

Document Citation

Title	Warhol film & television
Author(s)	Yann Beauvais
Source	<i>American Center Paris</i>
Date	1994 Oct 28
Type	program note
Language	French English
Pagination	
No. of Pages	20
Subjects	Warhol, Andy (1928-1987), Forest City, Pennsylvania, United States
Film Subjects	Fight, Warhol, Andy, Henry Geldzahler, Warhol, Andy, 1964 Blow-job, Warhol, Andy, 1963 Empire, Warhol, Andy, 1964 Eat, Warhol, Andy, 1963 Poor little rich girl, Warhol, Andy, 1965 Haircut, Warhol, Andy, 1963 Sleep, Warhol, Andy, 1963 Bike boy, Warhol, Andy, 1967

I, a man, Warhol, Andy, 1967

The loves of Ondine, Warhol, Andy, 1967

Bufferin, Warhol, Andy, 1965

Lupe, Warhol, Andy, 1965

Paul Swan, Warhol, Andy, 1965

The Velvet Underground and Nico, Warhol, Andy, 1966

WARHOL FILM & TELEVISION

28 Octobre au 27 Novembre 1994
October 28th to November 27th, 1994



AMERICAN CENTER



DE L'ECRAN ARGENTE AU TUBE CATHODIQUE

Le nom et l'oeuvre de Warhol sont inséparables du cinéma, sa production a été incessante, quasi obsessionnelle, elle est énorme. On n'a pas fini d'en épuiser les ressources, dans la mesure où les films connus ne sont que la partie visible de l'iceberg.

L'ensemble de l'oeuvre plastique de Warhol est hantée par le cinéma. Celui-ci se manifeste dans tous les registres de sa production. Le cinéma génère les oeuvres par la citation et le recyclage de ses emblèmes comme par exemple les stars hollywoodiennes et le monde qui gravitent autour. L'influence du cinéma se ressent en tant que machine. En effet, le passage d'un photogramme à l'autre inscrit des écarts qui sont plus ou moins grands selon les films et leurs formes. L'enregistrement continu d'un plan fixe minimise les écarts alors que les mouvements de caméras et les strobos les maximalisent. Mais le cinéma est aussi source d'une prolifération de clichés. La Factory de 63 à 68 s'envisage comme lieu d'avènement et réceptacle d'images avant même qu'il soit question de support. Celui-ci n'est pourtant pas en retrait, il conditionne les traitements et les caractéristiques de la prise, de la pose etc....

Warhol commence à faire des films à partir de 63, date à laquelle il tourne *Sleep*. De 63 à 68, il ne cesse de filmer. Les films s'enchaînent les uns aux autres comme c'était déjà le cas avec les sérigraphies des *Campbells' Soup Cans* ou des *Marilyn* et comme ce le sera avec les photomatons et les Polaroids. Une accumulation et une production constantes qui inscrivent les moindres variations et écarts comme des différences mineures.

Les films et les vidéos de Warhol, ont été prétexte à un grand nombre d'écrits théoriques et n'en proposent souvent qu'une vision fragmentaire. Ils ne sont envisagés, justifiés que conceptuellement, en dehors de leur projection. Paradoxe s'il en est, puisque l'on sait bien que ses premiers films fonctionnent selon un étirement temporel, proche de la contemplation.

FROM THE SILVER SCREEN TO THE CATHODE RAY TUBE

Both the name and the oeuvre of "Warhol" are inextricably linked to film; the artist's constant, quasi-obsessive pursuit in this media yielded a surfeit of cinematic material, the scope of which still remains elusive. Indeed the known films represent only the tangible "tip of the iceberg".

The body of Warhol's material oeuvre is haunted by the cinema; it is apparent in all aspects of his artistic production. The movies generated works where Warhol cited and recycled such symbols as Hollywood stars and their entourage. The influence of film seems, nevertheless, to have been automatic-as opposed to meditated. In fact, the intervals between one "photo gram" and the next are more or less measured according to the films and their respective structures. Continuous shooting of a stationary subject minimized these intervals, whereas camera movement and the use of strobos maximized them. But the cinema is also a prolific source of clichés. From 1963 to 1968, the Factory saw itself as a site for "happenings", a place where one could call images before even considering how to formalize them. The latter process was nevertheless far from passive, for it conditioned the characteristics and processing of the frames, the pose etc...

Warhol began making films in 1963, the year he shot "Sleep." Filming became his chief activity through '68, when he shot film after film in the inexorable rhythm he'd already developed while making his silk-screens of Campbell's Soup Cans or Marylins, and would pursue with photomatons and Polaroids. The constant production and accumulation of work minimized the impact of slight variations or differences from frame to frame.

Warhol's films and videos provoked a great deal of written theory that frequently offers only a fragmented vision of his work. For in such analysis, the works were regarded and rationalized conceptually, without addressing their screen impact. This is paradoxical, given that Warhol's early films are known to function according to an elastic timeline, akin to contemplation.



Expérience qui dilate le temps à la manière de ce que produisent certaines drogues. Hors du temps, le regard absent on fait l'expérience d'un détachement de la réalité et de soi.

Depuis 1982, à l'initiative de John G. Hanhardt, Andy Warhol avait accepté que le Whitney Museum of American Art établisse une filmographie, présente ses films et vidéos au fur et à mesure de leurs restaurations. Depuis quelques années, Callie Angell, s'attache à cataloguer, préserver et restaurer les films afin de les remettre en circulation. L'accès progressif aux films permet une véritable re-vision. Jusqu'alors la plupart de ces films n'avaient pas été vus, en dehors du circuit de l'Underground dans les années 60 et des grandes expositions rétrospectives des années 80. Les films, plus encore que les vidéos relèvent de la mythologie, n'étant pas accessibles depuis une vingtaine d'années, les seuls disponibles n'offrant ainsi qu'une vision parcellaire. Cependant, leur disparition des circuits de distribution est une absence stratégiquement élaborée afin de promouvoir les productions Warhol. La rareté des projections a renforcé leur importance et réputation : affaire de publicité et de communication. Le projet de répertoriage a permis d'entrevoir l'abondance et la richesse de l'oeuvre cinématographique et fait apparaître un grand nombre de films (une centaine) qui n'ont jamais accédé à la distribution.

Les premiers films de Warhol se focalisent sur de simples actions domestiques qui relèvent souvent de l'homo-érotisme : tailler une pipe, une coupe de cheveux, un baiser. Les films plus tardifs reprennent cet érotisme en le déplaçant, mettant en scène des situations où de jeunes hommes, dans des comédies sexuelles sont la proie du regard de la caméra autant que celui du spectateur. Ce voyeurisme de Warhol imprègne ses peintures et ses films, il se déploie dans l'enregistrement continu : une constante de son oeuvre, qui la dirige vers la collection. Comme si l'accumulation d'images et de sons (en effet il enregistre un nombre phénoménal de cassettes audio et vidéo) permettait de ne rien perdre de l'action, de l'événement qui se déroule à portée de caméra et de micro, tout en la dissolvant

The result mimics the effect of certain drugs, which dilate time. Out of time, cognitively absent, one experiences a detachment from the reality of the self.

Since 1982, at the behest of John G. Hanhardt, Warhol allowed the Whitney Museum to establish a film archive, presenting the artist's movies and videos as they were successively restored. For the last few years, Callie Angell has been responsible for protecting, cataloguing and restoring these films- so that they may once again be distributed. Gradual access to these films call for a true reassessment of Warhol's cinematic career. Until recently, most of these films had never been seen, beyond the Underground network of the 1960s, and the major retrospective exhibits staged in the 1980s. The few films exhibited afforded only a partial vision. Indeed, far more than the videos, those films kept largely out of circulation for the last twenty years became tantamount to myth. However, their disappearance from public venues was a strategy orchestrated for the purpose of promoting Warhol's production. The rarity of screenings enhanced the importance and reputation of the films; the routine ploy of the publicity and public relations. The project of establishing an index has revealed the abundance and richness of Warhol's cinematic oeuvre, not to mention some hundred or so films that were never before distributed.

Warhol's first films focused on simple, domestic acts, often of a Homo-erotic nature: a blow job session, a haircut, a kiss. While taking up the theme of eroticism, the later films re-contextualized it, staging comedies where young men in sexual situations are prey to both the camera's and the spectator's eye. Warhol's voyeurism deeply affected his painting as well as his film; it was after all intrinsic to continual coverage, and a constant in his film work, which lead him to "collecting". As if the accumulation of images and sounds (in fact he recorded a phenomenal number of both audio and video cassettes) can ensure that none of the action is lost, nor any of the event that unfolds before camera and microphone, regardless of how much real time is manipulated.

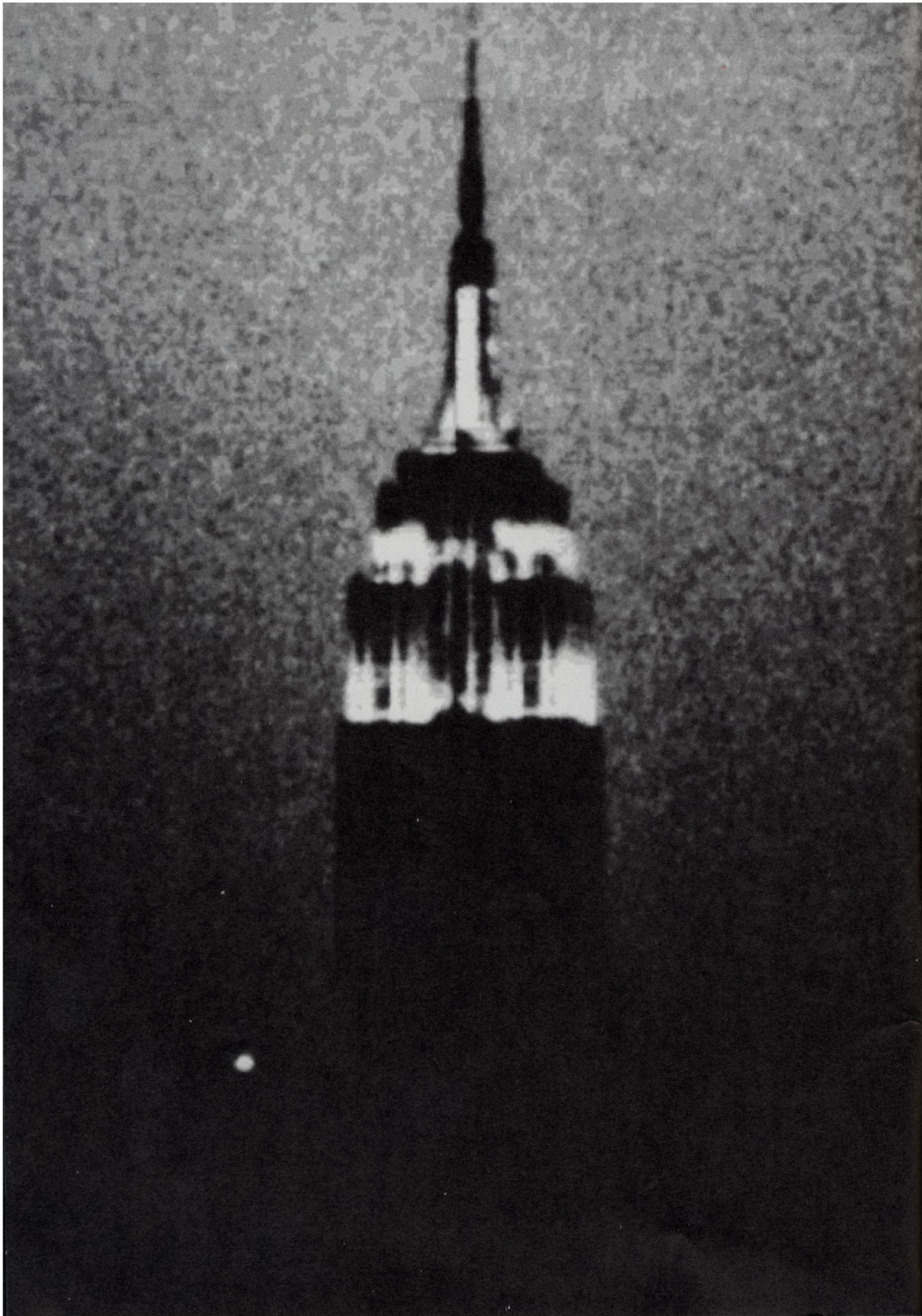


dans la durée. L'exemple le plus évident de cette démarche se manifeste à la fois dans les portraits photographiques et filmiques (*Screen Tests* au nombre de 500 d'après l'inventaire en cours, auxquels il faut ajouter les portraits vidéos à partir de 70), mais aussi dans les films de "performance" qui sont l'enregistrement intégral d'une action dans la limite du stock de pellicule attribuée à celle-ci: 2 bobines de 45' pour le portrait d'*Henri Geldzahler* fumant un cigare, 9 bobines de 30 mètres pour *Blow Job*, 2 bobines de 33' pour *Beauty n° 2*, et *Paul Swan*, et 24 cassettes audio d'*Ondine* et leur transcription font le livre *A Novel* (1968)

Si l'intérêt initial de Warhol pour le cinéma est partagé par la culture camp, fasciné par stars et divas de tous poils, il ne s'y cantonne pas, mais vise à la production même de stars. Que ce soit en recourant à quelque uns des personnages les plus actifs de l'Underground américain depuis la fin des années 50 : réalisateurs, acteurs, performers et écrivains tel Jack Smith, Taylor Mead, Mario Montez, Ronald Tavel ou bien en "produisant" de nouvelles stars Ondine, Candy Darling, Joe Dallesandro, Edie Sedgwick, Viva, Ingrid Superstar... Le cinéma semble appartenir à la première Factory recouverte de papier d'argent alors que la vidéo émerge dans une nouvelle factory, qui évoque plus l'entreprise habilement gérée que ce lieu de rencontres qui brasse des faunes plus ou moins marginales : drogues et prostitution, travestis et homosexualité aux côtés des mondes de l'art et des médias et d'une jeunesse dorée. La Factory du cinéma est celle où l'on vient jouer son numéro en espérant qu'il pourra durer le plus longtemps possible. Le film documente ce qui advient dans cet espace réduit au champ de la caméra et parfois son hors-champ. Espace où la séduction et la provocation sont les éléments essentiels du comportement. La surenchère et la provocation sexuelle sont prépondérantes; on songe à Mario Montez et sa banane dans *Mario Banana*, ou bien encore différents épisodes de *Chelsea Girls*. Les films entraînent des comportements, ils en sont l'un des meilleurs reflets, qu'ils aient été scriptés ou non. Toujours, l'intérêt de Warhol se traduit dans le portrait d'une personne en acte; par exemple Robert Indiana mangeant son champignon dans *Eat*,

The most striking examples of this process are found not only in both his film and photographic portraits (according to the ongoing inventory, some 500 Screen Tests exist, not including the video portraits beginning at 70), but also in the "performance" films where a given action is recorded in its entirety, evinced by the amount of film attributed its duration: two 45' reels for a portrait of Henry Geldzahler smoking a cigar; nine, 30 meter reels for Blow Job; two 33' reels for Beauty N° 2, and Paul Swan, and 24 audio cassettes of Ondine, whose transcription becomes the book, A Novel (1968).

If Warhol's initial interest in the cinema was shared by the cultural milieu, by its fascination with stars and divas of every ilk, he did not limit himself to the popular inventory, but decided to create stars in his own right -whether by championing the more active personalities of the American Underground movement since the late 1950s, including producers, actors, performers and writers such as Jack Smith, Taylor Mead, Mario Montez, Ronald Tavel-or by "producing" new stars, such as Ondine, Candy Darling, Joe Dallesandro, Edie Segwick, Viva, Ingrid Superstar... The cinema seems to belong to the first Factory sealed in silver paper, while video emerged from a new factory, more reminiscent of a well-run business than a meeting place for the marginal denizens of the demi-monde of drugs and prostitution, transvestitism and homosexuality, all mingling with the art world, the media, the mass interpreters of golden youth. The "cinema" Factory is where one went to play one's game hoping it would last as long as possible. The film documents what occurred in this space confined to the camera view field, and sometimes what was outside that field. Space where seduction and provocation were the essential behavioral elements. Promiscuous transactions and sexual provocations predominated; one may recall Mario Montez and his banana in Mario Banana, or better yet various episodes of Chelsea Girls. These movies inspired a certain attitude, or reflected it, whether it was part of the script or not. As always, Warhol's interest was in the portrait of the person in the act; for example, Robert Indiana eating his mushroom in Eat, Paul Swan recreating representations of the past



Paul Swan recréant des représentations du passé dans le film du même nom. Il n'est pas demandé aux participants du film de jouer un rôle extérieur à eux-mêmes, et cela s'applique aussi bien dans les films de "sexploitations" tels que: *My Hustler*, *I, A Man*, *Bike Boy* ou *The Loves of Ondine*.

En 65 alors qu'une caméra vidéo avait été prêtée à Warhol, il avait réalisé une série de *Factory Diaries* dans le prolongement des actions performances de la première Factory. A partir des années 70, la vidéo semble sceller l'abandon définitif de l'Underground au profit de celui de la bourgeoisie et de la jet set, et ce malgré les tentatives de la série *Vivian Girl's* qui met en scène des travestis et des mannequins habitant ensemble. Les enjeux et les portraits qui en découlent ne sont plus les mêmes. Si les portraits vidéos se rattachent aux *Screen Test* et aux portraits peints (commandités), la majeure partie du travail vidéographique s'élabore en vue d'un passage à la télévision. Le projet de "talk show" s'inspire largement du contenu d'*Interview* lancé par Warhol en 1969 et qui rend hommage dans son style à l'humour camp et à sa puissance de dérision arme cruellement drôle des gais.

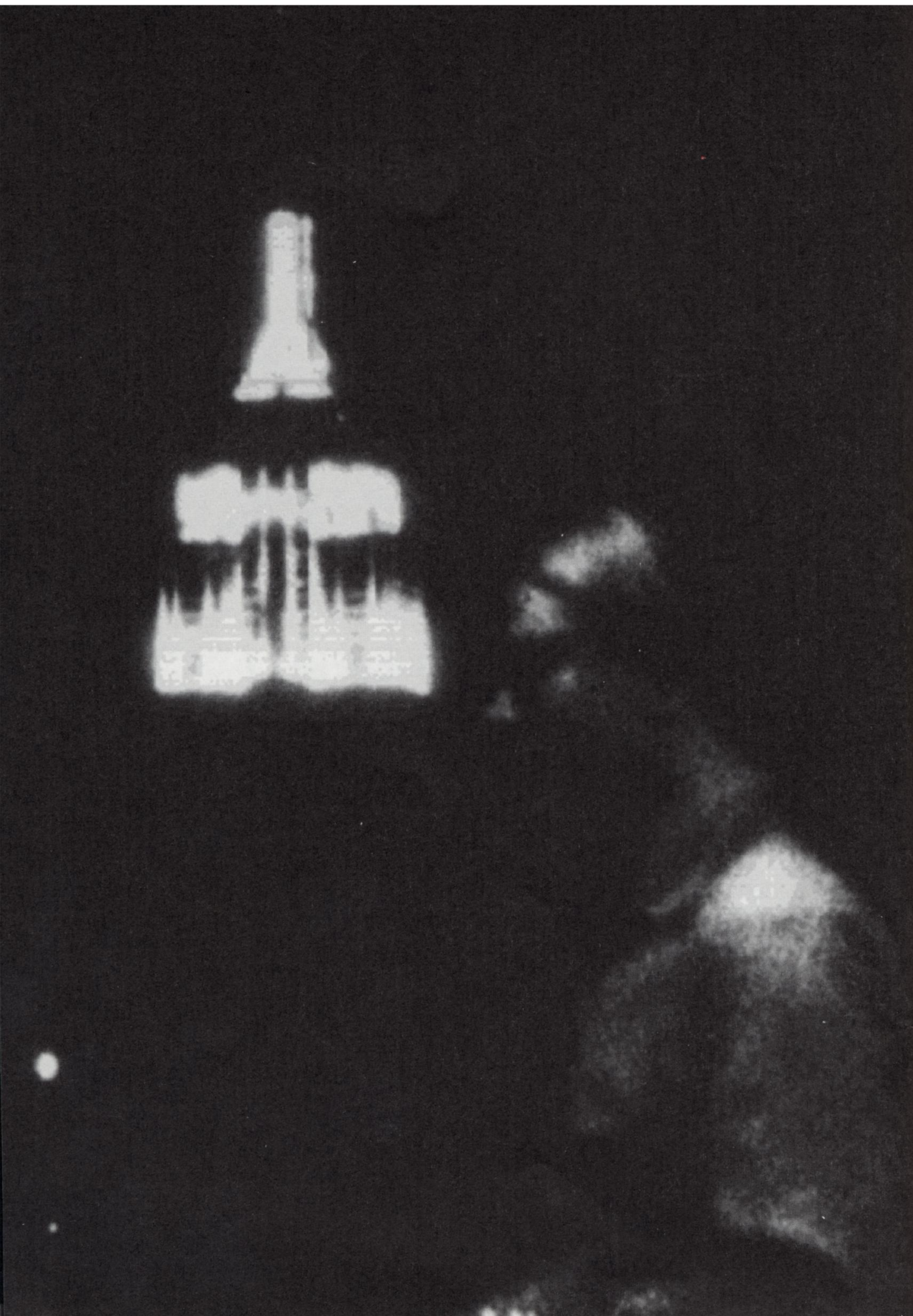
On a pas assez insisté sur le côté provocateur de certains des films de Warhol. Cette attitude n'est pas sans rappeler l'utilisation par détournement d'objets domestiques (urinoir, porte bouteille, bouteille de coca, les boites de soupes, une chaise électrique, un building) et la provocation dont les dadaïstes et surréalistes, incarné par Marcel Duchamp, s'étaient fait les champions. Provocation qui se manifeste autant par la durée de *Sleep* et d'*Empire* que par les sujets qui appartiennent à l'iconographie pop et la manière dont ils sont traités. Une fellation dans *Blow Job*, des baisers dans *Kiss*, de multiples accouplements dans *Couch*, un cul dans *Taylor Mead's Ass*, des rapports SM dans *Horse* ou *Vinyl*. Si les films de facture minimale dominant la première période; la narration n'est pas évacuée, elle est présente dès 63 avec *Tarzan and Jane Regained... Sort of*. L'argument de *My Hustler* ou le document d'une répétition dans *The Velvet Underground and Nico* n'interdisent pas les mouvements erratiques

in his namesake film. Participants were not asked to play a role per se, to be other than themselves, and this directive holds true as well for the "sexploitation" films such as: My Hustler, I, A Man, Bike Boy or The Loves of Ondine.

When a video camera was loaned to Warhol in 1965, he had produced a series of Factory Diaries that had evolved out of the action performances of the first factory. Beginning in the '70s, video seemed to have both scaled and symbolized the end of the Underground era, newly eclipsed by the bourgeoisie and the Jet Set, despite the efforts of the series Vivian's Girls which shows transvestites and models living together. The challenges and the resulting portraits were no longer the same. If the video portraits can be linked to Screen Tests, and to the painted portraits (commissioned), a major part of the video work was, at least in theory, destined for television viewing. The "Talk Show" project was derived in large part from Interview, the magazine Warhol launched in 1969, and which championed his camp humor and sometimes cruel sense of wit adopted as ammunition by the gays.

There has been insufficient emphasis on the provocative aspect of some of Warhol's films. In his oblique homage to the Dadaist and the Surrealists, notably Marcel Duchamp, Warhol explored the perverse practicability of certain domestic objects and/or their images (urinals, bottle holders, Coca Cola bottles soup cans, an electrical chair, a building). Provocation is as intentional in the duration of Sleep and of Empire as it is in the subjects which belong to Pop iconography and their treatment by select interpreters -in this case via one artist's "film".

A performance of fellatio in Blow Job, kisses in Kiss, multiple couplings in Couch, a crotch shot in Taylor Mead's Ass, sadomasochistic encounters in Horses or Vinyl... While low budget films dominate the first period, narration is not altogether absent, as evidenced as early as 1963 with Tarzan and Jane Regained...Sort Of. The premise of My hustler, which documents a rehearsal by the Velvet Underground and Nico, is not beyond allowing erratic camera movement and even intermittent use of



de la caméra ni même le déchainement des zooms. Les strobes cuts de *Bufferin*, provoquent les acteurs autant que les spectateurs en interrompant brièvement son et image; ils cisèlent le défilement. Il s'agit d'une nouvelle forme de montage dans la caméra qui interrompt la continuité de l'action et renvoie ainsi à d'autres méthodes déployées par Warhol pour provoquer et déstabiliser l'agencement d'un film comme il l'avait fait avec *Kitchen* ou *Lonesome Cowboys* etc. Les films narratifs n'empêchent pas Warhol de s'intéresser à la multi-projection faisant se télescoper le développement d'un argument comme il le fait avec *Lupe*, *Chelsea Girls* et ****.

Warhol a investi tous les champs du cinéma, privilégiant certaines directions tout en conservant une liberté totale de choix et de genre. Cet éventail a favorisé la multiplicité des interprétations de son travail. Cela s'applique à toute l'oeuvre de Warhol, qui fait de la circulation du nom et des produits ou dérivés, son souci prioritaire. Les interprétations alimentent la circulation et la médiatisation de l'entreprise qu'est devenue l'oeuvre.

Cette manifestation nous permet d'interroger la manière dont nous envisageons les films et les vidéos de Warhol en essayant d'aller au delà de la réduction de l'interprétation formaliste qui privilégie la seule matérialité des composants au détriment des contenus. Mais on ne peut ignorer la matérialité et qualité des cadrages, la plasticité et le velouté produits par le scintillement des films silencieux, du au 16 im/s qui nous plonge dans un état de torpeur languissante proche de l'hypnose ou de la méditation.

Dans les quelques années de production cinématographique, Warhol est passé de la réalisation de films pour le plaisir de les faire à la production de films pour les cinémas. Glissement qui change la nature du travail, son statut et sa fonction. On passe de l'artisanat à l'industrie, on y perd la facture de la Factory (fabrique), au profit de la marque.

Yann Beauvais

*zooms. The strobe cuts in Bufferin provoke the actors as much as the spectators by briefly interrupting image and sound, thereby chopping up the narrative. This represents a new kind of camera montage, which breaks the continuity of the action and thus calls on other techniques Warhol used to deliberately upset the film's essential structure, as he did in Kitchen or Lonesome Cowboys etc. The narrative films do not compromise Warhol's interest in multiple screenings, which telescoped the unfolding of a story line, such as in Lupe, Chelsea Girls and ****.*

Warhol explored all aspects of cinematography, ultimately focusing on a certain direction while maintaining full autonomy in terms of choice of genre. This spectrum invariably inspired myriad interpretations of his work. This held true for Warhol's entire oeuvre, which made the mass distribution of his name and products, and their imitations his chief preoccupation. These interpretations proved a boon to distribution, as did advertising a business which became, in its own right, Warhol's oeuvre.

This eventually brings us to question the way in which we perceive Warhol's films and videos, and to go beyond the formal, reductionist interpretation which takes material elements into consideration over actual content. But one cannot ignore the matter or quality of the frames, the velvet elasticity and sparkle of silent films thanks to the use of 16 im/s which induces in the viewer a state of inertia akin to hypnosis or meditation...

In relatively few years of cinematic production, Warhol went from making films for the pleasure of making them, to the making films for "the movies" -an evolution which altered the way in which he worked, his status and even his role as an artist. Moving from back-room bootlegs to mass-produced products, Warhol went for the brand name. The Factory bill was ultimately lost, left back somewhere in the dust.

Yann Beauvais

PROGRAMME : WARHOL FILM & TELEVISION



CINÉMA / FILMS

Eat 1963, n&b, sil. 39'.

Blow Job 1963, n&b, sil. 35'.

Vendredi 28 octobre 19h00 /

Samedi 19 novembre 17h00

Friday, October 28th, 7:00 pm /

Thursday, November 19th, 5:00 pm

The Velvet Underground and Nico

1966, n&b, sonore, 67'.

Samedi 29 octobre 21h00 /

Jeudi 24 Novembre 19h00

Saturday October 29th, 9:00 pm /

Thursday, November 24, 7:00 pm

Poor Little Rich Girl 1965, n&b, sonore. 66'.

Dimanche 30 octobre 17h00 /

Samedi 12 novembre 17h00

Sunday, October 30th, 5:00 pm /

Saturday, November 12th, 5:00 pm

Bike Boy 1967-68, couleur, sonore. 109'.

Mercredi 2 novembre 19h00 /

Dimanche 27 novembre 17h00

Wednesday, November 2nd, 7:00 pm /

Sunday, November 27th, 5:00 pm

Paul Swan 1965, couleur, sonore. 66'.

Jeudi 3 novembre 19h00 /

Mercredi 23 novembre 19h00 /

Thursday November 3rd, 7:00 pm /

Wednesday, November 23th, 7:00 pm

The Loves of Ondine

1967-68, couleur, sonore. 85'.

Vendredi 4 novembre 19h00 /

Jeudi 17 novembre 19h00

Friday, November 4th, 7:00 pm /

Thursday, November 17th, 7:00 pm

Sleep 1963, n&b, sil. 5h21'.

Samedi 5 novembre 12h00 /

Dimanche 27 novembre 12h00 /

(Petit Plateau)

Saturday, November 5th, 12:00 am

Sunday, November 27th, 12:00

(Small Black Box)

Empire 1964, n&b, sil. 8h05'.

Dimanche 6 novembre 11h00 /

Samedi 26 novembre 11h00

(Petit Plateau)

Sunday, November 6th, 11:00 am /

Saturday, November 26th, 11:00 am

(Small Black Box)

I, A Man 1967-68, couleur, sonore. 95'.

Mercredi 9 novembre 19h00 /

Vendredi 18 novembre 21h00 /

Wednesday, November 9th, 7:00 pm

Friday, November 18th, 9:00 pm

Henri Geldzahler 1964, n&b, sil. 90'.

Jeudi 10 novembre 19h00 /

Mercredi 16 novembre 19h00 /

Thursday, November 10th, 7:00 pm

Wednesday, November 16th, 7:00 pm

Haircut (N°1) 1963, sil, n&b. 27'.

Bufferin 1966, coul, sonore. 33'.

Vendredi 11 novembre 17h00 /

Friday, November 11th, 5:00 pm

Haircut (N°1) 1963, sil, n&b. 27'.

Lupe 1965, color, sound. 72'. (montré en double écran / also shown in double screen 36')

Dimanche 20 novembre 17h00 /

Jeudi 24 novembre 19h00 /

Sunday November 20th, 5:00 pm

Thursday, November 24th, 7:00 pm /

Lupe 1965, color, sound. 36'. (montré en double écran / also shown in double screen 36')

Jeudi 24 novembre 19h00 /

Thursday, November 24th, 7:00 pm



CONFERENCES / LECTURES

**Conférence de John Hanhardt /
Lecture by John Hanhardt**
Samedi 5 novembre 19h00 /
Saturday November 5th, 7:00 pm

**Conférence de Yann Beauvais /
Lecture by Yann Beauvais**
Dimanche 6 novembre 17h00 /
Sunday November 6th, 5:00 pm

**Conférence de Callie Angell /
Lecture by Callie Angell**
Samedi 19 novembre 19h00 /
Saturday, November 19th, 7:00 pm

AUTOUR DE WARHOL / ROUND WARHOL

Les Contaminations
Cathy Wagner et Patrick de Geetere,
1992. 60'.
Samedi 5 novembre 21h00 /
Saturday, November 5th, 9:00 pm

Award Presentation to Andy Warhol
Jonas Mekas, 1964, n&b, sonore. 12'.
Andy Warhol Marie Menken, 1965,
couleur, sil. 22'.
Andy Warhol's Silver Flotations
William Maas, 1966, couleur. 4'.
Scenes from the life of Andy Warhol
Jonas Mekas, 1963-90, couleur, sonore. 37'.
Dimanche 13 novembre 17h00 /
Sunday, November 13th, 5:00 pm

VIDEO & TELEVISION

From the collection of the Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts.

Vidéo Programme 1 / Video Program 1 : 84'52"
Samedi 29 octobre 19h00 /
Dimanche 6 novembre 15h00 /
Vendredi 18 novembre 19h00
*Saturday, October 29th, 7:00 pm /
Sunday, November 6th, 3:00 pm /
Friday, November 18th, 7:00 pm*

Vidéo Programme 2 / Video Program 2 : 89'52"
Dimanche 30 octobre 19h00 /
Vendredi 11 novembre 19h00 /
Samedi 19 novembre 21h00
*Sunday, October 30th, 7:00 pm /
Friday, November 11th, 7:00 pm /
Saturday, November 19th, 9:00 pm*

Vidéo Programme 3 / Video Program 3 : 89'35"
Vendredi 4 novembre 21h00 /
Samedi 12 novembre 19h00 /
Dimanche 20 novembre 15h00
*Friday, November 4th, 9:00 pm /
Saturday, November 12th, 7:00 pm /
Sunday, November 20th, 3:00 pm*

Vidéo Programme 4 / Video Program 4 : 117'
Samedi 5 novembre 17h00 /
Dimanche 13 novembre 15h00 /
Dimanche 27 novembre 15h00
*Saturday, November, 5th, 5:00 pm /
Sunday, November 13th, 3:00 pm /
Sunday, November 27th, 3:00 pm*

VIDEO & TELEVISION**Vidéo Programme 1**

- Edie Sedgwick** 1965. 2'7".
Candy Darling 1971. 45".
Dennis Hopper and Candy Darling 1971. 2' 53".
David Bowie 1971. 3'10".
Women in Revolt 1972. 3'13".
Andy Warhol and Paul Morrissey 1972. 4'8".
Jackie Curtis 1974. 2'16".
John Waters and Divine 1975. 2'52".
Verushka photographed by Peter Beard 1975. 7'29".
Andy Warhol (Whitney Museum "Portraits of the 70's retrospective opening), 1971. 4'25".
Andy Warhol (Portrait of Mao), 1972. 4'41".
Town and Country Magazine, 1973. 1'43".
Yves St. Laurent 1974. 3'12".
"Homage to Picasso" 1974. 6'46".
Andy Warhol ("Hammers and Sickles") 1975. 4'37".
Ein Warhol 1979 3'30"
Julia Warhola 1971. 58".
Montauk 1973. 6'35".
 Avec Peter Beard, Truman Capote, Anthony Radziwill et Andy Warhol.
Diary 1973. 3'20".
"Ladies and Gentlemen" 1974. 3'53".
 Avec Bob Colacello et Andy Warhol.
Ultra Violet 1973. 3'42".
Brigid Berlin (Three TV Test Ideas) 1974. 7'26"

Vidéo Programme 2

- Monique Van Vooren** 1974. 3'18".
Udo Kier 1974. 1'3".
Lou Reed 1974. 4'52".
Walter Steding 1975. 2'23".
Paloma Picasso and Nikki Weymouth 1974. 2'12".
Andy Warhol (Letter to Man Ray) 1976. 5'32".
Viva 1975. 4'55".
Factory Diary (March 14, 1975) 1975, 4'15".
 Avec Ronnie Cutrone, Pat Hackett, et Jed Johnson.
Andy Warhol (A Telephone Call) 1978. 2'46".
Vivian's Girl 1973. 6'49".
 Avec Karen Bjornsen, Pat Cleveland, Terry Guerin, Maximme McKendry, Nancy North, Paul Palmero, John Richardson, et d'autres.
Phoney 1973. 15'25".
 Avec Pat Ast, Brigit (Polk) Berlin, Susan Blond, Candy Darling, Maxime McKendry, Paul Palmero.
Fight 1975. 36'22".
 Avec Brigid (Polk) Berlin, Charles Rydell, et Sylvia Miles.

Vidéo Programme 3

- Fran Leibowitz on Fashion** 1979-80. 4'19".
 Avec Marc Balet et Fran Leibowitz.
Models and Photographers 1979-80. 5'38".
 Avec Phoebe Cates, Arthur Elgort, Scott Heiser, Lena Kansbod, Amina Warsuma.
The Betsey Johnson Story 1979-80. 3'10".
Nicole Miller 1985. 1'8".
Halston 1979-80. 3'39".
The Empress and The Commissioner 1980. 26'2".
 Avec Henry Geldzahler et Diana Geldzahler.
Carios Falschi 1985. 2'50".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 1) 1981. 1'8".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 2) 1981. 1'50".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 3) 1981. 1'30".
Andy Warhol Studio Promo 1984. 1'14".
Andy Warhol on The Love Boat 2 extraits, 1985. 2'2".
Hello Again 1984. 5'5".
TDK 1983. 30'.

Vidéo Programme 4

- Andy Warhol's TV** (extraits 1983) 1983. 6'5".
 Avec Peter Beard, Harvey Fierstein, Clio Goldsmith, Hall and Oates, Bianca Jagger, Donna Karan, Ali McGraw, Annete O'Toole, et Sting.
Kasty K. 1983. 20".
Keith Haring and Kenny Scharf with Tony Shafrazi 1983. 5'30".
Dianne Brill 1983. 50".
Duran Duran with Andy Warhol 1983. 2'15".
John Sex 1983. 40".
Andy Warhol's TV (episode 3) 1983. 24'.
 Avec Roselee Goldberg, Cindy Sherman, Molissa Fenley Issey Miyake, et John Oates.
AWTV (extraits) 1981-87. 18'.
 Avec Larry Rivers, Fran Leibowitz, Steven Spielberg, Debbie Harry, Peter Beard, et Jean-Michel Basquiat.
Andy Warhol's Fifteen Minutes (épisode 1) 1986. 29'50".
 Avec Debbie Harry, Jerry Hall, John Oates, Robin Leach, Tama Janowitz, Lypsinca, Pauline Porzikova, Sally Kirkland, Tracy Johns, Katherine Hamnet, The Parachute Club, Dweezil Zappa, et Moon Zappa.
Andy Warhol's Fifteen Minutes (épisode 2) 1987. 29'30".
 Avec William Burroughs, The Dots, Angel Estrada, Marc Jacobs, Grace Jones, Judd Nelson, Elisabeth Peria, Kenny Scharf, Chris Stein, Steve Stein, et Isabel Toledo.

VIDEO & TELEVISION**Video Program 1**

- Edie Sedgwick** 1965. 2'7".
Candy Darling 1971. 45".
Dennis Hopper and Candy Darling 1971. 2' 53".
David Bowie 1971. 3'10".
Women in Revolt 1972. 3'13".
Andy Warhol and Paul Morrissey 1972. 4'8".
Jackie Curtis 1974. 2'16".
John Waters and Divine 1975. 2'52".
Verushka photographed by Peter Beard, 1975. 7'29".
Andy Warhol (Whitney Museum "Portraits of the 70's retrospective opening) 1971. 4'25".
Andy Warhol (Portrait of Mao) 1972. 4'41".
Town and Country Magazine 1973. 1'43".
Yves St. Laurent 1974. 3'12".
"Homage to Picasso" 1974. 6'46".
Andy Warhol ("Hammers and Sickles") 1975. 4'37".
Ein Warhol 1979. 3'30"
Julia Warhola 1971. 58".
Montauk 1973. 6'35".
 With Peter Beard, Truman Capote, Anthony Radziwill and Andy Warhol.
Diary 1973. 3'20".
"Ladies and Gentlemen" 1974. 3'53".
 With Bob Colacello and Andy Warhol.
Ultra Violet 1973. 3'42".
Brigid Berlin (Three TV Test Ideas) 1974. 7' 26".

Video Program 2

- Monique Van Vooren** 1974. 3'18".
Udo Kier 1974. 1'3".
Lou Reed 1974. 4'52".
Walter Steding 1975. 2'23".
Paloma Picasso and Nikki Weymouth, 1974. 2'12".
Andy Warhol (Letter to Man Ray) 1976. 5'32".
Viva 1975. 4'55".
Factory Diary (March 14, 1975) 1975, 4'15".
 With Ronnie Cutrone, Pat Hackett, and Jed Johnson.
Andy Warhol (A Telephone Call) 1978. 2'46".
Vivian's Girl 1973. 6'49".
 With Karen Bjornsen, Pat Cleveland, Terry Guerin, Maximme McKendry, Nancy North, Paul Palmero, John Richardson, and others.
Phoney 1973. 15'25".
 With Pat Ast, Brigit (Polk) Berlin, Susan Blond, Candy Darling, Maxime McKendry, Paul Palmero.
Fight 1975. 36'22".
 With Brigid (Polk) Berlin, Charles Rydell, and Sylvia Miles.

Video Program 3

- Fran Leibowitz on Fashion** 1979-80. 4'19".
 With Marc Balet and Fran Leibowitz.
Models and Photographers 1979-80. 5'38".
 With Phoebe Cates, Arthur Elgort, Scott Heiser, Lena Kansbod, Amina Warsuma.
The Betsey Johnson Story 1979-80. 3'10".
Nicole Miller 1985. 1'8".
Halston 1979-80. 3'39".
The Empress and The Commissioner 1980. 26'2".
 With Henry Geldzahler and Diana Geldzahler.
Carios Falschi 1985. 2'50".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 1) 1981. 1'8".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 2) 1981. 1'50".
Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 3) 1981. 1'30".
Andy Warhol Studio Promo 1984. 1'14".
Andy Warhol on The Love Boat 2 excerpts 1985. 2'2".
Hello Again 1984. 5'5".
TDK 1983. 30'.

Video Program 4

- Andy Warhol's TV** (excerpts 1983) 1983. 6'5".
 With Peter Beard, Harvey Fierstein, Clio Goldsmith, Hall and Oates, Bianca Jagger, Donna Karan, Ali McGraw, Annete O'Toole, and Sting.
Kasty K. 1983. 20".
Keith Haring and Kenny Scharf with Tony Shafrazi 1983. 5'30".
Dianne Brill 1983. 50".
Duran Duran with Andy Warhol 1983. 2'15".
John Sex 1983. 40".
Andy Warhol's TV (episode 3) 1983. 24'.
 With Roselee Goldberg, Cindy Sherman, Molissa Fenley, Issey Miyake, and John Oates.
AWTV (excerpts) 1981-87. 18'.
 With Larry Rivers, Fran Leibowitz, Steven Spielberg, Debbie Harry, Peter Beard, and Jean-Michel Basquiat.
Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 1) 1986. 29'50".
 With Debbie Harry, Jerry Hall, John Oates, Robin Leach, Tama Janowitz, Lypsinca, Pauline Porzikova, Sally Kirkland, Tracy Johns, Katherine Hamnet, The Parachute Club, Dweezil Zappa, and Moon Zappa.
Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 2) 1987. 29'30".
 With William Burroughs, The Dots, Angel Estrada, Marc Jacobs, Grace Jones, Judd Nelson, Elisabeth Peria, Kenny Scharf, Chris Stein, Steve Stein, and Isabel Toledo.

FILMS



Haircut (N° 1) 1963, n&b, muet. 27'.
Avec John Daley, Freddy Herko, Billy Name,
James Waring.
Vendredi 11 novembre 17h00
Dimanche 20 novembre 17h00

Haircut (N° 1) est un exemple intéressant du premier cinéma de Warhol, réalisé pendant une époque expérimentale où ce dernier s'appliquait à développer le style épuré de ses œuvres rigoureusement minimalistes... Les six bobines de 30 mètres de *Haircut (N°1)* sont chacune filmées depuis un angle de caméra différent, chaque plan étant soigneusement composé et cadré presque dans le style du cinéma d'art européen... La forte atmosphère homo-érotique de *Haircut (N°1)* situe clairement ce film dans la continuité du cinéma gay de Warhol.
Callie Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994, (extrait).

Bufferin 1966, couleur, sonore. 33'.
Avec Gerard Malanga et Rona Page
Vendredi 11 novembre 17h00
Dimanche 20 novembre 17h00

Un film qui renoue avec la série des portraits actions. Eclairage très contrasté qui rappelle les films expressionnistes et qui permet de ne voir qu'une moitié du visage de Malanga. Le film se décompose en deux parties, l'une constituée de long plans, l'autre de prises rapides qui laissent entrevoir un photogramme blanc en début de chaque prise : le strobe cut. Un plan qui inscrit la coupe dans le plan : au flash blanc correspond un couac sonore. Une saute d'humeur, un plan qui introduit l'idée du montage dans la caméra perturbant autant le(s) protagoniste(s) que le flot du défilement. Sur la bande-son, Malanga lit un poème : récit d'une journée à la Factory, dans lequel le nom de Warhol a été remplacé par le nom d'une marque d'aspirine : Bufferin.

Y. B.

Haircut (N° 1) 1963, b&w, sil. 27'.
With John Daley, Freddy Herko, Billy
Name, James Waring.
Friday, November 11th, 5:00 pm
Sunday, November 20th, 5:00 pm

Haircut (N° 1) is an interesting example of Warhol's early cinema, made during an experimental period when Warhol was in the process of developing the pared-down style of his purely minimalist works.
... Each of the six 100' rolls in *Haircut (N° 1)* is shot from a different camera angle, with each shot carefully composed and framed and dramatically lit, almost in the style of European art cinema. The intensely homo-erotic atmosphere of *Haircut (N°1)* places this film squarely within the continuum of Warhol's gay cinema.
Excerpted from Callie Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II*, New York, Whitney Museum of American Art, 1994.

Bufferin 1966, color, sound. 33'.
With Gerard Malanga and Rona Page
Friday, November 11th, 5:00 pm
Sunday, November 20th, 5:00 pm

A film that renews Warhol's portrait series with action. The highly contrasted lighting reminds us of expressionist films, and allows us to only see part of Malanga's face. The film is divided in two parts: one is made up of long takes; the other of short cuts broken up by a blank, white frame — a strobe cut. The shot includes the cut as a part of itself, with each white flash corresponding to a click of the camera. With a swing of mood, each shot introduces the idea of editing with a camera but at the same time disrupting the actors as well as the flow of the film, over the sound track, Malanga reads a poem. It's the story of a day at the Factory, only instead of Warhol's name, Bufferin is used.

Y. B.

Paul Swan 1965, couleur, sonore. 66'.
Avec Paul Swan.
Jeudi 3 novembre 19h00
Mercredi 23 novembre 19h00

Paul Swan était un danseur américain, contemporain d'Isadora Duncan, qui fut à l'avant-garde des formes "esthétiques" et interprétatives de la danse moderne dans les années 1910 et 1920... Le film de Warhol, *Paul Swan*, s'il est souvent désopilant, ne s'attache pas véritablement à son sujet. Mais le sérieux que met Swan à rejouer ses anciennes performances finit par exercer une étrange fascination ; on le voit enfiler des costumes miteux les uns après les autres, se parer patiemment de bijoux raffinés qu'il retire aussitôt pour d'autres ("le must de Woolworth"), ou traquer éternellement la bonne paire de chaussures pour porter dans tel ou tel numéro. La scène évoque les performances tout aussi désorganisées et intransigeantes de Jack Smith, le cinéaste et performer underground qui exerça une influence majeure sur Warhol.
C. A. op. cit.

Bike Boy 1967-68, couleur, sonore. 109'.
Avec Ed Hood, Brigid (Polk) Berlin, Joe Spencer, Ingrid Superstar, Anne Wehrer, Viva.
Mercredi 2 novembre 19h00
Dimanche 27 novembre 17h00

Bike Boy est le deuxième film de la série "sexploitation" réalisée par Warhol et Morrissey durant l'été 1967. Le film se présente comme une sorte de comédie picaresque sur le sexe, dans laquelle Joe Spencer, vrai membre d'une bande de motards (il se surnomme lui-même "Biekie") connaît une série de rencontres apparemment pré-coïtales avec plusieurs superstars de Warhol. Le film s'ouvre sur une bobine de 120 mètres montée dans la caméra, avec une accumulation de "strobe cuts", d'image par image et de cadrages audacieux, qui constituent les meilleurs exemples des derniers tournages de Warhol. Bien que la scène de la douche fasse de Joe Spencer un objet de désir pour les séries de rencontres qui suivent, le reste du film parle davantage d'absence de communication que de relation sexuelle : malgré son air sexy, Joe est affreusement inadapté aux exigences

de conversation de ses partenaires et il en est réduit à plusieurs reprises à se montrer vulgaire, maladroit ou tout simplement déconcerté par les agressions verbales d'Ed Hood, Ingrid Superstar, Brigid Polk et Viva.
C.A. op. cit.

The Loves of Ondine 1967-68, couleur, sonore. 85'.
Ecrit, filmé et dirigé par Andy Warhol.
Producteur exécutif: Paul Morrissey.
Avec Waldo Diaz Balart, Joe Dallensandro, Angelina "Pepper" Davis, Juan Downey, Ivy Nicholson, Ondine, Brigid (Polk) Berlin, Manuel Pena, Rolando Pena, Ingrid Superstar, Katrina Tolland, Viva.
Vendredi 4 novembre 19h00
Jeudi 17 novembre 19h00

Viva arriva dans l'appartement où nous tournions *Loves of Ondine* (qui faisait initialement partie de *****, mais que nous avons finalement sorti sous forme indépendante). La première chose qu'elle fit fut d'ouvrir sa chemise et de nous montrer ses seins : elle avait appliqué sur chaque téton un sparadrap rond, et nous l'avons alors filmée en train de dire à Ondine que s'il voulait la voir nue, il devait payer pour chaque vêtement qu'elle enlèverait, y compris les deux sparadraps. Nous aimions tous Viva : nous n'avions jamais vu personne comme elle, et à partir de ce moment-là, il était admis qu'elle jouerait dans tous les films que nous ferions. Elle était drôle, élégante, et photogénique — et elle donnait des interviews remarquables. Andy Warhol & Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovitch, New York, Londres, 1980, (extrait).

Poor Little Rich Girl 1965, n&b, sonore. 66'.
Avec Edie Sedgwick et la voix hors champ de Chuck Wein.
Dimanche 30 octobre 17h00
Samedi 12 novembre 17h00

Dans la première bobine, qui est floue, on voit Edie se réveiller dans son appartement et vaquer seule à ses préparations matinales — elle commande du café et du jus d'orange, fume des cigarettes, fait ses exercices, prend des comprimés, se maquille. Tout cela est accompli en silence, si ce n'est l'accompagnement poignant d'un album des Everly Brothers... Après avoir regardé

Paul Swan 1965, color, sound. 66'.
With Paul Swan.
Thursday, November 3rd, 7:00 pm
Wednesday, November 23th, 7:00 pm

Paul Swan was an american dancer, a contemporary of Isadora Duncan, who helped pioneer "aesthetic", interpretative forms of modern dance in the 1910s and 1920's... Warhol's film Paul Swan, while often hilarious, does not really make fun of its subject. Instead, the seriousness with which Swan restages his antique performances, doggedly changing one flimsy outfit after another, patiently taking off and putting on elaborate sets of costume jewelry ("Woolworth's finest"), and endlessly hunting for the right pair of shoes to wear in particular number, becomes oddly impressive after a while, recalling disorganised, equally uncompromising performances of Jack Smith, the underground filmmaker and performer who was an important early influence on Warhol?
C. A. op. cit.

Bike Boy 1967-68, color, sound. 109'.
With Ed Hood, Brigid (Polk) Berlin, Joe Spencer, Ingrid Superstar, Anne Wehrer, Viva.
Wednesday, November 2nd, 7:00 pm
Sunday, November 27th, 5:00 pm

Bike Boy is the second in the series of "sexploitation" features made by Warhol and Morrissey in the summer of 1967. The film is a kind of picaresque sex comedy, in which Joe Spencer, a real motorcycle gang member (or "biekie" as he calls himself), passes through a series of apparently pre-coital encounters with various Warhol superstars. The film opens with an unedited 400-foot camera roll, densely packed with strobe cuts, single frame exposures, and experimental framings, which is one of the best examples of Warhol's late camerawork. Although this shower scene sets Joe Spenser up as an object of desire for the series of encounters that follow, the rest of the film is more about failure of communication than sexual connection: however sexy he may look, Joe is painfully inadequate to the conversational demands of his costars, and is repeatedly reduced to being vulgar, awkward, or simply bewildered in response

to the verbal onslaughts of Ed Hood, Ingrid Superstar, Brigid Polk, and Viva.
C. A. op. cit.

The Loves of Ondine 1967-68, color, sound. 85'.
With Waldo Diaz Balart, Joe Dallensandro, Angelina "Pepper" Davis, Juan Downey, Ivy Nicholson, Ondine, Brigid (Polk) Berlin, Manuel Pena, Rolando Pena, Ingrid Superstar, Katrina Tolland, Viva.
Friday, November 4th, 7:00 pm
Thursday, November 17th, 7:00 pm

*Viva arrived at the apartment where we were filming Loves of Ondine (which was originally part of ***** but which we eventually released as a separate feature). The first thing she did was open her blouse and show us her breast: over each nipple she'd pasted a round adhesive bandage, and so we filmed her telling Ondine that if he wanted to see her naked, he'd have to pay for every article of clothing she removed, including the two adhesives. We all loved Viva; we'd never seen anything like her, and from then on, it was just taken for granted that she'd be in whatever movie we did. She was funny, stylish, and photogenic—and she gave great interviews.*
Excerpted from Andy Warhol & Pat Hackett, POPism: The Warhol '60s, Harcourt Brace Jovanovitch, New York, Londres, 1980.

Poor Little Rich Girl 1965, b&w, sound. 66'.
With Edie Sedgwick and the off-screen voice of Chuck Wein.
Sunday, October 30th, 5:00 pm
Saturday, November 12th, 5:00 pm

The first, out-of-focus, reel shows Edie waking up in her apartment and going about her morning preparations alone - ordering coffee and orange juice, smoking cigarettes, doing her exercises, taking pills, putting on make-up. All of this is performed in silence, except for the poignant accompaniment of an Everly Brothers album.... After 33 minutes of watching a film about Edie in which we are unable to either hear or see her, the second, in-focus reel arrives as a sort of revelation, in which a suddenly visible Edie smokes pot, tries on clothes, and talks casually with an off-screen Chuck Wein.
C. A. op. cit.

pendant 33 minutes un film sur Edie où il nous est impossible de la voir ou de l'entendre, la seconde bobine, qui est nette, apparaît comme une sorte de révélation, où une Edie soudain visible fume de l'herbe, essaie des vêtements, et bavarde avec Chuck Wein qui reste hors-champ. C.A. op. cit.

I, A Man 1967-68, couleur, sonore. 95'. Avec Tom Baker, Bettina Coffin, Stephanie Graves, Cynthia May, Ivy Nicholson, Nico, Valerie Solanas, Ingrid Superstar, Ultra Violet.

Mercredi 9 novembre 19h00

Vendredi 18 novembre 21h00

Jim venait d'arriver à New York où il jouait *The Scene*, et il était censé être dans notre film, *I, A Man*. Cet été-là, Nico, que nous essayions toujours de persuader de faire un long-métrage avec nous, avait finalement dit, "D'accord. Je vais faire un film pour vous, mais il faut que ce soit avec Jim." Elle avait le béguin pour lui à cette époque. Quand elle lui proposa, il accepta, il dit qu'il connaissait bien les films underground, qu'il avait étudié le cinéma et tout. Mais ensuite, Nico est arrivée à la place avec un acteur de Hollywood du nom de Tom Baker. "Le manager de Jim lui a dit qu'il ne pouvait pas le faire," dit-elle, "mais voici un bon ami de Jim qui vient de L. A. et qui veut le faire," et on s'est dit pourquoi pas.

Nous avons fini de tourner *I, A Man* quelques jours avant la soirée de Betsey, et le film était programmé au Hudson Theater peu après (notre dernier film qui y avait été projeté était *My Hustler*). *I, A Man* consistait en une série de scènes avec ce type, Tom, qui voyait six femmes différentes dans une même journée à New York, couchait avec certaines, discutait avec d'autres, et se disputait avec d'autres encore. C'est peut-être en entendant, que pour changer, on avait autant de filles dans un film, que Viva avait eu l'idée qu'elle aimerait bien jouer dans le prochain, parce qu'elle me coinça à la soirée de Betsey et me demanda si c'était possible.

A. W. - P. H. op. cit.

The Velvet Underground and Nico 1966, n&b, sonore. 67'.

Avec Ari Boulogne, John Cale, Sterling Morisson, Nico, Lou Reed, Maureen Tucker et la participation de Gerard Malanga, Billy Name, Stephen Shore, Andy Warhol, la police de la ville de New York et d'autres. Samedi 29 octobre 21h00
Jeudi 24 novembre 21h00

The Velvet Underground et Nico est un portrait du groupe, filmé au cours d'une répétition à la Factory... La musique est un morceau instrumental ; Nico, l'actrice et chanteuse allemande que Warhol introduisait dans le groupe, est assise sur un tabouret et frappe sur un tambourin, pendant que son fils Ari joue par terre à ses pieds... Comme il s'agissait d'authentifier le statut contre-culturel du film, la seconde bobine documente l'arrivée de la police new-yorkaise durant le tournage, apparemment suite à une plainte téléphonique contre le tapage à la Factory.

C. A. op. cit.

Henri Geldzahler 1964, n&b, muet. 90'.

Avec Henri Geldzahler.

Jeudi 10 novembre 19h00

Mercredi 16 novembre 19h00

Le film *Henry Geldzahler* a été une des premières occasions où Andy Warhol a pris un souffle plus long dans sa récapitulation-éclair de l'histoire technique du cinéma. Il a loué du matériel capable de tourner pendant quarante-cinq minutes sans exiger de chargement intermédiaire, et sans obliger Andy à de nouveaux réglages. C'était un dimanche soir, vers huit heures. Andy et moi étions seuls dans l'atelier, et nous avions vaguement prévu de manger un morceau ensemble. Je rentrai tout juste d'un week-end qui m'avait fatigué des mondanités. J'étais allé voir Jasper Johns dans le Rocklet County, au nord de New York, et il y avait aussi ses amis John Cage et Lois Long. Ce soir-là, nous avions de l'herbe à notre disposition. Je ne me rappelle plus comment. Est-ce que je l'avais apportée, est-ce qu'elle était déjà là... Toujours est-il que nous avons un peu fumé, et Andy a déclaré assez brusquement:

- Assieds-toi là (sur l'énorme canapé de l'atelier), je vais installer la caméra.

- Qu'est-ce que je fais? Je fume un cigare?

I, A Man 1967-68, color, sound. 95'.

With Tom Baker, Bettina Coffin, Stephanie Graves, Cynthia May, Ivy Nicholson, Nico, Valerie Solanas, Ingrid Superstar, Ultra Violet. Wednesday, November 9th, 7:00 pm
Friday, November 18th, 9:00 pm

Jim had just been in town playing The Scene and he was supposed to be in our movie, I, A Man. That summer Nico, who we were always trying to get to do a feature-length movie with us, finally said, "All right. I'll do a movie for you, but it has to be with Jim." She had a big crush on him then. When she asked him, he said sure; he said he knew all about underground movies, that he'd been a film student and all that. But then Nico showed up with a Hollywood actor named Tom Baker instead. "Jim's manager told him he can't do it," she said, "but this is a good friend of Jim's from L.A. and he wants to," and we thought why not. We'd finished shooting I, A Man a few days before the party at Betsey's and it was scheduled to go into the Hudson Theater very shortly (our last movie to play there was My Hustler). I, A Man was a series of scenes of this guy, Tom, seeing six different women in one day in New York, having sex with some, talking with some, fighting with some. Maybe it was hearing about our having so many girls in a movie for a change that gave Viva the idea that she'd like to be in our next one, because she cornered me at Betsey's party and asked me if she could be.

A. W. - P. H. op. cit.

The Velvet Underground and Nico 1966, b&w, sound, 67'.

With Ari Boulogne, John Cale, Sterling Morisson, Nico, Lou Reed, Maureen Tucker, appearances by Gerard Malanga, Billy Name, Stephen Shore, Andy Warhol, the New York City police, and others. Saturday, October 29th, 9:00 pm
Thursday, November 24th, 9:00 pm

The Velvet Underground and Nico is a portrait of the band, recorded during a practice session at the Factory... The music is an instrumental number; Nico, the German singer and actress whom Warhol introduced into the band, sits on a stool and bangs a tambourine, while her son

Ari plays on the floor at her feet... As if to authenticate the film's countercultural status, the second reel documents the sudden arrival of the New York City police during the filming, apparently in response to a telephoned complaint about the noise level at the Factory.

C.A. op. cit.

Henri Geldzahler 1964, b&w, sil. 90'.

With Henri Geldzahler.

Thursday, November 10th, 7:00 pm

Wednesday, November 16th, 7:00 pm

The film Henry Geldzahler was one of Andy Warhol's first uses of a longer breath in his lighting flash recapitulation of the technical history of film making. He rented equipment that would run for forty-five minutes without reloading, and without Andy readjusting anything—it was a Sunday night at about eight o'clock—Andy and I were alone in the studio with vague plans to eat something together later on—I had just returned from a socially exhausting weekend visiting Jasper Johns up in Rockland County-North of New York—Jasper's friends John Cage and Lois Long were also there.

Grass was available to us that night—I can't remember under what circumstances—Did I bring it / was it lying about-anyway we smoked a bit and Andy said rather offhandedly, sit there—(on the enormous studio couch) and I'll set up the camera—What shall I do—smoke a cigar? At that time in my life I averaged eight to ten cigars per day—Andy said. Yes, just sit there and smoke.

What he didn't tell me became quite clear rather quickly—I was to sit in front of the camera and smoke—not to worry—Left with such masterly off-handed direction I took him at his word and I sat there and smoked.

Henry Geldzahler, excerpted from Andy Warhol, Cinéma, éd. Carré et Centre Pompidou, 1990.

(A cette époque de ma vie j'en étais à huit ou dix cigares par jour).

- Oui. Assieds-toi là et fume.

Ce qu'il ne m'a pas dit n'a pas tardé à devenir tout à fait évident. Je devais rester assis devant la caméra et fumer. Pas d'inquiétude. Muni d'indications aussi magistralement désinvoltes, je l'ai pris au mot. Je suis resté assis à fumer.

Henri Geldzahler dans *Andy Warhol, Cinema*, éd. Carré et Centre Pompidou, 1990, (extrait).

Eat 1963, n&b, muet. 39'.

Avec Robert Indiana.

Vendredi 28 octobre 19h00

Samedi 19 novembre 17h00

Eat est le portrait en neuf bobines du sculpteur Robert Indiana savourant avec délectation un champignon. Il est assis dans un rocking chair, porte un cardigan et un chapeau. Il s'agit de l'un des premiers portraits de Warhol, dans lequel l'acteur modifie constamment tout au long du film le champ en basculant sur son rocking chair. Par la composition et l'éclairage, ce film semble appartenir à la tradition classique des portraits photographiques. Les bobines n'ont pas été montées chronologiquement, ce qui fait que le champignon réapparaît alors qu'il vient d'être consommé.

Y. B.

Blow Job 1963, n&b, muet. 35'.

Acteur anonyme.

Vendredi 28 octobre 19h00

Samedi 19 novembre 17h00

A la fin 63, quand j'ai décidé de tourner *Blow Job*, j'ai appelé Charles Rydell pour lui demander de tenir le rôle. Je lui ai dit que tout ce qu'il aurait à faire, ce serait de se mettre à l'aise, et puis cinq types différents viendraient le sucer sans arrêt jusqu'à l'orgasme, mais on ne montrerait que son visage. Il a dit : "Entendu. Je le fais." On a tout préparé pour le dimanche après-midi et Charles n'arrivait jamais. J'ai téléphoné à son appartement, il n'y était pas non plus, alors j'ai appelé la suite de Jerome Hill à l'Algoquin et, il a répondu au téléphone. J'ai hurlé : "Charles! Où tu es?" - Comment ça, où je suis? Tu sais où je suis, c'est toi qui m'appelles.

- On a installé les caméras et les cinq types sont tous là, tout est prêt.

Il était stupéfait et dit : "Tu es fou? Je croyais que tu plaisantais. Jamais je ne ferais ça!"

Nous avons fini par employer un beau gosse qui passait justement à la Factory ce jour-là, et des années après je l'ai repéré dans un film de Clint Eastwood. (...)

A. W. - P. H. op. cit.

Sleep 1963, n&b, sil. 5h21'.

Avec John Giorno.

Petit Plateau

Samedi 5 novembre 12h00

Dimanche 27 novembre 12h00

En août 1963, Andy commença à tourner *Sleep*. C'était un tournage facile. J'adorais dormir. Je dormais tout le temps, douze heures par jour tous les jours. C'était le seul endroit où je me sentais bien : oubli total, se reposer dans un monde de rêve chaleureux, se réfugier dans les limbes profondes. Eveillé, tout était atroce. J'étais tellement malheureux...

On rentrait chez moi vers une ou deux heures du matin. Je prenais un autre verre et me deshabillais pendant qu'Andy installait le trépied et la caméra, et tripatouillait les projecteurs.

... Andy filmait tout seul pendant environ trois heures, jusqu'à 5 heures, moment où le soleil se levait. Andy était sous speed, tout était clair-cristal. La Bolex était un vieux modèle. Il fallait recharger la caméra toutes les trois minutes et la rembobiner à la main toutes les vingt secondes. Quand Andy fit développer le film, il se rendit compte qu'il y avait une saute toutes les vingt secondes. C'était deux semaines de tournage à l'eau.

A ce moment-là, Buddy Wirtshafter lui a dit qu'il y avait un gadget qui se branchait d'un côté sur la caméra et de l'autre dans le mur, et que la caméra se rembobinait alors automatiquement. Nous avons tout recommencé et le tournage a duré un mois. John Giorno dans *You Got To Burn To Shine*, High Risk Books, New York, Londres, 1994.

Eat 1963, b&w, sil. 39'.

With Robert Indiana.

Friday, October 28th, 7:00 pm

Saturday, November 19th, 5:00 pm

Eat is a film of nine reels showing the sculptor Robert Indiana savoring a delectable mushroom. He's seated in a rocking chair, wearing a cardigan sweater and hat. It is one of the first portrayals of Andy Warhol where the actor continually modifies the field of vision by rocking in his chair. By both its composition and its lighting, this film would seem to adhere to the classical tradition of photographic portraits. The reels were not set chronologically, however, so that the mushroom reappears just as it has been eaten.

Y. B.

Blow Job 1963, b&w, sil. 35'.

Anonymous actor.

Friday, October 28th, 7:00 pm

Saturday, November 19th, 5:00 pm

At the end of '63 when I decided to shoot *Blow Job*, I called up Charles Rydell and asked him to star in it. I told him that all he'd have to do was lie back and then about five different boys would come in and keep on blowing him until he came, but that we'd just show his face, "Fine. I'll do it." We set everything up for next Sunday afternoon, and then we waited and waited and Charles didn't show up. I called his apartment and he wasn't there either, so then I called Jerome Hill's suite in the Algoquin and he answered the phone and I screamed, "Charles! Where are you?" and he said, "What do you mean, where am I, You know where I am - you called me," and I said, "we've got the cameras ready and five boys are here, everything's set up." He was shocked; he said, "Are you crazy? I thought you were kidding. I'd never do that!" We wound up using a good looking kid who happened to be hanging around the Factory that day, and years later I spotted him in a Clint Eastwood movie.
A. W. - P. H. op. cit.

Sleep 1963, b&w, sil. 5h21'.

With John Giorno.

Small Black Box

Saturday, November 5th, 12:00 pm

Sunday, November 27th, 12:00 pm

In August 1963, Andy started shooting *Sleep*. It was an easy shoot. I loved to sleep. I slept all the time, twelve hours a day every day. It was the only place that felt good: complete oblivion, resting in a warm dream world, taking refuge in the lower realms. Everything awake was horrible. I was so unhappy... We would get back to my place around one or two in the morning. I'd have another drink and take off my clothes, as Andy set up the tripod and camera, and messed around with some flood lights.

... Andy would shoot for about three hours, until 5am when the sun rose, all by himself. Andy was on speed, everything was crystal clear. The camera had to be reloaded every three minutes and he had to rewind it by hand every twenty seconds. When he had the film developed, he discovered there was a jerk every twenty seconds. Two weeks shooting down the drain. Then Buddy Wirtshafter told him there was a gadget that plugs into the camera and plugs into the wall, and the camera rewinds automatically. We started over again. The shoot lasted a month. Excerpted from John Giorno, *You Got To Burn To Shine*, High Risk Books, New York, Londres, 1994.

Empire 1964, b&w, sil. 8h05'.

Based on an idea by John Palmer.

Arranged by Henry Rommey. Camera by Jonas Mekas.

Small Black Box

Sunday, November 6th, 11:00 am

Saturday, November 26th, 11:00 am

**The Empire state building is a star !
An interview with Andy Warhol**

(The following are excerpts from a conversation with Henri "X", Jonas Mekas, John Palmer, Marie Desert, and Andy Warhol, notated by Gerard Malanga, during the filming of *Empire* from the 44th floor of the Time-Life Building on Saturday night, July 25, 1964)

Empire 1964, n&b, muet. 8h05'.
Sur une idée de John Palmer. Arrangé par
Henry Rommey. A la caméra Jonas Mekas.
Petit Plateau
Dimanche 6 novembre 11h00
Samedi 26 novembre 11h00

**L'Empire State Building est une star
une interview avec Andy Warhol**

(Ce qui suit est un extrait d'une
conversation entre Henry "X", Jonas Mekas,
John Palmer, Marie Desert, et Andy Warhol,
consignée par Gerard Malanga pendant le
tournage de *Empire* depuis le 44ème étage
du Time-Life Building, la nuit du samedi 25
juillet 1964).

John : Pourquoi ne se passe-t-il rien? Je ne
comprends pas.

Henry : Que voudrais tu qu'il se passe?

John : Je ne sais pas.

John : La "Fondation" va-t-elle savoir que tu
as fait ça?

Henry : J'ai l'impression que tout ce que
nous filmons, c'est la lumière rouge.

Andy : Oh, Henry !!

Andy : Jonas, c'est à ton tour de dire quelque
chose — on note ce que tu dis.

John : Jonas fait comme moi, il change des
bobines.

Henry : Andy?! C'EST MAINTENANT LE
MOMENT DE PANORAMIFIER.

John : CERTAINEMENT PAS!

Henry : Le film donne un tout nouveau truc
quand les lumières s'éteignent.

John : Tu dois aller là où est l'action.

Andy : Henry, quel est le sens d'action?

Henry : L'action, c'est l'absence d'inaction.

Andy : Et si on disait des choses
intelligentes.

Gerard : Ecoute! Nous ne voulons pas
décevoir le public, mon cher.

John : Nous allons marquer une nouvelle
légende.

Andy : Henry, récite Nietzsche.

Henry : Un autre aphorisme?

John : Les films de série B sont meilleurs
que ceux de série A.

Andy : Jack Smith dans tous les garages.

Marie : Un jour nous serons tous sous terre
et ce film sera un triomphe.

John : L'absence d'action sur les 350
derniers mètres de film est alarmante!

Henry : Marque ces bobines très
soigneusement de sorte qu'elles ne se

mélangent pas.

John : Pourquoi sommes-nous si
désorganisés?

Marie : J'ai lu quelque part que l'art se
créait en s'amusant.

Jonas : Saviez-vous que l'Empire State
Building tanguait?

John : C'est la séance de tournage la plus
bizarre à laquelle j'ai participé.

Gerard : Nous devrions installer des vitres
pour que le public puisse regarder à travers.

Andy : L'Empire State Building est une
star.

John : Est-ce qu'il s'est passé quelque chose?

Marie : Non.

John : Bien!

Henry : Le script exige un "panoramique"
très précisément ici.

Henry : Je ne vois pas pourquoi mes conseils
artistiques sont constamment rejetés.

Henry à Andy : Les mauvais garnements
sont encore en train de fumer de l'herbe.

Andy : C'est comme Flash Gordon filant
dans l'espace.

John : Je ne crois pas qu'il se soit passé quoi
que ce soit sur les derniers trente mètres.

Gerard : Jonas, combien de temps cette
interview est-elle censée durer?

Jonas : Autant que tu as.

Andy : Une érection de huit heures!

Gerard : Nous devons garder notre sang
froid dans toute circonstance.

Jophon : Il faut que nous obtenions une
license pour ce film.

John : Je me demande si Ivy verra ce film?

Gerard : J'ai cru que tu avais dit "je me
demande si Ivy le verra en bien".

John : C'est une obsession.

Andy : Tu es censé noter ce qui se dit.

Gerard : Ne me dis pas ce que je dois noter.

John : Il ne s'est rien passé pendant la
dernière demi-heure.

John : Le public qui regardera *Empire* sera
convaincu après avoir vu le film qu'il l'auront
vu depuis le 44ème étage du Time-Life
Building et c'est tout un truc en soi.

Jonas : Je ne crois pas que la dernière bobine
était du gâchis.

Henry à John : Je crois que c'est trop
plaisant.

Gerard Malanga dans *Harbinger Magazine* 1,
vol. N° 1, juillet 1967, (extrait).

John : Why is nothing happening? I don't
understand ?

Henry : What would you like to happen ?

John : I don't know.

John : Is the "Foundation" going to know
that you did this?

Henry : I have the feeling that all we're
filming is the red light.

Andy : Oh, Henry !!!

Andy : Jonas, it's your turn to say
something — you're being written down.

John : Jonas is changing the films just like
me.

Henry : Andy?! NOW IS THE TIME TO PAN.

John : DEFINITELY NOT !

Henry : The film is a whole new bag when
the lights go off.

John : You have to go where the action is.

Andy : Henry, what is the meaning of action ?

Henry : Action is the absence of inaction.

Andy : Let's say things intelligent.

Gerard : Listen, we don't want to deceive the
public, dear.

John : We're hitting a new milestone.

Andy : Henry, say Nietzsche.

Henry : Another aphorism?

John : B movies are better than A movies.

Andy : Jack Smith in every garage.

Marie : Someday we're all going to live
underground and this movie will be a
smash.

John : The lack of action in the last 1200 feet
is alarming!

Henry : You have to mark these rolls very
carefully so as not to get them mixed-up.

John : Why are we getting sloppy?

Marie : I read somewhere that art is created
in fun.

Jonas : Did you know the Empire State
Building sways?

John : This is the strangest shooting session
I've ever been in.

Gerard : We should set up window panes for
the audience to look through.

Andy : The Empire State Building is a star!

John : Has anything happened at all?!

Marie : No.

John : Good!

Henry : The script calls for a "pan" at this
point.

Henry : I don't see why my artistic advice is
being constantly rejected.

Henry to Andy : The bad children are
smoking pot again.

Andy : It's like Flash Gordon riding into
space.

John : I don't think anything has happened
in the last hundred feet.

Gerard : Jonas, how long is this interview
supposed to be?

Jonas : As much as you have.

Andy : An 8-hour hard-on!

Gerard : We have to have this film licensed.

John : I wonder if Ivy will look at this movie.

Gerard : I thought you said, "I wonder if Ivy
will look this good"

John : That's your hang-up.

Andy : You're supposed to be writing things
down.

Gerard : Don't tell me what to write down.

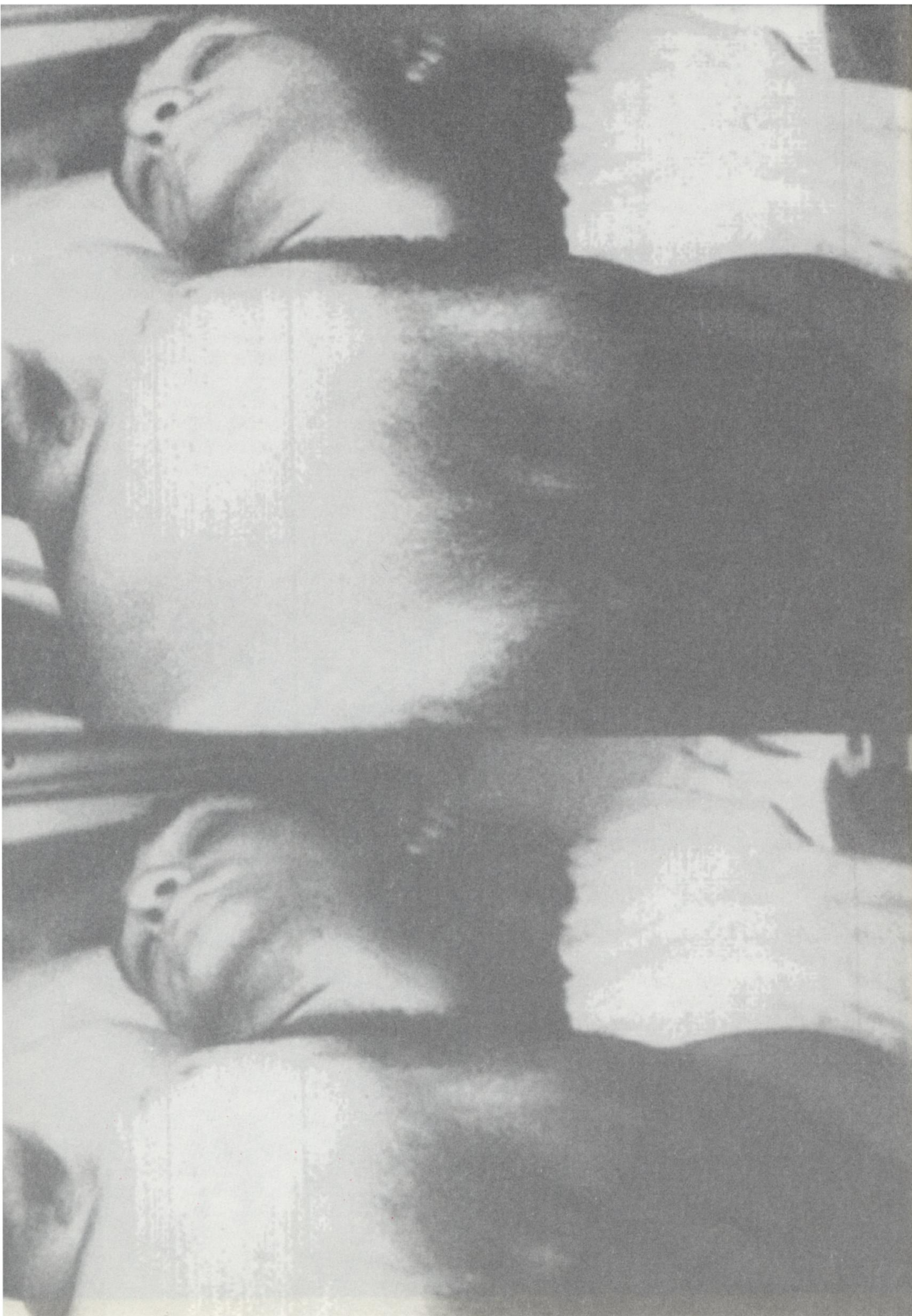
John : Nothing has happened in the last half
hour.

John : The audience viewing *Empire* will be
convinced after seeing the film that they
have viewed it from the 44th floor of the
Time-Life Building and that's a whole bag in
itself.

Jonas : I don't think the last reel was a
waste.

Henry to John : I think it's too playful.

Gerard Malanga, excerpted from *Harbinger
Magazine* 1, vol. 1 N° 1, July 1967.



Lupe 1965, couleur, sonore. 72'.
Avec Billy Name et Edie Sedgwick.
montré en double écran 36'
Dimanche 20 novembre 17h00
version simple écran 72'
Jeudi 24 novembre 19h00

Nous étions hantés par la mystique d'Hollywood, par tout son aspect camp. L'un des derniers films que nous avons faits avec Edie s'intitulait *Lupe*. Nous avons donné à Edie le rôle principal et l'avons tourné dans l'appartement de Panna Grady, dans le célèbre Dakota sur Central Park West et la 72ème. Panna était une hotesse des années soixante, qui réunissait les intellectuels des quartiers chics avec la faune du Lower East Side - elle semblait tout particulièrement adorer les écrivains liés à la drogue. Nous avons tous entendu l'histoire de Lupe Velez, la Bombe mexicaine, qui vivait dans un palace de style mexicain à Hollywood et qui décida de commettre le plus beau suicide d'Oiseau de Paradis, avec un autel où brûlaient des bougies. Elle mit donc tout au point, puis pris du poison et s'étendit pour attendre que cette belle mort l'emporte, mais alors, à la dernière minute, elle commença à vomir et mourût la tête enfoncée dans la cuvette des toilettes. Nous trouvions que c'était magnifique.

A. W. - P. H. op. cit.

Lupe 1965, color, sound. 72'.
With Billy Name and Edie Sedgwick.
shown on double screen 36'.
Sunday November 20th, 5:00 pm
single screen version 72'.
Thursday, November 24th, 7:00 pm

By now we were obsessed with the mystique of Hollywood, the camp of it all. One of the last movies we made with Edie was called Lupe. We did Edie up as the title role and filmed it at Panna Grady's apartment in the great-old Dakota on Central Park West and 72nd. Panna was a hostess of the sixties who put uptown intellectuals together with Lower East Side types—she seemed to adore the drug-related writers in particular. We'd all heard the stories about Lupe Velez, the Mexican Spitfire, who lived in a Mexican-style palazzo in Hollywood and decided to commit the most beautiful Bird of Paradise suicide ever, complete with an altar and burning candles. So she set it all up and then took poison and lay down to wait for this beautiful death to overtake her, but then at the last minute she started to vomit and died with her head wrapped around the toilet bowl. We thought it was wonderful.
A. W. - P. H. op. cit.

Vidéo Programme 1

Samedi 29 octobre 19h00
Dimanche 6 novembre 15h00
Vendredi 18 novembre 19h00

Video 65

Cet été et cet automne-là, nous avons eu du matériel vidéo à la Factory pendant quelques mois. C'était la première fois que je voyais ce type d'appareil d'enregistrement domestique, et je n'ai sûrement jamais rien vu de tel depuis. La machine n'était pas portable, elle était juste posée là. Elle était sur une longue tige et avait une tête comme un serpent et se réglait comme une lampe de planche à dessin. Elle avait fière allure. Norelco m'avait donné cette machine pour que je m'amuse avec. Ils ont ensuite organisé une soirée pour la présenter, puis ils l'ont remportée. L'idée était que je la montre à mes "amis riches" (elle coûtait environ cinq mille dollars) afin d'essayer de la leur faire acheter. Je l'ai montrée à Rotten et Birdie et ils voulaient la voler. Je me souviens d'avoir filmé Billy qui coupait les cheveux d'Edie sur l'échelle d'incendie. C'était devenu le nouveau jouet pendant une semaine ou deux.

A. W. - P. H. op. cit.

Diary 1973, 3'20".

Warhol tournait personnellement des vidéos chez lui et dans son atelier. L'étudiant Michael Netter maniait aussi la caméra. Dès 1973, il y avait deux Portapak dans l'atelier. Elles ont servi à rapporter des documentaires sur divers voyages (notamment celui de Vincent Fremont et Peter Beard en Afrique) et à confectionner un "journal de l'atelier", chronique en images commencée pour de bon à la fin 1971 et poursuivie régulièrement, d'abord en noir et blanc puis en couleur, jusqu'en 1976, pour devenir plus épisodique par la suite. John G. Hanhardt dans *Andy Warhol's Video & Television*, New York, Whitney Museum of American Art, 1991, (extrait).

Vidéo Programme 2

Dimanche 30 octobre 19h00
Vendredi 11 novembre 19h00
Samedi 19 novembre 21h00

Fight 1975, 36'22".

Avec Brigid (Polk) Berlin, Charles Rydell, and Sylvia Miles.

Fight avait pour protagonistes Charles Rydell et Brigid (Polk) Berlin, tandis que Sylvia Miles apparaissait dans quelques scènes avec Rydell. L'intrigue était centrée sur un couple qui ne cessait de se disputer dans l'espace étouffant d'un appartement exigü. La bande vidéo improvisée cherchait à évacuer des schémas habituels du mélo style "soap opera" tout ce qui ne ressortissait pas directement à la scène de ménage. Cette vidéo a récemment été réduite par Fremont aux 30 mn prévues à l'origine.

J. G. H. op. cit.

Vidéo Programme 3

Vendredi 4 novembre 21h00
Samedi 12 novembre 19h00
Dimanche 20 novembre 15h00

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 1), 1981, 1'08".

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 2), 1981, 1'50".

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 3), 1981, 1'30".

En 1981, Nelson Lyons, un ami écrivain qui travaillait pour Dick Ebersol, le responsable de Saturday Night Live, invita Warhol à animer une émission. L'artiste répondit qu'il préférerait fournir trois séquences d'une minute à insérer dans l'émission. Chacune des trois a pour vedette Warhol en personne, et deux sont assez extraordinaires. Dans la première, Warhol mange tranquillement une pomme et demande comment des gens peuvent rester chez eux un samedi soir à regarder la télé. Dans la seconde, il évoque le métier de mannequin de mode, puis il se met du fond de teint en parlant de la mort, tandis qu'un trucage électronique rend l'image de plus en plus abstraite.

Video Program 1

Saturday, October 29th, 7:00 pm
Sunday, November 6th, 3:00 pm
Friday, November 18th, 7:00 pm

Video 65

We had a videotape machine around the Factory for a few months that summer and fall. It was the first home recording equipment I'd ever seen—and I definitely haven't seen anything like it since, either. It wasn't portable, it just sort of sat there. It was on a long stalk and it had a head like a bug and you sat at a control panel and the camera rejoined itself like a snake and sort of angled around like a light for a drawing board. It was great-looking. Norelco gave me this machine to play with. Then they gave a party for it. Then they took it away. The idea was for me to show it to my "rich friends" (it sold for around five thousand dollars) and sort of get them to buy one. I showed it to Rotten and Birdie and they wanted to steal it. I remember videotaping Billy giving Edie a haircut out on the fire escape. It was the new toy for a week or so.
A. W. - P. H. op. cit.

Diary 1973, 3'20".

Warhol himself was shooting video around his home and studio; through the end of 1972, Michael Netter, a college student, did a lot of the camera work. By 1973 the Studio had two Portapaks that were used to document various trips (such as Fremont traveling with Peter Beard in Africa) and the Factory diaries, which began in earnest in late 1971 and continued, first in black-and-white and later in color, regularly through 1976 and more infrequently thereafter.
Excerpted from John G. Hanhardt, Andy Warhol's Video & Television, New York, Whitney Museum of American Art, 1991.

Video Program 2

Sunday, October 30th, 7:00 pm
Friday, November 11th, 7:00 pm
Saturday, November 19th, 9:00 pm

Fight 1975, 36'22".

With Brigid (Polk) Berlin, Charles Rydell, and Sylvia Miles.

Fight featured Charles Rydell and Brigid (Polk) Berlin with some additional scenes between Rydell and Sylvia Miles. The narrative was constructed around a couple constantly raging at each other within the closed and constricted space of a small apartment. The improvised tape sought to strip a soap opera melodrama down to scenes of an argumentative couple. Shot with a Portapak, the tape was recently edited down by Fremont to its planned 30-minute running time.
J. G. H. op. cit.

Video Program 3

Friday, November 4th, 9:00 pm
Saturday, November 12th, 7:00 pm
Sunday, November 20th, 3:00 pm

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 1) 1981, 1'08".

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 2) 1981, 1'50".

Andy Warhol on Saturday Night Live (Segment 3) 1981, 1'30".

In 1981 Nelson Lyons, a writer-friend who worked for the then producer of Saturday Night Live, Dick Ebersol, asked Warhol to be a guest host; instead, Warhol agreed to produce three 1-minute pieces to be inserted into the show. Each one features Warhol, and two of them are particularly powerful. In one, Warhol, while casually eating an apple, questions why anyone would be at home watching television on Saturday night; the other shows Warhol talking about being a fashion model, and we see him applying makeup as he talks about death—the sequence ends with the image becoming increasingly abstract through image-processing. The third piece features Warhol on the telephone planning his night at the discos and telling a joke.

Dans la troisième, Warhol parle au téléphone : il organise sa tournée des discothèques pour la soirée et raconte une blague. Chaque fois, nous avons affaire à un homme de spectacle, sorte d'artiste comique et commentateur, qui se compose une image pour et par la télévision.
J. G. H. op. cit.

Andy Warhol's TV (extraits 1983), 1983, 6'05".

Avec Peter Beard, Harvey Fierstein, Clio Goldsmith, Hall and Oates, Bianca Jagger, Donna Karan, Ali McGraw, Annete O'Toole, et Sting.

Andy Warhol's TV (épisode 3), 1983, 24'.

Avec Roselee Goldberg, Cindy Sherman, Molissa Fenley, Issey Miyake, et John Oates.

Pendant plus d'un an, l'atelier essaya de vendre *Andy Warhol's Television*, à des réseaux cablés prestigieux, le Home Box Office et CBS Cable, ainsi qu'à l'antenne locale du Public Broadcasting System. Puis Peter Rudge, un ancien producteur musical qui avait diversifié la programmation de Madison Square Garden Network (un réseau cablé jusque-là consacré exclusivement aux sports, et implanté dans les trois Etats de New York, du New Jersey et du Connecticut), acheta douze émissions pour sa chaîne. Warhol en termina neuf entre 1983 et 1984, date à laquelle le contrat fut résilié par consentement mutuel. Chaque émission faisait alterner à un rythme rapide les entretiens et les présentations de mode. .../... Entre autres séquences mémorables, il faut citer une conversation entre Henry Geldzahler et Diana Vreeland sur les jeunes patineurs à roulettes, et un documentaire très dépouillé sur le défilé de mode d'Issey Miyake à bord du porte-avions amériacain "Intrepid".

J. G. H. op. cit.

Vidéo Programme 4

Samedi 5 novembre 17h00

Dimanche 13 novembre 15h00

dimanche 27 novembre 15h00

Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 1) 1986, 29'50".

Avec Debbie Harry, Jerry Hall, John Oates, Robin Leach, Tama Janowitz, Lypsinca, Pauline Porzikova, Sally Kirkland, Tracy Johns, Katherine Hamnet, The Parachute Club, Dweezil Zappa, et Moon Zappa.

Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 2) 1987, 29'30".

Avec William Burroughs, The Dots, Angel Estrada, Marc Jacobs, Grace Jones, Judd Nelson, Elizabeth Peria, Kenny Scharf, Chris Stein, Steve Stein, et Isabel Toledo.

En 1985, l'Andy Warhol Productions mettait au point un pilote pour Andy Warhol Fifteen Minutes, une série destinée à la chaîne nationale MTV. Elle réalisait en outre quatre émissions. Les plages de publicité firent passer la durée des 15mn prévues à 30mn. On retrouvait un cocktail très warholien des célébrités pop, de stylistes et de musiciens dans ces émissions qui se distinguaient par leur logo Brady Bunch, et par l'aisance grandissante de l'artiste devant la caméra. Son dernier enregistrement pour MTV le montre avec Miles Davis au Tunnel, une boîte de nuit new-yorkaise. La série s'est achevée en 1987, après la mort de Warhol (la dernière émission comportait un reportage sur son enterrement). Ce qui faisait son charme, c'était ce joyeux mélange de différents aspects de la culture populaire. Les séquences s'enchaînaient sans transition, laissant à Warhol une grande latitude dans son rôle de maître de cérémonie. Le niveau variait en fonction de la personnalité des invités qui avaient pu se libérer, et aussi en fonction d'un calendrier de production manifestement accéléré.

J. G. H. op. cit.

In all three Warhol presents himself as a performer, a stand-up comic and commentator, fashioning an image of himself for and through television.
J. G. H. op. cit.

Andy Warhol's TV (excerpts 1983) 1983, 6'5".
With Peter Beard, Harvey Fierstein, Clio Goldsmith, Hall and Oates, Bianca Jagger, Donna Karan, Ali McGraw, Annete O'Toole, and Sting.

Andy Warhol's TV (episode 3) 1983, 24'.
With Roselee Goldberg, Cyndi Sherman, Molissa Fenley, Issey Miyake, and John Oates.

For more than a year, the Warhol Studio tried to sell Andy Warhol's T.V. to Home Box Office (HBO), CBS Cable, and Public Broadcasting System's (PBS) Channel 13 in New York. Then Peter Rudge, a former music promoter who developed non-sports programming for Madison Square Garden Network (MSG), a sports cable channel seen in the New York, New Jersey, and Connecticut area, bought twelve shows for MSG. Nine were completed in 1983, after which production was stopped by mutual agreement. The individual programs presented quick-paced interviews and fashion segments.../... Memorable moments include Henry Geldzahler's conversation with Diana Vreeland about young men on skateboards; and a slick documentation of an Issey Miyake fashion show aboard the American aircraft carrier Intrepid.
J. G. H. op. cit.

Video Program 4

Saturday, November 5th, 5:00 pm

Sunday, November 13th, 3:00 pm

Sunday, November 27th, 3:00 pm

Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 1) 1986, 29'50".

With Debbie Harry, Jerry Hall, John Oates, Robin Leach, Tama Janowitz, Lypsinca, Pauline Porzikova, Sally Kirkland, Tracy Johns, Katherine Hamnet, The Parachute Club, Dweezil Zappa, and Moon Zappa.

Andy Warhol's Fifteen Minutes (episode 2) 1987, 29'30".

With William Burroughs, The Dots, Angel Estrada, Marc Jacobs, Grace Jones, Judd Nelson, Elizabeth Peria, Kenny Scharf, Chris Stein, Steve Stein, et Isabel Toledo.

In 1985 Andy Warhol TV Productions developed its first pilot, entitled Andy Warhol's Fifteen Minutes, for Music Television (MTV), a national cable station. In addition to the pilot, four programs were produced. Originally planned to be 15 minutes in length, each was expanded to 30 minutes with advertisements. The programs featured a distinctive mix of pop celebrities, fashion designers, and musicians, and were developing a distinctive look, with a Brady Bunch logo and Warhol's increasing ease before the camera. His last taping for the program was an appearance with Miles Davis in a fashion show at the Tunnel, a Manhattan club. Andy Warhol's Fifteen Minutes ended in 1987 after Warhol's death (his funeral was included in the last program). Its attraction was its playful juxtapositions of celebrities and composite view of popular culture. Segment followed segment without elaborate bridges, so that Warhol assumed the casual role of master of ceremonies without being locked into a formula. The show's quality varied according to the performers and personalities available and the obviously fast-paced production schedule.
J. G. H. op. cit.

Marie Claude Beaud
Directeur Général

Frederick B. Henry
Président du Conseil d' Administration

Warhol Film & Television
Organisé par
Yann Beauvais, American Center
Traduction :
Alexia Walker, Anne Sauvêtre

Les programmes de réouverture de
l'American Center sont rendus possibles
grâce au soutien de :
Philip Morris Companies Inc.
The Annenberg Foundation
French American Charitable Trust

L'American Center remercie Barco pour
sa contribution au programme de films
et vidéos.

Le Groupe Air France assure le transport
aérien de l'American Center.



Remerciements :
The Andy Warhol Film Inc.
The Andy Warhol Film Project
The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts Inc.
Callie Angell : Adjunct Curator, Andy
Warhol Film Project, Whitney Museum of
American Art, Consultant to the Museum of
Modern Art on the preservation of the
Warhol films.
Mary Lea Bandy : The Museum of
Modern Art
Jean Michel Bouhours : Musée National
d'Art Moderne
Dominique Carré : Editions Carré
Bob Colacello
The Estate and Foundation of Andy Warhol
Vincent Fremont : The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts
John Giorno : Giorno Poetry Systems
John G. Hanhardt : Curator Film and Video,
Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum of American Art
Heure Exquise
Chris Hoover, production coordinator
Dara Meyers Kinsley : Director Film and
Video Collections, The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts
Light Cone
Marilyn Mancino : The Museum of Modern
Art Circulating Film Library
Miles McKane
Mina Park : Whitney Museum of
American Art
Cindi Rowell : The Museum of Modern Art
Circulating Film Library
Bill Sloan : The Museum of Modern Art
Circulating Film Library
Maria-Christina Villasenor : Assistant
Film and Video, Whitney Museum of
American Art
Matthew Yokobosky : Assistant Curator
Film and Video, Whitney Museum of
American Art
Erwan Huon
Marie-Jésus Bravo
Claire Reynolds-Verdière
Le personnel technique de l'American
Center

American Center
51, rue de Bercy, 75012 Paris
Métro: Bercy
Bus: 24 / 62 / 87
Tickets Information : 44 73 77 00
Entrance : 20FF

Marie Claude Beaud
Executive Director

Frederick B. Henry
Chairman of the Board of Directors

Warhol Film & Television
Organized by:
Yann Beauvais, American Center
Translation:
Alexia Walker, Anne Sauvêtre

*The inaugural year programs of the
American Center are made possible
by the support of:
Philip Morris Companies Inc.
The Annenberg Foundation
French American Charitable Trust*

*The American Center is grateful to Barco
for its contribution to the film and video
program.*

*The Air France Group provides
transportation for the American Center.*



*Thanks:
The Andy Warhol Film Inc.
The Andy Warhol Film Project
The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts Inc.
Callie Angell: Adjunct Curator, Andy
Warhol Film Project, Whitney Museum of
American Art, Consultant to the Museum of
Modern Art on the preservation of the
Warhol films.
Mary Lea Bandy: The Museum of
Modern Art
Jean Michel Bouhours: Musée National
d'Art Moderne
Dominique Carré: Editions Carré
Bob Colacello
The Estate and Foundation of Andy Warhol
Vincent Fremont: The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts
John Giorno: Giorno Poetry Systems
John G. Hanhardt: Curator Film and Video,
Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum of American Art
Heure Exquise
Chris Hoover, production coordinator
Dara Meyers Kinsley: Director Film
and Video Collections, The Andy Warhol
Foundation for the Visual Arts
Light Cone
Marilyn Mancino: The Museum of Modern
Art Circulating Film Library
Miles McKane
Mina Park: Whitney Museum of
American Art
Cindi Rowell: The Museum of Modern Art
Circulating Film Library
Bill Sloan: The Museum of Modern Art
Circulating Film Library
Maria-Christina Villasenor, Assistant
Film and Video, Whitney Museum of
American Art
Matthew Yokobosky: Assistant Curator
Film and Video, Whitney Museum of
American Art
Erwan Huon
Marie-Jésus Bravo
Claire Reynolds-Verdière
Le personnel technique de l'American
Center*

*The American Center New York
295 Lafayette Street, Suite 820
New York, NY 10012
212 / 966 0909*

PHOTO CREDITS (in order of appearance)

Sleep, 1963 John Giorno
courtesy Andy Warhol Film Project,
Whitney Museum of American Art copyright
1994, The Andy Warhol Foundation fo the
Visual Arts, Inc.

Andy Warhol in a television commercial for
TDK Corporation in Japan, 1983 courtesy
Andy Warhol Film Project, Whitney Museum
of American Art

Empire, 1964, (Première Bobine/Reel One)
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1994
The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc.

Empire, 1964, (Première Bobine/Reel One)
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1994,
The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc.

Empire, 1964, (Première Bobine/Reel One)
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1994
The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc.

Empire, 1964, (Première Bobine/Reel One)
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1994,
The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc.

Empire, 1964, (Septième Bobine/Reel Seven)
Andy Warhol reflection courtesy Andy
Warhol Film Project, Whitney Museum for
American Art, copyright 1994, The Andy
Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Haircut N°1, 1963,
Freddy Herko, Billy Name & John Daley
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1993,
The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc.

Bike Boy, 1967-68, Joe Spencer
courtesy Andy Warhol Film Project, Whitney
Museum for American Art, copyright 1967,
Andy Warhol Films, Inc.

**Poor Little Rich Girl, 1965, (Deuxième
Bobine/Reel Two)** Edie Sedgwick, courtesy
Andy Warhol Film Project, Whitney Museum
for American Art, copyright 1993, The Andy
Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Sleep, 1963 John Giorno
courtesy Andy Warhol Film Project,
Whitney Museum of American Art copyright
1994, The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc.