et filmiques) aisément, de Paris à New York en passant par Amsterdam, Jerusalem et Rio, accumulant les itinéraires et les nuits absorbées par la fenêtre d'une voiture (*Movie (V.O.)* en 1982), appose sur des gogo-dancers en train de se dandiner la voix de Julie Andrews (*These Are a Few of My Favorite Things*) enfin déclenche le rire.

Rien que le fonctionnement même de la caméra Super 8 (appuyer sur la gâchette pour filmer, puis relâcher) forme les premiers gestes décisifs de montage instantané et lui permet d'élire des instants, des moeurs, comme détourés puis accentués.

Comme dans *Eat* (1988) en référence à Andy Warhol, où les mastICATIONS, grandes bouchées d'humains et d'animaux envahissent l'écran, accompagnées de symphonies et de mélodies jazzy, de rugissements tordus et d'autres sons plus incongrus qui, encore un fois, pousse à l'hilarité ou selon la nature de chacun, à la tachycardie.

Vivian Ostrovsky s'attarde sur les passants pressés, les étirements répétés jusqu'au ridicule, les rassemblements armés avant la chute de l'Union soviétique (le coréalisé *Work and Progress*, filmé en 1990 assemblé en 1999): *Si tu veux rameuter les foules tu dois te procurer la glorieuse Technicolor* chantent Janis Paige et Fred Astair. Polyphonique, la cinéaste se fait chef d'orchestre des images, les siennes, celles des autres (*found footages*) joue également des mouvements multiples de montages, et extraits sonores (émissions, films, chansons) qu'elle génère ou récupère comme dans son incroyable *Ice/Sea* (2005), film-collage à base de Bahia, Bretagne, Patagonie. S'en échappent quelques scènes du *Bal des Sirènes* (avec la fabuleuse Esther Williams) mêlées à d'autres séquences venues de *Sous le ciel bleu de Hawaï* avec Elvis Presley.

Ses courts sont comme des livres d'images dépliés à toute vitesse, ivres de sens et de sensations, de récits et de passions, ce qui est "*probablement dû à ma propre histoire personnelle*" précise celle qui est née d'une mère russe et d'un père tchèque, passant son enfance à Rio de Janeiro, ses études supérieures (de cinéma, de psychologie) à Paris. De quoi tracer des récits comme l'on décide de randonnées abstraites, faites de cueillettes et de souvenirs, gris-gris et biens personnels réunis en un bouquet qui célèbre la vie.

Jérémy Piette

PLUNGE de Vivian Ostrovsky (Re:Voir), 22,90 €

Frieze, 3. 2019

## Vivian Ostrovsky's Playful Politics by Juliet Jacques

A new anthology of 16 films made between 1982 and 2014, highlights the director's innovative, international approach to her art

Born in 1945 in New York to a father who spent time living in Russia, Prague and Istanbul, raised in Rio de Janeiro and educated at the Institut de Psychologie and the Sorbonne in Paris, Vivian Ostrovsky is a truly internationalist filmmaker. Some of the works on Re:Voir's new anthology, *Plunge* (2019), deal with the ideology and achievements (more than the failures) of the Soviet Union – where she never lived – and how it compared to the USA at the height of the Cold War. Many, however, are set at the beach – places that feel broadly similar across the world, regardless of which nation's borders they form, promising carefree happiness on their sands and the possibility of a better world beyond their horizons.

*Plunge* contains about half of Ostrovsky's output: 16 films made between 1982 and 2014. Most of these combine archival material – often from the Israel Film Archive, with which her father was involved – with Ostrovsky's own Super-8 footage. The two are sometimes hard to distinguish, given the nostalgic feel of Super-8 as a medium, not just because its home-movie heyday was in the 1960s and 1970s but also due to its inherent qualities – its grainy texture and faded colours make footage look dated from the moment of its development. Throughout these films, which are not ordered chronologically, we see Ostrovsky gradually incorporating digital elements, from the subtlety of a small object bouncing across found footage of beach-goers in *Ice Sea* (2005) to the images from her family travels

and home movies edited into her film about her parents, *Wherever was Never There* (2011). Mostly, though, these works are combinations of Ostrovsky's footage with untreated archived stock.

Some of Ostrovsky's sources should be familiar to cineastes, such as the clips in *Losing the Thread* (2014), which cuts unused footage from a collaborative project, *Top Ten Designers in Paris* (1980) with clips from the Russian actress Alla Nazimova's high-camp staging of Wilde's *Salomé* (1922), Iakov Protazanov's constructivist sci-fi melodrama *Aelita* (1924), Jack Smith's underground queer short *Flaming Creatures* (1963), Vera Chytilová's *Daisies* (1967) and work by Kenneth Anger and Federico Fellini. Conversely, *P.W. – Paintbrushes and Panels* (2010), about modern architect Paulo Werneck, was commissioned for an exhibition at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. The footage here keeps us anchored in Brazil, reflecting the fact that Werneck never left his homeland and so never found the international fame of his colleagues Lúcio Costa and Oscar Niemeyer; it is largely sourced from the archive that Werneck's family kept, cut together with political material more likely to be known to Brazilians than anyone else.

Ostrovsky's material is diverse, geographically and historically. *U.S.S.A.* (1985) cuts from a hammer and sickle to the Coca-Cola logo, from the Kremlin to the World Trade Center, making the inference that the Cold War empires propagated their opposing ideologies in similar ways. *Work and Progress* (1999), a two-screen work made with Yann Beauvais during the 'end of history' that had apparently occurred with the Soviet Union's collapse, was inspired by Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929). It merges their filming of post-Soviet Moscow and Riga (including buildings designed by Sergei Eisenstein's father) with propaganda films recently donated to the Israel Film Archives after Israel's Communist Party closed down, and Super-8 films that Ostrovsky's Russian family bought her from souvenir shops.

Frequently, Ostrovsky's combination of found and filmed material is playful, notably in another two-screen work, *Tatitude* (2009). Credited as 'Un Film de Ostrovstati', it was shot on the beach where Jacques Tati made *Les Vacances de Monsieur Hulot* (*Mr Hulot's Holiday*, 1953). In the extensive DVD booklet Ostrovsky is quoted as saying that she wanted to explore the changes that occurred in how 'people express their eccentricities through body language' between Tati's time and her own; its approach is typical of her dry, playful humour.

Ostrovsky has an unfussy way of cutting between her material: her shifts aren't as abrupt as (say) Adam Curtis nor as rapid as Jonas Mekas, and she rarely employs the optical print trickery of Austrian filmmaker Martin Arnold, although some of her footage gets cut into a stop-motion style, or sped up to convey time lapses, as often seen in works by the London Film-Makers' Co-operative. What really links these films, then, is Ostrovsky's use of music. Like the archive footage, it is sometimes named in the credits, but often not; it is occasionally familiar, with its recognisability used for ironic effect, but more often used to create a mood than to denote anything more concrete. In one of the best films here, *Uta Makura (Pillow Poems)* (1994), which draws on Sei Shônagon's 11th-century observations of Japanese court life, Ostrovsky's moving between recordings of contemporary Japanese tourists talking or taking photos, traditional Japanese music and modern Japanese pop shifts us away from concerns about a western Orientalist gaze and instead provokes reflections about how eastern and western cultures inform, complement and clash with each other.

These dialectics – between image and sound, culture and ideology, past and present – recur throughout these works, and make up an oeuvre that sits comfortably within a history of archive filmmaking but also feels diverse and distinctive.

Vivian Ostrovsky, *Plunge* is available from Re: Voir, Paris



## Les Lettres Françaises, 3. 2019

### Survivances du colportage

La diffusion de certaines œuvres relevant de la catégorie « film expérimental » est confrontée à un paradoxe : des artistes choisissent d'utiliser des formats argentiques « amateurs » (8 mm, Super8, 16 mm...), mais les salles - hors du circuit art et essai - leurs sont de moins en moins hospitalières, par disparition du matériel de projection. Visionner ces films n'est plus guère possible que dans les festivals qui leurs sont dédiés. Encore faut-il qu'ils disposent de projectionnistes en mesure d'utiliser ce matériel... Or, s'il faut maintenir cette expérience vécue collectivement qui faisait dire à Benjamin qu'« au cinéma le public ne sépare la critique et la jouissance » ; il n'en reste pas moins que revoir ce genre de films devient une gageure et que cela s'avère pourtant nécessaire pour leur réception pleine et entière.

Aussi faut-il saluer la démarche de la société RE:VOIR qui propose à son catalogue des supports vidéo permettant de se confronter à nouveau à des œuvres majeures du cinéma expérimental. En accompagnant ces supports de textes des cinéastes ou de critiques, elle permet la mise en perspective de cette confrontation, apportant ainsi sa pierre à l'édification de l'expérience vécue mentionnée précédemment.

La dernière publication en date de RE:VOIR rassemble seize films de Vivian Ostrovsky sous le titre *Plunge*. Cette sélection nous offre effectivement une immersion jubilatoire dans l'univers de la réalisatrice. Composé d'images de son quotidien ou empruntées à d'autres sources, chacun de ces films dégage une poésie nomade empreinte d'humour.

La constitution du DVD participe par ailleurs pleinement au cheminement de Vivian Ostrovsky, dont la contribution au cinéma expéri-

mental avait débuté dans les années 70 par la distribution de films réalisés par des femmes ou sur des femmes, qu'elle se chargeait elle-même d'apporter dans différents festivals où ils furent programmés. Ce colportage peut donc aujourd'hui se prolonger avec ses propres œuvres sur de nouveaux sentiers.

*Plunge*, 16 films expérimentaux de Vivian Ostrovsky accompagnés d'un livret de 60 pages avec les textes de la réalisatrice, d'Amy Taubin et de Federico Rossin.

É. A.



## Traverse Video catalogue, 2. 2018 - DizzyMess

Le programme est donné sans détour par un titre qui accumule « désordre et étourdissement »...

Cette invitation au vertige se fonde sur la convocation de motifs déclinant le tournoiement, qu'ils soient du monde du travail comme les roues de tracteurs, ou de divertissement comme la tour d'un manège ou les rails du grand huit, qu'ils soient fil auquel est accroché un homme déséquilibré – polysémie- sur un toit, maison tournant sur elle-même ; animaux se mouvant en circularité comme la pieuvre inquiétante ou les méduses élégantes et autres éléments tournants... Elle intègre les bousculements de la nature, lave rougeoyante, chutes d'arbres, ceux des constructions : maison avançant, scaphandre attaqué par une pieuvre et les bousculements de l'histoire qui font choir les statues des Lénine, Staline ou Saddam Hussein.

Elle ne se refuse par la suite syncopée d'une scène hilarante de *Violence et passion* de Visconti, où Silvana Mangano en marquise quelque peu déjantée assaille de son discours qui passe de l'italien à un drôle d'anglais.

Le vertige vient du désordre tout aussi prégnant dû d'abord à ses sources : Chaplin voisine avec Lloyd mais aussi avec Painlevé, Méliès avec Ruttman, *Les quatre cents coups* avec *Le Bonheur* de Medvedkine, de Chomon avec des images catastrophes du Net et de celles-ci avec le Zootrope.

La musique se joue de la même diversité de Zappa aux opus pour piano ou pour orchestre et violons, de John Adams à Rossini...

Plus encore, l'écran refuse l'unicité, il préfère la polyvision en scandant le plan en plusieurs espaces, deux parfois en doublant l'image, parfois en la changeant, parfois en jouant l'oblique et lui aussi le tournoiement et parfois la surimpression... Le plan lui aussi est pris de vertige.

Cependant pour que film soit, le désordre doit s'organiser et le vertige de l'enfant du film de Truffaut répond à l'apesanteur d'un cosmonaute ; la tombée des arbres précède celle des dictateurs, l'écoulement des éléments obéit à une très précise organisation : la répétition des plans est partitionnelle.

Ainsi dans le jeu – avec ce pince-sans rire « I am sorry, I apologize » glissé subrepticement au cours du flot de *DizzyMess* - c'est la virtuosité d'une réalisatrice qui sait que tout élément du film est métonymique de son propos.

Simone Dompeyre



## Sight & Sound 1. 2017

“But Elsewhere is Always Better”

Mentioned as one of the five top movies of 2016

by Joanna Hogg

Haaretz, 10.2013

“Her films are like a serene sea, without waves, paddle-ball paddles, or the shouts of the lifeguard.

On the occasion of a new exhibition at the Jaffa Port, Vivian Ostrovsky tells us why she keeps shooting on Super8.”

“Come dive into the dark of an abandoned hangar in Jaffa and find yourselves inside a spray of waves splashing up against the grey walls, sunlight framing black shadows, birds diving and taking off towards the horizon, black and white stars spinning dizzily in the wind, and grainy images flickering within the frames.” This is the text of the invitation to the new-old cinema installation “Splash!” which will open on the 10th of the month at Hangar 2 in the Jaffa Port, sponsored by the Center for Contemporary Art in Tel Aviv. The lyrical spirit that imbues the exhibit’s instruction manual reflects the escapist stance at the base of the experimental installation and is testimony to the humoristic tactics of its two creators. “Splash!” is a cinematic installation in 16mm, a third collaboration between Vivian Ostrovsky and Silvi Simon, who have already presented other versions of the exhibition in Portugal and Paris.

In the Jaffa Port, into the darkness of a spacious hangar, six projectors will cast images shot on Super8, a documentation of the Tel Aviv and French shores. In a virtually infinite loop, the projections land on

different surfaces, such as a fisherman’s net or a disco ball, on their way passing through Silvi Simon’s optic sculptures – simple, hand-made mechanisms. One of the emblematic works of Simon, the 1970-born French artist, is a tight swarm of glass slides hanging in the air, breaking up and dispersing the projected image in all directions, a kind of inversion of Muybridge’s late-19th-century Zoopraxiscope, which created the illusion of continuous motion from a series of static images.

The theme of the exhibit is the seashore. Hence the title, “Splash!” – wind, sea, beach, fish, bathers, “while also being a metaphor for film, for the sand’s erosion, for the passing of time, for the vast ocean between the analog from the digital, between pixels and emulsion,” Vivian Ostrovsky recounts from her remarkably organized studio in Tel Aviv, just a hop, skip and a jump from the Cinematheque. Ostrovsky, who defines herself as an avant-garde filmmaker and curator, was born in 1945 in New York but spent her childhood in Rio de Janeiro, Brazil, near the sea. The ocean and the sights of the beach across the street left their mark on her. Likewise, art and cinema always played an important part in her life. In the footsteps of her mother, a photographer, she recalls, “I started taking pictures at a young age, observing the world through the camera’s eyepiece.

“ She completed her studies at the Parisian Institute of Psychology, but, as she puts it, “it was so boring that instead of studying I would go to the movies every day, and that’s how I came into the world of cinema.” She began taking courses at the Sorbonne’s School of Cinema, where she took classes with French New Wave director Eric Rohmer, and at the Cinémathèque Française, under Henri Langlois, a key figure in those heady days.

## In her father's footsteps

In her cinema studies she was interested primarily in theory and history, not surprising given that these were the days following May '68 and the golden age of the Nouvelle Vague and auteur theory, which placed the director at the heart of the film industry. These were the boom years of Godard, Truffaut, Bergman, Resnais, and the discovery of the Japanese cinema. "I was sure that all this was completely normal, that this was how you made movies. Only later did I discover that that was not at all the case," she says, without a grain of nostalgia. At first she channeled the revolutionary spirit of the time into other people's cinema. For a while she traveled around Europe in an old van, establishing women's film festivals and helping women filmmakers distribute their films. "Later I discovered that it's more fun to be on the other side – to film and to create on my own," she explains.

From the beginning of the 80s and to this day, Ostrovsky has never stopped making movies or being active in the world of cinema, and in recent years also in the art world. Alongside her documentary work, she has made many films that are generally categorized as experimental. Her films have been screened at festivals around the world, her installations bought by leading museums, but she isn't resting on her laurels. Her first significant connection with Israel is related to her father, George Ostrovsky, an engineer cum wealthy businessman. Her father, who was an avid Zionist, donated a lot of money to philanthropic causes. In the 1970s he decided he wanted to find a meaningful cultural project to support in Israel. Vivian and her sister suggested establishing a cinematheque in the capital of the Holy Land. "We took him to cinematheques in Paris, London, Berlin, and finally he agreed," Ostrovsky recounts.

Later we met with Lia van Leer in Haifa, and my father told her that he was interested in donating a significant sum of money to build a cinematheque in Israel. She refused, saying that when people in this country give their money they also want control. She preferred going the independent way. But my father liked a challenge, and he was happy to see that she didn't just jump at the opportunity." The relationship between Ostrovsky and Lia van Leer tightened and they became good friends. After about a year, Van Leer gave in, and in 1973 the ambitious project got underway. George saw the project through, but what was supposed to take two years to build, opened only eight years later, in 1981. Ostrovsky's father died a short time before the inauguration of the Cinematheque, and after that Vivian became more involved in the Jerusalem establishment. "The Cinematheque was my second home. I worked on the festivals, I was on the board of directors, and I had an excellent relationship with the staff," she tells.

"In those days when I would land in Israel I'd go straight to Jerusalem and not spend a minute in Tel Aviv, because I wanted to get straight to work. When I think about it today, I wouldn't want to spend a single night in Jerusalem." Although she doesn't work at the cinematheque anymore, she continues to contribute her experience as a curator of avant-garde programs to the Jerusalem Film Festival and the Cinematheque. She also initiated the "Intersections" program, which includes the only prize-bearing competition in the country for Israeli experimental film. repetition of the film at every viewing transforms into a once-only experience that evolves with the erosion of the material; and of course, the active role of the viewer, who is invited to go with the visual flow, and not be struck by the cinematic shock image. Her films are purposely not reflexive; they shun their status and context.

"I'm not here to tell a story or convey a message," she clarifies, "the

work does not have a message; all I want is for the viewer to do with it as he sees fit, to interpret the work in his own way. I do what I love to do, and the viewer's reaction is entirely his own responsibility." But nonetheless, the exhibit is being shown in Israel, on a slice of territory with high tension.

"At first we wanted to use orange crates from Jaffa, to place the projectors on them, but that didn't work out. Some of the filming was done in the vicinity, so in that sense there is a kind of intervention in the immediate surroundings. This is how we work. I like the Jaffa Port, and the proximity to the sea suited the exhibit. I see and hear things, and I have opinions about what's going on, but I don't feel qualified to express them in public. I am completely aware of the situation in Israel and in Jaffa, but I don't relate to it because that's not what I do in my works." Perhaps just holding an experimental exhibition is a political act? "You sound like Melina Mercouri [the Greek singer and politician – E.B.], who said, 'forget the others, let's go to the sea.' Meaning, throw out your troubles. This is a naïve way to look at it, but maybe it will work better than the peace talks, which aren't going anywhere. The truth is that we have a deep lack of faith in the politicians, in everyone." You're a kind of free spirit. Moving around the world all the time, without worries.

"Free? Do you know anyone who is free? After four years of psychology at the university I developed an aversion to everything that begins with "psych-." That's why I've never been through analysis. I assume that I have anxieties like everyone, but I deal with them with composure. I admit that here in Israel it doesn't always work."

Eitan Buganim





## O Globo Online, 6. 2007

Vivian Ostrovsky nasceu em Nova York, numa família de origem russa, estudou com Henri Langlois na Cinemateca Francesa e vive entre New York e Paris. Mas se a incluo nessa consulta aos principais documentaristas brasileiros é porque ela viveu dos seis meses aos 17 anos no Rio e nunca mais tirou o Brasil de seu campo de referências. Pelo menos uma vez por ano ela passa uma pequena temporada no Rio -onde vive sua mãe- reabastecendo-se de amizades e imagens. Vivian não anda sem sua camera de "catadora de imagens" (assim se referiu a ela Tunico Amâncio, numa entrevista definidora de 2003). Antes era uma Super 8. Agora é uma digital. O trabalho que faz se nutre amplamente de seu diário audiovisual, que se intensifica nas muitas viagens. Se estendesse todas as películas Super 8 que conserva em seu estudio ao lado do Beaubourg, poderia chegar à Versailles ou Chartres. Embora se componham sobretudo de cenas documentais (próprias e de arquivos), os curtas e médias-metragens de Vivian Ostrovsky não são docs no sentido estrito. Sua utilização inclina-se mais para o experimental, o humorístico e o poético. Em *Copacabana Beach* (1982), por exemplo, ela evidenciou o inusitado nas praticas corporais dos ginastas da praia carioca.

*Eat* (1988) alternava imagens de gente e de animais comendo. *Uta Makura* (1995) reunia flagrantes da viagem em que ela descobriu o Japão. Já em *Nikita Kino* (2002), Vivian mesclou cenas de sua família russa com imagens de arquivo do cotidiano e da propaganda soviética, obtendo um blend quase indescernível de memórias pessoais e coletivas. Uma exceção de doc mais característico (mas nunca convencional) é *M.M in Motion* (1992), sobre o trabalho da coreógrafa francesa Mathilde Monnier. Vivian a retratou 13 anos antes de Claire Denis o seu Em Direção a Mathilde. Além de realizadora, Vivian já foi distribuidora de filmes de mulheres e hoje atua como programadora do festival de Cinema de Jerusalem (para a edição deste ano, 5

a 14 de julho, ela tenta fechar uma retrospectiva dos filmes restaurados de Kenneth Anger). A família Ostrovsky, por sinal, é uma das mantenedoras da Cinemateca de Jerusalém. Ha poucas semanas, Vivian divertia-se com um celular Nokia fazendo *TéléPATTES*, um filme estrelado somente por bichos, para o Pocket Film Festival de Paris. Seus filmes circulam em mostras e festivais nos EUA e Europa. De vez em quando, alguns desses biscoitos finos podem ser degustados no Festival do Rio ou no de Curtas de Sao Paulo. Mas os programadores brasileiros ainda nos devem uma mostra integral dessa artista absolutamente singular tanto nos métodos como nos resultados.

Os filmes-farois de Vivian Ostrovsky dão bem a medida do coquetel de investimento pessoal, registro, invenção e humor que caracteriza sua obra.como telas em movimento, numa animação sobretudo sonora. Nos 14 minutos de *USSA*, de 1985, retoma o tema das barreiras geograficas abordado em *Movie*, de 82, e vai além, quebrando as barreiras idelógicas. *USSA* viaja sem escalas por imagens de Moscou, Nova York, Paris, Milano e Berlim. Depois da world music, Vivian parece sugerir e surgir com o world movie. E o minimo que se pode pensar quando os olhos deparam um tradicional ritual judaico cujos participantes se movem fervorosamente em roda ao som de um febril samba rasgado.

Carlos Alberto Mattos

## The Village VOICE, 5. 2006

Creature Features / Good-natured docs hop beaches and coif creatures

...Vivian Ostrovsky's half-hour compendium *Ice/Sea* is a celluloid aperitif for summertime, combining found footage of the world's beaches with the director's own archive of coastal material. Fun and free-associative, the movie ventures to Rio, Miami, Montpellier, the Dead and Black seas, and elsewhere, keeping a visual diary of lumpy beach bods, boardwalk architecture, and celebrity sightings (Esther Williams, Elvis Presley in his Hawaiian incarnation). *Ice/Sea* also showcases a zoo's worth of beachcombers: dogs, birds, a marauding tiger, and rounding out the first half of the title, smooching penguins. Enjoy those icebergs while they last!

Jessica Winter

## Libération, 4. 2006

"...*Arrêt sur nuage* est un florilège décapant des propos tenus par les politiques, scientifiques et journalistes lors de la catastrophe de Tchernobyl survenu il y a vingt ans..."

Marc Laumônier

## Libération, 11. 2005

Paris/Berlin, champ d'expériences

"En regardant le formidable *ICE/SEA* de Vivian Ostrovsky, on comprend qu'il ne suffit pas d'être touriste pour faire du cinéma. Utilisant ses propres archives en super-huit, mini-DV, VHS, et Beta (selon l'époque) cette cinéaste américano-brésilienne française annonce modestement faire un "film de plage". Une plage panoramique puisqu'elle va de Salvador de Bahia à Recife et en Patagonie, en passant par la Camargue et la Bretagne, la Grande-Motte et Varna en Bulgarie. Elle combine, par exemple, des coassements tropicaux avec des vues de banquises bleuâtres. Tout ça amène à reconsidérer l'imédiateté du geste filmique amateur ..."

Elisabeth Lebovici



## Kunsthhaus Basel - Conversation with Sissi Tax, 2000

Allow me to say that a second time. The word is not the thing, but the flash of lightning which enables us to perceive it. So, to make it flash once more, the poetic in Ostrovsky, in the diction invented by Gertrude Stein 66 years ago, and I quote:

And now all this has everything to do with poetry and prose and whether now whether there really is now any such thing. Poetry and prose. I came to the conclusion that poetry was a calling an intensive calling upon the name of anything and that prose was not the using the name of anything as a thing in itself but the creating of sentences that were self-existing and following one after the other made of anything a continuous thing which is paragraphing and so a narrative that is a narrative of anything... In the beginning there really was no difference between poetry and prose in the beginning of writing in the beginning of talking in the beginning of hearing anything or about anything. How could there be how could there have been since the name of anything was then as important as anything as anything that could be said about anything... Prose and poetry then went on and more and more as it went on prose was more and more telling and by sentences balancing and then by paragraphing prose was more and more telling how anything happened if any one had anything to say about what happened how anything was known if anyone had anything to say about how anything was known, and poetry poetry tried to remain with knowing anything and knowing its name, gradually it came to really not knowing but really only knowing its name and that is at last what poetry became. (from 'Narration')

And now we come to the question of how Ostrovsky's poetry comes about. For that, I turn to the Austrian poet Ernst Herbeck: "A text about a poem. A poem is a prediction. The poem is a why. The poet arranges language in short sentences. What is left over is the poem itself." What constitutes the process of condensation? Ostrovsky reduces and minimizes, cuts things down, as we would say in the medium of writing, selects from enormous masses of material, from an abundance, an overabundance of material that has been shot, and cuts back radically. The shooting ratio, if we can put it like that, is 1:almost infinite, and that which is left out becomes that which is left over, becomes the film. Film becomes remains. What remains is the poem itself. Ostrovsky's elegant, slender and idiosyncratic oeuvre – these 'minimal movies' – have their place in a specific cinematographic tradition – though they have not yet been canonized themselves, they form part of that tradition's canon – of the filmmakers of 'independent cinema', of experimental film, whose impetus has always been to give their images freedom, or perhaps to give them back their freedom.

Now, "in order to allow us to see more than we know, the ordering elements that over centuries made the world manageable have been removed from these images", writes Frieda Grafe about an American experimental film that was made 42 years ago. Her mother comes from Russia, her father is of Czech extraction. Vivian Ostrovsky herself was born in New York on 17 November, as it says in a biographical note. For those with a passion for etymology, the Slavic ostrov means 'island'. She was born in New York, grew up in Rio de Janeiro, and studied in Paris, where she also often lives.

A kind of American woman in Paris, whose concept of image construction relies upon transitoriness and a diversity of locations. For those forms of image construction which are organized heterarchically rather than hierarchically, everything possesses equal meaning. But to designate Vivian Ostrovsky – who calls her working context ‘Jet Lag Productions’ – an American filmmaker would be equally amiss. Her idiom, both that of her manner of speech and that of her aesthetics, contradicts a linear, singular designation. This “aesthetic of the non-identical, as it could perhaps be called, is founded in the dissolution of the unity of the concept of the sign, of the unity of the material bearer and meaning, image and voice”, according to Rike Felka in her book *Duras: Der India-Song-Komplex*.

So what are the specifics of Ostrovsky’s signature style? It is the humorous, the everyday, and the use of music and rhythm. The humorous, without making fun of what is being depicted, the people. In a dry manner and presented in time-lapse. The everyday series, sequence, list. The intrinsic use of music and rhythm. The dynamising element of the music and of the vocals and instrumentals and of the voices. The music becomes the canvas, I almost want to say the leading character, the protagonist. Here I would like to mention the following poetic forms: sound poems, tone poems, noise poems, voice poems, sung poems, talk poems, and the following name, which is also present in her films (well, not the name, perhaps): Kurt Schwitters. We could say that the visual material sings. They are sound films in the sense that they privilege the sound. Not in an illustrative or subordinate or psychologizing way.

There is an autonomy of sound which sharpens our hearing and listening. I would like to just quickly sketch out these specific features, which constitute her signature – in its gentle or forceful, round or pointed, very rapid or rapid variants – by way of the example of the films *Eat, Work and Progress* and *UTA MAKURA (Pillow Poems)*.

*Eat*, which is also the name of a film by Warhol – which was filmed 35 years ago with a static camera in a single take, in which a man eats a mushroom for hours. The flip-side of this film is *Eat* by Ostrovsky, a 15-minute observation of the table manners of humans and animals. The montage produces a semblance between the animals and the humans. Which is funny, releases associations with the realm of comedy, as occurs in a different way in Tati.

Gertrud Koch says the following of Tati:

What is specific about Tati’s films though is not so much the way their effect of inducing laughter, as many comedians intend; what seems specific about Tati’s aesthetic of the comical is for me more the refusal of this affect and effect. What is singular and irritating about Tati’s films is precisely the hovering state in which he suspends comedy. Perhaps it is a consequence of the primacy of visual construction. The visual is after all already an evolution of an originally tactile need. It is already founded upon a form of abstraction which balks at the ribald physical comedy of ‘slapstick’. Careful observation, active contemplation – in short, a fascinated expectation – are prerequisites for having any understanding of Tati’s constructions of the comical.

*Eat* displays the barbaric element of one of civilization’s ‘cultural technologies’, undercut by a lyrical melody – and the critters look on, chewing, ruminating. The gaze of the ethnographer at their own culture, which becomes foreign. “L’ethnologie du blanc” is what Carl Einstein called this, as he wrote the screenplay for *Toni* together with Renoir. Which means addressing the construction of the myths, the collective conceptions and customs among Europeans. That which Roland Barthes later called “mythologies”. In this film, everyone is a star as their own star, while at the same time maintaining their status of anonymity, and the borders between the documentary and the

fictional become blurred. In one sequence, sung in a Yiddish-American song, matzo becomes a sponge in the hands of a baby which is also sung in this song, on which the baby joyfully sucks, sucks out the joy of life.

On the films *Work and Progress* and *Uta Makura*, I'll just say something very briefly. Vivian Ostrovsky and I are both available later on, because I find that these 'minimal movies' also require a certain 'minimized blah blah', to quote Ostrovsky. The film *Work and Progress* – and I'm emphasising the conjunction and – was filmed in 1990, meaning it marks the downfall of the Soviet empire, after the fall of the wall. At the beginning of this film we see the word *конце* in Cyrillic script. So it begins at the end. The film is a dual screen projection, which is interesting. Once again Warhol, *Chelsea Girls*, also a dual screen projection, although Warhol said of *Chelsea Girls* that he chose the dual screen set-up in order to make the boring films – in Warhol's words – that he had previously produced, these long films filmed with a statically mounted camera in which nothing happened, so to speak, which were so boring, and so with two projections, perhaps it would be more interesting, he said. I don't think that was Ostrovsky's intention. I would also like to very briefly address something else, because it forms part of an aesthetic principle of modernity which is also very strongly present in *Uta Makura*, in the 'pillow poems', both in the film by Ostrovsky and in the book written a thousand years ago by the court lady Sei Shonagon, this aesthetic principle of lists, series and sequences. The list of the sound, of the soundtrack of *Work and Progress* is in and of itself an insignia of its contemporary moment. That is: Sofia Gubaidulina, Dmitry Shostakovich, Serge Rachmaninoff (please excuse any potential mispronunciations), Mister Molloy, Lenin, Tchaikovsky, *Silk Stockings*, Modest Mussorgsky, gypsy songs from the '60s. Once again, Lenin, Ligeti, Eduard Kolmanovsky, Dmitry Shostakovich, Serge Rachmaninoff and the Beatles. So a political drama ex nega-

tivo, which begins with the Russian avant-garde, namely Vertov and Eisenstein, who of course at the beginning of the revolution viewed themselves as revolutionary forces.

So I had an enormous amount of paper available and began to fill my notebooks with strange facts, stories from the past and all means of other things, often the most trivial of material. All in all, I concentrated on things and people that I found enchanting and great. My notes also include comments on trees and plants, birds and insects. That sounds like the concept of Vivian Ostrovsky's poetics, but that was written by Sei Shonagon, as her poetics, and I'd like to leave it there and wish you a very pleasant evening and a great deal of insight with the films of Vivian Ostrovsky. Thank you.



## Der Tages Spiegel Berlin, 11. 1998

Journal filmé et collage, deux genres qui à peu d'exception près ne sont au goût que de quelques cinéastes invétérés, le premier pour s'alimenter du solide narcissisme du réalisateur, le second pour rabâcher sans pitié ses trouvailles. Mais il en va tout autrement avec Vivian Ostrovsky. Née à New York de parents russo-tchèques, la réalisatrice, qui a été élevée au Brésil et vit depuis longtemps à Paris, conjugue ces deux genres de maniement délicat en quelque chose de frais et de nouveau. Sept courts-métrages, d'environ un quart d'heure chacun, seront projetés, en sa présence, samedi à l'Arsenal, à l'invitation de l'association Blickpilotin. Le plus souvent, ses films mettent en scène des touches de vie quotidiennes des divers lieux du monde qu'elle parcourt, revues en accéléré ou une technique radicale de montage. En contrepoint, un procédé de collage et de sons. S'il est vrai qu'à la fin de *Movie* les vues de New York, Jerusalem, Amsterdam, Rio, versent dans la mélancolie sous l'effet d'un tango hongrois à vous arracher le cœur, la griffe Ostrovsky, c'est plutôt l'hypernervosité. Son style métamorphose le banal en évènements drôles voire comiques. Ainsi, dans *Allers-Venues* les vacances d'été de quelques amies se transforment en stress-relax-bisous-bisous et dans *U.S.S.A.* l'ex-cirque d'état tonnant sur la Place Rouge, se marque, même dans le domaine des usages de l'ancienne Union soviétique, d'un surplus d'étrangeté.

## Die Presse, 11. 1997

### Nachrichten aus der Transit –Zone

Vivian Ostrovsky, kosmopolitische Filmemacherin aus New York, schießt mit ihrer Super-8-Kamera in die Welt hinein. Nun präsentiert sie, wieder auf der Durchreise, ihre Schlagerweltreisefilme in Wien. Über die Welt kann man in der Kunst nicht nur reden, man kann auch über sie singen. Vivian Ostrovsky läßt singen, ob sie mit ihrer Super-8-Kamera durch Kyoto streift oder in der New Yorker U-Bahn den Auslöser drückt: in den seltsamen Soundtracks ihrer kurzen Filme liegt die erste –und öffentlichste- ironische Distanznahme vom Home-Movie und dem gängigen Format des Touristenfilms. Die Tonspuren der extrem komprimierten minimal movies Ostrovskys, die meist exotische, oft träumerische urbane Räume durchqueren, deformieren die triviale Reiseaufzeichnung: Die Filmemacherin produziert Puzzle aus Bildern, aus realen Bewegungsabläufen, beschleunigt, gekürzt und gegeneinander geschnitten – und überzogen von einer launischen Musik und Klang-Kollage, die das Freizeit-Verhalten der Menschen ins Cartoonhafte verzerrt.

Sixpack Film zeigt heute abend – in Anwesenheit der Filmemacherin – sieben der Arbeiten Vivian Ostrovskys, in der Reihe „In Person“ (ausnahmsweise nicht im Stadtkino, sondern im Filmhauskino): bizarre kleine Reise Chroniken, gefiltert aus fünfzehn Jahren filmischer und touristischer Tätigkeit. Das Reisen scheint Ostrovsky aus der eigenen Biographie in ihre Filme transportiert zu haben: Geboren wurde sie in New York, die Schule absolvierte sie in Rio und an der Pariser Sorbonne studierte sie. Menschen, Orte, Klänge sind Ostrovskys Rohmaterial: Menschen, wie sie zu Schatten und Silhouetten reduziert werden (etwa in *Copacabana Beach*), wie in der bewusst zerrissenen Montage reale Existenzen zu Comics-Kino gerinnen (in *Public Domain*, 1996, wo Ostrovsky beispielsweise



einen Amateur-Tanzabend mit Bildern von Herrenringen verschneidet) ; Orte, die nachts magisch glühen, wie das Nachtreisefilm *Movie (V.O.)* 1982 und der sarkastische Anti-politfilm *U.S.S.A.* (1985) vorführen, oder zu einem Cocktail beschleunigter Bilder aus dem japanischen Alltag (in *Uta Makura*) werden – zwischen traditionellen fernöstlichen Zeremonien und einem Besuch bei McDonald's in Tokio. Sprunghaft, ortlos Letztlich aber verlieren sich all die urbanen Räume, von denen Ostrovsky berichtet, in der Ortlosigkeit des Kinos, in seiner radikal sprunghaften Natur. Im Grunde liefern diese Filme, geschossen in Kyoto, Mailand, Paris, Manhattan, Amsterdam, Rio, Berlin und Jerusalem vor allem eines: Nachrichten aus der Transit-Zone, aus einer Welt, die es (so) nur im Kino gibt. Schließlich die wunderbaren Klänge dieser Filme, die japanischen Schlager, die ungarischen Schellacks, die melodramatischen Arien (wie im Kino) und all die Wortfetzen in gebrochenem Englisch und diese Arbeiten begleiten: Liebenswürdiger als der kinematographischen kleinen Polemiken der Vivian Ostrovsky kann der Avantgardefilm nichtklingen. Eine Empfehlung, nicht nur für Kinoliebhaber auf der Durchreise.

Von Stefan Grisseemann

Falter, 11. 1997

Die Filme von Vivian Ostrovsky haben die ausgebleichten Färben alter Ansichtskarten und zeigen Reisegelder, kleine visuelle Notate. Erinnerungen. Die Aufnahmen sind meist distant, diskret und die Eingriffe minimal- hinzugefügte Musik- und Toncollagen; Zeitraffer, manchmal Verlangsamung; Montage, die sich an kleinen thematischen Reihen oder Vorgaben orientiert: Nur aus Nachtaufnahmen, aber dafür auch einer Vielzahl an bunten, verwischenden, blinkenden Lichtpunktend in Rio, Amsterdam oder New York besteht "Movie (V.O.)". Kurze Auszüge aus den poetischen Alltagskizzen des „Kopfkissenbuches“ der japanischen Hofdame sei Shônagon liegen der Struktur von "Uta Makura" zugrunde. Sich wiederholende Aktivitäten. Motive usf. tauchen in allem Filmen der in Frankreich lebenden Regisseurin auf. "Public domain" heißt ein Film von 1996, aber schon in ihren älteren Arbeiten bewegt sich Ostrovsky mit ihrer Kamera vornehmlich in öffentlichen Räumen und beobachtet dort gern, wie das Private, Individuelle zum Bestandteil eines größeren Ganzen wird, alles in Vervielfachungen stattfindet. Vor allem ältere Menschen werden zu Akteuren in diesen Momentaufnahmen: alte Damen beim Turmspringen im Freibad und alte Männer beim Petanque-Spiel: Radfahrer, Gärtner, Schulkinder. Im Rahmen eines „In Person“- Programms (Filmhaus Kino. 20.11.) präsentiert Vivian Ostrovsky sieben ihrer Kurzfilme erstmals in Österreich.



Filmskizzen eines Flaneurs: Vivian Ostrovskys Notizen aus aller Welt im Arsenal Früher, ich erinnere mich jedenfalls, gab es singende Ansichtskarten. In das touristische Sehnsuchtsmotiv auf der Vorderseite waren Rillen gepresst, und legt man etwa das Colosseum auf den Plattenteller, ertönte der passende italienische Schlager dazu. Im Zeitalter des CD-Players gehören derlei schöne Dinge naturgemäß der Vergangenheit an. Die sieben kurzen Filme, die die Blickpilotin e.V. mit Unterstützung des Institut Français heute Abend im Kino Arsenal zeigt, erscheinen ein wenig wie die erweiterte, experimentelle Super-8-Abart der singenden Ansichtskarte. Sie stammen von Vivian Ostrovsky, einer geborenen Globetrotterin. Schließlich kam sie als Tochter russischer und Tschechischer Eltern in New York zum Welt, ging in Rio de Janeiro zur Schule und studierte anschließend an der Sorbonne in Paris. Dort gründete sie in den siebziger Jahren den feministischen Filmverleih Ciné-Femmes, und von dort aus bereist sie seit fünfzehn Jahren die Welt. Von diesen Reisen bringt sie kleine Filme mit, bei denen neben der raffinierten Bildmontage vor allem die Tonspur mit einer launischen Klang- und Musikcollage besticht. Eigentlich möchte man ihre minimal movies als Musikfilme der ganz exquisiten Art bezeichnen.

“Public Domain“ heißt ein dreizehn Minuten langer Film von 1996, der Hundefreunde beim Gassigehen zeigt und Schäferhunde, die als Beifahrer auf einem Motorrad thronen oder alte Damen, die im Freibad Kopfsprung üben. “Public Domain“ könnten alle ihre Filme heißen, denn Ostrovsky beschränkt sich in Reisenotaten tatsächlich auf den öffentlichen Raum und die Menschen, die dort erstaunlicherweise die seltsamsten Dinge ist. Dort was heißt: die seltsamsten Dinge? Genau besehen tun sie dort meist ganz gewöhnliche Dinge. Sie sitzen unter Bäumen und stricken, sie spielen Boule oder treiben in öffentlichen Parks Gymnastik. Als ebenso komisch wie auch poetisch entdeckt Ostrovsky die Bewegungen und Handlungen der Menschen im öffentlichen Raum, indem sie – wie bei “Copacabana

Beach“ 1983- die realen Bewegungsabläufe beschleunigt. Plötzlich existiert da ein Gewusel von Joggern und Passanten, läuft ein Bild überbordenden Lebens ab, das in seiner filmischen De- und Rekonstruktion gleichermaßen lustig wie lustvoll wirkt. Und das in Moskau, Kioto, Mailand, Manhattan oder wo immer Ostrovsky filmt nicht anders. Da seinen sogar die Lichter von Rio oder New York in der Nacht bunt zu blinken, obwohl “Movie(V.O.)“ von 1982 ein Schwarzweißfilm ist. „Liebenswerter als die Kinematographischen kleinen Polemiken der Vivian Ostrovsky kann der Avantgardefilm nicht klingen“ schrieb die österreichische Presse. Dem ist nichts hinzuzufügen, es sei denn, daß er auch nicht Hinreißender aussehen kann.





The Washington Post, 4. 1995

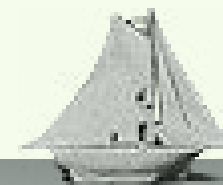
### "M.M": All the Bright Moves

Devotees of both independent film making and dance have a modest but impressive treat in store at the Hirshhorn Museum tonight and tomorrow night, in the free showing of *M.M. in Motion*, a 46-minute film about French dancer-choreographer Mathilde Monnier. The filmmaker, Vivian Ostrovsky, is an American who lives in Paris; her works have been shown at the Berlin, London and Jerusalem film festivals and are also included in the permanent collections of the Centre Georges Pompidou and the Videotheque de Paris. Ostrovsky has been an enthusiast of Monnier's dance creations since 1986, when she saw her in action at the Avignon Festival. *M.M. in Motion* was four years in the making and draws upon Ostrovsky's filming of six Monnier choreographies (dating from '88 to '91), in rehearsal and performance. The key feature of the film is that it attempts to translate into cinematic terms the very essence and style of Monnier's dances. Hence the film - episodic, fragmentary, impressionistic - captures the defining traits of a choreographer's *modus operandi*. The resultant product is illuminating in ways that more conventional documentaries scarcely can hope to be, providing a sense of the creative process that is truer to real life.

Ostrovsky manipulates every aspect of film imagery - there are sequences in black-and-white, in color, in sepia tones, some speeded up- in a successful attempt to fuse film and choreographic aesthetics.

Rehearsal sequences are intercut with performance footage. The choreographer's thoughts are sometimes expressed explicitly, in directions to the dancers, and sometimes implied, as when we glimpse Monnier working through an incomplete passage on her own body, trying this, trying that, questing for the ideal embodiment of her concept. Along the way, one also gets a sense of the distinctly French approach to contemporary choreography, much beholden to American models but very much its own in its emphasis on histrionics, dramatic contrasts and anatomical extremes. The film will be shown twice at the Hirshhorn, at 8 tonight and tomorrow night. Ostrovsky will be present for the showing tomorrow, to discuss her work and answer audience questions.

Alan M. Kriegsman



## Chicago Tribune, 4. 1991

### Vivian Ostrovsky- International Filmmaker in Person!

Born in NYC, avant-garde filmmaker Vivian Ostrovsky has made her home in Paris for a number of years. Charming and humorous investigations of everyday events, her films combine aspects of personal journal, travelogue and collage. Ostrovsky's use of single-frame photography and melodramatic music add to the playful and engaging quality of her films. Playfully voyeuristic, Ostrovsky catches her subject in the midst of their banal activities and manages to stick ironic quotation marks around the everyday.

## New City, 4. 1991

### Reelism, Repertory and revival

Cosmopolitan filmmaker Vivian Ostrovsky is on a cross-country tour with a batch of her wonderful little films. Made between 1982 and 1988, they offer a whimsical archaeology of the everyday-perceived by this visitor to New York, Moscow, Paris, Berlin, Milan, Rio, Amsterdam and Jerusalem.

For a retrospective, the Pompidou Center called her films "mosaic journals". She'd rather be identified by gauge (Super-8mm) than by genre (e.g., experimental). In a telephone interview she demurred, "I like cats, not categories". Cats and cute pets are inter-cut with people eating in her film "Eat", a zoological overview of "table manners". Editing with cartoonish music, she toys with sped-up shots and Candid Camera tactics, Shooting from a tourist's vantage, she relishes in microscopic takes on the mannerisms of wacky French folks at their leisure.

Before "L' Atalante", French director Jean Vigo made "A Propos de Nice", a sarcastic travelogue predating Ostrovsky's "Copacabana Beach". Vigo believed he had caught, in 1930, "the last twitchings of a society" that would "give you nausea and make you an accomplice in a revolutionary solution". Instead, Ostrovsky -once an author of children's books- serves up a bourgeois apology for aerobics by the seashore and weekends in the country. The recreation, if not the revolution, will be televised.

Bill Stamets



## O Estado de São Paulo, 11.1989

Se for preciso uma definição para o trabalho de Vivian Ostrovsky, que seja cinema experimental. Mas ela adverte que não pretende provocar o costumeiros bocejos aos quais estão acostumados os espectadores dessa malfadada espécie de expressão artística. Vivian que nasceu em Nova York, mas viveu no Rio de Janeiro desde os nove meses até concluir os estudos secundários, diz que faz filmes para si mesma. Ela se diverte ao fazê-los. Talvez por isso mesmo ela consiga divertir os espectadores. Seu olho se fixa em imagens cotidianas que todos os olhos vêem, mas a decodificação bem-humorada disso nos põe diante de algo como "cenas que gostaríamos de ver".

Partindo da cena banal, Vivian chega a colagens de síncopes e sons. Sua câmera super oito fragmenta o mundo em pedaços, ao mesmo tempo em que une o planeta ao não impor barreiras geográficas, passando naturalmente de um banheiro de boate europeu frequentado por um travesti ao calçadão de Copacabana. O som que Vivian coloca como parte fundamental mais do que mera trilha sonora é formado por estilhaços acústicos que atingem o ouvido em acordo ou desacordo evidente o quadro de Eventos Especiais da 20ª Bienal Internacional, Vivian selecionou seis curtas realizados entre 1982 e 1988 com durações variáveis de 10 a 15 minutos. Formada em psicologia com especialização em cinema, Vivian não tem a preocupação de fazer filmes como uma forma de contar histórias. Ela simplesmente deixa sua câmera procurar os objetos e as pessoas. Misturando cenas noturnas, de vagas luzes que podem iluminar vagabundos notívagos, com cenas à luz mais esfuziante do sol como a lembrar um piquenique em família, Vivian capta e remonta os pequenos hábitos do bicho homem. E assim como o som, onde se ouve de diálogos interrompidos a canções tipicamente brasileiro-interioranas, as cores apreendidas pelas câmeras fornecem o impacto suficiente para se encararem as obras quase como telas

em movimento, numa animação sobretudo sonora. Nos 14 minutos de *U.S.S.A.*, de 1985, retoma o tema das barreiras geográficas abordado em *Filme*, de 82, e vai além, quebrando as barreiras ideológicas. *U.S.S.A.* viaja sem escalas por imagens de Moscou, Nova York, Paris, Milão e Berlim. Depois da *World Music*, Vivian parece sugerir e surgir com o *World Movie*. E o mínimo que se pode pensar quando os olhos deparam um tradicional ritual judaico cujos participantes se movem fervorosamente em roda ao som de um febril samba rasgado.

Jim Joe



2019 | DVD and VoD "Plunge"

Re:Voir, Paris.

2 discs , 60 pages booklet with articles by Amy Taubin, Federico Rossin, Vivian Ostrovsky.

2014 | Cinéma Expérimental - Abécédaire pour une contre-culture

Editions Yellow Now, Belgium, pp 222-224, interview by Raphael Bassan.

2014 | Experimental Eating

Black Dog Publishing Ltd., London, pp 140-141, interview by Thomas Howells.

2006 | Images/Discours

AFEA Editions, Avignon, pp 47-61, by Rose Lowder.

Entretiens avec: Nicolas Rey, Vivian Ostrovsky, William English, Yannick Koller.

2003 | Bref

n°56, Paris, pp 54-55.

"Le Cinéma Nomade de Vivian Ostrovsky" by Raphaël Bassan.

2001 | DVD "Cinexpérimentaux 1- 4"

n°3, Re:Voir, Paris.

Video interview by Frédérique Devaux and Michel Amarger & Nikita Kino.

1999 | L'Art du Mouvement

Collection cinématographique du Musée national d'art moderne - 1919-1996.

Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, dirigé par J.M Bouhours, Paris, Flammarion, by Alain-Alcide Sudre.

1998 | Poussière d'image

Collection Sine Qua Non, «Cinema - je ou cinéma-jeu» par Yann Beauvais, Edition Paris Experimental.



## SON CHANT – 2020

Microscope Gallery, New York, USA, November 2022  
 On Art, Open air film festival in 10 cities, Poland, Spetmber 2022  
 Takt festival, Novi Sad, Serbia, September 2022  
 Jechon music and film festival, South Korea, August 2022  
 Festival du film autour de l'art, Châteauevert, France, July, 2022  
 Festival ECRÃ, Rio de Janeiro, Brazil, July 2022  
 Now and After, Moscow, Russia, July 2022  
 Tranås at the Fringe, Sweden, July 2022  
 Filmoteca de Catalunya, Barcelona, Spain, May 2022  
 Experiments in cinema V1 (online), USA, May 2022  
 Dock of the Bay, San Sebastian, Spain, May 2022  
 BAFICI, Buenos Aires, Argentina, May 2022  
 Fisura, Mexico city, Mexico, May 2022  
 FilmArte, Festival, Berlin, Germany, April 2022  
 Filmmuseum, Potsdam, Germany, March 2022  
 Cosmic Rays Film Festival, Chapell Hill, USA, March 2022  
 Festival de cortos de Bogota, Columbia, December 2021  
 Traces de vies, Clermont Ferrand, France, November 2021  
 Rencontres Internationales Traverse, Toulouse France, November 21  
 Brussels Art Film Festival, Bruxelles, Belgium, November 2021  
 Riga International Film Festival, Latvia, October 2021  
 Corsica.doc, Ajaccio, France, October 2021  
 Split Film Festival, Croatia, September 2021  
 Festival Internacional de Curtas-Metragens, São Paulo, Brazil, August 2021  
 Sheffiled Doc/fest, UK, June 2021  
 Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Germany, May 2021

## UN SOUND – 2019

VIII nodoCARACAS, Caracas, Venezuela, November 2022  
 Les Instants videos, Marseille, France, October 2022  
 Videobardo 25 años, Buenos Aires, Argentina, November 2021

VII Festival Cinemistica, Granada, Spain, November 2021  
 Open-Air Filmfest, Weisterstadt, Germany, August 2021  
 On Art Film Festival, Warsaw, Poland, July 2021  
 SounDance Film Festival, Barcelona, Spain, April 2021- special mention, Avril 2021  
 Demetera film festival, Paris, France, March 2021  
 Fisura, Mexico, January 2021  
 VideoBardo International Videopoetry Festival, Buenos Aires, Argentina, January 2021  
 West Sound Film Festival, Bremerton, WA, USA, January 2021  
 Microacts film festival, London, U.K., December 2020  
 Alternative Film/Video, Blegrad, Serbia, December 2020  
 L'alternativa, Barcelona, Spain, December 2020  
 Film and Video Poetry symposium, Los Angeles, USA, Nov. 2020  
 Kassel Documentary Film and Video Festival, Germany, Nov. 2020  
 Festival Internacional de Cine de Almería, Spain, November 2020  
 Festival Cinemística: the surroundings of silence, Granada, Spain, November 2020  
 Cinema de Artistas, Buenos Aires, Argentina, November 2020  
 Now and After, Moscow, Russia, October 2020  
 West Sound film festival, Bremerton, USA, October 2020  
 São Paulo International Short Film Festival, Brazil, August 2020  
 Experiments in cinema, Albuquerque, USA, June 2020  
 ArtFIFA, Montreal, Canada, March 2020  
 Traverse Video, Toulouse, France, March 2020  
 Ann Arbor Film Festival, USA, March 2020  
 Festival Tous courts, Aix-en-Provence, France, December 2019  
 Zinebi, Bilbao, Spain, November 2019  
 The Unforeseen, Belgrad, Serbia, November 2019  
 Festival International signes de nuit, Paris, France, October 2019  
 Dobra-Festival Internacional de Cinema Experimental, Rio de Janeiro, Brazil, September 2019

## Hiatus – 2018

Pan-Cinema experimental, Curitiba, Brazil, June 2022  
 Weimar Poetry film festival, Germany, May 2022  
 Bookmarks of Dicomfort, New York, USA, April 2022  
 Les Mains gauches, Marseille, France, September 2021  
 Group Dot Br, Brazilian Theater Company, NY, USA, December 2020  
 International Portrait film festival, Sofia, Bulgaria, November 2020  
 Film and Video Poetry symposium, Los Angeles, USA, November 20  
 International Poetry Film Festival of Thuringia, Germany, October 20  
 Das Literatur Film Festival, Münster, Germany, October 2020  
 Indyon tv- cinetoro, Colombia, April 2020  
 Festival du Film de Fontenay-le-Comte, France, March 2020  
 Festival Les Inattendus, Lyon, France, February 2020  
 Revolutions per Minute Festival, Boston, USA, January 2020  
 REELpoetry, International poetry film festival, Houston, USA, January 2020  
 Wiener Poetry Film Festival, Austria, November 2019  
 Ultracinema, Oaxaca, Mexico, November 2019  
 Istanbul International Experimental Film Festival, Turkey, Nov. 2019  
 Cinetoro experimental film festival, Toro, Colombia, November 2019  
 Blow up Film Festival, Chicago, USA, November 2019  
 Family Film Project, Porto, Portugal, October 2019  
 Vox Feminae Festival, Zagreb, Croatia, October 2019  
 Kurant kino, Tromsø, Norway, September 2019  
 Dobra – Festival Internacional de Cinema Experimental, Rio de Janeiro, Brazil, September 2019  
 Strangoscope, Florianopolis, Brazil, September 2019  
 Cine de Artistas, Buenos Aires, Argentina, September 2019  
 On Art Film Festival, Bydgoszcz, Poland, September 2019  
 Marienbad Film Festival, Czech Republic, August 2019  
 Asolo Art Film Festival, Italy, June 2019  
 Weimar Poetryfilmpreis, awarded the “main prize of the Weimer Poetry Film Festival”, Germany, June 2019  
 At the Fringe, Tranås, Sweden, June 2019

Docaviv, Tel Aviv, Israel, May 2019

Cadence Video Poetry Film Festival, Seattle, USA, April 2019  
 Rencontres internationales Paris/ Berlin, April and August 2019  
 Traverse video, Toulouse, France, March 2019  
 Festival international du film sur l'Art, Montréal, Canada, March 2019  
 Docfeed, Eindhoven, The Netherlands, February 2019  
 Festival international Signos Da Noite, Lisboa, Portugal, Jan. 2019  
 Zubroffka Short film festival, Bialystok, Poland, December 2018 :  
 Honourable mention in the national competition “On the Edge”  
 AXW for shorts, Anthology Film Archives, New York, November 2018  
 Aesthetica Short film festival, York, U.K., November 2018  
 Curta cinema, Opening night, Rio de Janeiro, Brazil, October 2018  
 She makes noise, Madrid, Spain, October 2018  
 Riga Short film Festival, Latvia, October 2018  
 Curtas, São Paulo, Brazil, August 2018  
 Melbourne International film festival, Australia, August 2018  
 Videoex, Zurich, Switzerland, May 2018: special mention in the international competition  
 Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen, Germany, May 2018

## DizzyMess – single screen film – 2017

Aesthetic of the Ruins, Istanbul, Turkey, January 2020  
 Les Instants Vidéos, Marseille, France, November 2019  
 International Short Film Festival Canton, China, October 2019  
 Strangoscope, Florianopolis, Brazil, September 2019  
 Vastlab experimental festival, Burbank, USA, September 2019  
 Festival Schillertage, Mannheim, Germany, June 2019  
 International Festival of Creativity, Innovation & Digital Culture, Canary Island, March 2019  
 Revolution per Minute festival, Boston, February 2019  
 Istanbul International experimental film festival, Turkey, Nov 2019  
 Videobardo, videopoetry festival, Buenos Aires, Argentina, Nov 2019  
 Alternative Film/video, Belgrade, December 2018  
 Festival contre nature, Marseille, France, July 2018

Rencontres internationales Paris/Berlin, April and June 2018  
 Asolo Art film festival, Italy, June 2018  
 Sorsi Corti Festival, Palermo, Italy, May 2018  
 Now and After, Moscow, Russia, February 2018  
 Traverse Video, Toulouse, France, February 2018  
 Invideo Festival, Milan, Italy, November 2017  
 FIC International Short Film Festival -Alliance française, Buenos Aires, Argentina, October 2017: awarded the "Premio Esmi experimental"  
 San Diego Underground Film Festival, USA, August 2017  
 Open Air Filmfestival, Weiterstadt, Germany, August 2017  
 Diametrale Filmfestival, Innsbruck, Austria, April 2017  
 MUFF, Montréal, Canada, May 2017  
 Frauen Film Festival, Köln / Dortmund, Germany, April 2017

### But Elsewhere is Always Better – 2016

Festival du film autour de l'art, Châteauevert, France, July, 2022  
 L'art du portrait, Re-voir, L'Archipel, Paris, February 2022  
 Festival Internacional de Cine UNAM, Mexico, March 2020  
 French Institute, New York, USA, March 2020  
 Museo Reina Sofia, Madrid, Spain, December 2019  
 Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, November 2019  
 Barbican, London, U.K., September 2019  
 Central Art space Cave, London, U.K., May 2019  
 Festival contre nature, Marseille, France, July 2018  
 Festival printemps lesbien, Toulouse, France, April 2018  
 London International Documentary Festival, London, U.K., Nov 2017  
 Invideo Festival, Milan, Italy, November 2017  
 Festcurtas, Belo Horizonte, Brazil, September 2017  
 Message to man, St Petersburg, Russia, September 2017  
 Curtas, São Paulo, Brazil, August 2017  
 Curtas, Vila do Conde, Portugal, July 2017  
 Sorsi Corti, Palermo, Italy, May 2017

Experiments in cinema, Albuquerque, USA, April 2017  
 Rencontres internationales Paris / Berlin, March and June 2017  
 International Film Festival Zoom, Jelenia Gora, Poland, February .17  
 Close Up, London, United Kingdom, February 2017  
 Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Germany, January 2017  
 Curtacinema, Rio de Janeiro, Brazil, November 2016  
 Zinebi, Bilbao, Spain, November 2016  
 Festival international du film de Bruxelles, Belgium, November 2016  
 Family film project festival, Porto, Portugal, November 2016  
 Jornadas de reapropiacion, Mexico, Mexico, November 2016  
 Kassel documentary film and video festival, Germany, Nov. 2016  
 Viennale, Wien, Austria, October 2016  
 Women make waves films festival, Taipei, Taiwan, October 2016  
 Antenna documentary film festival, Sydney, Australia, October 2016  
 Kumu art film Festival, Tallinn, Estonia, September 2016  
 Chantal Akerman: New York remembers; Lincoln Center, New York, USA, March 2016

### Losing the thread – 2014

Les irrecuperables, online film festival, November 2019  
 Cyprus Contemporary Film Center, Nicosia, September 2019  
 Open Air Film festival, Weiterstadt, Germany, August 2016  
 International Frauen Filmfestival Dortmund-Köln, Germany, April 2016  
 Les Irrécupérables, Paris, France, May 2016  
 Strangoscope Florianopolis, Brazil, April 2016  
 Ozark shorts, Ozark, USA, April 2016  
 CineAutopsia, Bogota exp. film festival, Colombia, April 2016  
 ZINEBI, Bilbao, Spain, November 2015  
 Jornadas de Réappropriación – cine reciclado y found footage, Mexico, October 2015  
 Invideo, Milano, Italy, November 2015  
 Women make waves, Taipei, Taiwan, October 2015

Festival nouveau cinema, Montréal, Canada, October 2015  
 Videomedija festival, Novi Sad, Serbia, September 2015

### IONE CORrespondência e REcorDAÇÕES – 2013

Vox Feminae Festival, Zagreb, Croatia, October 2019  
 CILAVS - Birkbeck University, London, U.K., February 2017  
 Fundação Iberê Camargo, Pôrto Alegre, Brazil, 2013  
 Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brazil, 2013  
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brazil, 2013

### P.W.- Pincéis e Painéis

#### (P.W. - Paintbrushes and Panels) – 2010

Brooklyn Academy of art, NY, USA, February 2022  
 Ovoo Gallery, Miami Beach, USA, January 2018  
 ULTRAcinema, Mexico, Mexico, November 2017  
 Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes, May 2017  
 Caixa Cultural, Brasilia, Brazil, September 2011  
 Video Dumbo Film Festival, New York, USA, September 2011  
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil, May 2011  
 London International Documentary Film Festival, U.K., March 2011  
 Rencontres internationales Paris / Berlin/ Madrid 2010- 2011  
 Festival Tous courts, Aix-en-Provence, France, December 2010  
 Festival Videomedija, Novi Sad, Serbia, awarded the Sphinx Prize, December 2010  
 Jihlava International Documentary Film Festival, Jihlava, Czech Republic, October 2010  
 Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, São Paulo, Brazil, August 2010  
 Museo Paco Imperial, Rio de Janeiro, Brazil, July 2008

### Wherever Was Never There – 2011

Fotogenia film festival, Mexico City, Mexico, December 2019

Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, 2011-2012  
 Jihlava International Documentary Film Festival, Jihlava, Czech Republic, October 2011  
 Jerusalem Cinematheque, Israel, February 2011

### Tatitude – 2009

Institut français de Londres, U.K., June 2022  
 Cinema le Bretagne, Guichen, France, December 2019  
 Instants Vidéos, Paris, France, November 2011  
 Façade Video festival, Plovdiv, Bulgaria, September 2011  
 Filmwinter festival, Stuttgart, Germany, January 2011  
 Kassel Documentary Film and Video Festival, Germany, November 2010  
 European Media Art Festival, Osnabruck, Germany, April 2010  
 Curta cinema, Rio de Janeiro, Brazil, July 2009

### The Title was shot – 2009

Traverse Video, Toulouse, France, April 2022  
 International Video Art Festival Now&After - "Collective is near", Moscow, Russia, April to May 2019  
 Molodist Kyiv international film festival, Ukraine, October 2010  
 Video Dumbo Festival, New York, USA, September 2010  
 Instants Vidéo, La Ciotat, France, September 2010  
 International Festival Signes de Nuit, Centre Culturel français de Djakarta, Indonesia, July 2010  
 Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Berlin, Germany, June 2010  
 Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Madrid, Spain, April 2010  
 International Festival Signes de Nuit, Paris, France April 2010  
 Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Germany, January 2010  
 Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Paris, France, December 2009



Zinebi, Bilbao, Spain, November 2009 awarded the Silver Mikeldi for documentary)

Curta cinema, Rio de Janeiro, Brazil, November 2009

MIS (Museu da Imagem e do som), São Paulo, Brazil, Nov 2009

Raindance International Film Festival, London, U.K., Oct 2009

Freie Universität Berlin - Symposium entitled "The cinematic configurations of 'I' and 'WE'", Germany, March 2009

### Ne pas sonner – 2008

IFFR, Rotterdam, Netherlands, January 2010

Façade Video festival, Plovdiv, Bulgaria, September 2011

Stuttgarter Filmwinter festival, Germany, January 2011

Kassel Documentary Film and Video Festival, Germany, Nov. 2010

European Media Art Festival, Osnabrück, Germany, April 2010

Curta cinema, Rio de Janeiro, Brazil, November 2009

### Fone für Follies – 2008

Anthology Film Archives, New York, USA, November 2015

Internationales Bremer Symposium zum Film: The Film and the Animal, Germany, January 2011

Internationales Frauenfilm Festival Dortmund | Köln, Germany, April 2010

Femina, Festival International de Cinema femino, Rio de Janeiro, Brazil, June 2009

European Media Art Festival, Osnabrück, Germany, April 2009

Stuttgarter FilmWinter, Stuttgart, Germany, January 2009

Locarno Film Festival, Locarno, Switzerland, July 2008

MoMA, New York, USA, February 2008

### Télépattes – 2007

Anemic Cinechat, Palais de Tokyo, Paris, France, May 2014

Festival Tous Courts, Aix-en-Provence, France, December 2010

Festival International De Films de Femmes de Creteil, France, March 2009

Locarno Film Festival, Locarno, Switzerland, August 2008

### ICE/SEA – 2005

Les Rencontres cinématographiques, Nice, France, February 2022

Les Inattendus, Lyon, France, July 2011

Film Forum, New York, USA, June 2006

Viennale, Wien, Austria, October 2005

Rio International film festival, Brazil, September 2005

Curtas, Vila do Conde, Portugal, July 2005

Festival Paris / Berlin / Madrid, 2005

Forum des Images, Paris, France, July 2005

Tribeca Film festival, New York, USA, April 2005

Festival international de films de femmes, Creteil, March 2005

Berlinale, Berlin, Germany, February 2005

International film festival, Rotterdam, Netherlands, January 2005



**Nikita Kino – 2002**

Ensa, Limoges, France, November 2017  
 Tënk, June 2017  
 Cinema Nouveau Latina, Paris, France, June 2013  
 Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris, cycle "Mémoire familiale", France, December 2006  
 Museo nacional Reina Sofia, Madrid, Spain, November 2004  
 Impakt Film festival, Utrecht, Netherlands, June 2003  
 Cinemathèque de Toronto, Canada, March 2003  
 Documentaire sur Grand écran, Paris, France, March 2003  
 Art-action, Paris, France, February 2003  
 Festival de court-metragé de Clermont-Ferrand, France, February 2003  
 Stuttgarter Film Winter, Germany, January 2003  
 Hirshhorn Museum, Washington, USA, November 2002  
 Viennale, Vienna, Austria, October 2002  
 Locarno film festival, Switzerland, August 2002  
 Curtas, Vila do Conde, Portugal, July 2002  
 Seoul independent and documentary film festival, South Korea, March 2002

**Work and Progress – 1999**

MoMA, New York, USA, November 2019  
 Internationale Kurtzfilmtage, Oberhausen, Germany, May 2019  
 Collectif Jeune Cinéma, Paris, France, December 2005  
 Curtas, Vila do Conde, Portugal, July 2005  
 Museo nacional Reina Sofia, Madrid, Spain, November 2004  
 Kassel Filmfestival, Germany, November 2003  
 Festival de court metragé de Clermont-Ferrand, February 2001  
 Cycle "Monter / Sampler", Centre Pompidou, Nov. – Dec. 2000  
 European Media Art Festival, Osnabrück, Germany, Oct 2000  
 Festival Nouveau Cinema Montréal, October 2000  
 Taipei Golden Horse Film Festival, September 2000

BBC British short film Festival, London, UK, September 2000  
 Curtas, São Paulo, Brazil, August 2000  
 Image Forum, Tokyo, Japan, April 2000  
 Bradford Film festival, UK, March 2000  
 International experimental and video festival, Windsor, Canada, February 2000  
 Stuttgarter Filmwinter, Germany, January 2000  
 International film Festival Rotterdam, Netherlands, January 2000  
 Toronto international Film festival, September 1999  
 MoMA, New York, USA, April 1999

**American International Pictures – 1997**

IFFR, Rotterdam, Netherlands, January 2020  
 Stuttgarter Filmwinter, Germany, January 1999  
 Alternativa, Barcelona, Spain, November 1998  
 Osnabrück Film Festival, Germany, October 1998  
 Toronto Short film festival, Canada, June 1998  
 Festival de court-métrage de Clermont-Ferrand, February 1997

**Public Domain – 1996**

Hintergrund II, Le Molodoï, Strasbourg, France, November 2019  
 Dead End Film Festival, Melbourne, Australia, November 2017  
 Programming Matthias Müller "Ich etc. Auf Reisen – Travelogues"  
 Stuttgartter Filmwinter, Stuttgart, Germany, January 2009  
 Domaine de Chamarande, cycle de films "Parcours sportif", France, October 2005  
 MoMA, "Big as life: an american history of film", NYC, USA, March 2000  
 International Short Film Festival Oberhausen, Germany, April 1999  
 Cinemathèque Française, Paris, France, October 1998  
 Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, January 1998  
 Festival international du film independant de Bruxelles, Belgium, November 1997

## M. M. in Motion – 1992

Sescs in programa Maya Deren, São Paulo, Brazil, May 2022  
 Festival Confrontation “filmer le corps”, Perpignan, France, May 2022  
 Institut français, London, UK, April 2020  
 Mois du film documentaire, Centre Pompidou, Paris, November 2015  
 Women make waves film festival, Taipei, Taiwan, October 2005  
 Temps d’Images, Centro cultural do Belem, Portugal, October 2003  
 Lincoln Center, New York, USA, December 1995  
 Centre culturel français de Moscou, Film inaugural de Danse sur écran, Russia, October 1995  
 Montpellier Danse, Montpellier, France, July 1995  
 MoMA, “Experimental shorts Dissolution/6 solutions 1990-1995”, New York, USA April 1995  
 Hirshhorn Museum, Washington, USA, April 1995  
 Le Louvre, Paris, France, October 1994  
 London Film festival, UK, November 1992  
 Videodanse, Centre Pompidou, Paris, France, November 1992  
 Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil, October 1992  
 Festival International de film de Femmes, Creteil, France, March 1992

## Eat – 1988

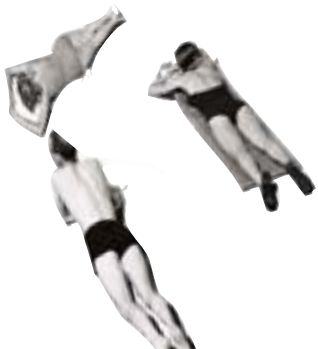
Musée du Quai Branly, Paris, France, March 2015  
 Split film festival, Croatia, September 2006  
 Anthology Film Archives, New York City, USA, April 1994  
 Experimenta, Melbourne, Australia, December 1990  
 Arsenals, International Film Forum, Riga, Latvia, October 1990

## \*\*\* (TROIS ÉTOILES ) – 1987

Anthology Film Archive, New York, Nov. 1989  
 Exit Art, New York, USA, May 1988  
 Festival International Jeune Cinema, Montréal, Canada, March 1988  
 Festival International Films et video de femmes, Montréal, Canada, June 1987  
 Festival International de Cine de Huesca, Spain, Nov. 1987  
 Interfilm, Festival international du Film s8, Berlin, Germany, September 1987  
 Festival of festival, Toronto, Canada, September 1987

## U.S.S.A. – 1985

Séance Futur Antérieur road Movie, L’archipel- Re-Voir Paris, France, July 2022  
 Videox, Zurich, Switzerland, May 2003  
 ZINEBI, Bilbao, Spain, November 2000  
 Cinéma d’avant-garde français, Japan, December 1998  
 Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada, February 1991  
 Danish Film Festival, Copenhagen, Denmark, March 1990  
 ARCO, Madrid, Spain, February 1990  
 Miami Film festival, USA, February 1990  
 Anthology Film Archive, New York, USA, November 1989  
 Feminale, Women Film Festival, Köln, Germany, July 1988  
 Festival du cinema s8, Cinémathèque du Quebec, Canada, February 1988  
 Pacific Film Archive, Berkeley, USA, April 1987  
 Millenium, New York, USA, March 1987  
 Festival du nouveau cinema, Montréal, Canada, October 1986  
 Festival de film de femme, Montréal, Canada, June 1986



### Allers-Venues – 1984

Indie Lisboa, Lisbon, Portugal, May 2022

Tënk- Centre Simone de Beauvoir, May- June 2020

Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, France, October 2019

Arts and humanities festival, King's College, London, UK, Oct 2017

Rencontres du cinema documentaire, Montreuil, France, Oct 2016

Festival Tous Courts, Aix-en-Provence, France, December 2010

Impakt Festival, Utrecht, Netherlands, May 1996

Centre Pompidou, cinema experimental et d'artistes, June 1995

Art gallery of Ontario, Toronto, Canada, February 1991

Internationaler Experimentalfilm workshop, Osnabrück, Germany, June 1985

XXII incontri Internazionali del cinema, Sorrento, Italy, April 1985

Festival Femmes, Montréal, Canada, March 1985

Festival International Films de Femmes, Creteil, France, March 1985

Festival du Court-metragé de Clermont-Ferrand, France, Feb 1985

ARC, Musée d'art Moderne, Paris, France, June 1984

Film Portraits of women by women, curated by M. Klonaris & K. Thomadaki, Toronto, Canada, April 1984

### Copacabana Beach – 1983

Institut français de Londres, U.K., May 2022

Le Lieu Unique, Nantes, France, March 2021

WNDX festival, Winnipeg, Canada, October 2020

Cineworks, Vancouver, Canada, March 2020

Les Festins de Suzette, Luminor, Paris, France, December 2019

Nightingale Cinema, Chacago, USA, November 2019

Tamayo Museum, Mexico City, Mexico, August to October 2019

Reina Sofia museum, Madrid, Spain, March 2019

Las superochoras – Museu Universitario del Chopo – UNAM – Mexico, November 2018 to February 2019

Cinema experimental et Musique, Cinémathèque française, Paris, France, May 1986

Manifeste, Trente ans de création cinema, Centre Pompidou, Paris, France, September 1992

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil, March 1989

Festival International de Rio, November 1985

Festival de court-métrage de Clermont-Ferrand, January 1984

Festival international du Jeune Cinema, Hyères, France, September 1983

Mois des Musées et de l'art plastique, ciné-peintre, à l'Olympic Paris, France, November 1983

### Movie (V.O.) – 1982

Festival Femmes, Montréal, Canada, March 1985

Edinburgh Film festival, Edinburgh, UK, May 1983

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, September 1983

Festival de court-métrage de Clermont-Ferrand, France, Jan. 1983

Split film festival, Zagreb, Yugoslavia, November 1982

Rassegna Cinema Feminino, Sorrento, Italy, October 1982

XII Biennale de Paris, Centre Pompidou, Paris, France, October 1982

Festival international du Jeune Cinema, Hyères, France, Sept 1982  
ARC, Musée d'art moderne, Paris, France, January 1982



## Rencontres cinéma et vidéo, Nice, France, November 2022

Eat  
 Public Domain  
 Tatitude  
 P.W.- Pincéis e Painéis (P.W. -Paintbrushes and Panels)  
 Loosing the Thread  
 SON CHANT

“Les amies de Vivian” Cinematek, Brussels, Belgium,  
November 2022

M.M. In Motion  
 CORrespondência e REcorDAÇÕES  
 Mais ailleurs c’est toujours mieux  
 Hiatus

Istanbul International Experimental Film Festival, Turkey,  
November 2021

Copacabana Beach  
 Allers-Venues  
 USSA  
 Work and Progress  
 Nikita Kino  
 Ice/Sea  
 The Title was Shot  
 Wherever Was Never There  
 CORrespondência e REcorDAÇÕES  
 Losing The Tread  
 But Elsewhere Is Always Better  
 SON CHANT

Festival International du film sur l’Art, Montréal, Canada,  
March 2021

Movie  
 M.M. in Motion  
 Wherever was Never There  
 DizzyMess  
 Hiatus  
 Unsound  
 SON CHANT

A Day with Vivian Ostrovsky, Cyprus Contemporary Film  
Centre, December 2020

Nikita Kino  
 The Title was Shot  
 Losing the Thread

Mostra Cine Brasil Experimental, Centro Cultural São Paulo,  
Brazil, September 2019

Copacabana Beach  
 Allers-Venues  
 USSA  
 \*\*\* (Trois Étoiles)  
 Eat  
 Public Domain  
 Work and Progress  
 Nikita Kino  
 Ice/Sea  
 Tatitude  
 Wherever was never There  
 Losing the Thread  
 Hiatus

Jerusalem Film Festival : "Time and Time again" - Shorts by  
Vivian Ostrovsky, Israel, August 2019

Movie (V.O.)  
Allers-Venues  
Tatitudo  
Hiatus  
Unsound

Foodnotes: three films by Vivian Ostrovsky, Institut Français  
de Londres, U.K., June 2019

Trois Étoiles  
Eat  
Nikita Kino

Videoex "Brazil: Vivian Ostrovsky", Zurich, Switzerland,  
May 2019

Copacabana Beach  
P.W.- Pincéis e Painéis (P.W. -Paintbrushes and Panels)  
Wherever was never There  
Losing the thread  
But Elsewhere is Always Better  
Hiatus

Vivian Ostrovsky: Plunge, Electronic Arts Intermix, New York,  
USA, April 2019

Allers-Venues  
Public Domain  
But Elsewhere is Always Better  
Hiatus  
Unsound  
Presentation of the installations

Futur Antérieur #2 - Vivian Ostrovsky & Marie Losier, cinéma  
L'Archipel, Paris, France, January 2019

Allers-Venues  
Public Domain  
Work an Progress

Vivian Ostrovsky : L'humour du geste, Redcat, Los Angeles,  
November 2018

Movie (V.O.)  
American International Pictures  
Ice Sea  
The Title was Shot  
CORrespondência e REcorDACOES  
Losing the Thread  
DizzyMess  
Hiatus

Fragments of a filmmaker's work – Etats généraux du film  
documentaire, Lussas, France, August 2018

Movie (V.O.)  
Copacabana Beach  
USSA  
Allers-Venues  
Eat  
Uta Makura  
Public Domain  
American International Pictures  
Nikita Kino  
Tatitudo

**Birkbeck University, London, UK, February 2017**

Copacabana Beach

Ice Sea

Nikita Kino

P.W.- Pincéis e Painéis (P.W. -Paintbrushes and Panels)

IONE CORrespondência e RecorDAÇÕES

**Curtas, Rio de Janeiro, Brazil, Nov. 2009**

Copacabana Beach

Ice Sea

Fone Für Follies

P.W.- Pinceis e Paineis

The Title was shot

**22 Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart, Germany, Feb. 2009**

Copacabana Beach

Eat

Public Domain

American International Pictures

Nikita Kino

Ice Sea

Fone Für Follies

**Festival de film de femmes, Créteil, France, March 2009**

Public Domain

Ice Sea

Télepattes

Ne pas Sonner

**Chicago filmmakers, USA, April 2003**

Copacabana Beach

Public Domain

Nikita Kino

**Rencontres internationales du cinéma, Forum des images,  
Paris, France, Nov. 2002**

Copacabana Beach

Allers-Venues

USSA

Eat

Uta Makura (Pillow Poems)

Public Domain

American International Pictures

Work and Progress

**Kunsthalle, Basel, Switzerland, April 2000**

Copacabana Beach

Eat

Uta Makura (Pillow Poems)

Public Domain

American International Pictures

Work and Progress

**Vivian Ostrovsky: what you see is what you get,  
Arsenal, Berlin, Germany, Nov. 1998**

Movie (V.O.)

Copacabana Beach

Allers-Venues

Uta Makura (Pillows Poems)

Public Domain

American International Pictures

Vivian Ostrovsky in Person – Sixpack film, Wien, Austria,  
Nov. 1997

Movie (V.O.)  
Copacabana Beach  
USSA  
M. M. in Motion  
Uta Makura (Pillow Poems)  
Public Domain

CCBB Rio de Janeiro, “Mostra Vivian Ostrovsky”, Brazil,  
Nov. 1995

Movie (V.O.)  
Copacabana Beach  
Allers-Venues  
USSA  
\*\*\* (Trois étoiles)  
Eat  
M.M. in Motion

MoMA, “Experimental shorts Dissolution/ 6 solutions  
1990-1995” New York City, USA, April 1995

M. M. in Motion  
Uta Makura (Pillow Poems)

Funarte / Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Rio de  
Janeiro, Brazil, Oct. 1993

Copacabana Beach  
Allers-Venues  
\*\*\* (Trois étoiles)  
Eat  
M. M. in Motion

Hirshhorn Museum, Washington, USA, April 1991

Copacabana Beach  
Allers-Venues  
USSA

Pacific film Archive, Berkeley, USA, April 1991

Copacabana Beach  
USSA  
Eat

Anthology Film Archive, New York, USA, April 1991

Movie (V.O.)  
Copacabana Beach  
Allers-Venues  
USSA  
\*\*\* (Trois étoiles)  
Ea

XX Bienal de São Paulo, Brazil, December 1989

Movie (V.O.)  
Copacabana Beach  
Allers-Venues  
USSA  
\*\*\* (Trois étoiles)  
Eat





## Centre Pompidou « Rétrospective Vivian Ostrovsky », Paris, France, June 1988

Movie (V.O.)

Copacabana Beach

Allers-Venues

USSA

\*\*\* (Trois étoiles)

## 9 journées cinématographiques d'Orléans, France, November 1987

Movie (V.O.)

Copacabana Beach

Allers-Venues

USSA

\*\*\* (Trois étoiles)

## Berlin Arsenal, Germany, December 1986

Movie (V.O.)

Copacabana Beach

Allers-Venues

USSA



Centre Georges Pompidou, Paris

Forum des Images, Paris

Israël Film Archives

Ministry of Foreign Affairs for French Institutes  
worldwide

MoMA, New York

Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

Contact: [vivianfestival@yahoo.fr](mailto:vivianfestival@yahoo.fr)

