

SCREENING

BASEL

12.04–24.05.2025
TARANTELLA
MARY ELLEN BUTE
Text by Guillaume Oranger

LO BRUTTO STAHL

EN (translated from the original text in French):

Born in Houston in 1906, Mary Ellen Bute passed away in New York, her long-time residence, in 1983. Her obituary in the *New York Times* underscored the pioneering nature of her “use of electronic imagery in films.” Although her 1965 feature film *Passages from James Joyce’s Finnegans Wake* earned her an award at the Cannes Film Festival, it represented a challenge of a decidedly narrative nature compared to her two previous decades of experimenting with form. From the early 1930s to the early 1950s, working primarily in short formats, Bute sought to liberate abstract painting, “too confined within its frame,” by translating it into “a visual form that would have the ordered sequence of music”. Her aim was to produce synaesthetic sensations, a confluence of eye and ear. Melding abstraction with melody meant projecting *Vassily Kandinsky’s Compositions*—initiated in the 1910s—onto a then-nascent idea of cinema, responding already to the calls upon which kinetic cinema, one of the high points of experimental film, would build itself in the 1960s in a bid to amplify the retinal experience with the total engagement of a broadened corporeal field.

Peter Weibel included Bute’s first abstract film, *Rhythm in Light* (1934), in his 2022 exhibition *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART* at Kunsthalle Praha. In doing so, he acknowledged a debt: while Bute may be one of the “less well-known artists” in his selection, it was she who coined the term “expanded cinema”—a term later used by Gene Youngblood for the title of his seminal 1970 publication, which, paradoxically, omits any mention of Bute, even in its second part, which follows “the history of conventional film language to its limit” and “a detailed analysis of synaesthetic cinema.” Weibel, in the introduction to *KINETISMUS*, positions himself as a direct inheritor of Bute’s “expanded cinema;” and Sandra Naumann’s assessment of *Rhythm in Light* emphasizes the quasi-scientific precision of Bute’s synaesthetic cinema and her methodical weaving of visual and musical threads throughout the film, while also noting its aims of reaching “a mainstream audience unfamiliar with modern art.” Such a strange omission almost naturally called for rediscovery.

Among Bute’s chief works from her experimental years, *Tarantella*, a five-minute film first presented to the public in 1940, stands out as a masterpiece in itself. In *Elles font l’abstraction*, Christine Macel exhibited it alongside *Abs-tronic* (1952): the monographic entry on Bute emphasized that *Tarantella* “extends the filmmaker’s visual research by opening it to colour experimentation.” As “the only woman filmmaker invited to present her work at the Museum of Modern Art in New York as early as 1940 alongside her European contemporaries,” Bute had already ventured into colour in 1937 with *Escape*, her fourth “Synchromy”: a cinematic rendition of J.S. Bach’s *Toccatà and Fugue in D minor*. The grid patterns saturating *Escape*—evoking depth and spatial illusions before converging toward that moiré effect which would later become emblematic of kinetic cinema—were soon abandoned. This choice likely reflects an evolution in Bute’s goals, signalled by her systematic use of introductory texts explaining her project before each film. The necessity of a preamble, ushering audiences into the novel terrain of abstraction and its myriad possibilities, speaks to the groundbreaking nature of Bute’s cinematic endeavours. While *Escape* might be called “visual music,” her 1939 second colour film *Spook Sport* (in between *Escape* and *Tarantella*) is a “ballet film,” where each visual element is a character; their interactions generate a narrative which *Tarantella*, a “fast-paced dance,” reorients toward the body, captured in a way hitherto unseen in Bute’s work.

The film opens with a dictionary definition: that of its referent, the *tarantella*, a Neapolitan dance, the choreography of which, because it codifies the dancer’s response to music, being indeed at a crossroads between rhythm and narrative. From this starting point, Bute could have

aligned the film’s visual logic with the choreographic pattern of the *tarantella*—synchronizing the abstract elements to the already codified rhythm of the bodies. But while *Tarantella*’s elements do carry illustrative power, they serve the imagination rather than translation: the source for the film is not the choreography itself, but rather “a series of original drawings by the filmmaker.” The film generates a choreography that truly has no other source than the music itself. That abstract choreography is peculiar in the sense that it invites comparison with the concrete choreography of the *tarantella*: a dance that is at once collective, repetitive, and circular. This comparison only stands because Bute’s film feels like a construct, like something articulated, expressing itself from multiple places at once—because it feels, in fact, like a body. This abstract body, wrought from oscillating fusions of geometric and biomorphic forms—a Kandinskian aesthetics indeed—unfolds in the temporalized space of cinema, so fast that any attempt at detailed description would be futile. What we are left with is a general impression: this body, at times shrill, at times soothing in *Tarantella*, swiftly oscillates between calm and exuberant, ecstatic, electrifying states; as if nearly alive.

Guillaume Oranger
(translated by Antoine Rumelhart)

¹ « MARY ELLEN BUTE, FILM MAKER », *New York Times* (national edition), October 19th, 1983, Section D, p. 125, <https://www.nytimes.com/1983/10/19/obituaries/mary-ellen-bute-film-maker.html> (accessed March 28th, 2025).

² « Mary Ellen Bute », Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/artists/13466> (accessed March 28th, 2025).

³ Kandinsky’s project, incidentally, shares the same ambition of endowing art with a cardinal function for humanity.

⁴ Peter Weibel, « Introduction », in *id.* (dir.), *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART*, exhibition catalogue, Prague, Kunsthalle Praha (February 22nd -June 20th, 2022), Berlin, Hatje Cantz, 2022, p. 33.

⁵ Gene Youngblood, « Preface », in *id.*, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 43

⁷ Sandra Naumann, « Rhythm in Light », in P. Weibel (dir.), *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART*, *op. cit.*, p. 58.

⁸ Jonathan Pouthier, « Mary Ellen Bute », in Christine Macel (dir.), *Elles font l’abstraction*, exhibition catalogue, Paris / Bilbao, Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne (May 5th-August 23rd, 2021) / Guggenheim Museum Bilbao (October 22nd, 2021-February 27th, 2022), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 142.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ See Arnaud Pierre, *Magic moirés : Gerald Oster et l’art des moirages*, Paris, Macula, 2022.

¹¹ J. Pouthier, « Mary Ellen Bute », dans C. Macel (dir.), *Elles font l’abstraction*, *op. cit.*, p. 142.

Née à Houston en 1906, Mary Ellen Bute est décédée à New York (où elle a longtemps vécu) en 1983. La nécrologie que lui consacre le *New York Times* souligne le caractère pionnier de son « usage de l'imagerie électronique pour le cinéma ». Si son long-métrage de 1965, *Passages from James Joyce's Finnegan's Wake*, lui a valu un prix au Festival de Cannes, le défi qu'elle y relève est d'un ordre résolument narratif, effectivement précédé par vingt ans d'expérimentations formelles. Du début des années 1930 au début des années 1950, dans des formats plus courts, Bute met une peinture abstraite « trop confinée dans son cadre » sur la voie cinématographique de la « séquentialité de la musique », l'objectif étant de produire ainsi des sensations synesthésiques, entre l'œil et l'oreille. Fondre l'abstraction dans la mélodie, c'est projeter les *Compositions* de Vassily Kandinsky (commencées au début des années 1910) dans une voie cinématographique alors à ses premières heures, en répondant déjà aux injonctions que le cinéma cinétique, l'un des apex du cinéma expérimental, reprend à son compte dans les années 1960 : gonfler l'expérience rétinienne d'un pouvoir engageant une part plus large du corps.

Peter Weibel intègre le premier film abstrait de Bute, *Rhythm in Light* (1934), à l'exposition *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART*, dont il assure en 2022 le commissariat pour la Kunsthalle de Prague. Il reconnaît ainsi une dette : Bute fait partie des « artistes moins célèbres » de sa sélection cinématographique, mais c'est elle qui inventa le terme «*expanded cinema*»¹, celui-là même que Gene Youngblood reprit pour le titre de son fameux ouvrage de 1970, sans que Bute n'y figure ; pas même dans sa deuxième partie, qui « suit l'histoire du langage conventionnel du cinéma jusqu'à ses limites » et fait « l'analyse détaillée du cinéma synesthésique ». Ce cinéma étendu de Bute, Weibel s'en déclare dans son introduction au catalogue *KINETISMUS* l'un des continuateurs, et le texte que Sandra Naumann écrit à propos de *Rhythm in Light* souligne la rigueur quasi scientifique de son cinéma synesthésique – dont le lien avec la musique est, le long du film, tissé méthodiquement – ainsi que son adresse à « un public large, non familiarisé avec l'art moderne » ; oubli paradoxal, donc, et redécouverte logique.

Au cœur des années expérimentales de Bute, *Tarantella*, film de 5 minutes présenté au public en 1940, fait figure de petit chef-d'œuvre. Dans *Elles font l'abstraction*, Christine Macel l'expose avec *Abstronic* (1952), la notice monographique consacrée à Bute soulignant que *Tarantella* « prolonge les recherches plastiques de la cinéaste en les ouvrant aux expérimentations sur la couleur ». « Seule femme cinéaste invitée au Museum of Modern Art de New York dès 1940 pour y présenter ses réalisations aux côtés de ses contemporains européens », Bute était une première fois passée à la couleur en 1937 avec *Escape*, sa quatrième « *Synchromy* », une mise en forme de *Toccata et fugue en ré mineur* de J. S. Bach. Les jeux de grille dont *Escape* est largement chargé, produisant d'abord les reculs et avancées de la perspective avant de se rapprocher d'un effet moiré dont le cinéma cinétique fera ensuite une signature, sont rapidement abandonnés. Cet abandon est probablement en lien avec une évolution de l'intention de Bute, annoncée par le texte introductif – dont elle fait un usage systématique –, faisant précéder le film de son projet. C'est l'indice de la nature novatrice des incursions de Bute dans les possibles cinématographiques de l'abstraction, nécessitant un préambule textuel pour être adéquatement reçues du public auquel elle les destine. *Escape* est une « musique visuelle », mais *Spook Sport* (1939), deuxième film en couleur de Bute (se tenant entre *Escape* et *Tarantella*) est un « film-ballet » dans lequel chaque élément visuel est un personnage ; leur interaction donne lieu à une narration que *Tarantella*, « danse rapide », réoriente vers le corps, alors saisi d'une façon inédite dans la pratique de Bute.

Le film commence par une définition du dictionnaire : celle de son référent, la tarentelle, une danse napolitaine ; la chorégraphie, puisqu'elle prévoit les réactions des danseurs à une musique, est bien à la croisée du rythme et du scénario. L'appui ainsi clarifié, il aurait ensuite pu être question de calquer la visualité du film sur le schéma chorégraphique de la tarentelle ; le film aurait mis ses éléments abstraits en rythme sur le modèle déjà formalisé des mouvements des corps. Si *Tarantella* dote bien ses éléments d'un pouvoir illustratif, il est mis au service de l'imagination plutôt que de la traduction : le schéma chorégraphique n'est pas la source formelle du film, plutôt basé sur « une série de dessins originaux de la cinéaste ». Le film génère une chorégraphie n'ayant d'autre véritable source que la musique. Cette chorégraphie abstraite a la particularité de pouvoir être comparée à la chorégraphie concrète de la tarentelle : danse collective, répétitive, circulaire, la comparaison ne tient cependant que dans la mesure où, chez Bute aussi, on a l'impression d'avoir affaire à quelque chose de composé, articulé, s'exprimant simultanément de divers endroits ; en somme un corps. Les alliages battants d'éléments géométriques et biomorphiques – une esthétique bien kandinskienne – dont ce corps est fait s'égrènent, dans l'espace temporalisé du cinéma, à une vitesse qui rendrait futile leur description détaillée. En lieu et place, une impression générale : il est, ce corps abstrait, dans *Tarantella* tantôt strident, tantôt lénifiant, passant rapidement d'un état calme à un état fringant, extatique, électrisant ; un corps presque vivant.

Guillaume Oranger

¹ « MARY ELLEN BUTE, FILM MAKER », *New York Times* (édition nationale), 19 octobre 1983, Section D, p. 25, <https://www.nytimes.com/1983/10/19/obituaries/mary-ellen-bute-film-maker.html> (consulté le 28 mars 2025).

² « Mary Ellen Bute », Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/artists/13466> (consulté le 28 mars 2025)

³ Le projet de Kandinsky partage d'ailleurs la volonté, ainsi maintenue, de doter l'art d'une fonction cardinale pour l'humanité.

⁴ Peter Weibel, « Introduction », dans *id.* (dir.), *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART*, cat. d'expo., Prague, Kunsthalle Praha (22 février-20 juin 2022), Berlin, Hatje Cantz, 2022, p. 33.

⁵ Gene Youngblood, « Preface », dans *id.*, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

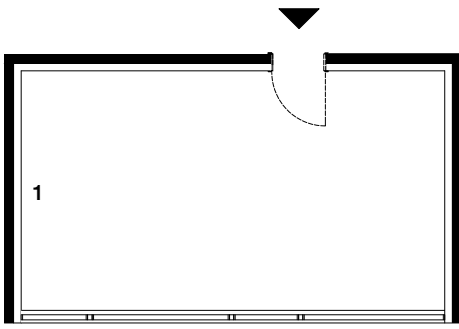
⁷ Sandra Naumann, « *Rhythm in Light* », dans P. Weibel (dir.), *KINETISMUS: 100 YEARS OF ELECTRICITY IN ART*, op. cit., p. 58.

⁸ Jonathan Pouthier, « Mary Ellen Bute », dans Christine Macel (dir.), *Elles font l'abstraction*, cat. d'expo., Paris / Bilbao, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (5 mai-23 août 2021) / Musée Guggenheim Bilbao (22 octobre 2021-27 février 2022), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 142.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir à ce sujet Arnauld Pierre, *Magic moirés : Gerald Oster et l'art des moirages*, Paris, Macula, 2022.

¹¹ J. Pouthier, « Mary Ellen Bute », dans C. Macel (dir.), *Elles font l'abstraction*, op. cit., p. 142.



1.
Mary Ellen Bute
Tarantella, 1940
35mm, color, sound
4:51 minutes