

galerie impact 31bis, rue centrale 1003 lausanne (suisse) tél. (021) 23 85 91 ccp 10-128 2



ERRATA

8.10 - 15.10

1. Denis OPPENHEIM - La suite de la biographie de cet artiste figure au dos de la page de Allan Kaprow.
2. Allan KAPROW - Un texte de cet artiste figure au dos de la page de Denis Oppenheim.

E 1911 lausanne

R003532638



8 JOURS VIDEO AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS

Le Groupe Impact, qui avait mis sur pied la manifestation ACTION/FILM/VIDEO en 1972, a décidé cette année de poursuivre son action dans ce domaine en organisant IMPACT ART VIDEO ART 74 - 8 jours video.

Il désire par cette exposition apporter au public une information aussi large que possible sur un mode d'expression encore peu connu. En effet, il nous est apparu important de montrer la video en tant que médium artistique, sans vouloir pour autant privilégier cet aspect par rapport à tous les autres : video sociologique, politique, éducative etc.

Il fallait pour cela rassembler les travaux parmi les plus significatifs qui se situent dans le champ artistique, celui-ci comprenant toutes les formes d'expériences qui intéressent ce langage particulier.

Quant à la diffusion de ces bandes video, chacun sait qu'elle requiert, pour une manifestation de cette importance, un matériel technique considérable servi par des spécialistes. IMPACT ART VIDEO ART 74 n'aurait pu être mis sur pied et présenté sans l'appui et la compétence de Monsieur Serge MARENDAZ ingénieur et du VIDEO GROUP, de la maison CORATEL de Pully. En tant que co-organisateur de la manifestation, Monsieur Marendaz a mis son équipe et son matériel à disposition. Le groupe Impact tient ici à le remercier.

Cette confrontation, par son contenu ainsi que par les textes critiques du catalogue, devrait contribuer à établir les bases d'une problématique de l'art video.

Cette manifestation ne prétend pas être exhaustive mais offre des éléments solides et suffisamment nombreux (participation de 120 artistes de 15 pays), pour permettre de s'interroger et de répondre aux questions que l'on peut se poser à propos d'une des nouvelles modalités de l'art.

Le Groupe Impact tient à remercier ici toutes les personnes qui l'ont soutenu à cette occasion et tout spécialement :

Monsieur Jean-Pascal DELAMURAZ, Syndic de la Ville de Lausanne
et Monsieur Jacques BALLY, Délégué culturel de la Ville de Lausanne
qui, en mettant à disposition le Musée des Arts décoratifs de la Ville,
ainsi qu'une contribution financière, ont facilité la mise sur pied de
la manifestation IMPACT ART VIDEO ART 74,

Monsieur René BERGER, Président de l'Association internationale des
critiques d'art,

Madame Rosemarie LIPPUNER, Conservateur du Musée des Arts décoratifs de
la Ville de Lausanne,

Le CENTRE JABIK de Milan,

ART/TAPES de Florence,

Le CENTRE CULTUREL AMERICAIN de Paris,

La GALERIE STEFFANOTTY de New York,

ainsi que toutes les personnes qui lui ont apporté une aide aussi efficace
que bénévole !

Les organisateurs : Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Cl. Schauenberg

Les * renvoient aux pages d'artistes de ce catalogue (ordre alphabétique)

- *ACCONCI VITO
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129
-"Full circle" -1974 30 '
-"Come back" -1974 30 '
- *AGNETTI VINCENZO
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129
-"Documentario no.2 -1973 8 '
- AGNETTI VINCENZO/
COLOMBO GIANNI
Centre Jabik
Via Borgogna 2
I - Milan
-"Vobulazione e bieloquenza Neg"
- *ANDERSEN ERIC
Roerholmsgade 18
DK - Copenhagen
-"Opera 9"
-"Opera 99"
-"Opera 999"
- ANTINI ELEANOR
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129
-"Europa I" -1974 30 '
- *BARNARD MIKE/
GREEN DAVID
5 Second Avenue
Sherwood Rise
GB - Nottingham
-"I do not understand this ?" 50 '
-"Info-Junky" 26 '
- BAUERMEISTER RENE
Jönchère 15
CH - 2208 Les Hauts-Geneveys
-"Video coincidence" 30 '
-"Support-Surface" 20 '
- *BOLTANSKI CHRISTIAN
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129
-"La vie est triste..." -1974 25 '
- BROWN TRISHA
Centre Jabik
2 Via Borgogna
I - Milan
-"Accumulations"
- *CALZOLARI PIER PAOLO
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129
et Centre Jabik
via Borgogna 2 I-Milan
-"No title"-1974 17 '
-"Untitled"
- *GROUPE CAP :
P. COURTOIS - J. EVRARD-
J. LENNEP - J.-L. NYST
c/o J. Lennep
Musée d'art moderne
9, rue du musée
B - 1000 Bruxelles
-" Video - Cap " - 1973/74

CENTER OF ART AND COMMUNICATION
THIRD WORLD EDITIONS
CAYC

Elpidio Gonzales 4070
ARG - Buenos- Aires

- " We , Group Laboratory "

CHIARI GIUSEPPE

Art/Tapes
22 via Ricasoli
I - Florence 50 129
et centre Jabik
via Borgogna 2 I - Milan

- " Kunst ist einfach " - 1973
- " I Happening sulle TV "

*DANINOS ANDREA

Art /Tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50 129

- " Spettacolo della morte di tutti " -
- 1974 8'

*DAVIS DOUGLAS

80 Wooster Street

USA - New - York N.Y. 10012

- " Studies in Myself 11 "
- " Ten Images : Selections from
Live - Time Videotapes "
- " The Cologne Tapes : Against 16'
Video/Burgings Camera/Finding Sun "

*DEAN TOM

Véhicule Art (Montréal) Inc.
61 Ste Catherine O.
CAN - Montréal H 2X 177

- " Performance "

DEVYATKINE DIMITRI

Centre culturel américain
3, rue du Dragon
F - Paris 6^e

- " Sachdev "

*DIAS ANTONIO

Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Firenze 50 129

- " Illustration of art on the use 14'
of multimedia " - 1974

*DRAGAN NUSA & SRECO

FAVIT 00001
Gogalova 20
YU - 61 000 Ljubljana

- " The project of communication 45'
between intellect and feeling "

*DON DRUICK

Véhicule Art (Montréal) Inc.
61 Ste Catherine O.
CAN - Montréal H2X 177

- " In Concert " 20'

ETRA BILL & LOUISE

Centre culturel américain
3, rue du Dragon
F - Paris 6^e

- " Gold "
- " Miro Matter "
- " Dolphins "
- " Mars an "
- " Optic aspic "

- *EXPORT VALIE
 Grünaugergasse 1/4/31a
 A- 1010 Vienne

- " Body actions " - 1973/74 20'
 - " Visuelle Sprache " - 1968/74 20'

- FABRO LUCIANO
 Centre Jabik
 Via Borgogna 2
 I - Milan

- " Tre Apologhi " 4'30''

- *FISCHER HERVE
 59, rue Brillat - Savarin
 F- Paris 13^e

- " Hygiène des chefs - d'oeuvre " - 1974 30'

- *FOREST FRED
 4, Résidence Acacias
 F - 94 240 L'Hay - les- Roses

- " Les gestes du coiffeur " 30'

- *FORTI SIMONE
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli I - Florence 50 129

- " Notile " - 1973

- GERZ JOCHEN
 41, rue Buffon
 F - Paris 5^e

- " Crier jusqu'à épuisement "
 - " Parler (avec SARKIS)
 - " Untitled " (Centre Jabik de Milan)

- GIACCARI LUCIANO
 Centre Jabik
 Via Borgogna 2
 I - Milan

- " Parametri " 3'30''

- *GOEDE PAUL
 Reguliersdwarstraat 86 A
 NL - Amsterdam

- " Analyse - décondition " 17'

- GRAHAM DAN
 Centre Jabik
 Via Borgogna 2
 I - Milan

- " Untitled "

- GROUP OF THE THIRTEEN -
CAYC
 Elpidio Gonzales 4 070
 ARG -Buenos -Aires

- " Group of the thairteen working 20' in Buenos - Aires "

- GROUP OF THE THIRTEEN -
CENTER OF ART AND COMMUNICATION
CAYC
 Elpidio Gonzales 4 070
 ARG - Buenos - Aires

- " Dialogue of Luis Bénédict and Jorge Glusberg " 20'

- GWIN WILLIAM/ JEPSON WARNER
 Centre culturel américain
 3, rue du Dragon
 F - Paris 6e

- "Point lobos state"
 - " Reserve"

- *HALE W.BRUCE
 48 Via Floreado
 USA - Orinda (California)

- "Untitled (five equal units)" 19'
 - "A transfer and negation of choice" 10'

- HAYES RON
 Centre culturel américain
 3, rue du Dragon
 F - Paris 6e

- "Video Night"
 - " Music Image"

- *HOMPSON DAVI DET
 Box 7035
 USA - Richmond 23221 (Virginia)

- "Attitude et position" 30'

- HUTCHINSON PETER
 759, 6 th. Ave.
 USA - New-York N.Y. 10010

- "Shorts" 20'

- *IIMURA TAKA
 Galerie Steffanotty
 57 W. Street
 USA - New-York N.Y.
 priv.:
 173, rue de Charonne
 F - 75011 Paris

- "Self- Identity 1 - 2 - 3" 40'
 - "Time Trilogy" 50'

- *IMAI NORIO
 1-23, Minami-Sumiyosh-Cho
 Sumiyosh-Ku
 JAP - Osaka 558

- "The Braun Tube"

- *IVEKOVIC SANJA
 Savska 1
 YU - 41000 Zagreb

- "Looking At.." 15'
 - "The Sunrise" 20'

- JEPSON WARNER/ ROARTY WILLIAM
ROSENQUIST WILLARD
 Centre culturel américain
 3, rue du Dragon
 F - Paris 6e

- " Lostine"

- *JONAS JOAN
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "Merlo" - 1974 16'

- *NANNUCCI MAURIZIO
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "The Missing poem is the poem" - 1974 8'

- *KAPROW ALLAN
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "Then" - 1974 25'

- KIM KU-LIM
 5-23-1 Kamitakada
 Nakano-Ku
 c/o Yamada
 JAP - Tokyo

- "La serpillière" 30'

- *KOUNELLIS JANNIS
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "No title" - 1973 25'

- KUBOTA SHIGEKO
 P.O. Box 846
 Canal St. Sta.
 USA - New-York N.Y. 10013

- Video Diary "Video girls and Video Songs"
- *KWAK DUCK JUN
 39 Tange Momayama-Cho
 Fushimi-Ku
 JAP - Kyoto -Shi

- "Victor - CR6100"
- *LAKE SUZY
 Véhicule Art (Montréal) Inc.
 61 Ste Catherine O.
 CAN - Montréal H2X 1Z7

- "Box Concert" 5'
- LANDRY RICHARD
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "Terri" - 1974 47'
- *LEISGEN BARBARA & MICHAEL
 106-108, rue Principale
 B - 4730 Raeren

- "The first 365 days of live of L.L." 44'
- *LENNEP JACQUES (Groupe CAP)
 Musée d'art moderne
 9, rue du Musée
 B - 1000 Bruxelles

- "Video - Relationnelle" - 1973/74 20'
- *LES LEVINE
 181 Mott Str.
 USA - New-York N.Y. 10012

- "Spacewalk" 30'
- *LIZENE JACQUES (Groupe CAP)
 349, rue Basse
 B- 4000 Liège

- "Dramatisation en voix off" 15 à 30'
- *LOMHOLT NIELS
 Akjaervej 49 Falling
 DK - 6772 Ørting

- ? 30'
- LUTHI URS
 Kreuzstr. 39
 CH - 8008 Zurich

- "Selfportraits Vol. 1/A" 60'
 - "3 Statements by Urs Lüthi" 3'
- *MAESTRI RENATO
 Centre Jabik
 Via Borgogna 2
 I - Milan

- "Improvvisazione per recitante"
 Progetto per un video-tape - 1973/74
 (voir page catalogue)
- MANN ANDY
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I - Florence 50129

- "Tutti i Bicocchi" - 1974 20'
- *MARINIS DALIBOR
 Soc. Révol.35
 YU - 41000 Zagreb

- "Yoga + Still Life with the News"
- *MERZ MARIO
 Centre Jabik
 Via Borgogna 2
 I - Milan

- "Igloo"

- *MINKOFF GERALD - "Choix ultérieur"
 - 85, Bd. Carl-Vogt
 - CH - 1205 Genève

- *MISSING LINK: - "16. November - Utopie in 9 wirklichen 25'
 - KRISHANITZ A./HAREITER A./
 - KAPFINGER O.
 - Johann Hoffmannplatz 11-12/29
 - A - 1120 Vienne

- *MUNTADAS ANTONIO - "Acciones tactiles" - 1971 10'
 - Comercio 64
 - E - Barcelone 3

- *OLESEN MURIEL - "Basic Music (Sic)" - 1974 10'
 - 85, Bd. Carl-Vogt
 - CH - 1205 Genève
 - "AAAA" Philosophie de l'Art Syro" - 1974 20'
 - "Jabbe-wocky" - 1973 6'

- *OPPENHEIM DENIS - "2 Performances"
 - Centre Jabik
 - Via Borgogna 2
 - I - Milan
 - et Galerie Steffanotty
 - 57 W. Street
 - USA - New-York N.Y.
 - "Forming sounds"
 - "Extended expressions"
 - "Feed-back"

- *OTTH JEAN - "Hommage à Mondrian"
 - La Cimerane
 - CH - 1066 Epalinges
 - "Limite B + Limite E" 21'

- NAM JUN PAIK - "A tribute to John Cage"
 - Centre culturel américain
 - 3, rue du Dragon
 - F - Paris 6e

- *PALESTINE CHARLEMAGNE - "Body music" - 1974 12'
 - Art/tapes
 - 22 Via Ricasoli
 - I - Florence 50129

- *PATELLA LUCA - "Luca Patella et le test Lüscher des 60'
 - Via Panisperna 66
 - I - Roma
 - couleurs"

- *PELI ROMANO - "Il soprannaturale" 20'
 - Via Mancini 147
 - I - Trento

- *PERRYMAN NORMAN/ELLBERGER EMILE - "The Perryberger Improvisations" 15'
 - c/o Wehrly
 - 31, rue Dancet
 - CH - 1205 Genève

- *PIRELLI ALBERTO - "Riconoscere, il riconoscimento" - 1974 28'
 - Art/tapes
 - 22 Via Ricasoli
 - I - Florence 50129

- RAINER YVONNE - "Untitled"
 - Centre Jabik
 - Via Borgogna 2
 - I - Milan

- ROARTY WILLIAM/ DON HALLOK
 Centre culturel américain
 3, rue du Dragon
 F - Paris 6e

- "Untitled"

- *ROSLER MARTHA
 c/o Fred Lonidier
 Department of Visual Arts
 University of California, San Diego
 USA - La Jolla (Calif.) 92037

- "A budding gourmet" 20'

- SALZMAN ERIC
 Centre culturel américain
 3, rue des Dragons.
 F - Paris 6e

- "Ecolog"

- *SARKIS
 Art/tapes
 22 Via Ricasoli
 I- Florence 50129

- "Un peu de cendre..." - 1973 12'

- *SCHWEIZER HELMUT
 Mondstr. 5
 D - 7500 Karlsruhe

- "Tulpen" 15'

- *SEKULA ALLEN
 c/o Fred Lonidier
 Département of Visual Arts
 University of California, San Diego
 USA - La Jolla (Calif.) 92037

- "Talk Given by Mr. Fred Lux at the
 Lux Clock MFG. Company Plant in Lebanon,
 Tennessee, on Wednesday, September 15,
 1954" 22'

- *SMITH GARY WILLIAM
 Véhicule Art (Montréal) Inc.
 61, Ste Catherine O.
 CAN - Montréal H2X 1Z7

- "Chopped Meat" 20'

- *SULLIVAN FRANCOISE
 Véhicule Art (Montréal) Inc.
 61, Ste Catherine O.
 CAN - Montréal H2X 1Z7

- " Droit Debout" 16'

- SWEENEY SKIP
 Centre culturel américain
 3, rue du Dragon
 F - Paris 6e

- "Untitled"

- TAPE (Television Arts for
 Popular Education)
 CENTEC
 2039 Boulevard Street
 Jersey City State College
 USA - Jersey City N.Y. 07305

- "Sound Shaper" 10'
 - "Five Ea ting Bird" 3'
 - "Phantom Cart"
 - "Dance Hole"

- *TORRES FRANCESC/ RIBE ANGELS
 Véhicule Arts (Montréal) Inc.
 61, Ste Catherine O.
 CAN - Montréal H2X 1Z7

- "Images/Identity" "Reaction" 25'

- *URBAN JANOS
 4, rue Pré-Fleuri
 CH - 1006 Lausanne

- "La Patinoire - The Skating Rink" 20'
 - "Cross - Talks" 35'

VASULKA WOODY & STEINA
Centre culturel américain
3, rue du Dragon
F - Paris 6e

- "Spaces II"
- "Distant activities"
- "Let it be"

*VAZAN BILL
Véhicule Art (Montréal) Inc.
61, Ste Catherine O.
CAN - Montréal H2X 1Z7

- "Three works in progress" 20'

VIOLA BILL
529 Alicia Dr.
USA - Westbury N.Y. 11590

- "Information" 30'
- Performance au Musée des Arts décoratifs de la Ville de Lausanne pendant la manifestation

*VOSTELL WOLF
Neuer Berliner Kunstverein e.V.
Videothek
Meinekestr. 4
D - 1 Berlin 15

- "Sun in your Head" - 1963/71 45'
- "Désastres" - 1972 45'
- "T.O.T. Technological OAK Tree" 45'

*WEIBEL PETER
Nordbergstr. 16/22
A - 1090 Vienne

- Videoband IV "Impulse" (Wärme) 20'

GILLETTE FRANK
Art/tapes
22 Via Ricasoli
I - Florence 50129

- "Windows, doors, walls and gates"

Handwritten notes:
 Vasulka Woody & Steina
 1970-76
 1970-76

Coratel

Cherbuin & Marendaz

Ingénieur-technicien ETS

Bureau, atelier et magasin :

Carvalho 7, 1009 Pully
☎ (021) 29 93 94 - 29 93 83

Magasin de Cully :

Place de l'Hôtel de Ville
☎ (021) 99 25 67

**antennes collectives
radio-télévision**



Nouveau

à

Lausanne...

Studio

video group
CORATEL

Vente — Service technique — Production — Réalisation

Tous systèmes VIDEO au service de

- L'industrie** instrument de formation, de surveillance et de recherche
- La publicité** étude de marché, production, etc.
- L'enseignement** télévision scolaire interne, enregistrements
- Les sports** enregistrements, formation
- Les arts** documents d'événements artistiques, recherches, etc.

Location du matériel et du studio

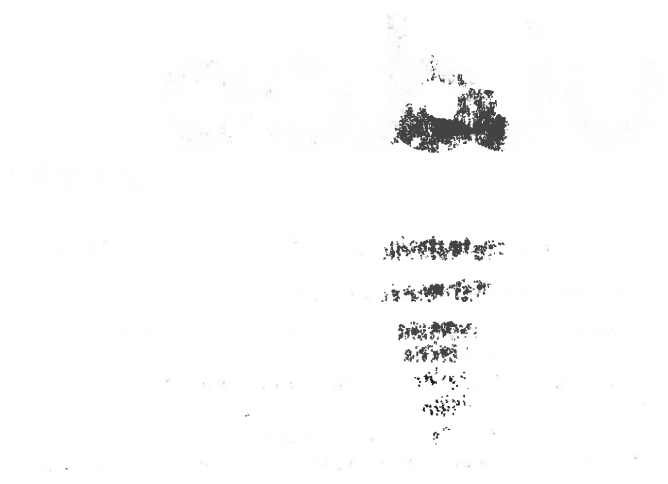
Handwritten text at the top left of the page, possibly a date or reference number.

Handwritten text at the top right of the page, possibly a name or title.



Handwritten text on the right side of the page, below the top right text.

Handwritten text on the right side of the page, below the previous text.



Handwritten text at the bottom left of the page, below the smaller smudge.

()

()

Nel maggio 1973 Luciano Giaccari, art-director dello Studio 970 2 di Varese, centro di studi ed attività video dal 1968, ha pubblicato una tesi di classificazione che si propone come primo tentativo di verifica e analisi di una produzione altrimenti indifferenziata.

I) SITUAZIONI DI RAPPORTO DIRETTO ARTISTA-MEZZO TELEVISIVO

A - VIDEOTAPE

Nastro magnetico audio-video registrato elettronicamente, che costituisce il supporto materiale dell'artista (come la carta, la foto, il film).

Il videotape è in effetti l'opera stessa e può essere un "unicum" e avere una tiratura più o meno limitata.

Es; Identifications di Gerry Schum, serie TV out - I - 2 - 4 - 7 - 8 di Luciano Giaccari (Studio 970 2)

B - VIDEOPERFORMANCE

E' una performance basata sull'impiego di un circuito chiuso e di registrazioni televisive e di entrambi da parte dell'artista che si avvale di questi mezzi elettronici per creare una determinata situazione.

Es. Videoperformances di Dennis Oppenheim, Dan Graham, Jean Jonas (Studio 970 2)

C - VIDEO-ENVIRONMENT

E' una situazione-ambiente creata dall'artista indipendentemente dalla propria presenza, sempre con l'impiego di un circuito chiuso televisivo, video-registrazioni, ecc.

Es. Dan Graham, Nam June Paik

II) SITUAZIONI DI RAPPORTO MEDIATO ARTISTA-MEZZO TELEVISIVO

A - VIDEODOCUMENTAZIONE

Consiste nella videoregistrazione di situazioni, per lo più uniche e irripetibili, delle quali altrimenti non resterebbe documentazione.

Il mezzo è particolarmente idoneo perchè, al contrario del cinema, può operare in condizioni di luce ambientale anche difficili, con il vantaggio di non disturbare e soprattutto di non falsare l'opera dell'artista. Quest'ultima viene coinvolto nella situazione televisiva solo indirettamente.

Es. TV out 3 Festival di Musica e Danza in U.S.A. (Studio 970 2 - Attico)

B - VIDEOINFORMAZIONE

Sono videotapes realizzati con criteri di reportage, non sono infatti delle registrazioni integrali degli avvenimenti, ma solo dei servizi giornalistici.

Es. Videoreporter/I Contemporanea Roma, Project 74 Colonia (Studio 970 2)

C - VIDEODIDATTICA

Corsi su videotape di storia dell'arte, della musica, del teatro ecc., destinati in una prima fase a scuole, musei, gallerie, e in una seconda fase, quando le apparecchiature avranno costi più accessibili, ad un pubblico più vasto.

Es. Laboratorio di video-storia dell'arte, Le Avanguardie storiche e contemporanee. 30 ore. (Studio 970 2)

D - VIDEOCRITICA

Rivista di critica su videotape.

Il testo critico e le immagini vengono proposti in modo globale e non dissociate come avviene spesso nelle riviste stampate. Il testo, infatti, si presenta come sonoro e con espedienti televisivi e si integra perfettamente con le immagini.

Queste ultime, inoltre, essendo in movimento, risultano meno mistificanti delle fotografie che "bloccano" un attimo "suggestive" e quindi propendono in modo più diretto e partecipante il lavoro dell'artista cui si riferisce il procedimento critico.

En mai 1973, Luciano Giaccari, directeur artistique (art director) du Studio 970 2 de Varese, centre d'études et d'activités vidéo depuis 1968, a publié une thèse de classification qui se veut une première tentative de vérification et d'analyse d'une production jusque-là non différenciée.

I Situation de rapport direct artiste-instrument télévisuel

A Vidéotape

Bande magnétique audio-visuelle enregistrée électroniquement, constituant le support matériel de l'artiste (au même titre que le papier, la photo, le film).

Le vidéotape constitue en effet l'oeuvre elle-même : l'exemplaire peut être unique ou avoir un tirage plus ou moins limité.

Ex. : Identification de Gerry Schum, série TV out - I - 2 - 4 - 7 - 8 de Luciano Giaccari (Studio 970 2).

B Vidéo performance

C'est une "performance" basée sur l'emploi d'un circuit fermé ou d'enregistrements télévisés, ou des deux en même temps. L'artiste se sert de ces moyens électroniques pour créer une situation déterminée.

Ex. : vidéoperformances de Dennis Oppenheim, Dan Graham, Jean Jonas (Studio 970 2).

C Vidéo-environnement

C'est une situation-environnement créée par l'artiste indépendamment de sa propre présence, supposant toujours l'emploi d'un circuit fermé de télévision, d'enregistrements vidéo, etc.

Ex. : Dan Graham, Nam June Paik.

II Situation de rapport médiatisé artiste-instrument télévisuel

A Vidéodocumentation

Il s'agit de l'enregistrement vidéo de situations uniques et impossibles à recréer, dont il ne resterait sans cela aucun document. L'emploi de la vidéo est ici particulièrement justifié, puisque, contrairement au cinéma, elle peut fonctionner dans des conditions de lumière ambiante même diffi-

ciles, avec l'avantage de ne pas déranger et surtout de ne pas fausser l'oeuvre de l'artiste. Celui-ci n'est impliqué qu' indirectement dans la situation télévisée.

Ex. : TV out 3 Festival de Musique et de Danse aux U.S.A. (Studio 970 2 - Attico).

B Vidéoinformation

Ce sont des vidéotapes réalisés comme des reportages. En effet, il ne s'agit pas d'enregistrements intégraux des évènements, mais seulement de services journalistiques.

Ex. : Vidéoreporter / I Contemporanea Roma, Project 74 Colonia (Studio 970 2)

C Vidéodidactique

Cours d'histoire de l'art, de la musique, du théâtre, etc. sur vidéotape, destinés dans une première phase aux écoles, aux musées et aux galeries, et, dans une seconde phase, quand l'équipement sera devenu économiquement plus accessible, à un public plus vaste.

Ex. : Laboratoire de vidéo-histoire de l'art, "Le Avanguardia storica e contemporanea". 30 heures (Studio 970 2)

D Vidéocritique

Revue critique sur vidéotape.

Le texte critique et les images sont proposés globalement et non pas dissociés comme souvent dans les revues imprimées. Le texte est en effet "sonore", présenté par le biais de procédés télévisuels, et s'intègre parfaitement aux images.

Par ailleurs, ces dernières étant animées, elles en apparaissent moins mystifiantes que les photos qui "bloquent" un instant "subjectif". Le travail de l'artiste auquel se réfère le procédé critique devient donc plus direct et appelle la participation.

L'ART VIDEO

DEFIS ET PARADOXES

René Berger

Août 1974

L ' A R T V I D E O

DEFIS ET PARADOXES

Il est toujours dangereux de mettre en circulation un nouveau concept, celui d'art video par exemple, encore qu'il soit tentant, voire nécessaire, de donner un nom à l'activité toujours plus grande dont font preuve les artistes au moyen du magnétoscope. La précipitation, qui n'est pas autre chose que l'explication inconsidérée de l'habitude, mérite néanmoins examen. De ce que la stratégie conceptuelle a excellé des siècles durant, au point de susciter, sur de simples définitions - manichéisme, monophysisme, barbare, primitif, race... - tortures, massacres, génocides (des hérésies aux guerres de religion, de l'extermination colonialiste à l'anéantissement des ghettos) il n'est pas sûr qu'elle continue de se montrer aussi efficace aujourd'hui. Ce que révèle le grand tremblement de notre terminologie occidentale, dont la pierre angulaire, l'ethnocentrisme, ne cesse de se lézarder davantage; ce que montre aussi bien, pour nous en tenir à des problèmes plus modestes, notre propos.

C'est aussi que l'introduction d'un terme, quel qu'il soit, ne va pas sans conséquences. Rien qui ne participe d'un système dont la structure reste le plus souvent cachée. Adopter d'entrée de jeu le terme d'art video revient à postuler qu'il y a un art distinct des autres, d'où l'on tire, à la suite du terme, plus insidieusement encore à la suite de notre formation et de nos pratiques, que, la définition éclairée par la détermination de la spécificité d'une part, par la détermination des artistes d'autre part, il suffira de classer tendances, écoles, mouvements pour que l'art video prenne place dans l'édifice de l'histoire (ou n'y prenne pas place).

On reconnaît le schème qui s'impose, comme on dit, à chaque fois qu'apparaît un phénomène nouveau dont l'esprit historique qui nous anime entend tirer un fait. La conversion s'opère au moyen de principes et de méthodes qui, s'ils ont fait leurs preuves jusqu'ici, semblent précisément être mis en question aujourd'hui. Sans récuser tout à fait le schème classique, on peut en effet se demander si l'art video n'ébranle pas la procédure de sorte que le terme adopté par provision, il importe moins de le définir que de saisir le mouvement dans son évolution. Dans son émergence, peut-être même dans sa contingence... L'hésitation est moins sur les termes, par lesquels force nous est de passer, que sur l'attitude. Loin que le phénomène puisse être aussitôt érigé en "objet de connaissance", il apparaît de plus en plus que l'observateur a partie liée avec l'observation et donc que la détermination de l'objet, loin d'aller de soi, résulte d'une suite d'opérations dont on omet généralement de rendre compte. C'est pourquoi tant de considérations, que ce soit sur l'art pop', l'art sociologique ou l'art video tendent davantage à partir des dénominations que constituent les concepts que des expériences désignées par ceux-ci. Aussi proposerais-je, en guise de préambule, de nous interroger par exemple sur les points suivants : Avez-vous vu des bandes video ? Où ? Dans quelles circonstances ? Quand ?

Les avez-vous regardées d'un bout à l'autre ou êtes-vous "passé devant" ? Y avez-vous pris intérêt ou vous êtes-vous ennuyé ? Dans l'un et l'autre cas, avez-vous cherché à vous donner des raisons ou les avez-vous demandées à autrui ?

... Et ce point sur lequel on oublie de s'interroger : les appareils fonctionnaient-ils ou sont-ils tombés en panne ? S'ils fonctionnaient, se sont-ils déréglés ou avez-vous décidé que les perturbations étaient intentionnelles ? ... etc...

Défis et paradoxes

Questions insolites qui répondent à des défis et à des paradoxes non moins insolites, dont voici quelques-uns, en attendant une analyse plus poussée.

L'art vidéo recourt à la bande magnétique qui bénéficie, par définition, du privilège de l'ubiquité. Rien de plus véloce que l'électron. A condition que les normes soient compatibles - ce qui n'est pas toujours le cas - (normes fâcheusement ethnocentriques : Japonais, Américains, Européens se disputant le marché, ce n'est que tout récemment qu'a été mis au point un convertisseur transnational); à condition encore que la bande puisse - on l'oublie tellement la chose va de soi - être montrée, ce qui implique la possession d'un équipement dont le prix s'est sans doute fortement abaissé, mais qui est loin d'être à la portée de tous; à condition que l'équipement fonctionne, ce qui requiert presque toujours, dans des confrontations de quelque importance, la présence de techniciens, sinon d'ingénieurs. Qu'on le veuille ou non, la vidéo exige un matériel et des conditions qui restreignent son utilisation. Que seraient les beaux-arts si tableaux et sculptures ne disposaient pas de musées, de palais, de salons - autant de lieux organisés qui, avec les marchands et les collectionneurs, "font" l'art. Or, l'art vidéo, pour autant qu'il existe, n'existe guère que chez les artistes qui font des bandes et possèdent eux-mêmes le matériel pour les montrer. Contrairement à l'analogie hâtive et donc spéculative qu'on peut faire avec la télévision, il n'est pas facile de voir de l'art vidéo. Même si la bande magnétique a pour médiateur l'écran TV, elle est sans rapport direct avec la TV. Celle-ci organise à la fois l'émission, la diffusion et la réception. L'art vidéo en est encore à l'époque des troubadours qui se déplaçaient viole sous le bras.

Ce n'est pas par hasard si j'emploie une image tirée du Moyen-Age. La technologie de pointe qu'est l'électronique nous met paradoxalement en demeure, tout au moins dans l'usage artistique qui en est fait, d'obliger l'artiste à se déplacer ou, démarche parallèle et complémentaire, d'obliger l'amateur à voyager. C'est pourquoi, "pèlerin vidéo", je me suis rendu aux USA, au Canada, au Japon, ainsi que dans certains pays d'Europe (dont seuls quelques-uns comptent des artistes vidéo), en Chine (où il n'y en a point), en Afrique (où je n'en ai pas rencontré davantage) en Amérique du Sud où deux pays pour le moins, le Brésil et l'Argentine, en comptent un certain nombre. Celà pour dire, non pas que j'ai voyagé, mais que j'ai dû voyager, en précisant qu'au stade de l'exploration les renseignements restent partiels.

A quoi il est d'autant plus difficile de remédier que - troisième paradoxe, non le moindre, mais il en est encore beaucoup d'autres - la voie ordinaire de l'information se montre singulièrement impropre, sinon réfractaire. Comment apprend-on en effet à connaître l'art moderne ? Au moyen des expositions, répond le bon sens, qui n'est jamais qu'à mi-chemin de la vérité. A peine au tiers ou au dixième, devrait-on dire, si l'on s'interroge et qu'on ne craint pas de répondre avec franchise : pour une bonne partie, notre information tient en effet moins aux oeuvres originales avec lesquelles on entre en contact qu'aux reproductions, feuilletées combien souvent au hasard des revues, aux articles de journaux, de magazines quand ce n'est pas à la rumeur ou à l'ouï-dire. Connaissance au second, sinon au troisième degré, dont il n'y a pas lieu d'approfondir ici l'analyse, mais qui, compte tenu de nos moyens et de nos façons de nous informer, suffit, d'autant qu'un tableau reproduit donne effectivement une idée du tableau peint

(même quand il s'agit des monochromes d'Yves Klein ou Ad Reinhardt) tout comme une sculpture reproduite donne une idée de la sculpture originale en dépit de la troisième dimension défailante. C'est qu'il y a, dans une certaine mesure tout au moins, isomorphisme entre l'oeuvre plastique et sa reproduction imprimée. L'une et l'autre s'accomplissent dans l'espace qui les manifeste. Le caractère fondamental de l'oeuvre plastique est sauf. Or, le propre de la vidéo, c'est de rompre avec l'espace comme dimension privilégiée pour mettre l'accent sur le facteur temporel, hétérogène à la reproduction typographique. Aussi les imprimés - livres, journaux, magazines - consacrés à la vidéo se trouvent-ils dans la nécessité paradoxale de stabiliser et d'isoler des images qui, d'être ainsi traitées au rebours de leur nature, revêtent, comble de l'absurdité, les allures d'un Monet, d'un Rodin ou d'un Picasso abâtardis.

Si j'ai tenu à préciser ces difficultés, même très sommairement, c'est que, faute d'en tenir compte, on se fait une idée de la vidéo à partir de laquelle on se croit autorisé à parler d'une expression artistique à ajouter aux autres et dont il serait loisible de juger comme des autres, après l'art non-figuratif, l'op' art, le pop' art, le poor art, le body art, en attendant l'X art. Or l'hypothèse que j'avance, à partir de l'expérience que j'ai pu faire, c'est que ce qu'il est convenu d'appeler par provision "art vidéo" à la fois étend la notion d'art et la bouleverse comme la vidéo, en remettant en cause la nature de la communication, remet en cause la nature des rapports sociaux.

L'art et le système

Si l'on peut commencer à parler d'art vidéo au stade de la production, il n'en va pas de même aux stades de la transmission et de la réception. J'entends que pour le moment tout au moins, d'une part la distribution n'est pas organisée et que, d'autre part, la réception en est encore au stade artisanal. Même si certaines galeries s'attachent au problème, même si certains, tel Howard Wise, se consacrent à la mise sur pied d'un service de distribution, même si un musée, tel l'Everson Museum à Syracuse, a déjà aménagé une salle dans laquelle le visiteur peut à loisir choisir la bande qui lui convient, l'arrêter ou en mettre une autre au besoin, on peut se demander si à cette phase préparatoire va succéder l'organisation d'un circuit de diffusion tel qu'il existe aujourd'hui pour les oeuvres d'art sur le modèle du marché ou si, comme je le crois, la phase préparatoire ne prélude pas à l'établissement d'autres modalités.

L'un des paradoxes de l'art vidéo est en effet de se dérober à la plus-value. Une lithographie de Picasso peut atteindre une cote très élevée. On voit mal qu'il en aille de même d'une bande vidéo qui, par définition, peut se reproduire et qui, partant défie à la fois la rareté et la propriété. (On se souvient peut-être que Gerry Schum avait tenté de lancer à Düsseldorf un marché vidéo en annonçant que les bandes seraient augmentées automatiquement d'année en année; mais outre la disparition de Gerry Schum, il semble bien que l'expérience se soit soldée par un échec, tout au moins sur le plan de la cote).

La motivation si profonde de l'intérêt financier mise en défaut, on devine que le marché de l'art vidéo a de la peine à se constituer, si même il se constitue un jour. Ce n'est donc pas un hasard non plus si la dernière Foire de Bâle qui, sous le nom de Art 5 '74, réunissait plus de 300 galeries, près de 3000 artistes, plus de 20'000 oeuvres, faisait une place extraordinairement congrue aux bandes vidéo. L'information liée à notre système économique reste, c'est le moins qu'on puisse dire, sur la réserve. Sans aller jusqu'à prétendre que l'intérêt lucratif commande l'information, on peut raisonnablement affirmer que celle-ci accompagne de préférence l'art qui se vend et délaisse, malgré l'intérêt qu'il suscite, l'art vidéo dont la vente n'est qu'un aspect secondaire. L'information

représente un coût que seuls peuvent engager ceux qui disposent de moyens suffisants et qu'ils engagent quand l'investissement promet d'être rentable.

En revanche l'on peut se demander - la réflexion mérite d'être amorcée au passage - si l'art vidéo (il faut bien continuer de l'appeler de la sorte), en mettant à vif l'ambiguïté de l'art sous son double aspect de valeur esthétique d'une part, de marchandise d'autre part, ne favorise pas une prise de conscience en vue, non seulement de désacraliser l'art et ses lieux d'élection, mais de le délivrer des contraintes aliénantes du marché. Ainsi se dessinent des convergences encore mal établies, plus mal aperçues entre l'art vidéo, le body art, l'art écologique, l'art sociologique, etc...

Mais il est un autre point sur lequel l'art vidéo innove. Qu'on le veuille ou non, et même quand on achète, comme on dit, pour le seul plaisir des yeux, la plupart des amateurs, jusqu'à ceux qui récusent la tentation d'une plus-value éventuelle, ne peuvent s'empêcher de penser que peinture, sculpture, sérigraphie, lithographie, ont leur place sur un mur, au salon. Bref, au risque de faire sursauter, force est de reconnaître que notre comportement habituel la vocation d'ornement, d'embellissement reste prépondérante. Ce n'est pas tomber dans la caricature que de l'affirmer : fonction et finalité sont interchangeable. Ainsi de tant d'intérieurs de collectionneurs proposés à l'admiration du public. Or, sur ce point, l'art vidéo marque une différence, non pas de degré, mais de nature. Plus question de mur, de salon, de parc, de jardin. La bande vidéo se déroule sur l'écran TV. Elle n' "existe" que le temps de l'émission. On ne la possède, ni ne peut la posséder au sens où l'on possède une peinture ou une sculpture. Echappant au mur, elle défie l'espace pour s'accomplir dans la durée que constitue son déroulement temporel. Loin de s'ajouter au lieu, elle le nie presque. Elle fonctionne seulement quand on la met en marche. Valeur marchande et valeur esthétique cessent de coïncider tout comme cessent de coïncider finalité et fonction. On devine que l'esthétique, jusqu'à la notion que nous nous en faisons, se trouve fondamentalement modifiée. Ces conditions que j'examine beaucoup trop sommairement, conduisent à trois observations.

1) En dépit du terme "art", l'art vidéo n'est nullement homologué à ce que définit habituellement par ce terme, encore moins à l'ensemble des comportements qu'on adopte vis-à-vis des objets désignés par ce terme.

2) Il s'ensuit que la connaissance de l'art vidéo ne s'établit pas, ni ne peut s'établir sur la même base et selon les mêmes modalités. L'histoire de l'art, fût-elle ou se prétendît-elle la plus pure, la plus rigoureuse, n'échappe pas, du moins en partie, à l'impératif économique puisque le corpus des oeuvres sur lequel travaille l'historien est toujours déterminé par la valeur au double sens de valeur esthétique et valeur marchande, soit dans l'équivoque, connaissance et marché ayant partie liée.

3) On comprend que dans de telles conditions le jugement sur l'art vidéo ne puisse se calquer sur celui dont on use habituellement. Compte tenu du fait que l'information et la documentation, comme je l'ai relevé plus haut, sont indissociables, jusque dans les disciplines dites scientifiques, dont l'histoire fait ou prétend faire partie, de l'impératif économique qui commande par ailleurs leurs structures, il apparaît souhaitable que ceux qui s'essaient à parler d'art vidéo y consacrent à la fois attention et prudence, évitent en tout cas d'en trancher, comme l'a fait tout récemment Allan Kaprow qui, tenant pour acquis qu'une dizaine d'années suffisent pour dresser un bilan, n'hésite pas à intituler le sien : Vidéo Art : Old Wine, New Bottle (*1) sur la base de principes et de méthodes qu'il a lui-même récusés dans ses happenings. Tel est sans doute le défi : étudier l'art vidéo en se gardant de l'"artifier", c'est-à-dire de le mouler sur nos comportements et nos pratiques habituels. L'art vidéo me

paraît en effet engager une partie qui va au delà de ce que l'on tient habituellement pour l'art. C'est ce que je me propose, entre autres, d'exposer ici.

Aperçu historique plus quelques conjectures

Il est tentant d'esquisser un historique, encore que l'art vidéo ne compte que deux lustres à peine. Mais, ce faisant, il importe de tenir compte des considérations qui précèdent. Si donc l'histoire de l'art traditionnelle fournit, en tant que modèle de connaissance traditionnelle, à la fois des procédures et des pratiques, elle ne saurait tout à fait convenir à l'art vidéo dont la nature "extra-artistique" donne l'occasion de revoir ces mêmes procédures et pratiques. Car s'il est légitime, conformément à la discipline, de dater, classer, attribuer, évaluer selon l'ordre chronologique, il est non moins légitime de se demander si les phénomènes ne déjouent pas la notion de fait et, par là, instaurent, ce qui paraît contradictoire dans les termes, une manière d'historique problématique.

Dans cette perspective problématique il convient de signaler le rôle joué dès 1950 par la télévision de Boston (WGBH) grâce à une orientation expérimentale qui ne s'est pas démentie. C'est ainsi qu'a été diffusée en 1964 la série "Jazz Images" qui a tendu pour la première fois peut-être à rompre avec l'image classique de l'orchestre, fût-elle documentaire ou poétique, pour inventer des images abstraites en accord avec la musique. Une année plus tard, en 1965, l'artiste d'origine coréenne, Nam June Paik, utilise le premier magnétoscope portable et montre dans un café de Greenwich Village les scènes qu'il a enregistrées de son taxi : "Café au Go Go, 152 Bleecker October 4 and 11 1965. ... Five years, old dream of me. The combination of Electronic Television and video tapes recorder is realised..." (*2)

Le ton de la note montre bien que l'événement est l'aboutissement - en même temps que le début - d'une longue quête qu'illustre la phrase aujourd'hui célèbre du même artiste : "As collage technique replaced oil painting the cathode ray tube will replace the canvas" - ("De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile")

Ces travaux sont présentés la même année à la galerie Bonino à New York. En 1967 la Fondation Rockefeller accorde une subvention de 275'000 dollars à la WGBH-TV de Boston pour encourager la création artistique à la Télévision, ce qui conduit des pionniers tel Fred Barzyk à produire avec, entre autres, Paik, Tambellini, Piene, Padlock, Seawright, Kaprow, Stan Vanderbeek, Douglas Davis, la suite intitulée The Medium is the Medium, diffusée en 1969. La même année a lieu à New York la première exposition d'art vidéo organisée par la Galerie Howard Wise */ sous le titre : TV as a Creative (*3) Medium avec la participation de Serge Bourtouline, Frank Gillette et Ira Schneider, Nam June Paik et Charlotte Moorman, Earl Reiback, Paul Ryan, John Seery, Eric Siegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini, Joe Weintraub.

*/ Howard Wise a participé au Troisième Salon International de Galeries Pilotes qui a eu lieu en 1970 au Musée des Beaux-Arts de Lausanne. Il a fermé récemment sa Galerie pour se consacrer exclusivement à l'organisation de la distribution des bandes vidéo.

Présentant sa bande intitulée : Everyman's Moebius Strip, Paul Ryan pose en ces termes une analogie exemplaire : "A Moebius strip is a one-sided surface made by taking a long rectangle of paper, giving it a half-twist, and joining its ends.

Any two points on the strip can be connected by starting at one point and tracing a line to the other without crossing over a boundary or lifting the pencil. The outside is the inside. The inside is the outside. Here the power of Video Tape Recorder (VTR) is used to take in our own outside. When you see yourself on tape, you see the image you are presenting to the world. When you see yourself watching yourself on tape, you are seeing your real self, your "inside". **/

**/ Un ruban de Moebius est une surface plane faite d'un long rectangle de papier auquel on imprime une demi-torsion et dont on joint les deux extrémités. A n'importe quel endroit du ruban, les deux points opposés peuvent être rejoints en partant de l'un et en traçant une ligne jusqu'à l'autre sans frontière à enjamber, ni lever le crayon. L'extérieur est l'intérieur. L'intérieur est l'extérieur. C'est aussi le pouvoir de la bande vidéo qui peut extérioriser notre intérieur. Quand vous vous voyez vous-même sur la bande vidéo vous voyez l'image que vous présentez au monde. Quand vous vous voyez vous-même vous regardant vous-même sur la bande vidéo, c'est vous-même que vous voyez, votre "intérieur".

En 1968 Sony met sur le marché le magnétoscope portatif appelé aux USA portapak, qui devient l'instrument de tous les artistes pionniers dont la revue Radical Software (*4), animée, entre autres, par Beryl Korot, Ira Schneider, Frank Gillette, Juan Downey, rassemble, dès le premier numéro paru en 1970, des textes critiques, philosophiques, techniques qui constituent l'effort de réflexion le plus remarquable dans ce domaine. En 1970 encore Gene Youngblood publie Expanded Cinema (*5), l'année même où Nam June Paik inventait le synthétiseur vidéo. De son côté Douglas Davis suit avec autant d'attention que d'acuité l'évolution du phénomène dans une série d'articles, tandis que Michael Shamberg groupe ses réflexions et ses expériences dans l'ouvrage intitulé Guerilla Television (*6), publié en 1971.

La Côte Ouest ne se montre ni moins active, ni moins féconde. En 1967, la KQED-TV à San Francisco crée le premier atelier vidéo et lance un programme expérimental sous la double impulsion de Brice Howard et Paul Kaufman. Ainsi naissent "Music with Balls" de Terry Riley, "Sorcery" de Loren Sears, "West Pole" de Robert Zagone, ainsi que l'éblouissant et combien inattendu "Homage à Descartes" de la poétesse Joanne Kyger. De son côté James Newman, conscient de l'importance de la télévision, transforme sa galerie d'art en décembre 1968. En collaboration avec la KQED-TV de San Francisco, il lance l'"Open Gallery", suite de programmes télévisés, auxquels prennent part des artistes comme Robert Frank, Ken Dewey, Walter de Maria, Yvonne Rainer, Ann Halprin, Julian Beck and The Living Theatre, Robert Nelson, Frank Zappa, Edwin Schlossberg, Terry Riley, Philip Makanna. La Diffusion, qui a lieu en 1969, est un succès dont le mérite revient en grande partie au producteur et directeur John Coney. (*7)

Aux Etats-Unis encore, quelques galeries parmi les plus actives s'ouvrent à l'art vidéo, ainsi Bykert, Leo Castelli, Fishbach, Bonino, Gibson, Sonnabend, Ronald Feldman Fine Arts, Howard Wise. De son côté la Kitchen joue un rôle décisif à New York. Lieu de rencontres et d'expériences, elle est l'un des seuls endroits où l'on peut voir des bandes vidéo quasiment tous les jours (J'y ai vu en 1972 la présentation du premier festival vidéo féminin.) En 1971, le Finch College Museum of Art à New York présente, sous la vigoureuse impulsion de sa directrice, Mrs. John Varian, l'un des premières confrontations à avoir lieu dans un musée. Ainsi continue d'émerger le nouvel art vidéo avec la participation de Les Levine, Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Steve Reich, Eric Siegel, Peter Campus, Robert Whitman, Michael Netter, Tsai Wen-Ying, Constantine Manos, Jackie

Cassen, Russel Connor, James Seawright, Stephen Beck, Richard Felciano, David Dowe, Keith Sonnier, Bruce Nauman, etc.

Le Canada s'est ouvert très tôt aux expériences vidéo. C'est dans ce pays qu'elles se sont peut-être le plus développées, surtout en relation avec la TV par câble - problème que je ne puis aborder ici. Aussi me bornerai-je à l'entreprise considérée généralement comme la plus originale et qui, sous le nom de Vidéographe (*8), propose des vidéogrammes "faits par des citoyens pour des citoyens". Fondé en 1971 à l'initiative de Robert Forget, le Vidéographe, qui bénéficie de subventions relativement importantes de l'Office national du film, a réalisé, jusqu'en mars 1973, quelque 140 projets, après en avoir refusé un peu plus de 300. A Montréal, au 1604 de la Rue Saint-Denis, le Vidéothéâtre dispose d'un peu plus de 100 fauteuils autour d'une couronne de multi-écrans suspendus. Chaque nouvelle bande est présentée par son auteur et les débats qui ont lieu chaque soir permettent, non seulement d'échanger des vues critiques, mais d'instaurer un nouveau type de relation puisque quiconque peut devenir producteur. Le propos du Vidéographe n'est donc nullement de susciter des "artistes", ni même des vocations artistiques; il se veut délibérément civique et politique. La distinction n'est peut-être pas aussi simple. Il apparaît en effet de plus en plus problématique que les bandes vidéo se rangent dans les catégories que nous avons accoutumé d'établir. Ainsi celles produites dans le cadre du Vidéographe ne relèvent pas exclusivement de la dimension civique, sociale ou politique du seul fait qu'elles poursuivent expressément l'une de ces fins; tout comme les bandes dites d'art ne relèvent pas exclusivement de la dimension esthétique du seul fait qu'elles ont pour auteurs des artistes. La vidéo présente, tel Protée, le caractère paradoxal et déroutant de se dérober à la détermination et d'entraîner dans le même mouvement les appellations qui cherchent en vain à la stabiliser. C'est un point sur lequel j'aurai l'occasion de revenir, mais dont l'importance se fait cruellement sentir quand on entreprend un aperçu historique. Qu'advient-il si les faits changent d'identité et qu'ils échappent quand on croit les rassembler? De même que le poisson n'aurait jamais pu inventer la géométrie euclidienne ni l'histoire puisque l'eau déjoue aussi bien l'espace que le temps, de même la vidéo risque de mettre à mal la discipline des historiens traditionnellement liée à l'écriture, à l'inscription, bref au médium susceptible de stabiliser les messages sur un support durable. Quand le médium change de nature, c'est l'ensemble des connaissances, des principes et des méthodes qui change à son tour. La médiation électronique transforme, on seulement les problèmes, mais les situations dans lesquelles ils apparaissent comme tels. C'est pourquoi l'aperçu que je tente est nécessairement en porte-à-faux. Impossible de rassembler tous les faits pour satisfaire des pratiques établies que de nouveaux "faits" mettent en question. Même s'il est raisonnable de souhaiter des informations sur les premières années, de 1963 à 1970 approximativement, il est certain qu'elles varient considérablement selon qu'on choisit de les recueillir aux Etats-Unis, au Japon, au Canada, en Europe, davantage encore si on décide de faire état des recherches "pré-vidéo" présentées en 1963 à la Galerie Parnasse à Cologne par Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, ou de mettre en évidence le rôle joué par exemple en Italie par Luciano Giaccari au Studio 971 à Varèse en 1968. En si bonne voie, je serais tenté moi-même de mentionner le cours que j'ai introduit dès 1969 à l'Université de Lausanne : Esthétique et mass media : La Télévision et dans lequel ont été présentés des travaux aussi novateurs que ceux de Gérard Minkoff, Jean Otth, Fred Forest */.

*/ Cf. A. Willener, G. Milliard, A. Ganty, Vidéo et Société virtuelle. Paris, Tema, 1972. C'est Guy Milliard, assistant à l'Institut de Sociologie de Lausanne, qui nous a présenté les lers exemples de la pratique sociologique de la Vidéo.

Même si, d'une part, les artistes qui utilisent le magnétoscope portent un nom et que, d'autre part, le matériel d'équipement reste relativement coûteux, il semble donc bien que l'art vidéo se présente sous les traits d'un art "populaire" en gestation et qui, partant, élude la prise historique pour favoriser une problématique qu'on retrouve au niveau du contenu et de la forme.

L'art vidéo et ses voies

La tentation est forte, quand il s'agit d'art, d'établir une classification. En y cédant, on pourrait par exemple parler d'une vidéo réaliste, d'une autre lyrique, d'une troisième tragique ou comique. En reprenant les catégories familières à la littérature, on pourrait encore essayer de distinguer des genres : la vidéo-théâtre, la vidéo-farce, la vidéo-sonnet à défaut de la vidéo-épopée... Une classification qui s'inspire de catégories existantes a le double avantage de réduire le nouveau contenu et, partant, de répondre au comportement d'attente du public (Old Wine, New Bottle !). Mais je crains qu'une telle tentation ne ramène l'art vidéo à la conception établie, dont on a vu et dont on verra mieux qu'il la défie, en tout cas la dément. Plutôt que de distinguer mouvements, tendances, écoles, je me propose donc d'indiquer quelques voies dans lesquelles l'art vidéo me paraît s'être engagé et qui réciproquement l'éclairent.

"Mon corps, cet inconnu", telle la voie qu'on emprunte aussitôt découvert le fait que la caméra électronique permet à la fois une reproduction quasiment sans frais ni fin (on efface et on recommence !). La vidéo offre d'entrée de jeu à n'importe qui et à n'importe quel objet une investigation "gratuite", et ce à longueur de bande. La merveille de découvrir à loisir sa face, son nez, ses mains, ses pieds, ses bras, ses jambes, son front, son cou, sa langue, ses cheveux... Continent sans visa, sans limite non plus ! Et l'on comprend que les grimaces, occupation dérisoire à nos yeux, mais combien importante pour les enfants, inspirent tant d'artistes soucieux de nous restituer au jeu - et donc à notre enfance - au double sens d'activité ludique et de liberté de mouvement. Bruce Nauman, Keith Sonnier, Les Levine explorant, après les parties de leur corps, les gestes élémentaires - prendre sa nourriture, l'introduire dans sa bouche, la mastiquer, l'avalier - puis les activités élémentaires - marcher, grimper, sauter, ce que jadis Marcel Mauss étudiait à la lumière de l'ethnographie sous le nom de techniques du corps. La peinture s'arrête au portrait. La vidéo saisit le mouvement à la fois du dehors et du dedans. A la différence du cinéma, qui tend à privilégier et donc à choisir, elle a le pouvoir et le luxe de ne pas choisir, de se donner à corps perdu (et retrouvé).

Dans une seconde voie - "Moi, cet inconnu" - les travaux, entre autres, de Peter Campus, Gérald Minkoff, Peter Weibel, Jean Otth s'en prennent à la perception. Certes, il y a longtemps que nous avons appris à douter de nos sens : le fameux bâton qui se brise quand on le plonge dans l'eau ! Depuis fort longtemps, la philosophie, depuis plus longtemps la mythologie, plus récemment la science, nous ont appris à nous défier des apparences. Le malheur est qu'elles ne nous ont appris à nous en défier ni de la même manière, ni à partir des mêmes principes, encore moins pour les mêmes fins. D'où l'éclatement qui s'achève en ostracismes réciproques, les unes et les autres se targuant de détenir la vérité. Au point qu'on se trouve plongé avec chacune d'elles - philosophie, mythologie, science - dans des réalités différentes. Bâton brisé ? En tout cas désarmé.

Or la vidéo permet, pour la première fois peut-être, du moins dans une telle mesure, de voir et de sentir comment fonctionnent nos sens, les images que nous formons, comment nous les formons (et les déformons), comment nous les agençons, Tel Campus dans Interface. Sur un grand panneau de verre se présentent deux images; l'une est votre image reflétée, l'autre votre image vidéo.

Quand vous vous déplacez, les deux images se déplacent dans la direction opposée. Laquelle est (la plus) vraie ? De même que la TV nous a montré pour la première fois dans l'histoire des hommes en état d'apesanteur - ce qui est radicalement différent de l'explication qu'on peut donner du phénomène - de même la vidéo retrace l'expérience dans laquelle on est soi-même inclus.

Une troisième fois propose le développement de l'interface (*9) au niveau de l'environnement. De l'environnement naturel d'abord : ainsi Gilbert and George qui, sculptures vivantes, restent immobiles de longues minutes durant à peine interrompues par de rares gestes très sobres (The Nature of our Looking). Gageure absurde si pour le spectateur ne s'opérait un renversement significatif. Au lieu que la figure humaine se détache, comme dans notre expérience habituelle, de son milieu, et donc de la nature, voici que c'est le milieu qui se détache ou plutôt que, les termes mutant à leur tour, c'est une branche, une feuille, un buisson, mus par un maigre vent qui deviennent les "acteurs" alors que Gilbert and George se hiératisent progressivement, double médaille commémorative, et finissent par se pétrifier à l'instar d'empreintes fossiles.

Au niveau de l'environnement naturel encore : l'acte d'amour, presque toujours flétri sous les espèces de la pornographie et à quoi s'oppose la bande faite par Les Levine (je ne connais pas d'équivalent) : un couple qui grâce au magnétoscope fait la découverte de ses caresses, de ses gestes, de ses murmures sans que jamais l'intime s'altère, sans que rien se mette ni se donne jamais en spectacle. Seule la vidéo semble capable de respecter la singularité inconnue des autres media qui toujours re-produisent et qui, en re-produisant le désir, le commercialisent et le dénaturent. Délaissant le "produit", proscrivant la marchandise, expulsant le voyeur, la vidéo lie en l'occurrence érotisme et pudeur.

Dans cette voie "amoureuse" - qu'on entende bien le terme - s'inscrivent des essais qui, tels ceux de Grank et Laura Cavestani par exemple, consacrent aux Indiens ce qu'on serait de prime abord tenté d'appeler des enquêtes ethnographiques alors que la vidéo leur fournit le moyen d'échapper à la fois aux visées et au discours de l'ethnographe pour s'engager dans la voie : l'autre-et-moi (c'est à dessein que je mets des traits d'union). Montrer, voir, observer, déduire, induire postulent la distinction de l'objet et du sujet. C'est que les termes de la langue consacrent la division. Qu'advient-il quand l'ethnocentrisme, fût-ce au nom de la science, a pouvoir discrétionnaire et donne cours à des concepts tels que "primitifs", "sauvages", "civilisés" ?

Démarche orientée dans le même sens, celle de Shirley Clarke qui au moyen d'un ou de plusieurs moniteurs portatifs crée un véritable environnement affectif, s'accordant par exemple au moniteur qu'elle tient dans ses bras, comme un enfant, serait-on tenté de dire. La machine, objet de tendresse humaine annonce-t-elle la maternité électronique ? On connaît la boutade qui fait sourire tant d'Européens condescendants : l'enfant américain a trois parents : le père, la mère et l'écran de TV. Et pourtant il est vrai que nous sommes entrés dans une ère nouvelle, dans l'ère des media (300 millions de téléviseurs, plus d'un milliard à un milliard et demi de téléspectateurs, près du tiers de la population du globe) et qu'il importe de les apprivoiser, ces media, comme nos ancêtres ont apprivoisé les animaux. Déjà il n'est plus absurde de parler de media domestiques avec la télévision communautaire par exemple.

Entreprise à laquelle participent à leur manière un Douglas Davis ou un Ira Schneider. Dans un travail récent, celui-ci a construit un environnement vidéo de 25 moniteurs à l'image de la carte de Manhattan, d'où le titre : Manhattan is an Island, sur lesquels se déroulent au moyen de 6 bandes des scènes tirées de l'uptown, de la Midtown, de la downtown, d'autres prises du bateau

qui fait l'excursion autour de l'île, d'autres encore vues de l'hélicoptère qui survole New-York... Il ne s'agit ni de maquette, ni de jeu, encore moins de gadget. Ce qui m'a frappé lorsque j'au "vu" (peut-on encore employer ce verbe ?) Manhattan is an Island, c'est que s'étaient installés au milieu des images et des sons plusieurs jeunes gens qui, accroupis, agrnouillés; étendus, devisaient calmement comme si la mégapole, paradoxalement ramenée par la vidéo à la mesure de ses habitants, retrouvait qualité humaine et d'abord vertu d'accueil. Non pas simulacre mais simultanéité, comme si le signe d'avoir été trop longtemps frelaté, mercantilisé, perverti, cherchait à se purifier par l'écran pour redevenir fraternel. Ce qu'il était à l'origine : alliance.

Dans cette voie - faut'il l'appeler "Le monde et nous" - Frank Gillette, l'un des animateurs de Radical Software, développe une recherche écologique nourrie de philosophie, de poésie, mais aussi bien de cybernétique que d'une longue méditation personnelle (*10). A sa dernière exposition à l'Everson Museum à Syracuse (1973), une suite d'environnements, Subterranean Field, Terraquae, Gestation/Growth par exemple nous faisaient participer à la vie des plantes, à la vie des animaux, jusqu'à la naissance en direct de centaines de poussins. Tentative qui récuse l'observation et qui, aux antipodes du documentaire, entreprend de créer un biotope par sympathie.

Je mesure l'insuffisance de mes notations; mais comment rendre compte de l'expérience qui se dérobe aux mots ? Tout au plus peut-on donner envie de voir ces bandes. Envie qui ne devait pas manquer non plus à ceux qui découvraient le "jardin" vidéo que Nam June Paik présentait à l'Everson Museum en mars 1974. Couchés au milieu de plantes vertes, une vingtaine de moniteurs, fleurs monstrueuses et féériques crachant, tel un pollen en délire, couleurs et rythmes. L'imagination au diapason d'une technique endiablée. De même que Mallarmé entendait donner l'initiative aux mots, Paik entend donner l'initiative aux électrons (après le rêve, le fantasme, la folie peut-être).

Les voies que j'ai indiquées proposent un éventail de directions dans lesquelles les artistes orientent leurs recherches, les uns depuis plusieurs années, d'autres pour la première fois; à quoi s'ajoutent ceux qui, hors de toute préparation, profession ou métier d'art, s'emparent du magnétoscope et s'en servent. La distinction classique entre "artistes" et "amateurs" s'efface. "L'oeuvre d'art" ne relève plus de qualités isolables à partir de critères qu'on applique au moyen du seul jugement esthétique. L'interaction, ses modes, ses degrés, ses plans s'affirment comme un facteur déterminant. L'outil sophistiqué qu'est l'électronique rejoint paradoxalement les premiers bifaces de la préhistoire. A la poursuite de son ombre que Jean Otth délimite, efface, traverse, les gestes s'épanouissent dans l'espace affranchi du mesurable. La chronologie se dissout, la trace se fait tracé; le tracé devient trajet, rejoignant symboliquement les empreintes de mains que les hommes des cavernes ont laissées sur les parois. L'espace vidéo vibre de ses échos infinis qu'il suffit d'éveiller. ("J'enregistre l'image à l'intérieur de laquelle se trouve la même image qui me transmet le message que j'enregistre en même temps que je l'émet, puisque le moniteur reste dans le champ de la caméra", déclare Gérard Minkoff). Ainsi s'instaure l'éco-pathie (ou écho-pathie ?) qui profile le monde à venir. Mais il faudrait tenir compte - ce que je ne puis faire ici - de la mutation de l'Olympe : Sony-Zeus (avec la cohorte des autres fabricants) la TV-Héra (qui enveloppe la planète et bientôt la galaxie de ses filets), enfin, tel Hermès, l'écran vidéo. A défaut de parler ici des deux premiers, j'acquiescerai le pouvoir du troisième.

Une relation nouvelle : la médiation vidéo

Pendant des millénaires, la communication a opéré principalement par le message linguistique ou iconique. Dans le premier cas, ce sont les symboles linguistiques qui servent d'intermédiaires, dans le second, des images, plus largement des représentations. Les symboles linguistiques et/ou iconiques ont besoin pour se transmettre d'être reproduits, représentés par la voix, par l'écriture, par la peinture, la sculpture ou tout autre moyen de re-production. Or la re-production est une opération de réitération. Elle exige à la fois un espace, qui lui sert de support, des formes pour l'occuper, des règles pour les assembler, une certaine stabilité pour les maintenir. Autrement dit, la représentation est impossible en dehors d'une certaine fixité du message, qui seule lui assure la durée, courte ou longue, peu importe, dont elle a besoin pour faire précisément office de message, c'est-à-dire d'éléments structurés capable de pourvoir à la communication.

Avec les moyens audio-visuels, particulièrement la TV et la vidéo, les données du problème changent du tout au tout. La représentation n'est plus l'opération clé; c'est la transmission. Au lieu que le spectateur réactive des formes stabilisées, il est entraîné dans le mouvement des messages-images. Par définition, l'écran exclut toute représentation et même toute possibilité de représentation, puisqu'il fonctionne seulement si l'image cède la place à l'image suivante. La nature profonde de l'écran réside donc dans sa disponibilité permanente à recevoir le temps. Le représenté cède au transmis, au processus même de la transmission. Fondée des millénaires durant sur la spatialisation du message, la communication est aujourd'hui doublée d'une médiation d'un type nouveau, que l'on commence seulement à soupçonner, et dont les artistes vidéo sont peut-être les premiers à prendre conscience. Par exemple du fait que la nature de l'image a profondément changé.

Depuis la préhistoire jusqu'au 19^e siècle, c'est à la seule incandescence que l'homme a recouru. Qu'il fasse brûler du bois, des torches, des chandelles ou qu'il chauffe à blanc par un courant électrique une fibre enfermée dans une ampoule vide d'air, l'incandescence est le phénomène qui permet de produire la lumière au moyen d'un corps dont la température est portée à plus de 500 degrés C. Or l'image électronique procède de la fluorescence, phénomène par lequel des électrons libres engendrent des photons lumineux. A la différence de l'incandescence, dans laquelle sont liées chaleur et lumière, la fluorescence procède d'un phénomène général, la luminescence, dont le propre est d'exciter la matière sans qu'il soit besoin de la chauffer. D'où le nom de "lumière froide" que le savant allemand Wiedemann lui a donné en 1888. L'image est donc produite par le choc des électrons sur la poudre luminescente répandue sur l'écran. Par sa production spécifique, l'image TV comporte des caractères que n'ont pas les autres media et qui, même si nous ne les analysons guère, influent sur notre perception. Pour nous l'image TV naît directement de l'invisible sans transition ni support, sans amorce ni ébauche :

" Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt... "

La référence à Mallarmé n'est pas fortuite. Alors que l'image traditionnelle s'associe à la lumière qu'accompagne au fond de nous l'expérience millénaire de la chaleur, la luminescence est liée au monde bleuâtre qu'habitent les visions-fantasmes du poète-prophète et ne contredit pas, en dépit de la magie de la couleur les paroles d'Hérqudiade :

"... O miroir !
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant les heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 ..."

Jusqu'à l'aveu tragique :

"Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !"

De tels rapprochements peuvent paraître hasardeux. Il est pourtant significatif que McLuhan fasse honneur à Mallarmé, avant Joyce, d'être l'interprète de la nouvelle médiation à laquelle l'art vidéo nous introduit beaucoup mieux que la Télévision elle-même. Celle-ci est en effet pour la plupart des téléspectateurs l'expression même de la réalité, le miroir des événements au point que le public ne s'interroge jamais sur la nature des images transmises. Seul lui importe le contenu auquel, par un effet d'illusion dû à l'immédiateté de la transmission il souscrit quasi spontanément. En revanche, l'artiste vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise et qui - c'est ce qu'on oublie ordinairement - fait partie à la fois de l'expérience et donc du réel. Ainsi s'élaborent les lieux d'une réalité électronique dont les mythes commencent seulement à naître. Mais que l'on se garde de croire à un nouveau spectacle ou à une nouvelle mise en scène. C'est ici qu'apparaît encore le caractère radicalement nouveau par rapport au cinéma.

"... La fabrication de l'image ciné consiste en une transformation des variations d'intensité lumineuse au niveau de l'objet perçu (objet-scène filmé par la caméra optique) en variations chimiques au niveau du support appelé pellicule, laquelle renvoie à l'aide d'un projecteur ces variations chimiques en variations lumineuses constitutives de l'image sur l'écran; la production d'une image TV implique des relais plus complexes : les variations lumineuses sont transformées - ou "analysées" - en variations électroniques au niveau des tubes de prise de vue (caméra électronique); celles-ci produisent des variations électro-magnétiques au niveau des têtes d'enregistrement (magnétoscope), et la bande magnétique qui a reçu et conservé ces variations les renvoie en un processus symétrique inverse sous forme de variations électroniques puis de variations lumineuses constitutives de l'image télév."(*11)

Distincte par son mode de production fluorescent, l'image TV l'est encore par son mode d'inscription et, partant, par son mode de "de-scription" (au sens de déchiffrage). Le signal procède d'un double surgissement : d'une part, de radiations invisibles rendues soudain visibles par le flot d'électrons; d'autre part, de la vacuité de l'écran au plein mobile de l'image, comme si l'on passait sans transition du non-existant à l'existant. L'expérience est si nouvelle que nous nous réfugions dans l'ignorance de crainte d'en affronter la radicale nouveauté. De la préhistoire à nos jours, c'est en effet sur le mode du tracé ou de l'empreinte, jusque dans la photographie, jusqu'au cinéma, que s'est manifestée l'image. Aujourd'hui l'image apparaît à l'écran, sans indication de provenance, sans moyen apparent de conservation, immédiateté et fugitivité confondues, le support se dissolvant dans le balayage toujours recommencé des électrons.

Sans entrer dans les détails techniques, rappelons qu'à la différence du nerf optique, qui dispose de plusieurs centaines de milliers de canaux, l'écran de télévision n'en possède d'un en tout et pour tout. C'est dire qu'il n'y a jamais qu'un seul point sur l'écran. Ce qui peut sembler aussi improbable qu'incompré-

hensible. En fait, l'image se constitue sous nos yeux grâce à un balayage suffisamment rapide et au phénomène connu sous le nom de persistance rétinienne. N'empêche qu'à la différence des autres media - architecture, peinture, sculpture, imprimé, photographie, film - qui fournissent un message global et qui, s'il est altéré par les intempéries, l'usure ou quelque autre accident, peut toujours être reconstitué, voire, comme le pratiquent les archéologues, restitué, l'image électronique est formée de la course paradoxale d'un seul point lumineux qui balaie l'écran de haut en bas et auquel la lenteur de notre perception visuelle donne figure, sinon consistance : figure imaginaire construite à partir d'une course "gelée", figure sans corps, ni trace, ni original. L'"apparitionnel de l'image électronique compose avec l'accidentel". C'est pourquoi l'on ne s'étonne pas outre mesure des perturbations qui sont difficilement acceptables dans un journal, plus difficilement encore dans un livre. Il est donc dans la nature du medium électronique de prédisposer à tous les possibles. Du seul fait qu'elle procède hors de tout véhicule (les électrons n'apparaissent jamais comme tels à cause de leur nombre et de leur vitesse), l'image électronique a le pouvoir de se métamorphoser à l'infini. La métamorphose est son lot comme l'immédiateté. Tel le fiat de la Genèse, l'écran fait surgir du chaos électronique formes, êtres et figures, apparitions sans dépôt, ni sédimentation, ni résidu. Les doigts s'approchent-ils de l'écran, ils ne touchent, ni ne palpent, ni ne rencontrent rien sinon le grésillement de l'électricité statique. Cette condition si nouvelle, poussée à la limite du paradoxe par la télévision en direct, convertit l'information en actualité-protée. Qu'attendre en effet de la médiation "apparitionnelle"? La Genèse peut-elle être histoire ? N'en est-elle pas la contradiction, en tout cas le démenti permanent ?

Même si notre situation est tout à fait différente, on peut se demander si l'écran électronique n'est pas devenu pour la société de masse l'équivalent de ce qu'était le masque pour les sociétés primitives. A défaut de nous relier à une cosmogonie, à défaut de nous faire partager une croyance commune, elle nous fournit la possibilité de nous relier à une actualisation collective permanente. Mais cette relation est loin d'être inoffensive. Trop d'intérêts sont engagés; trop de manipulations à l'oeuvre. Or si la liturgie de masse qu'est la TV risque d'altérer notre imaginaire pour en faire un "techno-imaginaire", on peut se demander si l'artiste video n'est pas celui qui, à travers l'écran-masque du thaumaturge, élabore l'écran-masque du shaman, afin, sinon d'exorciser les manipulations, du moins de déjouer les manipulateurs en nous engageant dans la voie d'une électronique critique. En commençant par exemple à mettre au jour, sous les informations, les actualités, les nouvelles, les symboles qui les structurent, le code qui les fait fonctionner et par lequel la société établit ses rapports en réglant ses échanges. Or la plupart des télévisions font profession de pratiquer les mêmes missions - informer, instruire, divertir - inscrivent leurs activités dans le même type de grille, adoptent en gros les mêmes genres, les mêmes programmes, et cela à l'Ouest comme à l'Est. On peut dès lors se demander si l'artiste video n'est pas celui qui, non seulement change les contenus - genre, programme - mais celui qui, au delà de la rhétorique, s'en prend au code, donc à l'organisation sociale. Telle me paraît être l'une des visées les moins aperçues, peut-être la plus ambitieuse de l'art video, dans la mesure où on ne réduit pas préalablement celui-ci à une activité artistique "supplémentaire".

Au delà de l'art

L'idée d'une conclusion serait doublement erronée. D'une part l'art vidéo ne constitue qu'une activité mineure parmi toutes celles qu'offre la vidéo; la plus réduite si l'on en juge d'après ce qui a été publié, davantage encore si l'on tient compte des nombreux usages qu'elle a trouvés dans le domaine social (animation, information, contre-information, éducation, etc.). Quant aux fabricants, ils n'y ont même jamais songé; toutes les annonces publicitaires s'accordent à chanter les vertus de l'électronique pour améliorer la formation du personnel et donc le rendement : l'oeil de Taylor enfin omniprésent !

D'autre part, l'art vidéo n'est pas un simple sous-ensemble des beaux-arts ou du système de l'art. Sur plusieurs points, il met en cause la notion d'oeuvre, celles de marché, d'artiste, de métier, ainsi que les idées, croyances, sentiments et comportements qui y sont attachés. Hiatus originel de la vidéo: nul besoin d'apprentissage, à peine quelques heures, une demi-journée tout au plus pour manipuler les appareils ! (aussi a-t-on vu, et ai-je vu des étudiants - je pense à certains de mes étudiants à l'Université de Lausanne, à d'autres rencontrés à San Diego, à New York, à Buffalo, à Montréal, à Tokyo - faire du premier coup des bandes du plus grand intérêt). Le passé remis en cause, les concepts se désagrègent toujours plus. L'artiste défini par la tradition et blasonné par elle cherche aujourd'hui l'alibi des guillemets ("artiste").

Le trouble s'aggrave si l'on s'avise que de nombreuses bandes faites pour des usages sociologiques, psychologiques, voire psychiatriques, ou même à fins étroitement documentaires révèlent, au-delà de leur objectif, une dimension esthétique insoupçonnée dont s'étonnent après coup aussi bien "auteurs", "acteurs", qu'"utilisateurs" (je pense à une étonnante suite de bandes que l'équipe de Francis Reusser a consacré à la préparation d'un banquet de 2 000 couverts, la Société de Banque Suisse conviant son personnel à son jubilé...). Si tout peut devenir de l'art, en tout cas donner un sentiment esthétique, l'art n'est-il pas menacé de se dissoudre ? Faut-il maintenir à tout prix, comme d'aucuns l'estiment, la distinction entre l'art et ce qui n'en est pas, ou dont on juge que ce n'en est pas ? Qu'étaient hier poteries, assiettes, vases, cuillers, haches, couteaux, stylets, paniers, ustensiles de toutes sortes qui de la préhistoire à l'artisanat des derniers siècles font l'orgueil de tant de musées ? Le musée des beaux-arts, s'en tient exclusivement à la peinture et à la sculpture, est non seulement de fondation récente, mais procède d'une conception dont on est en train de revenir, comme l'atteste l'évolution du public ainsi que les déclarations trop rares de quelques ministres éclairés ("j'en reviens à la question essentielle pour moi. Nous recevons la culture en termes traditionnels, en termes d'art; et nous avons une approche nouvelle à faire, notamment sur le lieu de travail, pour que la culture soit une forme de vie. ...de tous les Beaux-Arts, celui auquel je crois le plus, mais qui reste à découvrir, est l'art de vivre"(*12)).

L'art vidéo contribue ainsi à la mutation qui est en train de se produire, le plus souvent à notre insu. D'où précisément la difficulté de nous en rendre compte. Pour nombre de gens, la vidéo provoque un ennui qu'ils ont peine à surmonter. Ennui qu'on aurait tort de nier, puisqu'ils l'éprouvent, mais on est en droit de réfuter la conclusion qu'ils en tirent, à savoir que l'art vidéo est ennuyeux. En fait, l'art vidéo remet en question la manière dont nous regardons, plus profondément la manière dont nous nous comportons.

Tout se passait encore récemment comme si le monument était à la fois l'expression privilégiée d'une société ou d'une civilisation et simultanément

pour nous l'instrument privilégié de sa connaissance. Palais, tombeaux, sculptures, peintures, thermes, arcs de triomphe, églises, cathédrales, le monument - l'étymologie en fait foi - est ce qui conserve, commémore, simultanément avertit, bref ce qui constitue la mémoire d'une société et donc l'être qu'on retrouve à travers cette mémoire moyennant une lecture adéquate, en l'occurrence la lecture "monumentale" telle que nous l'ont enseignée archéologues et historiens par le truchement de la langue. A la différence du monument, qui a presque toujours vocation publique, les archives qui conservent l'histoire d'un pays, d'une cité, d'une entreprise ou d'une famille, sont liées au lieu où se réunissent les chefs dont elles authentifient et garantissent les titres au pouvoir. Le document quant à lui permet de choisir ce qui mérite d'être transmis, surtout les destinataires à qui la transmission doit bénéficier. Mise en signes, il distribue - qu'on me pardonne l'apparent jeu de mots - d'une part les insignes, de l'autre les indignes. Organiser le pouvoir, glorifier ses hauts faits, forger l'histoire, maintenir l'ordre établi, telles semblent être les fonctions des "institutions plastiques" que sont le monument, les archives, le document. Il n'y a donc guère lieu de s'étonner que notre conception de l'art a si longtemps privilégié certaines objets à l'exclusion d'autres et s'est si bien accommodée de l'économie de marché, le marché étant par définition le lieu réservé aux marchandises en fonction de leur prix.

Or il semble bien que c'est l'ensemble de cette conception et des comportements qui lui sont associés que déjoue aujourd'hui, du moins partiellement, l'art vidéo, (on ne voit guère par exemple que l'on confie au portapak le soin de célébrer Napoléon ou la Guerre de Sécession alors que le cinéma - il en a fourni de multiples preuves - s'y prête fort bien). Même si s'ouvrent des vidéo-musées, tel l'Everson Museum à Syracuse, il ne semble ni probable, ni même possible qu'une vidéothèque puisse jamais être l'équivalent d'une pinacothèque ou d'un musée des beaux-arts, pièces maîtresses du patrimoine national ou international.

Voici donc un art qui, toujours dans la mesure où j'ai pu en juger - s'écarte de l'enseignement comme du pouvoir des puissants. Délaissant les grands et les hauts lieux, on le voit aller à la découverte de l'anonyme et des "inter-lieux", se privant de ce qui pourrait le plus efficacement le constituer comme art, au sens traditionnel du terme. Fidèle à une recherche sans cesse reprise, et qui le menace, il ne peut vivre que dans la recherche du "no-man's land" dont parlait à propos de la science Norbert Wiener, le père de la cybernétique, lorsqu'il écrivait : "...the most fruitful areas for the growth of the sciences were those which had been neglected as a no-man's land between the various established fields.(...)It is these boundary regions of science which offer the richest opportunities to the qualified investigator." ("...les aires les plus fécondes pour le développement des sciences étaient celles qui avaient été négligées comme no-man's land entre les différents domaines établis. ...Ce sont ces régions limitrophes de la science qui offrent les rencontres les plus riches au chercheur qualifié. (*13)).

Est-ce la raison de l'intérêt qu'on porte aujourd'hui, non seulement à la vidéo, mais à l'art vidéo dont les conditions, on l'a vu, restent ingrates ? Tout se passe comme si la démocratie avait besoin périodiquement d'inventer son Socrate pour reposer les questions qui, tenues trop longtemps pour allant de soi, se dévoilent sous leur jour problématique. Ce que fait précisément, à la manière de Socrate, le magnétoscope qui sans cesse interroge. On comprend que la télévision, comme les pouvoirs publics, se montre méfiante d'autant que, couvrant la terre entière, plus rien ne lui échappe. La flamme de nos foyers est remplacée par l'écran qu'on allume, lieu de "cuisson", de communication, lieu de médiation universel. On fera bientôt ses

emplettes par l'écran; on lui confiera son vote, ses désirs, son âme - ce qui revient au même - son compte en banque; on naîtra, on se mariera, bien-tôt; on mourra dans et par lui. Nos yeux et nos oreilles s'agrandiront, prophétise un humoriste américain. De nouveaux doigts nous pousseront aux mains pour tourner les boutons. Nos jambes s'atrophieront, notre tour de taille quadruplera, marche et voyage devenus inutiles. Humour noir ou avertissement lucide ? Trahissant l'espoir que ses fondateurs avaient mis en elle, trahissant ses engagements solennels : "Commercial television provides a valuable means of augmenting the educational and cultural influence of schools, institutions of higher learning, the home, the church, museums, foundations, and other institutions devoted to education and culture." ("la télévision commerciale procure un moyen appréciable d'augmenter l'influence éducative et culturelle des écoles, des instituts de hautes études, du foyer, de l'église, des musées, des fondations et autres institutions consacrées à l'éducation et à la culture."(*14)), la TV commerciale s'est mise aux Etats-Unis au service des seuls intérêts privés. Les téléspectateurs sont traités comme des animaux de laboratoire qui, le cerveau truffé d'électrodes, maintiennent, développent et reproduisent la seule espèce des consommateurs. La macro-télévision, comme je l'appelle ailleurs (*15), même quand elle refuse d'être complice, se montre incapable de conjurer le péril. Dinosaurés, brontosaures, diplodocus, trop de TV officielles ou commerciales sont aujourd'hui paralysées par le poids de leur administration, la masse de leur personnel et de leur matériel, par l'étendue même du territoire qu'elles "couvrent", tandis qu'apparaissent déjà par le câble, la cassette, le disque, le magnétoscope, de petits outillages-organismes véloces, peu coûteux, vulnérables d'ailleurs, mais qui sont peut-être en passe de substituer à l'impérialisme unidirectionnel des structures infiniment diversifiées et beaucoup plus souples.

L'espoir est fragile, mais il existe, qu'une communication qui change de mains puisse, non seulement changer de discours, mais de code et donc de fin. C'est ce qui semble à l'oeuvre dans la vidéo. C'est pourquoi je lui accorde une si grande importance. C'est pourquoi je crois (j'emploie à dessein ce verbe) que les artistes vidéo et l'art vidéo (dénominations appelées à se modifier bientôt) sont les pionniers d'une attitude nouvelle, sinon d'une ère nouvelle. Avec eux commence en tout cas le temps du questionnement continu. S'il est en effet un caractère commun à tous les artistes vidéo, en dépit de différences extrêmement nombreuses, c'est incontestablement leur dessein de rompre avec les "produits" télévisuels. Toutes les bandes vidéo, du moins celles que j'ai pu voir, manifestent cette volonté; dans toutes s'observe le même écart afin que l'illusion de réalité inhérente à la TV se dissipe. Au moment où la communication de masse étend souverainement son empire, l'artiste vidéo ne se borne pas - il convient de le souligner une fois encore - à ajouter au système établi de l'art; il se veut éclairé en même temps que chercheur; lutteur aussi. Ce n'est sans doute pas le moindre des paradoxes qu'ait repris le combat de David et de Goliath, le magnétoscope remplaçant la fronde, ou que Socrate privé de l'agora et de la vie par décision de ses juges poursuive sa mission, portapack en bandoulière. Le temps de la maïeutique électronique.

René Berger
Août 1974

NOTES

- *1 Alan Kaprow, Vidéo Art : Old Wine, New Bottle.in "Artforum" June 1974. p.46.
- *2 Nam June Paik, Video 'n' Videology 1959-1973.Catalogue d'exposition.Syracuse, Everson Museum of Art, Jan,-Febr. 1974.
- *3 TV as a Creative Medium.Catalogue d'esposition.New York 50- W 57 St. (NYC 10019), Howard Wise Gallery, May-June 1969.
- *4 Radical Software,Raindance Corporation, New York, 383 Madison Avenue (NY 10017).
- *5 Gene Youngblood, Expanded Cinema. New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1970. Introduction by Buckminster Fuller. pp. 28 and sqq.
- *6 Michael Shamberg & Raindance Corporation, Guerrilla Television.New York 10017, Holt Reinhardt and Winston, 1971. ISBN (Paperback) 0-03-086735-5.
- *7 San Francisco, KQED-TV, Gene Youngblood, op. cit. p. 281.
- *8 Le Vidéographe, Roger Forget, Montréal 129, 1604 Rue Saint-Denis.
- *9 Interface.- Terme franglais imposé par l'informatique et exprimant l'idée de contact entre un organisme et un autre entre les quels s'échangent des informations. Ce terme a pris une particulière importance au moment où la multiplication des systèmes techniques mis en présence implique une grande variété de ces interfaces. L'interface est plus qu'une paroi ou frontière, il est essentiellement le lieu d'échange entre deux organismes. Le terme entend qu'ils sont face à face, par exemple un esprit humain en face d'un ordinateur ou un système social en face d'une institution juridique.(...) Le terme commence à se répandre en sciences sociales. On parlera par exemple, de l'interface professeur-élève dans la communication pédagogique, cet interface qui risque d'être changé considérablement quand le professeur est remplacé par l'écran d'une machine à enseigner. On retrouvera dans les catégories d'interfaces celles des processus de communication; par exemple, les relations homme-ordinateur, celles entre un individu et un autre, celles de machine à machine, un appareil de transfert de données et convertisseurs analogiques digitales, l'interface homme-administration traduit notamment par le guichet." cf. La Communication. Les dictionnaires du savoir moderne. Paris, Centre d'études et de promotion de la lecture, 1971. p. 334. Sous la direction d'Abraham Moles.
- *10 Frank Gillette, Video : Process and Meta Process.Syracuse N.Y., Everson Museum of Art, 1973. Catalogue d'exposition.
cf. Frank Gillette, Between Paradigms. The Mood and its Purpose. New York, Gordon and Breach, 1973. An "Interface"book.
- *11 Roger Dadoun, Le plus-que-parfait du cinéma et l'imparfait de la Télévision. in Revue L'ARC No. 50, Gutenberg, Aix-en-Provence. p.32-40.
- *12 Jacques Duhamel, Ministre français des Affaires culturelles, Discours au colloque européen d'Arc et Senans (7 au 11 avril 1973) :Prospective et Développement culturel.Réunion préparée par la Fondation pour le développement culturel et la Fondation européenne de la culture avec le concours du Conseil de l'Europe et du Ministère des Affaires culturelles. cf. Analyse et Prévision. Futuribles. Octobre 1973. Paris, Sédésis, 1973. p.173.

- *13 Norbert Wiener, Cybernetics, or control and communication in the animal and the machine. Paris, Hermann, 1959, p. 8-9.
- *14 Robert Burbage, Jean Cazemajou, André Kaspi, Presse, Radio et Télévision aux Etats-Unis. Paris, Armand Colin, 1972. coll U2. p. 357.
- *15 René Berger, Télévision(s) et Créativité. in Communications. No. 21. Paris, Seuil, 1974.
cf. René Berger, La Mutation des Signes. Paris, Denöel, 1972.

VIDEO-ART-TAPE

La realtà del videotape come strumento di intervento e informazione in arte, che oggi prepotentemente si espande fra gli addetti e i luoghi deputati all'arte, è il risultato di una lievitazione durata circa dieci anni, che risulterà probabilmente finanche superfluo richiamare alla memoria. Gli anni sessanta, in una zona marcata da ipotesi eversive fomentate dalle tesi di Buckminster Fuller, ne decretarono il primo avvento come generatore di informazione alternativa; l'artista poi se ne appropriò le modalità e i termini nel naturale processo di amplificazione linguistica del proprio discorso.

Ora, mentre nell'area primitiva, nordamericana, si è costantemente proceduto a scrutare il mezzo assecondandolo, a codificarne le modalità linguistiche per distinguerlo principalmente dal film ed estrapolarne alla fine un linguaggio inedito per l'artista, in Europa tutto quanto si è fatto ha sempre, in pratica, visto al centro quegli artisti operanti al di fuori dei mezzi d'espressione tradizionali, gli artisti "Land", "Body", "Conceptual" e i rispettivi processi non-oggettuali.

I tipi di opere che si possono attuare mediante videotape sono, evidentemente, numerosi: video-art-tape, video-performance, video-documentario, video-didattica, etc., tuttavia, come viene fatto rilevare da Giaccari nella sua classificazione relativa a questo mezzo, la distinzione deve essere mantenuta tra due piani fondamentali concernenti non tante le modalità tecnologiche messe in atto, ma il tipo di rapporto instaurato tra l'artista e il mezzo televisivo, che può essere diretto o mediato. Tale suddivisione vede da un lato il video-art-tape, il videotape come opera d'arte e la videoperformance come situazione di rapporto diretto e dall'altro il videodocumentario e la videodidattica come situazione di rapporto mediato o di riporto.

Tenendo da parte il video come mezzo didattico e di documentazione, la cui opportunità è convalidata da ragioni perfino ovvie, emerge al contrario la necessità di ricercare intorno al video nel rapporto diretto con

2.

l'artista, poichè è qui che si generano le condizioni per un nuovo modo di operare per l'artista medesimo.

Video-art-tape è un'opera d'arte in cui il nastro magnetico tenga il posto di mezzi d'espressione più tradizionali (quadro, oggetto, libro, etc.). Per la natura particolare del mezzo - inedito per l'arte fino al 1965 - il suo uso si può riscontrare presso gli artisti che abbiano lasciato le vie espressive normali, nonchè come momento di digressione o di escursione (vacanza) che un artista si concede nel proprio lavoro. Non a caso, il fenomeno più ricorrente di questi tempi è costituito da artisti che ansiosamente si danno a corredare il proprio curriculum di almeno un videotape, in virtù delle esigenze di una certa mondanità da cui non è esente il mondo dell'arte. Il video-art-tape nasce modellandosi sulle caratteristiche tecnologiche e fenomenologiche del mezzo e lo interpreta criticamente. Meglio: dovrebbe nascere. Infatti, benchè non manchino, in ciò che si è fin qui attuato, degli episodi illuminanti dati dal lavoro soprattutto di Acconci, Agnetti, Joan Jonas nella fase più recente e, agli albori, di Dibbets, Beuys, Serra, e altri personaggi vicini a Gerry Schum, c'è ragione di affermare che lo stato attuale è caratterizzato da una forte, prepotente attesa dei materiali da parte delle gallerie, dei musei e degli addetti, e per contro, da una confusa, angosciata, tutto sommato impari risposta degli artisti a questa attesa (si stava per dire istanza). Questi ultimi avvertono l'urgenza di operare intorno al mezzo, ma, per una somma di ragioni, quelli che ne risultano sono in ultima analisi lavori non privi di contraddizioni. L'attrazione del medium tecnologico può non difficilmente dar luogo ad un fenomeno che, se non è di repulsione, risente tuttavia delle inibizioni e delle difficoltà di identificazione con uno strumento sconosciuto.

Un sentimento di amore ed odio insieme, caratterizzato da una prima, immediata suggestione cui segue facilmente una certa difficoltà di familiarizzare con questa tecnologia è insomma divenuto abbastanza tipico. Il prodotto del faticoso connubio è pertanto in prevalenza

3.

una trasposizione del lavoro abituale esibito in relazione con la persona fisica del suo autore, cosa che in altri tempi si sarebbe chiamata maliziosamente "tableau vivant".

La taped-art-performance rientra a sua volta nei tapes d'arte. Essa riguarda le azioni (performances) e tutti quegli eventi cui l'artista dà vita in un certo contesto e in condizioni spazio-temporali effimere, non lasciando memoria, né tracce oggettualizzabili e dunque mercificabili e che perciò egli può ritenere e incidere su tape a scopo di mantenimento e conservazione. L'evento, condotto dall'artista e dai suoi collaboratori, viene condensato, rinchiuso e riprodotto successivamente su nastri per dar luogo alla sua rilettura. Questo tipo di realizzazioni è la causa principale delle discussioni e delle polemiche sulla natura e l'uso dello strumento come medium artistico. Ciò che avviene davanti alla macchina e successivamente passa nei nastri - si sostiene - è un fatto teatrale. Gestì, modi di comportamento, ecc. originano un evento teatrale che meglio, e con più ragione, si sarebbe potuto eseguire su film, ma che è risultato più pratico ed economicamente vantaggioso incidere su tape.

Operando con un medium indipendentemente da esse - si asserisce inoltre - non avviene interpretazione e identificazione e per conseguenza non si possono produrre vere modificazioni a livello di pensiero. Data quindi la convenzionalità delle origini, del contesto (galleria, collezionismo) e del modo di consumazione (il video come teatro tascabile), il potenziale di innovazione che questi tapes possono addurre è minimo e non consente di parlare di sperimentazione (Kaprow). Dove invece si vuole riconoscere un più genuino terreno di sperimentazione è nell'environmental open-circuit video: personaggi, macchine, natura e ambiente interagiscono, si modificano reciprocamente funzionando in tempo reale. Di tali eventi non c'è possibilità di conservazione, se non parziale, in documenti girati ad hoc. Negli allestimenti open-circuit video - particolarmente citati quelli recanti la firma di Frank Gillette e Ira Schneider - un ambiente "truccato" (truccato come cosmesi) con camere, proiettori e monitors viene predisposto in attesa che il pubblico o chiunque visiti la mostra venga a portarvi le proprie modificazioni,

4.

le proprie immagini e le immagini di sè e che comunque operi amplificando la propria coscienza e la propria area sensoriale. Anche gli ambienti a funzionamento elettronico e tecnologico dell'arte programmata dirigevano sul pubblico lo stimolo ad autodirigere la propria area visive-sensoriale; nell'"opera aperta" poi, lo stesso pubblico era tenuto a generare delle forme per mezzo di moduli che gli venivano forniti. E perciò normale che il comportamento rilevato nei frequentatori degli environmental open-circuit video sia giudicato il più delle volte stereotipo. Ciò che non è chiaro è come uno stimolo di natura meccanica possa valere nel processo di amplificazione della coscienza individuale. Infine, non è necessario rammentare che il perno del problema rimane sempre l'artista con la sua opera, i quali restano tali anche se l'impiego del medium non è completamente rivoluzionato, perchè altrimenti all'artista toccherebbe il ruolo riduttivo di manovratore. Del resto, se non bastasse, l'arte ha appreso molto bene a diffidare dal determinismo dogmatico dei giudici, particolarmente quando certi indizi facciano temere la volontà di governarne la prassi.

Jole De Sanna

Milano, 14 settembre 1974

V i d é o - a r t - t a p e

[La réalité du vidéotape comme instrument d'intervention et d'information en art et son développement aujourd'hui si large dans le milieu artistique, "couvent" depuis environ dix ans.] Il est probablement superflu aujourd'hui de rappeler cette étape de préparation. Les années 60, marquées par les hypothèses révolutionnaires contenues dans les thèses de Buckminster Fuller, décrétèrent le premier évènement du vidéotape comme source d'information parallèle; l'artiste s'en est plus tard approprié les modalités et les termes dans le processus naturel d'amplification linguistique de son propre discours.

Or, alors qu'en Amérique du Nord, lieu de cette découverte, on s'est mis à étudier et à favoriser le vidéotape en en codifiant les modalités linguistiques afin de le distinguer principalement du film et finalement d'en tirer un langage nouveau pour l'artiste, en Europe, ce sont les novateurs qui travaillaient en dehors des moyens d'expression traditionnels qui ont toujours été au centre de ce qui s'est fait : "Land", "Body", "Conceptual", et leurs respectives démarches non-objectuelles.

Les différentes sorties d'oeuvres réalisables au moyen du vidéotape sont évidemment nombreuses : vidéo-art-tape, vidéo-performance, vidéo-documentaire, vidéo-didactique etc., cependant, comme Giaccari l'a relevé dans sa classification relative à ce média, la distinction doit être maintenue entre deux plans fondamentaux concernant non pas les moyens technologiques mis en oeuvre, mais le type de rapport instauré entre l'artiste et l'instrument télévisuel, rapport qui peut être direct ou médiatisé. Dans cette subdivision, on a : d'un côté le vidéo-art-tape - le vidéotape en tant qu'oeuvre d'art et la vidéoperformance en tant que situation de rapport direct - d'un autre côté, le vidéo-documentaire et la vidéo-didactique en tant que situation de rapport médiatisé ou de transfert.

Laissons de côté la vidéo comme instrument didactique et documentaire : les preuves de son utilité sont aujourd'hui évidentes. Il s'avère par contre nécessaire d'examiner celle-ci dans son rapport avec l'artiste, puisque c'est là que, pour lui-même, naissent les conditions d'une nouvelle manière de procéder.

Vidéo-art-tape est une oeuvre d'art dans laquelle la bande magnétique doit remplacer les supports traditionnels (tableau, objet, livre etc.). Par sa nature particulière, ce moyen d'expression - inédit en art jusqu'en 1965 - est utilisé par les artistes après abandon des voies traditionnelles, mais aussi comme moment de dégression, ou comme une sorte d' "excursion récréative" que l'artiste se concède dans son travail. Ce n'est pas par hasard que l'on observe ces derniers temps le phénomène très fréquent d'artistes qui, anxieusement, s'efforcent de compléter leur curriculum avec au moins un vidéotape, en vertu des exigences d'une certaine mondanité à laquelle n'échappe pas le monde de l'art. Le vidéotape naît en se modelant sur les caractéristiques technologiques et phénoménologiques du média et en fait une interprétation critique. Ou plutôt : il devrait naître. En effet, bien que, dans tout ce qui a été réalisé jusqu'ici, les épisodes brillants ne manquent pas, - voir les travaux de Acconci, Agnetti, Jean Jonas dans leur phase la plus récente et les débuts de Dibbets, Benys, Serra et autres personnages proches de Gerry Schum -, on peut affirmer que la situation actuelle est caractérisée par une forte et pressante attente de la part des musées et des spécialistes, à laquelle les artistes apportent par ailleurs une réponse confuse, angoissée, et somme toute insuffisante.

Ceux-ci ressentent l'urgence d'utiliser cette technique mais, pour de nombreuses raisons, les travaux qui en résultent ne sont pas, en dernière analyse, exempts de contradictions. La séduction du médium technologique peut facilement donner lieu à un phénomène qui, s'il ne relève pas de la répulsion, témoigne toutefois des inhibitions et des difficultés d'identification à un instrument inconnu.

Il suscite assez généralement un sentiment d'amour doublé de haine : une première immédiate attirance, facilement suivie d'une certaine difficulté à se familiariser avec cette technologie. Le produit de cette difficile union est donc le plus souvent une transposition du travail habituel présenté en relation avec la personne physique de son auteur, ce qu'on aurait, en d'autres temps, malicieusement appelé "tableau vivant".

La taped-art-performance s'inscrit également dans les tapes d'art. Elle concerne les actions (performances et tous les évènements auxquels l'artiste donne vie dans un certain contexte et dans certaines conditions spatio-temporelles éphémères, ne laissant ni souvenir, ni traces réifiées et donc commercialisables; ces actions peuvent être enregistrées sur tape et conservées. L'évènement conduit par l'artiste et ses collaborateurs, est condensé, enregistré et successivement reproduit sur les bandes, ce qui permet sa relecture. Ce type de réalisation est la source principale des discussions et des polémiques portant sur la nature et l'utilisation de cet instrument comme médium artistique. Certains soutiennent la thèse suivante : ce qui se produit devant la caméra et passe ensuite sur la bande, est un fait théâtral. Les gestes, les comportements etc. donnent lieu à un évènement théâtral qu'il aurait été plus justifié de filmer, et avec un meilleur résultat, mais que l'on a jugé plus pratique et plus économique d'enregistrer sur tape.

Si l'on travaille avec un médium indépendamment de celui-ci, toujours selon certains, il n'y a ni interprétation, ni identification et par conséquent les réelles modifications au niveau de la pensée ne peuvent se produire. Etant donné la conventionnalité des origines, du contexte (galerie, collectionnisme) et la manière dont on consomme les tapes (la vidéo comme théâtre de poche). Le potentiel d'innovation qu'ils peuvent apporter est donc minime et ne justifie pas le terme d'expérimentation (kaprow).

Dans l'environmental open-circuit vidéo, on consent par contre plus volontiers à reconnaître un terrain apte à l'expérimentation : la nature et l'environnement agissent les uns sur les autres et se modifient; ils fonctionnent dans le temps réel. On ne peut conserver ces évènements que

partiellement, sur des documents enregistrés ad hoc. Dans les mises en place d'open-circuit vidéo - on pense particulièrement à Frank Gillette et Ira Schneider -, un environnement maquillé (dans le sens cosmétique) avec des caméras, des projecteurs ou des moniteurs, est préparé dans l'attente que le visiteur y apporte ses propres modifications, ses propres images, et les images de lui-même agissant comme amplificateurs de sa propre conscience et de son espace sensoriel. Les environnements à fonctionnement électronique et technologique de l'art programmé stimulaient également le public à diriger lui-même son propre espace visuel et sensoriel; puis, dans l' "oeuvre ouverte", le même public était invité à créer des formes au moyen de modèles qu'on lui fournissait. Il est donc normal que le comportement relevé chez les visiteurs des environnements open-circuit vidéo soit jugé le plus souvent stéréotypé. Ce qui n'est pas clair, c'est comment un stimulus de nature mécanique peut agir dans le processus d'amplification de la conscience individuelle. Enfin, il n'est pas nécessaire de rappeler qu'au centre du problème se situent toujours malgré tout l'artiste avec son oeuvre et qu'ils restent tels, même si l'emploi du médium est complètement bouleversé; autrement, l'artiste ne serait plus que le technicien. Du reste, et si cela ne suffisait pas, l'art a fort bien appris à se méfier du déterminisme dogmatique des juges, particulièrement lorsque certains indices nous portent à craindre leur volonté d'en manipuler la praxis.

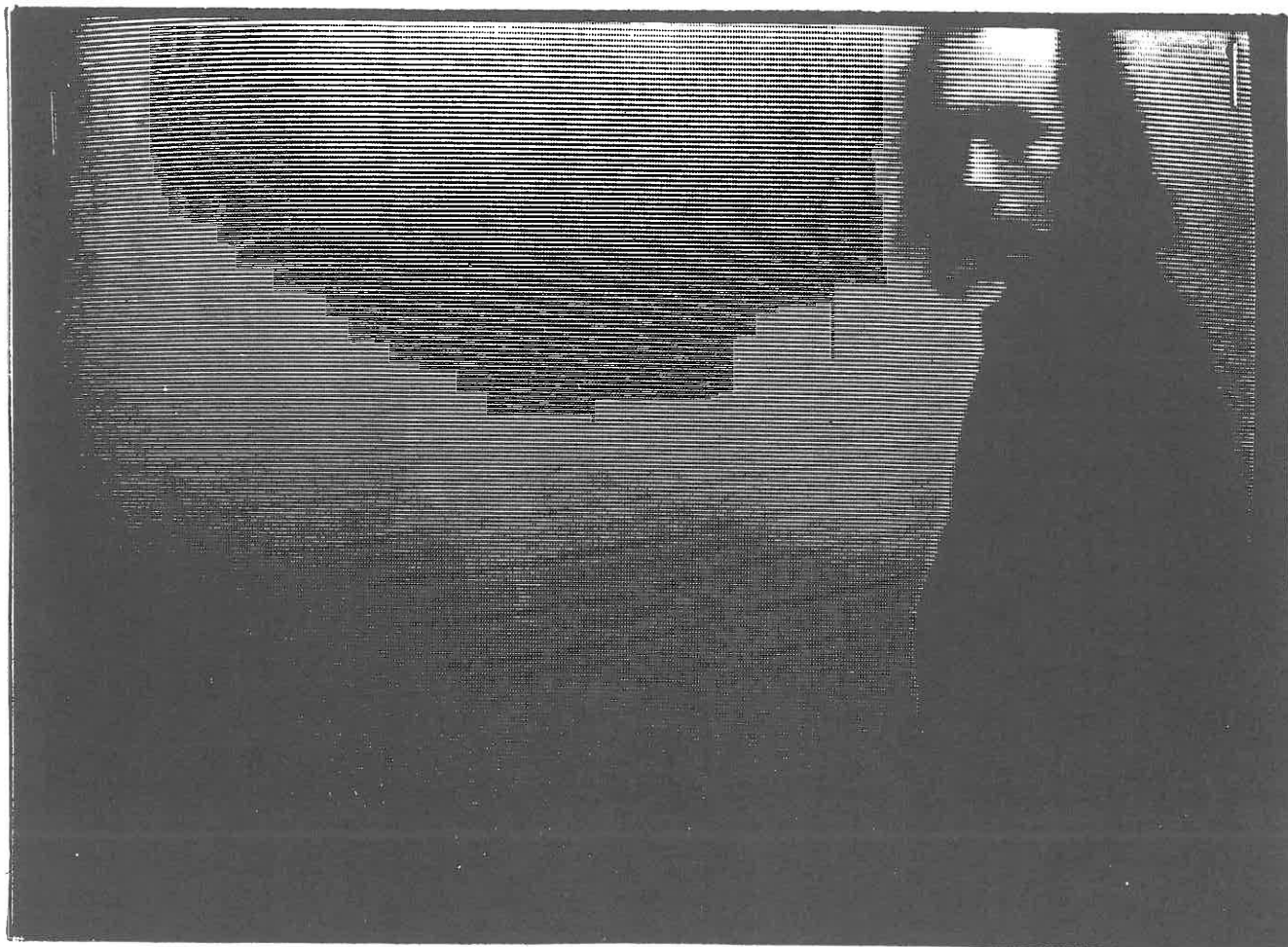
Jole De Sanna
Milan, 14 septembre 1974

art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

VITO ACCONCI

Full circle min:30 b/w w/s limited edition /20 signed, numbered
photograph of image of tape. PRICE 1000 \$
Produced in florence by ART/TAPES/22 in 1973

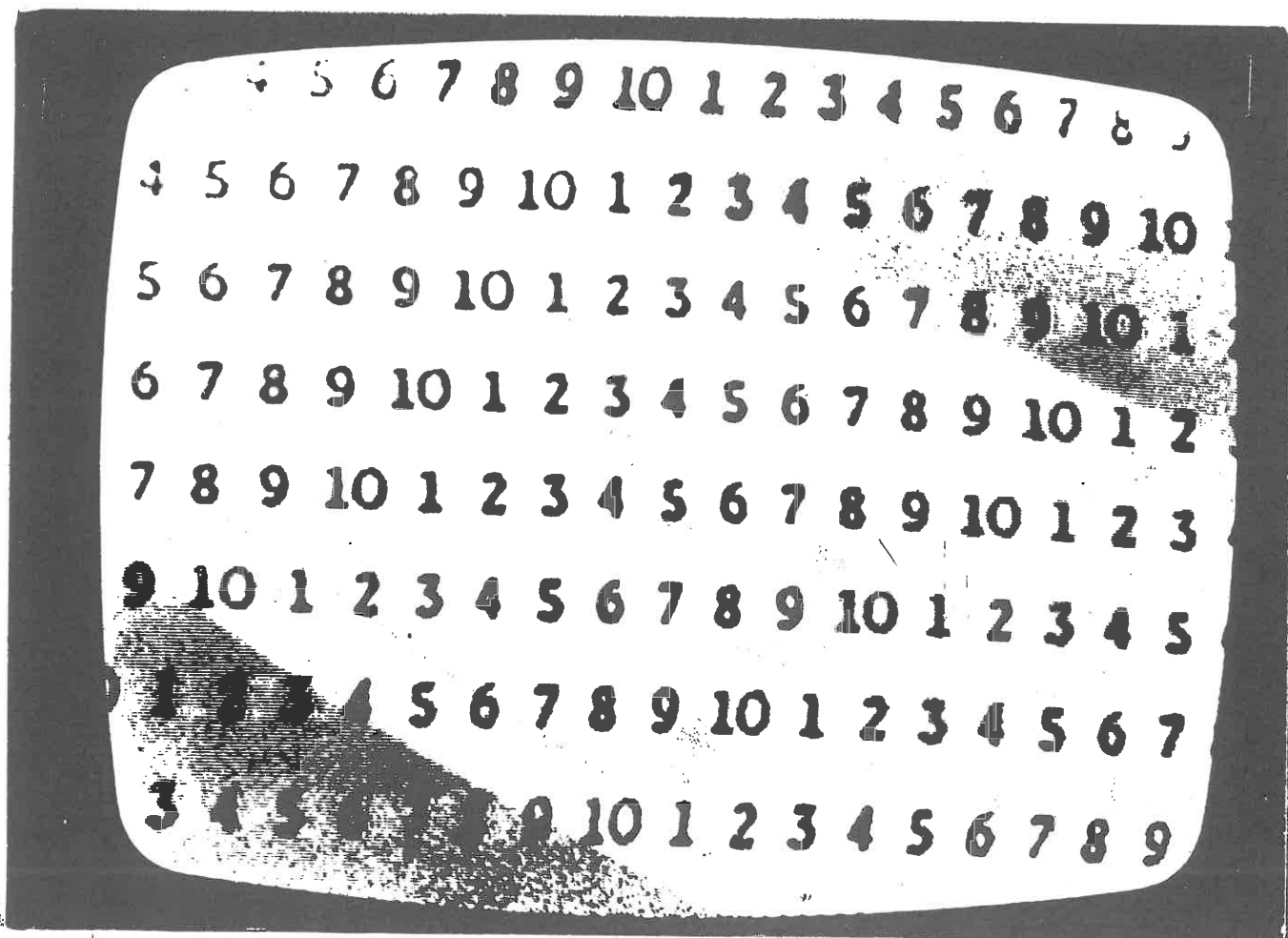


art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

VINCENZO AGNETTI

Documentary n.2 min: 8 b/w w/s limited edition /20 signed, numbered
by artist on photographic image of tape PRICE: 1000 \$
Produced by ART/TAPES/22 in florence 1973



In an area :

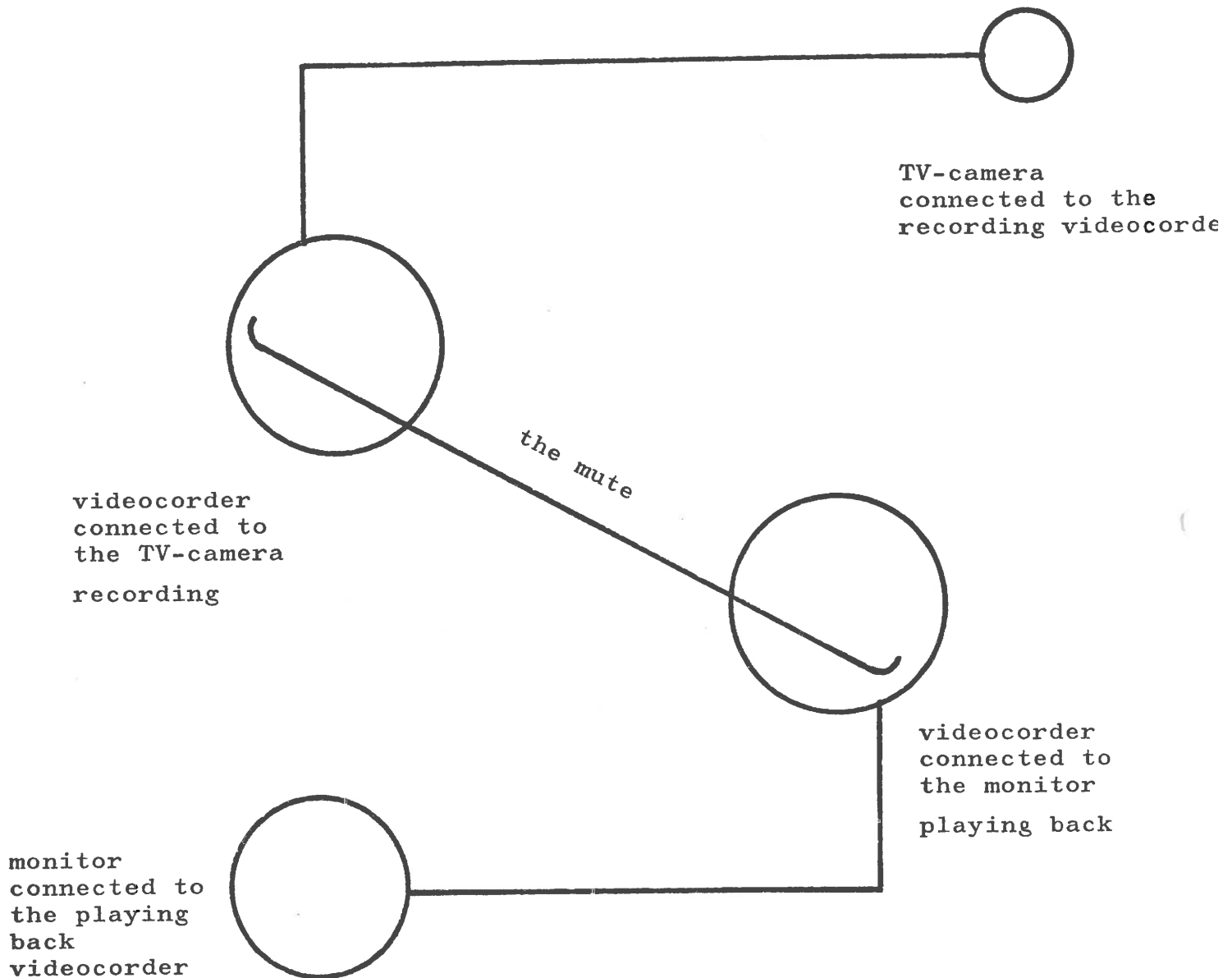
quite a number of TV-cameras and quite a number of TV-projectors
(ca. 1 TV-camera to 25 m³. and 1 TV-projector to 38 m³.).

the cameras and the projectors are to be stationary (if so
always in such a way that the scanning field of a projector
will be identical with the projected area) as well as mobile
(if so always in such a way that the probability of a scanning
field and a projected area being identical will be at least 1/100).

if mobile : f.ex. left- or right turning, vertical turning
and/or moving curvilinear or straight.

the cameras and the projectors are to be in permanent or
variable connection to each other, controlled in such a way
that a projector will always project in the dimension 1:1
what a connected camera shoots.

this project, inter alia or f.ex., connected to impulse-delay
projects.



the people present can quite freely move the two videocorders around the area. by this action the people present will be able to determine the length of the mute between the two videocorders. as an important technical consequence of this setting it will appear that ca. 1 m. between the two mobile videocorders means that the signal from the TV-camera to the monitor will be delayed ca. 5 sec..

ANTHROPOLOGY

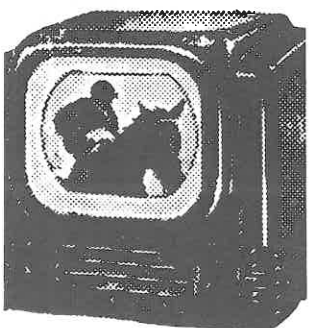
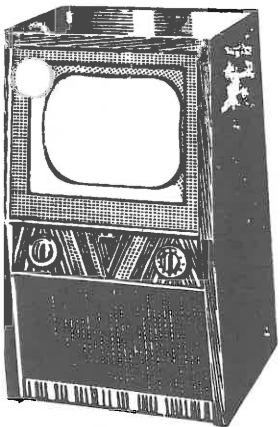
LEXILOGUE 110 AUG 1974

- 1) "LEXILOGUE" ... is a synthesis of the game of LEXICON and the MAIL ORDER CATALOGUE.
- 2) In LEXICON, the player has to generate a word from the cards he is dealt.
- 3) In LEXILOGUE, the player chooses from the catalogue in order to generate an expression in his/her home.
- 4) There are only a finite number of words that can be generated from a LEXICON hand...
Similarly, in LEXILOGUE, there are only a finite number of expressions available with the objects available from the catalogue.
- 5) LEXICON is governed by explicit rules; e.g. a word must be confirmed by reference to a dictionary - thus one is obliged to use available words. In LEXILOGUE, there are expressions that are given (e.g. pictures of arrangements of furniture in a room...) and which are determined by the photographic sign.

In different ways, both LEXICON and LEXILOGUE share the characteristics of evoking a preferred ideological situation, to which the only alternative is a signification of a-sociability.

- 6) In actual play, LEXICON players produce words that are used repeatedly - usually easy to remember words such as CAT, NOSE, THINK, MAT Often LEXICON players will try for these sorts of words in every game.
- 7) In LEXILOGUE objects in the home are often arranged on a similarity principle - 'the pine look', 'Regency Style', 'Hygena QA' - the best selling fitted kitchen in Britain', 'The Ducks on the hall wall' - such expressions are easily copied and signify the players taking out an option to conform to the PREFERRED IDEOLOGY of the PHOTOSIGNS in the catalogue.
- 8) A person playing the game of LEXILOGUE operates in the WORLD as a USER He does not transform himself through his acts, he does not invent his world or RISK himself in it. He is not allowed to observe the world for himself, for the world is already PREPARED by someone else.

STUDIES IN ELECTRIC



110 AUG 1974

Mike Barnard.
David Greene

LEXILOGUE 1974

THE HOME AS IT IS

THE CATALOGUE OPEN

LEXICON BOX

OXFORD DICTIONARY

SIGN MANIPULATION

THE HOME AS IT MIGHT BE

THIS CHOICE WAS MADE

THE HAND IS DEAD!

DICTIONARY OPEN

THINKING OF THE DICTIONARY

THE NEW SIGN

MAKING A WORD

CHANGE IN THE HOME

DOES IT LOOK AS GOOD

IS IT ALLOWED

CHECK THE DICTIONARY

THE CHANGED HOME

THE CATALOGUE CLOSED

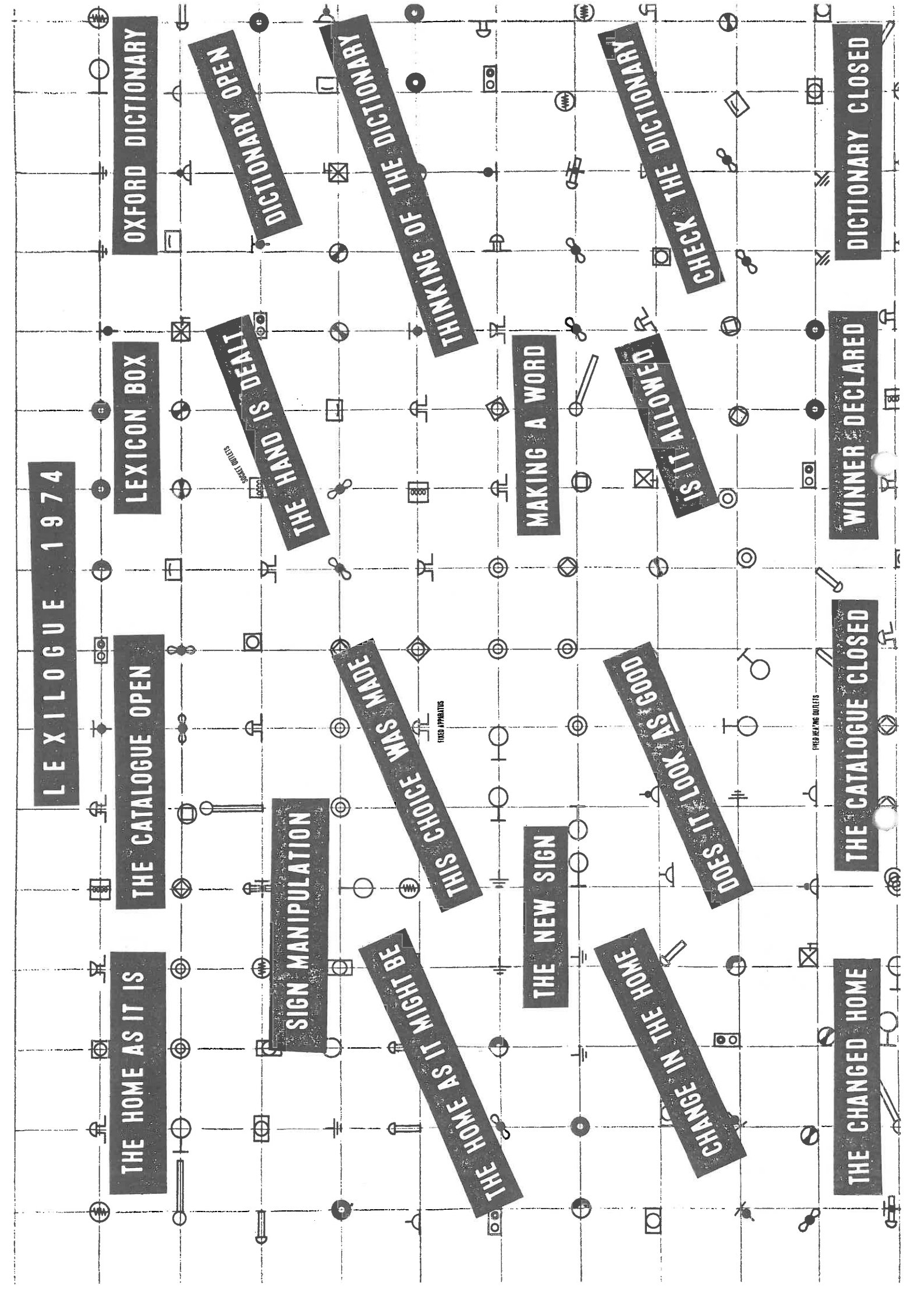
WINNER DECLARED

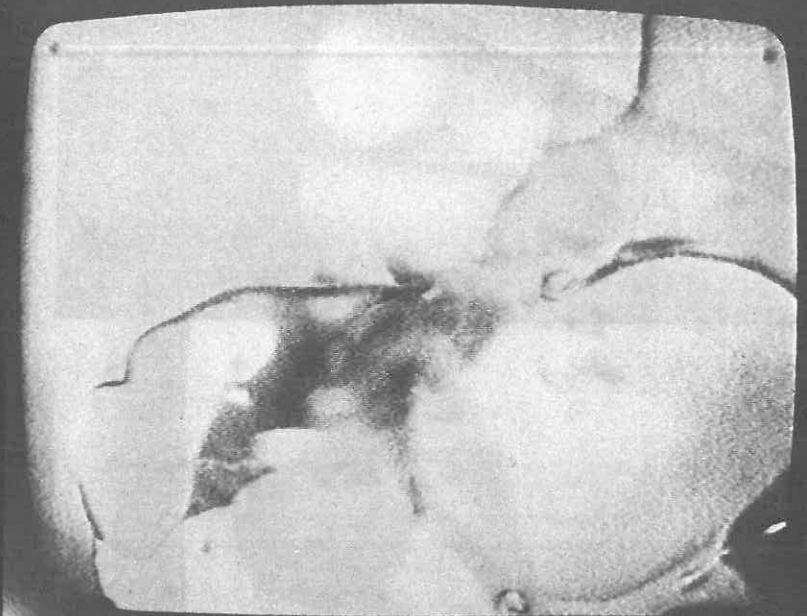
DICTIONARY CLOSED

SEND LETTERS

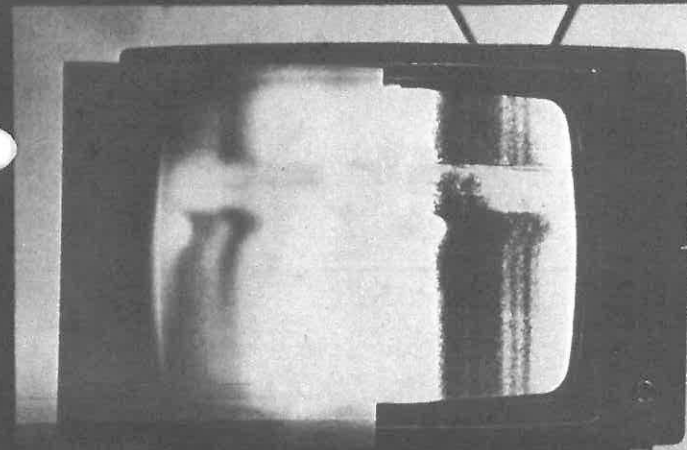
USED APPARATUS

THESE ARE THE DETAILS

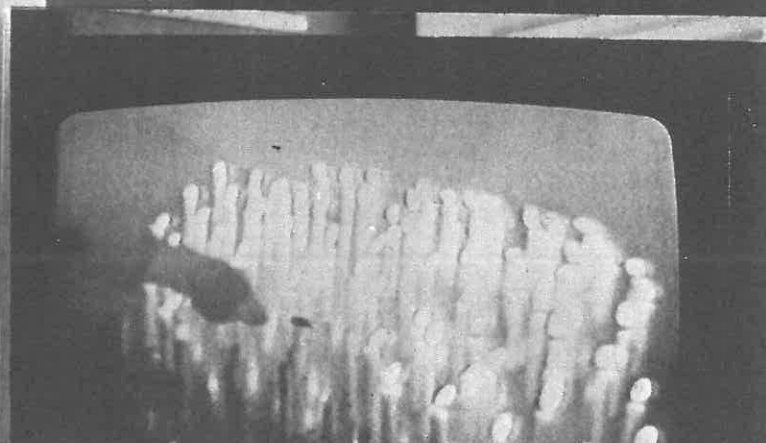
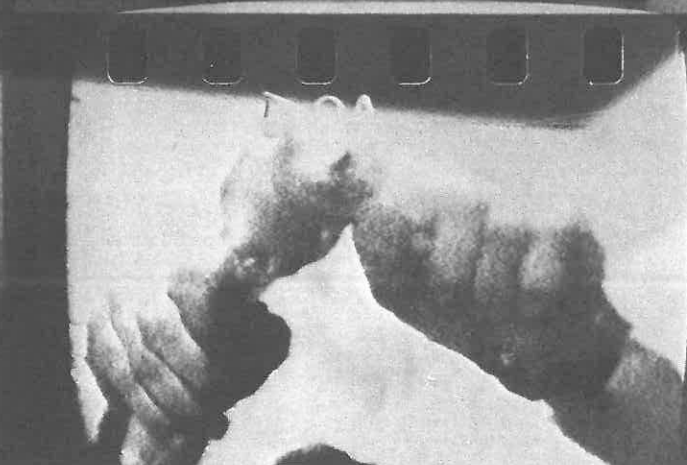


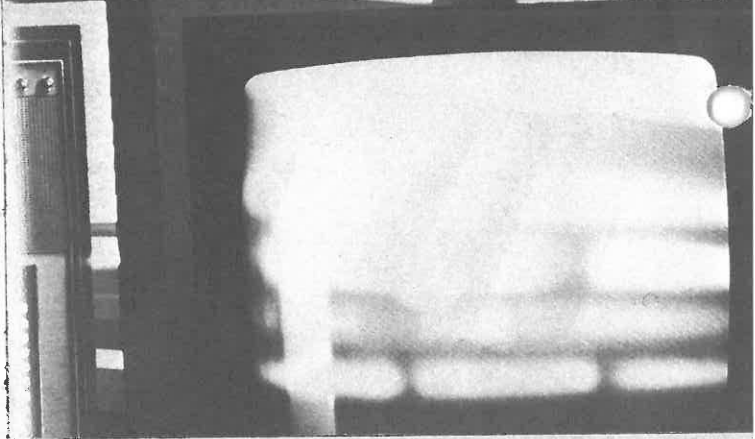
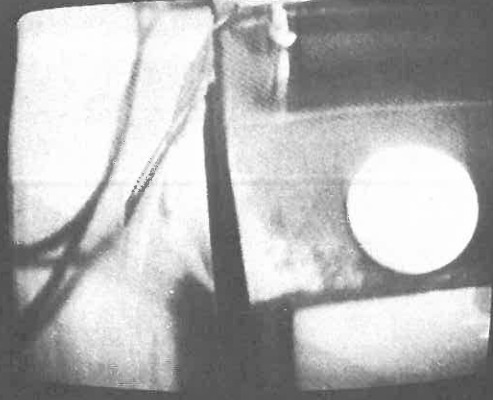


RENE BAUERMEISTER - VIDEO ART
CH - 2208 LES HAUTS-GENEVEYS

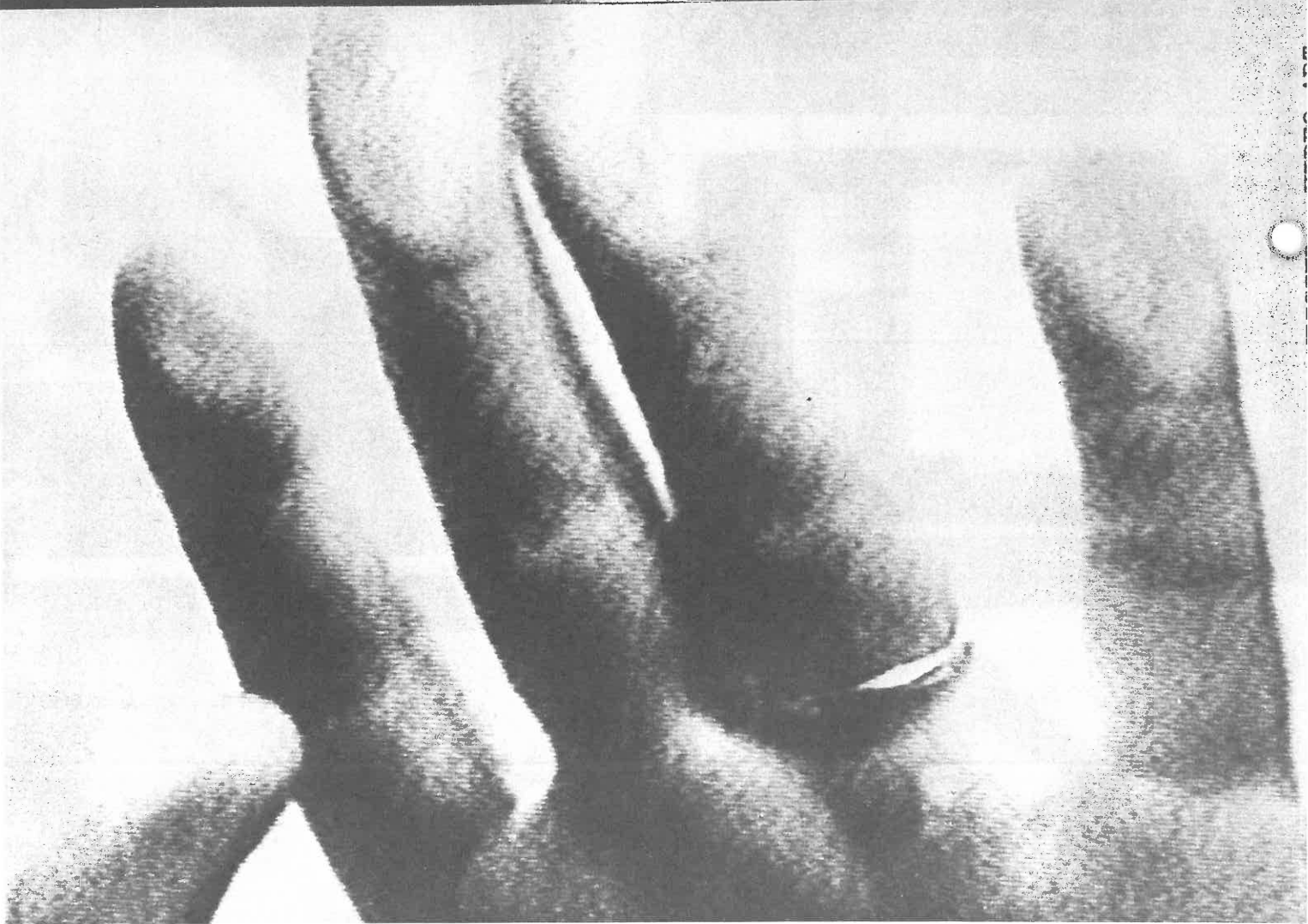


→ 35 →





→ 13



art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

CHRISTIAN BOLTANSKI

La vie est triste, la vie est gaie. min: 25 b/w w/s unlimited. price: I75 \$

Produced by ART/TAPES/22 in florence 1974





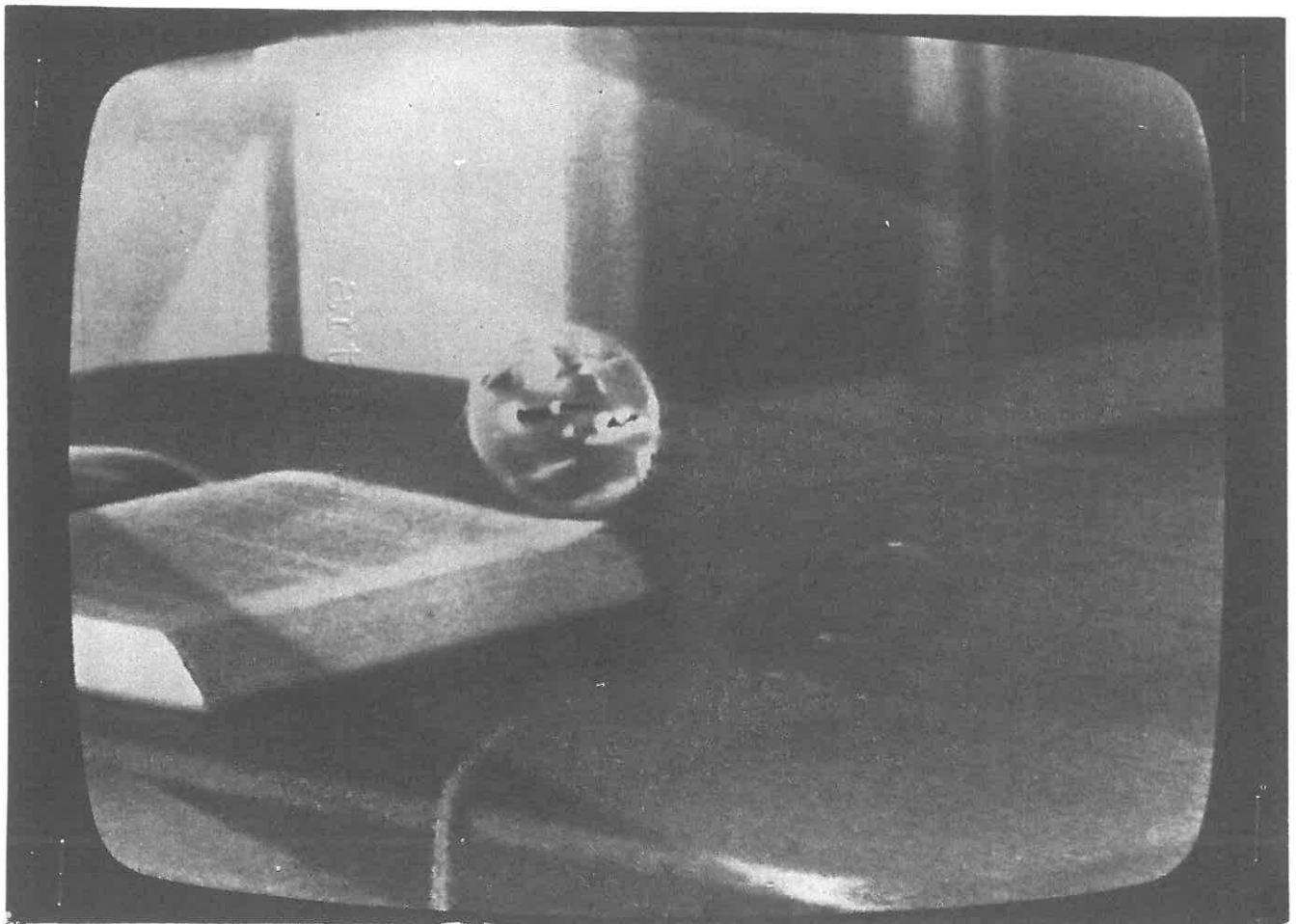
art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 t lefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

PIERPAOLO CALZOLARI

No title min I7 b/w w/s. unlimited edition. price: I30 dollars

Produced by ART/TAPES/22 in florence I974



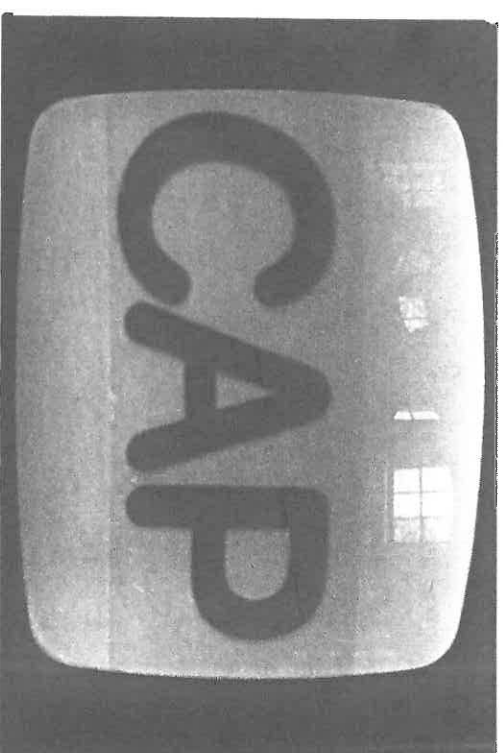
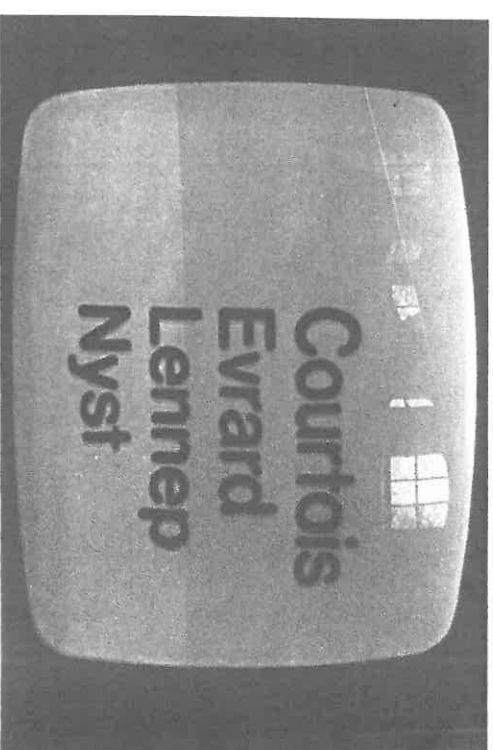
Il y a un peu plus de deux ans, divers jeunes artistes belges se regroupèrent pour fonder le Cercle d'Art Prospectif (CAP) qui depuis lors s'est de plus en plus centré sur l'art relationnel. Il s'agit pour eux de mettre en évidence les relations formelles ou esthétiques, psychologiques, sociologiques ou encore situationnelles qui se retrouvent dans la créativité artistique actuelle. L'étude de ces relations au travers de divers media plastiques leur permet d'envisager l'art comme outil de connaissance.

La valeur prospective de leurs recherches artistiques, l'importance attribuées à des techniques de pointe les amènent tout naturellement à présenter à Lausanne une bande vidéo, préalablement montrée à la Triennale de Bruges.

Pierre Courtois, Jacques Evrard, Jacques Lennep et Jacques Louis Nyst ont compris cette expérience comme une complémentarité de leur langage relationnel, attaché ici à l'environnement immédiat et aussi aux multiples interprétations que peuvent offrir à la créativité artistique les normes communicatives.

Ainsi c'est à une thématique commune et non à une recherche de l'image vidéo limitée à sa narration que le visiteur pourra assister, les artistes du groupe désirant expérimenter préalablement les possibilités qu'offre ce médium neuf pour leur conséquence rationnelle.

Michel Baudson





GROUPE CAP

membres actuels : P. COURTOIS

J. EVRARD

J. LENNEP

J. LIZENE

J. L. NYST

groupe fondé en juin 1972

manifestations :

Bruxelles - gal. Pré-U-Design

Knokke - gal. Hedendaags

Liège - gal. Vega

Bruxelles - Château Malou

Paris - gal. Varanne

Dusseldorf - Kunstmarkt (gal. Les Contemporains)

Maastricht - Aca. Jan Van Eyck

Bruges - Triennale

Cologne - Progressionen I

Cologne - Belgisches Haus (octobre 74)

Gand - gal. von Honolulu (novembre 74)

Bruxelles - gal J. Damase (mars 75)

Dusseldorf - Kunstmarkt 74

Anvers - ICC (l'art actuel en Belgique) juillet 74

Charleroi - Palais des Beaux-Arts (id.) novembre 74

objectif : l'art relationnel

matériaux : P. COURTOIS assemblage (reliefs, graphiques, photos, etc.)

J. EVRARD photos, films

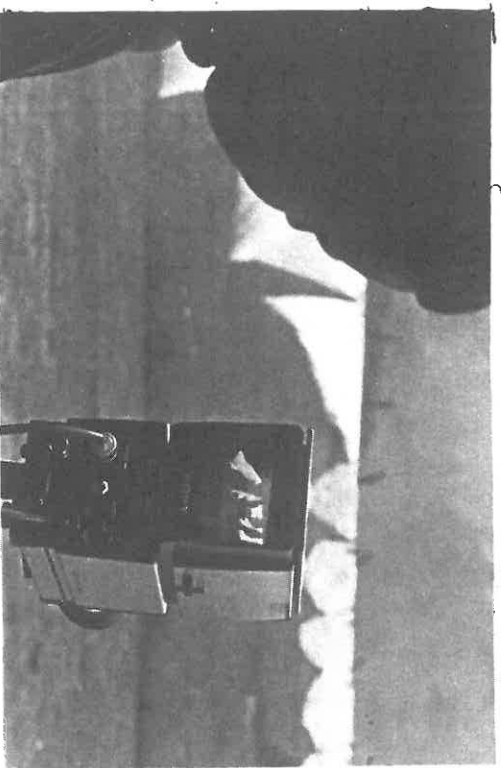
J. LENNEP assemblages (moulages, graphiques, photos, etc.)

activités purement conceptuelles

J. LIZENE photos, disques

J. L. NYST photos avec connotations graphiques dites de

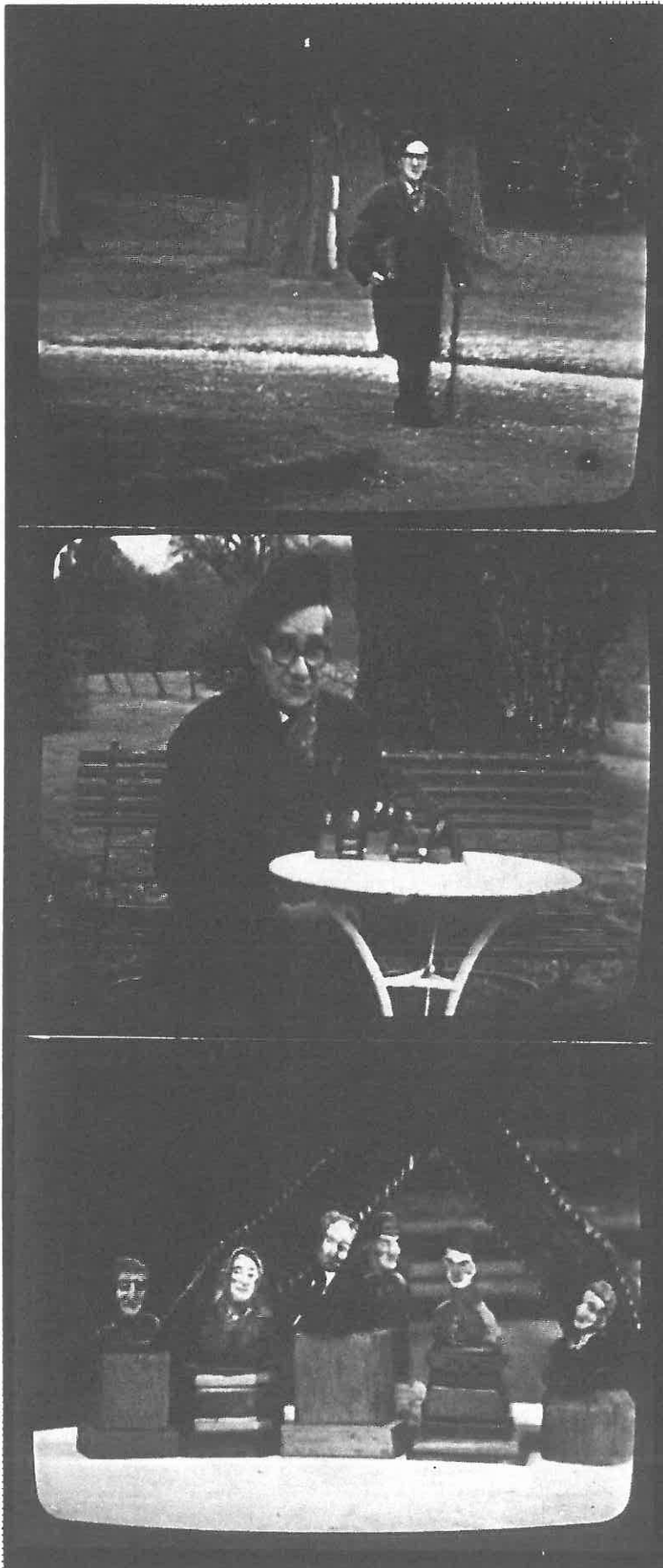
"lecture", films.



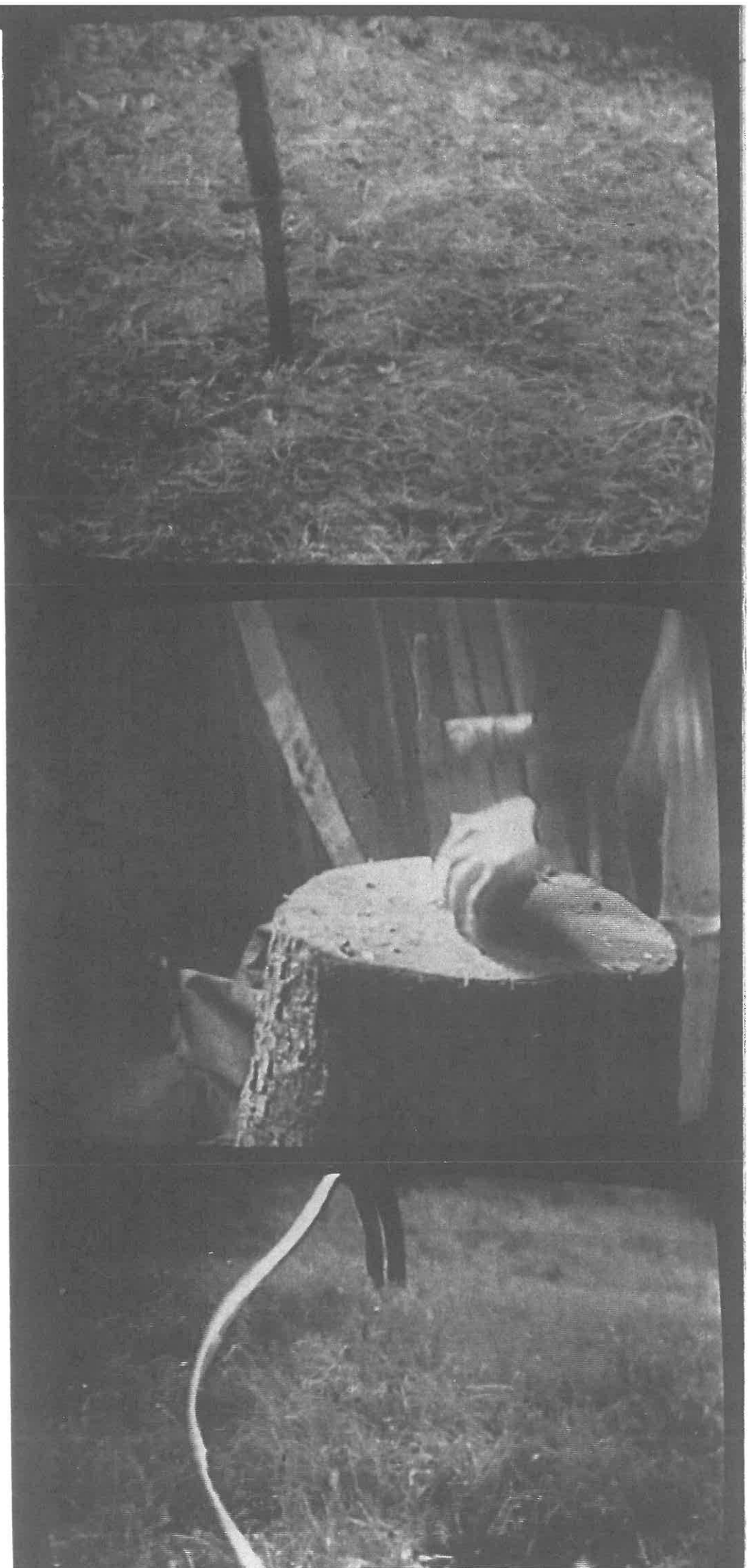
Jacques Evrard
18, rue de Naples / 1050 Bruxelles

Interview de Mr Bonvoisin sur ses sculptures de marrons.
Projeté à la Triennale de Bruges (1974) consacrée à l'art
d'avant garde en Belgique. Ce qui permit somme toute à
Mr Bonvoisin de participer à cette manifestation.

durée 5 minutes



Pierre Courtois
« coupure »

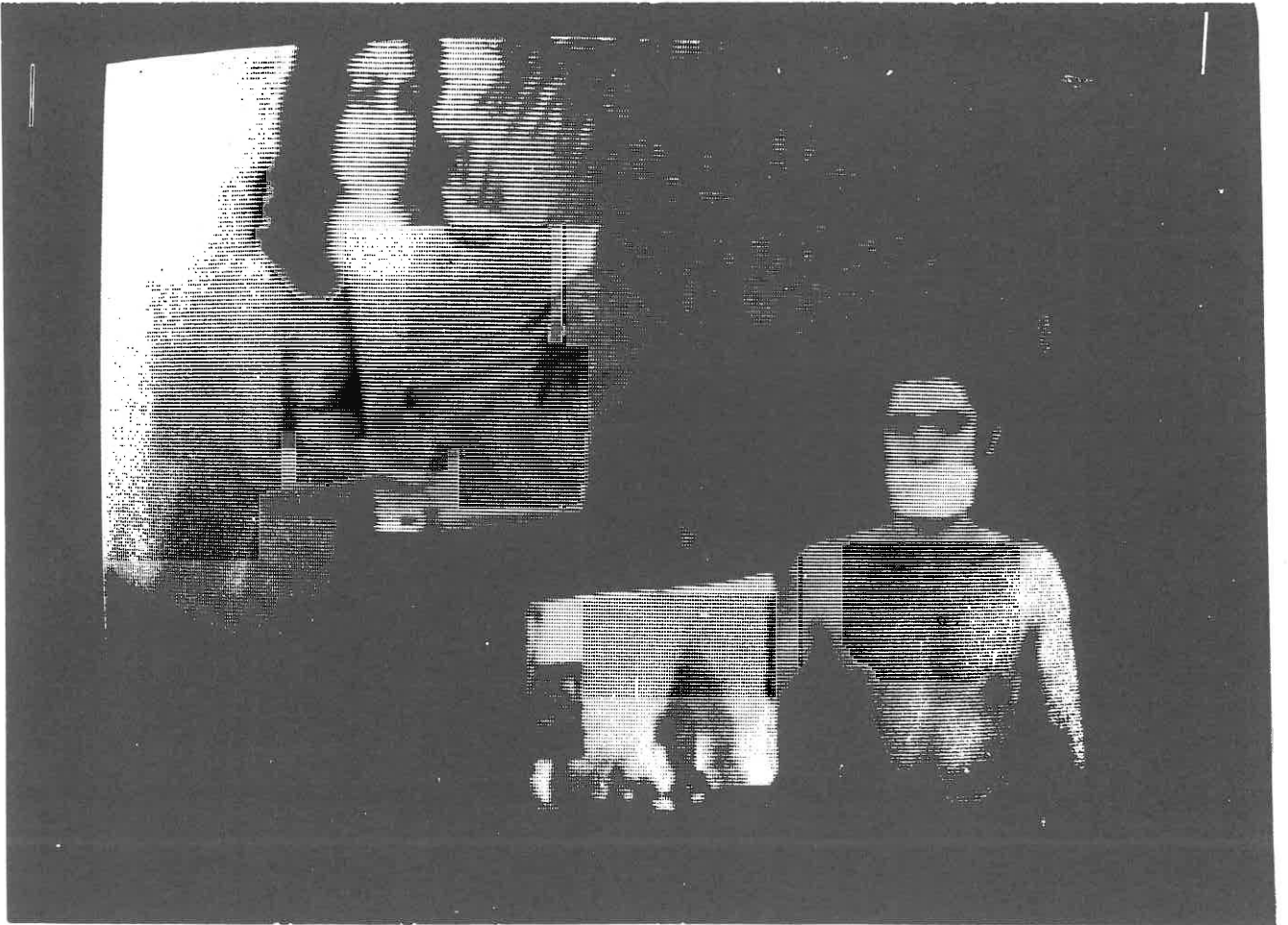


art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

ANDREA DANINOS

Show of everybodys death. min:8 b/w w/s PRICE 100 \$
videotape produced by ART/TAPES/22 florence in 1974 UNLIMITED EDITION



THE COLOGNE TAPES 1974

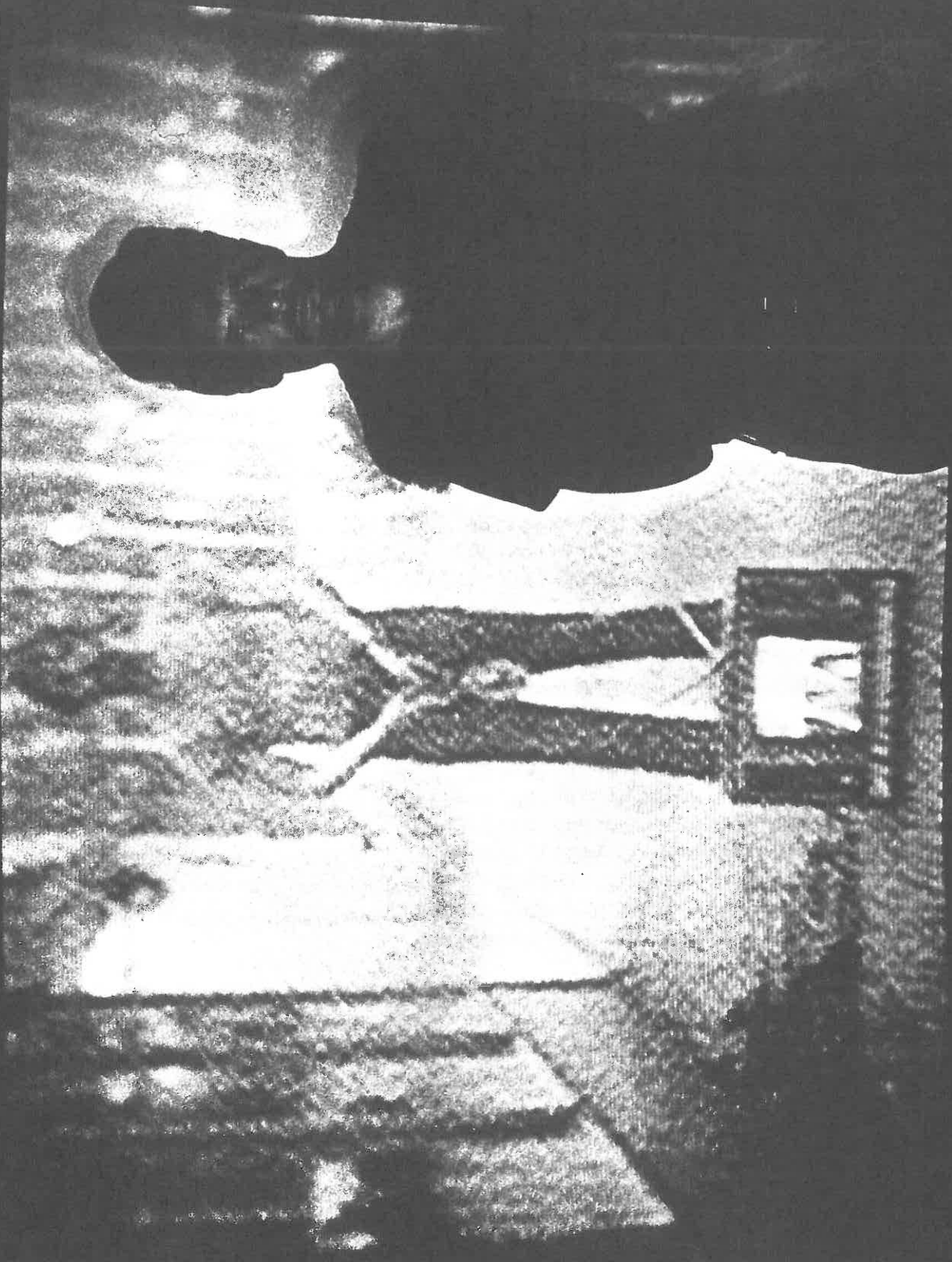
preliminary sketches

for drawings and tapes

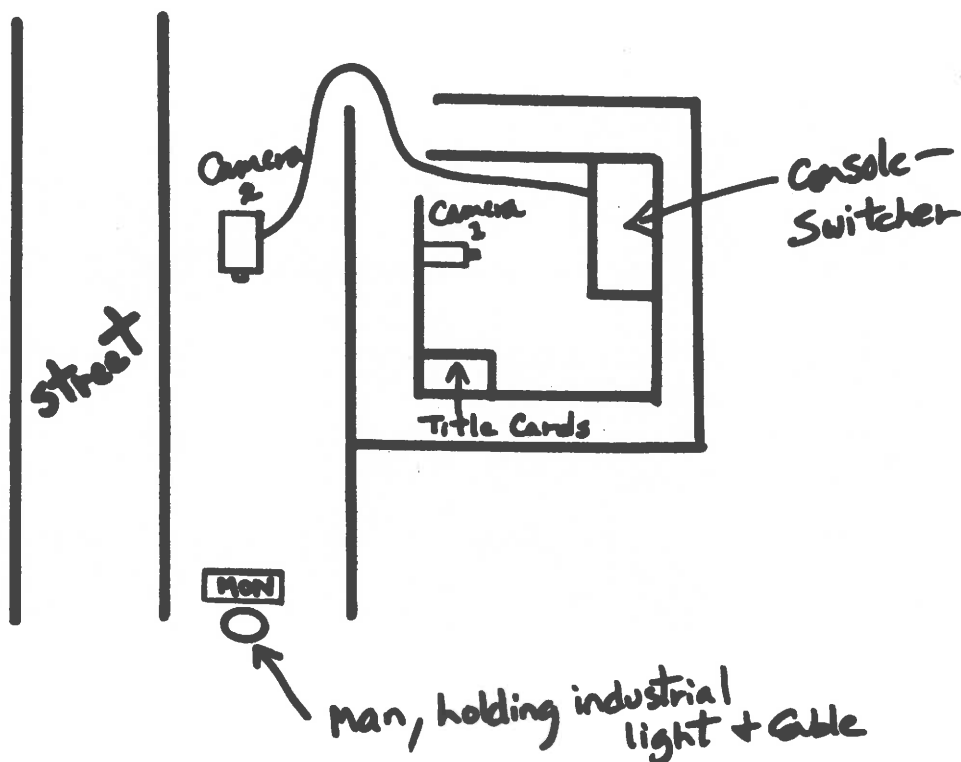
june 13 1:25 pm
(with a cold,
feeling awful)

- I Against Video find busy intersection in city. man in black, girl in white, like vestal virgin. try to sell portable camera. second camera watches this from afar, perhaps from tall building. microphone on the street close to the people. girl handles the camera incredibly gently, offers it on red velvet cushion. plead with the people to take it, but at respectable price. record this for 30 minutes but probably use only a straight on 5 or 10 minutes, no cutting.
- II Burying Camera again use two cameras. one is low light level tube (probably Tivicon) resistant to glare--i'll try to bring this one. burial party at twilight, carrying torches, into deserted forest. while one camera watches on split screen the other camera--the Tivicon--is buried, in box, lens facing up, seeing nothing but lights from the torches as it goes under. ceremony is quick, no more than 5 to 10 minutes. quiet. no words spoken.
- III Finding Sun Begins 5 minutes before dawn. Small flashlight is strapped to top of buried Tivicon camera, now unearthed. rises looking across landscape horizon for the sun. at last the rays meet, light to light. time here as it happens, in nature, until the sun meets the flashlight.

douglas davis



Douglas Davis
Installation view 1974



SEQUENCE:

1. Camera 2 zooms slowly in on TV set without picture (1 min.)
2. Camera 1 on title cards is keyed onto Camera 2 (1)
3. Camera 2 stays in on TV set while I reach down and turn on broadcast transmission, slowly switching channels, one minute for each (7)
4. Camera 2 zooms slowly back, establishing me standing behind the set. Broadcast transmission continues; I change channels randomly and slowly (4)
5. Camera 2 zooms all the way back, taking in as much of the street behind me as possible, without moving (5)
6. Camera 2 stays back while I turn on the red industrial light in my hands (2)
7. At this point sun must be set in the sky. I reach down and convert TV set back to monitor. Camera 2 stays back but picks up the red light in the monitor (5)
8. Sky should be very dark now. I begin to move the light in a circular path more rapidly (4)
9. Camera 2 zooms into the face of the monitor. Title cards from Camera 1 are keyed on the face of the tube while light continues to move behind them (2)

Note: The tape begins precisely 30 minutes before sunset, as announced in the New York Times.

This is a real-time
videotape.
The performance you are
watching
has occurred
is occurring
in real time your time
no editing.

NO VIDEO
NO VIDEO
NO VIDEO
NO VIDEO

AGAINST IT

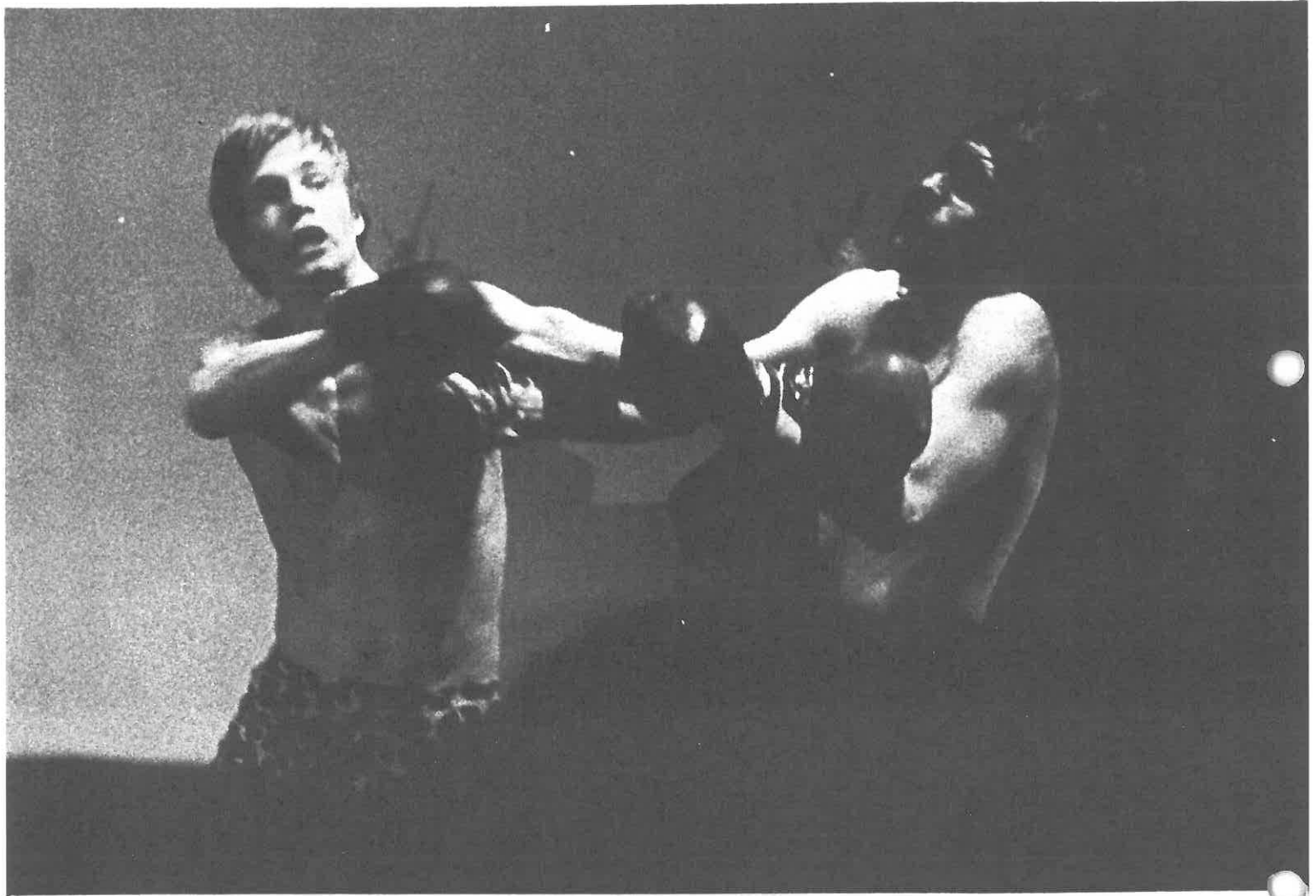
IS FOR IT

I believe that basic to the spiritual education is the attempt to understand that it is all absolutely necessary. I am attempting to learn this by moulding parts of my life into absolutely inevitable acts: or rather very intentional acts. It is like drawing a symbol that is very obviously a symbol for something and which is actually a symbol for nothing: the mandalla. I wish to draw it in real time and with the flesh, in order to become simultaneous with this understanding.

1974. PERFORMANCE. 15 minutes



Cast of Tom Dean's PERFORMANCE.



Tom Dean and Glendon Light during performance.

art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

ANTONIO DIAS

Illustration on the use of multi media. min:14 b/w w/s unlimited
price:160 dollars.

Tape made in florence 1974 by ART/TAPES/22





I R / THE EXPERIENCE IS A DEVOTION OF CREATIVITY

HOW IS THE EVENT GOING - THE PARTICIPANT
REPEAT THE SENTENCE WHICH ON THE
SCREEN AND THAN WRITE YOUR EXPERIENCE
THE PORTABEL VIDEO WILL BE TRANSMITTED
THIS EXPERIENCE

THE RESULT IS IMPRESSED TO THE DIVOTION
IN SUCCESSIVE TIME / 2nd, 5th /
OF THE DOCUMENT OF IMPACT ART -
VIDEO-ART '74

TRAVIT

centre for film avdio video research tv and vt 00001
nusa & sreco dragan tabor 9 ljubljana yugoslavia



ZA / THE EXPERIENCE IS POINT OF EQUAL OF INNER --

OUTER WORLD

YOU ARE LOOKING AT THE PICTURE WHICH IS
THE SAME IN THE INNER AS IN THE OUTER
WORLD -

THE SPACE OF SIMULTANEOUSLY PERCEPTION
IS IMPRESSED IN SUCCESSIVE TIME / 3rd4th
IN A BEAUTY OF THE IMPACT-ART-VIDEO-ART 74

THE PICTURE GO
THROUGH THE EYES INTO THE HEART

TAVIT

centre for film audio video research tv and vt 00001

nuša & srečo dragan

tabor 9 ljubljana

yugoslavia

10

4 roma
7 lausanne
9 zagreb
6

8 beograd
5

1 firenze
11
2 buenos aires
12
3 on the world

with interthought into thought—the exhibition at lausanne
srečo dragan in '74 year,

' is the 7th exhibition of 26th exhibitions of nusa &

the friends of video tape

an equal continuous number of events is the continuing of the
all events of the cosmos

the days of life of nusa & srečo are continuous and the days
of life of the art video – impact – video art '74 at lausanne
you are in our videocosmic consciousness

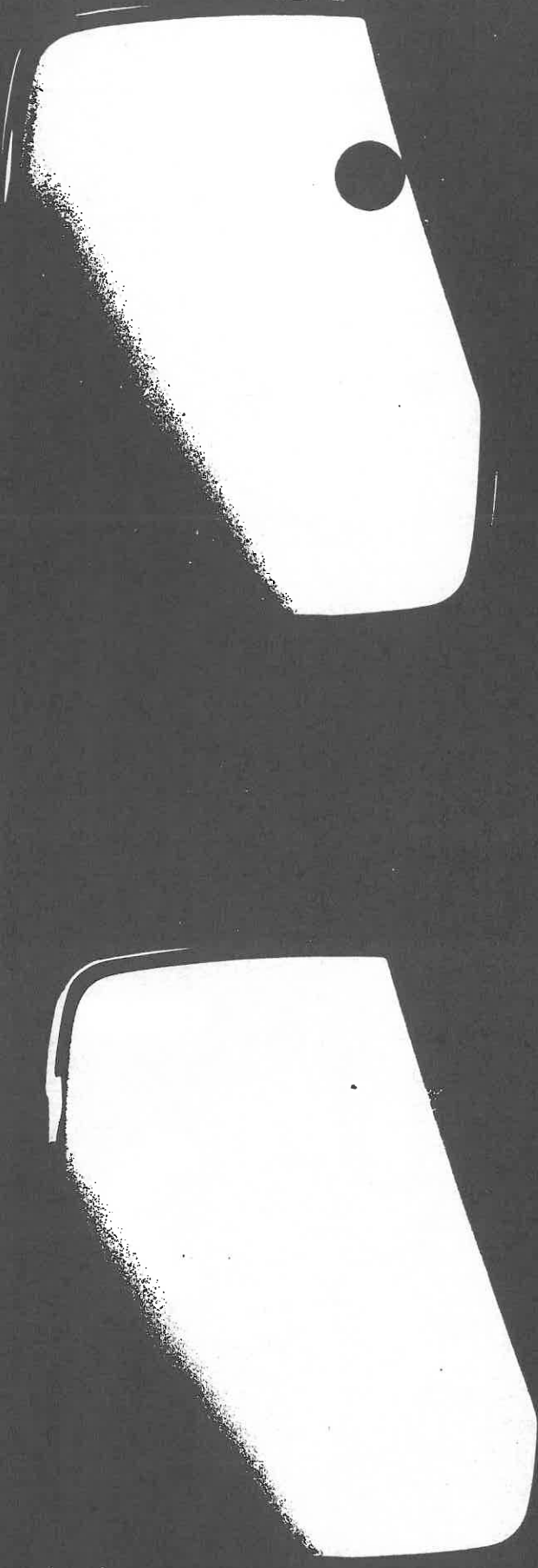
FAVIT

centre for film audio video research tv and vt 00001

nusa & srečo dragan

tabor 9 ljubljana

yugoslavia



W D / THE EXPERIENCE OF COMMUNICATION BETWEEN INTELECT TO SENSIBILITY

THE POINTS IS PUT ON THE SCREEN BY THE 1ST
PARTICIPANT / VIDEOTAPE /

THE 2ND ... PARTICIPANT PUTS ON SCREEN THE
POINTS WHICH ARE SYMMETRICAL WITH THE
POINTS ON THE SCREEN

THE PICTURE IS IMPRESSED TO THE THOUGHT
AND SENSIBILITY IN SUCCESSIVE TIME / 1st 6th /
OF THE ART VIDEO ART '74—IMPACT

TAKWIT

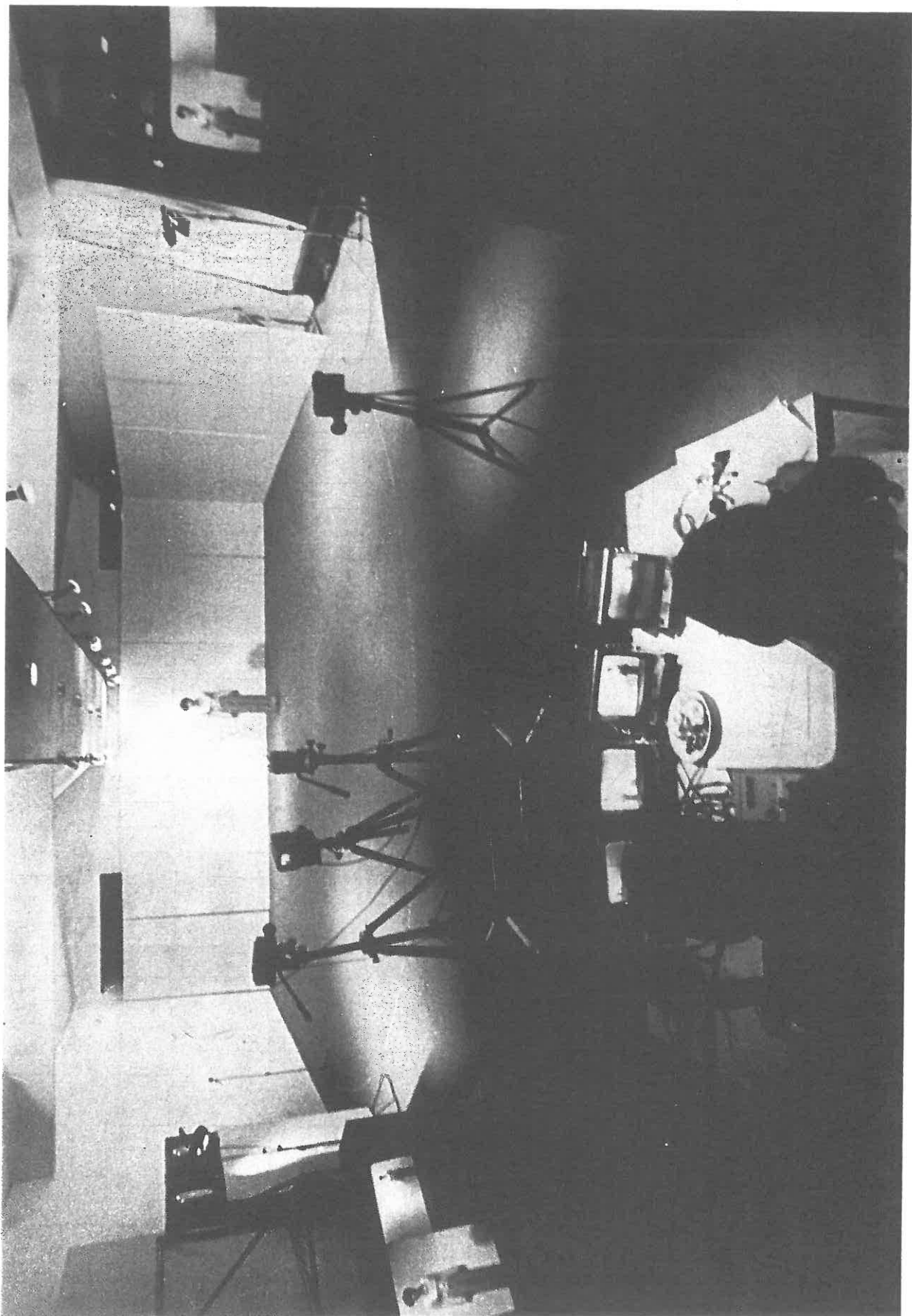
centre for film avdio video research tv and vt 00001
nusa & srečo dragan tabor Ljubljana yugoslavia

DON DRUICK



• 1974. IN CONCERT. 20 minutes

VEHICULE ART (MONTREAL) INC.



VALIE EXPORT

VALIE EXPORT

RAUMSEHEN UND RAUMHÖREN 1974

produziert für die ausstellung PROJEKT '74 in den räumen des kölnischen kunstverein, 4.-5.aug.

Videokassette Sony U-Matic, 20 minuten

ton : christian michelis, VALIE EXPORT

wie die ausdrücke 'hörraum', 'sehraum', 'gesichtsraum', 'raumklänge', 'klangraum', 'klangvolumen' etc zeigen, ist musik auf ursprüngliche weise mit raum gekoppelt. das vorliegende tape versucht eine elementare demon = startion dieses areals der ton- und körperbewegungen im raum zu geben. als klangmaterial wurden synthetische töne genommen. sowohl die möglichen raum = positionen wie die möglichen töne wurden stark reduziert. " ausgangs = material ist ein einzelner, sich periodisch wiederholender ton, der in einem synthesizer erzeugt wurde. es sollte nicht die illusion einer sich im raum bewegenden schallquelle erzeugt werden, vielmehr bewegt sich der ton in einem imaginären bezugsfeld - nach folgendem schema :

optisch: NAH - akustisch: LAUT und SCHNELLE TONREPETITION
optisch: FERN - akustisch: LEISE und LANGSAME TONREPETITION

dem seitenwechsel LINKS/RECHTS entspricht eine leichte klangfarbenänderung. bei bildteilung hört man gleichzeitig zwei tonrepetitionen. im zweiten teil des tapes werden die vier verschiedenen stufen der scheinbaren distanz vom betrachter zum abgebildeten objekt aus pysiologischen gründen nicht durch lautstärkeunterschiede deutlich gemacht. vielmehr wird durch filterung jeweils einer der vier ersten obertöne des grundklangs besonders deutlich hörbar."(christian michelis).

anfangs werden die selektierten und einander zugeordneten raumpositionen und töne vorgeführt, dann ihre möglichen kombinationen in der zeit (zeit= plastik = melodie) auf geometrisch anschauliche weise. die 6 abschnitte sind geteilt durch eine sequentielle anordnung der elemente nach dem willen des künstler, eine komposition sozusagen, die(im 3. abschnitt) vom bild (raumposition) oder (im 6. abschnitt) vom ton (tonkomposition) ausgeht. die aufnahme des bandes war gleichzeitig eine aufführung. denn der zu = schauer sah, wie ich in der wirklichkeit immer am selben ort und in der = selben haltung verharrete, doch auf dem bildschirm näher und ferner rückte, größer und kleiner wurde, von links nach rechts wechselte etc. die vom tape erzeugte illusion der bewegung durch den raum widersprach der gleich= bleibenden wirklichkeit. dieses widerspiel, erzeugt durch die sichtbar anwesenden technischen operatoren, war die performance.

- I. raumposition
- II. geteilt bilder
- III. raumposition - komposition
- IV. geteilte bilder - komposition
- V. körper
- VI. körper - komposition

VALIE EXPORT

VIDEOGRAPHIE :

1968

"sehtext" fingergedicht, 2 min., Sony Video Tape V-30H

1970

Split Reality, video aktion, Sony Video Tape V-30H

1971

facing a family, TV aktion

1973

Asemie, 9 min., Sony Video Tape V-60H

Hyperbulie, 8 min., Sony Video Tape V-60H

Bewegte Bilder über sich bewegende Körper, 20 min.

ZEIT und GEGENZEIT, video plastik

Interrupted Movement, video plastik

Autohypnose, video aktion

1974

Body Politics, 2 min., Sony Video Tape V-60H

Raumsehen und Raumhören, 20 min., Videokassette Sony U-Matic

HERVÉ FISCHER

TRAVAUX SOCIO-PÉDAGOGIQUES

HYGIENE DES CHEFS-D'OEUVRES

Série HYGIENE DU MUSEE, 1974.

La visite au Musée des Chefs-d'Oeuvres que nous proposent les mass-media (reproductions, publicité) - ou l'anti-musée imaginaire de notre époque.

En 1974, les Japonais ont défilé, à raison de 10 secondes chacun sur un tapis roulant devant la Joconde. Hommage rendu par l'Asie moderne à un chef-d'oeuvre de la Renaissance italienne. Ceux que choquent cette consommation rapide du SIGNE MUSEO-GRAPHIQUE par excellence qu'est la Joconde, oublient que les visiteurs des musées se comportent naturellement comme ces Japonais que débite le tapis roulant.

Dans le grand bazar culturel des musées imaginaires, silencieux, recueillis, mais incapables de contempler "l'invisible", ni d'écouter "les voix du silence", nous consommons salle par salle, numéro par numéro (titre de l'oeuvre, nom du peintre) les signes culturels que nous a légué l'histoire de l'art aristocratique et bourgeoise. Icônes, reliques : nous passons devant les autels du temple que n'habite plus aucun dieu, mais les oeuvres/signes disent encore efficacement le prestige, le pouvoir des classes dominantes qui ont fait l'histoire... Les signes ne disent plus que cela, mais leur accumulation, leur répétition affirme encore la force de l'idéologie dominante. Car ils disent tous, à travers les époques, les écoles, ou les salles, quels que soient les auteurs, les formats et les thèmes, strictement la même chose ; ils sont l'institution culturelle des signes idéologiques. Ils sont la légitimité spirituelle de l'idéologie dominante. Ils fonctionnent comme tels et nous les consommons comme tels. Ce qui justifie leur lecture rapide au long des salles.

Cette idéologie de l'art s'analyse assez facilement. Depuis la trilogie platonicienne qui identifia le beau au vrai, au bien - et finalement à "Dieu", le beau a pris un caractère d'éternité et d'universalité, qui lui a permis d'échapper jusqu'à nos jours à la critique sociologique. Au service de la gloire de Dieu, puis des grands chefs de guerre, les rois croisés et tous ceux qui affirmaient la légitimité religieuse de leur pouvoir, il a contribué bientôt au prestige des grands marchands génois et hollandais. De cette longue histoire, malgré le contre-coup de la crise de la société au XIXe siècle, il a gardé un caractère d'objet tabou. L'oeuvre d'art signifie un interdit. Or cet

interdit n'évoque plus l'ancienne fonction magique de l'art, ni même sa fonction religieuse ; mais il signifie encore le pouvoir social qui était lié à ces fonctions. Il appelle généralement le respect et l'interdit social. La spéculation bourgeoise a su compenser une évidente perte de pouvoir religieux.

L'HYGIENE DE L'ART, ce que j'appelle ainsi, c'est donc le "décrassage culturel", le rejet de la culture consacrée, la démystification du fonctionnement idéologique de l'art. La pratique socio-pédagogique de l'art que je propose est un travail sur l'idéologie de l'art. Ce travail porte très largement sur les signes artistiques, considérés comme valeurs symboliques, valeurs d'échanges, et sur les codes qu'implique leur fonctionnement collectif.

Le video-tape HYGIENE DES CHEFS-D'OEUVRES s'inscrit dans une série de travaux portant sur l'hygiène du musée et sur la déchirure des oeuvres d'art.

Faute de pouvoir déchirer ces chefs-d'oeuvre et opérer la rupture démystificatrice qu'impose leur statut politique, nous les maltraitons symboliquement en exploitant les possibilités de l'écriture video. Le travail sur la bande magnétique (perturbations, écrétages, effacements, biffures, etc.) permet de donner à voir ces chefs-d'oeuvres réduits à leur minimum signalétique. On constatera qu'à ce point limite, dès lors que les oeuvres sont encore juste reconnaissables, en tant que signes, elles fonctionnent encore de la même façon que les oeuvres originales non dénaturées.

Le travail sémiologique que nous opérons ainsi, à titre de démonstration, est une contribution à un art sociologique. Un travail parallèle est en cours, utilisant un autre media que le video-tape : travail sur panneaux de signalisation, qui permettent d'opérer une réduction analogue des signes, au niveau de codes signalétiques.

hervé fischer.



Né en 1941 à Paris
Représenté par la Galerie Stadler
51, rue de Seine, Paris.
A publié en 1974 ART ET COMMU-
NICATION MARGINALE, Stamp activity
édition Balland, Paris.

Video-tape Nivicon/Philips, news
norms, b&w, E.I.A.J., 625 lines,
50 herz, width 1/2", without
sound, 30 minutes.

ILLUSTRATION :

La Pieta et

L'esclave mourant, de Michel-Ange : travail au crayon, sur photocopie, préparatoire au travail sur la bande magnétique. Cette recherche, à titre exploratoire, est faite pour toutes les oeuvres de cet anti-musée imaginaire.



124-125. THE DYING CAPTIVE. 1514-1516. Paris, Louvre

124-125. L'ESCLAVE MOURANT. 1514-1516. Paris, Musée du Louvre

Michel-Ange : video-tape, recherche préparatoire au crayon,
Hervé Fischer 1974



11. PIETA. 1498-1499. Rome, St. Peter's

11. PIETA. 1498-1499. Rome, Saint-Pie

Michel-Ange : video-tape, recherche préparatoire au crayon
hervé fischer 1974.

FRED FOREST / CHRONOLOGIE D'UNE ACTION

☒ Né en 1933 à Mascara, en Algérie

☒ Jusqu'en 1971. Activité d'artiste peintre; dessinateur de presse en France.

Nombreuses expositions individuelles et collectives

Réalisation de spectacles audio-visuels.

☒ 1972 EXPÉRIENCES DE COMMUNICATION A TRAVERS LES MASS-MEDIA

☒ Animation Presse — Space-Média

Publication dans le journal «Le Monde» d'une surface blanche dénommée «œuvre de 150 cm² de papier journal» — Une mention invite le lecteur à remplir cet espace et à le renvoyer après s'être exprimé par le dessin ou l'écriture. Réception de 800 réponses dont il réalise de nombreuses expositions: Centre Albertus Magnus, Paris, Institut de l'Environnement, Paris, Musée des Beaux Arts, Lausanne.

Le jour de la publication, le «vernissage» de cette manifestation se passe sur un autre média: la radio poste périphérique Europe N.° 1 («si vous voulez une œuvre d'art vous allez aujourd'hui chez votre marchand de journaux...»)

Réédition de l'expérience avec le journal la «Tribune de Lausanne». Titre de l'œuvre: «300 cm² de papier journal». Les réponses sont immédiatement affichées sur les cimaises du musée des Beaux-Arts de Lausanne avec distribution-animation du journal à la curée. Tombola-distribution foraine avec la participation d'une fanfare campagnarde sur les lieux.

☒ Animation Télévision

Réalisation à la télévision française — 1ère chaîne — d'interruption d'images. Titre de l'œuvre:

«60 secondes de vide» — L'expérience débute par une disparition de l'image tandis que Fred Forest répète sans arrêt «votre récepteur de télévision n'est pas en panne — votre récepteur de télévision n'est pas en panne — votre récepteur de télévision... etc...» Il invite également, avant un «blanc» visuel et sonore total, les téléspectateurs à s'approprier l'espace-temps qui va suivre pour leur propre créativité. Les réponses seront également présentées dans différentes expositions publiques.

☒ Animation Radio

Titre de l'œuvre: «Ondes à remplir sur 348 m» réalisée sur France-Culture ORTF. Fred Forest propose de faire remplir l'antenne par les auditeurs dont les appels téléphoniques sont balancés en direct sur l'antenne où ils sont superposés au fur et à mesure de leur arrivée. Fred Forest propose un son électronique uniforme pendant 20 minutes durant lesquelles les messages affluent d'une façon aléatoire sur ce fond sonore.

☒ 1972-1973 ANIMATIONS URBAINES ET SIMULATIONS

☒ Jeu enquête avec la population de l'Hay-les-Roses: «Voulez-vous jouer avec moi au portrait de famille»

Distribution de tracts — Visites chez l'habitant — Créations collectives — Présentations publiques au Grand Palais, Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui.

☒ Intervention au séminaire «Art et Communication», Institut de l'environnement, Paris

☒ Jeu-action avec simulation à l'aide d'un circuit de T.V. fermé et le réseau téléphonique urbain de Paris.

☒ Mai 1973 ARCHEOLOGIE DU PRESENT

☒ Manifestation réalisée à la Galerie Germain, Paris.

Présentation: reportage sonore par Pierre Restany et Vilem Flusser.

Cette manifestation consiste à «exposer» la rue Guénégaud dans la galerie qui se trouve précisément ouverte sur cette artère. L'image de la rue se trouve projetée en direct à l'intérieur, sur grand écran par l'intermédiaire d'un circuit T.V. fermé. La rue va donc traverser virtuellement la galerie.

Dans ces lieux elle devient objet culturel — Objet d'étude sociologique. Cette démarche consiste à la mise en place d'un canal de communication électronique qui va véhiculer de nombreuses informations sur notre mode de vie en 1973 à Paris (vêtement — circulation — architecture etc....)

Le dispositif mis en place constitue donc un dispositif d'observation d'autant plus efficace que cette image en direct est arbitrairement présentée par un texte comme un document du passé...

créant par là même chez le spectateur une distanciation, une prise de conscience de son présent.

Des objets utilitaires et de consommation courante sont également exposés après une collecte

organisée chez l'habitant de la rue ainsi que dans les poubelles — Pendant la durée

de cette manifestation, les habitants et les passants seront associés à cette expérience par diverses

tentatives d'animation-participation.

☒ Juin-Juillet 1973 VIDEO — TROISIÈME-ÂGE

Expérience d'animation dans une maison de retraite d'Hyères avec le sociologue Jean-Philippe Bertand.

☒ Octobre-Novembre 1973 BIENNALE DE SÃO-PAULO

Animation multi-média — Mise en place d'un complexe d'information avec animation permanente par stimulation en équipe et par la réalisation sur place avec un sociologue, des spécialistes de presse, radio et télévision.

☒ Activités similaires à Buenos-Aires.



FRED FOREST "Les gestes du coiffeur"

Photo Marylène Goruchon

FRED FOREST
ART SOCIOLOGIQUE

Les gestes du coiffeur

Il m'a semblé important de réhabiliter les gestes modestes et quotidiens qui s'effectuent dans l'exercice d'une profession en les proposant en les "donnant à voir". C'est à partir de cette idée simple que s'est développée toute une série de travaux sur les métiers dont les "gestes du coiffeur" réalisés en juillet 1974 constituent un volet. Cette bande vidéo en temps réel ne comporte aucune manipulation d'images, aucun montage. J'ai toujours été fasciné par la dextérité des mains du coiffeur. Quand elles "enveloppent" la tête du client dans une gestuelle "étourdissante". Traçant dans l'espace les lignes et les symboles d'un rite social séculaire. Mais je crois bien qu'il y a encore quelque chose qui m'échappe. Quelque chose de quasiment religieux dans un cérémonial de nature fortement esthétique à l'usage de ses protagonistes mêmes. Communication d'un type spécial chargée de la notion sacrificielle de purification. Pourtant ce qui me fascine encore le plus important là-dedans c'est bien le geste, le geste dans sa beauté brute, enraciné dans le quotidien. Voir une tête au milieu d'un geste il se virtualise. Voir une main et son usage à son analyse.

Portrait

UN BRICOLEUR ILLUMINÉ

QUI établirait un catalogue des idées autour desquelles tourne aujourd'hui tout débat sur la communication et les mass media retrouverait seulement les éléments d'une rhétorique assez pauvre : tout le monde répète tout le temps la même chose...

Personne, presque personne, ne s'est vraiment engagé dans la pratique de ces instruments nouveaux. Et ce qui nous a frappés, voici quelques années, quand nous avons rencontré Fred Forest, c'est probablement qu'il cassait en barbare l'instrument dont les théoriciens faisaient une parole bavarde et qu'il apportait une foule de réponses à des questions encore non posées.

On ne peut éliminer le comédien

Ainsi, ce « carré blanc » acheté dans le Monde et qui suscita de multiples réponses, le « blanc » qui interrompit les émissions habituelles de la télévision, les manifestations proposées, derrière la place Maubert, dans la galerie Albertus Magnus, l'animation de L'Hay-les-Roses — tout cela proposait un programme. On serait tenté de dire que Forest, passant de la peinture à la technique des mass media, traite l'instrument qu'il utilise — caméra, magnétoscope... — comme un peintre le ferait d'une toile, mais afin de détruire ce que suggère justement la toile, la séparation complète du public et de l'œuvre. C'est qu'il entend installer le spectateur à l'intérieur du spectacle.

Cela, le théâtre l'a esquissé, depuis le « happening » ou le Living Theatre. Mais le théâtre ne peut le réaliser parce que le corps de l'acteur, porteur des signes transmissibles, ne communique plus rien quand ce corps ignore comment figurer des signes. On ne peut éliminer le comédien. Ou bien, il faut admettre que le théâtre ne peut accomplir ce tour de force que les mass media rendent possible, parce que le porteur de l'image peut figurer une repé-

sentation de l'homme qui ne dépend pas d'une science des gestes !

Je ne crois pas que l'expérience d'« archéologie du présent », tentée par Fred Forest à la galerie Guénégaud, voici deux ans, aille vraiment dans le sens de ce qu'il tente. Il voulait, en établissant un circuit direct entre la rue et la galerie au fond de la cour suggérer la destruction de l'intérieur et de l'extérieur et réaliser une sorte de présent en image. Mais il parvenait à réaliser partiellement ce que l'urbaniste Paul Virilio nomme une « société surexposée », un espace de « haute surveillance ». Dans ce domaine, la police et l'armée disposent de moyens plus efficaces !

La recherche de Forest s'est heureusement orientée dans d'autres directions — plus fécondes. Il y eut le scandale qu'il provoqua à la Biennale de Sao-Paulo (1) en promenant dans la ville des pancartes blanches où les passants pouvaient écrire ce qu'ils voulaient. Il y eut des animations publiques en banlieue. Il y eut surtout l'expérience « vidéo troisième âge » entreprise dans une maison de retraite du midi de la France.

Un domaine social nouveau

Avec cette tentative, Forest ouvre aux mass media un domaine social nouveau. Travaillant avec un sociologue, Jean-Philippe Butaud, dans un de ces « ghettos » du troisième âge que sont les maisons de retraite, il cherche à briser le bloc des loisirs, commercialisés et le « ronron » des distractions télévisées. Butaud a décrit cette expérience étonnante (2), et il montre comment, en donnant aux hommes et aux femmes retirés dans la maison d'Hyères des magnétoscopes ou des caméras, il leur a permis d'inventer une relation nouvelle de leur corps avec l'image et de présenter comment ils pourraient pratiquer une gestion directe de leurs fantasmes ou de leurs rêves.

Il faut voir les photographies

prises au cours de cette expérience et que la revue de la fondation Gulbenkian, Colloquio, a publiées : visages heureux, enfin. Visages de personnes qui, pour trop peu de temps, détiennent le pouvoir de s'arracher à l'image imposée qu'on leur donne d'elles-mêmes. Là gît l'intérêt existentiel de l'entreprise de Forest : rendre les techniques des mass media capables de restituer un langage à des gens qui en ont été privés depuis leur enfance.

L'expérience de Forest commence à peine. Chacun sait qu'il est plus malaisé de s'enfoncer dans la pratique que de jongler avec les concepts. Or cette expérimentation devrait conduire en pédagogie, en éducation, en psychiatrie, en sociologie, en politique même, à une réévaluation des données acquises. Ne parlons même pas de l'immense domaine de l'imaginaire inexploré et indéfriché où de telles procédures pourraient modifier les relations de l'homme avec lui-même et le délivrer de certains mythes oppressifs. Il est possible que Fred Forest, dans sa solitude de bricoleur illuminé, ouvre une voie que les théoriciens des mass media n'ont pas inventée...

JEAN DUVIGNAUD.

(1) Galerie Germain, du 28 mai au 8 juin 1974.

(2) Dans *Cause commune*, n° 8, 1973.

— *La Télévision en partage*, dossier n° 3. Institut d'étude et de recherche en information visuelle, case postale 157 Jordils, (CH) Lausanne.

J éditions du JOUR

Collection ANZ 2000
sous la direction de
Louis EMPAYN

M. TREBOUS
VIE ET TRAVAIL
DES ALGERIENS
EN FRANCE
14,00 F

art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 t elefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

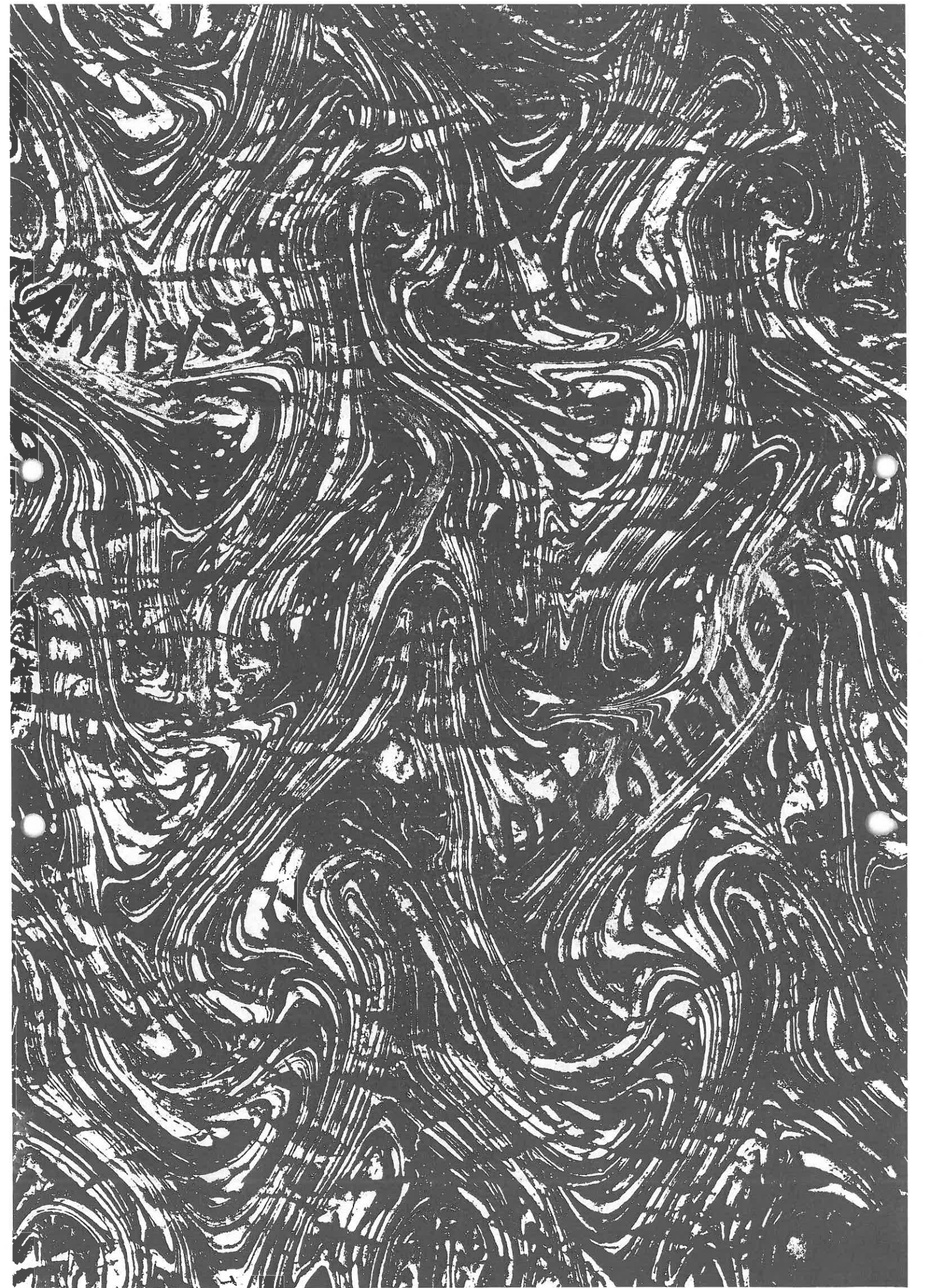
SIMONE FORTI

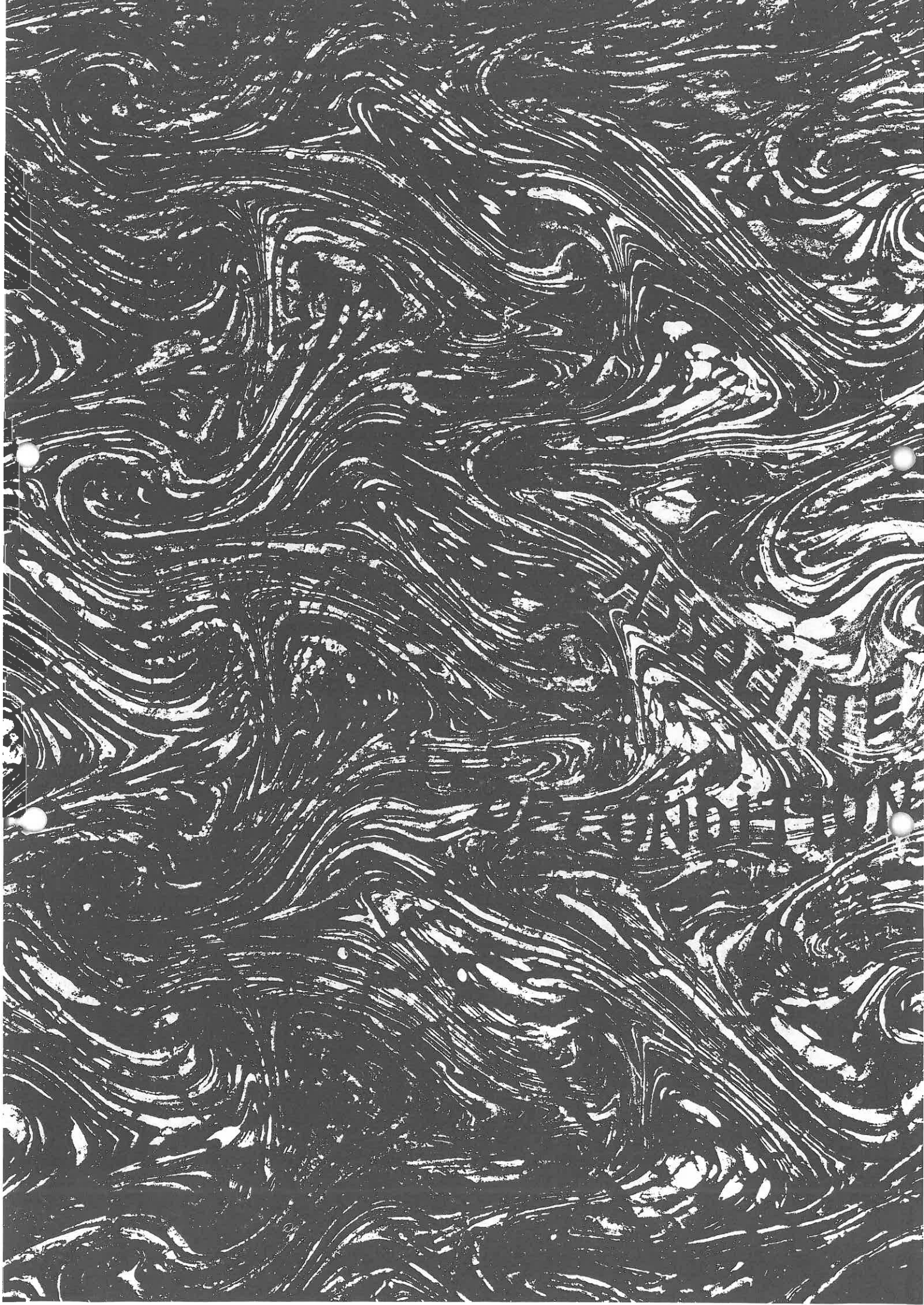
No title. min:29 b/w w/s limited edition /70 signed numbered by the
artist on photographic image of tape. price:250 dollars.

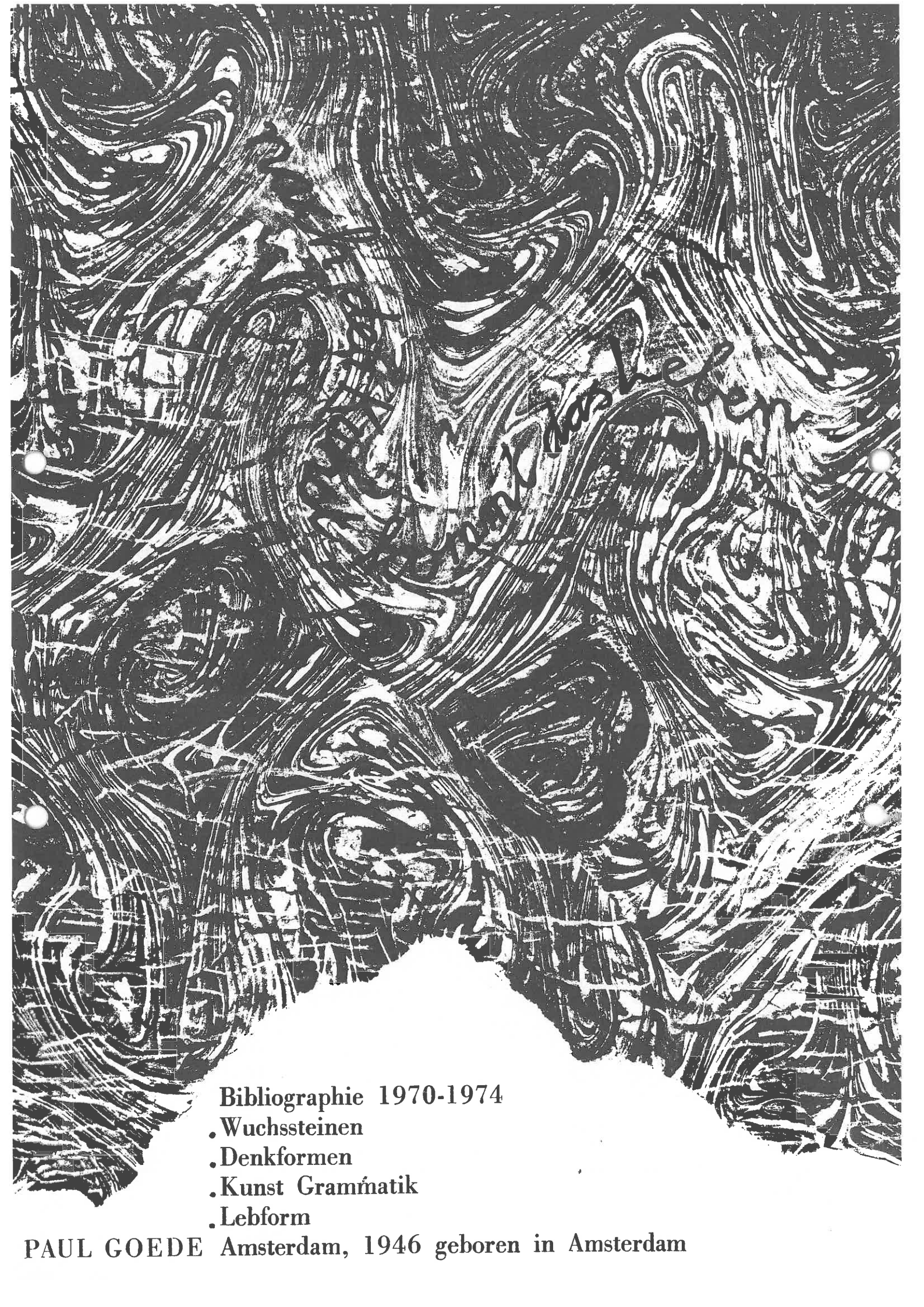
Tape produced by ART/TAPES/22 in Paris october 1973











Bibliographie 1970-1974

- Wuchssteinen
- Denkformen
- Kunst Grammatik
- Lebform

PAUL GOEDE Amsterdam, 1946 geboren in Amsterdam



If I admire my wife's new haircut as I shine my shoes, a situation is formed quite different than if, while shining my shoes, I feel anxious about an unpaid debt. Observed mental attitudes enter into combinations with physical positions to construct concrete forms of experience.

Attitudes and Positions is a video-taped series of common interior activities, edited in pairs of varying arrangements, with pre-recorded comments and titles. These pairs can be viewed as two objects lying side-by-side without narrational, metaphorical or instructional intentions.







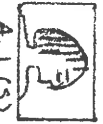



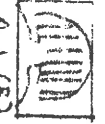


I find it as interesting to watch television as it is to make television. I enjoy the comparison of the vague commercial images transmitted with their specific explanations: the boy lying in bed is not sick but despondent over a past love affair: the politician is not walking home from work; he is conserving energy.

One of my memories as a child is of an argument with an older uncle over his proposed arrangement of toy wooden blocks. He wanted to instruct me in the methods of building walls and towers. I had argued for a more playful attitude toward the blocks' position.

DAVID HOMPSON
Box 7035
Richmond, Virginia
USA 23221
August 1974

SELF IDENTITY #3 I LOVE YOU (1974)





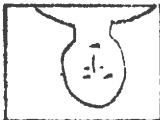




video tape B/W Double (Stereo) track

Picture	voice (by)	min. sec.	Picture	voice (by)	min. sec.
	① Sync. I am Takahiko Imamura (T.1) ② A.R. You are Takahiko Imamura (A.1)	0.30		① Sync I love you (T.1) ③ A.R. I love you (A.1)	3.30
	① Sync I am Akiho Imamura (A.1) ② A.R. you are Akiho Imamura (T.1)	1.00		① Sync I love you (A.1) ③ A.R. I love you (T.1)	4.00
	① Sync you are Akiho Imamura (T.1) ② A.R. you are Takahiko Imamura (A.1)	1.30		① Sync. You love me (T.1) ③ A.R. you love me (A.1)	4.30
	① Sync you are Takahiko Imamura (A.1) ③ A.R. you are Akiho Imamura (T.1)	2.00		① Sync You love me (A.1) ③ A.R. you love me (T.1)	5.00
	① A.R. He is Takahiko Imamura (T.1) ② A.R. He is Takahiko Imamura (A.1)	2.30		① A.R. He love you (T.1) ② A.R. He love you (A.1)	5.30
	① A.R. She is Akiho Imamura (A.1) ② A.R. She is Akiho Imamura (T.1)	3.00		① A.R. she love you (A.1) ② A.R. she love me (T.1)	6.00
<p>F = Front S = Side B = Back ① = First track ② = Second track Sync = Synchronized A.R. = After Recorded REP. = repeated during the picture</p>		 <p>① A.R. He love her (T.1) (REP.) ③ A.R. She love him (A.1) (REP.) ② Sync I love you (T.1 + A.1) (REP.)</p>			

TAKA IMURA

SELF IDENTITY # 1 (1973)





















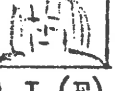



Video tape BM

min. sec.	picture	voice
0:00 0:20 0:40 1:00		(sync.) I am Takahito Imura (arr.) I am Takahito Imura
1:20 1:40 2:00		(sync.) you are Takahito Imura (arr.) you are Takahito Imura
2:20 2:40 3:00		(sync.) He is Takahito Imura (arr.) He is Takahito Imura
3:20 3:40 4:00		(sync.) you are Takahito Imura (arr.) you are Takahito Imura
4:20 4:40 5:00		(sync.) you are Takahito Imura (arr.) He is Takahito Imura
5:20 5:40 6:00		(sync.) He is Takahito Imura (arr.) I am Takahito Imura
6:20 6:40 7:00		(sync.) you are Takahito Imura (arr.) you are Takahito Imura
7:20 7:40 8:00		(sync.) you are Takahito Imura (arr.) you are Takahito Imura
8:20 8:40 9:00		(sync.) He is Takahito Imura (arr.) you are Takahito Imura

sync synchronized
arr = after recorded

I am (not) Takahiko Iimura, I am (not) Akiko Iimura (1972) Video-tape 1/2 inch B&W

(F = Front S = Side B = Back)
 (sync. = synchronized with the picture)
 (a.r. = after recording)
 (rep. = repeated during the picture)

picture	voice	min.	picture	voice	min.
	(sync.) I am Takahiko Iimura (♂) I am not Takahiko Iimura (rep.)	1		(sync.) I am Akiko Iimura (♀) I am not Akiko Iimura (rep.)	10
	(a.r.) You are Takahiko Iimura You are not Takahiko Iimura (rep.)	2		(a.r.) You are Akiko Iimura You are not Akiko Iimura (rep.)	11
	(a.r.) He is Takahiko Iimura He is not Takahiko Iimura (rep.)	3		(a.r.) She is Akiko Iimura She is not Akiko Iimura (rep.)	12
	(sync.) You are Takahiko Iimura You are not Takahiko Iimura (rep.)	4		(sync.) You are Akiko Iimura You are not Akiko Iimura (rep.)	13
	(a.r.) He is Takahiko Iimura He is not Takahiko Iimura (rep.)	5		(a.r.) She is Akiko Iimura She is not Akiko Iimura (rep.)	14
	(a.r.) I am Takahiko Iimura I am not Takahiko Iimura (rep.)	6		(a.r.) I am Akiko Iimura I am not Akiko Iimura (rep.)	15
	(sync.) He is Takahiko Iimura He is not Takahiko Iimura (rep.)	7		(sync.) She is Akiko Iimura She is not Akiko Iimura (rep.)	16
	(a.r.) I am Takahiko Iimura I am not Takahiko Iimura (rep.)	8		(a.r.) I am Akiko Iimura I am not Akiko Iimura (rep.)	17
	(a.r.) You are Takahiko Iimura You are not Takahiko Iimura (rep.)	9		(a.r.) You are Akiko Iimura You are not Akiko Iimura (rep.)	18
	(sync.) I am Takahiko Iimura	min.sec. 18.10		(a.r.) You are Akiko Iimura (voice by T.I.)	min.sec. 18.40
	(sync.) I am Akiko Iimura	18.20		(a.r.) He is Takahiko Iimura (voice by A.I.)	18.50
	(a.r.) You are Takahiko Iimura (voice by A.I.)	18.30		(a.r.) She is Akiko Iimura (voice by T.I.)	19.00

TAKA IIMURA

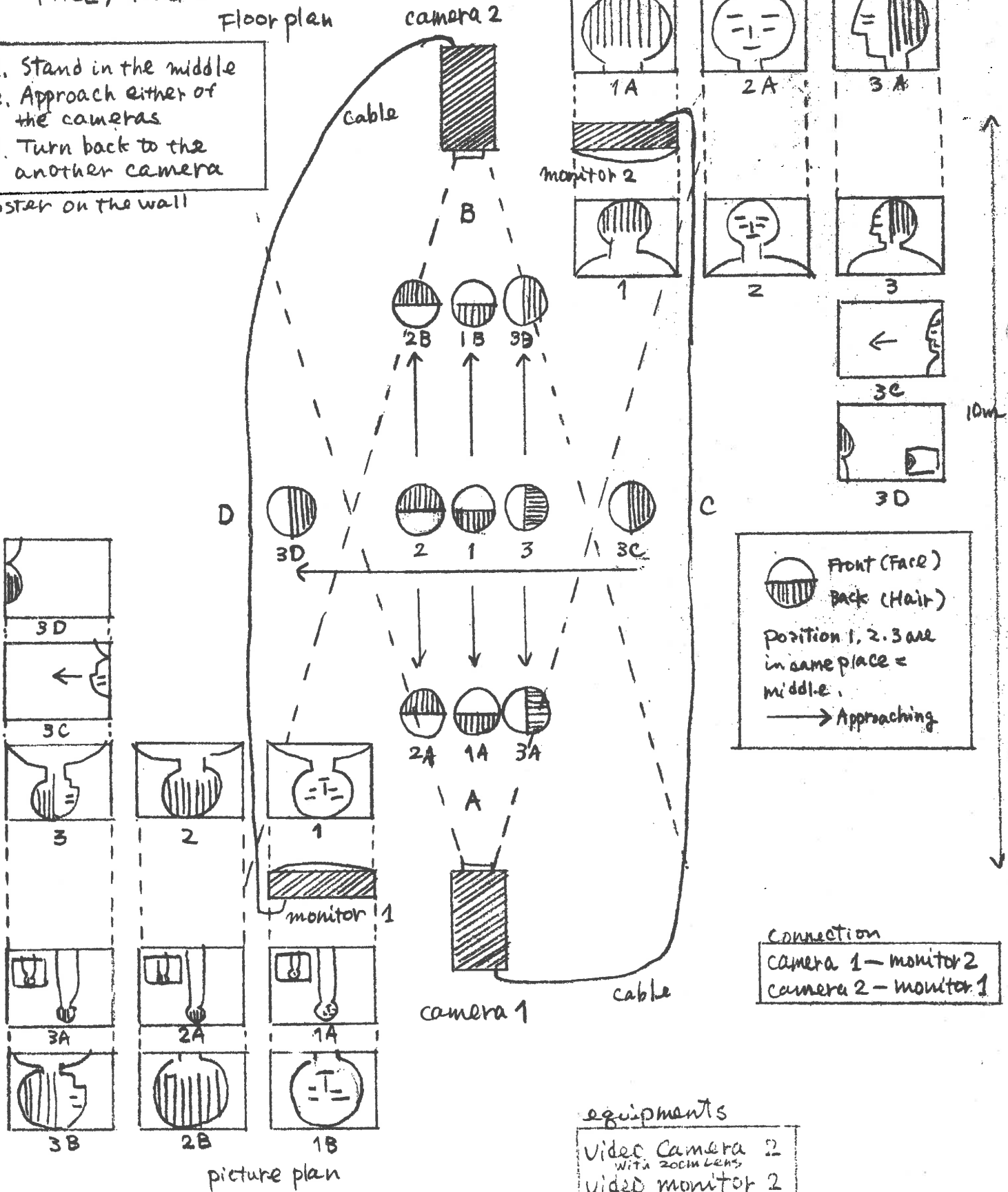
video installation for Project 74 at
Köln Kunsthalle.
"FACE/INETS"



Floor plan

picture plan

1. Stand in the middle
2. Approach either of the cameras
3. Turn back to the another camera

poster on the wall



 Front (Face)
 Back (Hair)
 Position 1, 2, 3 all
 in same place =
 middle.
 → Approaching

connection
 camera 1 - monitor 2
 camera 2 - monitor 1

- equipments
- Video Camera 2
with 20cm lens
 - Video monitor 2
 - Cables 2

picture plan



- | | |
|--|--|
| 1946 大阪に生れる。 | 1946 Born in Osaka. |
| 1964 吉原治良氏に師事し、具体グループに参加。 | 1964 Joined Gutai Group. |
| 1966 <現代美術の動向>展、京都国立近代美術館
第10回シェル美術賞1等賞
<空間から環境へ>展 | 1966 Trends in Contemporary Art at National Museum of Modern Art, Kyoto;
First Prize, of National Shell Art Competition Exhibition;
"From Space to Environment" |
| 1967 第5回パリ青年ビエンナーレ展
草月実験映画祭、東京
<フィルム'67> 京都勤労会館 | 1967 5th Young Artists Biennale, Paris;
Participated in the Sogetsu Experimental Film Festival at Sogetsu Kaikan Hall, Tokyo;
Exhibition of "Film '67" at Kyoto prefectural Kinrokaikan Hall, Kyoto; |
| 1968 <現代の空間'68-光と環境>展、
神戸そこうデパート | 1968 "Contemporary space '68, Light and Environment" at Sogo Dept. Store, Kobe; |
| 1969 映像は発言する! 京都・ギャラリー16
大阪・信濃橋画廊
<蛍光菊-日本現代美術>展
ロンドン I.C.A. | 1969 "Image Speaks!" at Gallery 16, Kyoto, and Shinanobashi Gallery, Osaka;
"Flourescent Chrysanthemum": Japan Contemporary Art Exhibition at I.C.A., London; |
| 1970 万国博美術展
第16回オーベルハウゼン短編映画祭 | 1970 EXPO '70 at EXPO Museum of Fine Arts, Osaka;
16th International West Germany Short Film Festival at Oberhausen, West Germany; |
| 1971 第10回現代日本美術展・東京都美術館
屋上展・大阪 | 1971 10th Contemporary Art Exhibition of Japan at Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo;
Group show Osaka; |
| 1972 フィルム作品 <FLOOR> KTV 放映
共同行為・大阪
現代日本グラフィックアート展・ロンドン | 1972 Produced and telecast film entitled "Floor" over KTV;
Group show Osaka;
1st Contemporary Japanese Graphic Show, London; |

1973 京都ビエンナーレ

1974 東京ビエンナーレ

1973 KYOTO BIENNALE '73, KYOTO MUNICIPAL MUSEUM OF FINE ARTS

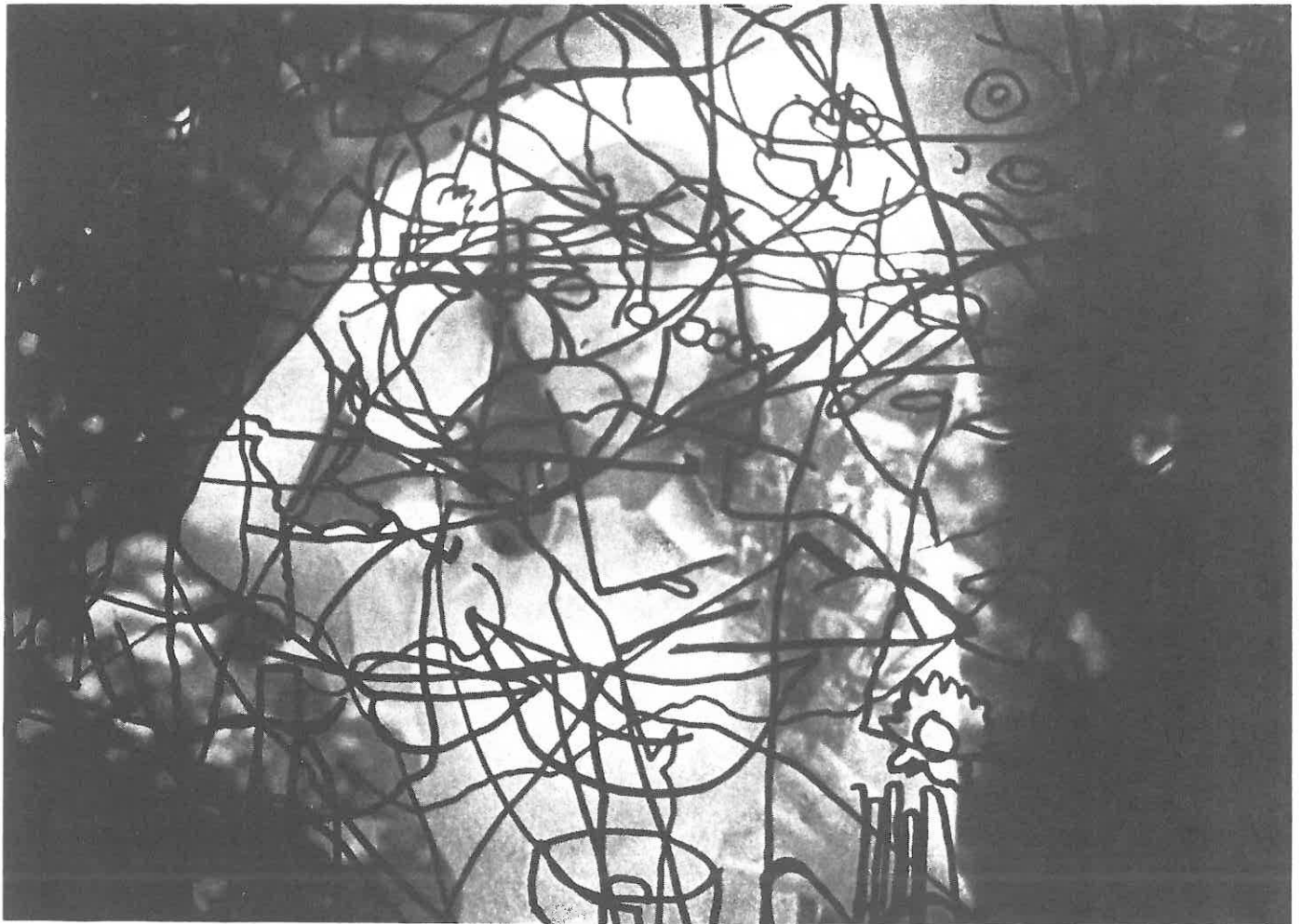
1974 TOKYO BIENNALE '74, TOKYO METROPOLITAN ART MUSEUM

1-23, MINAMISUMIYOSHI
Sumiyoshi-ku,
Osaka, Japan.

南住吉町1-23

TEL (06) 672-0878

694-1516





SANJA IVEKOVIĆ

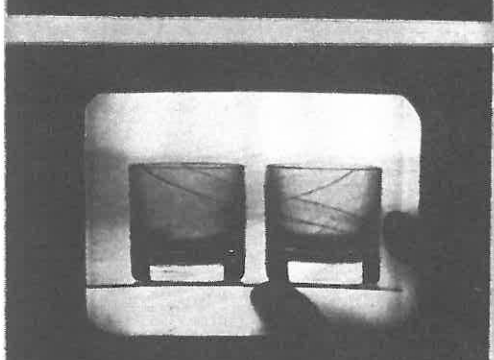
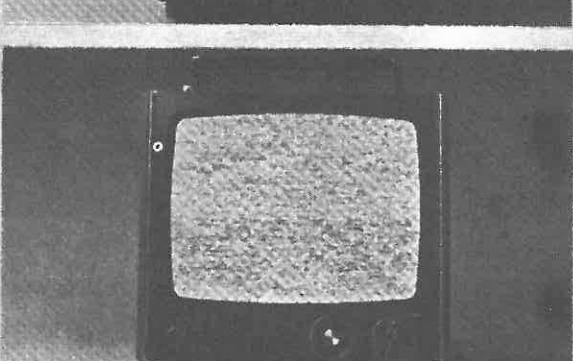
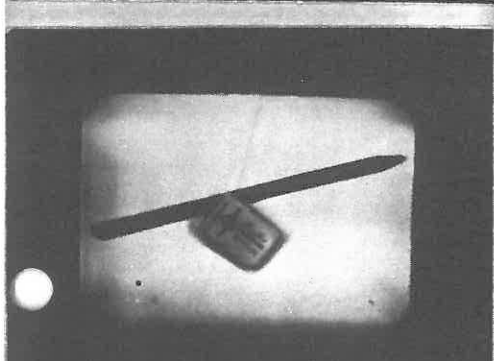
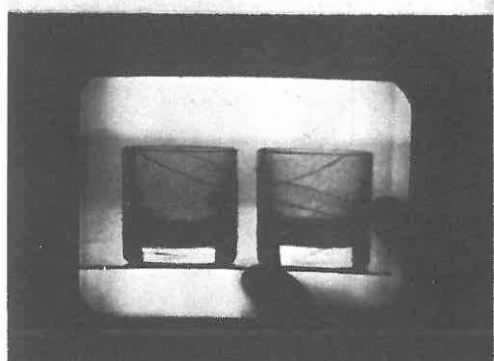
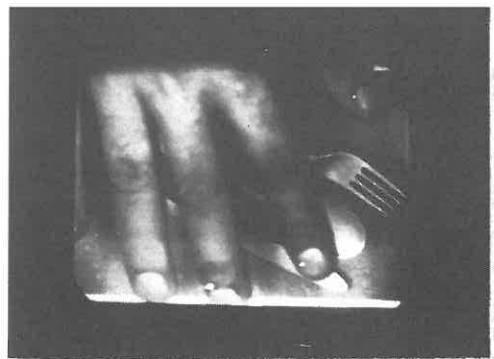
born in 1949.

address:

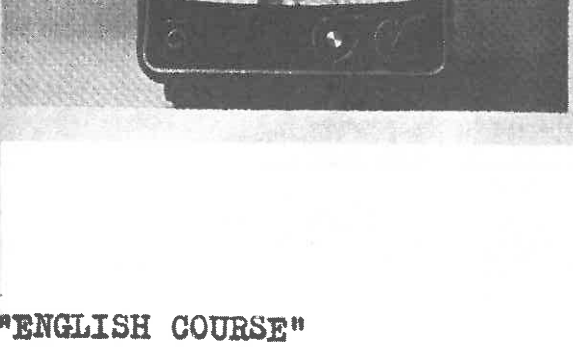
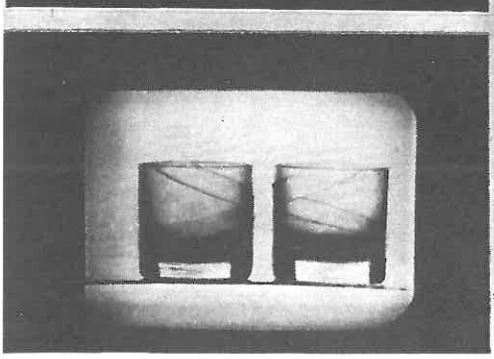
41000 Zagreb

Savska 1

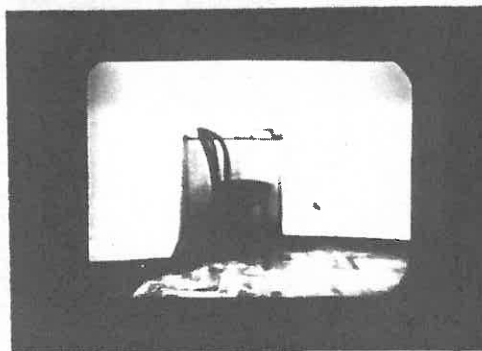
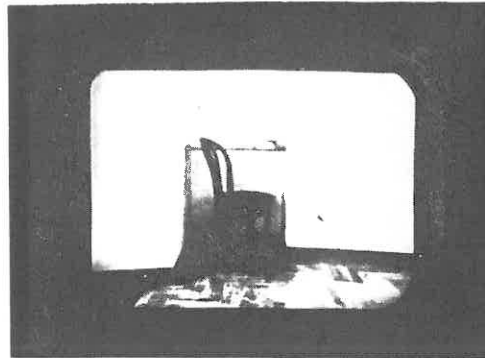
Yugoslavia



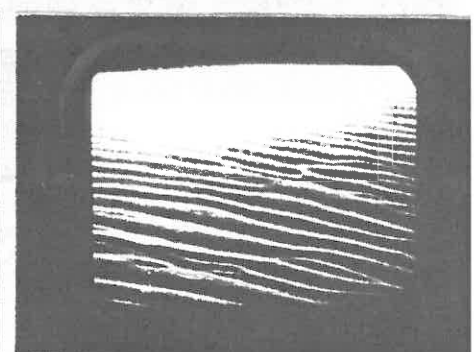
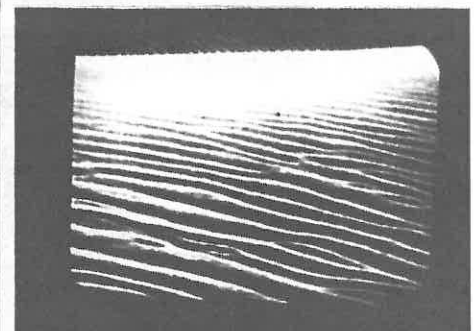
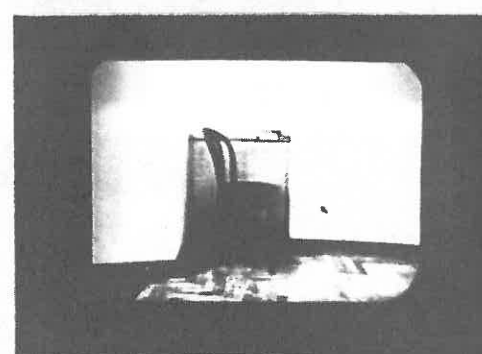
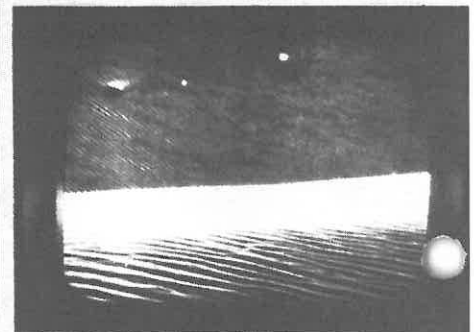
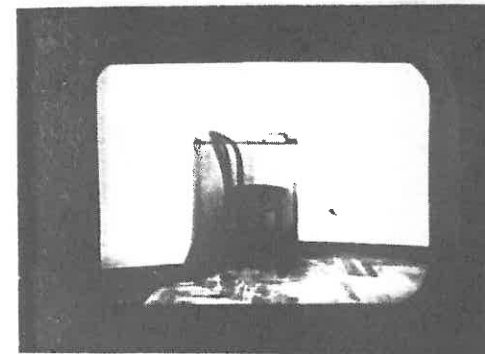
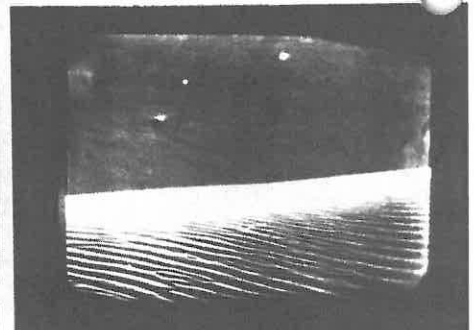
"TALKING TV"



"ENGLISH COURSE"



"GOING IN"

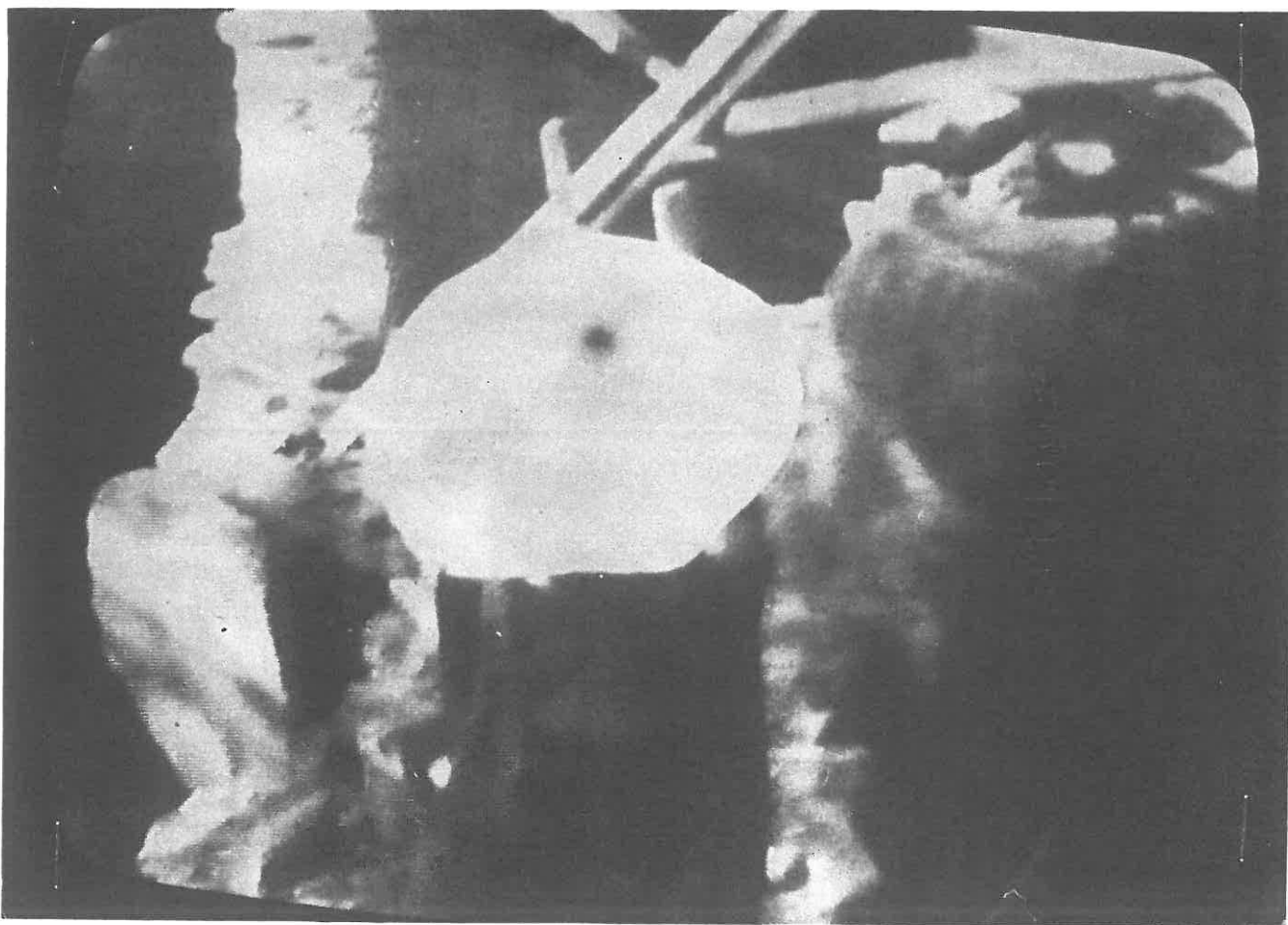


art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 t lefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

JOAN JONAS

Merlo min: I6. b/w w/s . limited edition /20 signed, numbered by
artist on photographic image of tape. price:1000 dollars
Produced by ART/TAPES/22 AT Villa Artimino, Signa. 1974

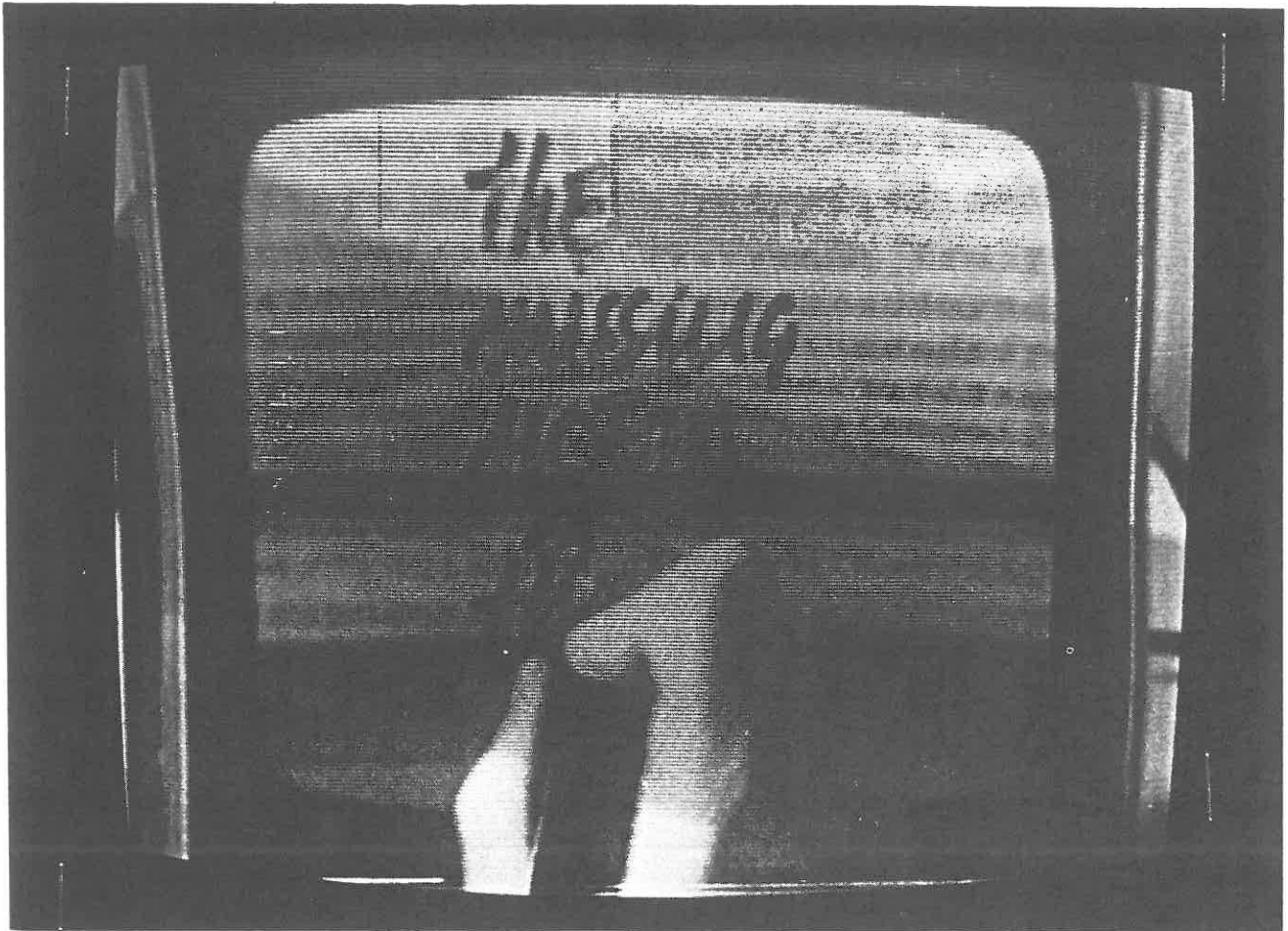


art/tapes

2 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
2 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
20 west broadway new york 10002 phone 2129666248

MAURIZIO NANNUCCI

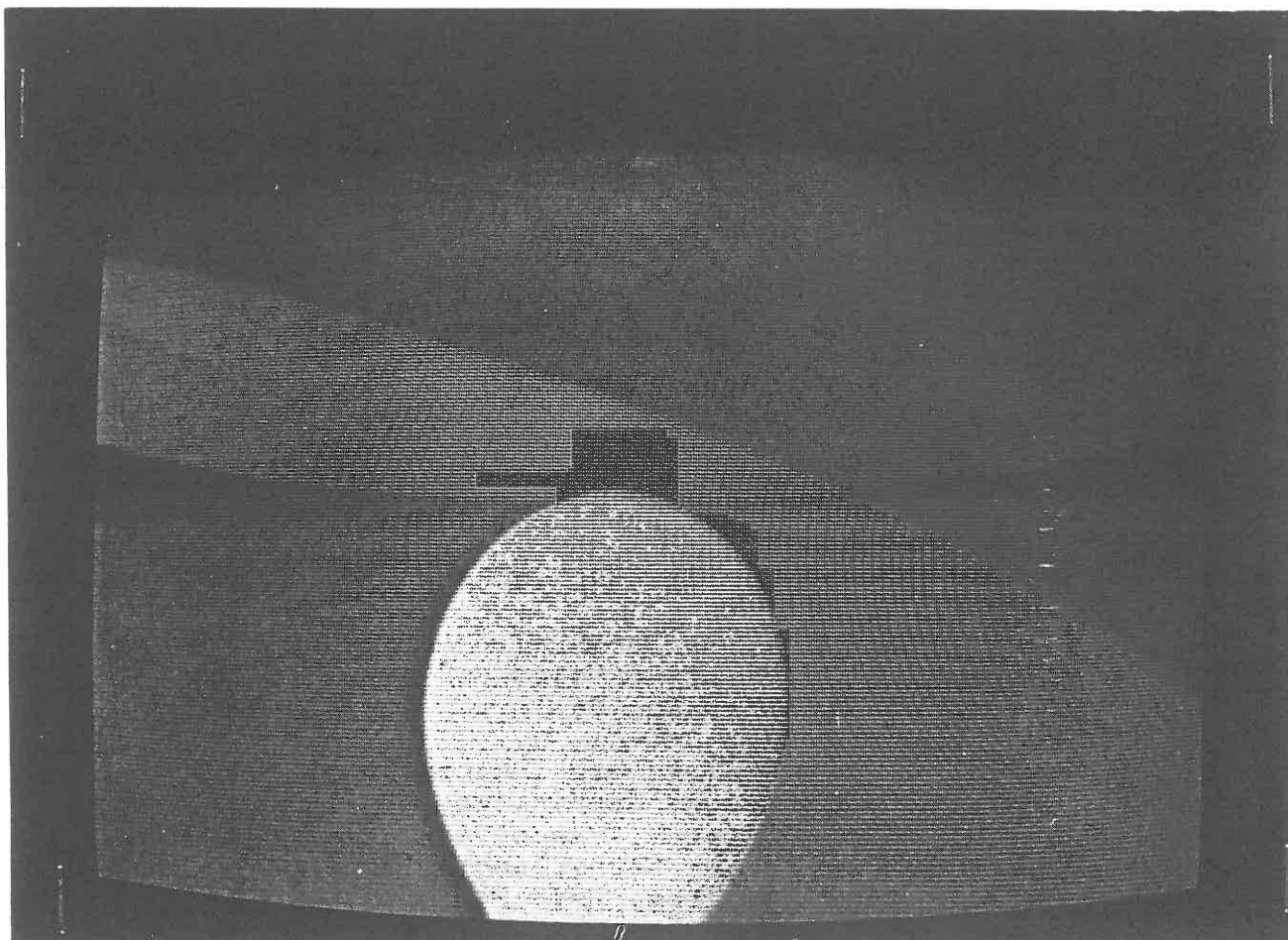
The missing poem is the poem min:16 b/w w/s unlimited price:100 dollars
Tape made in florence in 1974 by ART/TAPES/22



ART/TAPES/22
via Ricasoli 22 Firenze.tel/283643.

ALLAN KAPROW

Then mi:25 min b/w w/s unlimited edition. price: 175 \$
Produced by ART/TAPES/22 in florence 1974



- 1972 -"Encuentros en Pamplona", Madrid, Spain
 -"Making Megalopolis Matter", New York Cultural Center
- 1971 -"Elements", Boston Museum of Fine Arts, Boston, Mass.
 -"Environmental Surfaces" (Acconci, Fox), Reese Palley, N.Y.
 -"Body", Films and Performances, Loeb Studen Center, N.Y.
 -Galerie Lambert, Milan, Italy
 -"Pier 18", Museum of Modern Art, N.Y.C.
 -Films, Sonsbeek, Rijkmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Holland
 -"Projection 71", Prospect, Kunsthalle, Dusseldorf.
 -Paris Biennale, Paris, France
 -"Art Systems", Center of Art/Communication, Buenos Aires
 -98 Green Street, Video/Films/Performances
 -Kith and Kin", University of Kentucky, Lexington
 -"Artist/Videotape/Performance," , Finch College, N.Y.
- 1970 -"Artists and Photographs", Multiples Inc., N.Y.
 -Evidence on the Flight of Six Fugitives", Museum of Contemporary Art, Chicago.
 -"Films by Dennis Oppenheim", School of Visual Arts, N.Y.
 -"Conceptual Art, Conceptual Aspects", New York Cultural Center
 -"Information", Museum of Modern Art, N.Y.
 -"Recorded Activities", Museum of Modern Art, N.Y.
 -"Arte Povera, Conceptual Art, Land Art", Museum of Modern Art, Turin, Italy
 -"American Drawings", Yvon Lambert , Paris
 -Land Projects by 6 Artists", South Hampton Museum. New York
 -International Exhibition, The Japan Art Society, Tokyo
 -"Situation Concepts", Taxis Palais Gallery, Innsbruck, Austria
 -"Body", (video Projects) M.O.C.A., San Francisco, California
 -"Against Order", Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania, Phila.
 -Sculpture Annual, Whitney Museum, N.Y.
 -Films-Wabash Transit, Chicago Art Institute
- 1968-
 1969 -"Language II, III", Dwan Gallery, N.Y.
 -"Earthworks", Dwan Gallery, N.Y.
 -Sculpture Annual, Whitney Museum, N.Y.
 -"New Media-New Methods", Museum of Modern Art, N.Y.
 - "Earth", Cornell University, Ithaca, N.Y.
 -"Land Art", Fernsehgalerie, Berlin, West Germany
 -"Op Losse Schroeven", Stedelijk Museum, Amsterdam
 -Eugenia Butler Exhibition, San Francisco Art Institute
 -"Prospect", Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf
 -"March", Seth Siegel, N.Y.
 -"Ecologic Art", John Gibson, N.Y.
 -"Return to Abstract Expressionism", Richmond Art Center, Richmond California
 -"When Attitudes Become Form", Kunsthalle, Bern, Switzerland
 -"Art by Telephone", Museum of Contemporary Art, Chicago
 -Place and Process", Edmonton Art Gallery, Alberta, Canada
 -"The Artist's View", Jewish Museum, N.Y.
 -"Art After Plans", Kunsthalle, Bern, Switzerland
 -"587-087", Seattle Art Museum, Washington.
 -"955,000", Vancouver Art Museum, Vancouver, B.C.
 -Galerie Swart, Amsterdam, The Netherlands
 -"Contemporary American Drawings, Fort Worth Art Center, Fort Worth Texas.

art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

Jannis Kounellis

No title min: 25 b/w w/^{out}_As limited edition /20 price 1000 dollars

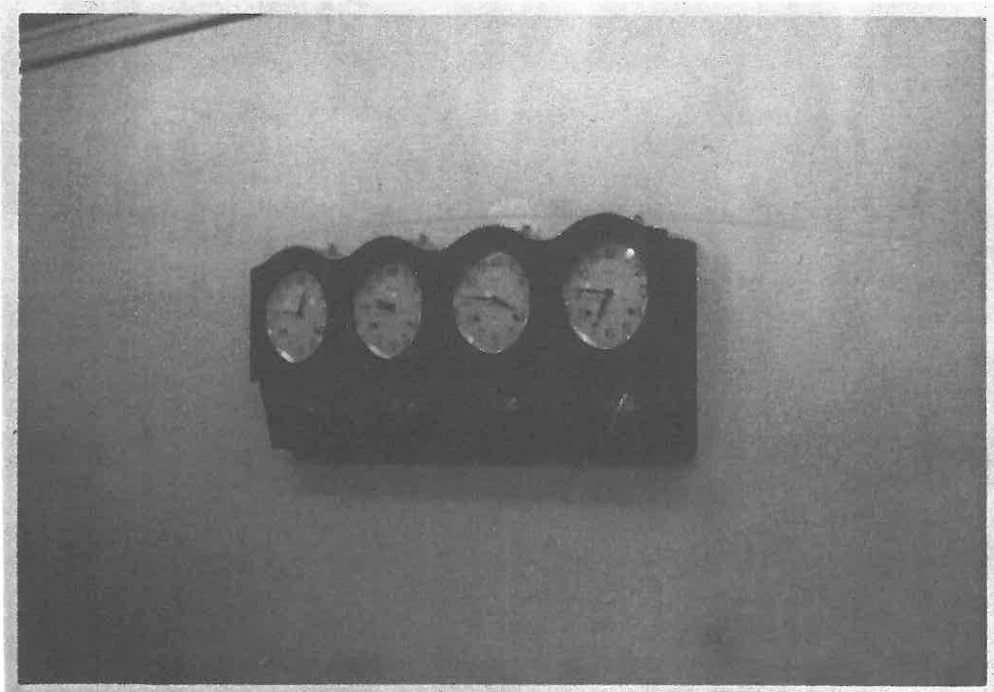
(Signed, numbered photograph of image of tape.

Produced in florence in 1973.

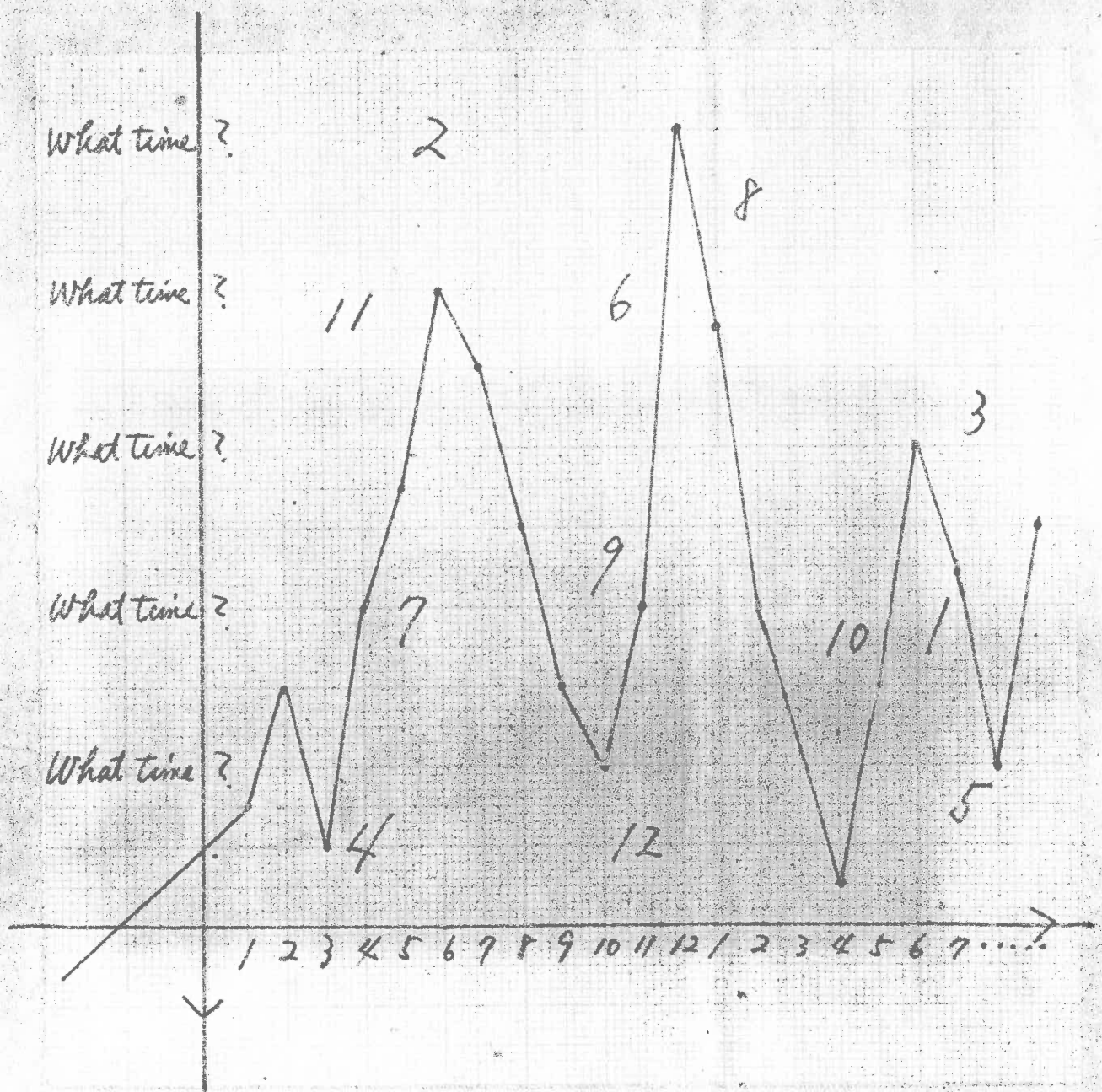


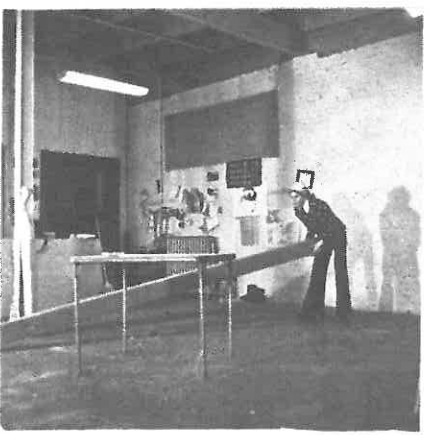
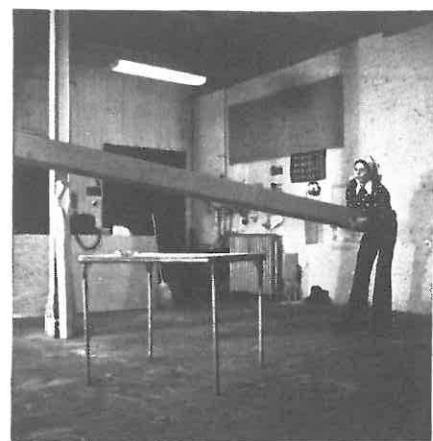
KWAK. DUCK. JUN

39. Tangei. Momoyama-cho
Fushimi-ku. Kyoto
Japan.



The connection between I and time
on the recurrence and the progression
of the time.





1974. BOX CONCERT. 5 minutes. LOOP.

VEHICULE ART (MONTREAL) INC.



DRAFTS FOR THE CATALOGUE:

"ART VIDEO - IMPACT - VIDEO ART 71

Barbara & Michael Leisgen

These are the first 365 days of the first year of life of L.L.
She was photographed every day, from January 8th 1973 to
January 7th 1974.

Every day she was another person, every day is another
photograph.

In these 365 days she was everything she will later be.

It is possible to follow the whole life of L.L. by photographs.

Video-tape, 44 min.,bw,sound, 3/4 "

Realisation - Folkwang-Museum Essen, Videostudio

MAZ-Technik:Dieter Schloeder

Ton-Technik:Erwin Skibba





LENNEP

Dialogue avec une caméra :

Je m'adresse à la caméra par semaphores - celle-ci me répond par ouvertures et fermetures successives du diaphragme.

Hommage à Magritte :

Long panoramique sur un paysage - (son : imitation d'un sifflement d'oiseau) - Fin du panoramique sur moi - sifflotant près d'une cage où est accrochée une œuvre de dessinateur. Zoom.

La tapisserie :

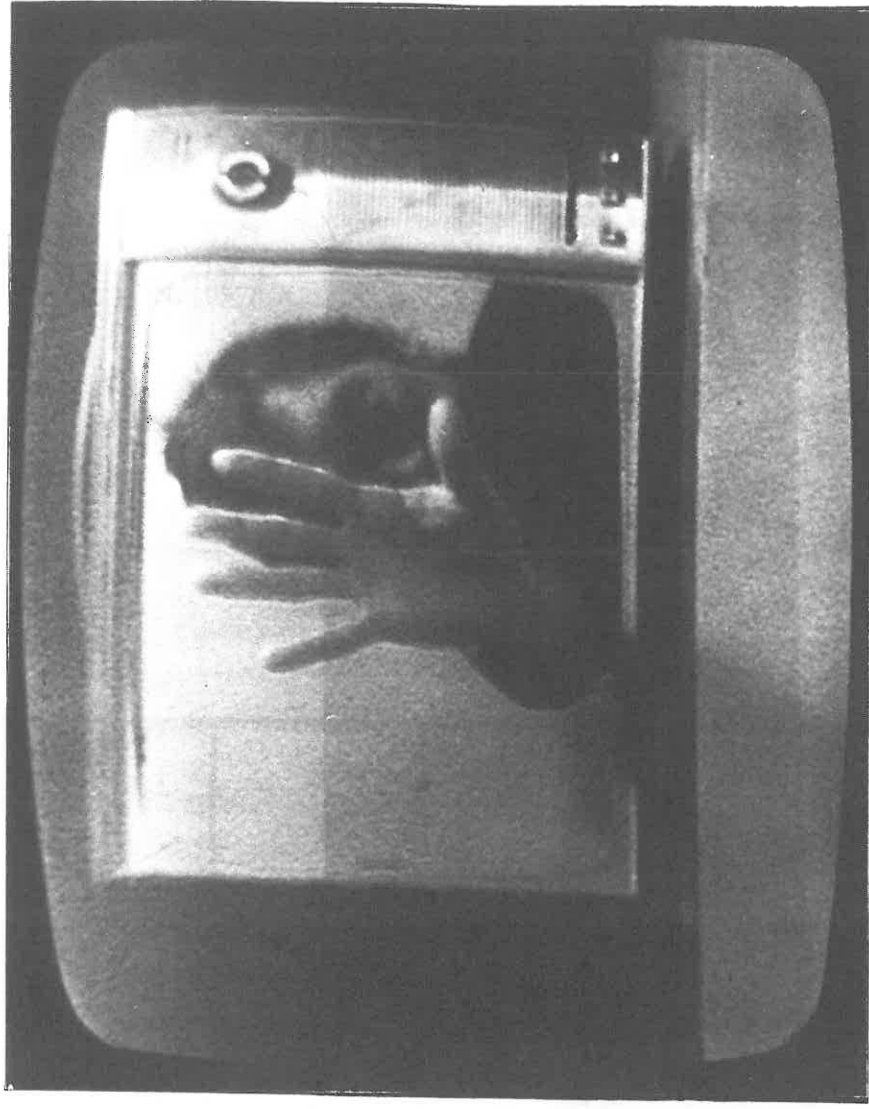
Du papier peint filmé pendant 60" -
Fin : un cri " Vive la Peinture ! "

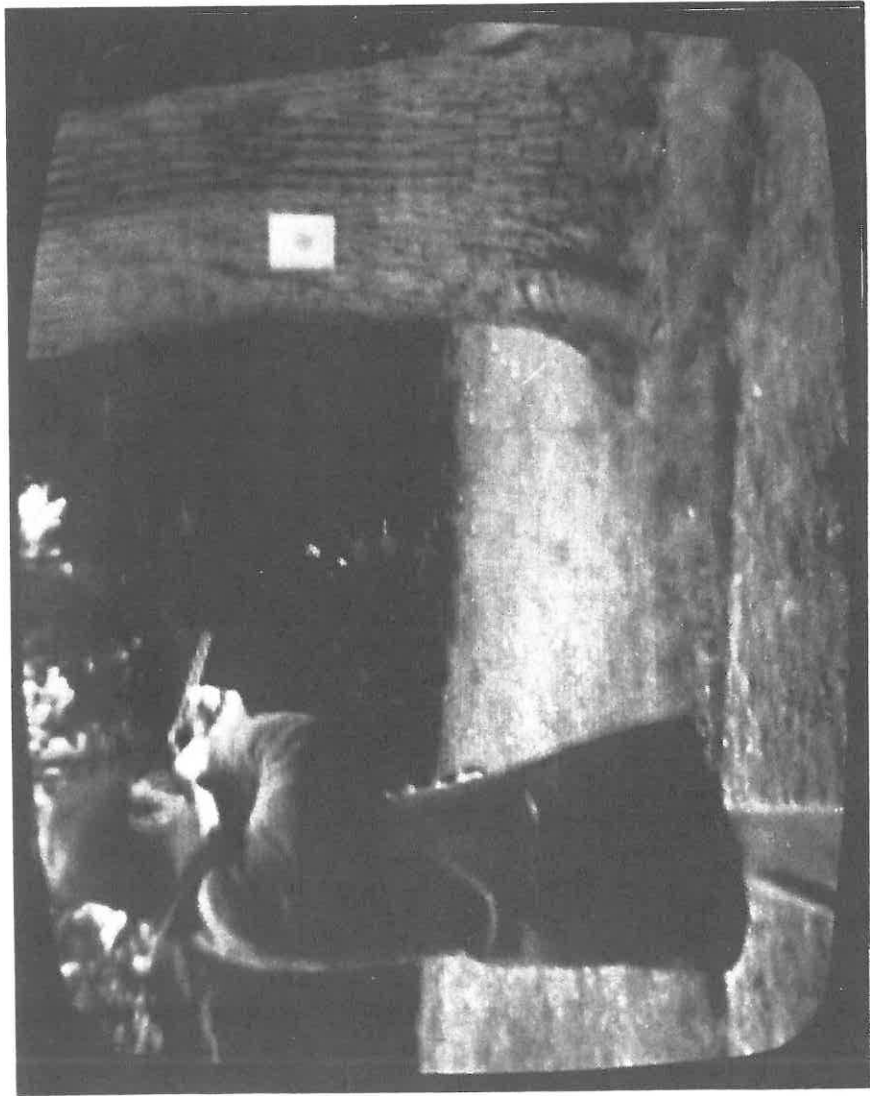
L'escargot :

Excitation d'un escargot au moyen d'une herbe, à hauteur de son braguette.

La poignée de porte :

Vue d'une poignée de porte - Il s'agit d'une photo qui s'en déchire - Derrière : une vraie poignée de porte.



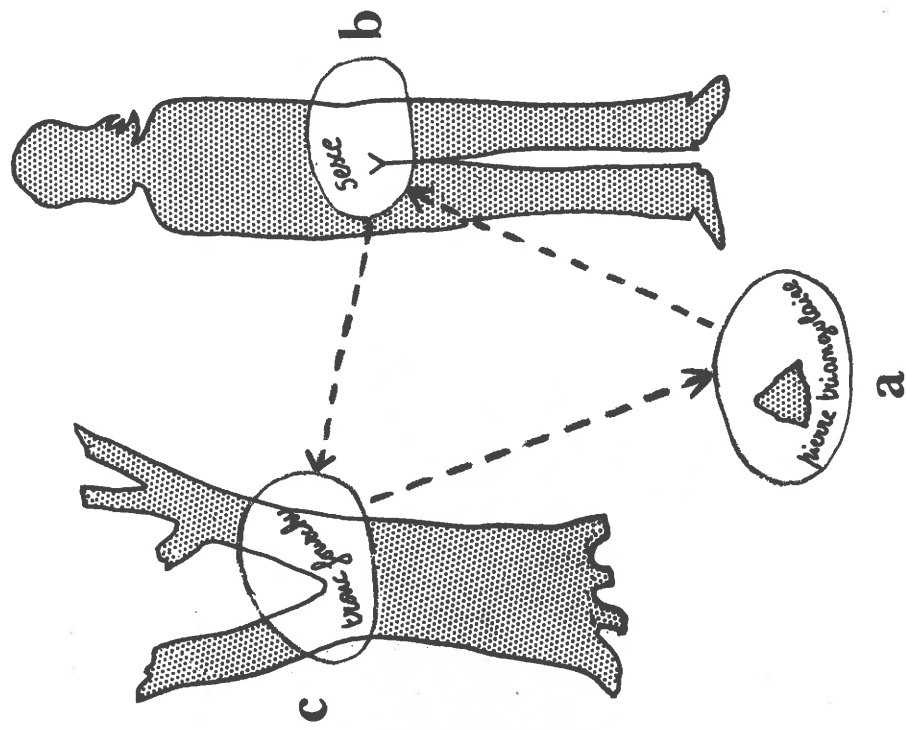


1 Trois coups de carabine dans la cible. ↗

2 un BLANC de trois secondes.

3 un doigt trace trois fois cet écran blanc par l'arrière. ↘

composition triangulaire



STEFANOTTY

LES LEVINE

Born: Dublin, Ireland; 1936
Educated at Central School of Arts & Crafts, London
Emigrated to Canada, 1958
Artist in Residence, Aspen, Colorado, 1967 & 1969

ONE-MAN SHOWS:

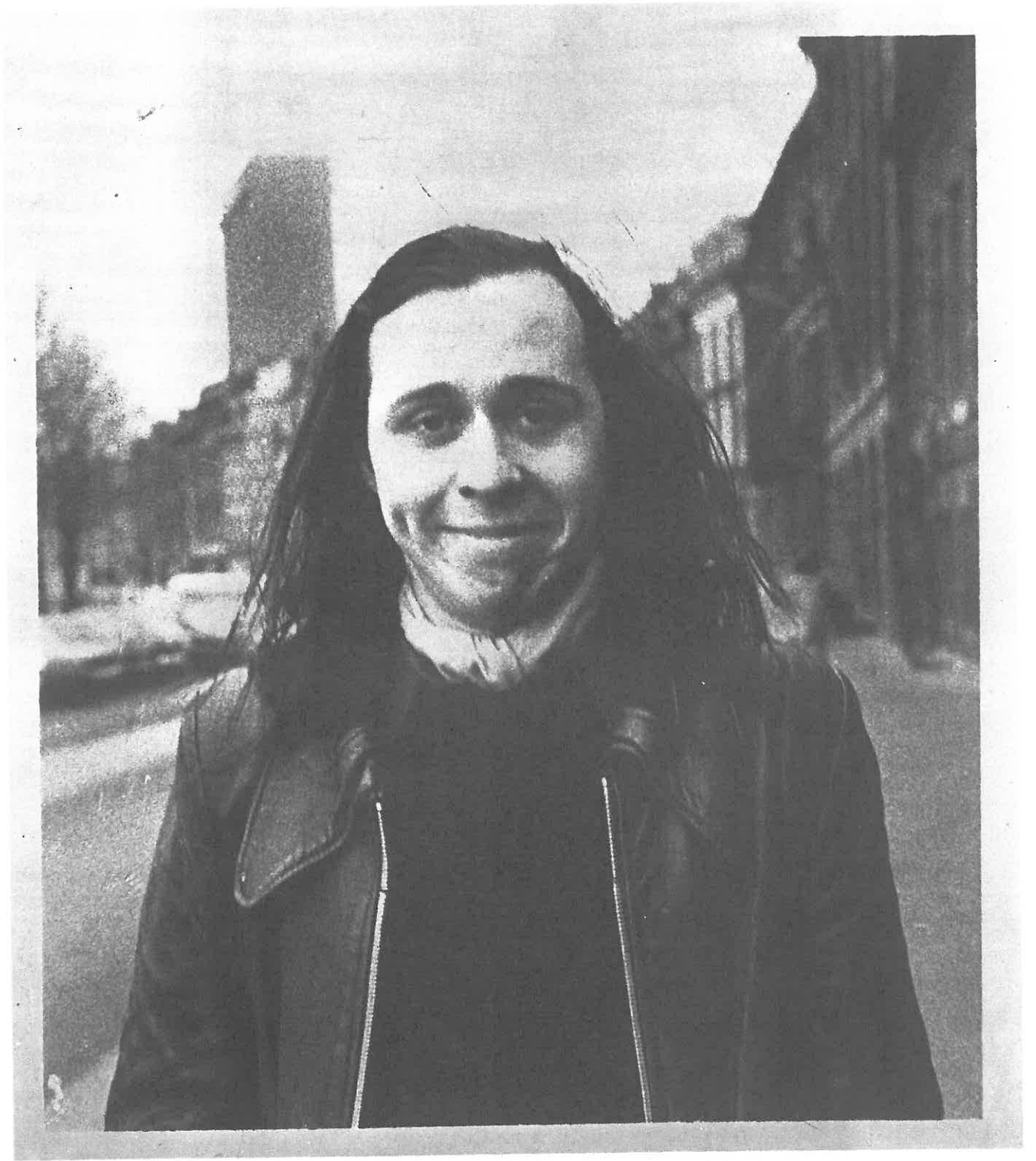
- 1964 -Hart House, University of Toronto
-Blue Barn Gallery, Ottawa
-David Mirvish Gallery, Toronto
- 1965 -The Isaacs Gallery, Toronto
-Book of Graphics "Toronto 20"
- 1966 -The Fischbach Gallery, New York, N.Y.
-Art Gallery of Ontario, Toronto "Slipcover"
-Lofthouse Gallery, Ottawa, Canada
-Blue Barn Gallery, Ottawa, Canada
-University of Western Ontario, London, Canada
- 1967 -The Fischbach Gallery, New York
-The Isaacs Gallery, Toronto
-Walker Art Center, Minneapolis "Slipcover" & "Star Garden"
-Museum of Modern Art, New York, "Star Garden"
-Architectural League of New York "Slipcover"
- 1968 -Glendon Campus Art Gallery, York University, Toronto "Process of Elimination"
-The Fischbach Gallery, New York "The Clean Machine"
-Gibson Gallery, New York
-N.Y. State Council on the Arts, "Intermedia '68", organized by John Brockman "Photon: Strangeness 4"
- 1969 -The Molly Barnes Gallery, Los Angeles, Calif. "Paint" & Signature Print Outs"
-"Jack Burnham to Wed Judith Benjamin" Levine's Restaurant, N.Y.
-"Levine's Restaurant" 19th Street and Park Ave. S., N.Y.
-"Project Photo for John Kaldor" Australia
-"Le Prix Levine a la Sixieme Biennale de Paris", Paris , France
-Paris Biennale- represented Canada
-"Profit Systems I", New York (New York Stock Market Piece)
-The Fischbach Gallery, New York "White Sight", "Retrofocus"
-Institute of Contemporary Art, Chicago "Contact"
-University of Michigan, Ann Arbor "Electric Shock"
-Rowan Gallery, London
-Phyllis Kind Gallery, Chicago "Systems Burn-Off x Residual Software"
-New York City, Dept. of Parks "Body Color" Shown at Loeb Student Center.

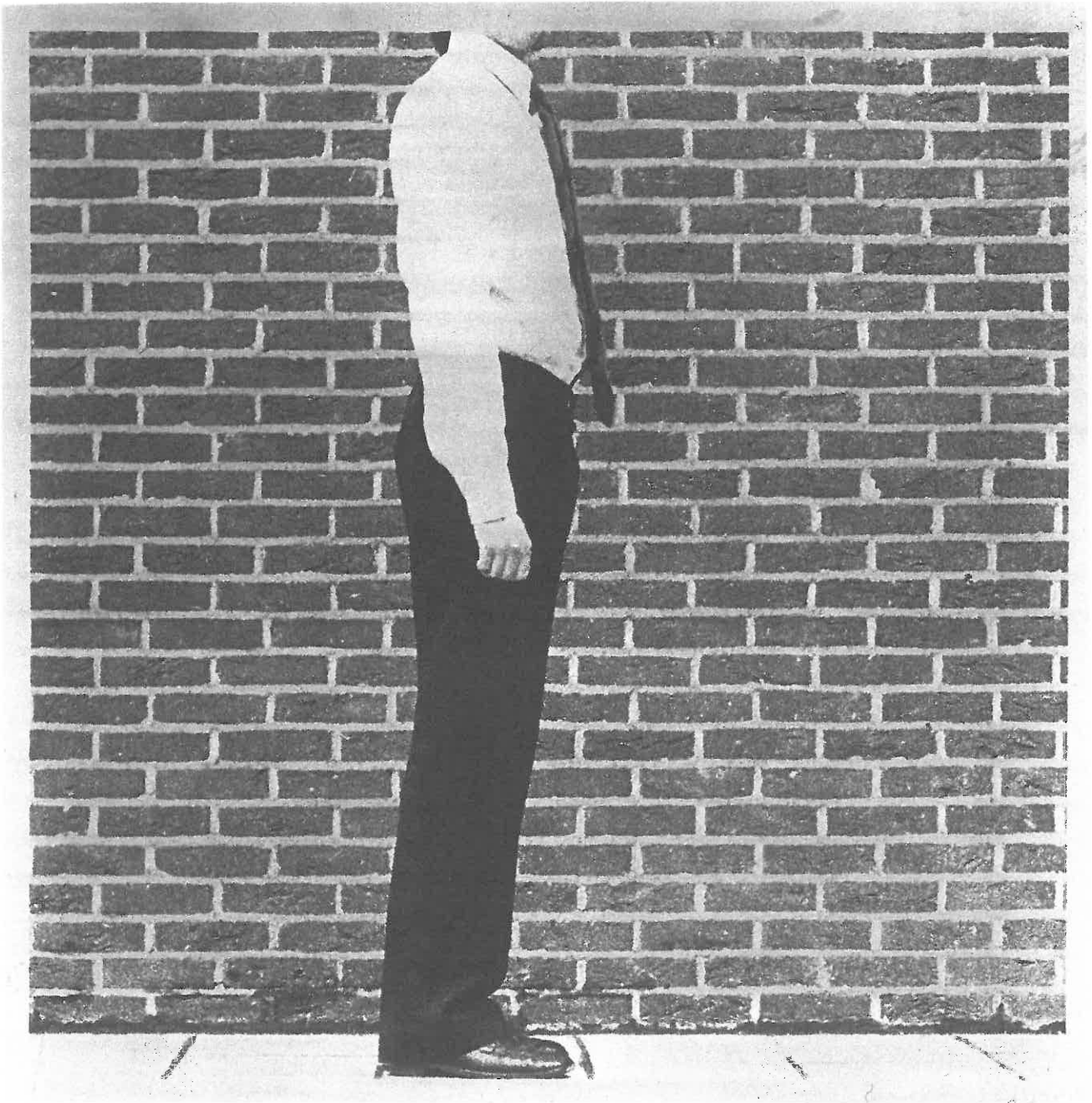
50 WEST 57 NYC 10019 TEL 586-5252

- 1970 -The Isaacs Gallery, Toronto, Canada, "Les Levine Copies Everyone"
 -Galerie De Gestlo, Bremen, Germany "New Branch in Bremen"
 -The Fischbach Gallery, New York "Wire Tap"
- 1971 -The Isaacs Gallery, Toronto, Canada "Body Control Systems"
 -Protetch-Rivkin, Washington D.C. "Art Hearings"
 -Galerie M.E. Thelen, Koln "House"
 -Galerie de Gestlo, Hamburg, West Germany "Painting"
- 1972 -The Fischbach Gallery, New York(Feb.) "18-Carat Solid Gold Chewing Gum"
 -Galerie M.E. Thelen, Koln (Mar) "18-Carat Solid Gold Chewing Gum."
 -T.V. show on W.E.T.Z., Arlington Va., "The Last Sculpture Show"
 Received grant from the Architectural League of New York
- 1972/73 -Finch College Museum of Art, New York, "The Troubles: An Artist's Document of Ulster"
 -Fischbach Gallery, New York, "Position"
 -Harold Rivkin Gallery, Washington, D.C., "Position"
 -New York University, Associate Professor
- 1973 -Galerie de Gestlo, Hamburg, "Les Levine in Focus"
 -Nova Scotia College of Art and Design, Artist-in Residence
 -The Isaacs Gallery, Toronto, "Peggy's Cove"
 -Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, "Peggy's Cove"
- 1974 -Galerie de Gestlo, Hamburg
 -The Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C., "Language + Emotion +Syntax= Message" Major works from the past 4 years.
 -University of California at San Diego, "The Troubles: An Artist's Document of Ulster"

jacques lizène, petit maître liégeois de la deuxième moitié du XXe siècle.
(subira volontairement la stérilisation par vasectomie, ne procréera pas, 1970.)







Quatre démarches académiques d'un petit maître liégeois:

photos de 1 à 3 :trois photographies (de qualité médiocre) d'Ougrée (banlieue industrielle liégeoise) : une rue, un bistrot, la clinique.

photo 4:une photographie représentant un petit maître liégeois décapité par les limites du cadre de la photo...et une dramatisation : aieaieaieaieaieaie ! (photo galerie yellow, 1971)

photo 5 :une tentative de sourire exécutée par un petit maître liégeois... mais l'on sait le vécu quotidien de la plupart des undividus.(photo galerie yellow, 1974)

photo 6 :un vélomoteur photographié dont un petit maître liégeois, en écrivant cette phrase, imitait le bruit avec sa bouche.



**AN EPIGRAPH CARVED IN
HUMAN FLESH WITH BLOOD
STAINED FIGHTING GLOVES
39 minuts body-art**

NIELS LOMHOLT

Yes, there should be less distance between them, he must be able to move, move all the time both left and right foot work together. But they don't. They stand still when he goes into attack position and jabs his left, the legs are then in one position, from there he also punches his right. He must bring his left foot forward and punch with his left and then bring his right foot when he has punched the left before he punches with the right. He forgets that and that is the reason why he usually misses by three, four, five centimeters with the right, and further more becomes an easy target himself.... Jumping as much as he does he should be hard to hit, but as you have noticed, he is not, he is an easy target as he always seeks the corners. That is another of his mistakes. He does not circle around the man, he seeks the corner.... He made some lovely bodyfeints, but after he has completed his bodyfeint and when it is clear that his opponent is expecting one thing or another, or falls for the feint after he has completed his bodyfeint, then he slides of and regrets it. He gets ready for a long series of punches, and when he has completed half he jumps back and makes no fight... Ofcourse a man is worn out when he has completed 40 press-ups. When he has finished, then ask him to take another 20, then he is even more worn out. And if you continue like that the man will be dead tired. Then he feels great. I must be in good condition. He then gets a shock when he gets up into the ring and gets tired after the first minute. If you notice what is happening in the ring, it is not hard. It is elegant movements is'nt it. And therefore it is no good just to have a hard training program, you must have reflexes and you got to know what you are doing.



RENATO MAESTRI

SOLO : improvvisazione per recitante
progetto per unvideo-tape

In un locale non molto grande con luce chiare.diffusa.omogenea - un minimo
arredo : sedia.leggio d'orchestra.mocrofono a giraffa - il recitante entra.
siede.accomoda la parte sul leggio.prova la voce.attacca.

a r g o m e n t i

Il recitante crede vero cio che preferisce
evita le cose difficili per l'impazienza di ricercare
sfugge alla realtà pura e semplice perchè deprime le sue speranze -
posseduto dalla cosa si pone in stato incerto
quasi di colpevolezza
inferiorità spirituale
disparità morale -
destandosi al suo vero essere dal sogno corporeo
estraniandosi da ogni altra cosa
nel suo stesso fondo vede una suprema bellezza
si convince di vantare un ascendenza superiore -
nel movimento errabondo dei discorsi vede luci innate
principi comuni noti intuitivamente -
nella difficoltà di distinguere i sentimenti dai fatti
finisce producendosi in relitti scenici
crudi fatti pratici
per transustanziarsi in dio
o nel demone che rappresenta -.

p r e t e s t i

1. materia organica-morte-orrore della donna-repressione-estasi visivasussulti
paranoici.
2. conchiglia-crembo-mare-movimento dei remi.
(anche altre immagini scopertamente sessuali)
3. quiete o attività assoluta rispetto all'agire, al non agire, al creare ec.
4. tensioni emotive : corpo-ricordo-previsione.
(sospensione degli impulsi pericolosi)

IMPACT

galerie impact 31bis, rue



INSCR

(please fill up o

Name and christian name of the par
MARTINIS DALIBOR
Precise address **41000 TAGREB**
SOC. REVOLSTI, YUGOSLAVIA

Name of the gallery, museum or ins

Precise address :

TECHNICAL INDICATIONS (underline the suitable answer) :

Trade-mark of the video system....

Sony : Old norms - New norms (Stand

Black/white - Colour

Colour : C.C.I.R. - S.E.C.A.M. - N

Lines : 625 - 819 - 525 -

Herz : 50 Hz. - 60 Hz.

Width : 1/2" - 1/4" - 3/4" - 1"

With sound - without sound

Cassette (Philips. - Japan system.)

Time length :

Original - Copy

State of the tape : good - excellen

Additional technical precisions....

DESCRIPTION OF THE WORK

Title of the sending : **YOGA**

Mentions to let figure in the progr

Names of the collaborators with the

Description of the subject and of the intentions :

YOGA

The eventual documentation may be e

Insurance value (laboratory value)

Commercial value : **1000 SF**

Does the artist plan to be here whe

festation : yes / no

Expeditions planned : air mail - no

Deadlines : inscriptions : up to Au

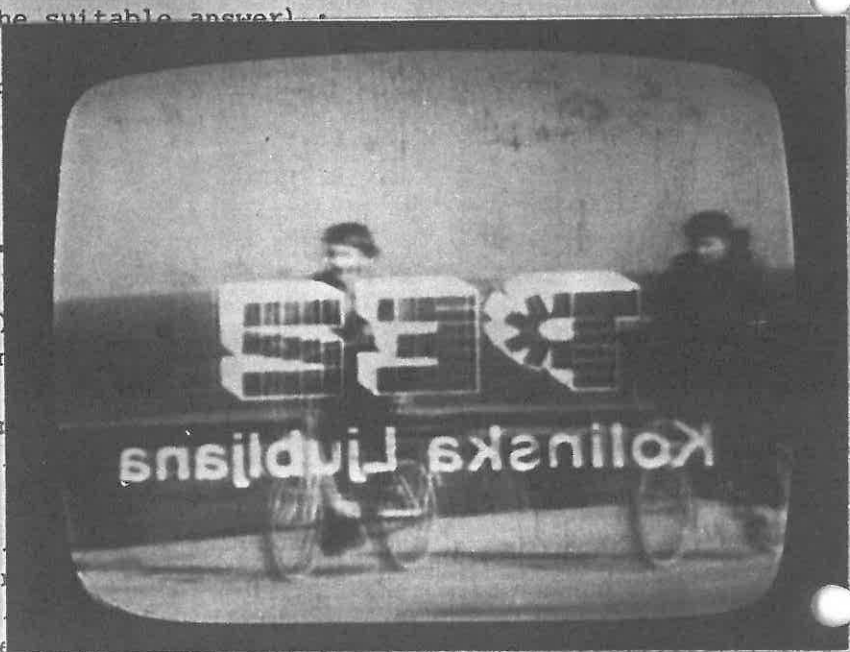
sketches for the catalo

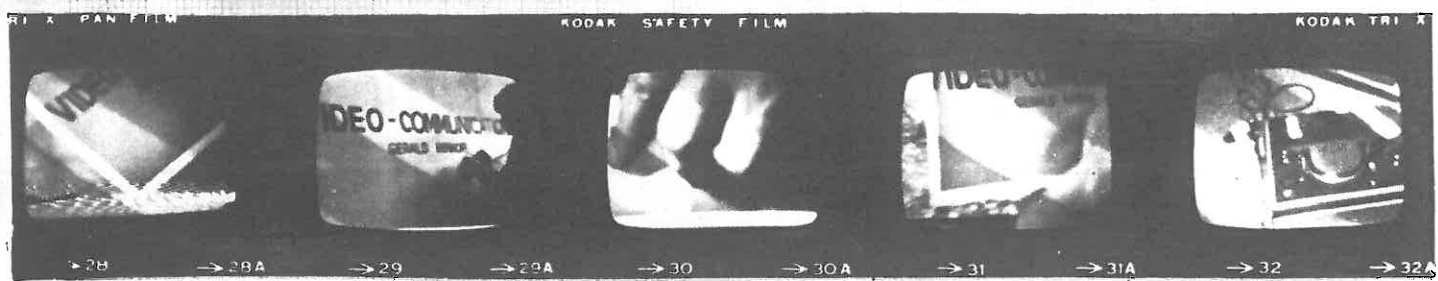
sending of the tapes :

Address : GALERIE IMPACT

31 bis, rue Centrale

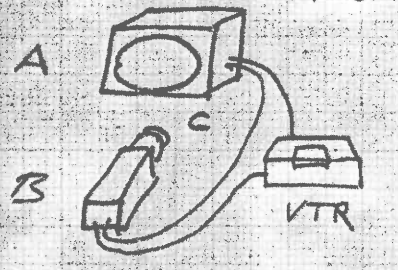
CH - 1003 LAUSANNE



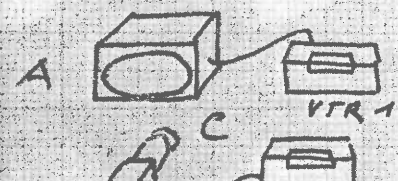


"VIDEO-COMMUNICATION" (from 5 actions at different speeds)
XII Biennale Sao Paulo. Oct. 73

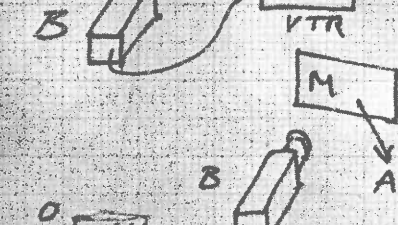
From "Reflections on T.V." (Color videotape 74.30')



1) "Change": A et C dans le champ de B
C mange un poltron rouge masqué en vert,
une feuille de salade masquée en jaune,
une banane masquée en rouge.



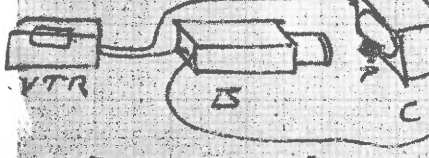
2) "Collage": Colorvidéotape préenregistré
(match de football) transmis sur A (VTR 1)
C colle sur l'écran de A des papiers
de couleur (en suivant un peu le ballon)
A et C dans le champ de B.



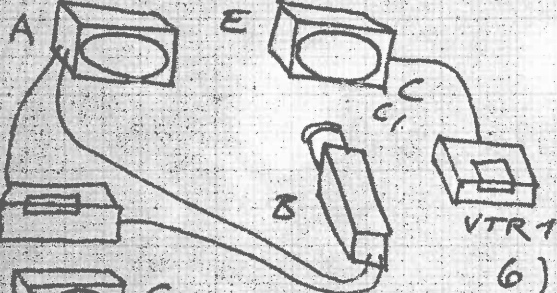
3) "Camera": Miroir manipulé par C
devant B. Image transmise en A
placé derrière B surmonté d'un
oscilloscope relié à B.



4) "Voyage": Cartes postales placées par C
devant A dans le champ de B.
Commentaire dessiné sur A par C des
images en feed-back.



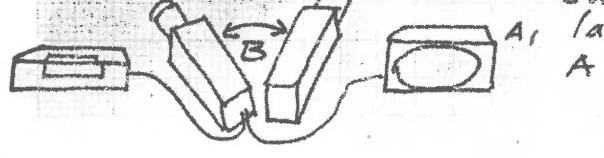
5) "Modèle": Sur E transmis par VTR 2
un VT ("Hair/Fingers" Kinshasa-sept. 73)
sert de modèle et de commentaire à
C (Muriel Olesen) qui me fait des tresse
C et C' devant E } dans le champ de B.
A en //.



6) "Music for T.V.": C devant A dans le
champ de B: une accumulations de
petites T.V. (souvenirs et taille-crayon
Instruments de musique genre cotillons
joués par C.



"Chalk Walk" (Colorvidéotape 1974. 10')
C' fixe, apparaît puis disparaît. C, suivant
sa démarche dans A, déplace de la main
la caméra sans opérateur. C' ne réapparaît
A off.



GERALD MINIKOFF (2)
"SPORTS TODAY (Amphiperas ovum)
avec Muriel Olesen. New York
avril 1973. 22'



→ 1 → 1A → 2 → 2A → 3

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→ 3A → 4 → 4A → 5 → 5A → 6 → 6A → 7 → 7A → 8

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→ 8A → 9 → 9A → 10 → 10A → 11 → 11A → 12 → 12A → 13

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK

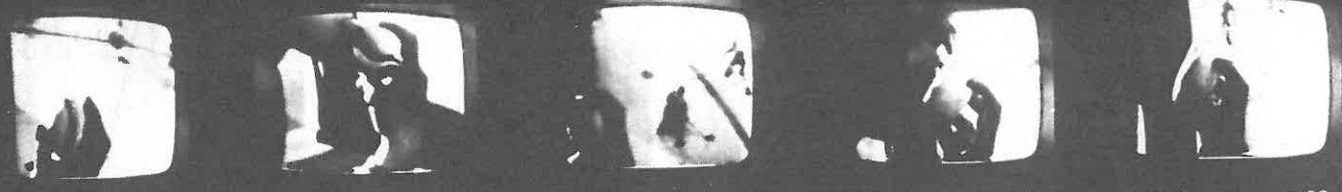


→ 13A → 14 → 14A → 15 → 15A → 16 → 16A → 17 → 17A → 18

TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI

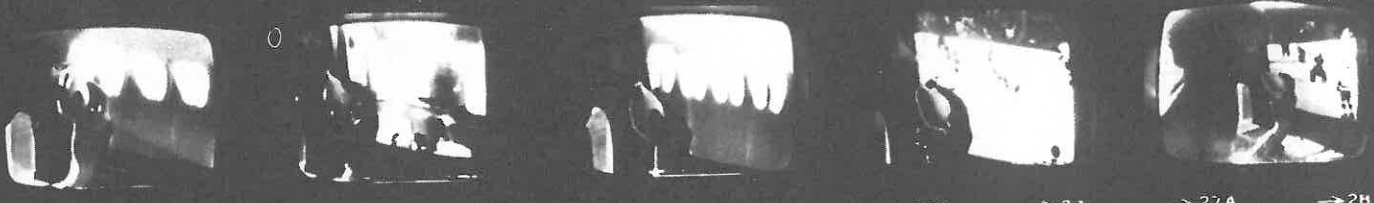


→ 18A → 19 → 19A → 20 → 20A F K G → 21A → 22 → 22A → 23

X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI X PAN F



→ 23A → 24 → 24A → 25 → 25A → 26 → 26A → 27 → 27A → 28

ILM

KODAK SAFETY FILM

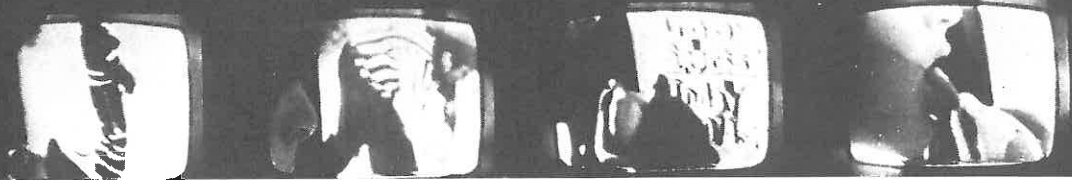
KODAK TRI X PAN FILM



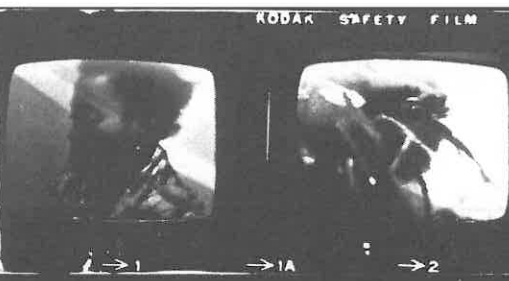
→ 28A → 29 → 29A → 30 → 30A → 31 → 31A → 32 → 32A → 33

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI X PAN FILM



GERALD MINKOFF ③
"HAIR/FINGERS"
Kinshasa-Zaire - Sept. 1973 - 22'



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



KODAK TRI X PAN FILM

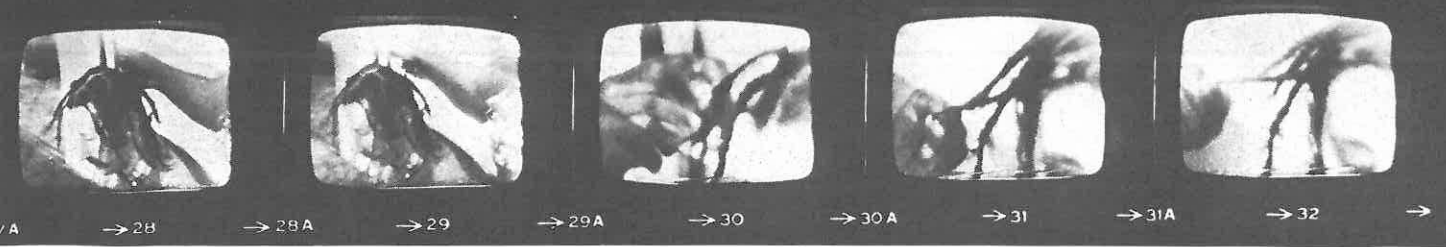
KODAK SAFETY FILM



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI



PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI X PAN FILM



→33



→33A



→34

→34A



→35

→35A



→36

→36A

GERALD MINKOFF ④
 From "5 ACTIONS AT DIFFERENT SPEEDS"
 and "ON T.V."
 GENEVA. 1973 44'

KODAK SAFETY FILM



→1

→1A



→2

→2A

→3

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→3A

→4



→4A

→5



→5A

→6



→6A

→7



→7A

→8

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM



→8A

→9



→9A

→10



→10A

→11



→11A

→12



→12A

→13

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK



→13A

→14



→14A

→15



→15A

→16



→16A

→17



→17A

→18

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI



→18A

→19



→19A

→20



→20A

F E G



→21A

→22



→22A

→23

KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

KODAK TRI X PAN



→23A

→24



→24A

→25



→25A

→26



→26A

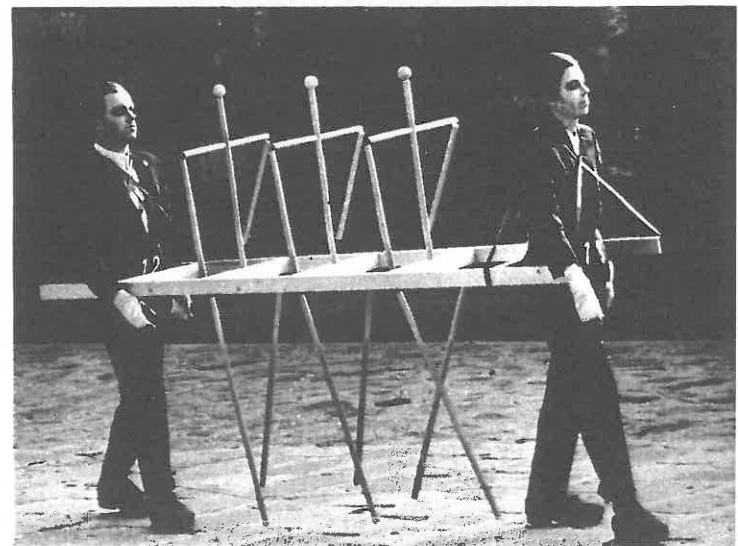
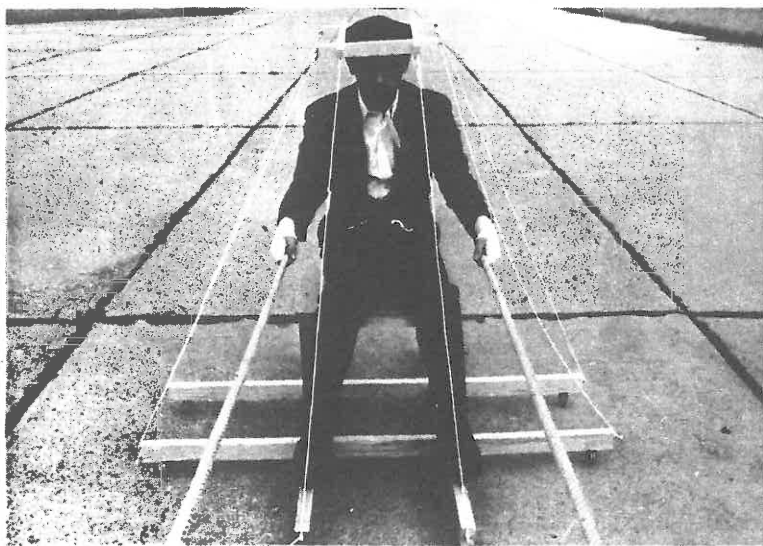
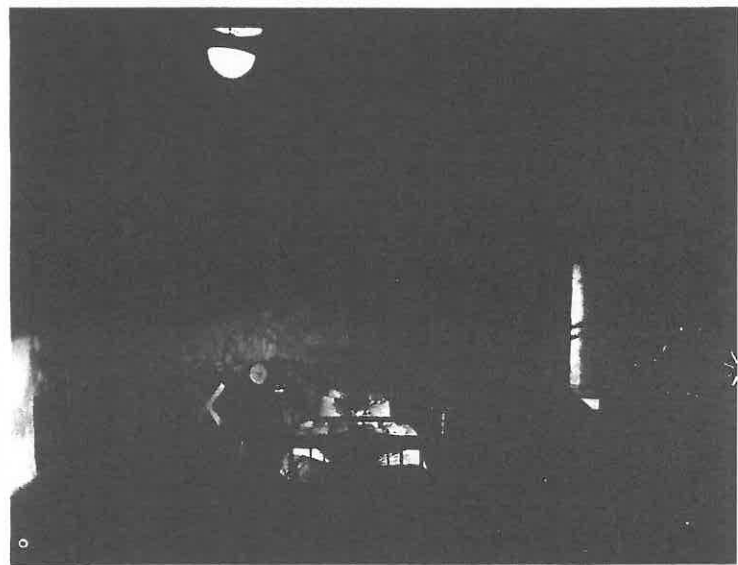
→27



→27A

→28

ORF-Film „16. Nov. 1972“: 1 Der Schwimmer 2 Der Fadenkreuzer 3 Der Schäfer 4 Der Fadenkreuzer 5 Der Pulk

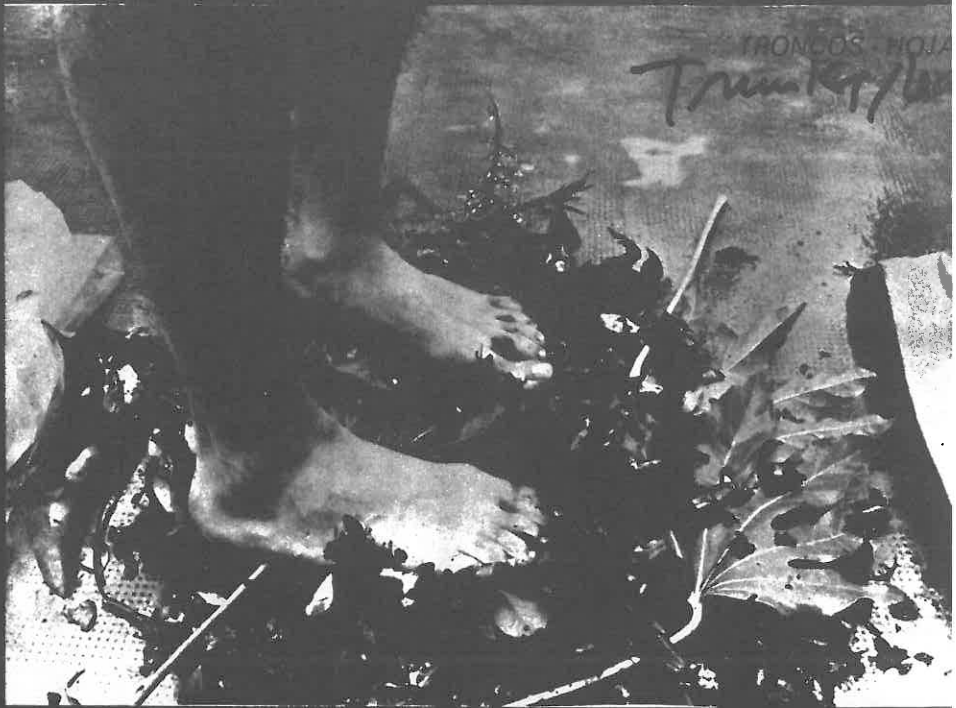


"16.NOVEMBER, UTOPIA EN 9 REAL PICTURES" - 25 min., black/white
by
MISSING LINK, Vienna
Adi Krischanitz, Angela Hareiter, Otto Kapfinger

Theme of this film, produced 1972 by the ORF, are "functional ways of acting and actions" -sleeping, communication, movement, traffic..- projected into a Utopia world of prototypes: people function as bearers of requisites; requisites and consumer-goods take over the role of partners, individual locomotion as a means of liberty, equality degenerates into an overcomplicated puppet-show.

MUNTADAS

Experiencias Táctiles
(sensibilización táctil y reconocimiento de materiales)
Experiencia sensorial
U. de la Rosa, 1971



ACCIONES TÁCTILES

TRAMA

ESOB

PREI

ESOB

ESOB

ESOB

00-08
 título -
 duración: 10min
 Sony - CV/ES

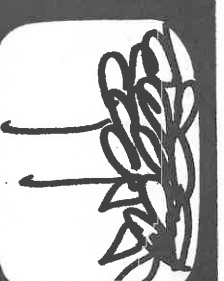
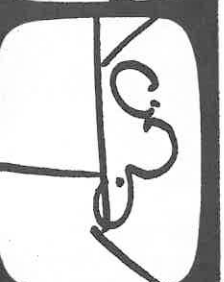
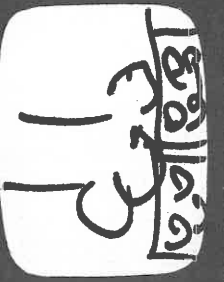
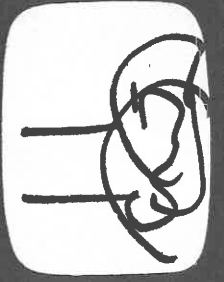
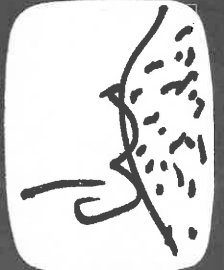
08-30
 Acordado
 con p
 ↓

30-10
 07º
 recedido
 ↓

10-20
 Acordado
 siempre
 hasta p
 ↓

1º MATERIAL
 papel

2º MATERIAL
 pluma



3º MATERIAL
 trena

4º MATERIAL
 plástico

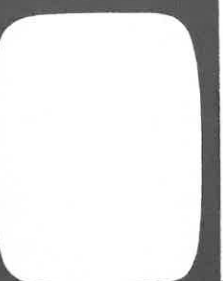
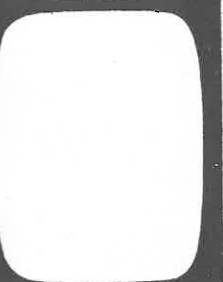
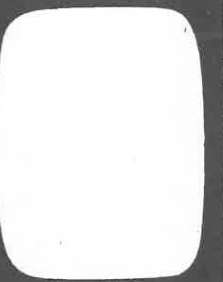
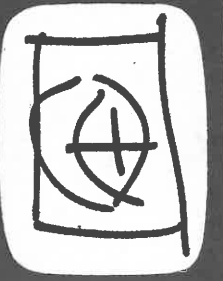
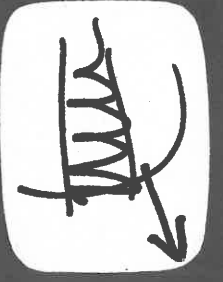
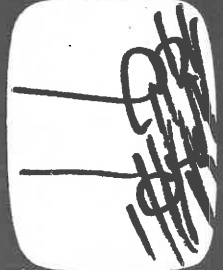
5º MATERIAL
 barniz

6º MATERIAL
 trena

7º MATERIAL
 papel

8º MATERIAL
 metal

9º MATERIAL
 loop



10º MATERIAL
 para

FILE
 →

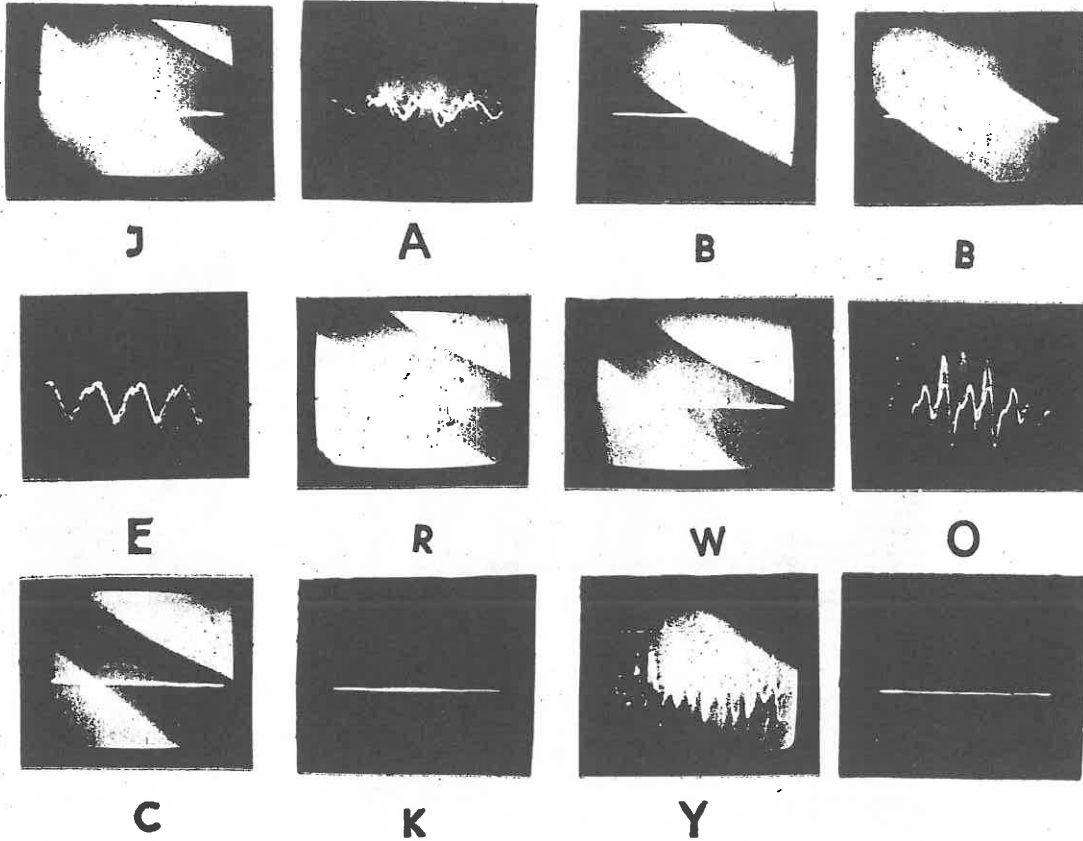
facar
 vende
 07

Reacion

(10 materials)
 10000

MAYO 71

MUNTADAS
 Comercio, 64, 3.º, 2
 Tel. 319 09 30
 BARCELONA - 8



Through the Looking-Glass

JABBERWOCKY

'Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 'All mimsy were the borogoves,
 and the mome raths outgrabe.

Lewis Carroll

(Videotape noir/blanc
 10' 1/2" Sony CV2100ACE-1973)

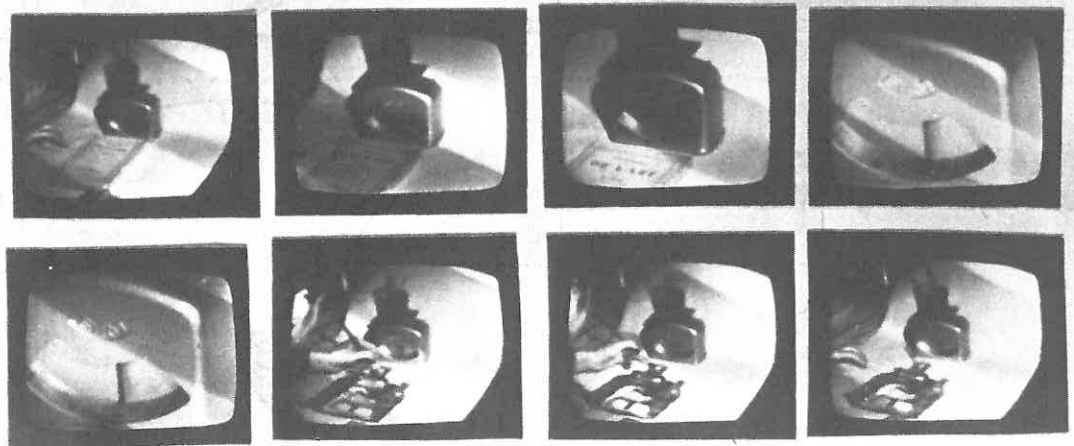


MURIEL OLESEN



"AAAAA"

(Vidéotape noir/blanc
10' 1/2" Sony CV2100ACE-1974)



"PHILOSOPHIE DE L'ART SYRO"

(Vidéotape noir/blanc
10' 1/2" Sony CV2100ACE-1974)

MURIEL OLESEN

Née en 1948, vit à Genève, 85 bd. Carl Vogt, 1205 Genève.

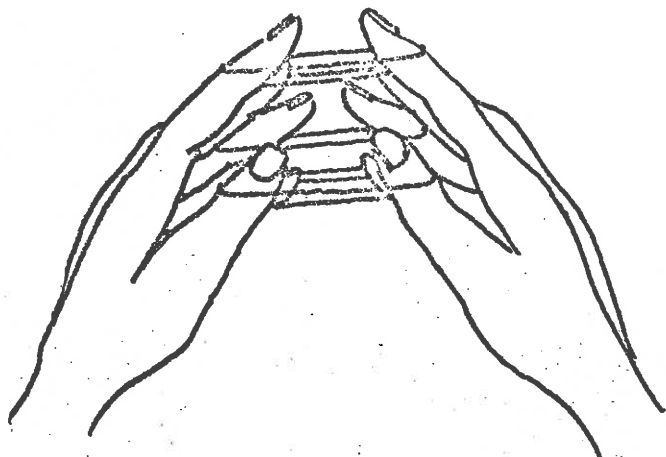
Principales expositions:

- 1972 "PROFILE X", Schweizer Kunst Heute, Kunstmuseum Bochum.
Kunstlerhaus, Graz.
Burgring et Neue Galerie,
Graz.
- 1973 "TELL 73", Helmhaus, Zürich.
Kunsthalle, Basel.
Villa Malpensata, Lugano.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
Kunsthalle, Berne.
- 1973 "YOUNG SWISS ARTISTS", Contemporary Art Gallery,
De Benneville Pines, California.
Intersection Gallery, San Francisco.
- 1973 "OMAHA FLOW SYSTEMS", Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.
- 1973 "GALERIE ARBEN PRESS", Zürich, (avec Gérald Minkoff).
- 1973 "MINI MUSEUM", Herbert Distel, Berne.
- 1973 "KUNSTMACHER 73", Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.
- 1974 "1973", Concours Diday, Palais de l'Athénée, Genève.
- 1974 "AMBIANCES 74", "Life-Events, Changes No 2", Kunstmuseum,
Winterthur.
(Groupe Ecart)
"Life-Events, Changes No 3", Musée Rath,
Genève, "Concert" Villa Malpensata, Lugano. Groupe Ecart.
- 1974 "MASKEN AUSTELLUNG", Galerie Badkeller, Dulliken.
- 1974 "VOYELLES, MYSTERES ET BOULES DE GOMME", exposition personnelle
Galerie Ecart,
Genève.
- 1974 Obtient une bourse fédérale.
- 1974 Musée des Arts Décoratifs, Lausanne.
- 1974 Galerie Kornhaus, Baden.
- 1974 "KLEINOBJEKTE, SCHWEIZER KUNSTLER" Galerie und Edition "ge" Winterthur.
Galerie "Crazy House", Glaris.
- etc...

BASIC MUSIC (SIC) 1-2-3

Vidéocassette couleur Sony 3/4"
-"U" matic- Vll.1974, réalisé
dans les studios de TRANS HI FI
VIDEO, Genève, avec l'assistance
de Monsieur Pierre Binggeli,
ingénieur

part 1: Rubber Band

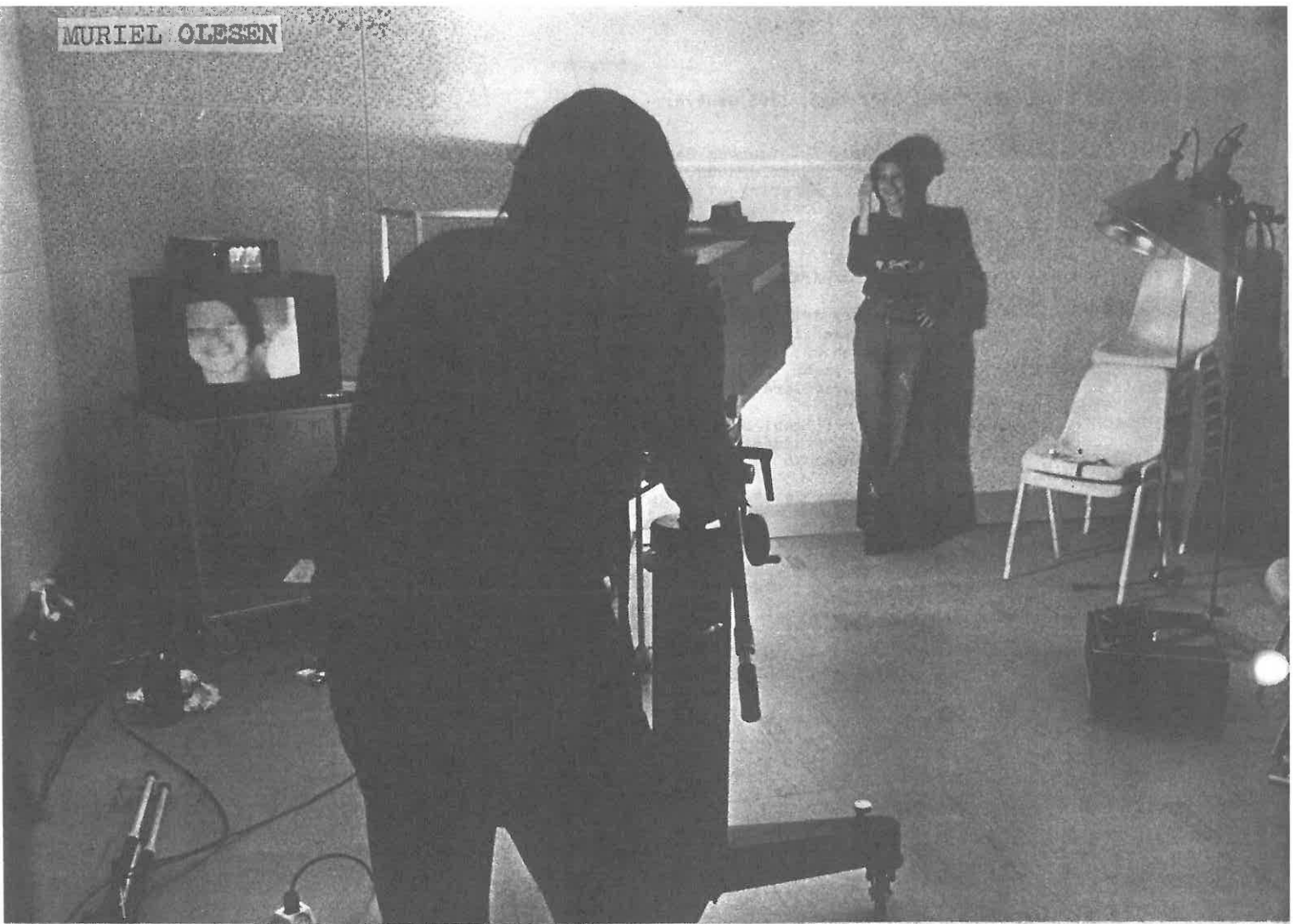


Pouces: élastique noir = fa, la.
Index: élastique blanc = ré.
Médiums: élastique rouge = mi, si.
Annulaires: élastique bleu = do, sol.
Auriculaires: élastique jaune = ut.

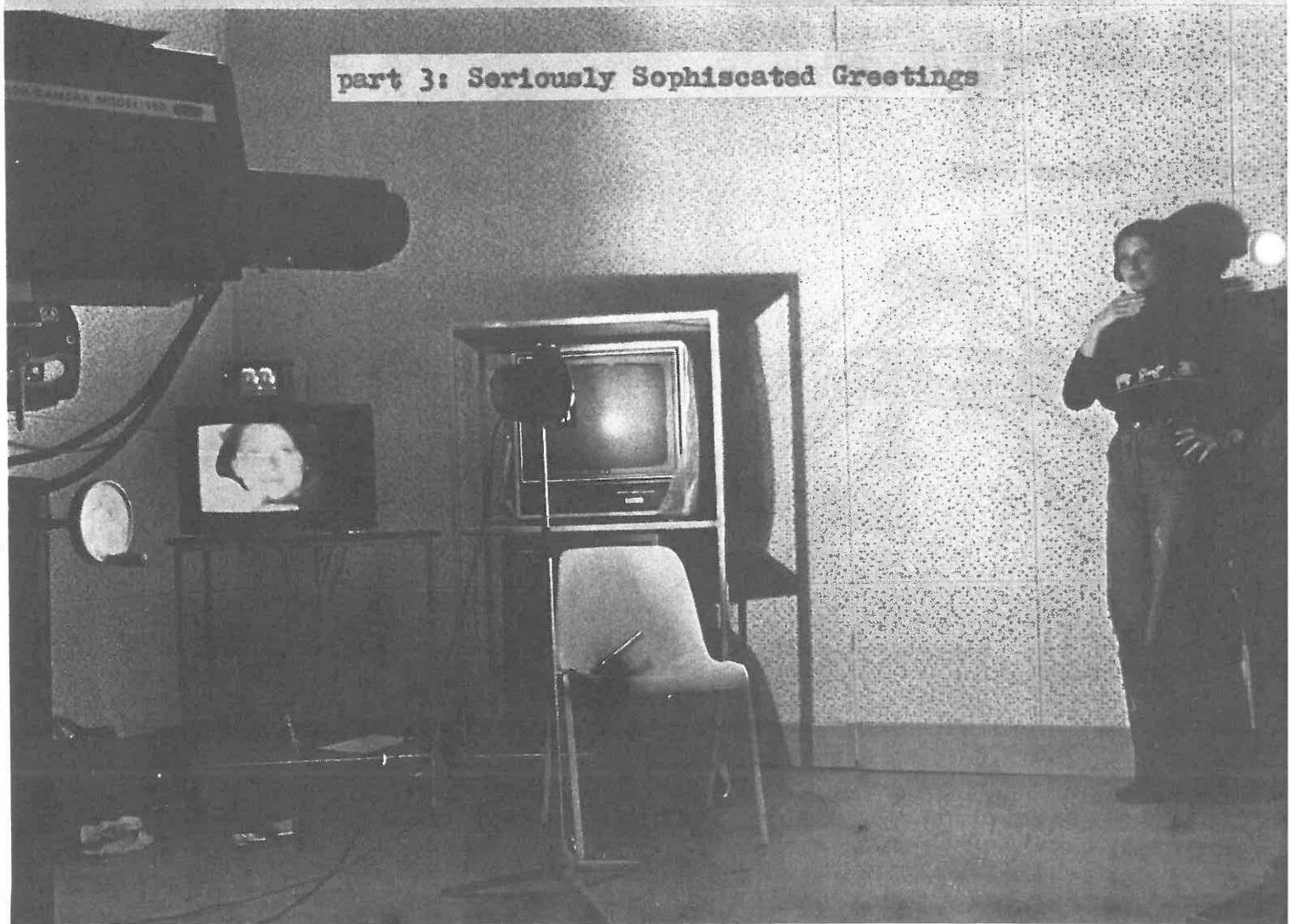


part 2: Sweater Dog

MURIEL OLESEN



part 3: Seriously Sophiscated Greetings



STEFANOTTY

DENNIS OPPENHEIM

Born: 1938, Mason City, Washington
Lives and works in New York City

ONE-MAN SHOWS:

- 1973 -Sonnabend Gallery, Paris
-Gallery FORMA, Genova, Italy
-Gallery D. Bruxelles
-Gallery Mayor, London
-M.O.C.A., San Francisco, California
-Sonnabend Gallery, New York
- 1972 -"Outdoor Projections", Sonnabend Gallery, New York
-"Projections", Nova Scotia College of Art, Halifax, Canada
-Mathais Felds, Paris
-"2000' Shadow Projection", Tate Gallery, London
-L'Attico, Rome (films)
-Gallery D. Bruxelles
- 1971 -Yvon Lambert, Paris
-Galerie Lambert, Milan
-Harcus-Krakow, Boston
-Gallery 20, Amsterdam (color video project)
- 1970 -Reese Palley, San Francisco
-John Gibson, New York
- 1969 -"A Report- Two Ocean Projects", Museum of Modern Art, N.Y.C.
-Galerie Lambert, Milan
-Yvon Lambert, Paris
-John Gibson, New York
- 1968 -John Gibson, New York

GROUP SHOWS:

- 1973 -"American Drawings", Whitney Museum, New York City
-"Drawings" (Gallery Artists), Sonnabend Gallery, New York City
-"Actualite D'Un Bilan", Yvon Lambert, Paris
-"Aspects De L'Art Actuel", Festival D'Autumne A Paris, Au
Musee Galliera, Paris
- 1972 -"Art Without Limit", Memorial Art Gallery, Rochester, N.Y.
-"Performance Spaces", School of Visual Arts, (Acconci, Beckley,
Fox, Fried)
-"American Prints", New York Cultural Center, New York
-"13 Artists Chosen for Documenta", Sonnabend Gallery, N.Y.
-"Persona 2", Incontri Internazionali D'Arte, Palzaao Tavera, Rome
-"420 West Broadway", Spoleto Festival, Spoleto, Italy
-"Documenta V", Films-Videotapes, Kassel, W. Germany

50 WEST 57 NYC 10019 TEL 586-5252

"NOW" is concerned with the passage time. One watches something that changes rather slowly such as an ice cube melting in the month or from the heat of an electric bulb.

It is concerned, as well, with the possible relations that the experience of heat, cold, light, and spoken words may have to our qualitative sense of time. Does it feel slow or fast, for example ?

The words in the form of simple questions and answers about what is in any case, visually self-evident, - are purposely redundant, to refer in one medium to what is happening in another medium.

Such questions and answers sometimes sound like non-sequiturs : for example, "Is it hot ?" "No it's wet !" But these are only shifts in emphasis to another aspect of what is happening. Finally, there is play upon the conventional male-female symbolism of "ice", "warmth" and "light". These symbols are also bound up with time.

ALLAN KAPROW
sept. 1974



Expérience vidéo No. IV. Exercice 3. "ANATOMIE DE L'ETERNITE".

Collaboration technique : S. Marenđaz.

"...l'éternité dont le présent est la reproduction déchetée."
J.L. Borgès.

L'expérience consiste à découper le temps en différents moments, identiques sur le plan visuel.

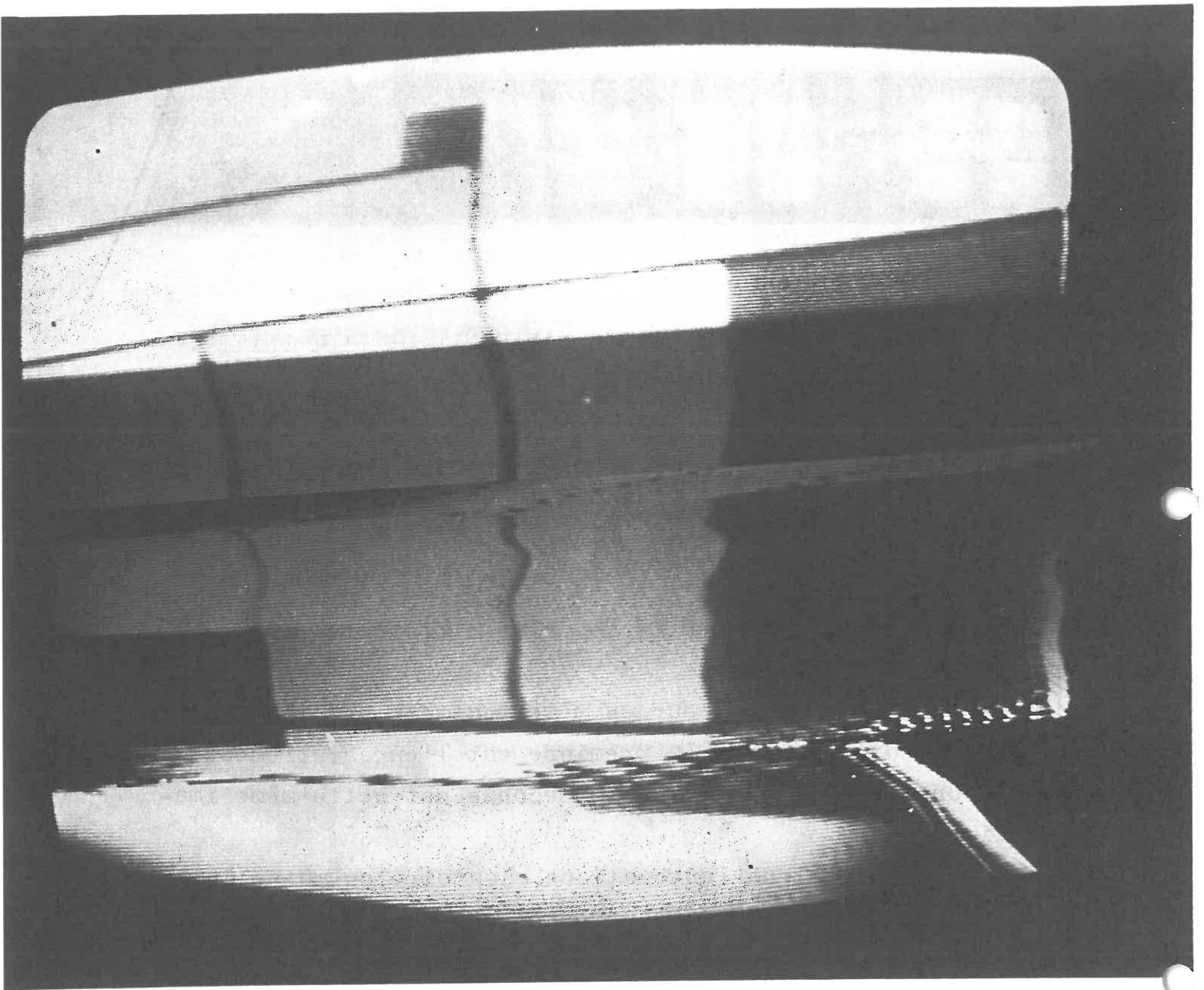
Un circuit fermé vidéo propose sur un même moniteur une même image de deux nature différentes: La première est l'enregistrement du sujet, donc une image en différé; la seconde est cette même image, mais en direct.

Une commutation électronique (automatique, aléatoire, ou manuelle) de l'une à l'autre image fait sans cesse basculer cette dernière soit dans le présent, soit dans le passé.

Un des buts de cette tentative est de créer une insécurité temporelle propre à la réflexion. Seule l'intervention du spectateur avec sa main ou son corps, placés dans le champ de la caméra l'assure de la nature présente ou passée de l'image. Cette opération de contrôle, très vite découragée par l'aspect rapide et aléatoire de la commutation, incite le spectateur à s'interroger sur le "temps", et son découpage aussi bien technique que philosophique en présent, passé et futur.

Pendant l'expérience qui dure 45 minutes pour chaque "exercice", une lecture du texte de J.L. Borgès intitulé "Histoire de l'Eternité" est diffusée par magnétophone. Ce texte devient un décor qui illustre ou est illustré par l'exercice vidéo proposé.

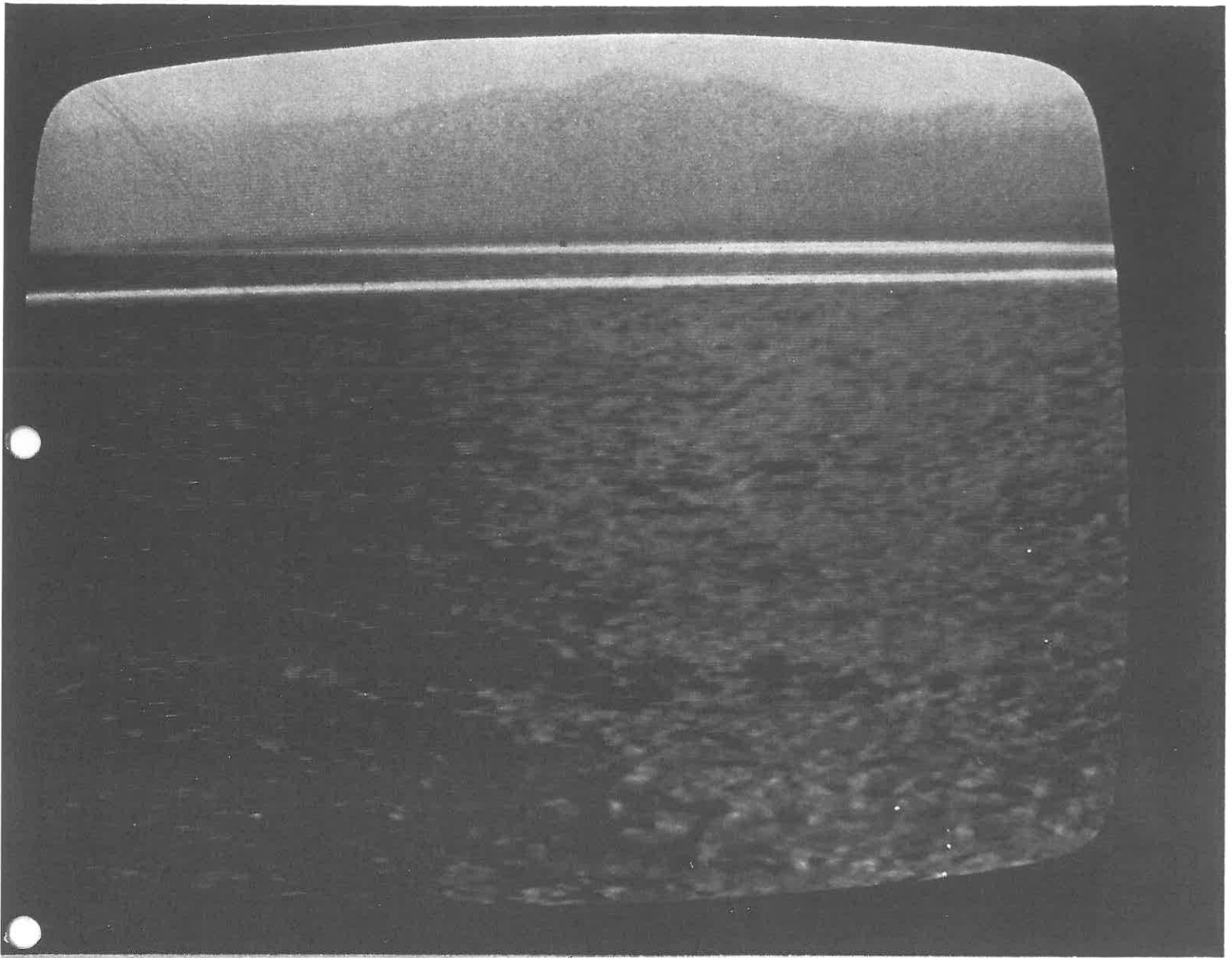
(L'exercice I. a été réalisé à la galerie Ecart à Genève en mars 74).



Video tape No.8. "HOMMAGE A MONDRIAN". Série TV-Perturbations. 1972. b/w. Sans piste sonore. Durée: 15 min. Coll. technique: S. Marendaz.

Il s'agit dans ce travail de transformer formellement une peinture de Mondrian. Par une série de perturbations électroniques, je métamorphose une image pour en révéler sa structure. L'intention est double ; d'une part il y a iconoclastie ou sémioclastie, et d'autre part re-production de l'oeuvre. C'est un hommage sur le plan esthétique, car une éventuelle sensibilité à cette matière électronique est possible grâce à des peintres comme Mondrian.

Cf. texte documentation intitulé "TV-PERTURBATIONS".



Video tape No.I2. LIMITE b. "LE LAC". 1973. Durée 15 min. b/w.
Sonore. Collaboration technique:S.Marendaz.Cf.texte "LES LIMITES".

Ce travail a été réalisé en deux étapes. Premièrement j'ai enregistré avec une caméra video portable un coucher de soleil sur le Lac Léman. Dans ces images, une ligne lumineuse, définie par les rayons du soleil entre les nuages, modulait la ligne d'horizon puis disparaissait. Par la suite, j'ai introduit une ligne électronique horizontale blanche, constitutive de l'image TV. La possibilité de déplacer cette droite où je le désirais, m'a permis de créer un dialogue entre cette ligne artificielle et la ligne de soleil. La perturbation TV est utilisée ici comme parasite qui devient un outil pour signifier l'image.



Video tape No.15. "LIMITE e".

Série des "Limites".

1973. Sonore .Durée 11min.

Cette bande vidéo est une interrogation sur les différentes modalités d'une même réalité. Mon intervention consiste à tenter graphiquement de cerner, faire le contour

a) de ma propre ombre.

b) de ma propre image statique. (Diapositive projetée)

c) de ma propre image dynamique. (Projection cinéma super 8 mm.)

art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

CHARLEMAGNE PALESTINE

Body music. min: I2 b/w w/s limited edition /20 signed, numbered by the
artist on photographic image of tape. price: I000 dollars
Produced in Paris 1973 by ART/TAPES/22.



LUCA PATELLA ET LE TEST LUSCHER DES COULEURS

"Analyse projective en acte", totale, interdisciplinaire, créative, (une heure), entre Luca Patella et Max Lüscher, que Luca a invité. (Réalisée en avril 1974, à la Galerie "l'Attico", Rome, pour l'exposition et la création du livre "Luca Patella et le test Lüscher des couleurs").

"...Luca te rappelle les qualités idéologiques et conceptuelles de ses travaux de 1964 à 1974. Dans sa dernière "analyse projective en acte" il propose le test Lüscher de personnalité affective, pour souligner l'importance de la dimension psychologique et créative. Le test et la discussion entre Luca et Max Lüscher réaffirment le concept de Luca: "Art de la création dialectique" psycho-socio-politique Art : concrète et globale."

(aux soins de la "Gazette officielle de Luca Patella", Via Panisperna 66, Rome)



Max Lüscher et Luca Patella (à droite) pendant l'analyse à la Galerie "l'Attico", Rome 1974



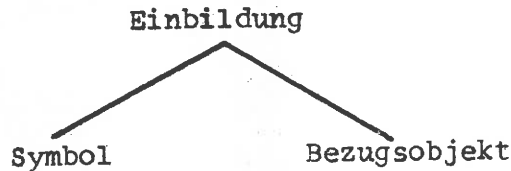
Données techniques

SONY, standard européen, noir/blanc
625 lignes, 50 Herz, 1/2 ", sonore,
60 min.

*proprio per "analisi" pratica
in atto e libro*

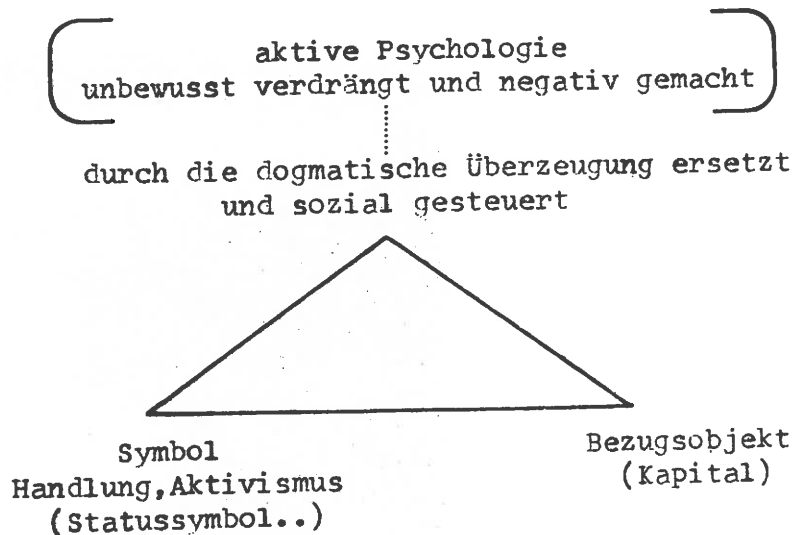
(Magische)Ähnlichkeit (wegen der Verdrängung der Gedankenvielfalt und der psychologischen Unwissenheit) des: bürgaktuellen Mechanismus' des 19.Jahrhundert, und: ursprüngliche Organisation

1923 stellten Ogden und Richards ein Dreieck auf, in dem der Übergang von der objektiven Tatsache zu deren Benennung über die Einbildung erfolgt (mit Bezug auf Opa Freud & Co. und auf die semantische Eröffnung des andern Alten (Saussure) und natürlich auch auf Marx und Adler).



Die Verdrängung des Imaginären (Geschichte), d.h. die Streckung des Dreiecks, oder, genauer, das Bilden seiner Basis und das Einsetzen einer autoritären, hierarchischen und pyramidenförmigen Spitze, findet statt:

- 1) In der gerechtfertigten und projektiven primitiven Magie
- 2) In der unbewussten "Magie" der mechanistischen Positivisten (verhüllt durch kurzsichtige paläowissenschaftliche Rationalisierungen)
- 3) In der technologischen, mechanistischen, bürgerlich-aktuellen Entfremdung (konsumistisch-kalt und irrational-warm).



Luca Patella

"Ogden und Richards in die Praxis umgesetzt"



ROMANO PELI

"Il gioco"



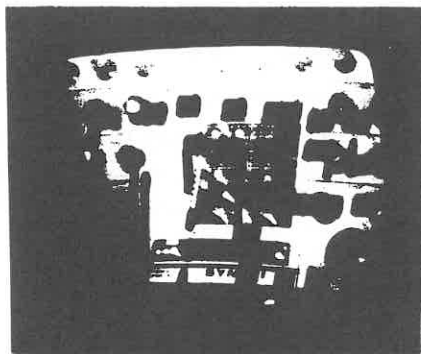
ROMANO PELI "La famiglia"

THE
Perryberger

IMPROVISATIONS.®

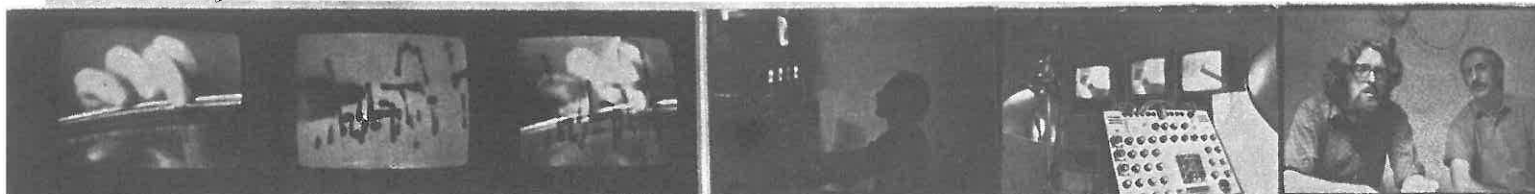
Une suite de séquences d'ART-VIDEO MUSICAL
mettant en jeu l'imagination du spectateur
par la présentation d'images et de sons
improvisés par

Emile ELLBERGER, Norman PERRYMAN, Henry SCHMIDT



- 1 Electronic Felt (3:05)
- 2 Double-stop (1:05)
- 3 Col legno Splatter (2:22)
- 4 Strung Vibrations (1:14)
- 5 Crunching Bristles (1:12)
- 6 Bamboo Pizz (2:40)
- 7 Sun Spot (3:12)

1



The Perryberger Improvisations

POURQUOI & COMMENT ELLES SONT NEES

Vouloir unir un graphisme, une musique et la vidéo en une suite d'improvisations, voilà l'idée de base des sept séquences d'art-vidéo musical projetées à l'enseignement des "Perryberger Improvisations".

Norman PERRYMAN est le graphiste, Emile ELLBERGER le musicien et Henry SCHMIDT le caméraman. Ils choisissent un thème, par exemple la vibration des cordes d'un alto. Ou le bruit de pinceaux qui s'entrechoquent. Le catalyseur de leur imagination, c'est la vidéo - composante intégrante de l'œuvre.

Quand on parle de "couleurs criardes", on met en relation la vue et l'ouïe, deux des sens de l'homme. Il en va de même pour d'autres sens : une "voix veloutée", c'est l'ouïe et le toucher; un "rose bonbon", c'est la vue et le goût, etc. On ne peut pas (encore) expliquer scientifiquement ces associations d'idées pour la simple raison qu'elles naissent dans nos sens, impressions subjectives par essence.

A défaut d'expliquer, on peut vouloir appliquer.

Exemple : une des séquences présente deux plumes de bambou que Norman Perryman tapote l'une contre l'autre, et le bruit qui en résulte. Ce bruit est repris "col legno" (c'est-à-dire avec la baguette de l'archet) sur l'alto par Emile Ellberger qui module sur les cordes des sons proches de ceux produits par le graphiste. Les caméras sont dirigées sur les plumes de bambou et sur la touche de l'alto, sous différents angles. A la régie, le caméraman choisit un sujet puis un autre, et compose une image cohérente en enchaînant ou superposant tantôt les plumes sur l'archet, tantôt l'archet sur l'archet au moyen de caméras placées sous deux angles opposés, etc.

C'est ainsi que la vidéo est une des composantes du graphisme de l'œuvre. L'enchaînement des séquences est nourri par l'interaction des imaginations des trois artistes. En cela, ces séquences sont bien des improvisations.

Nos photos page 3, un symbole : le graphiste écoute et le musicien regarde





Norman PERRYMAN

De ce peintre, Yehudi Menuhin a dit : "C'est un musicien - il fait de la musique avec son pinceau".

Anglais né il y a quarante et un ans, Norman PERRYMAN est sorti du Collège des arts et métiers de Birmingham avec le diplôme national (en peinture) "summa cum laude". Il fait des paysages, des portraits, des groupes de personnes en action. Mais, ce qui l'attire le plus, ce sont les thèmes en relation avec la musique, spécifiquement l'art-vidéo musical.

Alors qu'il était aux Pays-Bas il y a une quinzaine d'années, il reçut le prix public au Salon de La Haye pour sa toile "Les Skieurs". Il a également peint l'orchestre du Concertgebouw avec Haitink et fait diverses études de musiciens de cet ensemble. Toujours dans son style très personnel et original, il a fait des esquisses (à la gouache, au stylo-feutre, etc.) de Yehudi et Yaltah Menuhin, de Ravi Shankar sur son sitar indien.

La caractéristique de ses toiles "premier style" tient à la manière figurative fondant par-



Emile ELLBERGER

Son instrument préféré est l'alto et il en joue précisément dans "The Perryberger Improvisations". Mais il est aussi compositeur, chef d'orchestre et musicologue.

Né à Beirouth il y a trente-trois ans, Emile ELLBERGER est spécialiste de la musique électronique sur synthétiseur : il était conseiller près la direction de l'Education à New York avant d'être appelé à enseigner la musique au Cycle d'orientation à Genève.

Fils de musicien, il a étudié la musique dès son plus jeune âge à Beirouth, puis à la High School of Music & Arts de New York City où il obtint le prix de chef d'orchestre. Etudes d'alto avec Paul Doktor, de direction d'orchestre avec Carl Bamberger, Pierre Monteux, Bruno Maderna, de composition avec Nadia Boulanger à Fontaine-bleau, de musique électronique avec Hubert Howe du Columbia-Princeton Center puis au Queens College (New York).



FICHE TECHNIQUE

Auteurs-réalisateurs	Emile ELLBERGER, musique Norman PERRYMAN, graphisme
Caméraman	Henry SCHMIDT
Durée	15 minutes
Année et lieu de réalisation	Eté 1974, Genève, studio TRANS HIFI VIDEO
Directeur technique	Pierre BINGGELI, ing. ETS
Media Adviser	Maurice L. WEHRLY
Première projection	Genève, SAVI 74 1er Salon vidéo, septembre 1974
Matériel	Synthétiseur électronique, violon- alto avec micro électronique Feuilles de dessin posées sur che- valet acoustique, pinceaux, plumes de bambou, stylo-feutres, plumes diverses, grattoir, chiffon mouillé Magnétoscopes IVC 700 et IVC 871, 4 caméras SONY, Effects mixers et régie vidéo, 3 micros et régie son Miroirs, casques à écouteurs

Norman PERRYMAN (suite)

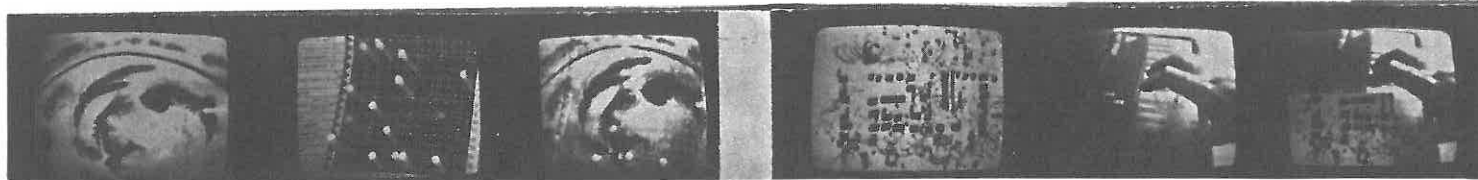
fois dans les demi-teintes. Une autre approche l'intéresse maintenant davantage, qui constitue peut-être une évolution de la précédente : c'est la synthèse de mouvements abstraits inspirés par le mécanisme d'un instrument de musique, des gestes d'un chef d'orchestre ou de la danse, cristallisation de couleurs et de rythmes graphiques tendant à être réduite à une ligne diagonale ou horizontale. Cela confère un élément d'abstraction aux compositions les plus figuratives.

Depuis des années, il cherche à combiner le son et la vision. C'est dans la ligne de cet effort que s'inscrit la suite de séquences vidéo qu'il vient de réaliser récemment, en Suisse,

Emile ELLBERGER (suite)

Il créa son propre studio, où il produisit la bande sonore du film "Untitled II" (coll. du Museum of Modern Art, NY). Cinéma toujours : la série biographique "Living Poets", un film sur le Löttschental "Count Down on Lauchernalp", etc. Il n'a pas pour autant renoncé à la composition orchestrale : "Caprice" pour alto.

En Suisse depuis deux ans, il a notamment réalisé une musique de scène pour "Le Songe" de Shakespeare et diverses séquences vidéo. A côté de son enseignement, il est altiste à l'Orchestre symphonique de Lausanne et collaborateur musical à l'hebdomadaire "Construire".



art/tapes

22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 t elefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

ALBERTO PIRELLI

Riconoscere, il riconoscimento min:28 b/w w/s unlimited price 160dollar
Tape produced by ART/TAPES/22 in florence 1974



Sketch for the catalogue

A budding gourmet is a realized version of a novel originally disseminated on a series of postcards. It is part of a body of work having to do with the mask of gourmetism in an imperial yet bourgeois culture. In it gourmetism is revealed as a trope and a tropism: Gourmetism is a tropism of the habit of possession that depends on unequal relations between social groups — especially where an "upwardly mobile" group believes it can detach itself from the condition of one below it and envelop itself in the habits of the one to which it aspires. Gourmetism is shown, too, to be a trope in which food represents an aspired-to condition all of whose manifestations are apprehended as commodities: Konsumterror. Gourmetism is shown to rest on the same ideological formation as connoisseurship in general.⁹ The body of work also reveals the inner colonization of the female sector of the middle strata of a mass industrial culture and reveals the image sources drawn upon by this sector in rationalizing its stance vis-à-vis the world.

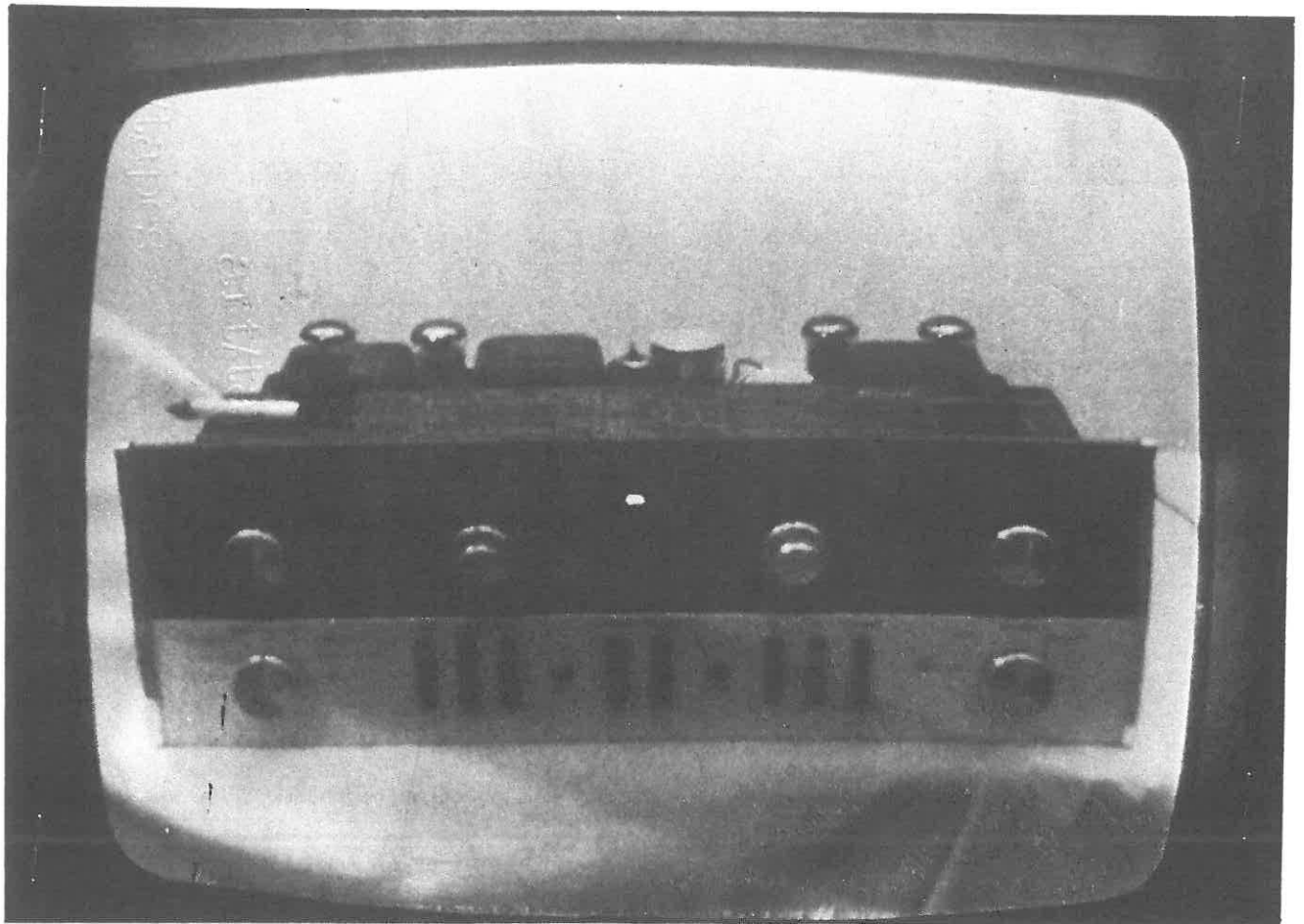
MARTHA ROSLER

art/tapes

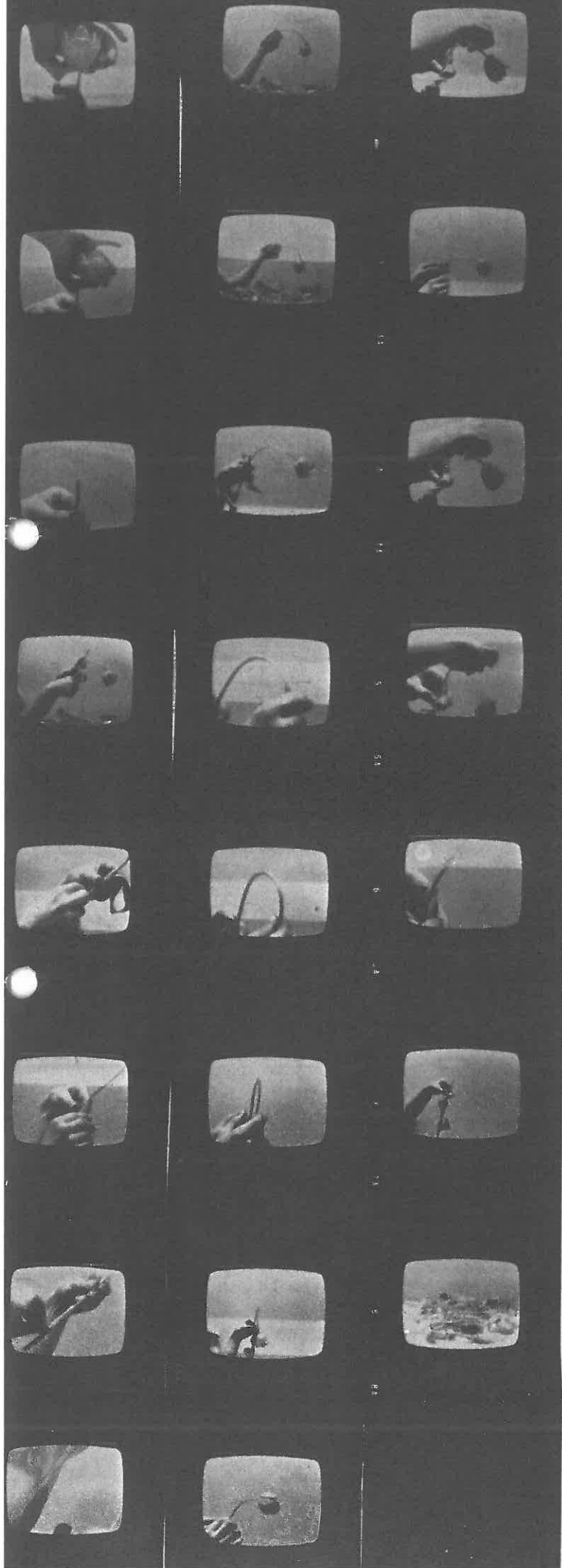
22 via ricasoli firenze 50129 telefono 283643
12 rue mazarine paris 75006 telefon 6331457
420 west broadway new york 10002 phone 2129666248

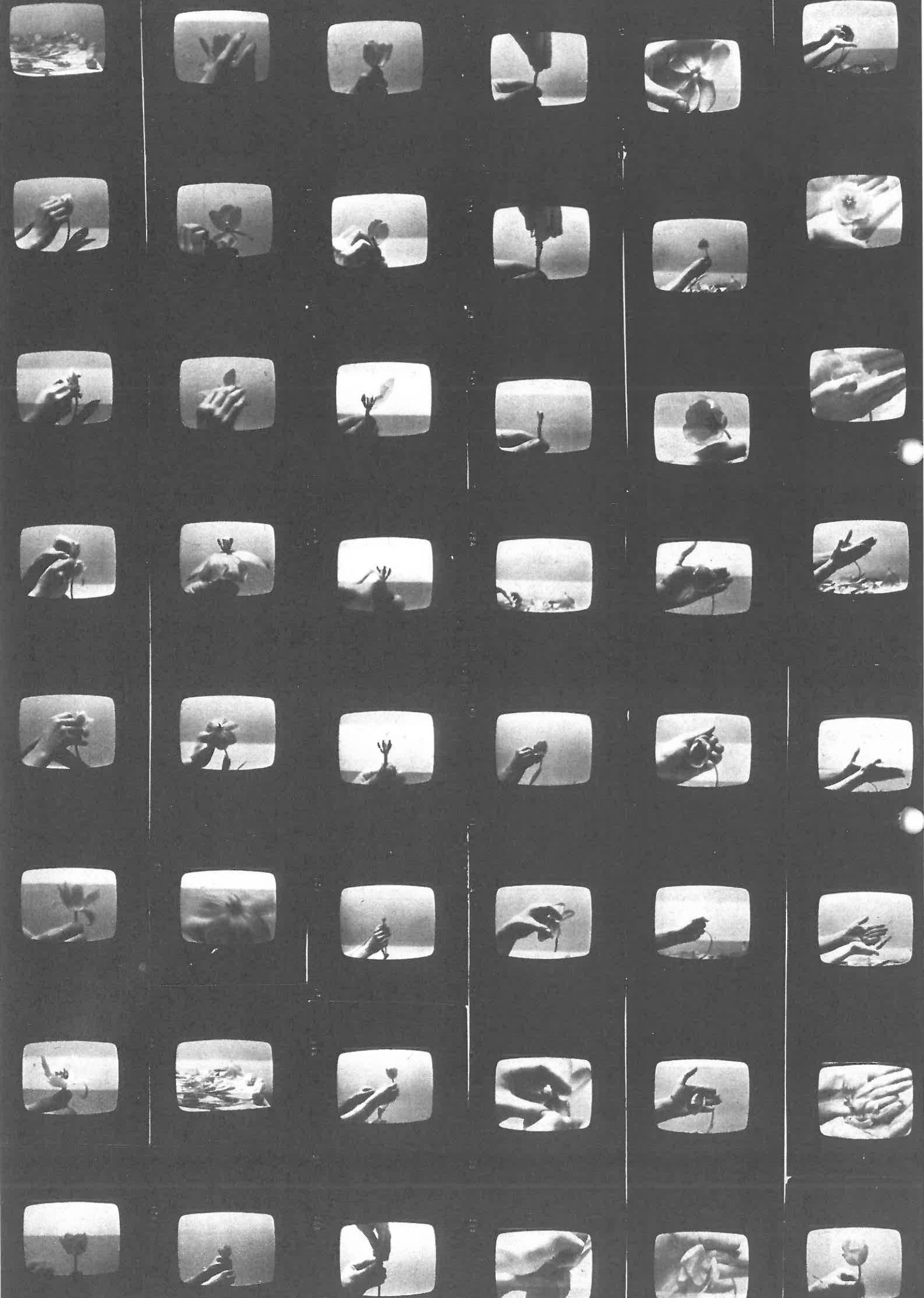
SARKIS

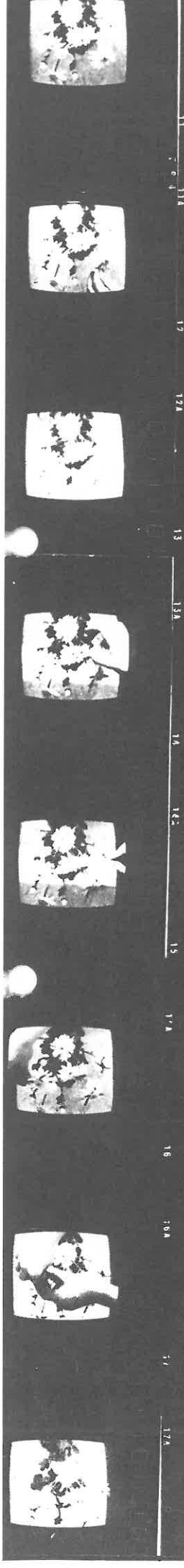
Un peu de cendre.... min:12. b/w w/s. limited edition /20 signed numbered
by artist on photographic image of tape. price:1000 dollars
Produced by ART/TAPES/22 in Paris 1973



75 Karlsruhe
Mondstr. 5 • Tel. 2 96 87







C

C

KETCH FOR THE CATALOGUE

TALK GIVEN BY MR. FRED LUX... IS PART OF A LARGER WORK ALSO CONSISTING OF ANOTHER VIDEO PIECE AND A PHOTO-NOVEL ENTITLED THIS AINT CHINA. AS A WHOLE, THE WORK IS A KIND OF PSEUDO-FICTION DERIVED FROM TESTIMONY AND ARTIFACTS RELATING TO TWO SEPARATE INCIDENTS OF LABOR ORGANIZING, ONE IN A TENNESSEE CLOCK FACTORY IN 1954, THE OTHER IN A SOUTHERN CALIFORNIA PIZZA RESTAURANT IN 1973. TALK GIVEN BY MR. FRED LUX... IS A FOUND OBJECT, AN ACTUAL SPEECH GIVEN BY THE PRESIDENT OF A COMPANY WITH A NON-UNION SHOP IN TENNESSEE. LUX IS A DISPLAY OF AN IDEOLOGICALLY DETERMINED RHETORIC, A RHETORIC OF CAPITALIST EFFICIENCY, OF "TIME-AS-VALUE", AND OF PATERNALISM. AS A VIDEO PERSONA LUX STANDS AS A DEMI-NIXON.

ALL MY WORK IS ABOUT THE MANNER IN WHICH PEOPLE ARTICULATE THEIR ECONOMIC LIVES AND THE MANNER IN WHICH THESE IDEOLOGICAL REPRESENTATIONS COLLIDE WITH EACH OTHER. THE WORK OCCUPIES A TERRAIN BETWEEN "DOCUMENTARY" AND "FICTION", SELF-CONSCIOUSLY SHIFTING FROM THE ARTIFICE OF THE ONE MODALITY TO THE ARTIFICE OF THE OTHER.

ALLAN SEKULA

CHOPPED MEAT. 1974. 20 minutes



WALL

WORDS

CHAIR

MEAT

AX

ME

ACTIVITY

BLOOD

BLADE

CREATION/DESTRUCTION

PROCESS

PRODUCT

BY-PRODUCT

EMOTION/CALCULATION

SPONTANEITY/PREMEDITATION

DUCHAMP/BELIYS

LIZZIE BORDEN (42)

MEATO BEATO VITO ACCONCI

PAIN/PLEASURE

SEX/SUFFERING

IRRELEVANT AUSTRIAN SUICIDE

ASK DAN FLAVIN

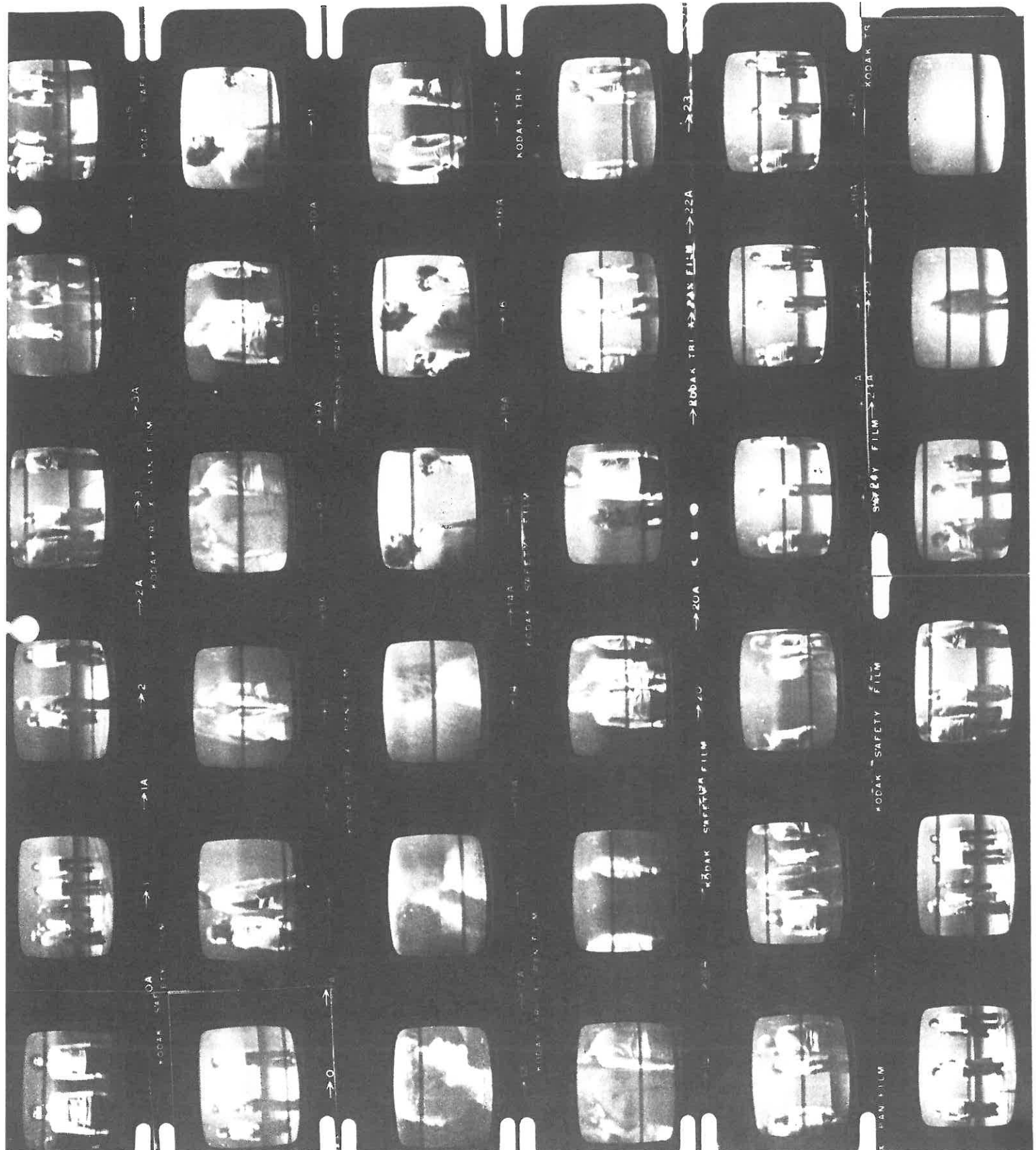
CONCEPTUAL/PERCEPTUAL

OR BOTH/OR NEITHER

HAMMER/NAIL

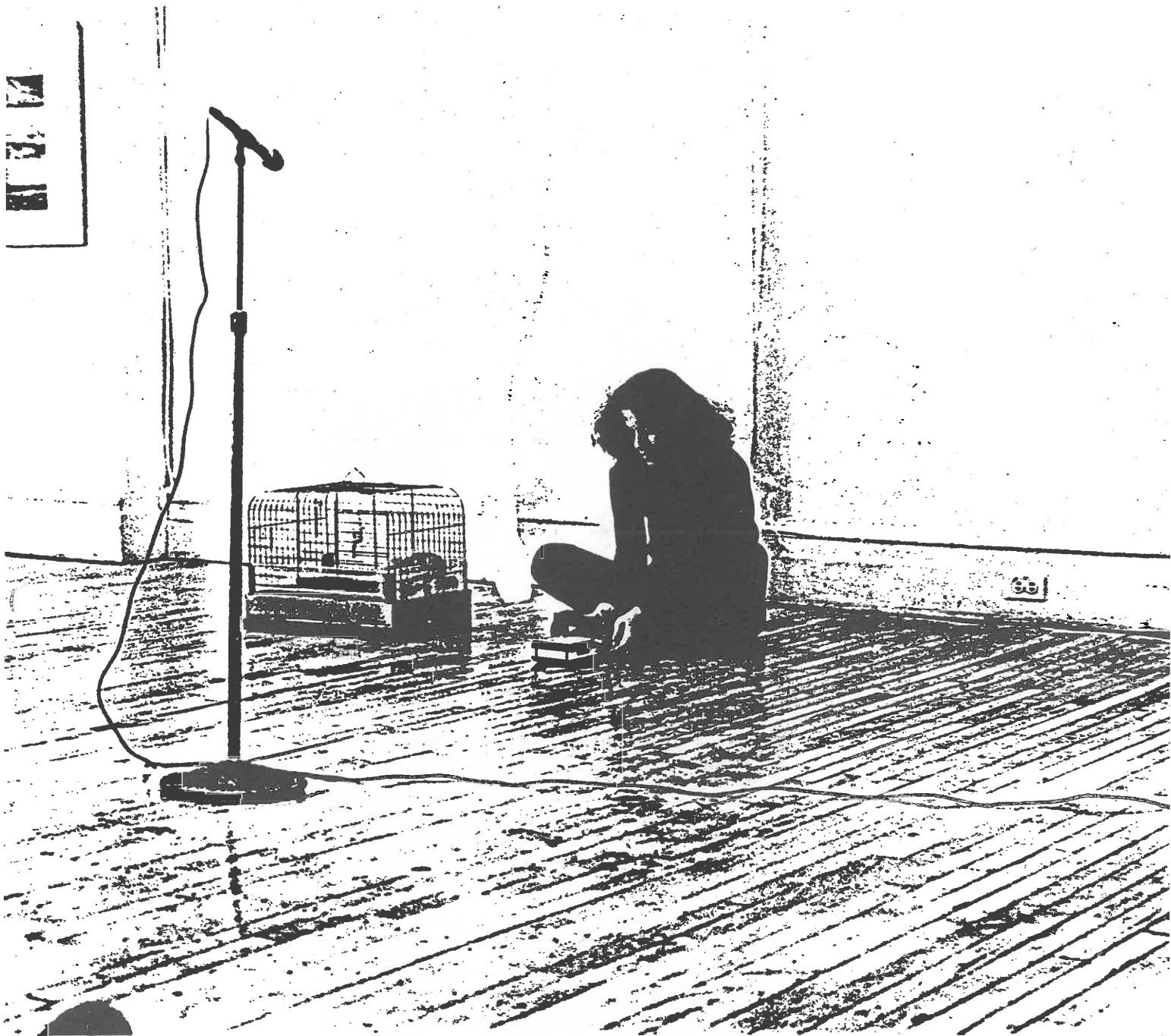


1974. DROIT DEBOUT SANS PENSEE SANS REVE. 16 minutes.



C

C



STIMULUS - REACTION

In any given situation one is presented with options of how to, or how not to react.

- I) - Play a tape recording of a bird singing.
- Observation of the bird's reaction.
- 2) - Play a tape recording of a crowd.
- Observation of the crowd's reaction.

ANGELS RIBE. PERFORMED AT VEHICULE GALLERY. MONTREAL, CANADA. MARCH 1974

IMAGE'S IDENTITY - FRANCESC TORRES

Performed at Vehicule Gallery on March 1974. Montreal, Canada



The concept of this performance was the activation of the audience's psychological identity models through the disassociation of my own identity from my image. (Giving information about myself from beneath a sheet).



Titre : "Cross-talks", temps parallèles No.17.

Auteur : Janos Urban.

Duration : 35 min.

Date : novembre 1973.

Matériel : Sony 1/2 inch, CV-2100 ACE, noir et blanc.

Camera I : L.Prébandier.

Camera II : H.W.Kalkmann.

Son indirect : J.Urban.

Processus : le côté gauche de l'écran, connecté avec la première caméra électronique se déplace constamment, grâce aux mouvements simultanément latéraux et en profondeur de l'objectif et de la table de mixage. Le rythme est très lent, et à chaque déplacement "en profondeur" correspond un mouvement complémentaire latéral, donnant chaque fois une parcelle plus ou moins grande du spectacle unique : un groupe d'arbres et de buissons à des distances toujours changeantes du spectateur.

La deuxième caméra est connectée avec le côté droit de l'écran divisé : il transmet un matériel collecté auparavant ou, dans une technique dit "collage", se déroule une histoire non linéaire, principalement dans les espaces transitoires, (e.g. escaliers, corridors) en une coexistence des distances et d'instances temporelles autrement infranchissables.

La texture du son indirect ouvre une dimension de dénotation supplémentaire des temps parallèles réunis.



PARALLEL TIMES*

they assume and ask for a cross-talk between the senses, in terms of an integration process which refers, in turn, to some unannounced aspect of the parallel times/spaces model.

Although partly generated by the wish to be placed inside of an extended connections network, embracing distances of various scale and remote, particular times, the premises of this "parallel" consciousness are stated by the self genesis of the representation. The reality of this inconclusive unfolding on its own hypothetical enactment is the finality of the work ; and that doesn't have its origin neither in the references employed nor in some "outside" reality.

Emphasizing all-at-onceness, as tied up, immobilized in an extended present, the whole shares the combination of languages, the union of spaces and times, as in a system where spectrums of discourses alien to each-other coexist.

One has to perceive the relational basis of the fragments, side by side with the permanence of a linear or circular time, as the main feature of the content itself is the experience of these relationships. The consciousness of this structural interdependence leaves the missing levels of some narrative to the ultimate discourse : an almost silent file of both immediate and distant gestures.

This reflexivity situates the work with regard to the broad cognitive context as an autonomous, "parallel" way to indicate meaning, establishing itself on the margin of a self-sufficient time, assimilating gestures and sounds already on their way to redundancy.

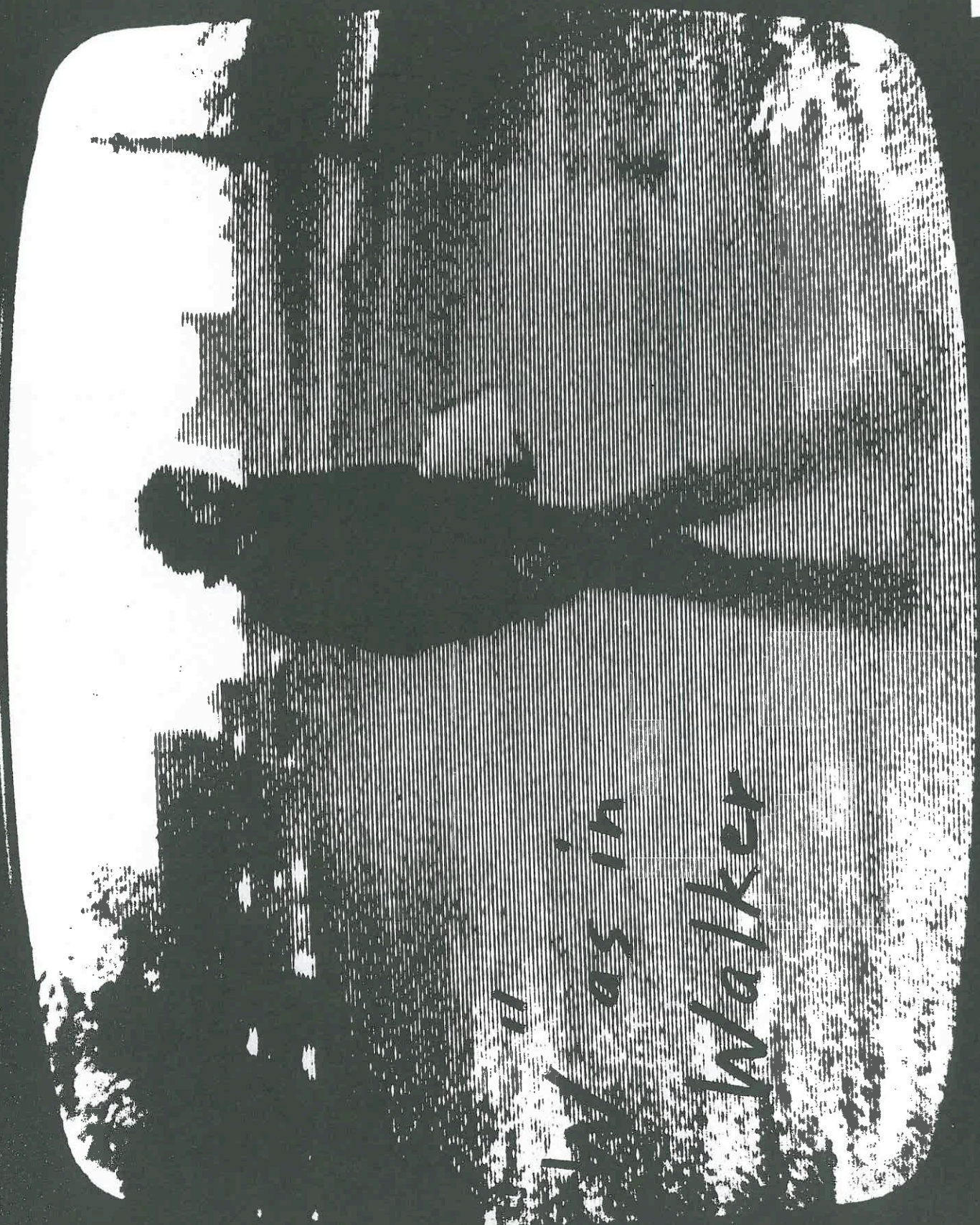
Tied up in a specific, assaulting present, I thought of all the fragments as collapsed together in such a way that the simple remnants, yet nothing but an embalmed recollection, coincided with the former totality to a surprising extent.

- *No.1. Bar Italia. Scripto-visual work, 1970, Italy.
- No.2. Bar Italia-The Meeting. Scripto-visual work, 1971, Italy.
- No.3. The Train. Scripto-visual work, 1971, Barcelona-Hamburg.
- No.4. The Boats-A race. Miscellaneous, 1971, Italy.
- No.5. Waves. Miscellaneous. 1971, Italy.
- No.6. The ultimate Seashore. An acoustic piece, 1971, Switzerland.
- No.7. Transitory Spaces No. I : Staircases.
- No.8. Transitory Spaces Nos. II, III : Doorways.
- No.9. Transitory Spaces No. IV : Corridors. Scripto-visual works, 1972.
Manuscripts and television serials from about 35 countries.
- No.10. Known as, .. Miscellaneous, 1971, Italy.
- No.11. Departures, .. departures. Sony, 1/2'', 22 min. 1972, Switzerland.
-work with a group of students.
- No.12. Diapositive. A mixed-media installation, 1972, Italy-Switzerland.
- No.13. Doorways, .. staircases. A scripto-visual book in two chapters,
1972, Switzerland.
- No.14. Again, .. and Again, Film, black & white, 16 mm. 20 min., sound op.
1972-73, Italy-Switzerland.
- No.15. The Skating- rink. An acoustic piece. 1972. Switzerland.
- No.16. Connections, 81 black & white slides, sound. 1973. Switzerland.
- No.17. Cross-talks. Sony, 1/2'', 30 min., 1973, Switzerland.

Stylo à Vue

"Bill
Vas in

Vazan



Bill
Walker
as in

gleichgrosse Behälter mit Wasser und Erde -Elemente mit denen der Baum zu tun hat. Interaktionen zwischen den 310 Ideen sind möglich. Es ergeben sich 11.520.000.000. (elftrillionen-fuenfhundertzwanzig-Billionen) Kombinationsmöglichkeiten.

Die 310 Ideen sind unterteilt in:

DENK-EREIGNISSE/ SEH-EREIGNISSE/ TAST-EREIGNISSE/
FAHR-EREIGNISSE/ RIECH-EREIGNISSE/ TELEFON-EREIGNISSE/
BEOBACHTUNGS-EREIGNISSE / SCHENK-EREIGNISSE/
DESTRUKTIONS-EREIGNISSE/ KONSTRUKTIONS-EREIGNISSE/

BEISPIELE:

- 1 DESTRUKTIONSEREIGNIS: /TEMPERATUR + 25/
Zerstoere im Haus die grosste Glasscheibe/Lasse den Glaser kommen die Scheibe ausmessen/Vereinbare Preis und Termin/Lasse die Scheibe wieder einsetzen/
- 2 TAST-EREIGNIS:/TEMPERATUR + 26 /
Halte Deine Hand 1 Stunde 10 cm hoch ueber das fliessende Wasser eines Flusses/Kehre nach Hause zurueck danach so langsam wie moeglich/
- 3 BEOBACHTUNGSSTUECK:/TEMPERATUR = +27/
Auf der Ideenkarte befindet sich ein Foto einer bekannten Landschaft/
Versuche das Foto in der Landschaft nachzufotographieren(derselbe Ausschnitt)
/ Lasse den Film^{so} belichten dass kein Foto entsteht/Den entwickelten Blancofilm hefte an die Ideen-Karte/
- 4 REISE-EREIGNIS:/ TEMERATUR +28 /
Steige in Deinen Wagen/Kaufe 40 Brote/ Fahre 40 Meilen in suedlicher Richtung/Verteile die 40 Brote nach 40 Meilen/Kehre nach Hause zureuck/
- 5 KONSTRUKTIONS-EREIGNIS:/ TEM PERATUR + 29 / ZEIT 13UHR /
Wickle den T.O.T. ganz mit Stacheldraht ein/

ZUFALLS-FUNDSTUECK:

tochis
tuchis
T.O.T. (abbreviation)

Pronounced TUKH-is, to rhyme with "duck hiss," or TAWKH-is, to rhyme with "caucus." Remember that guttural kh. Hebrew: "under," "beneath."

1. (Vulgarly) The behind, rear end, posterior, buttocks. "Get off your *tochis*" means "Get off your tail," or "Get moving." "A *potch in tochis*" is a spanking, a swat on the behind. This was a commonly heard warning to children—but never did I hear my Puritanical mother use it! Such words made her shudder.

2. "*Tochis a/n tish*" does not mean "buttocks on the table," which is its literal translation, but—"Put up or shut up"; "Let's get down to brass tacks"; "Lay all your cards on the table."

3. T.O.T. The phrase above is lusty and picturesque, but unquestionably improper, and because it is *infra dig*, the initials T.O.T. are often used as genteel shorthand: "Let's stop evading the issue: T.O.T., please."



WOLF VOSTELL



WOLF VOSTELL

WOLF VOSTELL

T . O . T .
TECHNOLOGICAL OAK TREE

EIN ENVIRONMENT = BEWUSSTSEINS - KUNST

TECHNOLOGIE UND PROJEKT INGENIEUR: Dipl.Ing.Peter Saage

EINWEIHUNG: 24 STUNDEN AM 19.AUGUST 1972
ORT: OLD CISCO FARM, WEST GLOVER, VERMONT 05875, U.S.A
TELEFON: 802-525-6211
AUF TRAGGEBER: SOMETHING ELSE GALLERY

IDEE DES T.O.T. UND FUNKTION:

T.O.T. (engl.) ist die Abkuerzung fuer Technologischer Eichen Baum, weil ich mein Projekt 1969 an einem Eichenbaum in der Umgebung von Los Angeles Californien anfang. Jetzt ist es ein 15m hoher Ahorn Baum

in Vermont an dem verschiedene physikalische Groessen (Natur-Ereignisse)

1.GEMESSEN werden, 2.UEBER TRAGEN werden zum Haus und dort

3.ANGEZEIGT werden an einem Ideentisch wo die Messinstrumente mit einer Ideenkartei konfrontiert sind. Der Benutzer-Betrachter findet fuer

310 Messvorgaenge= 310 korrespondierende Ideen; von denen er eine nach der anderen auffuehren kann.

MENSCHLICHES VERHALTEN AUSGEOEST DURCH PHYSIKALISCHES VERHALTEN DER NATUR

T.O.T. IDEEN-TISCH:

a.) Die MESSWERTBILDUNG erfolgt durch Wandler, die die zu messende physikalische Groesse in elektrischen (Gleich) Strom umsetzen. Am T.O.T. werden gemessen und abgelesen:

1. 21 WINDSTAERKEN = 21 IDEEN
2. 90 TEMPERATUREN = 90 IDEEN
3. 5 GERAUEUSCHGRUPPEN = 5 IDEEN
4. 41 LUFTDRUCKVORGAENGE = 41 IDEEN
5. 41 LICHTVERAENDERUNGEN = 41 IDEEN
6. 11 FEUCHTIGKEITSANGABEN = 11 IDEEN
7. 100 ZEITANGABEN = 101 IDEEN
8. 1 ANGABE UEBER WASSER IM BAUM = 1 IDEE

b.) Uebertragung und Anzeige vom T.O.T, zum Empfangsort erfolgt durch Kabel oder Sender. Die uebertragenen Messwerte werden auf Zeigerinstrumenten sichtbar gemacht.

c.) KONZEPTION UND BENUTZUNG DES TISCHES:

Der T.O.T.-Tisch hat die ungefaehren Aussenmasze von 120 x 100 x 160 cm. Unter der Instrumenten Tafel mit den Anzeigegeraeten ist die IDEEN-KARTEI DIN A 4 mit 310 KARTEN. Links und rechts daneben befinden sich

SOLUTION OF FANTASY

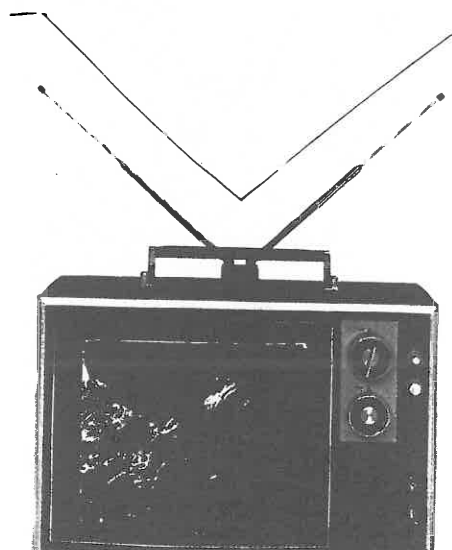
by peter weibel, 1972

hairs fall on the bottom of the tv monitor every time a hair falls on the ground, you hear a breathing, a soft human one.

if the tv monitor is filled with hair completely, suddenly the breathing becomes the roaring of a lion.

by increasing complexity of the image the image changes its meaning, indicated by the very different quality of the sound.

a tv set becomes a roaring box filled with hairs.

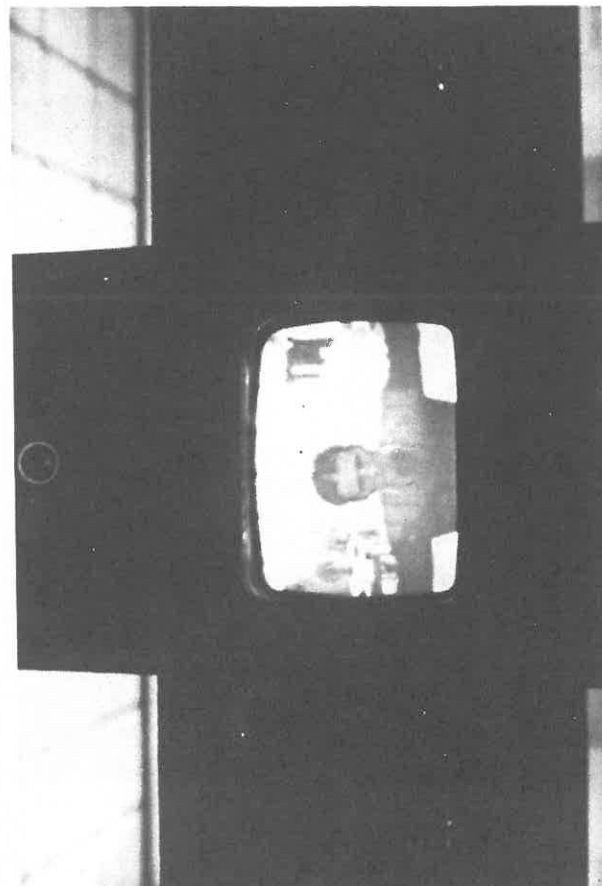
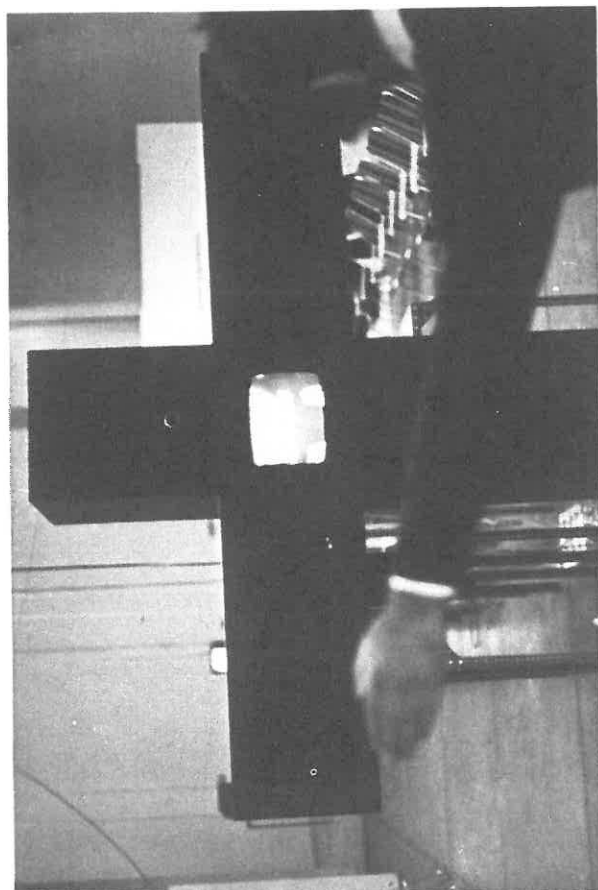
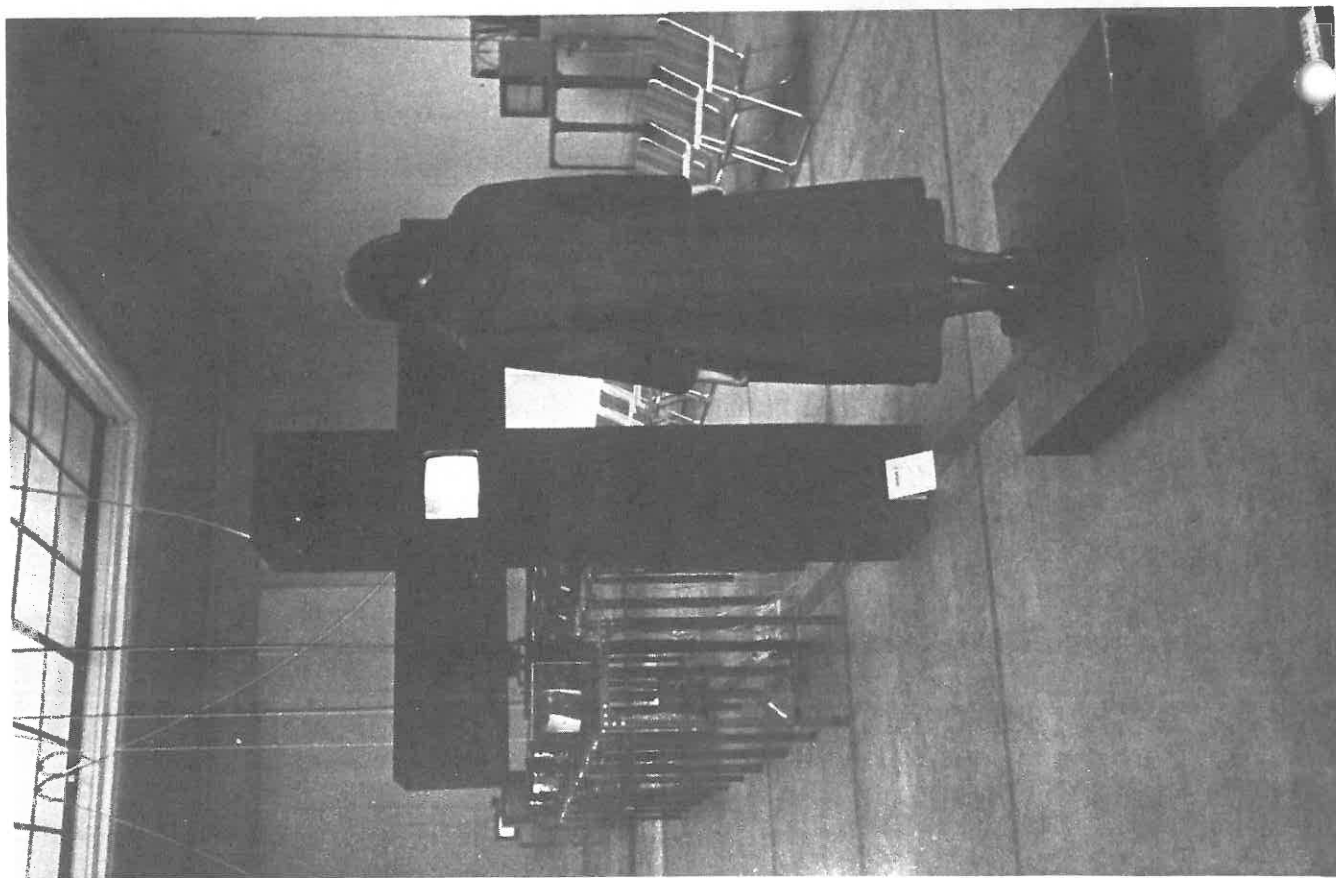


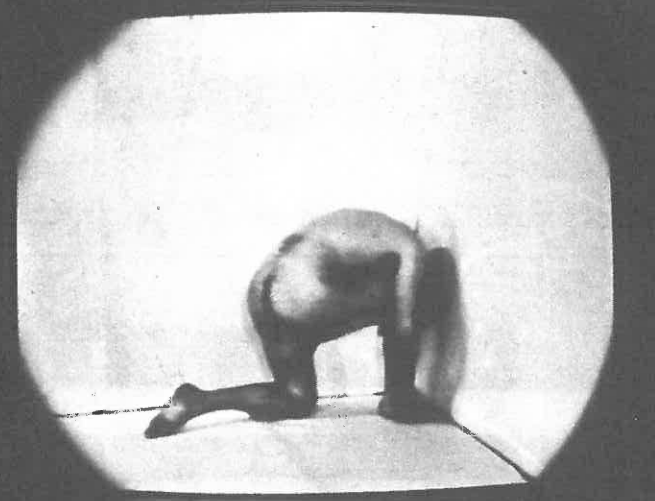
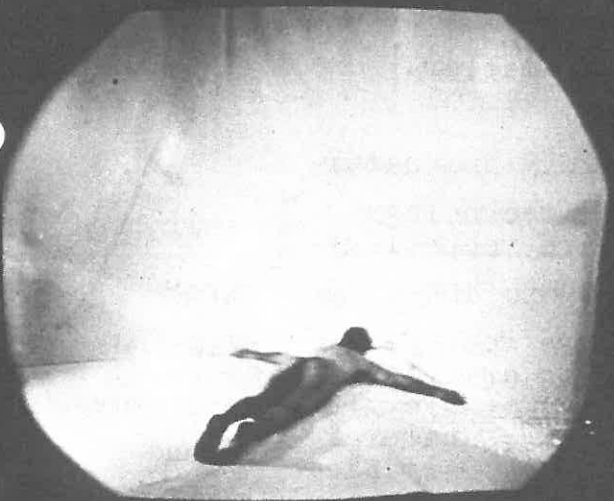
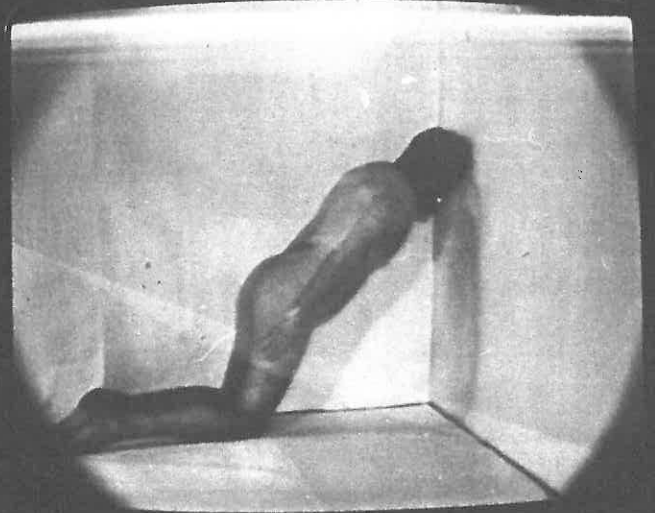
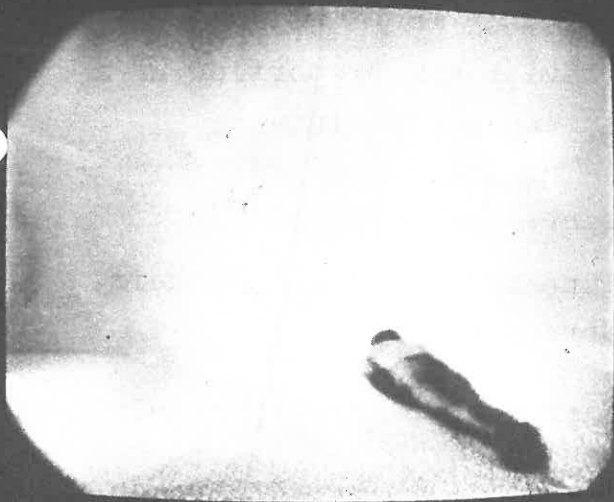
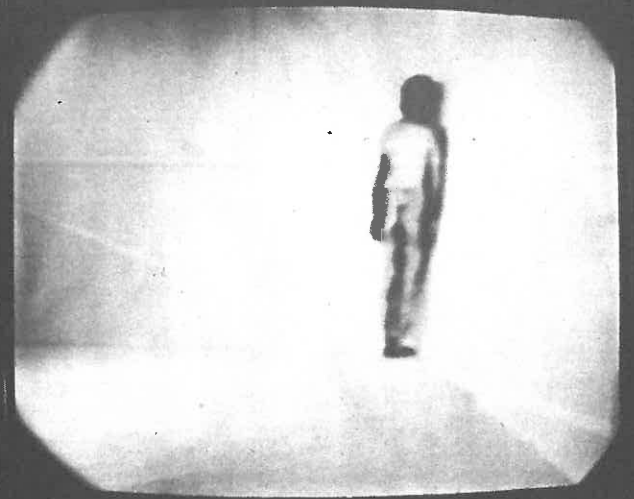
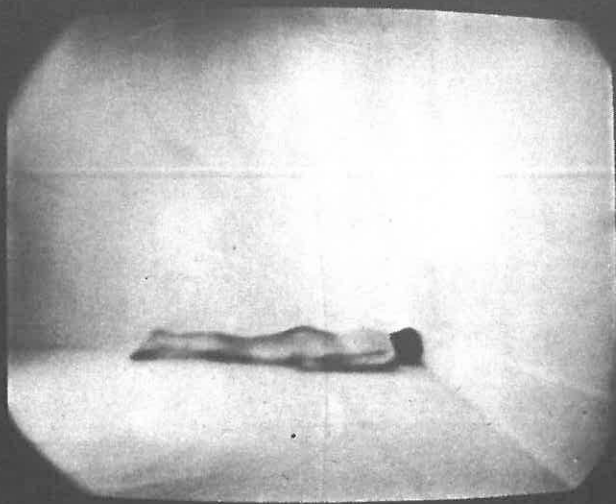
CRUCIFIXION OF IDENTITY

video sculpture by peter weibel, 1973, for 'trigon 73', graz

a video camera and a monitor are built in a cross. usually the screen is empty. only if a person stands before the cross and lifts his arms in such a way that the person forms himself a cross, the camera will be switched on by a special optico-electrical switching device and show a picture (that is the picture of the person itself in crossform on a screen in a cross).

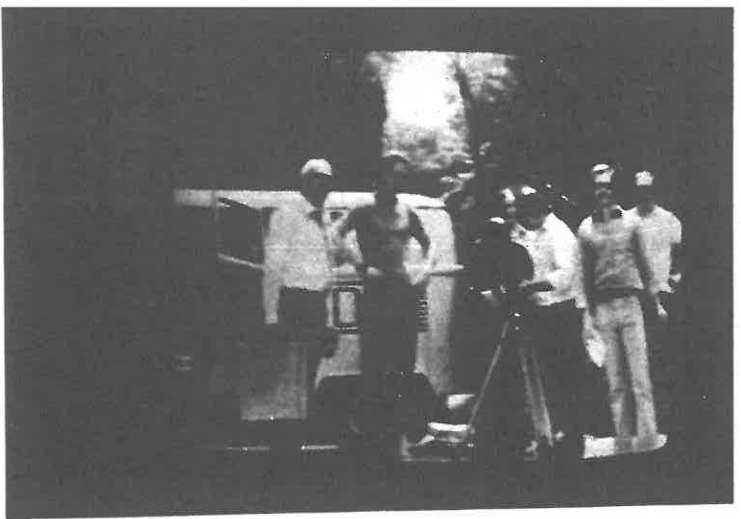
the very code of our culture (nearly an axiom of western ideology): the cross, on which the identity of man is built, reveals this duplication of chain of signs.





VULCANOLOGY OF EMOTIONS VIDEOTAPE 15'

Peter Weibel, 1972 Space Psychology:
Space geometry as Emotion: expression,
external configurations as internal states,
body behaviour... space behaviour... emotion behavior



INTERVALLE 1971 P. WEIBEL

The behavior and proportion of a
 1-dimensional stimulus
 monitor (visual)
 sinus sound (acoustic)

in a linear intervall and their
 interdependence

input information : output information

The volume of the sound becomes smaller
 as the distance becomes greater
the

Tv-monitor and sync sound become
 equally smaller.

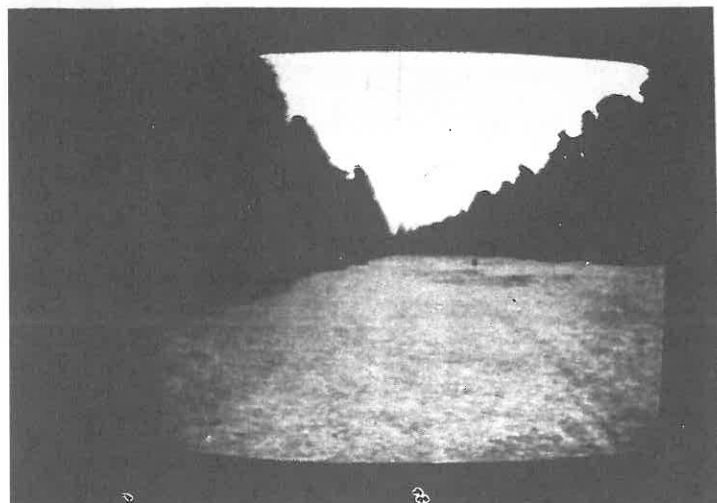
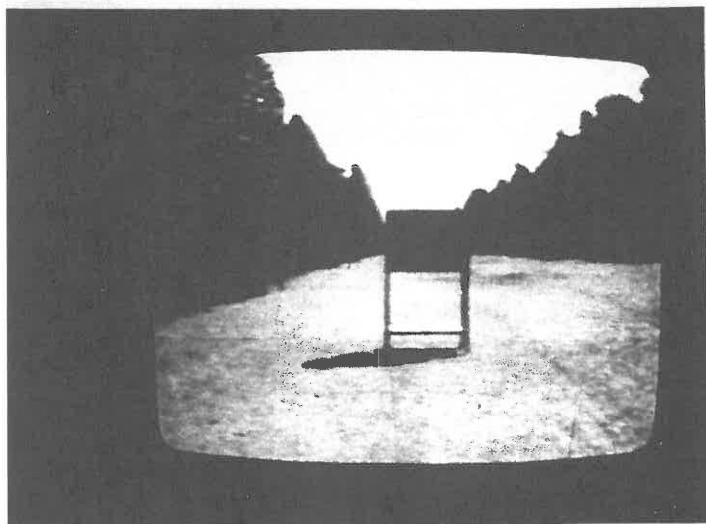
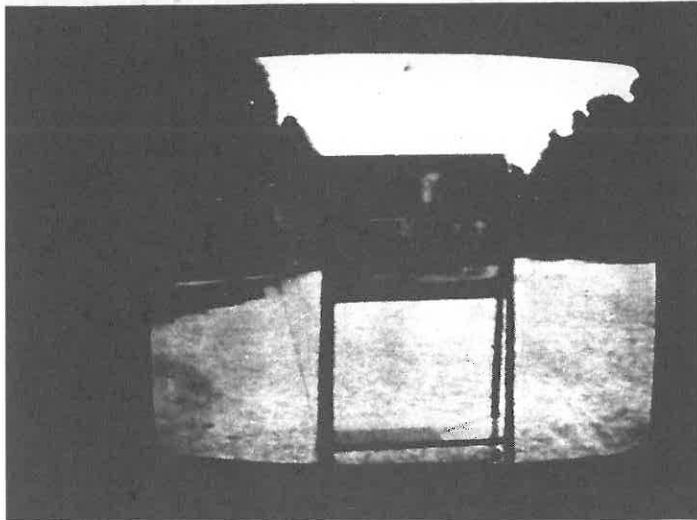
technology and natur

a) sound technology } available
 picture technology }
 sound and image of nature?

b) picture technology available:
 artificial picture of nature
 sound technology not available
 no natural sound
 artificial sound
 only the noise of the
 receiving organ

c) sound technology } not available
 picture technology }
 no { artificial } sound } of natu
 { natural } picture }
 { natural }
 { artificial }

own sound/noise
 own picture/noise



AUTOPHON 

LA TELEVISION
EN CIRCUIT FERME

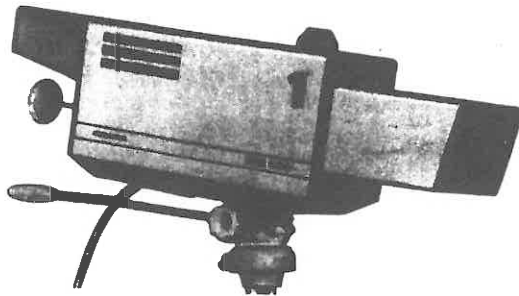


SON UNIVERSALITE EST PROUVEE:

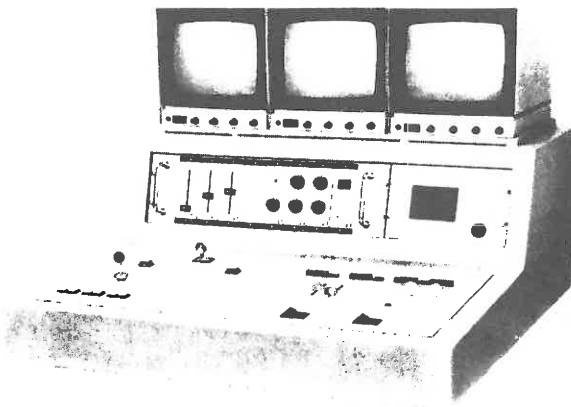
COMME INSTRUMENT DE: C O M M U N I C A T I O N
 I N F O R M A T I O N
 C O N T R O L E
 E N S E I G N E M E N T

VOTRE PARTENAIRE:

AUTOPHON SA
Dépt TV Industrielle
Ch. de la Vallombreuse 51
1004 - LAUSANNE
Tél.: 021-35.86.18



ETUDES
PROJETS
REALISATIONS



AUTOPHON 

NATIONAL



