

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel

Melissa Rérat

**CONSTRUIRE L'ART VIDÉO
PAR LE DISCOURS :
CONFRONTATION PARISIENNE
ET VIDÉO GENEVOISE
(1974/1977)**

*CONSTRUCTING VIDEO ART THROUGH DISCOURSE:
PARISIAN CONFRONTATION AND GENEVAN VIDEO (1974/1977)*

par Melissa Rérat

Thèse de Doctorat ès sciences humaines et sociales – histoire de l'art

ANNEXES

Thèse soutenue le 28 septembre 2020

Le présent volume d'annexes diffère quelque peu de la version soumise lors de la soutenance en raison de droits de reproduction refusés ou dont les titulaires restent inconnus. Pour le même motif, les illustrations d'œuvres d'art dans les textes reproduits ont été floutées ou supprimées.

Annexe 1 : p. 370

Art/Vidéo confrontation 74, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974. © Musée d'Art Moderne de Paris et les auteurs

Annexe 2 : p. 384

CROISET Nicole, *Étude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V., [s.d.], rapport de 31 pages, dossier FR ACA DBLOC.RX25, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Nicole Croiset et Comité d'histoire du ministère de la Culture

Annexe 3 : p. 414

BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 19 pages, août/novembre 1974, Archives cantonales vaudoises, PP 525/447. © Fondation Jacques-Édouard Berger

Annexe 4 : p. 434

GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 11 pages, [novembre 1974], dossier FR ACA DBLOC.RX05/2, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Comité d'histoire du ministère de la Culture

Annexe 5 : p. 445

VIDEO, affiche de l'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. © Association des Amis du MAMCO

Annexe 6 : p. 447

VIDEO, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977. © Association des Amis du MAMCO et les auteurs

Annexe 7 : p. 462

Lexique des sigles et des acceptions adoptés

Annexe 8 : p. 463

Tableau récapitulatif des théories sollicitées

Annexe 9 : p. 464

Tableau récapitulatif des principaux concepts de TSCR et de leurs traductions

Annexe 10 A : p. 465

Schéma du champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social selon LRA, p. 207 (version simplifiée)

Annexe 10 B : p. 466

Schéma des différents types de capital impliqués dans le champ de production culturelle, inspiré de LRA, p. 207

Annexe 11 : p. 467

Schéma du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle (détail) selon LRA, p. 205 (version simplifiée)

Annexe 12 : p. 468

ART VIDEO/CONFRONTATION 74, communiqué de presse de l'exposition à l'A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/ Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCEO VID, dossier « Vidéo → 1975 + sans date ». © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 13 : p. 470

Liste des expositions de l'A.R.C. II présentant de la vidéo entre 1975 et 1983

Annexe 14 : p. 471

Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic), compte rendu manuscrit de quatre pages rédigé par Suzanne Pagé, 2 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 15 : p. 475

Annonce de l'exposition « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 », document non daté de deux pages, certainement un document d'information interne ou une version antérieure du communiqué de presse, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 16 : p. 477

Décomptes de salaires du C.N.A.A.V., quatre documents d'une page chacun, décembre 1974, novembre 1975, dossier « CNAAV (Centre national pour l'animation audiovisuelle) : 1972-1977 », Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4

Annexe 17 : p. 481

Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.), document de deux pages qui accompagne la lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 18 : p. 483

OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972. © Conseil de l'Europe

Annexe 19 : p. 484

ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974, circulaire d'une page signée par Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Claude Schauenberg, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 20 : p. 485

VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977, dossier de quatre pages, [1977], dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340

Annexe 21 : p. 489

Photographie de la salle d'art contemporain de l'AMAM, tirée de *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975], dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Photographe inconnu. © Association des Amis du MAMCO

Annexe 22 : p. 490

Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé, document de deux pages sur papier à lettre d'Impact et avec le logo de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, 30 juin 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 23 : p. 492

Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II, dépliants papier recto verso, avril-juin 1974 et novembre-décembre 1974, classeur ARC (non coté lors de ma consultation en 2016), Fonds Yann Pavie, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 24 : p. 496

VIDEO, photographies de l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossiers « Marc Camille Chaimowicz » et « Giuseppe Chiari », Genève, Centre d'Art Contemporain, Fonds d'archives, photothèque. Photographe inconnu. © Centre d'Art Contemporain Genève et Cabinet Gallery, Londres

Annexe 25 : p. 498

Découverte, effacement, schéma de l'installation de Daniel Buren, non de la main de l'artiste mais probablement d'Art/Tapes/22, novembre 1974, placé en annexe du dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977*, [1977], dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340

Annexe 26 : p. 499

Fiche technique d'inscription à « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 », document d'une page, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 27 : p. 500

ART/VIDEO CONFRONTATION 74 – Questionnaire, document d'une page, [1974], Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID, dossier « Vidéo → 1975 + sans date ». © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 28 : p. 501

ART VIDÉO : RÉTROSPECTIVES ET PERSPECTIVES, document de trois pages accompagnant l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 5 février-27 mars 1983, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds d'archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, boîte 2010W035 art. 51. © Palais des Beaux-Arts de Charleroi

Annexe 29 : p. 502

Faisceaux des différents types de consécration et de capital dans lesquels prennent place les expositions *Confrontation* et *VIDEO* ainsi que leurs discours

Annexe 30 : p. 503

FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN, cartons d'invitation à l'exposition à la STAMPA Galerie Bâle, 12 avril-6 juin 1977, Bâle, Archives de la STAMPA Galerie. © STAMPA Galerie

Annexe 31 : p. 507

Lettre de Michel Fansten à la Galerie Impact, document d'une page, 4 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Annexe 32 : p. 508

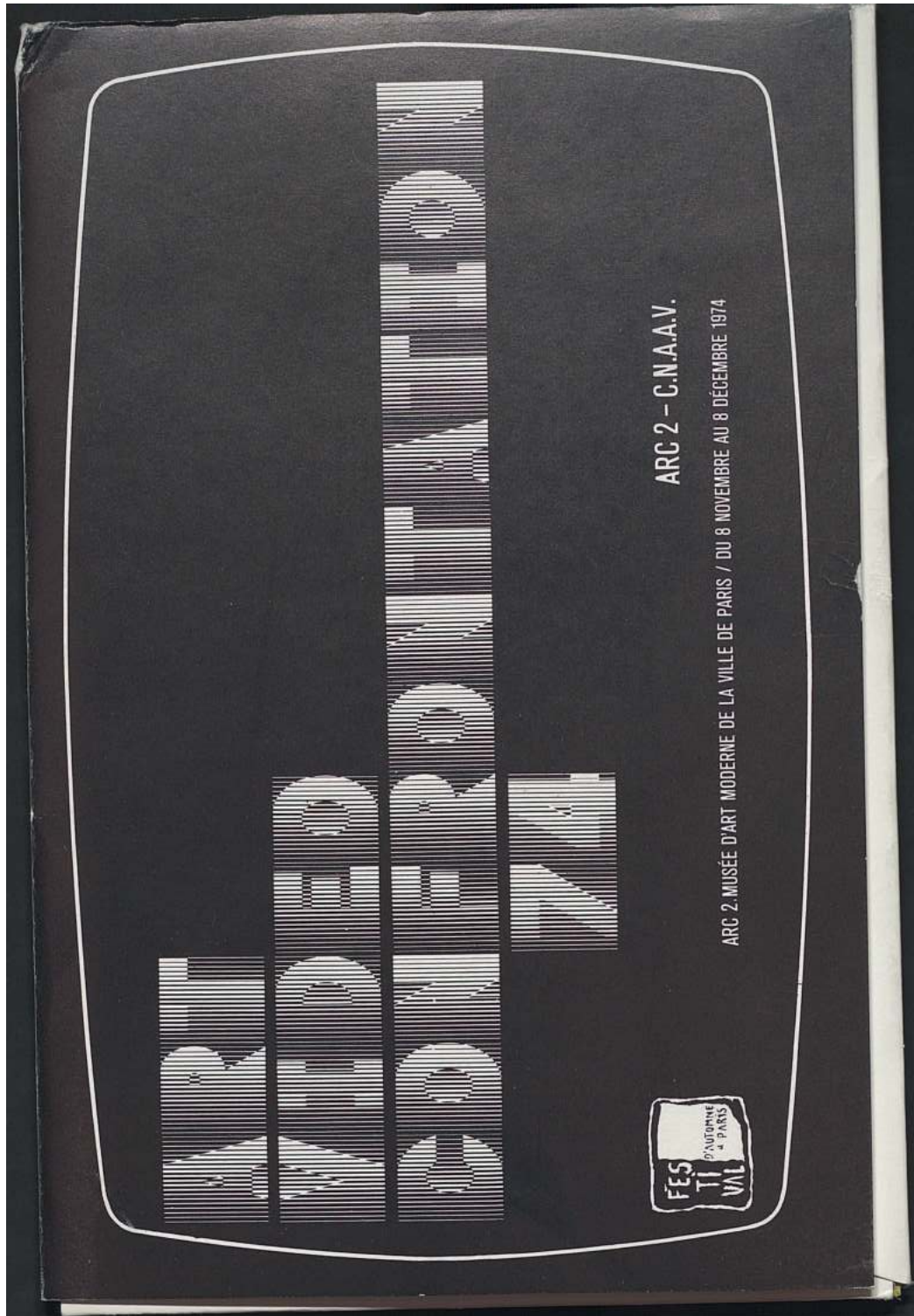
BERGER René, « Introduction », in : *Art vidéo, recherches et expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban*, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10-13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976, [s.p.]. © Pro Helvetia et Fondation Jacques-Édouard Berger

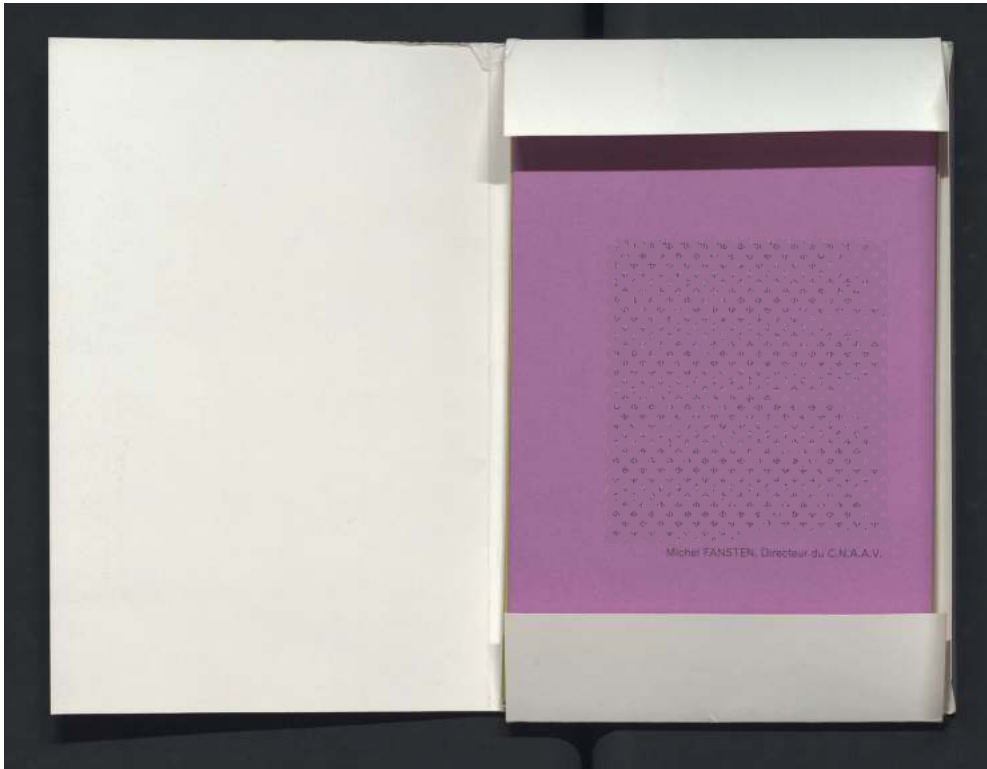
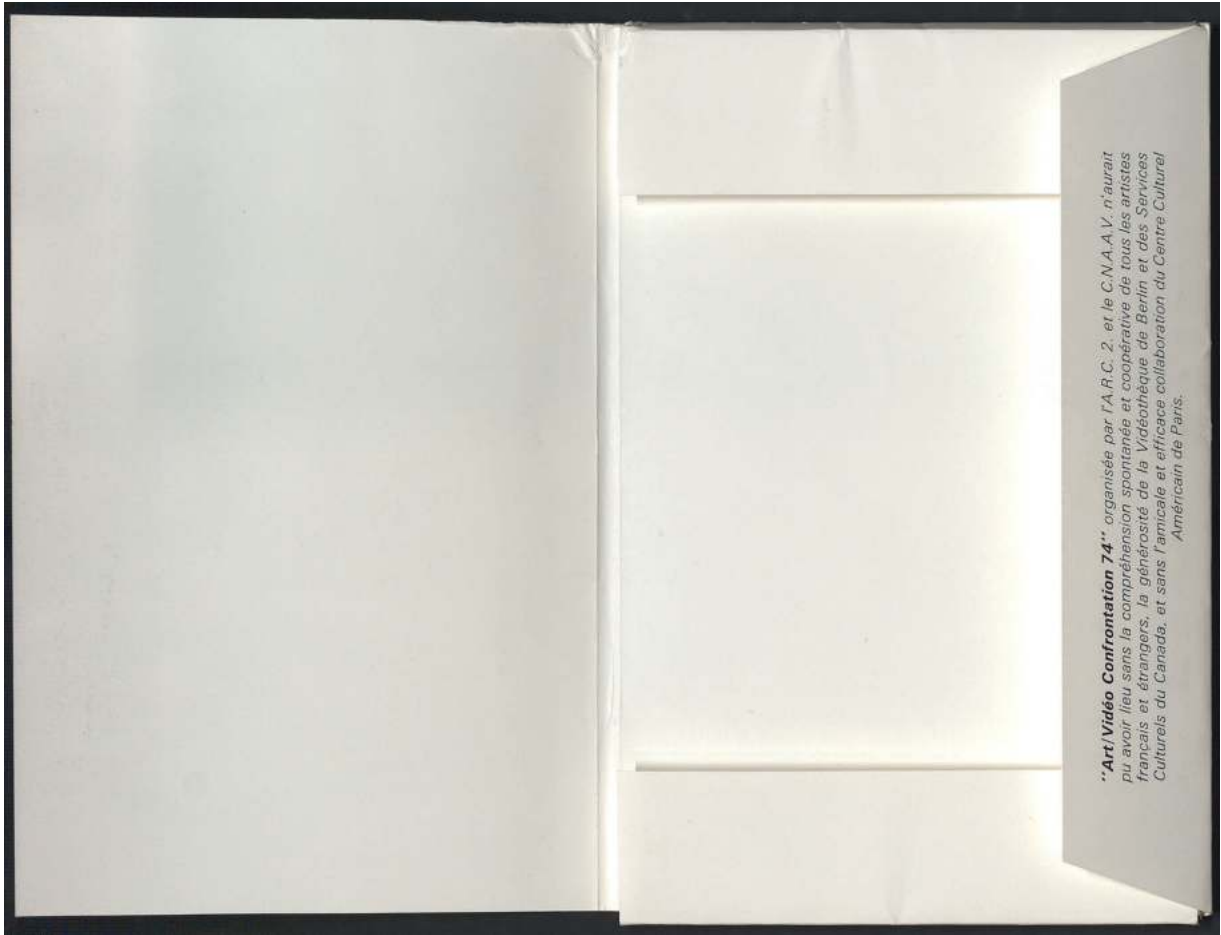
Annexe 33 : p. 511

Roman Opalka : Dessins et peintures, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février-9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977 ; *Andy Warhol : The American Indian*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977-22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978. © Association des Amis du MAMCO

Annexe 1

***Art/Vidéo confrontation 74*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974 (extraits). © Musée d'Art Moderne de Paris et les auteurs**





Henri Bergson tells us that the highest and most evasive form of human understanding is the intuition, that this form of knowledge is the one which comes to man's aid when great crossroads are reached, that it is the source of knowledge most in tune with the movement of creation and therefore the source which becomes predominant when that movement is waxing. The intuition comes to the fore when something vital is at stake, very often at a time of crisis, a threat to our personality, our liberty, our place in nature, our destiny. "Intuition goes in the direction of life." This has been the source of knowledge which has concerned many of the artists of the 20th century and we see it manifest decade after decade, sometimes in the most extreme forms,

often violent as in the early days of Dada. We see it in the self-conscious actions of today's conceptual artists. André Breton spent his life trying to capture it. We need only mention the name of Proust. This sensitivity to the force of intuition, this aliveness to the need of the enlightenment coming from the intuition is an unconscious recognition through artistic sensitivity of the crucial times we live in and the extreme importance of the 20th century as a period of transition. It is obvious that the last 70 years of human history have been critical with old orders falling, new systems struggling for definition, new peoples emerging, war, economic crisis, as the world gropes to a new level of maturity and consciousness. It is often difficult for the artist to tell us what he

feels and what he sees coming in this chaotic transition but signs are there of some of the essential changes in the human condition, some of the changes in attitude which will be demanded for further growth and the movement to a new plane of conscious existence. One obvious factor which we see in the arts today is the amalgamation of the arts and the sciences, a wedding of the intuition and the intellect, a redomination of the spiritual over the material, and the subservience of science and technology to the esthetic ends of man, rather than a constant deforming of our lives to the supposed neutral demands of technology. We must see that all science is a tool, and while we must not fear to

use this tool, we must no longer let it be an end in itself. Specifically the video artist, while filling out the ranks of the artists leading in the conquest of technology, also makes clearer the notion of the intuition and art. He has at his hands some of the most complex machinery produced by man and through it is able spontaneously to convert pure energy into image. This continuous and potentially unending flow of electrons becomes a new paint brush for the artist and equips him with a tool that more closely approximates the flow of life than anything at his disposal before, and we are only at the very crude beginning of this manifestation.

Donald A. Foresta
directeur du Centre Culturel Américain

Sous l'appellation « ART VIDÉO » se trouvent regroupées plusieurs orientations :

Au niveau le plus simple, l'utilisation, par des artistes de l'appareil vidéo portable, comme outil d'enregistrement, et, par ailleurs, des recherches expérimentales effectuées à partir des caractéristiques propres de dispositif électronique, en vue de « manipuler » l'image.

Entre ces deux pratiques souvent très divergentes, se situe un autre type de recherche faisant usage de caméras, moniteurs, magnétoscopes, pour élaborer des « environnements » et « sculptures ».

les artistes et la vidéo

Depuis plusieurs années, s'accroît le nombre d'artistes (peintres, sculpteurs, « actionnistes », conceptuels, etc.) découvrant les possibilités offertes par cet appareil très maniable qu'est le magnétoscope portable.

À travers tous ces films alors produits, il est facile de percevoir différents types de

comportement vis-à-vis de l'instrument :

■ à un premier niveau, se trouve le simple « enregistrement » sur bandes magnétiques (de largeur 1/2 pouce, généralement), des actions et interventions diverses de leurs auteurs qui évitent, ainsi, les difficultés de développement de la pellicule traditionnelle, les problèmes de montage, etc. Ces enregistrements sur bande iront enrichir leur « documentation » personnelle (jusqu'alors limitée au texte et à la photographie) et, se trouvent, ordinairement, qualifiées d'Art vidéo, pour le simple fait, semble-t-il, que leurs réalisateurs sont reconnus en tant qu'artistes.

De plus, depuis 1970 et, surtout depuis l'apparition des adaptateurs pour poste de télévision, permettant de passer bandes ou cassettes aussi aisément qu'un disque sur électrophone, de nombreuses bandes à tirage limité sont éditées sur le marché artistique international.

■ à un niveau plus complexe, se situent toutes les expériences tentées en matière de prise de vue.

Dès la fin des années 60, les premières bandes réalisées aux États-Unis offraient un intérêt plus grand que la plupart des bandes récentes, si l'on considère avec quelle liberté, se comportaient certains artistes.

Peter Campus, par exemple, suspendu à l'extrémité d'une corde, enregistrait les spirales que dessinait son corps, à l'aide d'une caméra vidéo fixée au plafond. De cette façon, les images diffusées sur moniteur procuraient une très forte sensation de vertige. Une de ses dernières bandes, « Three transitions », offre un effet tout aussi saisissant, mais, cette fois, il utilise deux caméras, diamétralement opposées par rapport aux deux côtés d'un mur en papier. Les images superposées, au moment de la déchirure puis du passage de son corps à travers cette feuille reproduisent alors un ruban de Möbius, seulement

1

réalisable grâce aux particularités du circuit vidéo. Toutes ces expériences débordant le cadre du simple enregistrement peuvent être plus justement assimilées aux « environnements », en particulier, à ceux qui résultent d'une attitude non-conventionnelle vis-à-vis du dispositif électronique.

« les environnements »

Moniteurs, caméras, magnétoscopes, écrans, miroirs, etc, y sont agencés de façon plus ou moins élaborée, dans le but de produire des interactions entre les appareils.

Par exemple, une des expériences parmi les plus simples consiste à disposer une série de moniteurs, soit en forme de pyramide (Frank Gillette « Track » 1973), soit en forme de croix (Nam June Paik « TV Cross » 1968) etc. Plusieurs programmes sont alors diffusés, simultanément, sur les écrans. La « sculpture », ainsi obtenue, par

entassement de téléviseurs, est destinée à faire éclater les messages, et, par conséquent, à perturber le mode de perception des spectateurs habitués à l'écran unique.

Parfois, même, pour obtenir une multiplication de l'image, des miroirs peuvent être juxtaposés aux moniteurs. Un autre type de démarche nécessite la participation d'un individu ou d'un groupe dont les mouvements sont enregistrés par une ou plusieurs caméras. Lorsque la diffusion de ces images est soumise à des retards successifs, les mouvements se trouvent alors décomposés sur une série d'écrans ; ce qui entraîne une perception différente non seulement de l'image, mais aussi du temps.

En plus de ces nombreuses recherches basées sur les interactions des appareils et sur les modes de perception visuelle, des dispositifs sont également élaborés pour favoriser soit des expériences d'autoperception, soit des jeux collectifs

parmi des groupes plus ou moins restreints (comme c'est le cas, par exemple, chez Shirley Clarke, à New York).

« art vidéo », recherches formelles (U.S.A.)

Ces recherches se situent au niveau des caractéristiques propres du dispositif électronique qui est, ici, considéré dans toute sa complexité.

« TV As a Creative Medium », c'est le titre d'une exposition organisée au printemps 69, par Howard Wise. Elle rassemblait les premières recherches d'Art vidéo couleur, entreprises depuis plus de 4 ans. En effet, déjà en 1965, Nam June Paik, un des premiers acquéreurs d'un magnétoscope portatif, déclarait « tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplace la toile ». Les travaux qu'il avait présentés, quelque temps auparavant, en Allemagne, dans la galerie Parnass de Wuppertal,

2

démontraient qu'une simple modification des composants électroniques à l'intérieur des appareils pouvait produire des bandes abstraites, en noir et blanc. Lorsqu'il eut la possibilité, aux États-Unis, d'employer la couleur, il poursuivit de très diverses investigations à tous les niveaux du dispositif. Par exemple, le simple fait d'approcher un aimant du tube cathodique ou du tube vidicon de la caméra, perturbe très sensiblement, le trajet des électrons et de ce fait, produit un étirement des images. Procédé qu'il employa souvent pour défigurer quelques visages célèbres... Parallèlement à ces expérimentations techniques, il n'a cessé d'utiliser des moniteurs TV à l'occasion de nombreux happenings réalisés en compagnie de Charlotte Moorman (TV-classes 1971, TV-Cello et TV-Bed 1972, etc.). En 1969, il terminait avec l'aide de Suya Abe, la mise au point d'un synthétiseur. Thomas Tadlock, à la même époque,

présentait son « Archetron », qui entre autres possibilités, traduit les images sous forme kaleidoscopique. Puis, ce furent le Vidéo-Luminaire de Ted Kraynik, le « Color through Black and white TV » de Siegel, etc.

Peu à peu, des chaînes de télévision commencèrent à procurer des moyens de recherche aux artistes désireux de poursuivre leurs expériences. Ce furent, en particulier :

■ la W-G-B-H télévision de Boston dont le directeur Fred Barzyk organisa, dès 1968, des manifestations importantes. De nombreux artistes furent invités comme « résidents », ce qui leur permit de collaborer étroitement avec des techniciens.

« The Medium is their Medium », émission d'une demi-heure, fut produite grâce à la participation de six artistes, parmi lesquels Tambellini, Seawright, Otto Peine, Tadlock, Kaprow et Nam June Paik ; chacun illustrant un comportement très différent vis-à-vis du

médium en question.

■ la K-C-E-D télévision à San Francisco créa, de son côté, en 1967, un centre national d'expérimentation en télévision ; la N-C-E-T (placée sous la direction de Brice Howard).

Les recherches entreprises dans ce centre concernent le potentiel de créativité inhérent à la télévision et surtout des études sur la perception (dans lesquelles sont engagés, en particulier, Woody et Steina Vasulka).

■ De nombreux centres Vidéo existent, également, à New York ; le Laboratoire de télévision (abrité par la W-N-E-T) utilisé par Paik, Moorman, Emshwiller, Etra.

« The Kitchen », fondé par les Vasulka, Dimitri Devyatkin et Bill Etra. La « Dolphin Computer Image Corporation », société d'informatique où Ed Emshwiller réalisa, en partie, une bande très complexe, intitulée « Scape Mates » (les images étant programmées sur ordinateur par Walter Wright).

3

Enfin, « Portable Channel », vidéo-groupe fondé en 1971. En dehors de ces trois centres principaux ; Boston, San Francisco, New York, un grand nombre de laboratoires se développent à l'intérieur des universités.

le dispositif vidéo

Pour comprendre l'attrance qu'exerce, actuellement, la couleur électronique, sur les artistes, ingénieurs ou réalisateurs, il est nécessaire de préciser brièvement quelles en sont les principales caractéristiques.

L'image TV noir et blanc se définit suivant le principe suivant : elle est basée sur une transformation optique → électronique à l'émission et électronique → optique à la réception. A l'intérieur du tube cathodique, un faisceau d'électrons, animé d'un mouvement de va-et-vient explore toute la surface de l'image, afin de définir la luminosité de chaque point.

Dans le cas de l'image TV couleur, ce n'est pas seulement la luminosité qui est définie, mais également, la couleur de chaque point. L'image TV couleur utilise comme base de définition, les trois couleurs primaires du spectre continué ; rouge, vert, bleu. Le mélange, en proportion variable de ces couleurs permet de reconstituer toute la gamme du spectre, y compris le noir et le blanc.

A l'intérieur de ce tube cathodique spécial pour la couleur, l'image réelle, dans ses vraies nuances, s'obtiendra donc par superposition. A ce dispositif de base, peuvent s'ajouter coloriseurs, synthétiseurs, et même ordinateurs ; ce qui représente une gamme presque illimitée de moyens permettant de manipuler, électroniquement, les images. Ainsi, une bande (noir et blanc ou couleur) pré-enregistrée peut être travaillée, ensuite, à l'aide d'un coloriseur et selon le principe de l'équi-densité (chaque degré de densité correspondant à une couleur déterminée.

C'est le cas de la plupart des réalisations de Woody et Steina Vasulka « Black Sunrise », « Elements », « Distant activities », etc. furent, ainsi, réalisées grâce au Dual Colorizer de Siegel. D'autre part, les synthétiseurs offrent plus de possibilités puisqu'ils sont capables de générer formes et couleurs, à partir des signaux électroniques, de les moduler à volonté, aussi aisément que les sons.

Ce processus peut devenir plus complexe lorsqu'il est fait usage d'ordinateur pour la programmation des graphismes et des couleurs. « Scape Mates » de Ed Emshwiller en est, sans doute encore actuellement, l'un des meilleurs exemples. Cette bande fut réalisée, en partie, à la Dolphin Image Corporation, avec l'aide de deux programmeurs (Wright et Froman), grâce au synthétiseur Paik-Abe et à un appareil de prise de son associé à l'audio-synthétiseur. Toutes ces images, définitivement

4

enregistrées, peuvent être agrandies de plusieurs façons. Soit en projetant la bande avec un télémeéscope, soit en la transcrivant sur pellicule 35 mm, pour atteindre de cette façon, la dimension de l'écran cinéma, soit en réalisant un cinéscopage en 8 mm ou 16 mm (l'image étant alors filmée directement sur l'écran TV). De plus, on prévoit, d'ici dix ans, l'utilisation d'écrans TV, à la dimension d'un mur. De cette façon, la technique vidéo, obtiendra toutes les possibilités de projection jusqu'ici réservées au cinéma.

expérimentation/abstraction/ non-narration

On a vu que, dès les premières réalisations en vidéo couleur, des artistes ou ingénieurs ont multiplié les expériences basées sur le dérèglement des appareils (caméra, moniteurs, etc.), et sur les perturbations de l'image initiale. Les résultats obtenus se révélèrent très

stimulants et, en conséquence, vinrent renforcer un certain type de comportement non-conformiste vis-à-vis du dispositif.

Contrairement à cette attitude librement expérimentale, il faut reconnaître que les efforts de la plupart des chercheurs électroniciens même en matière de TV couleur, sont dirigés vers un seul objectif : **reproduire, le plus fidèlement possible, la réalité.**

De ce fait, le potentiel de créativité existant à tous les niveaux du dispositif se trouve tout à fait ignoré.

La même situation existe dans le domaine cinématographique où le cinéma représentatif et narratif s'est toujours opposé au cinéma expérimental.

Les divergences séparant ces deux types de comportement (envers la caméra, la pellicule, le montage, la prise de vue, etc.) remonte à l'époque de la confrontation entre les frères Lumière et Méliès.

Celui-ci, n'hésita pas, dès 1902, à colorier la pellicule de son « Voyage dans

la lune ». Son passé de prestidigitateur explique sans doute la persévérance dont il fit preuve pour enregistrer non seulement la réalité mais, bien plus, tout ce qui n'existe pas.

Tous les procédés de surimpressions, de trucages, etc. encore très largement utilisés aujourd'hui, proviennent de ses investigations. Ce courant expérimental, basé sur l'abstraction, les formes, le mouvement, se prolongea ensuite avec, par exemple : les « cinq minutes de cinéma pur » de Chomette, le « ballet mécanique » de Léger, puis en 1925, avec les recherches formelles de Victor Eggeling et de Hans Richter. On retrouve, un peu plus tard, le même type d'orientation dans la plupart des travaux du Bauhaus, surtout dans ceux concernant la relation matériaux-outils. Depuis les années 60, on assiste à une recrudescence de ces recherches particulièrement aux États-Unis où la tendance « underground » s'opposa aux superproductions et au cinéma-spectacle

5

d'Hollywood.

Toutes les tendances y sont représentées et bien souvent les réalisateurs se livrent à diverses expériences sur les appareils : transformation des objectifs de caméras et de projecteurs, pellicule traitée chimiquement recolorée, etc. Carmen d'Avino, par exemple, a réalisé « A Trip » en grattant un vieux film qui fut, ensuite, taché d'encre et de peinture. Robert Breer se livre à un travail analogue lorsqu'il reproduit des dessins sur la pellicule elle-même.

Tous ces courts métrages sont rarement de type narratif, mais apparaissent plutôt, comme de pures expériences visuelles, auditives et résultant souvent de recherches sur la perception du mouvement et de la durée. Ce n'est donc pas un hasard si plusieurs réalisateurs tels que Ed Emshwiller, Stan Van Der Beek, par exemple, appartenant jusqu'alors au cinéma expérimental et habitués aux caméras 8, 16 ou 35 mm ainsi qu'à la pellicule,

préfèrent maintenant le dispositif TV couleur dans lequel ils découvrent un champ quasi-illimité pour leurs investigations.

Sur un écran de télévision couleur, 3 000 000 de points sont définis en l'espace d'une seconde.

L'image est en perpétuelle formation et régénération.

Cette instantanéité entraîne donc, aussi bien chez l'opérateur que chez le spectateur, une transformation inévitable de sa perception. Les flux d'énergie circulant à travers tout le dispositif

peuvent être modifiés librement selon les pulsions de chacun, grâce aux synthétiseurs.

A part quelques bandes vidéo de type plus ou moins représentatif et narratif (« Scape Mates » de Emshwiller, « Head Games » de Ros Barron, et « Three transitions » de Peter Campus)

l'ensemble de ces recherches est orienté vers la suppression des signifiants et de toute représentation du réel.

Ce qui rend donc inutile, au visionnement de ces bandes, tout effort de « lecture » et de décodage d'ordre sémiologique. Bien plus, cet inévitable et très répandu désir d'interprétation empêche, généralement, le spectateur, de percevoir la circulation des énergies et des pulsions émanant de ces images.

Sur la surface de l'écran, les mouvements peuvent se succéder suivant des ondulations ou des métamorphoses extrêmement lentes, ou bien, au contraire, selon une suite très rapide d'explosions, d'éclatements. Il en est de même pour les variations de luminosité allant de l'éblouissement aux lumières les plus atténuées.

Les rythmes varient d'un extrême à l'autre et, pour cette raison agressent le mode de perception conventionnelle des téléspectateurs accoutumés, de longue date, aux demi-mesures, à la non-perturbation et, par-dessus tout à la narration linéaire.

Dominique BELLOIR

6

Baladi



* les environnements

Vidéo : je vois, je suis témoin, je constate..., je suis présent. Mais présent par rapport à quoi, dans quelle situation ? La question n'est pas de définition, mais de relation, d'une mise en relations d'éléments fonctionnant dans un ensemble : environnement. D'abord, par sa technologie, la vidéo est un outillage servi par des capacités spécifiques : comme tel, cet équipement apparaît comme un prolongement du sens de la vue couplé à celui de l'audition, concrétisé par une certaine image à caractère électronique. Une conception autre de l'espace et du temps est ainsi engagée qui tendrait vers une conception-perception totale, analogue au vécu empirique, d'emblée psycho-socio-physiologique. La vision est concrète et directe, de la même manière qu'elle l'est pour le spectateur de happening, pour le badaud de rue.

Lire un livre, regarder un tableau, c'est déchiffrer un message donné pour linéaire, statique, univoque

et absolu. Par contre visionner un film, c'est (re)garder la communication au niveau original mais relatif du Réel, la sauver de tout décalage. La caméra informe, donne la forme ; le magnétoscope enregistre ; le moniteur transmet.

Ainsi, Roland BALADI, avec « Périphérique dans le sens des aiguilles d'une montre » ou bien « Écrire Paris dans les rues de cette ville », montre-t-il, avec détour illusionniste, les conditions mêmes de la prise de vue et les enregistrements-itinéraires pris par une caméra fixée sur le guidon d'une moto. L'enregistrement est documentaire pour Léa LUBLIN, qui questionne le public sur l'Art ; cette information intervient comme séquence formelle et conceptuelle d'un projet, « Dehors/dedans le Musée ». Une projection de diapositives (de l'Impressionnisme à aujourd'hui) sur un écran translucide que le public pénètre, traverse, est associée à la diffusion sonore de textes dits par Marcelin Pleyne, Yvon Lambert, Philippe Sollers et Léa Lublin. Enquête encore, par Fred FOREST, qui introduit sur la cimaise, en direct

1

* et diffère, la visualisation du trafic automobile. L'image reconnue joue comme documentation sur les aspects de la circulation urbaine quai Kennedy. Les projets d'AGAM et de Pascal MAHOU emploient également les critères de matérialisation instantanée de l'image filmée sur le vécu même de l'action. Pour Agam, il s'agit d'un espace clos où chaque geste et pas du visiteur, par un dispositif radar, créent des vibrations sonores tout en influant sur l'intensité lumineuse. Au vécu s'ajoute le doublement immédiat de l'image sur le jeu des perturbations spatiales, lumineuses et sonores. Chez Mahou, la lumière, filtrée par une trame, crée l'espace même et participe essentiellement à l'élaboration de l'image. Cet espace matérialisé est capté, et, à l'image-illusion que modifie le parcours du spectateur vient se superposer l'image-retransmission des changements momentanés intervenus dans la constitution matérielle du lieu. Enregistrements d'actions, enfin, pour Jochen GERZ, NICOLA, et YOKOYAMA avec « Vidéo-mime ». Pour ce dernier, l'enregistrement n'est plus seulement restitution filmée, mais vaut

comme création par le processus même de diffusion : d'une part, il y a le scénario et l'événement, d'autre part, la diffusion d'une même scène sur deux moniteurs juxtaposés. Les principes de répétition et de différence sont démarqués dans ce mécanisme de la reproduction.

En fait, ces formulations sur la fonction information-documentation de la vidéo dissocient réel et fiction dans la relation ambivalente des notions de lieu et de point de vue. Et c'est dans cette distinction, limite peut-être, entre ce qui est de l'ordre de l'écart et de l'identité, ou bien tout autre possible intermédiaire, que se définit le regard, que se définit la caméra comme prolongement de la vue ou bien, regard elle-même. L'œuvre « Present continuous pasts » de Dan GRAHAM est significative qui détermine, dans une pièce ceinte de trois murs-miroirs, où le public entre, un quatrième mur, nu, mettant en valeur le récepteur vidéo ainsi que la focale de la caméra. L'écran retransmet l'image prise (public et effets de miroirs) avec huit secondes de retard. D'un côté, l'instrument donne un sens à

2



Sosno

* la vision, dirige le regard vers l'extérieur en fixant une optique, un point de vue. De l'autre, le miroir renvoie le regard à lui-même, sans repère, sans point de fuite... et cela, sans dire les perturbations supplémentaires occasionnées par la redondance de l'effet miroir et le retard sensible de l'image vue. Une réflexion entre sujet et/ou objet, mais de type métaphorique, est entreprise par Kit GALLOWAY qui met en scène une caméra unique, pivotant soit électroniquement soit commandée manuellement. La vidéo se regarde elle-même, visionne son propre outillage tout en balayant et traçant l'autre regard le public. L'ambiguïté qui regarde, qui est regardé ? devient l'intérêt majeur de « Auto-instructional environment » où le temps réel est confronté à celui de la mémoire. Des interrogations semblables, tout aussi fondamentales, sont à l'origine des pièces de Guy FİHMAN, « Balayages », et de Taka LIMURA « Face/Ings ». La première consiste en un dispositif dans lequel entrent en relations le balayage électronique, fondement de la vidéo, renforcé par le mouvement

pendulaire d'une caméra et d'un moniteur et le balayage statique d'un panneau mural, barré de lignes noires. L'ensemble des interférences est reproduit sur quatre écrans fixes disposés selon une rotation de 0°, 90°, 180° et 270°. Celle de limura établit un face à face vidéo où s'intercale l'intervention du spectateur qui dans sa marche aperçoit le dos de sa personne... Le système vidéo ainsi posé, toute spéculation devient ouverte selon les initiatives particulières de l'opérateur-auteur, et selon son propre domaine d'action. La démarche du Coréen NAM JUNE PAİK est exemplaire qui dès les années 1960 a orienté son engagement théorique et pratique sur la vision d'un art total fondé sur la technologie télévisée et l'expression vidéologique. Depuis ses premières recherches formelles (qui ont abouti à la réalisation du synthétiseur Robot K. 456) en passant par « T.V. Bra pour Charlotte Moorman » (1969) jusqu'à « Vidéo-Buddha » (1974), la cybernétique, en tant que medium, selon Paik, doit établir un équilibre

* entre la culture humaine et l'esprit créatif de l'individu. Frank GILLETTE, qui présente « Muse II », met en équivalence à partir d'éléments naturels le développement des phénomènes primaires de la vie et l'évolution des systèmes de pensée. Gérard MINKOFF et Muriel OLESEN se sont attachés presque exclusivement aux particularités du medium vidéo pour développer leurs préoccupations individuelles sur des questions d'identité. Il ne reste plus qu'un pas à franchir, alors, pour utiliser l'appareil même de télévision et ses émissions quotidiennes. SOSNO expose un récepteur de télévision modifié avec un appareillage de commande électronique supplémentaire qui permet d'oblitérer l'image et de censurer le commentaire à volonté. L'audio-visuel se retourne sur son passé, comme pour pervertir l'impact socio-logique de la télévision, dévier sa fonction désormais institutionnalisée, comme pour la menacer d'étouffement lent, si à tout jamais la télévision ne distend pas, ne brise pas son imposition.

Yann PAVIE

Environnements et actions

BALADI Roland : "Périphériques dans le sens des aiguilles d'une montre".
 FİHMAN Guy : "Balayages".
 FOREST Fred : "Documentation sur les aspects de la circulation urbaine".
 GALLOWAY Kit : "Auto-Instructional Environment".
 GERZ Jochum : "Autoportrait" (action).
 GILLETTE Frank : "Muse II".
 GRAHAM Dan : "Present continuous Posts".
 LIMURA Taka : "Face - Ings".
 LUBLIN Léa : "Polylogue extérieur ; Dedans/Dehors Le Musée".
 MAHOU Pascal : "Matérialisation d'un lieu".
 MINKOFF Gérard : "Souvenirs de Paris".
 NICOLA : "Le Manteau Communautaire".
 OLESEN Muriel : "Origine des espèces à Muriel Olesen".
 PAİK Nam June : "Vidéo-Buddha".
 SOSNO : "Le Sosnoblip : Information oblitérée".
 YOKOYAMA : "Vidéo-Mime".

■ le truqueur universel

Le groupe de recherches techniques du Service de la Recherche de l'ORTF (Francis COUPIGNY et ses assistants) a étudié et construit un truqueur modulaire dit « Truqueur Universel ».

Cet appareil, à l'encontre des truqueurs d'exploitation dont les fonctions sont pré-établies, permet, sans limitation, la manipulation et la synthèse des images — couleurs.

Il est possible, grâce au Truqueur Universel, de colorier des images en noir et blanc et de créer des images colorées.

La conception modulaire de l'appareil lui permet d'évoluer constamment en fonction des besoins et des inventions successives que son utilisation génère.

■ le chromiconotron

Le Chromiconotron présenté par Compteurs Schlumberger Branche Télévision est un générateur d'images couleurs.

Le graphisme de base est analysé à l'aide d'une caméra de prise de vues noir et blanc classique montée en télélecteur de documents.

Le signal issu de l'analyse électronique de ce message est introduit dans le Chromiconotron qui affecte, de façon aléatoire ou programmée, une couleur à chaque plage de demi-teinte de l'image initiale.

CABLE ARTS FONDATION Inc.
(New-York - U.S.A.).

Fred BARZYK :

1. « *New York connterpoint* »
(deux parties).

3/4 pouce cassette - couleur - son -
42'.

2. « *Art in public places* »
(tournée par le Metropolitan Museum
of Arts - Creative Television
Association).

3/4 pouce cassette - couleur - son.

3. « *A lady made that* »

(réalisée par Andy MANN).

1/2 pouce open reel - n/b.

Prise dans la série « A FOR ARTS »,
suite de 13 programmes de deux
heures consacrés aux aspects des
différentes formes d'art. Expérience
utilisant le câble municipal de

New York et la station de télévision
haute fréquence WNYC-TV.

CAHEN Robert (France - Service

de la Recherche de l'O.R.T.F.).

« *L'invitation au voyage* ».

1974 - 2 pouces - couleur - son -
9' 20.

Association d'images-souvenirs,
réalisée dans les studios du Service de
la Recherche en utilisant le « Truqueur
Universel » (sert de colorieur et anime
les prises de vues fixes).

CALISTI Gérard (France).

« *La gangrène* ».

1969 - 1/2 pouce - n/b - son - 30'.

Série d'interviews vidéo sur le projet
d'autoberge rive-gauche.

CAMPBELL Collin (Toronto -
Canada).

n/b - 1/2 pouce - son.

1. « *This is the way I really am* ».

1973 - 20'.

2. « *Janus* ».

1973 - 20'.

3. « *Shoot* ».

1973 - 20'.

4. « *Real split* ».

1972 - 15'.

5. « *This is an edit* ».

1973 - 15'.

6. « *Correspondance two* ».

1974 - 22'.

BOYER Jean-Pierre (Québec-Canada).

3/4 pouce cassette - n/b - son.

1. « *L'amertume* ».
1972 - 15'.

2. « *L'eau d'oubli* ».
1973 - 15'.

3. « *Flux* ».
1973 - 15'.

4. « *Le chant magnétique* ».
1973 - 15'.

5. « *Phonoptic* ».
1973 - 15'.

BORGEAUD Bernard (France).

« *Percevoir* ».

1973 - 1/2 pouce - n/b - son - 30'.

Proposition pour développer et changer l'expérience sensible.

BREHMER Karl (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Walkings* ».

1969 - 1970 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 15'.

Recherche d'une identité.

BURGY Don (U.S.A.).

« *April 21* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 30'.

Enregistrement d'approche sensorielle de la nature.

BYERLEY Gérald (U.S.A.).

« *The years away from home* ».

1/2 pouce open reel - son - 30'.

Gros plans réalisés d'après des photographies.

HEDDLE James (U.S.A.).

1. « *Metamorph* » - 7'.

Suite de danses vidéographiques, utilisant des synthétiseurs.

2. « *Sakti* ».

Etude de l'énergie féminine dans la vie psychique et sociale, combinant des thèmes orientaux et occidentaux.

HESSIE (France).

« *Survival* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - son - n/b - 30'.

Les bruits de la ville.

HODICKE Hans (Allemagne).

1. « *Ponte-Vecchio* ».

2. « *Alligator rap* ».

3. « *L'oreille* ».

4. « *Brossein* ».

5. « *Isolation* ».

(en collaboration avec : **Hansen,**

Colette, Ulrike Rosenbach).

1974 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 50'.

Enregistrement d'actions et d'événements divers.

HOLT Nancy (U.S.A.).

« *Zeroing in* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 50'.

La caméra vidéo filme au travers d'une fenêtre l'auteur discutant avec un ami des différentes manières de voir une image sur un écran vidéo.

HORN Rebecca (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Performances* ».

1970/72 - 3/4 pouce cassette - son - couleur - 18'.

7 actions corporelles enregistrées par l'artiste.

HUGUES Patrice (France).

« *Aventure* ».

1974 (collaboration Marie-Claude HUGUES et Alain BOUHIER) - 1/2 pouce - son - n/b - 20'.

Dialogues-séquences entre deux êtres ayant en commun les problèmes de « l'aventure » quotidienne.

HUNT Jerry (U.S.A.).

cf. DOW David.

HEDDLE James (U.S.A.).

1. « *Metamorph* » - 7'.

Suite de danses vidéographiques, utilisant des synthétiseurs.

2. « *Sakti* ».

Etude de l'énergie féminine dans la vie psychique et sociale, combinant des thèmes orientaux et occidentaux.

HESSIE (France).

« *Survival* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - son - n/b - 30'.

Les bruits de la ville.

HODICKE Hans (Allemagne).

1. « *Ponte-Vecchio* ».

2. « *Alligator rap* ».

3. « *L'oreille* ».

4. « *Brosseln* ».

5. « *Isolation* ».

(en collaboration avec : **Hansen, Colette, Ulrike Rosenbach**).

1974 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 50'.

Enregistrement d'actions et d'événements divers.

HOLT Nancy (U.S.A.).

« *Zeroing in* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 50'.

La caméra vidéo filme au travers d'une fenêtre l'auteur discutant avec un ami des différentes manières de voir une image sur un écran vidéo.

HORN Rebecca (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Performances* ».

1970/72 - 3/4 pouce cassette - son - couleur - 18'.

7 actions corporelles enregistrées par l'artiste.

HUGUES Patrice (France).

« *Aventure* ».

1974 (collaboration Marie-Claude HUGUES et Alain BOUHIER) - 1/2 pouce - son - n/b - 20'.

Dialogues-séquences entre deux êtres ayant en commun les problèmes de « l'aventure » quotidienne.

HUNT Jerry (U.S.A.).

cf. DOW David.

RICHERT A. (France - Service de la Recherche de l'O.R.T.F.).

« *Peut-être* ».

1974 - 2 pouces - couleur - son - 7'.

Des images en noir et blanc sont coloriées et animées sur une musique de R. CAHEN, par le truqueur universel).

ROARTY William (U.S.A.).

« *She is never all the way up* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 25'.

ROARTY William - Don HALLOCK.
« *Untitled* ».

1972 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 21'.

ROARTY William -

ROSENQUIST Williard.

(JEPSON Warner : musique).

« *LOSTINE* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 22'.

A partir d'un graphisme, toujours le même, et sur une musique à caractère lancinant et obsédant, les réalisateurs jouent avec les nuances des couleurs et la lenteur de la bande.

SALZMANN Eric (U.S.A.).

« *Ecolog* ».

1970 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 30'.

Directeur d'un groupe multi-media musical et théâtral (QUOG), l'auteur

présente un poème « *media* » avec musique, théâtre, danse, réalisé en collaboration avec le Laboratoire de TV de WNET.

SANDIN Dan (U.S.A.).

« *Sandin image processor composite* ».

3/4 pouce - cassette - couleur - son - 22'.

1. « *Harris ryllin Christmas danse* ».

2. « *Rompthrough the image*

processor ».

Différents effets (d'abord en noir et blanc, puis en couleur) obtenus grâce à l'ordinateur analogique.

3. « *Nancy drew patch* ».

(Nancy Van Daal et Drew Browning).

TITUS-CARMEL Gérard (France).
(C.N.A.C.).

« *Joachim's Love Affair* ».
1/2 pouce - son - n/b - 10'.

L'artiste lit à voix basse un texte inaudible devant un corps féminin nu, allongé sur le sol.

TOBAS Christian (France).
« *Réaction/activité électrique du cerveau de l'artiste* ».
1973 - 1/2 pouce - n/b - son - 25'.

TOMEK Kowiak (Pologne).
« *TROC-ART* ».
1974 - 1/2 pouce open reel - n/b - sans son - 37'.

TRBULJAK Goran (Yougoslavie).
« *Untitled* ».
1/2 pouce - son - noir et blanc - 15'.

VACCARI Franco (Italie).
« *Il mendicante elettronico* ».
1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 5'.
Un mendiant est filmé dans une rue par une caméra vidéo.

VANDERBEEK Stan.
1. « *Genesis 4* ».
2. « *Genesis XVIII* ».
2 bandes 1/2 pouce open reel couleur - son - 60' chaque réalisées au laboratoire de la WNET, les bandes consistent en 8 séries (sur 14) d'études

vidéographiques destinées à un ensemble plus complexe, en utilisant le synthétiseur Rutt-etra.

VERDULT Dick (Hollande).
« *Room Copenhagen, Borgager 54* ».
(Extrait d'une série portant le même titre).
1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 10'.
Recherche des traces personnelles de l'artiste dans une pièce close.

VIOLA Bill (U.S.A.).
« *Breakfast - Recycle* ».
1974 - 3/4 pouce cassette - son - couleur - 8'.

VOSTELL Wolf (Allemagne).
1. « *Sun in your head* ».
3/4 pouce - cassette - son - n/b - 45'.
Dé-coll'ages films 1963-1971.
Premier film présenté déformé sur un écran T.V.

2. « *Desastres* » (Vidéotheek de Berlin).
1972 - 3/4 pouce - cassette - son - couleur - 45'.
« *Bétonisation* » d'un wagon-lit, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur (corps féminin apparaissant : sexe, tête, pieds...).

3. « *T.O.T., Technological Oak Tree* ».
1972 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 45'.
Enregistrement de trois actions sur l'environnement (parmi une série de 365) qui conditionne le comportement humain.

WEGMAN William (U.S.A.).
« *Selected works* ».
1974 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 30'.
Recueil de courts sketches humoristiques faisant intervenir l'utilisation d'accessoires aussi nombreux que variés (tels que la présence de Man Ray, le chien de l'artiste).

WELCH Roger (U.S.A.).
« *Welch* ».
1974 - 1^{re} cassette - 3/4 pouce - n/b - couleur - 60'.
2^e cassette - 3/4 pouce - son - couleur - 30'.
50 ans de vie filmée et les réactions d'un auditoire familial.

YALTER Nil (Turquie).
« *La femme sans tête* ».
1974 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 20'.
Enregistrement vidéo de textes (extraits de « *Erotique et Civilisation* » de René Nelli) lus par l'artiste.

VASULKA Woody et Steina (U.S.A.).

1. « *Home* »

« *Elements* ».

« *Distant activities* ».

1/2 pouce open reel - couleur - son - 37'.

2. « *Spaces II* ».

« *Distant activities* ».

« *Let it be* ».

1/2 pouce open reel - couleur - son - 30'.

3. « *Black sunrise* ».

1/2 pouce open reel - couleur - son - 22'.

VASULKA, avec une double formation d'ingénieur et de cinéaste, a d'abord réalisé des documentaires et de nombreux spectacles « multi-écran » à New York. Avec sa femme, Steina,

violiniste, arrive aux Etats-Unis en 1956; est co-fondateur du centre « The Kitchen » et travaille en tant qu'artiste résident au Centre National d'Expérimentation Télévisée KOED à San Francisco. Tous deux contribuent, par ailleurs, aux études sur la perception, menées par le laboratoire de télévision de la chaîne WNET, et enseignent à l'Université d'Etat de New-York, à Buffalo.

WISEMAN Jim (et LYNCH Terry) (U.S.A.).

« *Video wave form composite* ».

3/4 pouce - cassette - couleur - stéréo - son - 25'.

Sélection de bandes réalisées avec le synthétiseur vidéo Paik-Abe et l'ordinateur analogique de Sandin.

« *Point Lobos* ». 5'.

Ruissellement de couleurs, de vagues et de mélodies.

« *Tai Chi* ». 5'.

Montage sur l'exercice antique du Tai Chi.

« *Reprocessed mandala* ». 10'.

Démonstration de « feedback » vidéo.

« *The stars that play with laughing Sam's Dice* ». 4'.

Danseurs.

« *Point Lobos natural Jam* ».

BANDES DE DEMONSTRATION

NATIONAL CENTER FOR EXPERIMENTS IN TELEVISION
(San Francisco - Californie).

BRICE HOWARD.

« *Video space electronic notebook* ».

3/4 pouce cassette - couleur - son - 60'.

Brice HOWARD discute avec un groupe de jeunes visiteurs sur l'histoire et la philosophie du Centre.

« *A visit to the center* ».

3/4 pouce cassette - couleur - son - 30'.

Des artistes-résidents expliquent le phénomène du « feedback » électronique et étudient sa portée sur la perception humaine; et font une démonstration de leur travail.

CABLE ARTS FOUNDATION INC.
(New York).

BARZYK Fred.

« *New York counterpoint* ».

(Deux premières parties) - 3/4 pouce cassette - couleur - son - 42'.

« *Art in public places* ».

Film tourné par le Metropolitan Museum of Arts, Creative Television Association.

« *A lady made that* ».

Bande 1/2 pouce, noir et blanc, réalisée par Andy Mann, de Cable Arts.

Prise dans la série « *A for Arts* », suite de 13 programmes de 2 heures, consacrés aux aspects des différentes formes d'Art. Cette expérience fait usage du câble municipal, à New York, et des facilités offertes par la station de télévision haute fréquence WNYC-TV.

THE ALTERNATE MEDIA CENTER (New York).

PINTO Robert.

« *A video sampler* ».

Cassette 3/4 pouce et 1/2 pouce open reel - son - couleur et noir et blanc - 60'.

Echantillons de programmes et de bandes vidéo diffusées sur le câble :

« *Home made TV* ».

Woody et Steina VASULKA font une démonstration de l'oscillateur et du coloriseur.

« *Ford Motor Company* ».

« *Total community education* ».

Those were the days. As old as we are.

« *Cherokee basket maker* ».



Par Charis HORTON.

« *Video wave form alchemy* ».

« *Time life video library* ».

« *Longwood* ».

The transitional Years.

« *The Christmas Comet* ».

« *Video access center* ».

« *Report 74* ».

New York Television Lab WNET/13.

(Scape-Mates - Global Groove -

People's Communication Network -

New York Letter Carrier's Union -

When you are smiling - Videocrafts

tape).

WNET-13.

« *Report 74* ».

3/4 pouce cassette - couleur - son - 30'.

Démonstration des expériences les

plus avancées en Vidéo par le

laboratoire de télévision de WNET.

Bande diffusée sur le câble

de New York.

Extraits de :

« *Global Groove* » (Nam June PAIK).

« *Scape-Mates* » (Ed. EMSHWILLER).

« *The Television Show* » (TV Lab).

« *Sweet verticality* » (William GWIN).

« *Car-Tunes* » (John Godfrey).

« *Shapes* » (TV Lab).

« *Work in Progress* » (Tom de WITT).

« *Physio-Video* » (Peter CROWN,

B. and L. ETRA).

« *Behind the Lines-The 51 st State* »

(TV Lab).

« *Video-Music* » (TV Lab).

« *The Lord of the Universe* »

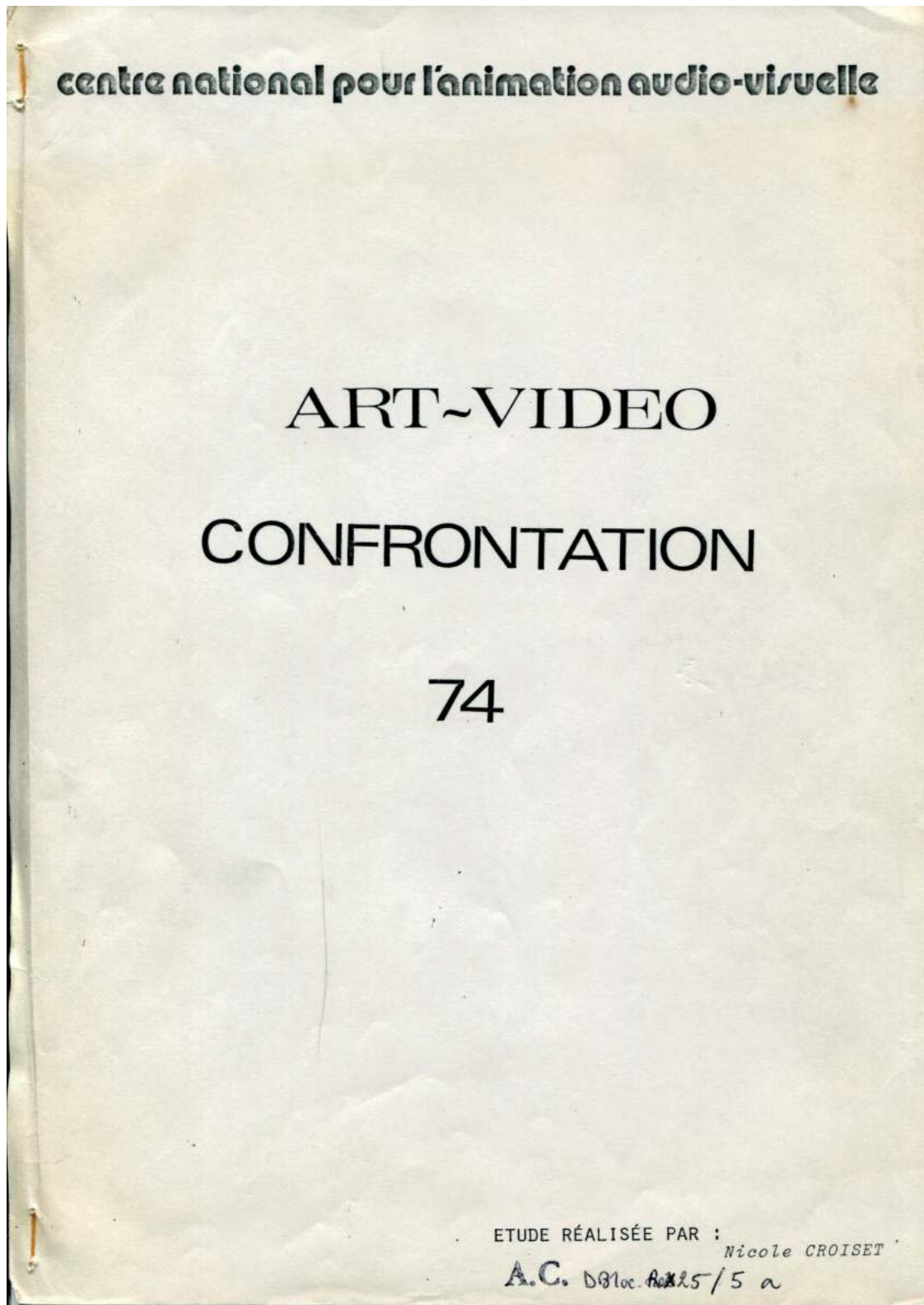
(TVTV and TV Lab).

« *Pilobolus and Joan* »

(Ed. EMSHWILLER).

Annexe 2

CROISSET Nicole, *Étude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V., [s.d.], rapport de 31 pages, dossier FR ACA DBLOC.RX25, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Nicole Croiset et Comité d'histoire du ministère de la Culture



INTRODUCTION

Nous poserons comme préambule au compte-rendu qui suit la disparité d'une action qui participe de deux positions par rapport au problème fondamental de la technologie.

En fait, il ne pouvait y avoir convergence d'idées entre une position qui voulait entamer l'apport de la technologie en tant que moyen d'expression avec tout ce que cela suppose de "dégrossissement" du terme et cela dans le contexte le plus large possible et une seconde position qui proposait délibérément d'orienter ses vues vers le modèle d'action et de création type, dans un contexte plus resserré.

Soutenant la première position, le C.N.A.A.V. recherchait un mode d'action par la mise à disposition du public d'appareillages et de situations favorables à une démarche créative sans poser de limitation au niveau des utilisateurs ; adoptant la seconde position l'A.R.C. choisissait d'aborder le phénomène de création technologique par le biais de propositions faites par des artistes dans le domaine de la vidéo et présentées à titre de modèle, sans que cela implique forcément une intervention directe du public dans l'acte de création.

Le texte qui suit s'ordonne selon deux articulations essentielles :

- la première sur *les réactions* du public tel que défini dans la partie "ORIENTATIONS":

et à partir d'un élément de synthèse : la Presse

et d'un facteur actif : l'organisation de l'exposition

.../...

- la deuxième que nous avons intitulé l' *APRES-EXPOSITION* afin de marquer l'ouverture d'une situation de faits ; ceci pour dégager les points forts et les points faibles de l'action vidéo en art et faire ressortir l'intérêt qu'il y a à prolonger une action qui ne devrait pas être coupée d'autres préoccupations d'ordre culturel plus général.

ORIENTATIONS

Organiser une exposition Art Vidéo, c'était introduire un phénomène nouveau dans la vie culturelle française non seulement au niveau de l'art et des artistes mais également dans un sens qui dépasse largement des préoccupations artistiques.

Les commentaires qu'imposent la visite de plus de 30 000 personnes en un mois, sont à développer non seulement d'un point de vue quantitatif mais surtout d'un point de vue qualitatif.

Si l'on accepte de dépasser le jugement simpliste, bien qu'évident à première vue qui consiste à ne voir dans l'attraction du phénomène vidéo qu'un attrait à la mode et que l'on cherche à définir au-delà de cette appréciation un certain type de démarche, dont les fondements s'appuieraient sur la curiosité due au phénomène vidéo lui-même, on est amené à poser le principe d'une politique culturelle d'intervention beaucoup plus large que celle qui se rapporte à cette manifestation.

Il ne s'agit plus alors d'un fait ponctuel mais d'une nécessité correspondant à une demande encore peu explicite.

C'est ce qui apparaît dans les choix proposés par les deux promoteurs de la manifestation, le C.N.A.A.V. et l'A.R.C.

L'élaboration de l'exposition "ART-VIDEO CONFRONTATION 1974" est à prendre en considération afin de mieux faire ressortir les niveaux d'organisation proposés mais pas forcément réalisés.

.../...

Il ne s'agit pas de plaquer un discours déterminé sur l'organisation de cette exposition mais, après-coup, et en tenant compte des réactions du public, d'une certaine attitude attentiste de la presse, d'analyser ces mêmes réactions et de voir leur degré de dépendance par rapport aux différents niveaux d'organisation de l'exposition.

OPPOSITION OU

COMPROMIS ? :

On comprendra mieux les choix respectifs si l'on replace le point de départ de cette exposition et son organisation en rapport avec l'expérience de vidéo animation en 1973, sous l'égide du Vidéographe Canadien, TRAJECTOIRE 73 ; Les conclusions d'une telle expérience avaient suscité de la part du C.N.A.A.V. d'une part, de la part de l'A.R.C. d'autre part, la volonté d'ouvrir un débat sur une question spécifique; tandis que le C.N.A.A.V. souhaitait faire éclater les contraintes et les rapprochements trop immédiats avec la télévision classique en privilégiant le processus sur le produit et en proposant au public un type d'intervention dans un cadre précis pouvant lui permettre de prendre position, l'A.R.C. tentait de privilégier un secteur de l'Art qui trouve actuellement sa place dans le domaine artistique, pour affirmer le rôle et les méthodes d'approche par rapport à ce nouveau moyen d'expression qu'est la vidéo ; par conséquent privilégier le rôle de l'artiste par rapport à un moyen d'expression et de création.

C'est d'ailleurs essentiellement cet aspect qui fut développé, mais pas forcément reçu comme tel.

On aurait pu envisager une alternative à ces deux modes d'appréhension d'un phénomène socio-culturel. Nous verrons par la suite d'ailleurs que les préoccupations de certains artistes rejoignent le domaine de cet alternative, même si elle ne s'est pas réalisée au cours de l'exposition.

Il y eut donc une pratique et une application de la vidéo qui firent intervenir l'artiste créateur comme intermédiaire et médiateur entre le public récepteur et un mode d'expression et création, sans qu'il y ait proposition d'un engagement du public et confrontation en pratique avec un processus de création qui aurait privilégié la position du simple particulier non engagé dans un système déterminé, comme celui de l'Art.

Il est curieux de voir comment des problèmes de matériel peuvent jouer un rôle de détermination. L'importance de cette situation amène diverses remarques si l'on considère que l'artiste lui-même devait régler les limites de son projet pour des raisons techniques. Notamment, il pouvait être conduit à développer le stade premier de son travail, cherchant dans le champ limité de ses moyens techniques un maximum d'expression ou d'adéquation au but qu'il souhaitait atteindre.

Le problème du matériel, de sa répartition, de son fonctionnement a remis en cause le fond même de ce genre de manifestation qui fait évoluer à la fois la confrontation interne à ce phénomène d'art précis et surtout la rencontre d'un public avec le phénomène en question.

Que reste-t-il des deux points de vue adoptés initialement et comment se répartissent-ils les tâches ?

Afin de faciliter la mise en relation des visiteurs avec l'exposition deux moyens avaient été mis en oeuvre :

- . La documentation
- . Le catalogue en vente

L'un et l'autre moyen sont avant tout l'expression du point de vue de l'A.R.C. dans leur conception - et rejoignent les objectifs développés précédemment dans ce texte.

.../...

Un autre élément s'inscrit davantage dans l'optique recherchée par le C.N.A.A.V. : les débats. Leur imbrication dans l'ensemble du projet de l'exposition n'est pas totalement perceptible puisqu'il s'intègrent partiellement dans le projet réalisé.

Selon le projet initial, les débats devaient réintégrer la partie ART VIDEO dans le contexte de l'animation video, ou plus exactement établir une relation étroite du secteur de l'Art Vidéo avec toute autre forme d'intervention utilisant la video.

Or, la remarque qui s'impose se porte justement sur une partie du public qui n'a jugé bon de se déplacer qu'à l'occasion de ces débats.

On observe par ailleurs, qu'une partie du public de l'exposition s'est sentie motivée pour assister aux débats, alors qu'un bon nombre de participants aux débats n'a pas jugé nécessaire de visiter l'exposition. (eh oui ! pauvre quai ...)

Ainsi donc, si l'exposition a amené aux débats une partie de son public, l'effet inverse ne s'est pas vérifié.

D'autre part, on s'aperçoit que l'intervention d'artistes au sein de ces débats a apporté des éléments (en particulier dans les débats qui n'incluent pas forcément les préoccupations propres à ces artistes) qui posent la problématique des rapports de l'artiste avec d'autres créateurs, qui eux n'ont ni le statut ni la place sociale de l'artiste.

.../...

PUBLIC AVERTI - PUBLIC NON AVERTI :

Ceci m'amène tout naturellement à établir une typologie de ce public. On verra par la suite en quoi l'établissement même arbitraire de cette typologie peut favoriser une analyse des réactions des visiteurs.

Celle-ci pourrait s'établir comme suit :

- étudiants étudiants (grand public)
 spécialistes problèmes audio-visuels
 spécialistes art/histoire de l'Art
- spécialistes de l'art artistes
 critiques d'art
 enseignants
 marchands d'art

- spécialistes de Professionnels
 l'audio visuel journalistes
 enseignants

- artistes artistes vidéo exposants
 artistes vidéo non-exposants
- presse quotidiens - hebdomadaires
 presse spécialisée (sans rapport
 avec les problèmes audio-visuels)
- Grand public ou public y sont inclus les étudiants
 non averti non directement concernés par les
 problèmes de video.....

.../...

Dans la situation qui m'intéresse ici, un certain type de discours est à développer, une fois observée la multitude des réactions et le niveau réactionnel.

Toutefois, ce discours n'était pas pré-établi à l'organisation mais dans le cas d'une expérimentation de cet ordre, il y a forcément décalage entre les volontés exprimées avant la révélation de la manifestation au public et pendant le déroulement de l'évènement, compte-tenu du taux d'inconnu inhérent à ce genre d'évènement.

Dans l'immédiat, l'important me semble le fait d'enregistrer dès à présent, un certain nombre d'analyses et de conclusions, même si par la suite du développement de telles opérations, d'autres aspects beaucoup plus fondamentaux apparaissent.

Cette attitude me semble alors propice à l'établissement d'une genèse des phénomènes video notamment dans un secteur aussi précisément exploré.

Ainsi posons le principe d'un double champ d'investigation :

- . art video comme secteur privilégié dans l'ensemble du secteur culturel contemporain
- . art vidéo comme partie prenante du phénomène video global c'est à dire en rapport avec d'autres tentatives de type socio-culturel.

Encore maintenant, ce secteur de l'art vidéo n'est pas déjà entièrement récupéré en tant que secteur "réservé" (régé par ses lois propres), mais une tendance très nette s'affirme en ce sens.

Quelle aurait été la résultante d'une production du grand public au sein d'un système de production artistique (au sens système d'art) ?

.../...

Si l'on considère la présentation du Movicolor (synthétiseur) de Marcel DUPOUY comme moyen d'insertion du public dans une pratique de création, on s'aperçoit que l'intérêt manifesté provenait davantage du grand public ou public non averti que des artistes (qu'ils aient ou non participé à la présente exposition) demeurés sur la réserve.

D'autre part, on a pu voir un adolescent qui proposait spontanément ses services et se transformait en animateur, manipulant devant le public les modules du synthétiseur.

REACTIONS

Il est beaucoup plus difficile d'analyser les résultats qualitatifs, en raison même du succès quantitatif qui s'attache à la présente manifestation.

A la limite, les premières appréciations seraient de dénoncer l'aspect spectaculaire avec une tendance à la gadgétique très prononcée. Or, les réactions que j'ai pu observer quotidiennement, selon des points de vue différenciés apportent des éléments de discussion par rapport à cette même tendance.

LA PRESSE :

(1)

L'étude de presse me paraît offrir le modèle d'une attitude attentiste qui souhaiterait ne pas aborder la question de front. Dans le meilleur des cas, les déclarations touchent à un historique ou à une relation des faits sans prise de position. Lorsque s'engage une tentative d'explication du phénomène, les commentaires tournent très vite autour de considérations sans lien direct avec les caractéristiques propres à l'évènement. Par exemple, on assiste à un décalage très net entre le phénomène de communication introduit dans la manifestation, notamment à travers les environnements, et certaines affirmations qui relèvent de positions très traditionnelles de la critique d'art.

.../...

(1) on trouvera en annexe la liste des articles qui ont servi au traitement du sujet sur la presse.

On trouve très rarement des commentaires restituant une dimension spatio-temporelle.

Par contre, l'accent est mis sur des points qui témoignent d'un profond complexe technologique chez ceux qui les exposent.

On aurait pu espérer qu'une analyse du phénomène art-Vidéo passe en premier lieu par le stade du phénomène de communication, en le décomposant d'une part et en le resituant dans le domaine de la création artistique.

A certains égards, un nombre d'articles manifestent au niveau de la transmission de leur connaissance, de leur appréhension des phénomènes exposés d'une grande maladresse de langage.

On note le vague de la formulation qui donne au sujet traité une dimension "expérimentale" sans rapport avec les diverses positions manifestées à ce jour par les personnes et les artistes qui ont pratiqué la vidéo.

Ainsi, les noms habituellement cités, font davantage référence à une certaine consécration artistique qu'à une démarche vidéo affirmée, et cela à quelques exceptions près.

On se pose la question d'une réalité vidéo par rapport à des artistes dont les oeuvres, présentes dans cette exposition, n'étaient qu'une transposition sur support vidéo d'un document sur format de film 16 mm ou Super 8, sans que cela n'affecte en rien la valeur des documents sur leur format original.

Peut-on parler même d'incompréhension devant l'expression artistique de la vidéo dans la mesure où pour certain journaliste, se pose avant tout le problème de la marginalité et par extension de la consécration de ce mode d'expression, en référence aux collectionneurs et au marché de l'art, sans faire mention préalablement de

.../...

l'existence d'autres formes de vidéo ? Au cas où l'on accepte de considérer la spécificité de nombreuses bandes art vidéo et celle de bandes vidéo-animation par exemple, c'est-à-dire que l'art vidéo serait une expression très élaborée d'une forme de vidéo-animation.

Par suite, il faut remarquer l'absence de toute intégration du phénomène dans la situation actuelle, ne serait-ce que pour développer les perspectives de possibilités d'action de l'art vidéo dans le contexte culturel français.

Par contre, la presse développe des extrapolations et des considérations sur un avenir très prometteur mais qui ne sauraient se situer dans un laps de temps à moyen terme.

Très peu d'analyses ne portent sur les problèmes de perception mis en avant dans le cadre d'un tel événement ou sur leur originalité.

Par contre, en ce qui concerne l'organisation de l'exposition qui a bien des égards venait remettre en question ces phénomènes de perception, plusieurs journalistes reculèrent et préférèrent ne pas faire mention des impressions très contradictoires que l'exposition leur suggérait.

Ainsi en fut-il du jour du vernissage où, devant l'improvisation technique d'une partie de l'exposition, certains journalistes préférèrent s'abstenir de tout commentaire, ne serait-ce que pour définir le caractère aléatoire et déroutant d'une forme de manifestation qui se voulait originale, dans un contexte de musée, lui-même voué aux événements artistiques contemporains.

Ce type de manifestation s'inscrit dans une durée où il est nécessaire de consacrer un certain temps si l'on souhaite approcher le plus objectivement possible les données du problème.

.../...

La presse ne s'est pas véritablement située à l'intersection d'un public averti et le grand public ou public non averti qui a fréquenté l'exposition.

Pourtant les réactions observées dans ces deux catégories de visiteurs méritent qu'on y prête attention.

Pour les uns et les autres, la gamme des réactions se ramène à un dénominateur commun, celui d'une agressivité parfois exacerbée.

Cette agressivité, bien que se manifestant notamment à travers des agressions verbales individuelles, doit être analysée en terme d'agressivité collective. Voyons-y l'expression d'un malaise qui serait aussi l'expression d'un intérêt au niveau du vécu mais qui ne pouvant être maîtrisé, se décharge sous cette forme.

En fait, très vite apparaissait un désir d'explication et de recherche de solutions. Aussi, une fois émise une réponse, et quelque qu'en soit sa portée ou son contenu, une marque d'intérêt beaucoup plus explicite s'enregistrait avec un dégonflage quasi immédiat du taux d'agressivité se doublant d'un phénomène de sécurisation chez celui qui parlait.

En particulier, au-delà de la demande de solutions, apparaissaient des préoccupations au niveau de la perception.

.../...

L'ORGANISATION : FACTEUR REACTIONNEL

Voulue non directive, l'organisation suscita des commentaires convergents portant essentiellement sur l'aspect gadgétique de la confrontation proposée, à tel point que bien des spécialistes en faisant abstraction totale d'autres solutions, portèrent presque exclusivement leur critique sur cet aspect.

Dans un sens général, l'organisation de l'exposition fut reçue comme non déconstructible des phénomènes présentés.

Pour ne citer qu'un point de choc - celui auquel j'ai pu participer de façon permanente - les deux types de présentation de bandes : Centre Culturel Américain et Galerie des programmes européens méritent notre analyse, car ils sont en quelque sorte l'un des pôles d'intérêt de cette exposition. En ce sens : le public a réagi beaucoup plus au niveau du dispositif de présentation que véritablement à celui du contenu des oeuvres, l'un venant interagir sur l'autre.

Le Centre Culturel Américain offrait "l'avantage" d'un type de perception familier puisqu'il permettait l'isolation du produit face au public-récepteur reproduisant à une moindre échelle la cellule audio-visuelle habituelle, favorisant la focalisation de l'attention du récepteur sur le produit montré.

D'un autre côté, au contraire, la forme de présentation des bandes de la Galerie Européenne déroutait le public par la juxtaposition d'appareils (5 programmes diffusés en même temps) créant un climat de tension sensorielle dont les répercussions s'exprimaient à bien des degrés. Ainsi ce mode de présentation faisait-il éclater les tendances fortement individualistes du public, au moins dans sa façon d'aborder les programmes.

.../...

L'individu, dans ses relations avec le phénomène global des programmes en cours recherchait instinctivement à reproduire les conditions de confort, d'isolation, gommant la présence d'autres personnes dans son entourage, ou tout au moins réagissant à leur présence. Ainsi exprimait-il son désir d'intervenir sur le poste-récepteur en changeant les rapports (volume, couleur, lumière, contraste) pour une adaptation très personnalisée de réception des messages diffusés.

D'autre part, plusieurs demandes furent faites pour s'isoler face à une série de programmes sélectionnés pour profiter d'un visionnement privilégié, exprimant ainsi un refus et une incompréhension totale de l'intégration d'oeuvres individualisées à un problème global d'appréhension collective de ces oeuvres.

A aucun moment, l'individu n'accepte de se replacer dans le collectif de perception que lui offrait la présente exposition. Cette attitude devient pratiquement caricaturale dans le cas où l'artiste, qui propose sa bande, devient son propre consommateur, intervenant pour faire privilégier son propre travail, souhaitant oblitérer l'environnement des autres programmes, s'opposant de façon réactionnelle à la confrontation de son propre travail et de celui d'autres artistes.

Or, cette situation est d'autant plus préoccupante qu'elle sollicite la participation multi-sensorielle du public, et qu'il ne s'agit pas, comme c'est le cas pour une exposition de tableaux, d'un contact visuel pur.

Il serait heureux à partir de ces considérations, d'explorer le vaste champ de situations de perception originales.

.../...

A partir d'un autre point de choc, nous analyserons les tenants d'une série de réactions s'appuyant sur une demande mille fois réitérée et qui concerne la présence d'animateurs. Or, c'est en ce sens qu'il convient d'étudier le travail de LEA LUBLIN (sans entrer dans ses propres considérations et ses objectifs de travail sur l'art) Géographiquement située à l'intersection des deux galeries (Centre Culturel Américain et programmes européens) et l'aboutissement des environnements, son propre emplacement et le matériel dont elle disposait offraient le lieu d'une confrontation interne.

C'est là que se manifestaient les réactions les plus diverses sous un aspect très formalisé, du fait même qu'elles étaient intégrées dans un sujet et répondaient à une sollicitation de l'artiste elle-même.

Les types de réactions alors enregistrées - au sens propre du terme - sont un témoignage des relations, celles qui se sont établies et celles qui ne se sont pas établies, entre l'individu créateur et l'individu public. Léa LUBLIN provoquait le processus de désamorçage de l'agressivité à un double niveau :

1°) à l'intérieur de son propre emplacement et par les demandes relatives à son travail

2°) par rapport à l'ensemble de l'exposition puisqu'elle concrétisait verbalement et visuellement les préoccupations de ceux qu'elle enregistrerait et à qui elle donnait la possibilité de les exprimer.

Par sa présence, en tant qu'artiste mais aussi pour la partie qui nous intéresse immédiatement en tant que facteur révélateur de la confrontation public/ ^{Phénomène} exposition et par-delà le phénomène technologique, elle assumait le rôle de médiateur, de catalyseur, au point que petit à petit, désamorçant le blocage de ses protagonistes, elle faisait surgir chez ceux-ci une certaine prise de conscience du phénomène qu'ils cherchaient à appréhender. .../...

Par contre, elle faisait disparaître la prise de responsabilité immédiate du public qui aurait été amené à chercher ses propres solutions par lui-même. Cette dernière remarque vaut surtout si l'on observe la démarche d'enfants qui gommant la présence trop oppressante de la technologie ou ressentie comme telle par bon nombre d'adultes, abordent de façon sereine et spontanée le mode d'expression de la vidéo.

Ainsi constate-t-on chez le public adulte une décharge du poids et des problèmes momentanément créés par sa rencontre avec l'évènement global de l'exposition.

On peut s'interroger sur la démission et l'irréversibilité de la situation qu'elle engendre chez le public averti lorsqu'on voit des spécialistes qui se présentent déjà comme les théoriciens de nouvelles conceptions, mettre délibérément l'accent sur l'aspect gadgétique de l'exposition au point de se faire les chantres d'une querelle technologique dans ce qu'elle a de plus réactionnaire.

Face à un problème technologique prédominant au niveau des mentalités, d'autre part exploité par le pouvoir industriel pour construire et asseoir son marché, ces spécialistes n'apportent aucune alternative pour susciter une prise en main et la maîtrise du phénomène, et par là apportent leur soutien à la tendance même qu'ils dénoncent ou croient dénoncer.

D'autres diront que ce type de situation est voué à une évolution, ne serait-ce que par l'action des générations à venir.

Pourtant, face à l'organisation et à la lucidité qui se marque en ce moment dans des domaines précis (par exemple la publicité pour ne citer qu'elle) on est en droit d'attendre des propositions de réponse plus élaborées).

.../...

J'ouvrirai ici un chapitre consacré à une autre catégorie de public averti, celle des étudiants. En partie préparés à la confrontation, ou du moins amenés à un certain type d'analyse, ils orientaient leurs préoccupations vers un démontage technique et conceptuel des divers moments de l'exposition. Ils entraient dans le domaine du produit, certains s'attachant immédiatement à la démarche d'étude adoptée par l'artiste créateur.

Leur attitude reste à considérer comme une attitude-limite et non généralisable.

L' APRES - EXPOSITION

La question qui se pose lorsque se clôt la première manifestation officielle d'un domaine d'expérimentation, se porte sur ses répercussions et la situation qu'elle a créée.

Dans le cas d'Art-Video- confrontation, l'essentiel de l'interrogation tient aux relations à construire entre un public qui n'est pas forcément orienté vers des problèmes spécifiques d'Art, et les révélations propres au mode d'expression de la video dans un micro-milieu artistique, comme elles ont pu paraître à cette occasion.

Il est difficile d'établir les desiderata qui ont été formulés en matière de video au cours de cette exposition, notamment au moment des débats. Néanmoins, si l'on s'en tient aux réactions enregistrées, aux diverses questions posées, il apparaît que le phénomène artistique n'est pas entièrement perçu comme un fait traditionnel et que des aspirations relatives à ce qui fut présenté -aussi bien dans le contenu que dans la forme, aussi bien fait par fait que dans le fait global - demandent un examen circonspect.

Dans l'immédiat, nous proposerons un certain nombre de postulats à court terme, pour poser les bases d'actions futures.

.../...

DANS LES FAITS :

Pour commencer, il convient d'introduire les événements analogues qui ont eu lieu ou vont avoir lieu dans le domaine de l'art-video. Nous situerons mieux déjà le contexte créé par ce type de manifestation.

Le développement de la video est sensiblement égal à l'heure actuelle dans tous les pays limitrophes de la France. Ses manifestations notamment en art-video sont en interactions d'un pays à l'autre.

En SUISSE, à Lausanne, dans le cadre de l'Université s'est développé un Institut d'Etudes et de Recherches Visuelles. Une tentative importante de présentation de l'art-video fut faite dans le cadre de l'exposition Video Art Impact, à Lausanne, dont le noyau central tournait autour d'un collectif d'artistes helvétiques qui ont entrepris depuis plusieurs années une investigation de ce secteur.

En Belgique, se développent différentes actions :

- un festival du film expérimental à KNOKKE, qui témoigne son intérêt grandissant pour la video expérimentale ;
- une exposition prochaine (mois de février) au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, qui a jugé bon de créer un secteur d'activité réservé aux problèmes de production et diffusion des oeuvres videographiques avec pour objectif immédiat la constitution d'une vidéothèque et la particularité d'accueillir presque exclusivement des bandes video non co-produites par les Galeries spécialisées mais réalisées avec les moyens du bord par les artistes eux-mêmes.

Une multitude d'opérations se développent en ITALIE, en GRANDE-BRETAGNE...

.../...

EN SUBSTANCE :

Les comptes-rendus de presse publiés à la suite de l'exposition n'offrent aucun lien entre une extrapolation à court terme et celles qui sont pratiquées à long terme, - c'est-à-dire qu'ils proposent un jugement très partiel sur les données figurant au programme d'ART VIDEO Confrontation d'une part, et d'autre part sur une prospective à long terme, tandis qu'en ce qui concerne une prise de position sur la phase intermédiaire, soit ce qui nous préoccupe véritablement actuellement, un silence quasi total s'instaure. Or, c'est en ce moment que se décide le devenir à moyen et long terme de ce mode d'expression, en ce sens que ce type d'exposition doit être vu comme un moyen d'appréhension, de compréhension du phénomène. Concrètement, on pourrait s'interroger sur l'intérêt de concentrer production, réalisation, diffusion dans un lieu unique, qui deviendrait le point de concentration d'actions de video artistique tel qu'il est prévu dans le futur centre culturel de BEAUBOURG ?

La presse joue facilement un rôle de normalisateur, en renvoyant ses lecteurs à des poncifs qui rappellent déjà les habituelles critiques télévisuelles. Or, ni le contenu, ni la forme ne sont véritablement traditionnels.

Voulant traduire peut-être les aspects fondamentaux d'une politique culturelle où les besoins en animation sont prédominants, ils appellent à utiliser ce mode d'intervention, ils posent le principe d'un vaste champ d'investigation au niveau des potentialités de cette forme d'art et de l'utilisation du moyen mis en oeuvre pour la réaliser.

CREATION EN

VIDEO FORMELLE :

Mais on assiste alors au rejet pur et simple d'une autre composante et qui privilégie la création artistique, je veux parler de la partie video formelle. Plus exactement, on assiste à deux façons d'analyser cet aspect : dans un cas comme dans l'autre, c'est la plus totale incompréhension :

- de la part de la critique d'art, et cela à quelques

.../...

exceptions près, ce que nous appelons la vidéo formelle est déjà considérée comme mineure pour ne pas dire hors propos;

- de la part d'une presse spécialisée mais sans rapport avec l'audio-visuel, ne transparait que le côté spectaculaire dans ce qu'il a de plus conventionnel.

Ces deux attitudes témoignent surtout d'un manque de moyens (conceptuels) pour pouvoir les maîtriser.

Mais peut-être plus significative de la situation, serait l'attitude des artistes eux-mêmes qui se déclarèrent peu impliqués dans une démarche de création sous cette forme. Elle reste donc l'apanage d'artistes, ou plus exactement de créateurs nord-américains.

Seules des hypothèses peuvent être lancées devant cette désaffection, pour ne pas dire le manque d'intérêt exprimé.

Elles concerneront la contradiction entre une pratique artistique qui a demandé des années d'élaboration, de formation, et cette nouvelle pratique qui fait qu'en un temps record, le créateur produit des images multidimensionnelles, où le temps d'élaboration de l'oeuvre se résume à quelques secondes, permettant selon son bon vouloir d'effacer ou de conserver l'oeuvre produite. Elles concerneront aussi un certain manque d'intervention extérieure qui est actuellement au centre des préoccupations de nombreux artistes.

Par contre, une attitude très significative est à dégager de la demande d'un artiste qui souhaitait transposer sur toile des images produites à partir du synthétiseur.

.../...

Peut-être est-ce une attitude-limite qui introduit un non-engagement du processus de création immédiate par un contact direct avec la machine ?

ART - VIDEO

D'INTERVENTION :

Par contre, l'art-video d'intervention marque un net développement dans le système de l'art et en dehors de ce système pour certains.

Mais d'abord une rapide mise au point sur la situation du milieu artiste plasticien mérite la parenthèse qui suit dans la mesure où elle éclaircira les préoccupations que nous voulons exposer ensuite.

De l'avis d'un artiste lui-même, on assiste à un phénomène de repli sur soi, alors que parallèlement se multiplient les déclarations en faveur d'un art collectif, s'adressant à la collectivité ; une littérature abondante traite de la réintroduction du système artistique dans un contexte socio-politique de masse et du désir de confronter la production artistique aux besoins d'un public habituellement en dehors du circuit de consommation artistique.

Dans cette optique, si on en admet les principes, la vidéo peut-être un moyen spécifique, si toutefois les gens et les artistes qui le mettent en avant, se situent dans une perspective d'action vidéo qui ne fait plus intervenir ce public comme simple consommateur ou même un participant orienté, prétexte à une action.

Poser ce problème, comme fondement d'un art-video d'intervention revient à définir ses objectifs fondamentaux. Deux données de base vont nous aider à éclaircir les positions existantes :

- le processus
- le produit

.../...

Les interactions, l'existence ou la non-existence de l'un ou l'autre peuvent transformer le propos même de la vidéo. Dans le cas de l'exposition, celles-ci sont intervenues à plusieurs degrés.

Nous posons comme principe que faire, de la vidéo, exclusivement un produit, revient à privilégier le phénomène de consommation et cela n'apporte rien au propos même de la vidéo.

Le processus pris isolément entre dans ce propos mais trouve des limites presque immédiatement. C'est probablement le cas des premières actions de vidéo militante et aboutit à leur existence éphémère.

Ainsi doit-on se placer au niveau d'une conjugaison du processus et du produit si l'on veut trouver une adéquation du moyen d'intervention et des fins d'animation.

Du moins cette conjugaison processus et produit peut-elle être génératrice d'un type d'intervention extrêmement fructueuse ; le produit devient alors le *témoignage* du processus.

D'autre part, pour poser le problème de la personne ou du groupe qui intervient en utilisant le moyen vidéo, nous avons vu que la médiation de cette/ces personnes est ressentie comme un besoin. Pourtant, c'est une arme à double tranchant c'est-à-dire qu'elle peut être une totale prise en charge par des gens avertis, dont l'effet revient à atténuer dans l'esprit du public - récepteur, toute prise de conscience et partant prise de position devant un phénomène et par suite sa prise en main. Ce qui est à l'origine de l'échec apparent dans le cas de certaines interventions de vidéo-animation (sans parler des expériences simplement parachutées ou provoquées artificiellement).

D'un autre côté, au contraire, une médiation ouverte permettant alors aux récepteurs-participants de se déterminer quitte

.../...

à redécouvrir progressivement tout le processus et à s'en charger.

Si l'on se place donc du point de vue des données *produit-processus*, on constate dans les manifestations d'Art-Video actuelles, parmi des artistes européens et français, deux courants divergents :

- le premier, qui privilégie une attitude individualiste marquée

. Chez l'artiste =

Le centre de l'oeuvre devient la personnalité même du créateur qui projette ses fantasme sur une situation incluant la participation d'autrui, la mise en situation des éléments extérieurs devient le prétexte à la création de l'oeuvre et non pas véritablement le sujet-moteur.

Il requiert l'intervention d'autrui mais ne lui donne pas la possibilité de se déterminer, et l'on aboutit à une manipulation d'autrui où même de la situation d'autrui.

L'exploitation du produit réalisé après ce que l'on vient d'énoncer devient une fin en soit et il y a ensuite passage à une récupération par la mise en consommation.

Ce type de produit devient alors un produit fini qui n'a pas besoin d'être réintégré dans un nouveau processus, comme celui qui serait défini pour une animation culturelle.

La dynamique du produit ne doit pas renvoyer simplement au processus vu comme un produit, mais engendrer à la limite un nouveau processus.....

- Le problème du *collectif en art*

C'est ainsi que l'on pourrait définir la deuxième orientation - ou le second courant -.

A ce stade, nous sommes encore dans le domaine de la prospective. Mais chez certains artistes se développent des

.../...

initiatives allant dans ce sens ; elles posent des problèmes fondamentaux non seulement au niveau de la pratique vidéo, mais aussi d'une pratique artistique globale.

Certaines personnes interrogées sur l'existence ou du moins les indices d'une possibilité de collectif en art, par l'action vidéo, se sont prononcées pour dire qu'il n'existait pas ou n'apparaissait pas dans la perception du public-récepteur.

Mais pour des artistes qui ont pratiqué la vidéo, l'après-exposition signifie une volonté de travailler dans ce sens.

Comment veulent-ils aborder ce problème ?

Par des choix définis, au niveau individuel, d'une pratique vidéo qui ferait intervenir une volonté délibérée de resituer le moyen vidéo dans un concept de participation et d'expression collective

Prenons un exemple, qui possède en substance ces choix définis "la femme sans tête", de Nil Yalter.

Outre le problème qu'elle posait au niveau du contenu, l'impact de la bande sur les gens qui l'ont vue provenait du regard neuf qu'elle supposait et chez l'artiste et chez le récepteur, d'autre part du dépassement qu'elle engendrait, au-delà de ce qui est immédiatement exprimé.

L'oeuvre n'est plus refermée sur elle-même et engendre une dynamique nouvelle.

Elle dépasse le niveau du constat et se charge d'une information.

La situation préexistante est d'essence vidéographique et sa mise en forme l'y renvoie en faisant éclater l'évidence de cette essence.

../...

En résumé, l'acte video ne doit pas être simplement un constat mais le lien d'une dynamique qui amène le public récepteur à dépasser le simple stade de la consommation d'images et à ne pas s'installer dans le confort du message reçu en restant en dehors du sujet.

LA VIDEO : OUTIL
D' INVESTIGATION
COLLECTIVE

Au coeur même de la problématique que posent les artistes favorables au collectif en art, les intérêts des travailleurs sociaux - notamment ceux des animateurs socio-culturels - et les engagements pris par les artistes, devraient se rejoindre. Or, on peut évaluer le symptôme de méfiance par le décalage à priori qui existe entre les intérêts exposés par des animateurs et leur appréciation ou plutôt leur façon de se tenir à l'écart d'un certain type de manifestation :

- lors du colloque sur la situation de la video-animation, qui se tint à quelques jours de la fermeture d'Art-Video Confrontation (à Marly le Roi), la question fut posée à un groupe d'animateurs en leur demandant de se situer par rapport à cet événement. Ils exprimèrent, pratiquement sans équivoque, leur volonté de se démarquer d'une manifestation de ce type.

Or la contradiction qui éclate, devant une semblable constatation, entre ^{une} pratique artistique qui se veut très proche d'un mode d'intervention style video-animation et la propre pratique des animateurs, oblige à reconsidérer de part et d'autre des positions sur le fond apparemment convergentes :

- du côté des artistes video, un mouvement nettement affirmé qui les ferait sortir des appareils habituels du système d'art ;

- du côté des animateurs, en raison de leur fonction d'intervenant entre un système culturel et les besoins exprimés de la part d'une population donnée, une démarche clairement formulée pour une collaboration avec ces artistes et pour une contribution réciproque.

.../...

Mais peut-être serait-il judicieux que, pour les mêmes raisons, s'établissent une première liaison entre diverses pratiques artistiques qui chacune de leur côté, utilisent le moyen video.

De l'art-video ne ressort actuellement que le point de vue du plasticien même si certaines bandes américaines de video formelle introduisaient des éléments empruntés à la danse, au mime etc..... non

Actuellement, des tentatives ont été effectuées en tant qu'outil d'investigation à l'intérieur d'une pratique théâtrale pour l'acteur, le metteur en scène, mais déjà aussi la prise en main du médium video afin d'introduire et d'inclure un public dans cette pratique ou pour également la lier aux attentes du public.

Les résultats dans ce domaine ne sont pas encore probants. Il est difficile de poser les problèmes comme on le fait pour l'art-video du plasticien.

Toutefois, ce domaine demande une attention tout aussi soutenue, au risque de tomber dans un sectarisme ou le domaine réservé ; ne serait-ce que dans le but d'envisager un déclouisonnement interne à une pratique en relation avec une ou d'autres pratiques artistiques.

Ceci n'est formulé qu'à titre d'hypothèses et demande un développement approprié qui renvoie à des études sur ces tentatives elles-mêmes.

-:--:--:--:--:

ANNEXE 1

LISTE DES ARTICLES DE PRESSE RELATIFS À

"ART VIDEO CONFRONTATION 1974"

CRITIQUE D'ART

| | |
|---|--|
| ART PRESSE N° 13 | L'art video : défis et paradoxes Réne BERGER |
| ARTITUDES INTERNATIONALES N° 15/17 | Actualité de la Vidéo |
| LE MONDE 28 Novembre 1974 | L'Art Video J. MICHEL |
| FIGARO 9 Décembre 1974 | Les artistes video en un combat douteux J. WALTER |
| NOUVEL OBSERVATEUR 11/18 Novembre 1974 | Qu'est-ce que l'Art Vidéo ? B. TEYSSEDE |
| LE FIGARO | Une expérience "Vidéo", borborygmes et liberté |
| QUOTIDIEN DE PARIS 19 Novembre 1974 | L'oeil de l'analphabète J.M. POINSOT |
| LE POINT | AGAM : le mouvement perpétuel H. DEMORIANE |

Annexe 3

BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 19 pages, août/novembre 1974, Archives cantonales vaudoises, PP 525/447. © Fondation Jacques-Édouard Berger



A. R. C. 2

C. N. A. A. V.

ART VIDÉO
CONFRONTATION 1974

« Vidéo et système de l'Art »



« L'Art vidéo, défis et paradoxes »

René BERGER



Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Novembre 1974

RENÉ BERGER

L'ART VIDÉO
DÉFIS ET PARADOXES



Août 1974

16, avenue Tissot, CH - 1006 Lausanne, Tél. : 021 - 23-05-71

L'ART VIDÉO

DÉFIS ET PARADOXES

| | <small>pages</small> |
|--|----------------------|
| Défis et paradoxes..... | 7 |
| Aperçu historique plus quelques conjectures..... | 10 |
| L'Art vidéo et ses voies..... | 13 |
| Une relation nouvelle : La médiation vidéo..... | 16 |
| Au-delà de l'art..... | 19 |

L'ART VIDÉO

DÉFIS ET PARADOXES

Il est toujours dangereux de mettre en circulation un nouveau concept, celui d'*art vidéo* 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'application 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 montre le grand tremblement de notre terminologie occidentale, dont la pierre angulaire, l'ethnocentrisme, ne cesse de se lézarder davantage ; ce que révèle 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 vidéo* 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 vidéo 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 vidéo 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 vidéo 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 des bandes vidéo ? 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 ou 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 ?

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 spécieuse 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 que 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 U.S.A., 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. Cela 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 œuvres 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'œuvre plastique et sa reproduction*

imprimée. L'une et l'autre s'accomplissent dans l'espace qui les manifeste. Le caractère fondamental de l'œuvre 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 veut 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 œuvres 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 *.

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 3.000 artistes, plus de 20.000 œuvres, 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

* 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.

d'une part, de marchandise, d'autre part, ne favorise pas une prise de conscience en vue non seulement de désacraliser l'art et les 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 récuse 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 dans 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 interchangeables. 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.

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

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 prétendit-elle la plus pure, la plus rigoureuse, n'échappe pas, du moins en partie, à l'impératif économique puisque le corpus des œuvres 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.

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 récuses 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 prospective problématique, il convient de signaler le rôle joué dès 1950 par la télévision de Boston (U.G.B.H.) 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 portatif et montre dans un café de Greenwich Village les scènes qu'il a enregistrées dans son taxi :

« Café au GoGo, 152 Bleecker October 4 and 11 1965.

... Five years, old dream of me. The combination of Electronic Television and video tapes recorder is realized... » (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 » *.

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 W.G.B.H.-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 Bourtourline, 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.

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 (V.T.R.) 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 » ***.

En 1968 Sony met sur le marché le magnétoscope portatif appelé aux U.S.A. « portapack », qui devient l'instrument de tous les artistes pionniers dans la revue *Radical Software* (4), animée, entre autres, par Beryl Korot, Ira Schneider,

* - De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »

** 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.

*** 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 ».

Frank Gillette, Juan Downey, rassemble, dès le premier numéro paru en 1970, des textes critiques, philosophiques, techniques qui constituent l'effort de réflexion la 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 *Guerrilla Television* (6), publié en 1971.

La Côte Ouest ne se montre ni moins active ni moins féconde. En 1967, la K.Q.E.D.-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 « Hommage 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 K.Q.V.D.-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 Theater, 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 *. En 1971, le Finch College Museum of Art à New York présente, sous la vigoureuse impulsion de sa directrice, Mrs. John Varian, l'une 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 Roger 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 *Vidéo-théâtre* dispose d'un peu plus de cent 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

* J'y ai vu en 1972 la présentation du premier festival vidéo féminin.

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 s'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, non 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 moi-même tenté 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 Gérald Minkoff, Jean Otth, Fred Forest *.

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 s'essayer à 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 connu 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 est la voie qu'on emprunte aussitôt découvert le fait que la caméra électronique permet à la fois une reproduction immédiate et une production 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,

* 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 premiers exemples de la pratique sociologique de la vidéo.

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 certains objets 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 voie 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 reproduisent et qui, en reproduisant 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 Frank 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 vingt-cinq moniteurs à l'image de la carte de Manhattan, d'où le titre : *Manhattan is an Island*, sur lesquels se déroulent au moyen de six 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'ai « 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, agenouillés, étendus, devaient calmement comme si la mégalopole, 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*, *Torraquae*, *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 des 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 des 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. Les façons de penser qui lui sont liées s'amenuisent. « L'œuvre 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'émetts, 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'esquisserai 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 reproduction. Or la reproduction 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 capables de pourvoir à la communication.

Avec les nouveaux 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 retransmission. Fondée des millénaires durant 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 XIX^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 de la lumière au moyen d'un corps dont la température est portée à plus de 500° 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 fuyante. 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 fantômes du poète-prophète et ne contredit pas, en dépit de la magie de la couleur, les paroles d'Hérodiade :

*« ... 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 les 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 Mc Luhan 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 TV » (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 déchiffrement). 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 qu'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'incompréhensible. 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'œuvre. 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 vidéo 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 vidéo 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 vidéo, dans la mesure où on ne réduit pas préalablement celui-ci à une activité artistique « supplémentaire ».

AU-DELA 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 du rendement : l'œil de Taylor enfin omniprésent !

D'autre part, l'art vidéo n'est pas un simple sous-ensemble de l'ensemble des beaux-arts ou du système de l'art. Sur plusieurs points, il met en cause la notion d'œuvre, celles du 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 *. 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 » **. 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, qui 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 ***.

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 dont 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 nous regardons, plus profondément la manière dont nous nous comportons.

* 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.

** Je pense à une étonnante suite de bandes que l'équipe de Francis Rousser a consacrée à la préparation d'un banquet de 2.000 couverts, la Société de banque suisse conviant son personnel à son jubilé.

*** - J'en reviens à la question essentielle pour moi. Nous concevons 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).

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'*Economie 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 « portapack » 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 la 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 »*.

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, bientôt on mourra dans

* « ...les aires les plus fécondes pour le développement des sciences étaient celles qui avaient été négligées comme un « 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).

et par lui. Nos yeux et nos oreilles s'agrandiront, prophétise un humoriste américain. De nouveaux doigts nous pousseront aux mains pour tourner tous 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, museum, foundations, and other institutions devoted to education and culture »*, 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. Dinosaures, brontosaurus, diplodocus, trop de TV officielles ou commerciales sont aujourd'hui paralysés 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'œuvre 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 la décision de ses juges poursuive sa mission, « portapack » en bandoulière. Le temps de la maïeutique électronique.

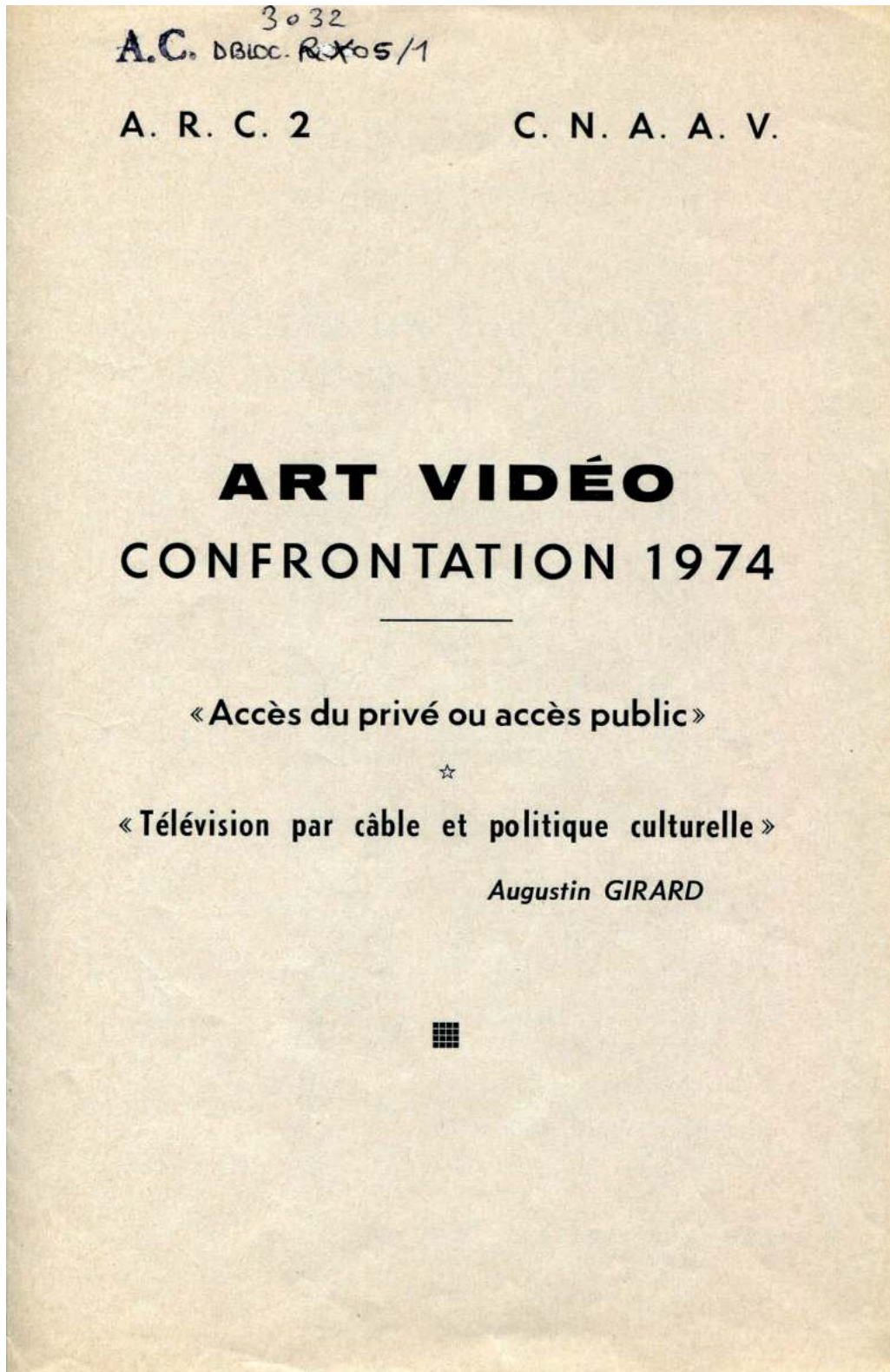
* « La télévision commerciale procure un moyen appréciable d'augmenter l'influence éducative et culturelle des écoles, des instituts de hautes études, du foyer, de l'église, des musées, des fondations et autres institutions consacrées à l'éducation et à la culture » (14).

NOTES

- (1) Alan Kaprow, *Video 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'exposition. 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 Shenberg & 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.
- (8) *Le Vidéographe*, Roger Forget, Montréal 129, 1604, rue Saint-Denis.
- (9) *Interface*. — Terme français imposé par l'informatique et exprimant l'idée de contact entre un organisme et un autre entre lesquels 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 modernes. Paris, Centre d'étude 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 » N° 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, 1958. p. 8-9.
- (14) Robert Burbage, Jean Cazemajou, André Kaopf, *Presse, Radio et Télévision aux Etats-Unis*. Paris, Armand Colin, 1972. coll. U 2. p. 357.
- (15) René Berger, *Télévision(s) et Créativité*. in *Communications*. N° 21. Paris, Seuil, 1974.
Cf. René Berger, *La Mutation des Signes*. Paris, Denoël, 1972.

Annexe 4

GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 11 pages, [novembre 1974], dossier FR ACA DBLOC.RX05/2, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Comité d'histoire du ministère de la Culture



Augustin Girard

TÉLÉVISION PAR CABLE ET POLITIQUE CULTURELLE

Sous le titre : « La télévision par câble », le n° 21 de *Communications* amalgame quatre opérations culturelles distinctes : la câblodiffusion, comme on dit justement au Canada, la télévision communautaire, la télévision locale et la « vidéo de groupe », laquelle n'a d'ailleurs que peu de rapports avec le câble.

Il est important de distinguer ces quatre opérations car, pour chacune des questions : « *qui dit quoi*, à *qui*, à quel *coût* et avec quel *effet* », les réponses varient beaucoup d'une opération à l'autre et dévoilent la nature vraie, du point de vue de l'action culturelle, d'un câble apparemment neutre.

De tous les outils, on dit qu'ils peuvent être la meilleure ou la pire des choses : ce n'est pas vrai. Certaines fatalités — techniques, économiques, sociologiques — sont inscrites en eux comme de véritables codes génétiques.

LA CABLODIFFUSION : UNE AFFAIRE INDUSTRIELLE DE GRANDE AMPLEUR OU LA DÉMOCRATIE CULTURELLE EST L'ALIBI

Le développement de la « câblodiffusion » est un phénomène technique inéluctable et considérable, tout comme le développement du téléphone l'a été pendant la première moitié du siècle. Le volume des informations à transmettre double tous les huit ans.

L'attention des banquiers français a été attirée sur l'aspect télévisuel de la câblodiffusion par l'exceptionnelle croissance des chiffres d'affaires et des bénéfices qu'elle a suscitée en Amérique du Nord dès la fin des années 1960. Le marché de la câblodiffusion (*hardware* et *software*) avait doublé de 1966 à 1968 (de 900 à 1.800 millions). D'après la Samson Science Corporation, il devait passer à 7 milliards en 1975 et à plus de 20 milliards en 1980 (1).

S'agissant d'un investissement industriel, il y avait là une croissance record, une perspective délectable qu'un banquier sérieux ne pouvait ignorer (2) et qui méritait bien quelques millions d'investissements dans les études et les relations publiques.

Mais l'aspect « télévision », dans la câblodiffusion, est en fait mineur, et l'aspect industriel est de conséquences bien plus grandes.

On ignore, chez les militants de la « révolution dans les communications sociales », que les prétendus aspects culturels de la câblodiffusion — « télévision de groupe » contre « télévision de masses », communication « participative »

(1) *Cable Television, a Samson Report*, New York, p. 19.

(2) En juin 1971, la société Teleprompter, par exemple, à laquelle se rattache le groupe français Multivision, a obtenu un crédit de 200 millions d'un groupe bancaire à la tête duquel se trouve la Chase Manhattan Bank. Dans la société Multivision on retrouve quelques « grands » de... l'action culturelle comme Suez, Publicis et Philips.

contre communication « autoritaire », — seront tout à fait marginaux, lors des décisions prochaines d'investissement, par rapport aux aspects industriels majeurs que représentent la téléinformatique, la téléphotocopie, la protection contre le feu et le vol, et surtout la libération de bandes hertziennes pour la police, les contrôles de circulation, les relations mobiles de toute sorte, et bien d'autres usages (1).

Le fait que l'aspect dominant de la câblodiffusion soit industriel est resté voilé quelque temps parce qu'en Amérique du Nord les règles concernant la télévision et la télédiffusion de signaux de toute sorte ne dépendaient pas des mêmes autorités. Le problème de la Ca. TV se traitait au milieu des luttes de pouvoir pour la TV, mais il était distinct du problème beaucoup plus grave du *Common Carrier*, l'ancien fil du télégraphe qui fait l'objet de législations particulières, et l'enjeu de combats de géants (Bell-I.T.T.).

En France, du fait que la télévision est fille des P.T.T., et que le monopole des ondes et des fils ne fait pratiquement qu'un, la télévision par câble — improprement appelée télédistribution — a vite été réinsérée dans la « télédistribution », au sens propre du mot, c'est-à-dire dans les « télécommunications ».

Ce sont donc tout naturellement ces problèmes de télécommunications que travaillent prioritairement les centaines d'ingénieurs (300 en 1975) qui viennent d'être mis en place par le Gouvernement dans le secteur de la « télédistribution » sous l'étiquette de Centre commun d'étude de télévision et de télécommunication (2). De façon significative, le comité de direction qui est chargé d'orienter l'action à long terme et qui définit le programme annuel des travaux est composé de quatre représentants du Ministère des Télécommunications et de quatre représentants de l'O.R.T.F., lesquels appartiennent tous à son secteur technique. Parmi les cinq départements d'étude, un seul s'occupe de la distribution de télévision par câbles, et encore, est-ce sous l'angle de l'ingénierie des réseaux.

Les problèmes touchant les loisirs (on ne parle même pas de culture) sont, dans ces conditions, tout à fait subsidiaires. Sur les quelques centaines de cadres employés sur les problèmes de la télédistribution — que même le Premier ministre identifie avec la télévision par câble (3) — je ne sais pas qu'il y en ait un qui soit spécialiste des problèmes culturels. Et sur les millions dépensés en études, je n'ai pas connaissance qu'il y ait mille francs consacrés à l'insertion du câble dans une politique culturelle. Ce fait explique aussi la composition du Haut Comité de l'audio-visuel, sur laquelle on reviendra, où le Ministère des Affaires culturelles n'est, bien logiquement, pas représenté.

Ce phénomène de grande ampleur, à propos duquel Jérôme Monod, délégué général à l'Aménagement du territoire, a parlé d'une seconde révolution industrielle, se développe à un niveau purement technique et acunement culturel : une fois de plus, on voit les techniciens travailler, avancer considérablement, faire des choix dans la solitude de leur ghetto technicien avec pour seule préoccupation le souci du meilleur coût pour le maximum d'avantages techniques. Ils visent le développement maximal des techniques sans aucune réflexions sur les finalités sociales de leur outil.

On dira : ce ne sont pas eux qui décident, ils ne font que préparer les décisions pour le Gouvernement. Mais on assiste encore une fois à la manifestation de technostructures qui ne peuvent pas ne pas détenir le pouvoir — un pouvoir sans finalités autres qu'industrielles — étant donné que ni le ministre moyen ni le parlementaire moyen, même membre d'un Haut Conseil, n'aura la moindre alternative de choix à proposer en fonction

(1) Voir l'impressionnante liste des services futurs de la câblodiffusion qui a paru dans le rapport *Interactive Television*, établie par la Rand Corporation et citée dans l'article de J.-C. Alteresco, chargé d'étude à la S.F.T. dans *Télédistribution*, n° 1, 1973, p. 43.

(2) In *Télédistribution*, n° 1, p. 31.

(3) Discours du 5 juillet 1973.

de techniques autres, et n'aura d'autres conseillers que ces mêmes polytechniciens parfaitement désintéressés et soucieux du bien public que sont les ingénieurs en question (1). On se trouve donc en France dans la même situation qu'aux Etats-Unis ; encore que dans un cadre centralisé et de service public une vaste gestation technique et industrielle est en route, où nulle part des finalités sociales et culturelles explicites ne sont posées.

L'ILLUSION JURIDIQUE

De politique culturelle dans la câblodiffusion, il n'en est donc, au niveau sérieux (celui des ingénieurs, des banquiers et des hommes politiques) pratiquement pas question. Non pas dans certaines déclarations officielles (2), où fleurit une utopie unanimiste de la « communication totale », mais dans les travaux de mise en place de l'outil industriel.

C'est une chose d'énoncer quelques grands principes du service public : la décentralisation, le pluralisme, la distinction entre le propriétaire du réseau, son gestionnaire et son programmeur, le lien entre eux par convention ou contrat. C'en est une autre d'appliquer ces principes face aux contraintes économiques, sociologiques et politiques. Là encore, l'expérience du Canada, où existe pourtant une véritable magistrature de la télécommunication (le C.R.T.C.) est pleine d'enseignement. Un jour vient où la décision est présentée par le câblodiffuseur à l'Etat ou à la collectivité locale dans les termes suivants : ou bien vous acceptez les contraintes de fonctionnement que nous vous indiquons, ou bien vous renoncez. Or il n'est pas question de renoncer. On n'a jamais vu, disait le général de Gaulle, les gouvernements renoncer à l'usage des armes les plus modernes dès lors qu'elles existent. Le câble est trop riche de possibilités de toutes sortes pour qu'il ne se développe pas, et avec l'aide de l'Etat. La puissance publique n'a donc même pas le choix ; les garanties qu'elle demandera s'effilocheront au fil des dérogations.

Est-ce pour cela que le Gouvernement français a été sagement modeste en limitant la tâche du Haut Comité de l'audio-visuel à la définition de certaines catégories de dérogations au monopole, à la détermination des modalités d'exercice du droit de réponse, et à la « déontologie » des communications audio-visuelles ? Cette humilité a-t-elle été inspirée de la constatation du très libéral désordre et de la foire d'empoigne qui caractérise depuis quelques années le système des communications en Amérique du Nord, où les réglementations se succèdent à un rythme accéléré pour s'adapter aux pressions du marché, et où elles sont sans cesse tournées par de nouveaux artifices techniques ou commerciaux ?

Ou bien a-t-on, en fait, vu plus loin qu'on ne le dit ? Le Haut Conseil doit être « une instance de réflexion » — pendant que la S.F.T. et le C.C.E.T.T. font quoi ? — et une « magistrature morale », c'est-à-dire une magistrature qui ne juge pas. Son mandat est à la fois très vaste, si l'on en croit le discours d'inauguration du Premier ministre, et curieusement restreint si l'on en juge par les groupes de travail qui ont été constitués. Ses membres sont fort nombreux (3), ils n'élisent pas leur président qui est de droit membre du Gouvernement, ni leur secrétaire général qui est un préfet. Leur pouvoir est de conseiller le Gouvernement par des avis qui ne sont pas publiés.

(1) En Grande-Bretagne, un groupe de travail de la Chambre des Communes sur la télévision par câble a proposé, outre une sorte de quatrième chaîne sur le modèle du Arts' Council, la consultation de techniciens qui ne soient pas ceux des P.T.T.

(2) « La communication avec nos semblables est redevenue libre » (le président du Syndicat national de la vidéocommunication). « Cette nouvelle technique ouvre des avantages déterminants : une déconcentration du pouvoir de programmer... et aussi la possibilité pour les téléspectateurs d'utiliser eux-mêmes des moyens pour communiquer entre eux » (Premier ministre, discours d'inauguration du Haut Comité de l'audiovisuel, 5 juillet 1973).

(3) Il est intéressant de comparer l'organisation du Haut Conseil à celle de la Commission Paye : voir rapport de la Commission d'étude du statut de l'O.R.T.F., annexe 7, p. 278, dans *Rapports au Gouvernement*, Documentation française, Paris, 1970.

Arrêtons-là : il fallait simplement indiquer ici que ceux qui déclarent qu'on maîtrisera les fatalités économiques de la câblodiffusion par un arsenal juridique sont soit des optimistes dignes de notre admiration la plus grande, soit...

Deux autres arguments des idéologues de la multidiffusion sont que le citoyen ne jouit pas, dans notre système à trois chaînes hertziennes, d'une liberté de choix suffisante, et que le monopole étant l'Etat, il est en fait et inéluctablement celui du Gouvernement.

Le dernier argument ne tient guère : il suffit d'écouter France-Culture et même France-Inter, un matin, de regarder systématiquement toute une semaine la télévision, et d'avoir, un jour dans sa vie, fait un tour dans un pays de l'Est, pour reconnaître que l'O.R.T.F. fonctionne avec une liberté de manœuvre qui est grande. Il suffit encore d'avoir entendu Marcel Bluwal commencer son exposé à la Semaine de la pensée marxiste par les mots : « Je parlerai dans ma double qualité de militant communiste et de producteur à l'O.R.T.F. », pour s'interroger sur le totalitarisme qui régnerait sur le monopole.

Certes le conseil d'administration du monopole, les comités de programme pourraient être composés autrement, mais les grandes contraintes qui s'exercent sur la grille des programmes — sur le vrai problème qui est : « Que met-on à 20 h 30 ? » — tiennent non pas à l'existence du monopole mais au choix des téléspectateurs, dès lors qu'ils disposent de plusieurs canaux. On le sait bien en Belgique où la câblodiffusion à neuf canaux a amené non pas un élargissement de l'audience des émissions de qualité, mais une formidable percée de Télé-Luxembourg avec les programmes que l'on sait. Pour retenir le téléspectateur à 20 h 30 et l'empêcher de retrouver son western luxembourgeois, il est inutile de programmer les émissions du Service de la Recherche de Pierre Schaeffer.

En France même, la fameuse dégringolade dans l'insignifiance de l'O.R.T.F. par rapport aux belles années de la télévision à chaîne unique de Gilson et d'Arcy mériterait d'être étudiée de près. Si l'on sélectionne les meilleures émissions des trois chaînes actuelles et qu'on compare cette sélection et l'ancienne chaîne unique, on ne trouvera pas une si grande dégradation. Mais si l'on suit avec les téléspectateurs moyens (qui sont presque deux fois plus nombreux à attendre de la télévision un délassément plutôt qu'une information ou un enrichissement) le slalom spécial qu'ils font entre les trois chaînes pour rester au niveau le plus bas, on s'aperçoit que la multiplicité des chaînes, des canaux, des productions, favorise l'écoute, disons, la plus facile. Il n'est pas besoin d'aller au Japon ou aux Etats-Unis pour le constater. Qu'on ne nous parle donc pas de la « pénurie d'images » dans laquelle nous vivrions encore !

Du point de vue industriel, on peut juger que la France est bien partie : au dynamisme de la libre entreprise, le Gouvernement ajoute, grâce au double monopole, une planification qui serait beaucoup plus difficile aux Etats-Unis. Mais, du point de vue culturel, tout est à faire et à dire. La multiplication des émetteurs et des diffuseurs par rupture — déguisée ou non — du monopole ne saurait automatiquement amener une amélioration de la qualité de la communication. L'automatisme, pour des raisons économiques et sociologiques, psychologiques, va même très exactement dans le sens contraire.

La première chose à faire, pour le Haut Conseil de l'audio-visuel, serait de présenter les options et les techniques sous une forme que les non-spécialistes puissent comprendre, et qui permette des choix alternatifs (1). Il est indispensable que techniciens, juristes et experts de politique culturelle délibèrent ensemble, et non séparément, dans leurs ghettos respectifs.

(1) Ce que semble vouloir faire la revue *Télédistribution*.

L'ÉCHEC DE LA TÉLÉVISION COMMUNAUTAIRE : DE CENT A UN

Une heure de programme national coûte 500.000 F.

Une heure de programme régional coûte 50.000 F.

Une heure de programme communautaire coûte 5.000 F (1).

Ces chiffres moyens représentent à la fois le prix de fabrication de l'émission, et ce que peuvent payer respectivement les émetteurs national, régional et communautaire.

Si l'on compare ces trois coûts, qui vont de 100 à 1, pour un produit qui est quantitativement le même (soixante minutes d'images sur le même petit écran dans le « living » du téléspectateur), il apparaît clairement que la qualité des images par minute variera grandement. Or une variation du double au simple suffirait déjà largement pour que le téléspectateur change de chaîne. Que peut-il en être si la minute/images varie de 8.300 à 83 F ?

L'image à 83 F la minute — celle que propose le câble diffuseur dès qu'il ne se borne plus à retransmettre une image nationale — amuse et intéresse quelque temps le public comme tout ce qui est nouveau. Mais au bout de trois à six mois, disent les observateurs nord-américains : « *Nobody looks!* » Les pourcentages d'audience des émissions communautaires sont de l'ordre de quelques « pour cent », ils descendent souvent au-dessous de 1 %.

La raison de cet échec réside dans la médiocrité de l'image. Dans un système électronique aussi complexe qu'un système TV, la qualité de l'image dépend du niveau de professionnalité des appareils, des cameramen, des chefs de régie, des monteurs, des réalisateurs. Toutes les expériences le prouvent, mais les idéologues de la câblodiffusion continuent à dire le contraire.

Ils prétendent que les nouveaux matériels sont de plus en plus intégrés et faciles à manier, qu'on découvre des talents remarquables chez des amateurs de treize ans, que les téléspectateurs sont lassés des émissions trop léchées et artificielles qui viennent des capitales, qu'ils éprouvent le besoin de voir des images moins belles peut-être, mais dont le ton sonne plus vrai, dont le contenu soit plus proche de leur vie quotidienne.

Quel dommage qu'on ne puisse pas citer une seule expérience qui confirme par un succès durable cette sympathique idéologie ! Le mot « durable » est important, car seule la durée est le critère de vérité en expérimentation sociale. Toute entreprise est belle à son début, quand elle rassemble des énergies vacantes, suscite des curiosités nouvelles. Mais c'est le temps qui fait l'épreuve de vérité. Il faudrait citer ici toute une série de *Kranken Geschichte*, comme eût dit Freud, sur plusieurs aventures de câblodiffusion nord-américaines, pour voir comment, très *pratiquement* se sont passés le démarrage, l'essor puis le déclin des télévisions communautaires en Amérique du Nord (2).

Dans un univers où l'attention est sollicitée par des myriades d'images attrayantes, elle ne saurait rester accrochée longtemps par des images ennuyeuses, dépourvues de couleur ou de relief. Il est intéressant d'assister une fois en direct à la séance du conseil municipal. Deux fois peut-être. Pas trois. Un film monté sur la même séance et passé en différé est fort difficile à faire : les images ne sont pas bonnes en raison de l'absence de projecteurs qui eussent transformé la délibération en théâtre, comme en

(1) Ces chiffres sont bien entendu des chiffres moyens. D'origine nord-américaine, ils ont été présentés par un représentant de la Rand Corporation dès le Vidca de 1972, mais on retrouve les deux premiers à peu près identiques pour la France. On reviendra plus loin sur le troisième.

(2) Voir *Flichy P...*, manuscrit à paraître en 1974 à la Documentation française.

Le type de « communications » que requiert un numéro de revue fait que je ne puis argumenter contre Walter Baer ou d'autres, s'ils contredisent plus loin ce que j'affirme ici ! On aimerait, une fois ces articles publiés, que la revue organise une rencontre entre ses auteurs, tant le domaine est encore plein d'idéologies implicites et de données inconnues, et tant est grand le besoin de confrontations, chiffres en main !

raison de l'absence de cameramen professionnels. Or, au même moment, passe sur une chaîne nationale un programme qui, sur un sujet analogue, peut avoir une incidence politique comparable sur le plan local, mais qui est monté comme un grand spectacle, avec des moyens techniques cent fois plus puissants, des animateurs de grand métier, des « vedettes » (de la politique ou de la télévision, peu importe, car sur le petit écran tout devient spectacle), un cadrage et un découpage parfaitement étudiés. Même le militant local motivé retournera sur la chaîne nationale. Des études d'audience faites sur les milieux cultivés de Boston l'ont bien montré.

Au Canada, où par tradition anglo-saxonne le pouvoir local est puissant, les associations vivaces, le développement communautaire nécessaire, la câblodiffusion locale qui a fleuri çà et là l'espace d'un printemps sombre aujourd'hui dans l'insignifiance et l'indifférence.

Son ambition de départ était pourtant superbe.

« La télévision communautaire est un instrument que les membres d'une communauté se donnent pour entrer plus facilement en communication entre eux afin d'aborder les préoccupations vitales de leur milieu...

« La télévision communautaire, c'est un milieu qui se projette à l'écran pour se voir, se parler, s'analyser, s'animer et mettre en branle les mécanismes de changements nécessaires (1). »

Cinq principes étaient à la base de cette télévision communautaire :

1° La communauté a la responsabilité entière de la production de ses émissions ;

2° La communauté doit fournir complètement les ressources humaines et doit s'organiser financièrement pour assurer sa production ;

3° La production doit être orientée vers des objectifs communautaires précis ;

4° Le fonctionnement doit faire appel au plus grand nombre possible de ses membres. Idéalement, n'importe qui dans la communauté peut participer à tous les niveaux de responsabilité de l'organisation ;

5° Les personnes chargées du fonctionnement immédiat de la T.V.C. le sont pour les fins exclusives de la T.V.C. cela pour éviter le plus possible les conflits d'intérêts qui pourraient survenir.

Après six mois ou un an de fonctionnement, il faut se demander ce que la réalité économique et sociologique a fait de ces principes en posant la fameuse question : qui dit quoi à qui, à quel coût et avec quel effet ? Le responsable de fait des émissions se retrouve bientôt être le propriétaire du câble ou celui qui finance le fonctionnement. Il est de moins en moins entouré par les éléments dynamiques de la collectivité. Peu à peu l'inspiration des animateurs locaux s'est tarie et on fait appel à un professionnel, ou semi-professionnel, venu d'ailleurs. Le contenu des programmes a bien pour cible les habitants de la collectivité, mais il n'a plus d'ambition communautaire : on explique aux femmes comment garder le cheveu souple, se désennuyer en cuisine, etc. Le résultat est que les jeunes quittent le câble, que la station communautaire ressemble à ce qu'est la page locale de l'une des trente éditions de *l'Est républicain* et que le câblodiffuseur, constatant que le canal communautaire est le moins écouté, y consacre des sommes de plus en plus faibles. S'y ajoute le processus cumulatif qui fait que la publicité n'atteignant plus qu'un public très restreint, le câblodiffuseur la réserve pour la retransmission des programmes « nationaux » de grande écoute. Le résultat de la TV communautaire au Québec est, paradoxalement et contrairement aux buts visés, une plus grande pénétration de la télévision anglophone, commerciale et étrangère.

(1) Mémoire de la TV communautaire de Normandin au C.R.T.C., cité in *Medium Media*, n° 1, p. 17.

Trois conclusions peuvent être tirées des expériences de télévision communautaire : ou bien elles évoluent vers une télévision locale professionnelle, ou bien elles n'apportent pas grand-chose de plus, comme communication, qu'une radio locale, et de toute façon elles ne vivent que lorsqu'elles peuvent s'appuyer sur un milieu associatif très vivant. C'est dans ces trois voies qu'il nous faut donc porter notre investigation.

LA TÉLÉVISION LOCALE : UNE QUESTION DE POUVOIRS

En Italie, la régionalisation donne lieu depuis un an à un grand débat national quant au pouvoir sur la télévision. A juste titre. Les régions, à qui on proposait des émissions « régionales » de la R.A.I., ont demandé à la fois à exercer un pouvoir réel sur les émissions nationales de la R.A.I. (qui sont bien entendu le principal agent culturel dans une région, bien supérieur en impact à toute l'action culturelle que peuvent mener les régions et les villes), et à disposer d'émetteurs régionaux (hertziens ou par câbles). Une première tentative d'établir un réseau câblé en Italie du Nord, rejetée par le Gouvernement, a déjà coûté son poste à un ministre et provoqué un recours devant la Cour des Droits de l'homme du Conseil de l'Europe.

Techniquement, l'infrastructure de la télévision française permettrait sans difficulté de mettre à la disposition des régions ou de villes moyennes et grande des émetteurs de télévision. Aux États-Unis, on compte plus de 700 stations locales de télévision. On en compte 23 en France avec plus d'une centaine d'émetteurs ou réémetteurs. Ces stations permettraient de réaliser plus efficacement que la câblodiffusion à un coût moindre, pour beaucoup plus d'usagers, et avec des émissions de meilleure qualité l'objectif que le Premier ministre a assigné le 5 juillet 1973 à la télévision par câble : « un choix étendu de programmes », « une déconcentration du pouvoir de programmer, c'est-à-dire, en fait, une large atténuation du monopole de l'Etat, et aussi la possibilité pour les téléspectateurs d'utiliser eux-mêmes des moyens pour communiquer entre eux ». Et le Premier ministre ajoutait : « Il s'agit bien d'un bouleversement des habitudes politiques et sociales. »

Qui dirait quoi à qui, dans une telle télévision, à quel coût et avec quel effet ? Le coût des émissions déjà pourrait être beaucoup plus élevé que dans la câblodiffusion, car le nombre des téléspectateurs ne serait pas de quelques milliers seulement, comme l'exige la technique du câble ; le maigre argent qu'on peut attendre des abonnés du câble serait remplacé par le produit d'une redevance, payée par tous les possesseurs de téléviseurs. Il ne serait plus nécessaire de faire appel aux publicitaires. L'effet serait plus grand, car, comme le demandait le Comité national des associations de jeunesse et d'éducation populaire (1), il n'y aurait plus les « nouvelles inégalités dans l'accès à la culture et à l'information » que créerait le raccordement au câble dans des zones privilégiées. Les ruraux notamment auraient accès aux avantages de cette « déconcentration ».

La nature des programmes, des grilles de retransmission, de rediffusion ou de création pourrait être adaptée aux besoins locaux. Le pêcheur breton ne verrait pas les mêmes choses aux mêmes heures que le viticulteur languedocien. Les talents locaux pourraient être systématiquement prospectés et mis en valeur de façon professionnelle. Les vidéographes locaux pourraient atteindre l'antenne.

Le monopole de la puissance publique permettrait, comme lui seul peut le faire du point de vue économique, sociologique et politique, d'assurer le pluralisme et la diversité des initiatives dans l'équité.

Une fédération de stations régionales publiques est d'ailleurs déjà ce que recommandait le premier président de la Cour des comptes, L. Paye, dans le rapport qu'il avait établi pour le Gouvernement en 1970, et dont il

(1) Proposition du 3 juin 1972, in *Télévision et Education*, n° 32, avril 1973, p. 20.

faudrait citer ici intégralement les vingt pages du chap. III intitulé : « Une tâche nouvelle : une radio-télévision régionale. » Je me bornerai à citer deux conclusions qui apparaissent à la page 199 (1).

« La création d'une chaîne régionale de télévision correspond à des besoins urgents et nombreux, à la fois politiques, économiques et culturels. Elle doit donc être envisagée dans les meilleurs délais.

« La formule la mieux adaptée à ces diverses exigences est la construction d'un établissement public distinct de l'O.R.T.F., fédérant (2) de stations régionales de radio et de télévision. Cet ensemble serait soit indépendant de l'office, soit plutôt placé en même temps que les services de celui-ci dans une situation de filiale vis-à-vis d'une société holding regroupant tous les éléments de la radiotélévision publique. Son financement reposerait sur la redevance. »

Pour une politique culturelle, dont l'objectif doit être à la fois de diffuser à tous des créations de grande qualité et de permettre à chacun de se situer et de s'exprimer par rapport à la communauté où il vit, il semble bien qu'une telle fédération de stations régionales publiques aurait plus d'efficacité qu'une série de petits réseaux câblés privés ou municipaux, aux moyens réduits, et dont la fédération inévitable serait faite — comme aux Etats-Unis — par les annonceurs publicitaires.

TÉLÉVISION MUNICIPALE, RADIO LOCALE ET ACTION CULTURELLE

Il y a deux ans, la télévision par câble avait suscité beaucoup d'espoir chez les militants culturels soucieux de « rendre la parole » aux groupes, aux diverses subcultures. Ceux qui sont allés au Canada savent maintenant que le câble renforce les structures existantes, comme c'était d'ailleurs prévisible, et joue finalement en faveur d'un conservatisme culturel plus qu'en faveur d'une dynamique d'expressions nouvelles. Et ils se tournent vers la vidéo de groupe.

Les maires, en France, ne le savent pas encore, mais les plus jeunes d'entre eux, de plus en plus nombreux, croient à la télédistribution. Pas seulement les maires des sept villes d'ores et déjà choisies par la S.F.T., mais un peu partout, notamment dans les villes moyennes. Ils ne savent pas quel a été l'échec du bénévolat au Canada. Ils croient à quelque chose, mais ils ne savent pas à quoi, et surtout, ils n'ont pas encore fait leurs comptes, le calcul coûts-avantages auquel, quelle que soit leur couleur politique, ils seront contraints, implicitement ou explicitement.

Si une ville décide de consacrer une partie de son budget à une télévision locale, ces crédits seront ou bien prélevés sur la partie de son budget qui est consacrée à la culture et à l'information, ou bien gagnés sur un autre poste budgétaire de la ville (voirie, écoles, espaces verts, etc.). Les deux hypothèses posent de graves problèmes. On peut d'ores et déjà éliminer la seconde, parfaitement irréaliste, étant donné les priorités de fait qu'établissent la plupart des conseillers municipaux ainsi que la majorité de leurs électeurs. Quant à la première, il faut savoir que le budget culturel d'une ville est déjà très faible (entre 3 % et 9 % du budget total). Il est déjà entièrement absorbé par le maintien en fonction du théâtre municipal, du musée, du conservatoire, des bibliothèques et des centres culturels.

Avec l'accroissement annuel du coût de ces institutions, la marge d'innovation est très réduite. Pour mille raisons, il n'est pas question de supprimer ces institutions.

(1) Rapport de la Commission d'étude du statut de l'O.R.T.F., Imprimerie des journaux officiels, Paris, 30 juin 1970, n° 8223.

(2) C'est nous qui soulignons.

Le vrai problème se pose alors : entre le financement d'un programme TV supplémentaire et le financement d'une action culturelle qui peut viser à animer les quartiers et ranimer les institutions, quel est le choix qui est le plus conforme aux objectifs d'une politique culturelle ?

Le choix sera d'autant plus difficile à faire que le coût des prestations télévisuelles est très élevé et le public touché reste au départ fort limité. A Grenoble les subventions à fonds perdu de la collectivité publique pour cinq heures d'images sur le petit écran ont été de beaucoup supérieures à celles d'un groupe de « théâtre-action » qui a touché, animé, fait s'exprimer sur leurs problèmes propres des centaines de jeunes et d'adultes dans leur école ou leur quartier pendant un an. Ces subventions ont aussi été supérieures à celles qui ont été consacrées, à travers la Maison de la Culture, à 250 animations hors les murs.

Les chiffres (1) ne sont pas très pertinents, car il s'agissait d'une période expérimentale, d'un prototype. Nombreuses sont cependant les observations que l'on peut tirer de chiffres même grossièrement inadéquats :

1° Il n'est pas sûr qu'avec un fonctionnement plus institutionnalisé les coûts ne soient pas encore supérieurs à ceux d'un fonctionnement expérimental ;

2° Il n'est pas sûr que ces cinq heures de programme supplémentaires sur le petit écran aient un rôle plus *activant* que les programmes nationaux. Toutes les bandes locales nord-américaines que nous avons pu voir — on nous a sans doute montré les meilleures — sont d'une pauvreté de contenu et de style désolante. Au bout de quelques mois, les programmes locaux dépassent en banalité et en vulgarité ce que les chaînes nationales font de pire ;

3° Il n'est pas sûr que quatre permanents et trois animateurs à temps partiel n'auraient pas sur 2.300 foyers une action d'animation beaucoup plus intense, activante, diversifiée que ce que peuvent faire cinq heures de programme télévisé arrivant sur l'écran de tous les jours en spectacle supplémentaire par rapport aux vingt heures hebdomadaires de spectacle ;

4° Il n'est pas sûr que les messages diffusés avec les images coûteuses de la télévision apportent beaucoup plus que des messages parlés avec vues fixes sur le petit écran (coût déjà beaucoup plus faible), ou surtout que des messages parlés sur une radio locale. *La valeur ajoutée par l'image télévisuelle* par rapport à la communication par radio locale n'est probablement pas proportionnelle à la différence de coût.

Si l'on prend un besoin d'expression et de communication, que l'on évalue à 100, et que sa satisfaction par une radio locale peut être obtenue dans une proportion, disons de 30 %, l'image ajoutée, surtout si elle n'est pas de qualité « nationale », peut porter cette proportion à 40 % alors que le coût est de 500 % supérieur.

Le besoin d'information et d'expression locale est un fait : il est vraisemblable que l'existence d'une radio, de quelque F.I.P. local (94 % des Français possèdent la radio) permettrait de le satisfaire dans une mesure très large. Même les émetteurs nationaux de télévision consacrent une part notable de leur temps d'antenne à des fonctions qui sont en fait de radio. A l'autre extrême, une grande proportion des bandes du vidéographe de Montréal sont en fait de la radio télévisée.

Une radio locale peut donc prendre en charge, à un coût moindre, nombre de fonctions communautaires (voir les radios communautaires aux Etats-Unis, les radios locales en Angleterre) (1). D'ores et déjà les spécialistes français

(1) Rappelons que les subventions par usager varient de 90 F par séance pour l'Opéra à 5 F dans un centre dramatique décentralisé en passant par 25 F pour les théâtres nationaux.

et anglais de la télévision éducative répartissent leurs émissions entre TV et radio compte tenu de la nature des messages, et notent un très bon rendement, pour l'attention, du parlé sur image fixe.

Pour juger du rôle possible des divers media dans une politique de communication culturelle, il faudrait pouvoir se fonder sur des analyses coûts-avantages, car toute politique culturelle est avant tout une répartition des dépenses selon les avantages escomptés. Les données de ces analyses coûts-avantages, sont, pour l'instant, plus intuitives que scientifiques. Mais si les avantages sont encore difficiles à évaluer, et les coûts mal connus, l'écart entre les coûts est si grand que l'on a peu de chances de se tromper.

Comme en tout état de cause, qu'il s'agisse de télévision communautaire, de télévision locale ou de radio locale, l'important, si on veut démassifier les messages est l'appui sur une activité associative intense et une vie culturelle très décentralisée, le soutien à cette activité et à cette vie restera le préalable à toute politique culturelle des media.

Entre les moyens et les fins, titre bravement universitaire de la seconde partie du présent numéro, les jeux sont faits depuis longtemps : les moyens finissent toujours pas « digérer » les fins. En l'espèce, si l'on veut que la fin : « politique culturelle » ne soit pas digérée par les moyens « media », il faut que les moyens « action culturelle » soient financés à même hauteur et en même temps que les moyens industriels.

AUGUSTIN GIRARD.

(1) Voir Lhoest, Holde, ouvrage à paraître sur les nouvelles formes de radio aux Editions du Seuil.

Annexe 5

VIDEO, affiche de l'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 (recto et détail du verso). © Association des Amis du MAMCO

- Red Tapes 1977 2 h, 30 min. n/b
 - Sans titre 1974 8 min. n/b
 - Television delivers People 1973 6 min. c.
 - Video titre 1974 8 min. n/b
 - Yoko Ono 1974 8 min. n/b
 - Aspen Project 1 and 2 1970 26 min. c.
 - Light Emission - Light Image Emission 1974 10 min. n/b
 - Three Transitions 1974 5 min. c.
 - Videoarbeiten 1968/72 20 min. n/b
 - Vertical Road 1970 20 min. n/b
 - Sacide Surra 1974 30 min. c.
 - Four Songs 1977 33 min. c.
 - Self portrait 1974 9 min. n/b
 - John Cage 1974 10 min. n/b
 - John, No Title, etc. 1974/77 1h n/b, c.
 - Mouth piece 1974 7 min. n/b
 - Six Pieces One Language 72/75 30 min. n/b
 - Talking Food and Reading Pass 30 min. n/b
 - The Dog Man 1974 10 min. n/b
 - For my Dog Man Hay 30 min. n/b
 - William Burroughs a blue portrait. 1975 55 min. c.
- Programme 1**
 Vito Acconci
 P.P. Calzolari
 Richard Serra
 Nancy Holt
 Dennis Oppenheim
 Richard Krusche
 Peter Campus
 Peter Weibel
- Programme 2**
 Les Levine
 Leo Karaman
 Bill Viola
 U.S. Luby
 Lawrence Weiner
 Arnulf Reiner
 Jochem Geerz
 Maurizio Nazzari
 William Wegman
 Gerald Mikloff
- Programme 3**
 Discussion
 The Kitchen
 Robert Ashley
 Perry Fox
 Robert Wilson
 Nancy Holt
 Bill Viola
 Lawrence Weiner
- Programme 4**
 Dan Graham
 Nancy Lewis
 Gerald Mikloff
 Alberto Prioli
 Mark Chaimowicz
 Bruce Nauman
 Hamme Wilke
- Programme 5**
 Robert Winters
 Michael Harvey
 G. Prolli
 Simone Forti
 Lawrence Weiner
 Michele Sabin
 Fernando De Filippi
 Frank Glette
 Hans Freed
 Veli Export
- Programme 6**
 Jean-Isidore
 Rina Berman
 Simone Forti
 Lawrence Weiner
 Michele Sabin
 Fernando De Filippi
 Frank Glette
 Hans Freed
 Veli Export
 Tina Girouard
- Programme 7**
 Les Levine
 Leo Karaman
 Chris Burden
 Giuseppe Cheri
 Carlo Amrosini
 Jean Oth
 Richard Landry
 Veli Export
 Nam June Paik
 Taka Imura
- Programme 8**
 N.A.S.A. Duchamp
 Leo Karaman
 Nam June Paik
 Rina Berman
 Delphine Seyrig
 C. Richardet
 Veli Export
- Les Ecus du démantèlement 1976 40 min. n/b

L'association de Musée d'art moderne

(AMAM)

Musée d'art et d'histoire

22. Avril-

1. Mai 1977

| | | |
|------------------------|------------------------------|------------------|
| Vendredi 22 avril 1977 | vernissage | 20 h, 30 |
| Samedi 23 avril 1977 | programme 1 + 2 | 10 - 12, 14 - 17 |
| Dimanche 24 avril 1977 | programme 3 | 10 - 12, 14 - 17 |
| Lundi 25 avril 1977 | programme 4 + 5 | 14 - 19 |
| Mardi 26 avril 1977 | programme 6 + 7, performance | 20 h, 14 - 19 |
| Mercredi 27 avril 1977 | programme 8 | 14 - 19 |
| Jeudi 28 avril 1977 | programme 1 + 2 | 14 - 19 |
| Vendredi 29 avril 1977 | programme 4 + 5 | 14 - 19 |
| Samedi 30 avril 1977 | programme 6 + 7 | 10 - 12, 14 - 17 |
| Dimanche 1 mai 1977 | videothèque | 10 - 12, 14 - 17 |



Samedi 23 avril 20 h 30 :
 Concert Giuseppe Cheri, 17 h :
 Vidéo de la performance de
 Michael H. Shamburg. Présentation et discussion des vidéo-cassettes
 produites par le Kitchen, New York.
 Samedi 26 avril 20 h, 30 :
 Performance de William Wegman
 Vidéo-installation: "... doups ..." a sketch for
 Delphine Seyrig
 Vidéo-installation: "Le portillon de Dürer" 1976/1977
 Vidéo-installation: "Le portillon de Dürer" 1976/1977
 Organisation: Adéma von Fritzenberg, Eric Frank, Genève

Le comité de l'Association Musée d'Art Moderne
sera heureux de vous accueillir au vernissage
VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations
le vendredi 22 avril 1977 à 20 heures 30
au Musée d'art et d'histoire
rue Charles-Galland Genève

Samedi 23 avril 20 h 30 :

Concert Giuseppe Chiari

Dimanche 25 avril 14 h. - 17 h. :

**Michael H. Shamberg: Présentation et discussion des vidéo-cassettes
produites par the Kitchen, New York**

Mardi 26 avril 20 h. 30 :

**Performance Mark Camille Chaimowicz: "... doupts ..." a sketch for
video and audience**

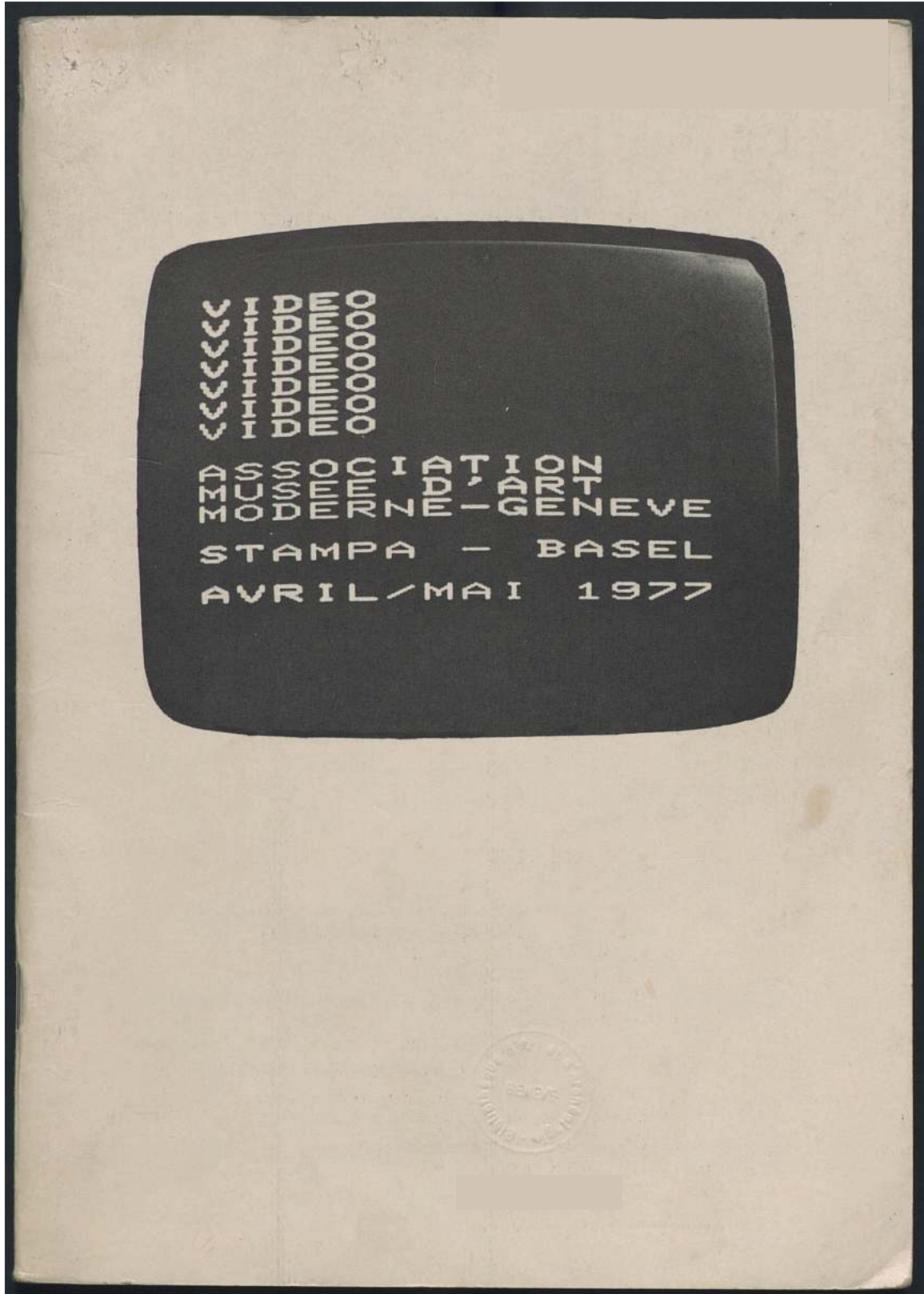
**Video-installations: Daniel Buren: Découvrement, effacement, 1974/
1977**

**Vali Export/Peter Weibel: Negativ-Positiv transfiniit
1973/1977**

Jean Otth: "Le portillon de Dürer" 1976/1977

Annexe 6

VIDEO, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril-1^{er} mai 1977,
Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977 (extraits). © Association des Amis du MAMCO et
les auteurs



Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO réalisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM) au Musée d'art et d'histoire, Genève et par STAMPA, Bâle, Avril-Mai 1977.

Les organisateurs remercient la direction du Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi que Mme E. Abensur, Mme K. Lillaz et M. A. L'Huillier pour avoir rendu possible cette exposition.

Coordinateurs: Adelina von Fürstenberg, responsable du Centre d'art contemporain, Salle Patino, Genève.

et Stampa, Bâle

Organisateurs: Eric Franck, Adelina von Fürstenberg pour Genève, et René Pulfer, E. Hauswirth, Stampa, pour Bâle.

Editeurs: Association Musée d'Art Moderne (AMAM).

Distributeurs: AMAM, case postale 322, 1211 Genève 3
STAMPA, Spalenberg 2, 4051 Bâle.

Photo-composition et impression: A-telier Poésie Vivante, Genève.

© by the authors, 1977

| | | | |
|--|--|------|----|
| Martin Kunz | La vidéo en Suisse | page | 3 |
| Barbara London | Video in der Schweiz | | 23 |
| Peter Weibel | L'art vidéo aux U.S.A. | | 7 |
| Hugh Adams | Video art in U.S.A. | | 27 |
| | La vidéo, un vrai art de l'espace | | 10 |
| | Video als Raumkunst | | 30 |
| | Cadre et pratique - Vidéo Performance en Grande Bretagne | | 13 |
| | Frame and Praxis - Video Performance in Great Britain | | 34 |
| Maria Gloria Bionchi Fulvio Salvadori | L'esperienza vidéo | | 17 |
| | L'esperienza video | | 37 |
| Michaël H. Shamberg | The Kitchen Center of Music and Video (in English) | | 21 |
| E. Hauswirth | video... wiedergabe... entsteht... | | 42 |

La vidéo, un vrai art de l'espace

Peter Weibel

Dans un ouvrage déjà publié, j'ai décrit les constantes spécifiques de la vidéo, c'est-à-dire ce qui ne peut être codifié et réalisé que grâce à un système vidéo : la synthèse, la transformation (métamorphose), la référence personnelle, l'instantanéité, le caractère box. De ces caractéristiques ce sont tout d'abord les deux premières qui ont été les plus utilisées, en particulier aux USA en raison de leur supériorité technique. La transformation de formes concrètes en formes abstraites, la métamorphose des images et des signes, la déformation des formes et des couleurs, par un synthétiseur et un colorieur, offraient libre cours à une créativité spontanée. A cet égard, il est remarquable qu'il manque encore des études pour les couleurs, avec la technique vidéo, qui serait comparable, ou de même nature que l'héritage d'un Delacroix, Van Gogh, Manet, Runge, Friedrich Malevich, Mondrian, Albers, même la peinture color field.

Comme le montre déjà le terme "colorieur" — et on se souvient avec quelle indignation chaque peintre de couleur rejette la dénomination "coloriste" — une forme dessinée est colorée. Jusqu'à maintenant, dans la pratique on ne peignait pas mais on dessinait avec les tubes cathodiques — qui doivent remplacer le pinceau, selon une expression bien connue — de la même manière que l'on peut dire d'un peintre, qui ne vient pas à la forme par la coordination des couleurs et des surfaces, qu'il dessine avec le pinceau. L'image en tant que forme dessinée domine et ainsi donne secrètement, malgré le caractère artificiel, synthétique, une concrétion de la réalité populaire fidèle au modèle. En d'autres termes, malgré une technique très avancée, l'esthétique des œuvres vidéo en couleur n'a pas atteint les réalisations des romantiques (la couleur comme langage symbolique exprime une pensée personnelle, etc.), sans parler d'un Cézanne, d'un Rothko ou d'un Reinhard, et ceci tant que les surfaces, et avec elles la forme, ne sont pas composées et réalisées à partir de la couleur. Seule une forme de couleur réelle approfondira et renforcera un développement de ce moyen dans l'art de la vidéo. C'est précisément par sa forme temporelle, qui est si appropriée pour les effets optiques-physiologiques comme les contrastes successifs, les contrastes complémentaires, que la vidéo peut donner des bases intéressantes pour le caractère absolu de la couleur, la libération de la couleur vis-à-vis de l'objet.

Van Gogh avait prophétisé : "le peintre de l'avenir sera un peintre de la couleur" et "la peinture sera plus de musique et moins de sculptures". De cette dominance on peut déduire entre autres la manière dont les artistes qui se sont intéressés à la vidéo en tant qu'art temporel, et qui se sont inspirés dans leur conception du temps de la musique travaillaient si volontiers avec les synthétiseurs et les colorieurs vidéo. Car la prophétie de Van Gogh a pris fin lorsque, par l'émancipation de la couleur, la forme a été séparée de l'objet. C'est cette dépendance de la forme et de la couleur (la définition de la peinture comme surface colorée) qui a libéré la peinture de l'illusion (avec l'aide des formes du dessin, comme les perspectives, etc.), et comme ce n'est que depuis les couleurs réelles qu'existent les formes réelles, ce n'est que depuis l'autonomie de la couleur, depuis la destruction de l'illusion qu'existe l'espace de l'image réelle. Une phase particulièrement décisive est la peinture en "shaped canvas" (par exemple Stella)

La vidéo, un art de l'espace

11

où même l'ambiguïté de l'image et de l'objet (l'image de l'objet — objet peint) représente le passage vers le plastique d'un art minimal et des structures primaires qui, surtout par l'évolution des couleurs, doivent être considérées comme sculptures provenant de la peinture, — des surfaces colorées à l'espace réel. Depuis la couleur aussi il existe un chemin vers l'espace. Je ne crois pas, comme l'affirme Nam June Paik "qu'une grande partie de la confusion sur la vidéo d'aujourd'hui repose sur le fait qu'il n'existe pas de différenciation entre l'art bon et ennuyeux et l'art mauvais et ennuyeux". La confusion me semble se baser sur le fait que ce sont deux caractéristiques du système vidéo qui contribuent — si on l'observe de façon superficielle — seuls au caractère temporel de la vidéo, c'est-à-dire la référence personnelle (feedback) et l'instantanéité, qualités qui sont aussi importantes pour la vidéo que l'espace. Elle constitue la nouveauté dans l'histoire de l'art qui veut que le spectateur soit partie intégrante de l'œuvre d'art. Pour le spectateur incorporé, la distinction de Lessing de l'art en art temporel et art de l'espace disparaît de l'art vidéo, elle est plus précisée pour la vidéo comme art de l'espace (installation vidéo, environnement, sculptures).

L'expérience séculaire de l'espace se laisse formuler très simplement. "En architecture il s'agit d'un arrangement de l'espace; dans la plastique le comportement vis-à-vis de l'espace; dans la peinture, il s'agit de l'épanouissement de l'espace avec les moyens artistiques". Ce qui est frappant c'est la ressemblance avec le Peirce, bon modèle de sémiose, où "quelque chose fonctionne comme signe de quelque chose d'autre, pour un tiers". Ici aussi apparaissent les expressions organisation, comportement, épanouissement. Le signe réalise (comme moyen) une forme, communique (pour un objet) un comportement, épanouit (d'un objet) la signification. En d'autres termes, l'architecture est la syntaxe de l'espace, la plastique, la pragmatique, et la peinture la sémantique de l'espace. Cette définition sémiotique de l'espace nous permet de comprendre le rôle du corps du spectateur dans l'art vidéo comme nouvel art de l'espace.

En architecture classique, seul l'intérieur comptait comme espace au vrai sens du terme. L'extérieur d'un bâtiment était pour ainsi dire inexistant, car le bâtiment apparaissait de l'extérieur comme "un corps sur la terre", c'est-à-dire comme sculpture fermée. L'aménagement du territoire est aussi important aujourd'hui que l'architecture d'intérieur; respectivement, en termes moins forts, la formation de l'espace intérieur d'après les corps et comme corps. Ce n'est pas en vain que le moduleur de Le Corbusier est proportionné à la silhouette humaine. L'architecture ne connaît pour ainsi dire pas d'espace extérieur. De là on comprend que l'artiste vidéo, comme Dan Graham, Valie Export, Peter Weibel, s'occupe des espaces vidéo architectoniques, qui ont une manière spéciale d'appréhender l'espace intérieur et extérieur (principalement sous forme d'inversion). Les profanes cultivés et les experts savent à quel point la sculpture classique vit de la représentation du corps. Ainsi chez les sculpteurs abstraits comme Moore, on voit transparenter encore la formation de corps réels (à la place de la formation d'un espace réel), même s'ils progressent dans la forme des os, muscles etc., du corps humain. Ainsi transparent encore chez quelques artistes vidéo la conception traditionnelle de l'espace comme corps. L'espace spirituel d'un Matisse, l'espace simultané des cubistes, le temps aménagé des futuristes, le sens de l'espace de la peinture monochrome — qui tous, malgré leur caractère non figuratif ne doivent pas être confondus avec l'illusionisme — ou, dialectiquement, l'espaceensorcelé et mystifié des surréalistes, surtout celui de Magritte, sont cependant les exemples d'une conception moderne de l'espace dans la peinture, qui veut se dissocier de la représentation de l'espace par le corps — et qui peut aussi être/est obligatoire pour beaucoup d'œuvres vidéo.

La vidéo a le pouvoir d'élaborer les images à partir de l'espace. Un arrangement d'appareils vidéo a la possibilité de se transformer en formation tridimensionnelle et, par

L'expérience vidéo

Maria Gloria Biccocchi
Fulvio Salvadori

Si nous essayons de placer la bande vidéo d'art dans le contexte de l'histoire de l'art, nous tomberons peut-être dans l'erreur de juger ce phénomène comme marginal, comme un moyen d'enregistrer des événements artistiques qui ne peuvent pas être documentés autrement, ou encore comme un mouvement ou une tendance de la recherche. La figure de l'artiste domine l'histoire de l'art; à côté d'elle, les moyens employés et les objets produits paraissent accidentels ou assument seulement une valeur de témoignage. Une méthode d'enquête plus moderne nous porte, au contraire, à considérer le phénomène artistique d'une façon plus structurée et à l'insérer dans un contexte politique et social plus vaste. Dans ce sens, le choix et l'emploi du moyen d'expression assume une grande importance. Les artistes sont arrivés à l'emploi de la bande vidéo, au terme de toute une série d'évolutions qui ont porté ceux qui agissent dans le domaine de l'art à se mesurer avec les moyens de communication de masse.

Si nous considérons d'une manière générale l'art comme l'ensemble des expressions de l'imagination (l'ensemble symbolique) d'une situation historique déterminée, nous observons qu'à l'époque moderne une scission s'opère à l'intérieur de cet ensemble entre l'art officiel — lié à certains canons ou règles hérités du passé ainsi qu'à un rapport économique suranné (l'artisan/marchand) — et les mass media. Ces derniers reflètent au contraire une structure économique en expansion et utilisent sans délai les techniques que cette structure même engendre.

Toutefois, on ne peut séparer entièrement art officiel et mass media car ils ont procédé entre eux à de nombreux échanges. Si aujourd'hui encore, en raison d'une acception admise à tous les niveaux, l'histoire de l'art est celle qui œuvre selon la tradition (peignant par ex. au pinceau sur une toile), l'histoire de l'art contemporain nous montre combien le travail artistique s'est éloigné de ce modèle pour se rapprocher progressivement des moyens d'expression modernes propres aux communications de masse (cinéma, photographie, télévision).

Cette évolution dans le mode de faire de l'art a changé profondément le vieux système d'organisation commerciale qui lie l'artiste à la galerie — vente aux personnes privées; accaparement des œuvres — et diffuse l'œuvre d'art pendant une période déterminée au moyen des expositions, des musées et des catalogues. Ce mécanisme de diffusion se trouve complètement dépassé lorsque le moyen de reproduction (cinéma, photographie) devient directement le moyen de production. Dans la télévision, la suppression de la séparation entre production et reproduction devient totale.

C'est à travers la télévision que s'exprime l'écriture à l'époque électronique. Sa caractéristique est la simultanéité. Un événement transmis à la télévision est vu simultanément par un grand nombre de personnes. C'est en soi un événement unique. Par la télévision l'histoire est condensée dans le présent; au déroulement dans le temps se substitue une série d'images privilégiées. L'enregistrement sur bande vidéo rappelle la prise en direct. Dans la mesure où il est "mémorable", où il constitue une pièce à conviction, tout film ou document du passé devient par sa transmission un phénomène collectif, analogue — sur le plan personnel — au souvenir émergent de la mémoire individuelle.

là, la possibilité de représenter une sculpture corporelle et en même temps aussi un tableau de l'espace sur son "écran".

Dans certains cas spécifiques, on peut même représenter sur l'écran la vidéo-sculpture en totalité ou en partie. En tant que machine de l'espace d'un nouveau type, la vidéo est une interface entre le plastique et la peinture. Elle déploie l'espace par ses images et détermine, sur le plan plastique, le comportement vis-à-vis de l'espace. Comme dans tous les domaines de l'art, dans la vidéo aussi, la recherche avancée dans le domaine de la pragmatique et de la sémantique peut aussi montrer comme image le spectateur, le corps de contrôle ou l'écran-vidéo peut aussi montrer comme image le spectateur, le corps de spectateur, et son comportement. C'est précisément par là que la vidéo devient un instrument de la pragmatique de l'espace. Le comportement du spectateur, qui n'est plus considéré comme corps étranger mais est incorporé, dirige le processus plastique (cette préhension de forme de l'environnement), qui confère un nouveau comportement à l'espace, dont la portée peut être de nature physiologique (dans les différenciés voire même spirituelle). La représentation du spectateur dans l'écran vidéo a détourné beaucoup de théoriciens de manière précipitée vers une définition de la vidéo comme machine-miroir. Je voudrais me permettre d'objecter à ceci qu'il s'agit précisément dans de telles œuvres (en particulier les installations de Peter Campus) de nouvelles articulations spacio-artistiques, qui permettent les perceptions de l'espace, qui surmontent l'espace compartimenté, l'espace hiérarchique de la peinture et de la sculpture traditionnelles. Depuis les images chimériques sur les écrans vidéo (obtenues à l'aide de projecteurs d'une certaine taille) jusqu'au multi-images différenciés de nombreux postes de contrôle, on voit se former ici un espace artistique qui se différencie fondamentalement de la réalité des perceptions et par là même n'en devient que plus réel (plus artistique). Tant le caractère "box" que l'appartenance stricte à un lieu donné (la plus ancienne conception de l'espace), que le caractère d'image de la vidéo, font que celle-ci est particulièrement adaptée au processus plastique. En raison des affinités de la vidéo avec la peinture et l'art plastique, beaucoup d'artistes créateurs travaillent avec la vidéo (les installations etc...) de façon à réaliser de nouvelles expériences spatiales au-delà de ce qu'ont pu réaliser l'art plastique et la peinture dans leur sens originel. Et comme nous l'avons déjà dit, cette nouvelle expérience spatiale est étroitement liée à une nouvelle expérience temporelle, tout en n'ayant pas besoin des données de la physique moderne, du moins nous l'espérons, pour défendre la vidéo en tant que machine spacio-temporelle, cette physique qui parle d'espace continu (contrairement aux notions d'espace et de temps isolés d'antan). Ainsi on peut supposer que, dans les années à venir, le développement de la production de bandes vidéo évoluera vers la construction de productions vidéo spatiales, architectoniques, plastiques et sculpturales, parce que, actuellement, on devine là le secret de la vidéo, de son art.

Peter Weibel
artiste, vit à Vienne

Qui choisit de s'exprimer avec la bande vidéo ne peut éluder les exigences de ce mode d'expression. L'artiste a rejoint la caméra de télévision au terme d'un long travail d'analyse que l'art contemporain a mené sur les structures du système artistique. Au cours de ce processus, les objets sur lesquels l'artiste s'est trouvé seul ont été successivement écartés, de telle façon qu'au bout du compte l'artiste s'est trouvé avec son idée, son intention initiale. L'art conceptuel, en somme, n'est que l'antichambre du "body art".

A ce point là, une fois que la création artistique s'est libérée abstraitement des liens avec le passé (l'atelier artisanal ou l'artiste état maître de ses moyens de production et entretenait avec eux un rapport organique; la dépendance envers le marchand, propriétaire de galerie, etc.), l'artiste devient maintenant disponible pour montrer de façon spectaculaire, gestuelle, son être d'artiste; il produira de l'art sous forme d'événements et non pas d'œuvres. L'artiste est prêt, alors, à prendre place dans un processus de production dans lequel, élément irremplaçable, se trouve la machine pour l'enregistrement des images, de sorte que, lui, l'artiste devient enfin objet de la prise de vue. (L'événement en soi est unique; ce qui en subsiste ce sont les traces dans le souvenir qui, reconstituées à travers les témoignages, permettent de le reconstituer. Toutefois, le souvenir fixé par la télévision devient à son tour événement par le fait de la diffusion et de la simultanéité que permet le broadcasting).

L'artiste qui emploie la bande vidéo résume en lui donc toute une série de contradictions qui surgissent une fois qu'il se place face à la caméra de télévision. Ces contradictions rendent assez problématique la circulation ou la diffusion des œuvres vidéo. Faudrait-il recourir aux galeries ou à la TV officielle ?

Définir le rôle de l'artiste devient capital parce que ce n'est pas la personnalité mais l'action qui "passe" à la télévision. Pour le spectateur, le spectacle-télévisé se déroule dans un crépuscule, dans une espèce d'assoupissement où le flux des images est comparable au "stream of consciousness" joycien. Ce flux d'images rappelle la présence freudienne dans laquelle l'actualité se confond avec le souvenir. L'acteur de télévision (acteur au sens large; présentateur speaker, etc.) tend à estomper sa propre présence, à adopter un ton neutre, atténué pour correspondre à l'attente générale du public qui tente de résoudre les contradictions par une attitude d'acceptation fataliste. Ceci contraste avec le caractère souvent violent de l'art moderne qui, lui, au contraire, travaille volontiers dans le marginal, l'exceptionnel — tentant de ramener à la surface ce qu'il y a de profond dans l'inconscient individuel et collectif — et met en évidence le tragique de la contradiction.

Une analyse plus approfondie de la situation où se trouve l'artiste qui affronte la caméra de télévision peut être obtenue en recourant à l'analogie avec le miroir. En général, de l'image, il suggère de petites adaptations de détail de façon à ce que l'image reflétée corresponde à celle reçue par l'acceptation commune.

Derrière le miroir habite l'opinion. De la même manière on peut dire que derrière la caméra de télévision se trouve un public — qui a pris la place de celui de la galerie d'art. Toutefois, à la différence du public de la galerie, celui de la télévision est hétérogène, inclassifiable. Tenailé par cette contradiction, l'artiste, la plupart du temps, ne peut qu'exprimer l'absurde de la situation (Reiner, Accorci, Kounellis) ou dériver vers l'ironie et la destruction du moyen d'expression (Nam June Paik, Vostell). D'autre part, ceux qui emploient le moyen de télévision de façon "juste", courent le risque d'obtenir des résultats qui ne dépassent pas le niveau de la TV officielle (flash publicitaire, téléfilms).

En ce qui concerne les problèmes soulevés par la diffusion, il est intéressant de se référer à la tentative de Gerry Shum. Il pensait avoir trouvé dans la bande vidéo la prise solution aux divers problèmes propres à l'art des années 1960-70. En premier lieu, la prise de vue cinématographique ou télévisée est un moyen de documenter des événements

artistiques qui se déroulent dans des endroits inaccessibles au public ("land art") ou encore des manifestations qui n'ont lieu qu'une fois et s'accomplissent dans l'événement (happenings, performances). En second lieu, la bande vidéo peut avoir une double circulation, soit par les canaux normaux de télévision, la réalité, malheureusement, a fait justice de ses intentions. La bande vidéo d'art ne peut pas devenir objet de collection car elle contrevient à l'exigence de la pièce unique, la copie extraite de la matrice étant absolument identique à l'original. Le mécanisme traditionnel du marché de l'art fondé sur la séparation stricte entre œuvre originale et reproduction (qui est une description, une version simplifiée de l'œuvre) s'en trouve bouleversé.

Pour ce qui est de la TV officielle, Gerry Shum réussit à organiser deux émissions ("Land art" 1969, et "Identifications" 1970) qui n'eurent pas de suite. Pour illustrer la situation actuelle, il est intéressant de rappeler une tentative récente de la télévision italienne — Biennale Rosa — qui mit en ondes des "performances" qui eurent lieu pendant la Biennale 1976. Ce programme passa à travers d'incroyables manipulations pour être "adapté" au langage télévisé normal (de toute façon il ne s'agissait plus de bandes vidéo mais de prises de vues normales d'opérateurs de TV). Une incompatibilité de caractère poussa la télévision officielle à freiner la transmission des programmes qui comprennent des bandes vidéo d'art. Dans une interview publiée par "Data", Gerry Shum indique que les artistes qui avaient travaillé avec lui ne s'étaient pas posés de problèmes formels et techniques. La technicité de l'enregistrement devait rester en second plan par rapport à l'opération artistique, objet de la prise de vue. Cette attitude détachée propre à l'art moderne contraste naturellement avec l'émotivité de bas étage qui caractérise les émissions télévisées courantes.

Art/Tapes/22 (Florence 1973/76) a fait une expérience différente et dans un certain sens plus radicale que celle de Gerry Shum; rompant résolument tout lien avec le circuit des galeries, Art/Tapes/22 s'est déclaré producteur autonome de bande vidéo. De cette façon, la structure traditionnelle du commerce de l'art a été mise de côté et Art/Tapes/22 a pu affronter directement le problème du travail artistique face aux caméras de télévision. Grâce à cette tentative, le travail artistique trouvait pour la première fois des conditions de réalisation compatibles avec le mode de production TV utilisé actuellement et caractéristiques de toute organisation rationnelle de la production fondée sur la division organique du travail. Pourtant, malgré son courageux effort de production, Art/Tapes/22 n'aborda pas avec plus de clarté le problème de la distribution et s'enferma dans les mêmes contradictions qui avaient voué à l'échec l'expérience de Gerry Shum. Toutes les matrices de Art/Tapes/22 sont actuellement en possession des archives historiques de l'art contemporain de la Biennale de Venise qui en assure la distribution.

Rétrospectivement, le travail accompli dans le domaine de la vidéo d'art permet de faire deux constatations, qu'on tourne le regard vers le passé ou vers le futur. En premier lieu la bande vidéo a joué un rôle très important en conservant le témoignage d'une période unique de l'art moderne. Dans ce cas, le moyen a été parfaitement fonctionnel vu qu'il s'adaptait exactement au message exprimé avec lequel il constituait un ensemble symbolique, un objet culturel complexe. En second lieu, l'analyse de cet objet et de la situation historique qui lui est liée permettra peut-être de tirer des conclusions utiles afin d'aider l'art moderne à sortir du rôle marginal qui lui est assigné aujourd'hui dans la société.

La vidéo d'art a mis en lumière deux faits précis: la survie, désormais anachronique, d'une vieille structure économique qui soutient le système de l'art, et la nécessité d'un renouvellement radical du rapport entre artiste et public. A notre avis, ces deux problèmes sont liés.

* responsable de Art/Tapes/22 et Conseiller auprès de

Archivio storico delle arti contemporanee de La Biennale de Venise

* Maria Gloria Biccocchi

Fuivio Salvadori

The Kitchen Center for Video and Music

Michaël H. Sharnberg

The Kitchen Center for Video and Music est un centre d'art contemporain spécialisé dans les activités artistiques qui se manifestent par la télévision, les "actions", et la musique. The Kitchen présente des œuvres d'actualité qui sont soit des ébauches et des idées frustes soit des œuvres très finies de professionnel. Il est devenu essentiel — la nature de l'activité artistique se déplaçant — de sauvegarder pour l'artiste un moyen d'atteindre le public. Il est souvent impossible d'obtenir dans des institutions plus grandes et mieux établies la flexibilité requise. Et, si les anciennes institutions ne peuvent la fournir, il faut en créer de nouvelles. The Kitchen n'est pas une alternative à quoi que ce soit. Il a été créé pour le langage de l'art contemporain : pour des œuvres et des activités extrêmement personnelles et impossibles à collectionner.

Les expositions montrent surtout la vidéo comme un élément visuel prioritaire. Elles présentent à l'occasion des photographies, des dessins et du "hardware" sophistiqué autre que la vidéo. Le programme "d'actions" comprend des activités variées, allant de la "première" de nouvelles bandes vidéo à des œuvres de théâtre non littéraire. Le "Performance Art", comme on l'appelle souvent, emploie divers média : le langage, le mouvement, la vidéo, le son, etc... Les Concerts de Musique contemporaine présentent les œuvres de compositeurs vivants et offrent au public une grande variété de tendances actuelles, allant du concert de soliste à des concerts réalisés par des ensembles et des orchestres.

The Kitchen a commencé en 1975 à collectionner les bandes vidéo. La collection comprend des œuvres uniques et des documentations "d'actions" et de concerts. The Kitchen a aussi constitué des archives de bandes magnétiques de presque tous les concerts qui ont eu lieu depuis 1975, ainsi que de quelques autres antérieurs à cette date. La collection de bandes vidéo est ouverte au public pour la vision et l'étude dans la salle de projection. La salle de projection est destinée aux personnes qui ont besoin d'équipement vidéo pour visionner leurs propres bandes ou celles de la collection. Ce service est gratuit. En ce moment, malheureusement, The Kitchen ne peut offrir son matériel d'écoute de bandes magnétiques que sur demande.

En raison du grand nombre et de la variété de bandes vidéo présentées, les institutions de formation se sont adressées à The Kitchen pour lui demander d'organiser des expositions pour elles. Un programme de tournées est en train d'opérer dans le cadre du "Programme de développement des arts", qui s'occupe des activités de The Kitchen pour l'extérieur.

Une organisation de production appelée FIFI CORDAY, NYC fonctionne grâce aux moyens offerts par The Kitchen. FIFI CORDAY a été fondée par la directrice actuelle du Département de vidéo, Carlotia Schoolman. Il s'agit d'une initiative indépendante et individuelle. Michael H. Sharnberg apporte maintenant sa collaboration et son assistance. FIFI CORDAY a travaillé avec un grand nombre de personnes et de groupes différents pour produire des bandes vidéo — pièces uniques — ainsi que du matériel vidéo employé de diverses manières dans des "actions" et des expositions.

The Kitchen est une organisation à but non lucratif, exonérée d'impôts, dont la raison sociale est Haleakala, Inc. Les fonds proviennent de plusieurs sources, parmi elles le National Endowment for the Arts, le New York State Council on the Arts, des fondations privées, des sociétés et des personnes privées.

* Il s'agit de l'art en tant qu'action. (N.d.T.)

Video als Raumkunst (arbeitsnotizen)

Peter Weibel

In einer bereits veröffentlichten Arbeit¹ habe ich als spezifische videologische Konstanten, die als nur mittels des Video-Systems codifizierbare und realisierbare Eigenschaften, bestimmt: synthetik, Transformation (Metamorphose), Selbstreferenz, Instanzzeit, Boxcharakter, von diesen Eigenschaften sind zuerst einmal, besonders in den USA aufgrund ihrer technischen Überlegenheit, die beiden ersten weidlich benützt worden. die auflösung konkreter Formen in abstrakte, die Umwandlung der Bilder in Zeichen, die Verzierungen von Form und Farbe, durch Video-Synthesizer und Colorizer liefern ein leichtes Feld für sogenannte spontane Kreativität. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Untersuchungen zur Farbe mittels der Video-Technik, die mit dem Erbe eines Delacroix, van Gogh, Manet, Runge, Friedrich, Malevitch, Mondrian, Albers, ja sogar der Color-Field-Malerei, usw. ebenbürtig oder vergleichbar wären, immer noch ausstehen, wie schon der Ausdruck "colorizer" verrät — und man erinnere sich, mit welcher Entrüstung jeder Maler der Farbe die Bezeichnung, ein Kolorist zu sein, von sich wies — wird eine zeichnerische Form koloriert. In der bisherigen Praxis wurde mit der Kathodenröhre — die ja nach einem Bekannten aus Spruch den Pinsel ersetzen soll — nicht gemalt, sondern gezeichnet, so wie man von einem Maler, der zur Form nicht durch die Zuordnungen von Farbe und Fläche kommt, sagen kann, dass er mit dem Pinsel zeichnet. Das Bild als Zeichenform dominiert und somit heimlich trotz aller synthetisch erzeugten Verfremdungen eine populäre Abbildungstreue Realitätsauffassung, mit anderen Worten, trotz aller avancierter Technik ist die Ästhetik der Farb-Video-Werke nicht einmal zu den Errungenschaften der Romantik (die Farbe als ausdrucksstark persönlicher Symbolsprache etc), geschweige eines Cezanne oder Rothko bzw. Reinhardt, vorgeordnet, solange die Fläche und mit ihr die Form nicht aus der Farbe heraus komponiert und realisiert werden. erst eine reale Farbform wird auch in der Video-Kunst eine eigengesetzliche Entwicklung des Mediums vertiefen und verschärfen, gerade durch seine Zeitform, die für optisch-physiologische Effekte wie sukzessiv-contrast, komplementär-contrast etc so geeignet ist, kann Video für die Verabsolutierung der Farbe, für die Befreiung der Farbe vom Objekt, wertvolle Grundlagen liefern. van Gogh hat prophesiert, "der Maler der Zukunft wird ein Maler der Farbe sein" und die zukünftige Malerei werde "mehr Musik und weniger Skulptur sein"², aus dieser Dominanz ist unter anderen auch ableitbar, wieso gerade Künstler, die Video primär als Zeitkunst interessiert und die in ihrer Zeitauffassung von der Musik inspiriert sind, so gerne mit Video-Synthesizer und Colorizer arbeiten. denn van Goghs Prophezeiung hat in dem Moment geendet, wo durch die Emanzipation der Farbe auch die Form vom Natur-Objekt getrennt wurde, gerade, die Unabhängigkeit von Form und Farbe (die Definition des Gemäldes als farbige Oberfläche) hat ja die Malerei vom illusionären Raum (mit Hilfe zeichnerischer Formen wie perspektive etc) befreit, und so wie erst seit realen Farben reale Formen vorhanden sind, gibt es auch erst seit der Autonomie der Farbe, seit dem damit verbundenen Abbau des illusionistischen Raumes, den realen Bildraum, eine besonders bezeichnende Phase ist dabei die shaped-canvas-Malerei (z.B. Stella), wo eben die Ambiguität von Bild und Objekt (objektloses Bild — bemaltes Objekt) den Übergang darstellt zu jenen Plastiken der minimal art und primary

structures, die besonders durch die evolution der Farbe, als von der Malerei herkommende Skulpturen zu betrachten sind: Von der farbigen Oberfläche zum realen Raum, auch von der Farbe geht ein Weg zum Raum.

Ich glaube nicht, wie nun viele behauptet "viel verwirrung über die heutige Video-Kunst beruht auf der mangelnden unterscheidung zwischen guter und langweiliger Kunst und schlechter und langweiliger Kunst"³, vielmehr scheint mir verwirrung gestiftet zu haben, es gerade jene 2 eigenschaften des Video-Systems sind, die bei oberflächlicher betrachtung zum zeitcharakter von Video allein beitragen, nämlich selbstreferenz (feedback) und instanzzeit, und die ebenso wichtig für Video als Raumkunst sind, sie errichten nämlich u.a. jenes novum in der Kunst geschichte, dass betrachter teil des Kunstwerkes wird, durch den inkorporierten betrachter wird nämlich lessings unterscheidung der künste in zeit und raumkünste in der Video-Kunst aufgehoben, präziser in der Video-Kunst als raum-kunst (video installationen, environments, skulpturen)!

Jährhunderte alte raumerfahrung hat sich ganz gut in jener formulierung niedergeschlagen: "der architektur geht es um die gestaltung des raumes, in der plastik um das verhalten zum raum, in der malerei um die entfaltung des raumes mit künstlerischen mitteln"⁴, auffallend ist die ähnlichkeit mit dem pairce, schon modell der semiose, wo "etwas als zeichen eines anderen etwas für ein drittes etwas fungiert", auch hier tauchen die ausdrücke gestaltung, verhalten, entfalten auf, nämlich das zeichen realisiert (als mittel) GESTALT, kommuniziert (für ein subjekt) ein verhalten, entfaltet (von einem objekt) die bedeutung, mit anderen worten: die architektur ist die syntax des raumes, die plastik die pragmatik und die malerei die semantik des raumes, diese semiotische definition des raumes erlaubt/ermöglicht es uns, die rolle des körpers des betrachters in der videokunst als neue raumkunst zu verstehen.

In der klassischen architektur galt als raum im eigentlichen sinn nur der innerraum, der aussenraum eines gebäudes war, sozusagen nicht existent, denn das gebäude erschien nach aussen wie "ein körper auf der erde", dh als geschlossene skulptur. raumplanung heisst auch heute noch so viel wie innenarchitektur bzw milder gesprochen die gestaltung von innenräumen nach körnern und als körper, nicht umsonst ist le corbusiers modulator nach der menschlichen figur proportioniert, die architektur kennt sozusagen keinen aussenraum, höchstens einen aussenbau, daher versteht sich, dass videokünstler wie dan graham, valle export, peter weibel sich mit architektonischen videoräumen beschäftigen, die speziell die problematik von innen-raum und aussen-raum (zumeist in der form der umkehrung) aufgreifen.

wie sehr auch die klassische bildhauerei von der körperdarstellung lebt, wissen wohl der gebildete laie und der eingeweihte fachmann gleichermaßen, auch bei abstrakteren bildhaunern wie moore sieht man noch die gestaltung von wirklichen körpern (statt der gestaltung von wirklichem raum) durchschimmern, wenn auch vorgeordnet in die knochenformen, molluskschale etc das menschlichen leibes, so schimmert auch noch bei einigen videokünstlern die traditionelle raumauffassung als körper durch, der spirituelle raum eines matisse, der simultane raum der kubisten, die veräumlichte zeit der futuristen, das raumgefühl der monochromen malerei — die allesamt trotz ihrer ungegenständlichkeit nicht als illusionistisch missverstanden werden dürfen — oder, dialektisch, gerade eher verkehrte vektorierte raum der surrealisten, vor allem magritte, sind jedoch beispiele einer modernen raumauffassung in der malerei, die sich von der raumdarstellung durch körper lösen will — und somit für viele video-werke verbindlich sind/sein können.

die malerei hat das vermögen, bilder vom raum zu entwerfen, eine anordnung von video-geräten hat das vermögen, ein dreidimensionales gebilde zu sein, also eine (körperliche) skulptur und gleichzeitig aber auch wie ein gemälde auf seinem "bildschirm"-bilder vom raum zu entwerfen, in spezialen fällen kann auf dem bildschirm sogar die

video-skulptur oder ein teil von ihr abgebildet werden, als neuartige raum-maschine ist video ein interface von plastik und malerei: sie entfaltet den raum durch seine bilder und bestimmt als plastik das verhalten zum raum. wie in allen kunstsparten so auch bei video bewegt sich die avancierte forschung auf dem gebiet von semantik und pragmatik, ihren vermischnungen und vermischungen.

der monitor oder die video-leinwand kann als bild auch den betrachter zeigen, den körper des betrachters, sein verhalten abbilden. gerade dadurch wird video das wesentliche instrument für die pragmatik des raumes. das verhalten des zuschauers, nun nicht mehr da gestellt als körper, sondern inkorporiert, leitet jenen plastischen prozess (jenes herauszauen und -klauben von formen aus der umgebung) ein, der ein neues verhalten zum raum mittelt, dessen reichweite von physiologischer (bei zeitverzögerung) bis zu spiritueller natur sein kann. die abbildung des betrachters im video-schirm hat manche theoretiker vorschnell zur definition von video als spielmaschine verführt. ich möchte mit verlaub entgegen halten, dass es sich bei solchen werken (zb die installationen von peter campus) gerade ausgesprochen um neue raumkünstlerische artikulationen handelt, die raumempfindungen übermitteln, welche den kasteraum, den hierarchischen raum der traditionellen malerei und bildhaerei überwinden. von den chimarischen bildern auf video-leinwänden (durch grossprojektoren) bis zu den differenzierten multi-bildern zahlreicher monitore wird hier ein künstlerischer raum gestaltet, der sich vom raum der wahrnehmungsgerechtigkeit wesentlich unterscheidet und dadurch erst rauer (künstlerischer) raum wird, sowohl der box-charakter als orthafigkeit (die älteste raumvorstellung) wie auch der bildcharakter von video machen video für den prozess des plastischen so geeignet. wegen dieser affinitäten von video zu malerei und plastik arbeiten etliche bildende künstler mit video (installationen etc), um neue raumerfahrungen jenseits von plastik und malerei im herkömmlichen sinn zu realisieren. und wie erwähnt ist dieser neue raumerfahrung wesentlich mit einer neuen zeiterfahrung verknüpft, wobei es zur verteidigung von video als raumzeit-maschine hoffentlich des hinweises auf die moderne physik nicht bedarf, die von einem raumzeitkontinuum spricht (und nicht mehr von isolierten raum- oder zeitbegriffen).

so ist zu vermuten, dass in den nächsten jahren die entwicklung von der produktion von video tapes weg und zur konstruktion von spazialen, architektonischen plastischen, skulpturalen video-übungen übergehen wird, weil hier für den augenblick das geheimnis von video, seine kunst, vermutet wird.

1. philosophie von vt & vtr, in: heute kunst n° 4-5, 1974
2. vincent van gogh in seinem briefen, ulstein 2740, 1969
3. nam june paik, katalog kölnischer kunstverein, 1976-77
4. kurt badt, raumphantasien und raumillusionen, dumont, 1963

Peter WEIBEL, Beobachtung der Beobachtung : Unbestimmtheit, 1973



L'esperienza video

Maria Gloria Bilocchi
Fulvio Salvadori

Limitandoci ad esaminare il videotape d'arte nei limiti della storia dell'arte, cadremmo forse nell'errore di giudicare questo fenomeno come marginale, come mezzo per la registrazione di eventi artistici non altrimenti documentabili, oppure come un momento o una tendenza della sperimentazione. Nella storia dell'arte domina la figura dell'artista e di fronte ad essa i mezzi adoperati o gli oggetti prodotti appaiono accidentali o assumono solo il valore della testimonianza. Un metodo di indagine più moderno invece ci porta a considerare il fenomeno artistico in maniera più strutturata, inserito in un più vasto contesto sociale e politico. In tal senso la scelta e l'uso di un mezzo di espressione assume una grande importanza. L'impiego del videotape da parte degli artisti, ad esempio, è avvenuto al termine di tutta una serie di linee evolutive che hanno portato chi operava nel campo dell'arte a confrontarsi direttamente con i mezzi di comunicazione di massa. Se consideriamo genericamente l'arte come l'insieme delle espressioni della immaginazione (l'insieme simbolico) di una determinata situazione storica, possiamo osservare come all'interno di questo complesso si sia verificata, nell'opera moderna, una specie di spaccatura che ha diviso l'arte ufficiale, legata a certi canoni o regole ereditati dal passato ed una struttura economica di tipo paleocapitalista (il rapporto artigiano/mercante), dai mass/media, espressione invece di una struttura economica in espansione e pronti ad appropriarsi delle tecnologie che quella stessa struttura produce al proprio interno.

Tuttavia non possiamo mantenere questa divisione nella sua rigidità, poiché vi è stato un reale intercambio tra i due movimenti. Se ancor oggi, per un senso comune diffuso a tutti i livelli, è artista chi opera nella tradizione (dipingendo con pennelli sulla tela, ad esempio), la storia dell'arte contemporanea ci indica invece come il lavoro artistico si sia allontanato da questo modello per avvicinarsi progressivamente ai mezzi di espressione moderni, propri delle comunicazioni di massa (cinema, fotografia, televisione).

Questa evoluzione nel modo di fare arte non può non avere effetti profondi sul vecchio sistema di organizzazione economica che lega l'artista alla galleria attraverso la vendita al privato (e la tesaurizzazione) e che assicura all'opera una circolazione attraverso la riproduzione (cataloghi, musei, mostre) dilazionata nel tempo. Questo meccanismo risulta del tutto superato una volta che il mezzo di riproduzione (cinema o fotografia) divenga direttamente mezzo di produzione. Nel mezzo televisivo, poi, questo annullamento della separazione tra produzione e riproduzione diventa totale.

Attraverso la televisione si esprime la scrittura dell'opera della elettronica. La sua caratteristica è la simultaneità. Un evento trasmesso in televisione viene visto contemporaneamente da un gran numero di persone (la maggioranza). E in sé un evento irripetibile. Per televisione la storia viene schiacciata nel presente: allo svolgimento nel tempo si sostituisce la serie degli stati situazionali. Anche la registrazione partecipa in qualche modo della ripresa indiretta. In quanto è record, ricordo, nella trasmissione persino un film, o un documento del passato divengono immediatamente evento sociale, nella stessa maniera che dalla memoria individuale affiorano i ricordi in sincronia con la situazione.

Chi sceglie di esprimersi col videotape non può fare a meno di confrontarsi con queste

caratteristiche del mezzo.

L'artista è giunto dinanzi alla telecamera attraverso il lungo lavoro di analisi che l'arte contemporanea ha condotto sulle strutture del sistema artistico. Nel corso di questo movimento le parti analizzate sono state progressivamente messe da parte, in modo che al termine l'artista si è ritrovato solo con la propria idea, l'intenzione. La conceptual, poi, non è che l'anticamera della body.

In tale stato, una volta reso libero (astrattamente libero) il lavoro artistico dai legami con il passato (lo studio artigianale dove l'artista era padrone dei propri mezzi di produzione ed aveva con essi un rapporto organico, sinestatico; la dipendenza del mercante/gallerista ecc.). L'artista diviene astrattamente disponibile a mostrare ostensivamente, gestualmente il proprio essere artista, a produrre arte sotto forma di eventi e non di opere. Egli è pronto allora ad essere inserito in un processo di produzione in cui elemento insostituibile sia la macchina per la registrazione delle immagini, a divenire, infine, materiale per la ripresa. (L'evento in sé è irripetibile, ciò che ne rimane sono le tracce nel ricordo che, in qualche modo ristrutturato attraverso le testimonianze, permettono di ricostruirlo. Tuttavia il ricordo immesso nella rete televisiva diviene a sua volta evento in quanto partecipa del carattere simultaneo del broadcasting).

L'artista che usi il videotape riassume in sé, pertanto, tutta una serie di contraddizioni che vengono poste in essere una volta che egli si ponga dinanzi alla telecamera. Queste contraddizioni rendono assai problematica la circolazione o la diffusione delle opere video (gallerie o TV ufficiale?).

Diviene importante allora definire il ruolo dell'artista, poiché è ovvio che per televisione non passa la personalità ma l'azione. La visione televisiva avviene nel twilight, in una specie di spazio dello spettatore in cui il flusso delle immagini (simili allo stream of consciousness joyciano) assume caratteri simili al preconcio freudiano in cui l'attualità si confonde nel ricordo. L'attore televisivo (attore in senso lato: presentatore, speaker, tende a diminuire la propria presenza, ad assumere toni smorzati per adeguarsi all'immagine media del senso comune che tende a risolvere le contraddizioni nell'accettazione fatalistica. Ciò è in contrasto con il carattere spesso violento dell'arte moderna che invece opera nel marginale tentando di portare in superficie quel che vi è di profondo nell'inconscio individuale e collettivo, nel porre in evidenza il tragico della contraddizione.

Un esame più approfondito della situazione che oppone l'artista alla telecamera la possiamo ottenere ricorrendo all' analogia con lo specchio. In genere l'individuo rispecchia sé stesso nella situazione sociale. Lo specchio reale poi fa da tramite come termine di controllo dell'immagine, esso può suggerire piccoli adeguamenti marginali in modo che il proprio aspetto corrisponda a quello suggerito dal senso comune. Dietro lo specchio abita l'opinione. Alla stessa maniera possiamo dire che dietro la telecamera abita un pubblico, che ha preso il posto del pubblico della galleria, ma che a differenza di quello eterogeneo, inclassificabile. Preso nella morsa di questa contraddizione l'artista spesso non può che esprimere l'assurdo della situazione (Reiner, Acconci, Kounellis), oppure essere portato all'ironia e alla distruzione del mezzo (Nam June Paik, Vostell). D'altra parte i videoartisti che usano invece il mezzo televisivo nel modo "giusto", corrono il rischio di giungere a risultati che si adeguano in qualche modo allo standard della TV ufficiale (inserti pubblicitari, telefilms).

Per quanto riguarda i problemi posti dalla circolazione è interessante fare riferimento al tentativo di Gerry Shum. Egli pensò di aver trovato nel videotape la soluzione di vari problemi dell'arte del momento (anni 60/70). In primo luogo la ripresa cinematografica o televisiva dava modo di documentare eventi artistici che avvenivano in luoghi inaccessibili al pubblico (land art), oppure manifestazioni che si risolvevano nell'evento (happenings, performances). In secondo luogo il videotape poteva avere una doppia circolazione, sia al

livello della galleria e del museo (mostre, vendita a collezionisti), sia attraverso i normali canali televisivi. La realtà purtroppo fece giustizia delle intenzioni. In effetti il videotape d'arte non può divenire oggetto da collezione cozzando contro la logica del pezzo unico. La coppia tratta dalla matrice è assolutamente identica all'originale. Ne risulta rovesciato allora il meccanismo del mercato dell'arte fondato sulla teorizzazione e sulla circolazione della riproduzione (che è una descrizione, una versione semplificata dell'opera). Il videotape, al contrario, diventa originale nella riproduzione, mentre la copia tesaurizzata (anche se nobilitata dalla firma dell'artista) non può funzionare come simbolo di prestigio (non può essere appesa ad una parete, per esempio).

Per quanto riguarda il settore della TV ufficiale, Gerry Shum riuscì ad organizzare due trasmissioni (Land Art, 1969, e Identifications, 1970) che rimasero però senza seguito. Per illustrare la situazione attuale è interessante ricordare un tentativo recente della televisione italiana — Biennale Rosa — che ha messo in onda performances avvenute nel corso della Biennale 1976. Questo programma è passato attraverso incredibili manipolazioni per essere "adeguato" al normale linguaggio televisivo (in ogni modo non si trattava di videotapes, ma di normali riprese di operatori TV). Un ulteriore impedimento alla trasmissione di programmi che includevano videotapes d'arte da parte della televisione ufficiale deriva da una specie di incompatibilità di carattere. In una intervista apparsa su "Data" Gerry Shum riferì che gli artisti che avevano lavorato con lui non si erano posti problemi formali o tecnici, la registrazione dovendo essere mantenuta il più possibile neutrale rispetto alla operazione artistica oggetto di ripresa. Questo atteggiamento distaccato proprio dell'arte moderna è in contrasto naturalmente con l'emotività a basso regime che è la caratteristica delle normali trasmissioni televisive.

Un'esperienza diversa e in un certo senso più avanzata di quella di Gerry Shum è stata quella di art/tapes/22 (Firenze 1973/76) che ruppe in modo deciso ogni legame con il sistema delle gallerie ponendosi come centro autonomo per la produzione di videotapes. Con art/tapes/22 venne abbandonata cioè la struttura commerciale che caratterizzava il sistema tradizionale dell'arte per affrontare direttamente il problema della organizzazione del lavoro artistico a contatto con le telecamere. Al suo interno il lavoro artistico trovava per la prima volta condizioni che lo avvicinavano alle caratteristiche dell'attuale modo di produzione, alla organizzazione capitalistica della fabbrica fondata sulla divisione organica del lavoro. Tuttavia contemporaneamente al coraggioso sforzo produttivo, art/tapes/22 non si pose con altrettanta chiarezza il problema della distribuzione, rimanendo sostanzialmente coinvolto nelle stesse contraddizioni che avevano contraddistinto l'esperienza di Gerry Shum. L'intero patrimonio di matrici di art/tapes/22 è attualmente in possesso dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia che ne cura la distribuzione.

Osservato rispettivamente il lavoro svolto nel campo dei videotapes d'arte può dar luogo a due linee di interpretazione sia che volgiamo lo sguardo al passato oppure al futuro. In primo luogo esso può assumere una importanza eccezionale come testimonianza di un periodo irripetibile dell'arte moderna; il mezzo usato essendo in questo caso esattamente funzionale al messaggio espresso con il quale costituisce un insieme simbolico, un complesso oggetto culturale. In secondo luogo dell'analisi di questo oggetto e della situazione storica che gli è connessa è possibile, forse, trarre considerazioni utili per aiutare l'arte moderna ad uscire dal ruolo marginale che in questo momento le è assegnato nell'ambito della società. Il videotape d'arte ha portato in luce, crediamo, due fatti precisi: la sopravvivenza, ormai anacronistica, di una vecchia struttura economica che sostiene il sistema dell'arte, e la necessità di un rinnovamento radicale del rapporto tra artista e pubblico. Siamo dell'opinione che i due problemi siano connessi.

Maria Gloria Bilocchi
Fulvio Salvadori

The Kitchen

Michael H. Shamberg

The Kitchen Center for Video and Music is a contemporary arts center specializing in the arts of television, performance and music. The Kitchen chooses to present current works which are sometimes unpolished sketches and ideas and at other times highly professional accomplished works. It has become vital that, as the nature of contemporary activity shifts, a means be kept open for the artist to reach a public. The flexibility required is often impossible for larger, more established institutions to attempt. If the older institutions cannot do this, it is necessary to invent new ones. The Kitchen is not an alternative to anything. It has been invented for the contemporary art idiom: intensely personal, uncollectable art work and activity.

The Exhibitions usually concentrate on video as the central visual element. Occasionally they include photographs, drawings and sophisticated hardware other than video. The Performance Program includes events varying from screenings of new videotapes to works of non-literary theater. Performance Art, as it is often called, utilizes the various media of language, movement, video, sound, and so on. The Contemporary Music Concerts present the works of living composers. Providing a broad range of current endeavour, these concerts range from solo performances to ensemble and orchestral presentations.

In 1975, The Kitchen began to collect videotapes. The collection includes tapes which are unique works as well as those which are documentations of performances and concerts. The Kitchen has also developed an archive of audiotapes from nearly all music concerts from 1975 to present, and some previous to that. The collection of videotapes is available to the public for viewing and study in the Viewing Room. The Viewing Room is a facility for individuals who require video equipment to view their own tapes or those available in the collection. The service is provided free of charge. Unfortunately, at this time, only on special requests can The Kitchen provide facilities for listening to the audiotapes.

As the result of the exposure of a large number and diverse selection of videotapes The Kitchen is receiving requests from educational institutions to provide the service of organizing exhibitions of these tapes for them. A Touring Program is now operating within the Arts Development Program, a program concerned with the external aspects of The Kitchen's activities.

Operating through the resources of The Kitchen is a production organization established as FIFI CORDAY, NYC. FIFI CORDAY was founded by the current Video Director, Carloba Schoolman, as an independent and individual venture. It now includes the collaborative assistance and individual services of Michael H. Shamberg. FIFI CORDAY has worked with a number of different individuals and groups to produce video tapes as unique works as well as video material used in various ways within performances and exhibitions.

The Kitchen functions as a non-profit, tax-exempt organization under the name Haleakala, Inc. Funds are received from many sources including the National Endowment for the Arts, the New York State Council on the Arts, private foundations, corporations and individuals.

Michael H. Shamberg
Video Associate

video... wiedergabe... entsteht...

E. Hauswirth

video... wiedergabe... entsteht...
auf... einer... bildröhre...
die... aussenwelt... wird... in... ihr...
reproduziert... sie... wird...
geschrieben... durch... eine... lichtsonde...
in... einem... luftleeren... glaskolben...
auf... einer... leuchtstoffschicht...

video... abspaltung...

video... sehen... und... immer... wieder... sehen...
video... kommt... aus... einem... tragbaren... apparat...
welcher... bildsignale... aufnimmt... auf... einem...
magnetband... speichert... und... auf... einem...
bildschirm... sendet... des... magnetband...
ist... aufgerollt... in... einer... kassette... und...
diese... hat... die... grösse... eines... buches...
die... aussenwelt... ist... abgebildet... und... abgehört...
und... kann... von... hand... zu... hand... gereicht...
werden...

video... ein... elektronensignal... auf... einer...

photoelektrisch... empfindlichen... glasröhre...
video... speicherbar... auf... einem... elektromagnetischen...
band.....

video... reproduzierbar... auf... einem... genormten...
fernsehempfänger....

video... ich... sehe... video...
25... und... mehr... bilder... pro... sekunde...
25... und... wenige... bilder... pro... sekunde...
intensivstruktur... wechsellicht... intensität...
umwandlung... licht... elektrizität... licht...

video... aufnahmen... beginnen... in... einer...
 elektronischen... kamera... auf... einer...
 bildaufnahmemöhre...

video... die aussenwelt... wird... umgewandelt...
 in... elektrische... signale...

und... diese... werden... benützt...
 um... ein... bild... zu...
 erzeugen... auf... einem... fernseher...

was... kostet... video...

video... kann... sein... 40%... billiger... als... film...

video... ist... 100%... unabhängiger als...
 film... und... fernsehen...

video... kamera... 2000-21000- sfr... und... mehr
 video... aud + abspielung... 2000- 6000- sfr...
 und mehr...

dazu ein fernseher... 400- 4000- sfr...
 sind mehr...

video... kassetten... leer... 90- 120- sfr...
 und weniger...

video... zusatzmaterial... div... sfr nach...
 wunsch...

video... ist... ein... umwandler... der... elektronischen... elektronensignale...
 in... in... in... bewusstsein...

VIDEO FILMS S.A.

Studio vidéo couleur
Production cinéma-vidéo

Diffusion de vidéocassettes
Location de matériel vidéo

Une équipe de professionnels à votre disposition

Conception de scénario

- Pour l'industrie et la promotion de vente
- Spots publicitaires
- Films documentaires et recherche

Production

- Co-productions internationales
- Etude de marché
- Recherche de financements

Réalisation

- Films publicitaires, industriels et artistiques
- Emissions de télévision
- Stages de formation
- Training-management, auto-scope

Equipement de tournage

- Equipe vidéo avec magnétoscope portatif, cassette 3/4 pouce couleur
- Régie mobile avec des caméras vidéo couleur
- Ensemble mobile broadcast et studio TV (1 et 2 pouce)
- Matériel complet de cinéma 16 et 35 mm.

Montage et sonorisation

- Banc professionnel de montage couleur
- Sonorisations stéréo et commentaires
- Générateur de titrage

Copies

- Transfert de films sur vidéocassettes
- Copie de vidéocassettes
- Multicopie de vidéocassettes en grandes séries

Travaux spéciaux

- Génériques et travaux de graphisme
- Montage vidéo PAL, SECAM, NTSC
- Synthèse sur vidéo
- Kinéscope sur film



Location de matériel

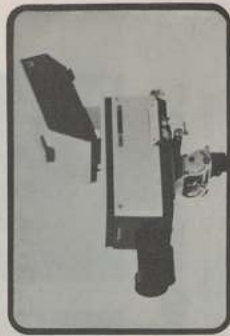
Salle de visionnement vidéo (Advent grand écran)
Location de projecteur TV couleur sur grand écran
Mise à disposition de matériel vidéo.

Vente - location - installation
TV industrielle

TRANSVIDEO

Matériel vidéo
sonorisation HIFI

Notre programme de vente



ADVENT

AKAI

BARCO

National



JVC
MIVICO

NORDMENDE

SANYO

TEKTRONIX

Ampex - Aston - Argenieux - Canon - Conrac - Cooke - Cox Datavision - Dynar - Electro home - Hitachi
IVC - Pelwecky - Quick-set - Sider - Sofrélec - T.L.H.

SONY

® normes PAL - SECAM - NTSC

Notre laboratoire électronique

- Etudes d'ingénieur de projets d'installation vidéo
- Développement, adaptations et fabrication d'appareils vidéo
- Installations et mise en service par du personnel hautement qualifié
- Contrôle des spécifications nominales des constructeurs et expertises
- Maintenance et réparations à l'aide des Bales de mesures professionnelles



Quand les spécialistes DICSA cherchent...



... c'est vous qui trouvez vos avantages :

DICSA (Delay TV Ingénieurs-conseils S.A.) a beaucoup de cordes à son arc.

DICSA étudie et réalise des réseaux complets de télé-distribution et des antennes collectives.

DICSA a conçu et exécuté l'installation de distribution interne des studios de la TV suisse, à Genève et Lugano.

DICSA a créé des équipements de transcodage et de conversion des normes TV pour les réseaux de télé-distribution.

DICSA équipe en matériel vidéo et TV des établissements scolaires, des centres de formation, des groupes sportifs etc.

DICSA conçoit et installe des équipements de TV en circuit fermé, pour le contrôle, la surveillance etc.

DICSA loue du matériel vidéo - en fournissant le personnel qualifié, si nécessaire - pour des séminaires, des congrès, etc.

DICSA produit dans son propre studio TV des séquences complètes pour la publicité, l'industrie, le commerce, etc.

Ceci, pour les professionnels.

Car les recherches de nos ingénieurs et leurs activités ce concernent pas que les « professionnels ». Vous pouvez recourir en tout temps à leurs services pour :

louer une caméra TV, un magnétoscope, un téléviseur,
à l'occasion d'une fête de famille, par exemple. Ou pour un concours sportif. Ou le temps d'un week-end, pour l'anniversaire de votre enfant.

transposer vos films super-8 sur vidéo-cassettes.

pour autant que vous soyez l'heureux possesseur d'un TV-recorder (ou magnétoscope). Les avantages ? Plus besoin d'installer d'écran, ni d'obscurcir votre salon. Pas de risques que les collages de vos films ne cassent, pas de rembobinage fastidieux, etc.

suivre des cours pratiques de vidéo

pour produire vous-mêmes des reportages ou des émissions de télévision. C'est dans les studios de DICSA que vous apprendrez tout cela, et pour en savoir tout de suite plus, demandez, sans engagement notre documentation «cours pratiques de vidéo».

modifier votre VCR PAL en VCR PAL + SECAM

Nos ingénieurs peuvent doubler les possibilités de votre VCR Philips PAL, vous permettant ainsi d'enregistrer en couleurs les émissions de la TV française (SECAM) également.

Ce sont là, quelques exemples de ce que DICSA peut faire pour vous. Il va sans dire que nos chercheurs sont à votre disposition pour résoudre d'autres problèmes TV que vous leur soumettriez.

NOUVEAU

DICSA distribue le téléprojecteur **Zygm 2001** en exclusivité et en assure le service pour la Suisse.

DICSA S.A.

Delay TV Ingénieurs-Conseils S.A.

1462 YVONAND

Tél. 024.31.16.15

Annexe 7

Lexique des sigles et des acceptions adoptés

| | |
|--|--|
| <i>A.R.C. II</i> | section Animation, Recherche, Confrontation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Le « II » a été ajouté en 1973, lorsque Suzanne Pagé en prend la direction. |
| <i>AMAM</i> | Association Musée d'Art Moderne, Genève. |
| <i>Art</i> | domaine général regroupant les pratiques artistiques et ses acteurs ; ensemble d'acteurs, d'activités et d'objets particuliers. |
| <i>Art contemporain</i> | pratiques et œuvres allant des années 1970 à nos jours. |
| <i>Art vidéo</i> | pratiques de la vidéo par des artistes ; œuvres qui en résultent. |
| <i>Arts plastiques</i> | emplois des médiums des Beaux-Arts par les artistes contemporains. |
| <i>AW</i> | BECKER Howard S., <i>Art Worlds</i> , Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982]. |
| <i>Beaux-Arts</i> | catégorie historique, traditionnelle et normée de l'art qui regroupe la peinture et la sculpture ainsi que l'architecture, le dessin et la gravure. |
| <i>C.N.A.A.V.</i> | Centre National d'Animation Audio-Visuelle, Paris. |
| <i>LRA</i> | BOURDIEU Pierre, <i>Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire</i> , Paris : Seuil, 2015 [1992]. |
| <i>MAH</i> | Musée d'art et d'histoire, Genève. |
| <i>MAMCO</i> | Musée d'art moderne et contemporain, Genève. |
| <i>Matière vidéo</i> | formes et couleurs considérées comme propres au film vidéo ; produits d'une expérimentation de la technique vidéo, qui s'oppose à un emploi comme support de documentation et/ou de narration. |
| <i>Pratique artistique de la vidéo</i> | pratiques des artistes ; pratiques de la vidéo dans une visée esthétique. |
| <i>TSCR</i> | BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, <i>The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge</i> , Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991, [1966]. |
| <i>Vidéo artistique</i> | pratiques des artistes ; aspects esthétiques de la vidéo. |

Annexe 8

Tableau récapitulatif des théories sollicitées (en gris sont indiquées les bases conceptuelles de ma recherche)

| <i>Concept(s)</i> | <i>Auteur, ouvrage</i> | <i>Date</i> | <i>Mouvement intellectuel</i> | <i>Concept et/ou mouvement lié</i> | <i>Limite</i> |
|---|---|---------------|---|--|---|
| Légitimité Légitimation | Max Weber, « Les Trois Types purs de la domination légitime » | 1917- 1920 | Sociologie politique | | Politique |
| Légitimation (explication, justification) Langage Théorie | Peter L. Berger & Thomas Luckmann, TSCR | 1966 | Sociologie de la connaissance Sociologie du langage Constructivisme | Consécration Théorie de l'acteur-réseau, sociologie de la traduction | Importance primordiale du langage |
| Sous-univers de signification | " | " | " | Champ Mondes de l'art | Importance primordiale des significations |
| Art en tant que système de symboles, autre réalité | " | " | " | Champ de l'art Mondes de l'art | |
| Discours | Michel Foucault, <i>L'Archéologie du savoir ; L'Ordre du discours ; Surveiller et punir</i> | 1969- 1975 | Structuralisme Constructivisme | Discours considéré comme acteur prenant part à la construction des objets | Tout peut être expliqué par le discours. |
| Représentation | Roger Chartier, <i>Au bord de la falaise</i> | 1998 | Histoire culturelle École des Annales | Langage participant aux représentations collectives | Logiques de la pratique et du discours inconciliables |
| Légitimité artistique | Pierre Bourdieu, LRA | 1992 | Constructivisme structuraliste, structuralisme constructiviste | | Légitimation liée à un système de classes et de pouvoirs |
| Champ de l'art | " | " | " | Sous-univers de signification Mondes de l'art | Lutte, rapports de force |
| Instance de consécration | " | " | " | Acteurs ou institutions de légitimation | À la fois personnes et institutions |
| Génération artistique | " | " | " | Transmission d'institutions au sein de la construction sociale de la réalité | |
| Positions Prises de position Dispositions | " | " | " | Interaction Habitualisation, rôles | |
| Mondes de l'art | Howard S. Becker, AW | 1982 | Constructivisme Interactionnisme | Sous-univers de signification Champ de l'art | Tout repose sur l'interaction |
| Participant | " | " | " | Acteur Agent | |
| Interaction | " | " | " | Lutte, rapports de force | |
| Conventions | " | " | " | Normes, règles Typifications | |

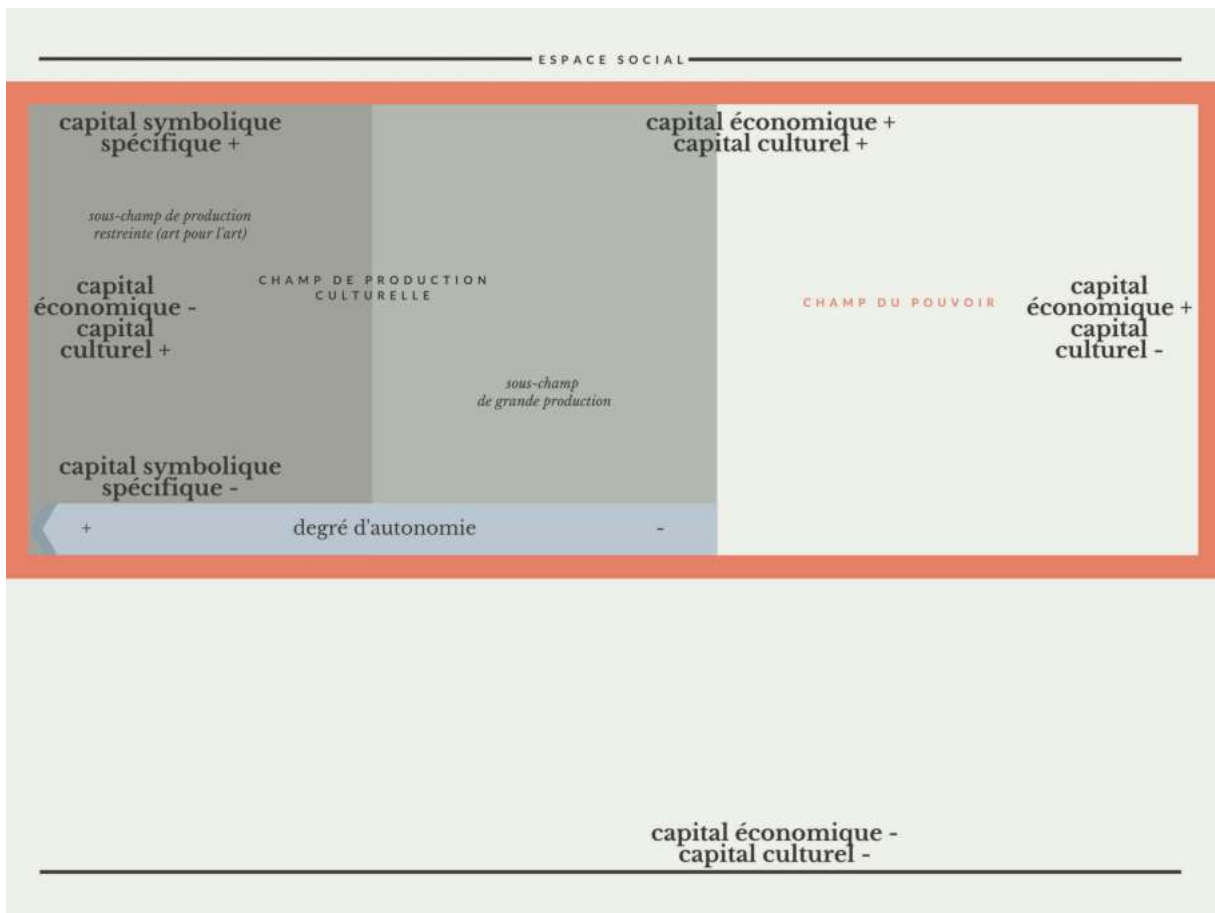
Annexe 9

Tableau récapitulatif des principaux concepts de TSCR et de leurs traductions

| <i>English, 1991</i> | <i>Deutsch, 2016</i> | <i>Français, 2018</i> |
|-------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| legitimation, p. 110 | Legitimierung, S. 98 | légitimation, p. 162 |
| legitimation, p. 112 | Legitimation, S. 100 | légitimation, p. 165 |
| universe, p. 82 | Universum, S. 69 | univers, p. 126 |
| universe, p. 84 | Sinnwelt, S. 71 | univers, p. 129 |
| universe of meaning, p. 96 | Sinnwelt, S. 83 | univers de signification, |
| p. 102 | S. 90 | p. 144 ; pp. 151-152 |
| social-scientific universe of | Sinnwelt der soziologischen | univers du discours de la |
| discourse, p. 104 | Sprachregelung, S. 92 | science sociale, p. 154 |
| conceptual machinerines of | Theoretische Konstruktion | machineries conceptuelles |
| universe-maintenance, p. 122 | als Stütze für Sinnwelten, | de la maintenance de |
| | S. 112 | l'univers, p. 178 |
| partial universes, p. 142 | Teilsinnwelten, S. 134 | univers partiels, p. 206 |
| symbolic universe, | symbolische Sinnwelt, | univers symbolique, p. 194 |
| pp. 133-134 | S. 124 | |
| sub-universe of meaning, | Subsinnwelt, S. 90 | sous-univers de |
| p. 102 | | signification, p. 152 |
| sub-worlds, p. 158 | Subwelten, S. 148 | sous-mondes, p. 225 |
| world of meaning, p. 40. | Bedeutungsgebilde, S. 29 | monde de sens, p. 74 |
| finite province of meaning, | umgrenzte Sinnprovinz, | domaine fini de sens, p. 73 |
| p. 39. | S. 28 | |

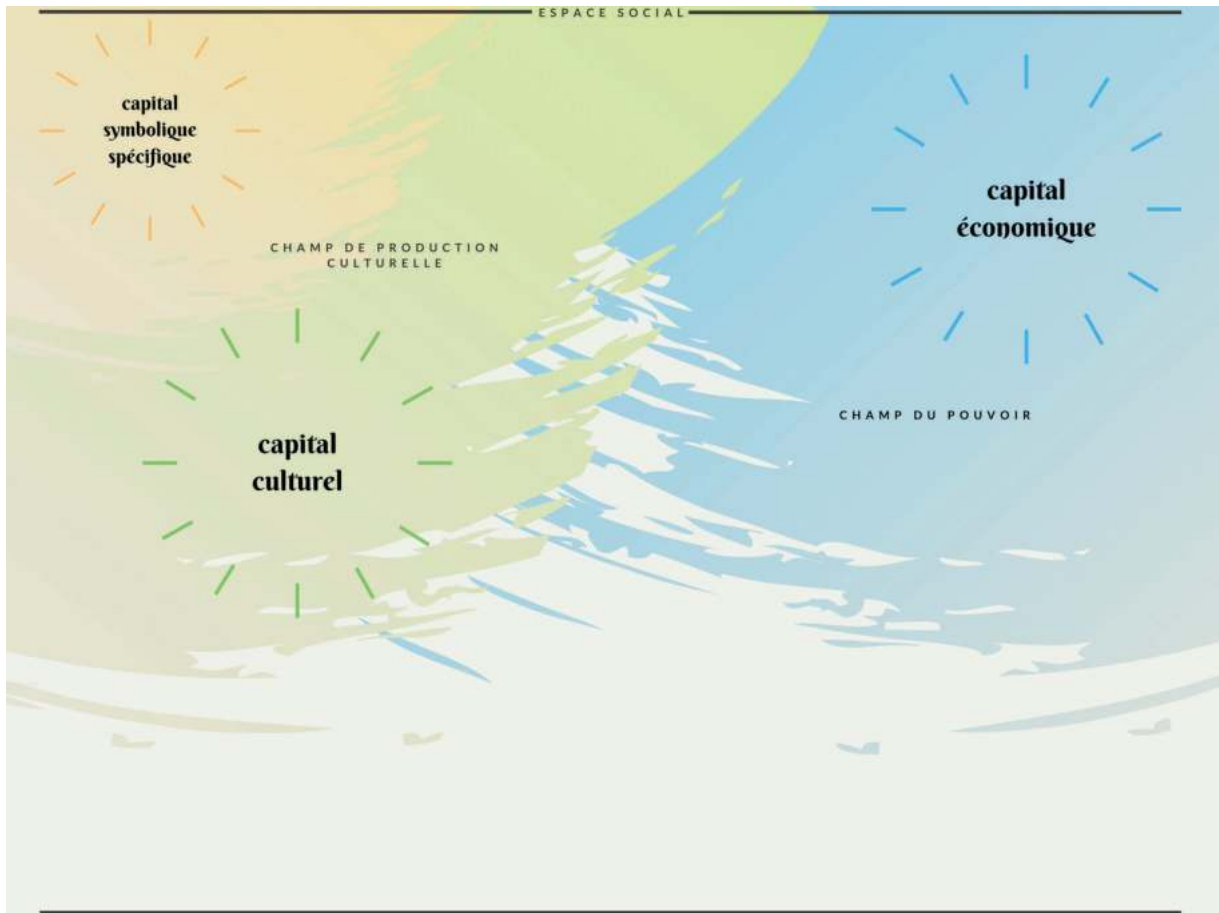
Annexe 10 A

Schéma du champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social selon LRA, p. 207 (version simplifiée)



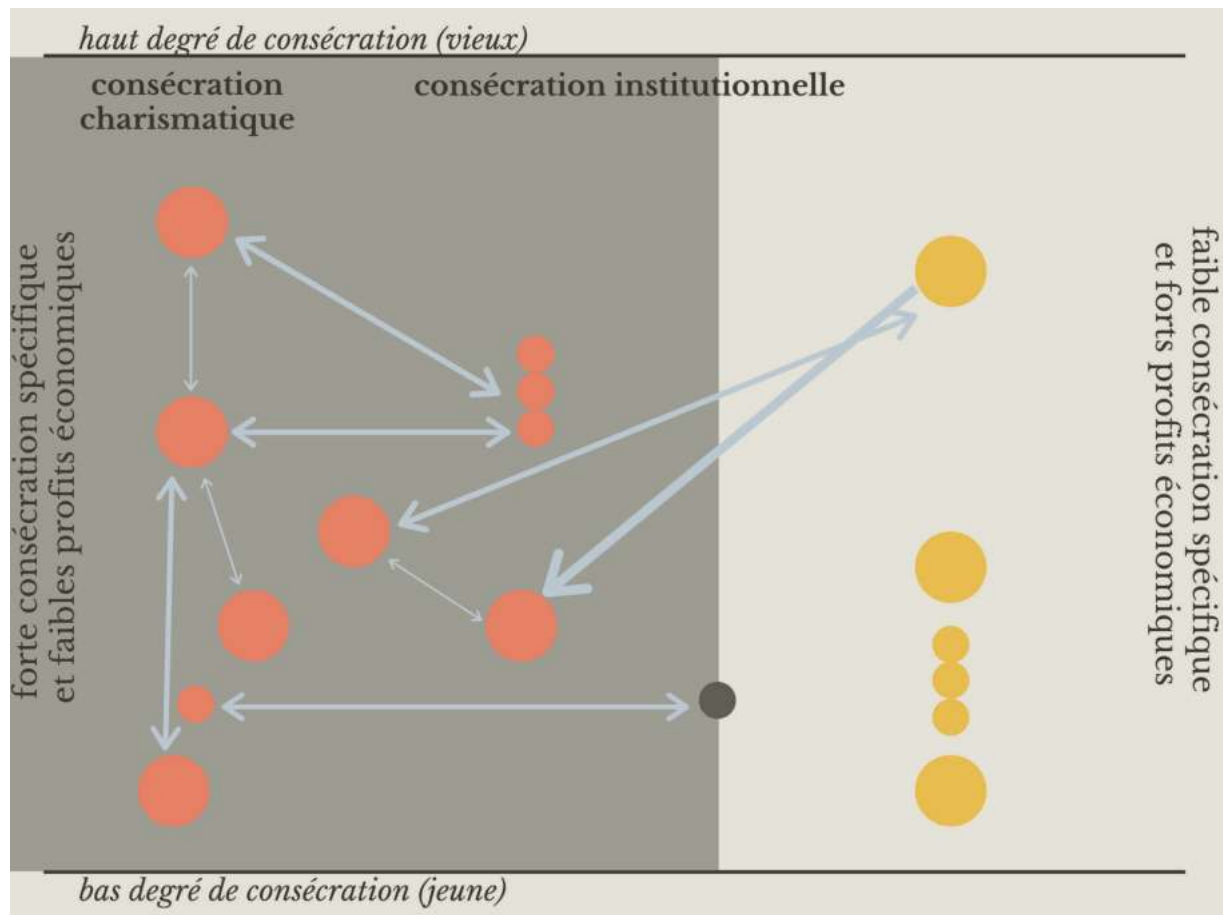
Annexe 10 B

Schéma des différents types de capital impliqués dans le champ de production culturelle, inspiré de LRA, p. 207



Annexe 11

Schéma du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle (détail) selon LRA, p. 205 (version simplifiée)



Annexe 12

ART VIDEO/CONFRONTATION 74, communiqué de presse de l'exposition à l'A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre-8 décembre 1974, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID, dossier « Vidéo → 1975 + sans date ». © Musée d'Art Moderne de Paris

A . R . C . 2

Dans le cadre du Festival d'Automne, l'A.R.C.2 et le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animations Audio-Visuelles) avec la participation du Centre Culturel Américain de Paris, organisent du 8 Novembre au 8 Décembre 1974, une manifestation :

"ART VIDEO/CONFRONTATION 74"

au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

En plus d'un "atelier" de création ouvert au public et d'une section importante de documentation (photos, catalogues, etc..). La manifestation comprendra d'une part une présentation de bandes vidéo d'autre part des Environnements.

I - La première partie présente elle-même deux orientations :

- d'une part, l'art/vidéo : recherches formelles sur le médium vidéo et la manipulation de l'image, obtenues par l'utilisation de différents dispositifs électroniques, et l'intervention d'autres média (musique, danse ...). Seront présentées les réalisations de Nam June PAIK, ETRA, VASULKA, ESMHWILLER, LES LEVINE, etc ...
- d'autre part, "La Vidéo et les artistes", ou la vidéo utilisée comme outil d'enregistrement d'"actions artistiques", souvent éphémères (body-art, land-art) telles que celles d'ACCONCI, OPPENHEIM, Bruce NAUMANN, Charlemagne PALESTINE, Allan KAPROW, Gina PANE, Fred FOREST.

II - Cette présentation sera accompagnée d'une importante section d'"Environnements" introduisant la notion d'"espace vidéo" : GRAHAM, GILLETTE; PAIK, GALLOWAY).

Par ailleurs, pendant toute la durée de la manifestation, des artistes munis d'un matériel léger, proposeront au public de participer à une série d'actions ponctuelles.

De façon à ouvrir la manifestation à l'ensemble du problème "vidéo", des débats-rencontres auront lieu (à 20 h. 30) aux dates suivantes et selon les thèmes ci-après :

- mercredi 27 novembre : Public access et Télévision communautaire.

Débat animé par Mr. Augustin GIRARD, Chef du Service d'Etudes et de Recherches du Secrétariat d'Etat à la Culture, avec la participation de :

- MM. Jacques THIBAU
- Daniel POPULUS
- Jean-Pierre DUBOIS-DUMEE
- Gérard METAYER
- Michael GOLDBERG
- et Yves CHAPUT (Canada).

- vendredi 29 novembre : Éducation et Créativité.

Débat animé par Mr. DIEUZEIDE, Directeur de la Division matérielles et techniques d'éducation à l'UNESCO, avec la participation de spécialistes de pédagogie, de formation professionnelle et d'environnement.

- mercredi 4 décembre : La vidéo dans le contexte artistique actuel.

Débat animé par Mr. René BERGER, Conservateur en Chef du Musée de Lausanne, avec la participation de :

- MM. Jorn MÉRKERT, Directeur de la Vidéothek de Berlin
- Bernard BORGEAUD, Critique d'art
- Dominique NOGUEZ, Critique d'art
- Pierre RESTANY, Critique d'art
- Mme. Liliane TOURAINÉ, Critique d'art
- MM. Michael GOLDBERG
- et Yves CHAPUT (Canada).

- vendredi 6 décembre : "Imagery and Imagination".

Débat animé par Mr. Don FORRESTA, Directeur du Centre Culturel Américain de Paris, avec la participation de :

- MM. Gérald O'GRADY, Directeur du Center of Media Studies,
State University of New-York - Buffalo
- Ed EMSWILLER.

- De plus, jeudi 5 décembre, projection-débat sur 5 écrans vidéo de la bande de Martial RAYSSE, "L'otel des Folles Fatmas".

Annexe 13

Liste des expositions de l'A.R.C. II présentant de la vidéo entre 1975 et 1983 (établie selon PAGÉ, LAFFON 1983)

- 17 décembre 1974-27 janvier 1975 : *VOSTELL. Environnements – Happenings – Manifestes/Films 1958-1974*, exposition présentée parallèlement à celle intitulée *Fluxus – Documents*.
- 13 novembre-14 décembre 1975 : *Une expérience d'art socio-écologique. Photo – Film – Vidéo, Neuenkirchen 1975*. Les œuvres présentées lors de cette exposition, organisée en collaboration avec le C.N.A.A.V., étaient issues d'une expérience conduite du 30 mai au 21 juin par l'Office franco-allemand pour la jeunesse dans le village de Neuenkirchen. Elle a impliqué treize artistes allemands et quinze français.
- 28 avril-5 juin 1977 : *Mythologies quotidiennes II*, organisée par les critiques d'art Gérald Gassiot-Talabot et Jean-Louis Pradel ainsi que les peintres Bernard Rancillac et Hervé Télémaque. L'exposition a été accompagnée de films d'artistes.
- 19 janvier-5 mars 1978 : *Les singuliers de l'art. Des Inspirés aux Habitants Paysagistes*, organisée en collaboration avec l'architecte et sculpteur Alain Bourbonnais. L'exposition a regroupé plusieurs artistes et types de supports dont des environnements et des films.
- 22 novembre 1978-8 janvier 1979 : *Nam June Paik*, rétrospective accompagnée de performances par Charlotte Moorman et Nam June Paik.
- 30 janvier-24 février 1980 : *Espaces libres*, manifestation durant des travaux dans les salles d'exposition. Elle a mêlé jazz, musique contemporaine, interventions diverses et un choix de bandes vidéo.
- 1^{er} décembre 1980-4 janvier 1981 : *Art vidéo japonais*. Contrairement aux autres expositions consacrées à un pays (Canada, Angleterre, Allemagne), celle-ci, élaborée par le Professeur Yamaguchi, s'est concentrée sur un médium, la vidéo. En parallèle s'est tenue, dès le 22 novembre, l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*.
- 16 janvier-8 mars 1981 : *Art. Allemagne. Aujourd'hui*. Après le Japon, c'est au tour de l'Allemagne de disposer d'une exposition sur sa jeune création. De nombreux médiums ont été présentés dont la vidéo et le film.
- 26 novembre 1981-3 janvier 1982 ; 14 janvier-21 février 1982 : *Ateliers 81-82*, exposition présentée en deux volets distincts pour dresser un panorama de la diversité des courants de la création actuelle, tout en faisant la part belle à la peinture. La vidéo y a été représentée par un débat animé par Anne-Marie Duguet, « La vidéo en question », ainsi que par les œuvres, entre autres, de Jean-Paul Fargier, Yann Nguyen Van Minh et Nil Yalter.
- 16 mars-24 avril 1983 : *Nil Yalter. « C'est un dur métier que l'exil » (Nazim Hikmet)*. Cette exposition a consisté en une installation multimédia mêlant vidéo, photographie, textes et dessins. Parallèlement se sont tenues quatre expositions, respectivement des artistes Martine Aballea, Jean-Marie Bertholin, Paul-Armand Gette et Claude Rutault.
- 6 mai-12 juin 1983 : *Wonder Products. Techno-Pop in Wonder Land*, exposition consacrée au collectif d'artistes Wonder Products. Durant l'exposition, la chaîne privée du groupe, *Wonder TV*, a émis dans les salles de l'A.R.C. II.

Annexe 14

Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au CNAAVE (sic), compte rendu manuscrit de quatre pages rédigé par Suzanne Pagé, 2 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

Compte rendu de la réunion
du jeudi 27 juin au CNAAVE.

Après exposé des réticences de Michel Foucault
quant à la participation du groupe IMPACT
de Lausanne à l'exposition:

Confrontation ART/VIDÉO 74
(18.11.74 → 8.12.74)

deux options possibles ont été retenues:

1^{ère} option = Participation du groupe Impact
justifiant une participation
étendue à différents pays
(Suisse, Allemagne, Canada,
Belgique, Hollande etc..)

2^{ème} option = Exposition organisée seulement
avec

- ① - L.A.R.C 2
- ② - Le CNAAVE
- ③ - Le Centre Culturel Américain

présentent uniquement les artistes français
et américains +, éventuellement, le VIDEOCLA
si son financement (10.000 fr.) peut être
pris en charge par le Festival d'Automne.

En résumé et dans tous les cas, on peut prévoir:

- ① - une exposition - prétexte
- ② - Des débats (semaine du 26.11 au 6.12)
- ③ - un catalogue + publications
- ④ - un lien avec Sigma de Bordeaux
(vidéo, création cf. Ancajume)

II. Etablissement du budget

(2)

A. Ce qui aura lieu de toute façon :

Recourtes / débats : Art / Vidéo 74

1° Programme

①. Vidéo - Art : responsable Dan Forrester

②. Public Access : responsable : R. Berger
(nouveaux types de T.V.) - les nouvelles

③. Educative et créativité responsables :

- Red Burns.
- Dieuzède.

- Il/au ch'a donc prévoir des frais d'invitation pour :

- Red Burns
- René Berger
- Yu, représentant du Conseil de l'Europe

2° Devis des recourtes

①. Devis technique :

- auditorium : matériel CNAU.

15.000 fs.

②. Organisation

- Dominique Bellan. 7.000 fs

- Dany Bloch 7.800 fs

- Animateur 2.000 fs

- Gardiens (pour 8 jours de soirée) 4.000 fs.

20.800 fs

③. Voyage / séjour des invités

5.000 fs

si Red Burns est prise en charge par le C.C.A.

Dans budget de la semaine Recettes/ Débits ⁽³⁾

50.000 frs

pris en charge par le CNAAV.

(B) - Exposition proprement dite.

(a) - 1^{re} option

Si Impact participe

- Prise en charge du catalogue avec:
 - couverture
 - introduction } différentes
- Co-production:

dans le cadre du Festival d'Automne

| | |
|---|---|
| } | - A.R.C |
| | - CNAAV |
| | - Centre Culturel Américain Musée des Arts Décoratifs de Lausanne |

(b) - 2^e option

- Ce qui apparte le Centre Culturel Américain

- ① - Voyage + frais de séjour d'1 personne sous haute Red Bulls
- ② - Les bandes gratuites: 50 heures
- ③ - La participation essentielle de
 - = Bill Anthrop et sa femme + matériel
 - = les Ethra + matériel (physio. video)
 - = Stephen Beck + synthés eur
 - = Stan Vanderbeek +
 - = Uliam Blod + matériel

- venant de Cologne
- subventionnés par
V.D.B.

④ - Matériel imprimé.

⑤ - Le doit de la semaine (comptant sur les promesses du CNAAV pour se le procurer)

- Prevoit
- 10 manitens (maximum)
 - 25 postes (s'il y a "impact")
 - Par le CNAAV:

12 postes :

- 8 caiseurs standard américain
- 4 noir et blanc

$\frac{1}{3}$ en cassettes / bandes ouvertes $\frac{1}{2}$ pouce
marque Foscopec à modifier chez Sony.
Imbatic double standard
3 sur même appareil C I C A M
I T. C

- A la rigueur 2 sortes d'appareil à faire venir par Sony France de Sony Japon
Video Heads (1 cassette)

- ① - Attention au son.
- ② - " au planning
- ③ - " aux techniques
prévoir 2 techniciens à 200 frs par jour
(Lit Callaway etc chez Sony)

les Américains ont déjà dépensé 5.000 dollars

Compte rendu Suzanne 2-7-74

Exposition Art Vidéo. Conférence 74

① - Contenu

① - Art vidéo = recherches / nouvelles
Nord-Américaine

② - La Vidéo et les artistes / ceux qui
s'engagent sur bande Vidéo.

- les Français: Kauter, Pone
Manicot, Gerz, Boltanski, Souleis, Rabascall,
Forest, Madrand
- les U.S.A = Get G. Accardi
- l'Allemagne = Beuys
- l'Italie
- la Belgique
- le Canada
- le Japon

- coût location possible: ... 5.000 frs

- Divers ----- 5.000 frs

③ - Catalogue - Affiches ----- 2.000 frs.

Annexe 15

Annonce de l'exposition « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 », document non daté de deux pages, certainement un document d'information interne ou une version antérieure du communiqué de presse, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

L'A.R.C. 2 et le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animation Audio-Visuelle) organisent du 8 novembre au 8 décembre 1974, une grande manifestation internationale d'art/vidéo : " ART/VIDEO CONFRONTATION 74" au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Deux orientations très différents de l'art vidéo seront présentées dans le cadre de cette manifestation :

- L'art vidéo proprement dit, entendu comme des recherches formelles sur le médium vidéo lui-même, au moyen de toute une série de manipulations de l'image, au moyen de procédés techniques et d'appareils divers tels que synthétiseur ou coloriseur ; toutes les combinaisons sont alors possibles "perturbant la perception de l'espace et du temps : une sorte de dérèglement des sens par l'"électronique" (Suzanne PAGE).. Les expériences sont effectuées au niveau des caractéristiques propres au dispositif électronique et font souvent appel à une collaboration très intime avec d'autres media tels que cinéma et musique. Une majorité d'artistes et d'ingénieurs américains font des recherches dans cette direction grâce aux équipements perfectionnés mis à leur disposition dans différents centres (New-York, Boston, San Francisco, etc...).. On peut citer les travaux de Stephen BECK, Dimitri DEVYATKIN, Bill et Louise ETRA, Ed. EMSHWILLER, Neri JUNE PAIK, Stan VAN DER BEEK, Woody et Steina VASULKA, etc...

- Dans la section baptisée "La vidéo et les artistes", la vidéo est utilisée comme outil d'enregistrement d'actions "artistiques" éphémères (body-art, land-art, etc..) ; elle devient alors un moyen de documentation plus complet que la photographie ou le texte et une possibilité pour les artistes - qui font éditer les bandes selon un tirage souvent limité- un moyen de fixer un moment privilégié. L'action sera alors perçue et vécue par le spectateur à deux niveaux différents. Un décalage assez net est observé entre l'image restituée par l'écran vidéo et l'action vécue (cf. une récente action de Gina Pane).

De très nombreux artistes ont, à ce jour, particulièrement aux U.S.A. (toujours pour des questions de matériel disponible) : ACCONCI, OPPENHEIM; Bruce NAUMANN, Frank GILLETTE, Allan KAPROW, Dan GRAHAM, Willoughby SHARP, Peter CAMPUS, Charlemagne PALESTINE, WEEGMAN, Richard SERRA, Keith SONNIER etc.. seront représentés à la manifestation par leurs tapes les plus récentes. En Europe, Gina PANE, SARKIS, Christian BOLTANSKI, BEUYS, VOSTELL, MUNTADAS, GERZ, Hervé FISCHER présenteront également leurs travaux.

.../...

La manifestation comportera également :

- un centre de documentation ouvert au public.
- un atelier de recherches visuelles et de création à la disposition du public et des artistes désireux de se familiariser avec la caméra.
- des environnements" associant grâce au jeu des caméras et de récepteurs (moniteurs) le public aux constructions élaborées par les artistes. Ainsi, Fred FOREST procédera à une "action sociologique" ainsi que l'espagnol MUNTADAS, tandis que Dan GRAHAM, Nam June PAIK, Frank Gillette, IMMURA présenteront des organisations d'espace dans lesquelles le public prendra conscience de son identité propre.

Enfin, fin novembre, début décembre, des rencontres/débats, organisées autour de projection vidéo, , se dérouleront autour de quatre grands thèmes :

- l'art vidéo (débats dirigés par Don FORRESTA, Directeur du Centre Culturel Américain de Paris)
- l'accès public (expériences françaises et étrangères de réalisation de programmes locaux de télévision par des non professionnels) : débats dirigés par A. GIRARD, Directeur du Service des Etudes du Secrétariat d'Etat à la Culture.
- Education et créativité (apport de la vidéo comme technique d'expression, notamment en milieu scolaire, et dans les milieux défavorisés quant au maniement du langage ou ayant des problèmes de communication : enfants inadaptés, malades mentaux) : débats dirigés par A. DIEUZEDE, Directeur du Département Education UNESCO)
- La vidéo et la communication : débats dirigés par Mr. René BERGER.

:--:--:--:--

| Michel FANSTEN | | Il a été admis, à titre transitoire, que les salaires de Michel FANSTEN, initialement supportés intégral par le F.I.C. seraient pris partiellement en charge par le C.N.A.A.V. du 1er Juillet au 31 Décembre 1977 pour une somme fixée forfaitairement à 25 000 frs (charges sociales comprises) | | | |
|---|------------|--|--|---------|--|
| | Honoraires | Opérations terminées salaire total ch. Soc. non compr. | Salaire mensuel charges sociales non comprises | | Réévaluation à l'étude Références - tarif syndacé et tarifs pratiqués dans l'au visuel |
| | | | AOUT | SEPTEM. | |
| Marie Françoise MASCARO | | | 4 400 | 4 840 | |
| Martine CASTRO | | | 2 400 | 2 640 | |
| Yvonne GABET | | | 3 000 | 3 300 | |
| Régine BOUILLARD | | | 1 800 | 1 980 | |
| Germaine MADRASSI | | | 480 | 528 | |
| <u>Emplois techniques</u> | | | | | |
| Eric SPITZ (voir publications) | | | | | |
| J. Paul TRILLOT | | | 2 100 | 2 310 | |
| Christine VIGNAL | | | 2 500 | 2 750 | |
| Jack JOUSSE | | | - | 2 500 | |
| (remplace Pierre Antoine Taufour 2 700) | | | | | |
| Jacques KUCHLER | | 2 187 | | | |
| Michel BANKAERT | | 1 620 | | | |
| Christian LE ROCH | | 1 620 | | | |
| Gérard GARRIGOU | | 1 900 | | | |
| Guy SUSPLUGAS | | 14 000 | | | |
| Pierre TIXEUIL | | 10 000 | | | |
| Marcel DUPOUY | | | 2 000 | 3 300 | |
| Dominique BELLOIR | | 5 900 | | | |
| Daniel DESSART | | 2 548 | | | |
| J. Paul FRANCK | | 2 548 | | | |
| Sergio MOSCA | | 438 | | | |
| Dany BLOCH | | | 1 500 | 1 500 | |
| Dominique BELLOIR | | | 1 200 | 1 320 | |
| Eric SPITZ | | | 1 450 | 1 595 | |
| Danielle GUILBERT | | 5 000 | | | |
| Jean LANFANT | | 2 500 | | | |
| Sylvie Revert | | 12 103 | | | |
| Jean Michel BAER | | 2 200 | | | |
| Claude de CAPDENAC | 1 200 | | | | |
| Mario Madeleine NARBAITS | | 2 100 | | | |
| Rose MEUNIER | | 2 000 | | | |
| Odile ROUQUET | | | 1 400 | 1 540 | |
| Sylvie REVERT (Voir Publication) | | | | | |
| Danielle GUILBERT | | | | 1 250 | |
| Dominique BELLOIR (Voir Rec. Tech) | | | | | |
| Monique CARRAS | | | 2 000 | 2 200 | |
| Maud LEVILLAIN | | | 2 185 | 2 500 | |

ETAT DES SALAIRES - CHARGES ACTIONS INTERVENTIONS

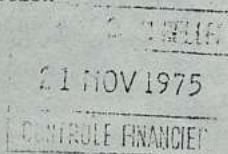
1 - Contrats à durée limitée : personnel recruté pour une action déterminée

| | SALAIRES | CHARGES | TOTAL |
|--------------------------------|------------|-----------|---------------|
| <u>Documentation</u> | | | |
| VIGNAL christine | 14 100 | 6 000 | 20 100 |
| PEBEYRE | 163 | 67 | 230 |
| CARRAS Monique | 30 200 | 13 000 | 43 200 |
| ROUQUET Odile | 3 706,50 | 1 398,83 | 5 105,33 |
| <u>Evaluation II Solde 74</u> | | | |
| SPITZ Eric | 648,34 | 251,18 | 899,52 |
| <u>Assistance technique</u> | | | |
| TRILLOT Jean Paul | 4 789,85 | 2 100,78 | 6 890,63 |
| JOUSSE Jack | 9 462,50 | 4 202,00 | 13 664,50 |
| STOLLSTEINER Philippe | 7 000,00 | 2 800,00 | 9 800,00 |
| <u>Recherches visuelles</u> | | | |
| Solde 74 DUPOUY Marcel | 7 030,25 | 1 948,39 | 8 978,64 |
| Croiset | 2 500,00 | 968,50 | 3 468,50 |
| <u>Actions Interventions</u> | | | |
| Nicole CROISET | 4 000,00 | 1 581,60 | 5 581,60 |
| J.P. TRILLOT | 5 635 | 2 254 | 7 889 |
| JOUSSE Jack | 1 700 | 680 | 2 380 |
| SALADIN Monique | 15 000 | 6 000 | 21 000 |
| TRANCHEFORT | 15 000 | 6 000 | 21 000 |
| DIDIER | 5 250 | 2 100 | 7 350 |
| <u>AUTRES CONTRATS</u> | | | |
| Anne PASCAL - Chantale LOMBARD | 45 400 | 18 262,28 | 63 662,28 (1) |
| Danièle GUILBERT - M. BRETIN | | | |
| NAQUET | | | |
| | 172 585,44 | 69 614,56 | 241 200,00 |

2 - Contrats complémentaires en heures supplémentaires au titre des actions et interventions - personnel - C.N.A.A.V.

| | |
|---|---------------|
| GABET Yvonne | 13 000,00 (1) |
| MASCARO Marie Françoise : Action concertée avec la Télévision | 13 000,00 (1) |
| CASTRO Martine : BIENNALE PARIS | 2 800,00 (1) |
| | 270 000,00 |
| | ===== |

(1) Evaluation



ETAT DES SALAIRES - CHARGES ACTIONS INTERVENTIONS

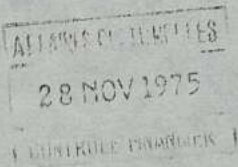
1 - Contrats à durée limitée : personnel recruté pour une action déterminée

| | SALAIRES | CHARGES | TOTAL |
|--------------------------------|------------|-----------|---------------|
| <u>Documentation</u> | | | |
| VIGNAL Christine | 14 100 | 6 000 | 20 100 |
| PEBEYRE | 163 | 67 | 230 |
| ROUQUET Odile | 3 706,50 | 1 398,83 | 5 105,33 |
| | | | |
| <u>Evaluation II Solde 74</u> | | | |
| SPITZ Eric | 648,34 | 251,18 | 899,52 |
| | | | |
| <u>Assistance technique</u> | | | |
| TRILLOT Jean Paul | 4 789,85 | 2 100,78 | 6 890,63 |
| JOUSSE Jack | 9 462,50 | 4 202,00 | 13 664,50 |
| STOLLSTEINER Philippe | 7 000,00 | 2 800,00 | 9 800,00 |
| | | | |
| <u>Recherches visuelles</u> | | | |
| Solde 74 DUPOUY Marcel | 7 030,25 | 1 948,39 | 8 978,64 |
| Croiset | 2 500,00 | 968,50 | 3 468,50 |
| | | | |
| <u>Actions Interventions</u> | | | |
| Nicole CROISET | 4 000,00 | 1 581,60 | 5 581,60 |
| J.P. TRILLOT | 5 635 | 2 254 | 7 889 |
| JOUSSE Jack | 1 700 | 680 | 2 380 |
| | | | |
| SALADIN Monique | 15 000 | 6 000 | 21 000 |
| TRANCHEFORT | 15 000 | 6 000 | 21 000 |
| DIDIER | 5 250 | 2 100 | 7 350 |
| | | | |
| <u>AUTRES CONTRATS</u> | | | |
| Anne PASCAL - Chantale LOMBARD | { | 28 262,28 | 98 662,18 (1) |
| Danièle GUILBERT - M.BRETIN | | | |
| NAQUET | | | |
| | 70 400 | | |
| | 166 385,84 | 66 614,56 | 233 000,00 |

2 - Contrats complémentaires en heures supplémentaires au titre des actions et interventions - personnel - C.N.A.A.V.

| | | |
|---|------------|-----|
| GABET Yvonne | 13 000,00 | (1) |
| MASCARO Marie Françoise : Action concertée avec la Télévision | 13 000,00 | (1) |
| CASTRO Martine : BIENNALE PARIS | 2 800,00 | (1) |
| CARRAS Monique : Super 8 | 8 200,00 | (1) |
| | 270 000,00 | |
| | ===== | |

(1) Evaluation



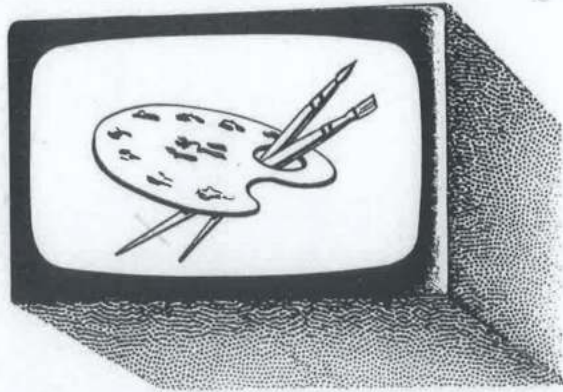
Annexe 17

Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.), document de deux pages qui accompagne la lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne

| <u>Exposition : " CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 "</u> | |
|--|---------------------|
| <u>BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)</u> | |
| <u>1°) - EXPOSITION PROPREMENT DITE.-</u> | |
| - Catalogue..... | 10.000 frs. |
| - Fourniture et assurance du matériel- Assistance technique | 25.000 frs. |
| - Frais d'installation de 5 cellules et de postes-récepteurs (memorisation- électricité) | 15.000 frs. |
| - Location des environnements | 20.000 frs. |
| - Location des bandes vidéo..... | 8.000 frs. |
| - Photos (presse et exposition) - Affichage..... | 5.000 frs. |
| - Divers | 5.000 frs. |
| - Deux techniciens à 200 frs. par jour, charges sociales comprises, pendant 28 jours..... | 11.800 frs. |
| TOTAL : | <u>94.800 frs</u> |
| <u>2°) - ORGANISATION GÉNÉRALE.</u> | |
| - Salaire Dominique BELLOIR | 7.800 frs. |
| - Salaire Dany Bloch | 7.800 frs. |
| TOTAL : | <u>14.800 frs</u> |
| <u>3°) Manifestations exceptionnelles : Rencontres et débats.</u> | |
| - Animateur..... | 2.000 frs. |
| - Gardiens (heures supplémentaires)..... | 4.000 frs. |
| - Voyage et séjour des invités (l'un d'entre eux étant pris en charge par le Centre Culturel Américain)..... | 10.000 frs. |
| TOTAL GÉNÉRAL : | <u>125.600 frs.</u> |
| L'A.R.C.2. prend à sa charge : | |
| - La disposition d'une partie de ses salles. | |
| - Le gardiennage aux heures normales d'ouverture. | |
| - La fabrication et l'expédition des cartons d'invitation. | |

Annexe 18

OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972 (couverture). © Conseil de l'Europe

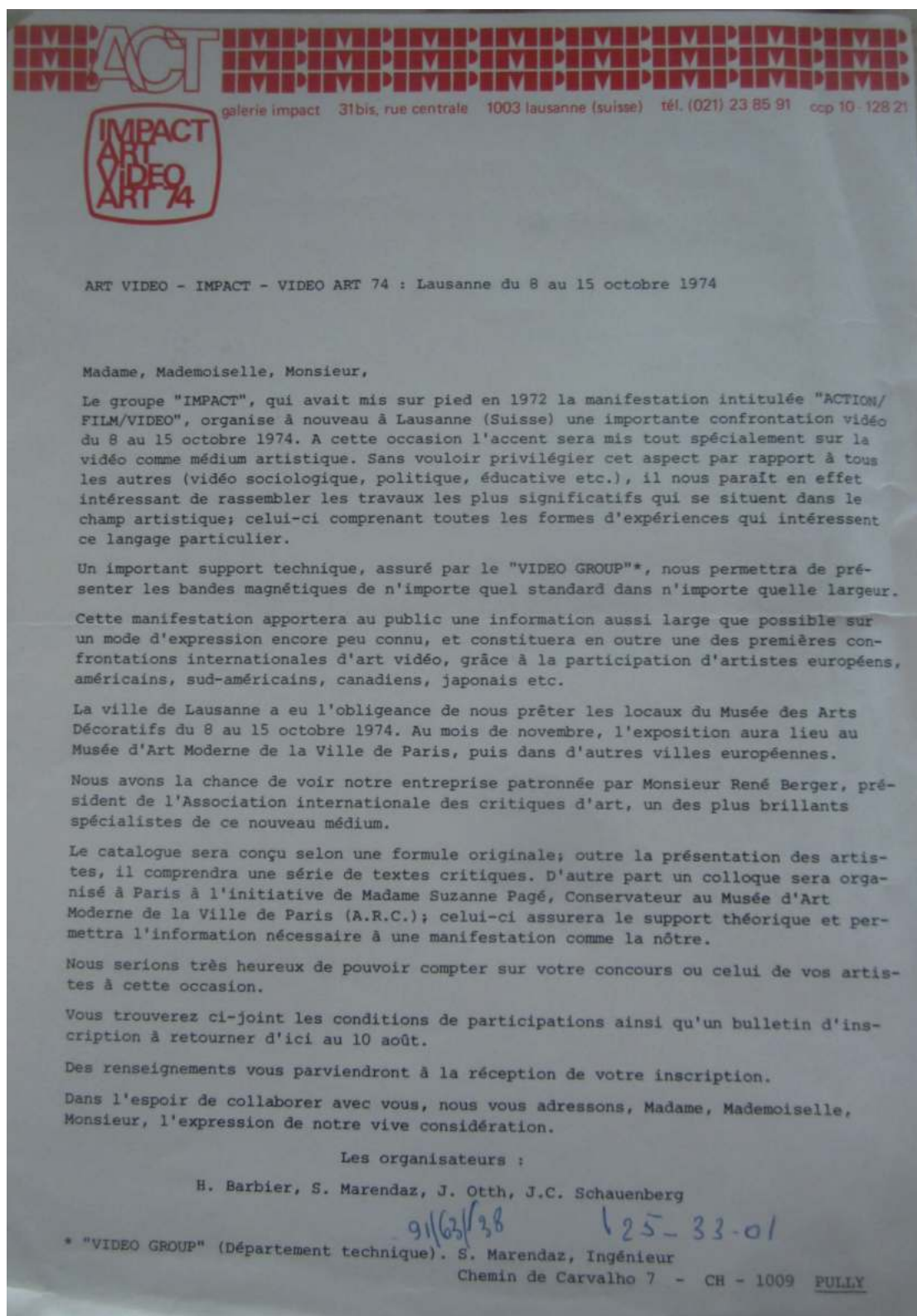


LES MÉTHODES DE DIFFUSION DE L'ART PAR LA TÉLÉVISION
LES MÉTHODES D'UTILISATION DE LA TÉLÉVISION CONSIDÉRÉE
COMME SOURCE ET CRÉATION DE NOUVELLES FORMES D'ART

CONSEIL DE L'EUROPE
COMITÉ DE L'ÉDUCATION EXTRASCOLAIRE
ET DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL

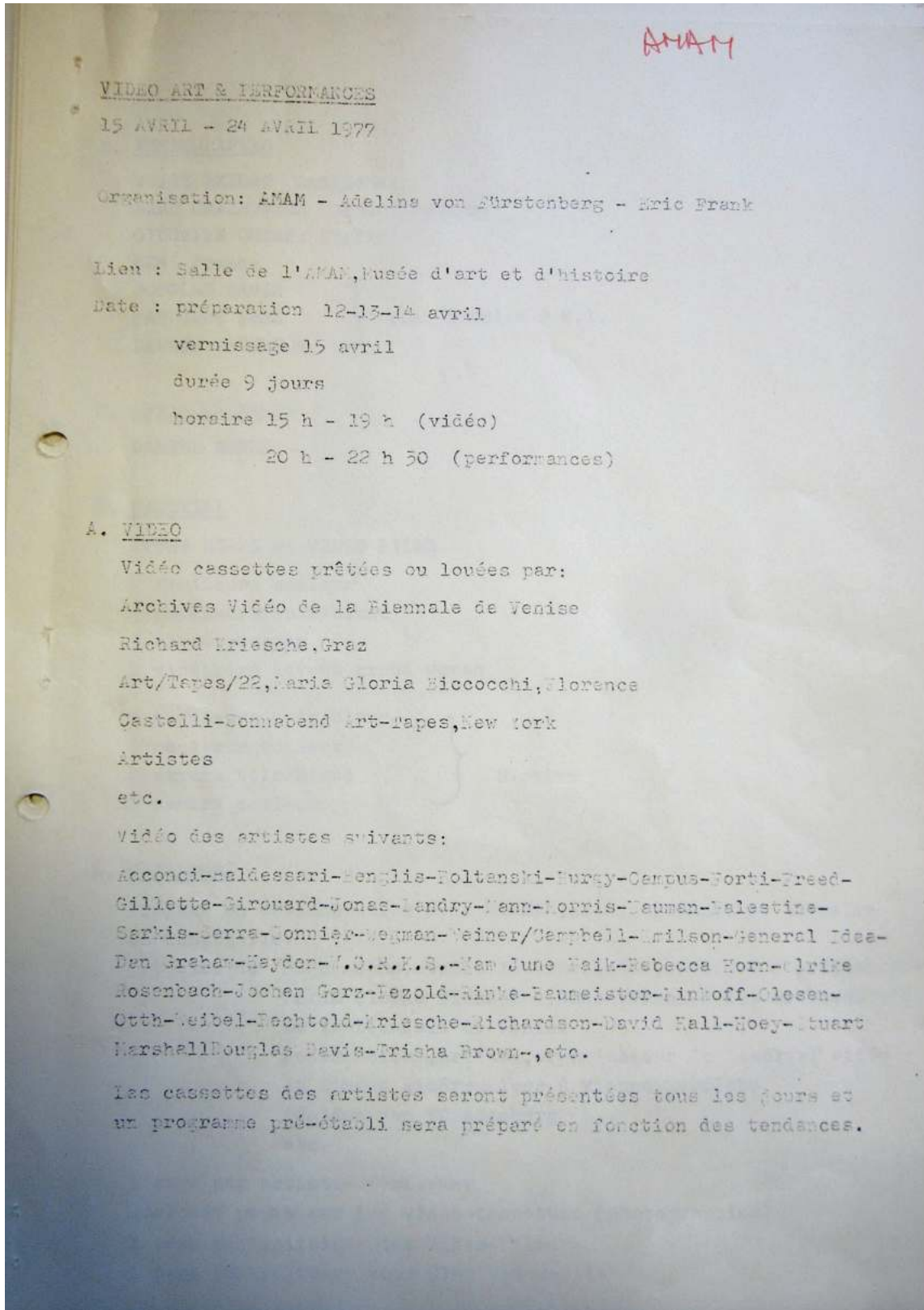
Annexe 19

ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974, circulaire d'une page signée par Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Claude Schauenberg, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris



Annexe 20

VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977, dossier de quatre pages, [1977], dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340



B. PERFORMANCES

VALIE EXPORT Autriche

MARC CHAINOWICZ Grand Bretagne

GIUSEPPE CHIARI Italie

BEN France

DOUGLAS DAVIS

NAM JUNE PAIK

LAURIE ANDERSON

} USA à voire à N.Y.

C. ENVIRONNEMENTS

DANIEL BUREN

D. MATERIEL

Trans HI-FI et VIDEO FILMS

2 moniteurs couleur

2 moniteurs noir/blanc

3 magnétoscopes

1 vidéobeam Advent grand écran

4 moniteurs noir/blanc

1 moniteur couleur

4 camera noir/blanc

1 camera couleur

} D.Buren

E. CATALOGUE

Préparé en collaboration avec STAMPA, Bâle, galériste et libraire
au Kunsthalle.

Articles de Hugh Adams, studio International, critique d'art, Londres
Maria Gloria Biccocchi, Conservatrice des archives vidéo
de la Biennale de Venise
Peter Weibel, artiste, organisateur du Festival vidéo
et Cinéma alternatives à Vienne, Autriche
Adelina von Fürstenberg
etc.

1 page par artiste- performer

quelques pages sur les vidéo-cassettes (photographies)

1 page publicitaire pour Video-Films

1 page publicitaire pour Club "Video-Film"

F. PERSONNEL AUXILIAIRE

2 étudiants des Beaux-Arts, section vidéo.
Gardiens pour les heures supplémentaires

G. ASSURANCES

Cassettes vidéo
Appareils vidéo

H. DOCUMENTATION

Livres, catalogues, etc. seront à la disposition du public qui pourra les consulter ou les acheter.

I. PUBLICITE

Affiches, panneaux, journaux, TV, etc.
à discuter

J. CONFERENCES

Il est prévu une conférence de Jean-Luc GODARD sur son travail vidéo, ainsi qu'un interview avec lui sur le catalogue.

Ci-joint a) Budget
b) Devis appareils vidéo
c) Documentation sur les artistes participants aux performances

BUDGET

| | |
|------------------------------------|--------------|
| 1. Performances et environnement | Fr. 6.000.-- |
| 2. Location cassettes et transport | Fr. 2.000.-- |
| 3. Location appareils vidéo | Fr. 4.500.-- |
| 4. Catalogue 1.500 ex. | Fr. 2.000.-- |
| 5. Personnel auxiliaire | Fr. 2.000.-- |
| 6. Publicité | Fr. 1.500.-- |

● Total Fr.18.000.--

1. Les artistes recevront Fr. 21.000.- chacun. Cette somme comprendra leurs frais de voyage, séjour et cachet.
2. Cette somme comprend la location et le transport de environ 100 cassettes.
3. Voir devis VIDEO FILMS SA ci-joint.
4. Le catalogue en réalité couvrera le double; M. Stampa participera à la moitié des frais.
Le catalogue sera bi-lingue (français-anglais).
Dans les 4.000 Fr. seront inclus les frais d'imprimeries, de traductions, cachets des articles écrits par les différents critiques, etc.
5. Les 2 étudiants des Beaux-Arts recevront sr. 10.- l'heure pour chacun.
Cela fait un total de Fr. 700.-
Le restant Fr. 1300.- ira aux gardiens pour leur heures supplémentaires.
6. A discuter

Dans ce budget les frais d'assurances ne sont pas compris.

| | | |
|--------------------|---------------------|------------------|
| Budget total | | 18.000.-- |
| Participation AMAM | Fr. 5.000.-- | |
| " M. Eric Frank | Fr. 5.000.-- | |
| " Mme. Lillaz | <u>Fr. 3.000.--</u> | |
| | Fr. 13.000.-- | <u>13.000.--</u> |
| | | 5.000.-- |
| | | ----- |

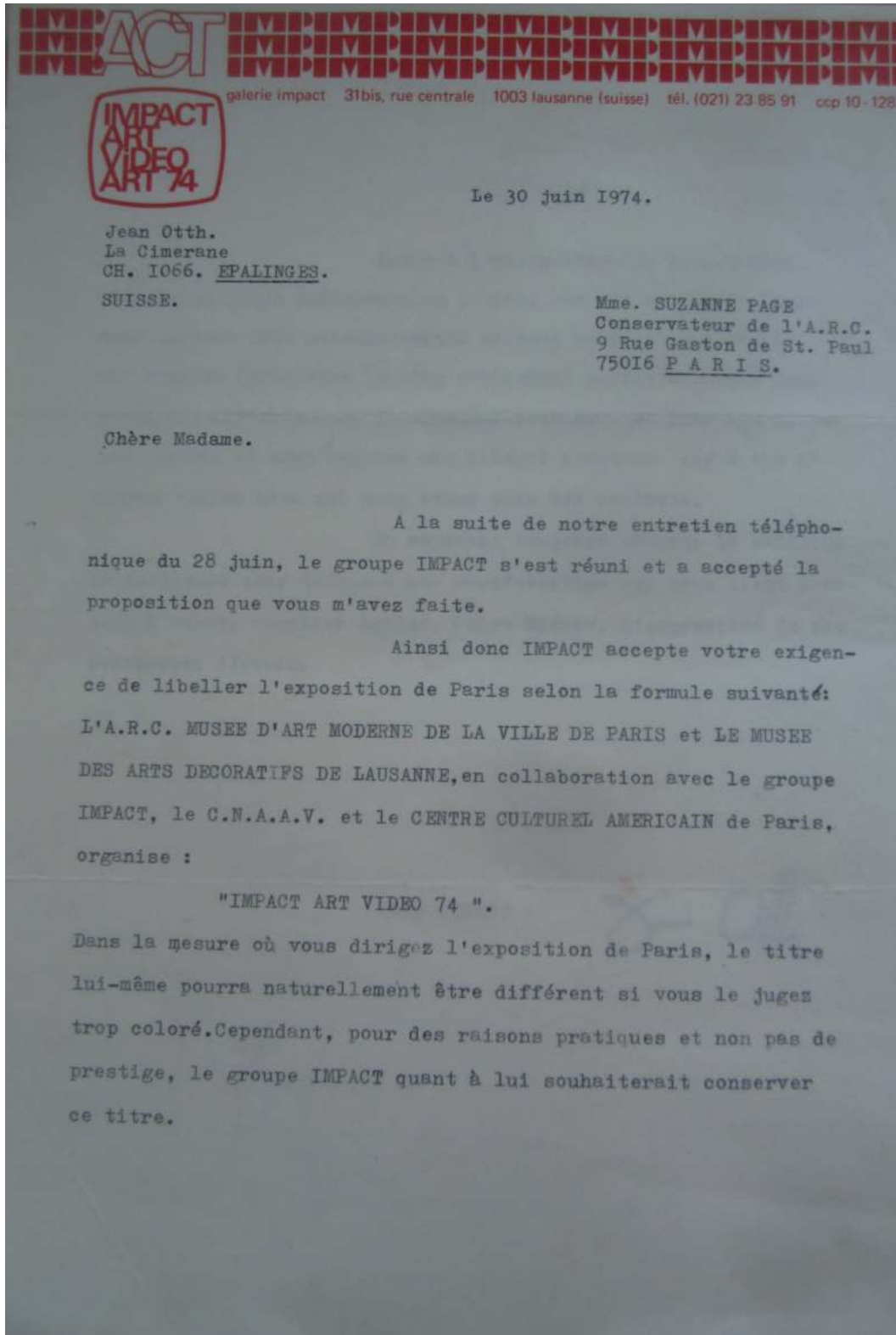
Annexe 21

Photographie de la salle d'art contemporain de l'AMAM, tirée de *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975], dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Photographe inconnu. © Association des Amis du MAMCO



Annexe 22

Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé, document de deux pages sur papier à lettre d'Impact et avec le logo de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, 30 juin 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris



Annexe 23

Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II, dépliants papier recto verso, avril-juin 1974 et novembre-décembre 1974, classeur ARC (non coté lors de ma consultation en 2016), Fonds Yann Pavie, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes. © Musée d'Art Moderne de Paris

CALENDRIER
des manifestations

24 avril à 20 h 30 : JAZZ - Ubeak Mliner Band
25 avril au 2 juin : ARTS PLASTIQUES
: Vernissage
Alexandre Poli
Chase Riboud
Alexandre Dalry
Annette Messager

9 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Jeux à deux
10 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Contingence
15 mai à 20 h 30 : JAZZ - Jazz européen d'aujourd'hui
16 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Hennis Elder Disciple et Hébelle
21 mai au 2 juin : ARTS PLASTIQUES - Confrontation V6674
22 mai à 20 h 30 : JAZZ - Daniel Humair
: Jazz européen
Jens-François Jenny Clack
Mico Nilasin Orchestra et
Robert Portal

ARTS PLASTIQUES
Suzanne Pagé - C. Thieck - Y. Pavie

du 25 avril au 2 juin

un peintre : Jacques POLI
plum - pastels - peintures 1970 - 1974


un sculpteur : CHASE - RIBOUD
sculptures dessins 1971 - 1974

un dessinateur : Alexandre DELAY
dessins 1973 - 1974
et

Annette Messager, collectionneuse

VERNISSAGE LE 26 AVRIL DE 18 A 21 HEURES

AVRIL
MAI 1974
JUN



ARTS PLASTIQUES
MUSIQUE
JAZZ

A.R.C.2. Animation - Recherche - Confrontation.
Responsable : Suzanne Pagé

régle : Claude Dorge et Jacques Pyros

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11, avenue du Président Wilson - Métro : Alma ou Ixoa
ouvert tous les jours de 10 heures à 17 h. 00
fermé le mardi
Entrée : 3 F

MUSIQUE

Maurice Fleuret

Deux soirées MUSIQUE-ESPACE

(autour de jeunes compositeurs britanniques et suisses)

Jeudi 9 Mai à 20 h.30

JEUX A DEUX

Kathryn LUKAS, flûte
Lise-Martine JEANNERET, piano
œuvres de :
Hugh DAVIES (création mondiale)
Harrison BIRTWISTLE, Barry GUY,
Alexander ABERCROMBIE, Klaus HUBER,
Makoto SHINOHARA, Eric GAUDIBERT,
(6 premières auditions en France)

... et improvisation-montage

Jeudi 16 Mai à 20 h.30

Les grands concerts de la Sorbonne (Centenaire de Schoenberg)

HANNS EISLER, DISCIPLE ET REBELLE

- Quatorze leçons de théorie la plus variées pour six instruments
- Lieder (Hölderlin, Brecht) par Rosvitha TREXLER, soprano, et Roman ORTNER, piano
- Symphonie de chambre en cinq mouvements Solistes et Ensemble des Grands concerts Sorbonne. Direction : MAX DEUTSCH

avec le concours de l'APAC
(Association parisienne d'action culturelle)

Participation aux frais : 5 F

Daniel Humair

JAZZ

mercredi 24 avril à 20 h.30 : «JOUK MINOR BAND»

mercredi 8 mai à 20 h.30 : «LIVING EBONY» Pétice ensemble
Noël Mc GHIE
et
Louis ARMFIELD

mercredi 15 mai à 20 h.30 : Jazz européen d'aujourd'hui

mercredi 22 mai à 20 h.30 : Daniel HUMAIR

trio
Jean-Louis CHAUTEMPS

Jean-François JENNY CLARK

mercredi 29 mai à 20 h.30 : MICO NISSIM orchestra

et
Robert PORTAL

Participation aux frais : 5 F

**NOVEMBRE
DECEMBRE 74**



**ARTS PLASTIQUES
MUSIQUE
JAZZ**

A.R.C.2. Animation - Recherche - Confrontation.
Responsable : Suzanne Pagé

régie - Claude Dorge et Jacques Pyros

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11, avenue de Préfecteur Wilson - Métro : Aline ou Line
ouvert tous les jours de 10 heures à 17 h 50
Fermé les lundis et mardis
Entrée : 3 F

ARTS PLASTIQUES

Suzanne Pagé - C. Thieck - Y. Pavie

du 8 novembre au 8 décembre :

John HEARTFIELD : 1891-1968 : photomontages
ROUGEMONT : Mixe en couleurs d'un musée

ART-VIDEO /CONFRONTATION 1974

VERNISSAGE le VENDREDI 8 NOVEMBRE de 18 à 21 H

Rencontres débats à 20 h 30 les :

mercredi 27 novembre : Public accès, animé par
à 21 heures **M. Augustin GIRARD**

vendredi 29 novembre : Education et créativité, animé par
à 20 heures 30 **M. Henri DIEUZEIDE**

mercredi 4 décembre : La vidéo et le système de l'art,
à 20 heures 30 animé par **M. René BERGER**

vendredi 6 décembre : Art vidéo et imaginaire, animé
à 20 heures 30 par **M. DON FORRESTA**

du 17 décembre 1974 au 26 janvier 1975

Wolf VOSTELL : Environnements et happenings
en collaboration avec le
Centre Culturel Allmand - Gathe - Institut, Paris

FLUXUS : Documents

avec la collaboration de

Charles Dreyfus

VERNISSAGE le MARDI 17 DECEMBRE de 18 à 21 H

INTERVENTION

VERTICALES/OBLIQUES

mercredi 13 novembre à 17 h et à 21 h 45 :

Mando ARAVANTINOU, poète
Michèle BLONDEL, plasticienne
Jean-Pierre DROUET, musicien

avec la participation de :

Florence GIORGETTI, comédienne
Willy COQUILLAT

et

Gaston SYLVESTRE, musiciens

entrée gratuite

MUSIQUE

Maurice Fleuret

vendredi 8 novembre à partir de 21 h, 30

en collaboration avec le

Centre Culturel Allemand, Goethe - Institut, Paris

FETE MUSICALE AU GRENIER

jeux de lumières, de parfums et de sons

exposition - spectacle - ambiance - action

idée : **Josef Anton RIEDL**

réalisation artistique et technique :
Musik/Film/Dia/Licht - Galerie

entrée gratuite

jeudi 12 décembre à 20 h, 30

en collaboration avec le

Centre Culturel Allemand, Goethe - Institut, Paris

COLLOQUE MUSICAL 1974

avec **Carla Henius**,

Gisela Kontarsky, **William Pearson**

œuvres de : **Luc FERRARI**,

créations françaises de

Aldo Clementi, **Hans Otto**, **Isang Yun**

débats avec les compositeurs et les interprètes

entrée gratuite

NOUVEAU THEATRE DE LA VILLE DE PARIS

dimanche 15 décembre à 15 h, 30

GROUPE D'ETUDE ET REALISATION MUSICALES

œuvres de : **Jean-Yves BOSSEUR**, **Pierre MARIETAN**
et **Louis ROUIN**

avec **J.Y. Bosseur** - **G. Frémy** - **A. Marchütz** -
P. Marietan - **F. Nowak** - **N. Pignat** -
L. Roquin - **G. Salignat** - **P. Torrens**

participation aux frais : 10 F
étudiants : 5 F

Daniel Humair

JAZZ

mercredi 13 novembre
à 20 h 30

Jazz européen d'aujourd'hui
DEREK BAILEY
concert solo

mercredi 20 novembre
à 20 h 30

Saxophonistes contemporains
Georges COLEMAN

mercredi 27 novembre
exceptionnellement
à 20 h

Text and Sound
Bartholomew « Buzzy » GRAY
avec le Peter Iackoon trio

mercredi 11 décembre
à 20 h 30

Jazz européen d'aujourd'hui
; le groupe **CORTEX**

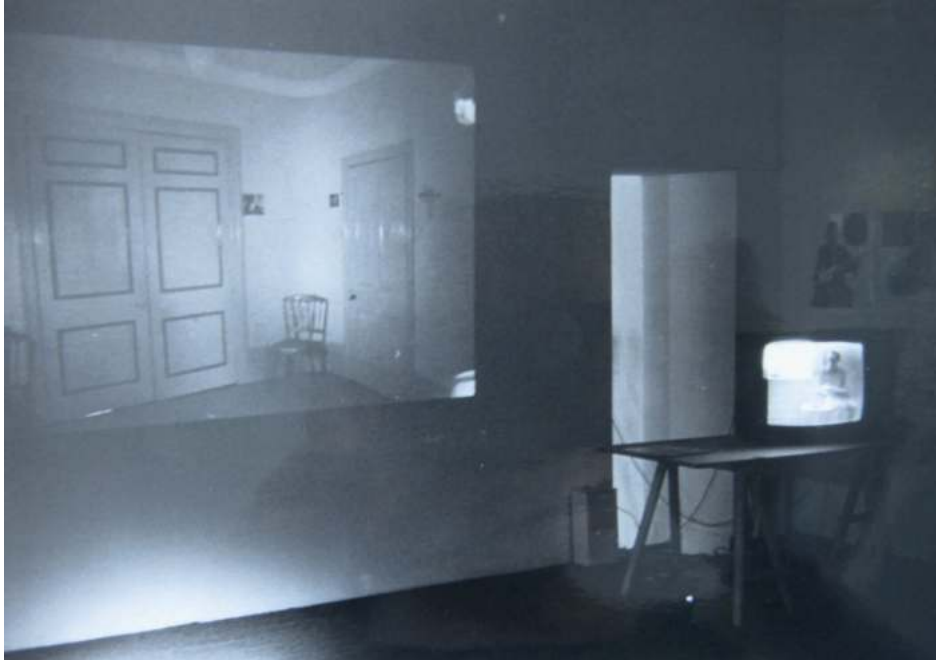
mercredi 18 décembre
à 20 h 30

Ray Stephan OCHE
and his muncumbo

Participation aux frais : 8 F

Annexe 24

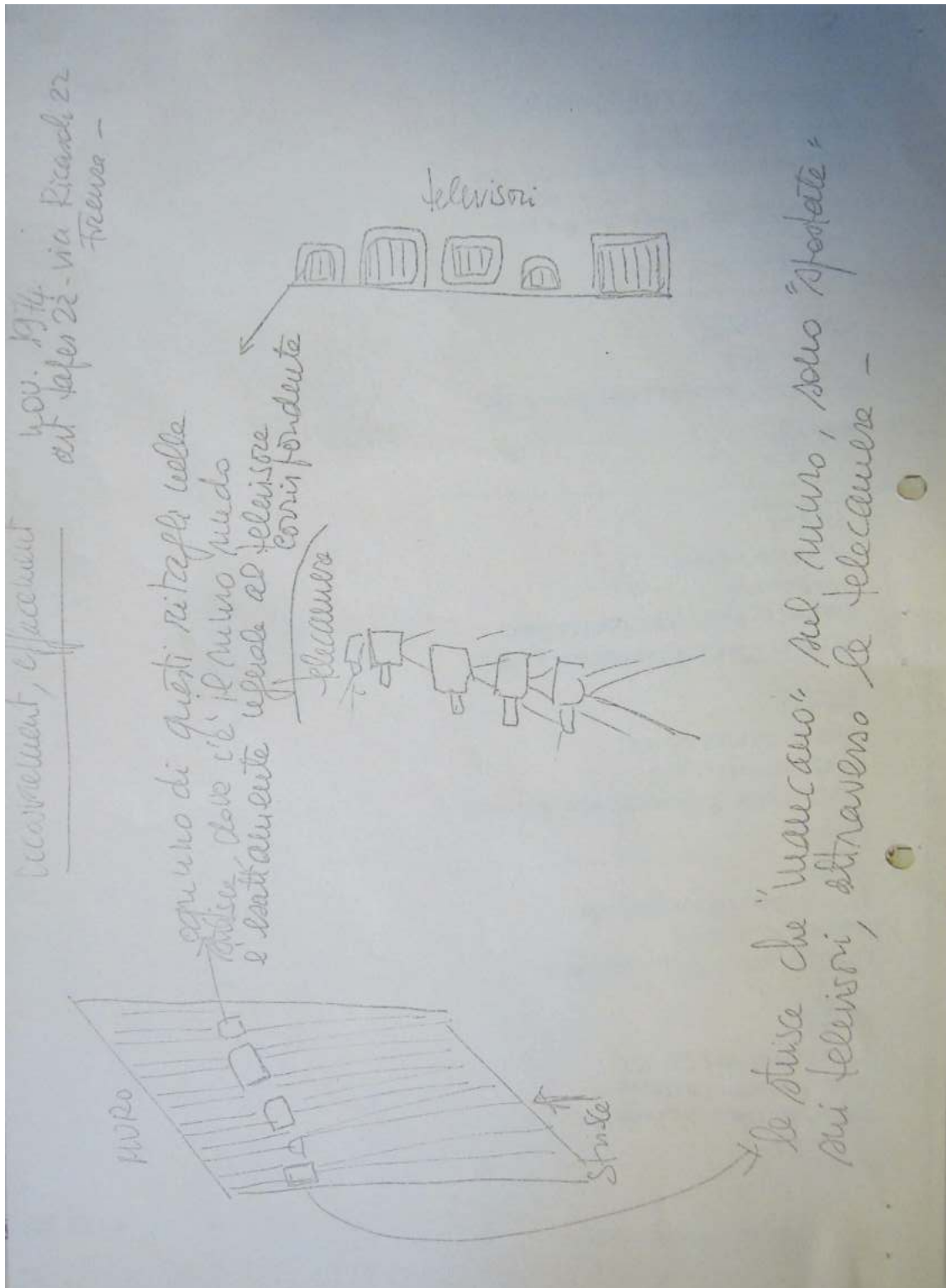
VIDEO, photographies de l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 22 avril-1^{er} mai 1977, dossiers « Marc Camille Chaimowicz » et « Giuseppe Chiari », Genève, Centre d'Art Contemporain, Fonds d'archives, photothèque. Photographe inconnu. © Centre d'Art Contemporain Genève et Cabinet Gallery, Londres





Annexe 25

Découverte, effacement, schéma de l'installation de Daniel Buren, non de la main de l'artiste mais probablement d'Art/Tapes/22, novembre 1974, placé en annexe du dossier VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril-24 avril 1977, [1977], dossier 340.H.12.1/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340



Annexe 26

Fiche technique d'inscription à « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 », document d'une page, [1974], boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 1/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris

FICHE TECHNIQUE d'INSCRIPTION à
"ART/VIDEO CONFRONTATION 74"

Nom et prénom

Adresse exacte - Téléphone

.....

INDICATIONS TECHNIQUES (Souligner ce qui convient)

Marque du système vidéo

Sony : Anciennes normes - Nouvelles normes (Standard I)

Noir/Blanc - Couleur

Couleur : C.C.I.R. - S.E.C.A.M. - N.T.S.C. - E. I.A.J. - P.A.L.

Lignes : 625 - 819 - 525

Herz : 50 Hz. - 60 Hz.

Largeur : 1/2" - 1/4" - 3/4" - 1".

Sonore - Sans piste sonore.

Cassette (Philips - Système japonais. - Tape . Open.

Durée : / minutes.

Original - Copie.

Etat de la bande : Excellent - Bon - Mauvais.

Autres précisions techniques

.....

DESCRIPTION DE L'OEUVRE. -

Titre

Mentions à faire figurer sur le programme

.....

Description du sujet et des intentions

.....

.....

Avez-vous une documentation éventuelle à exposer ?

.....

Selon les normes techniques de vos travaux, il est bien entendu
que votre participation éventuelle sera fonction du matériel de
diffusion dont nous disposerons.

à retourner avant le 20 septembre à Dany BLOCH. -
A.R.C.2. - MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
9, rue Gaston-de-Saint-Paul - 75116 PARIS.

Annexe 27

ART/VIDEO CONFRONTATION 74 – Questionnaire, document d'une page, [1974], Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID, dossier « Vidéo → 1975 + sans date ». © Musée d'Art Moderne de Paris

"ART/VIDEO CONFRONTATION 74"

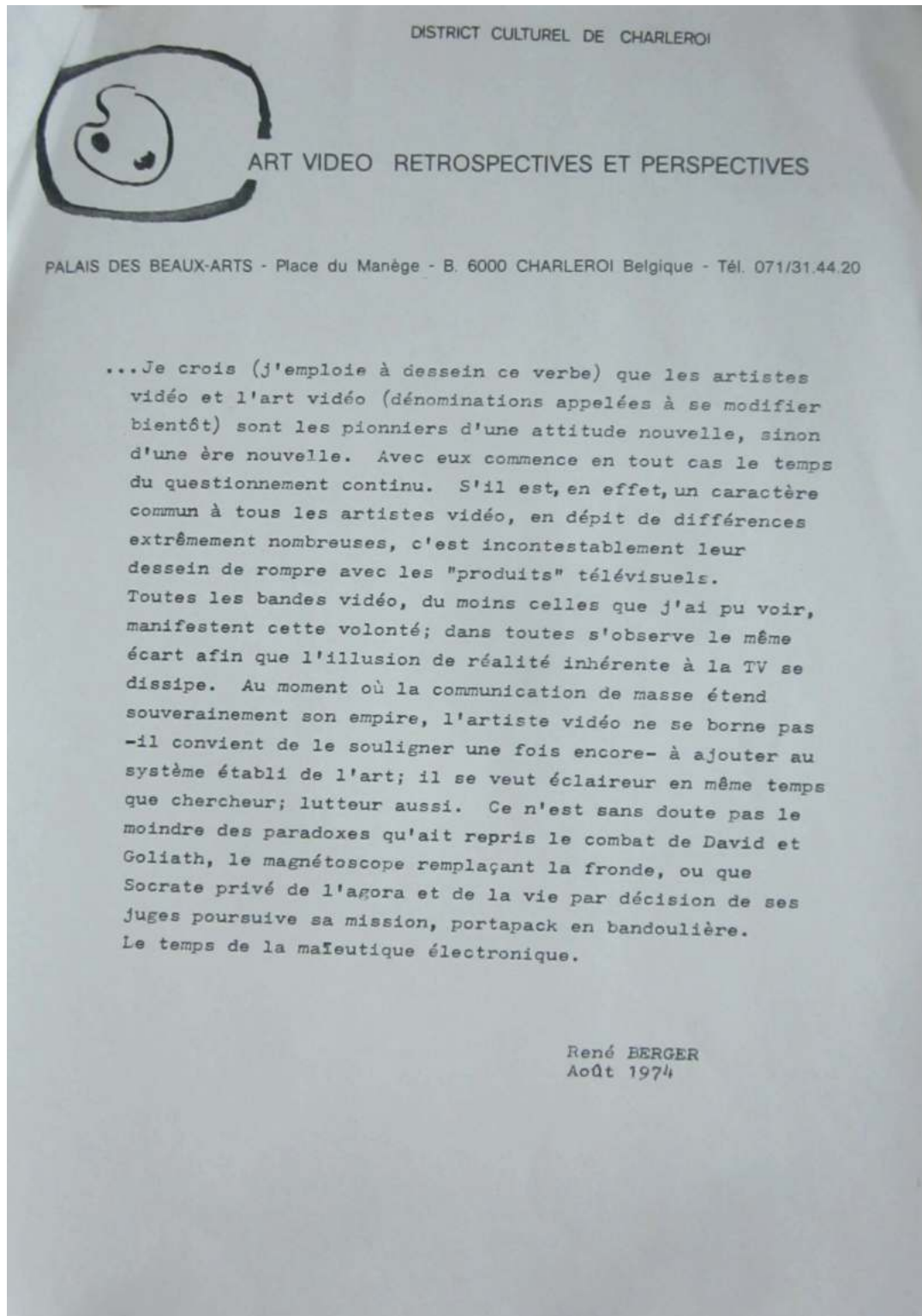
- Questionnaire -

| | <u>OUI</u> | <u>NON</u> |
|---|------------|--------------|
| 1) - La manifestation ART/VIDEO CONFRONTATION 74 vous a-t-elle intéressé ? | | |
| 2) - Avez-vous une préférence pour : - la vidéo "formelle" | | |
| - la vidéo et les artistes | | |
| - les environnements | | |
| 3) - Pensez-vous que les "artistes" apportent quelque chose de nouveau à la vidéo ? | | |
| 4) - Et la vidéo aux artistes ? | | |
| 5) - Avez-vous eu l'impression de "participer" ? | | |
| 6) - Envisageriez-vous une diffusion des bandes vidéo comparable à celle des films ? | | |
| 7) - Si oui : | | |
| - Où ? | | |
| - Comment ? | | |
| 8) - Pensez-vous que la vidéo offre davantage de possibilités sur le plan : | | |
| - SMXXIXMIMM artistique | | |
| - éducatif | | |
| - sociologique | | |
| - de la communication | | |
| 9) - Avez-vous déjà utilisé du matériel vidéo ? | | |
| 10) - Si la possibilité vous en était donnée, quel type de bande aimeriez-vous réaliser ? | | |
| - récit personnel (fiction ou réalité) | | |
| - enquête, SMXXIXMIMM | | |
| - reportage | | |
| - interviews | | |
| - témoignage | | |
| 11) - Développez en quelques lignes le thème que vous choisiriez | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| + Age | | |
| + Sexe | | <u>MERCI</u> |
| + Profession | | |

= Répondre par "oui" ou par "non" aux 10 premières questions. EN METTANT une croix dans la colonne correspondante.

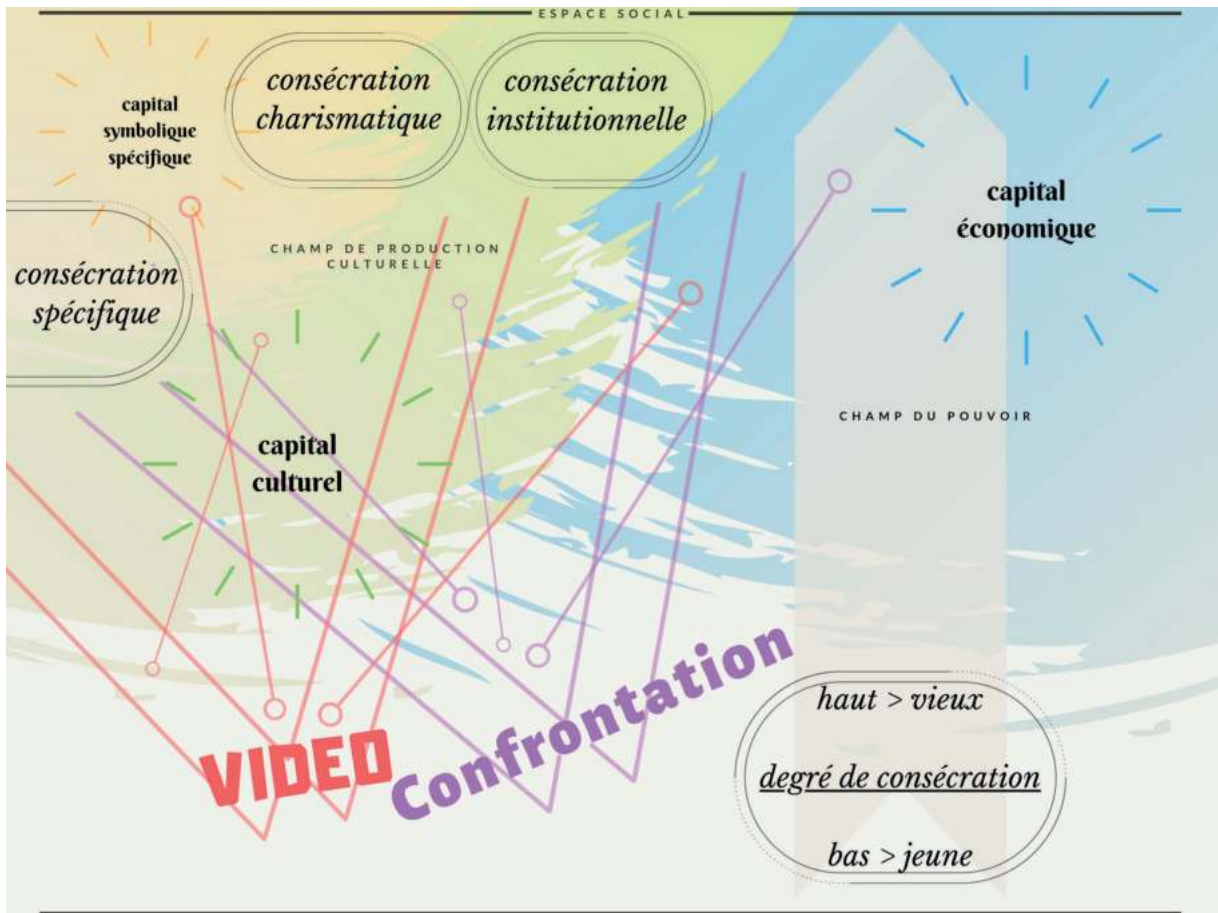
Annexe 28

ART VIDÉO : RÉTROSPECTIVES ET PERSPECTIVES, document de trois pages accompagnant l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi (extrait), 5 février-27 mars 1983, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds d'archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, boîte 2010W035 art. 51. © Palais des Beaux-Arts de Charleroi



Annexe 29

Faisceaux des différents types de consécration et de capital dans lesquels prennent place les expositions *Confrontation* et *VIDEO* ainsi que leurs discours



Annexe 30

FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN, cartons d'invitation à l'exposition à la STAMPA
Galerie Bâle, 12 avril-6 juin 1977, Bâle, Archives de la STAMPA Galerie. © STAMPA
Galerie

FILM
VIDEO
MUSIK
AKTIONEN
12.4.-6.5.77

stampa
spalenberg 2 ch – 4051 basel
tel. 061/ 25 79 10 / 25 40 62

öffnungszeiten:
dienstag – freitag 14.00 – 18.30
samstag 10.00 – 17.00

- dienstag, 3. mai 20.00** **giuseppe chiari**
klavierkonzert
chiari ist 1926 in florenz geboren.stud.
mathematik und musik. chiari gehört
der new yorker fluxus-bewegung an.
- mittwoch,4. mai 20.00** michael h. shamberg
**the kitchen, center for video and music,
new york**
zeigt und erklärt das neueste videotape
von **vito acconci**, the red tape, 1976
140 min.
- freitag, 6. mai 20.00** michael h. shamberg zeigt und disku-
tiert folgende video-kassetten aus der
produktion von: **the kitchen, new york**
**robert ashley, terry fox, ralph hilton/
robert wilson, nancy holt, bill viola,
lawrence weiner.**

stampa spalenberg 2 4051 basel tel. 25 79 10

eintritt fr. 5.—

FILM
VIDEO
MUSIK
AKTIONEN
12.4. – 6.6. 77

stampa

spalenberg 2 ch – 4051 basel
tel. 061/ 25 79 10 / 25 40 62

öffnungszeiten:

| | |
|--------------------|---------------|
| dienstag – freitag | 14.00 – 18.30 |
| samstag | 10.00 – 17.00 |

ideo video video video video video video video video video video

donnerstag, 26. mai 20.15 alberto moretti, douglas davis,
david hall, urs lüthi, arnulf
rainer, antonio dias, giulio
paolini, alighiero boetti, alberto
pirelli, michele sambin, taka
iimura

mittwoch, 1. juni 20.15 peter campus, douglas davis,
richard landry, joan la barbara
michael harvey, jean otth,
hannah wilke, jochen gerz,
tina girourard

freitag, 3. juni 20.15 richard kriesche, valie export,
peter weibel

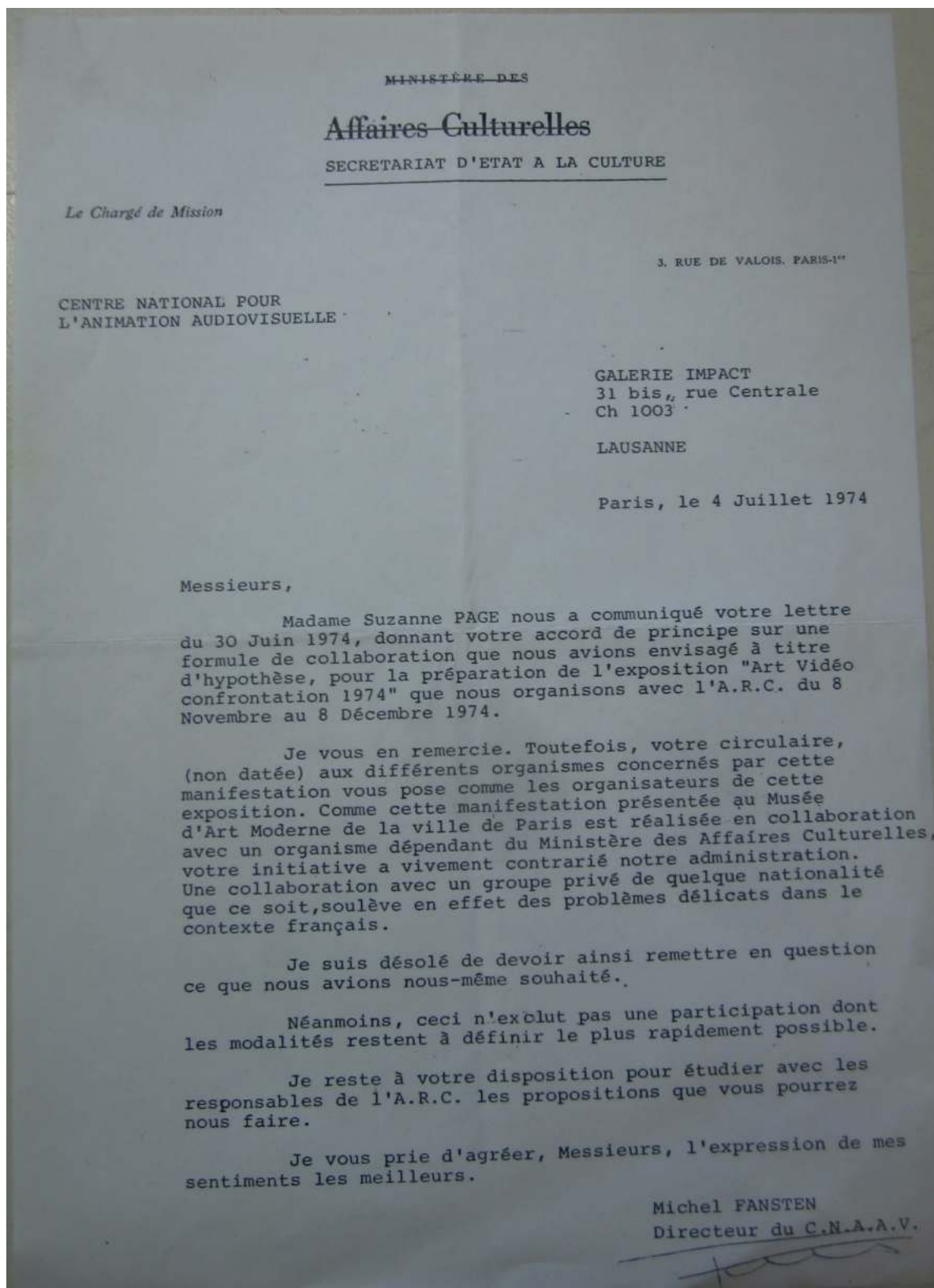
stampa spalenberg 2 ch 4051 basel tel. (061) 25 79 10

eintritt fr. 5.—

deo video video video video video video video video video video

Annexe 31

Lettre de Michel Fansten à la Galerie Impact, document d'une page, 4 juillet 1974, boîte « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.-8 déc., 2/2 », Paris, Musée d'Art Moderne, Fonds d'archives. © Musée d'Art Moderne de Paris



Annexe 32

BERGER René, « Introduction », in : *Art vidéo, recherches et expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban*, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10-13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976, [s.p.]. © Pro Helvetia et Fondation Jacques-Édouard Berger

ART VIDEO: RECHERCHES ET EXPERIENCES

Introduction par René Berger

LE CONTRE-DEFI DE LA VIDEO

Près de trois cents millions de téléviseurs, un milliard à un milliard et demi de téléspectateurs (4 à 5 par poste), la moitié de la population du globe. Entre sa deuxième et sa soixante-cinquième année, le téléspectateur américain passe un peu plus de trois mille jours devant son poste (six heures sur vingt-quatre), en gros neuf années de son existence. Désormais l'enfant - ce n'est plus une boutade - a trois parents: le père, la mère et le poste de télévision. A la flamme du foyer s'est substitué l'écran "qu'on allume" (qu'on éteint aussi parfois). De la brousse africaine à la capsule des cosmonautes, *l'écran est devenu le lieu de méditation universel.*

Partout se dressent antennes et émetteurs qui règnent sur la planète. Et voici qu'à côté de ces organismes tout puissants est en train de naître une nouvelle espèce d'organismes, infiniment plus petits, beaucoup plus léger, infiniment plus souples aussi. Tels les marsupiaux d'autrefois, la vidéo est-elle en train de s'en prendre aux dinosaures de la communication?

Ou faut-il croire que - pour choisir une autre image - la démocratie éprouve périodiquement la nécessité de se mettre en question en suscitant le Socrate dont elle a besoin? Aujourd'hui que l'agora est devenue électronique, le dialogue est affaire de magnétoscope. Information, éducation, contre-information, culture, art, tout est possible à la technique qui enregistre, répond, efface ... A la diffusion monolithique et unidirectionnelle s'ajoute la multicom-
munication infinie.

La vidéo lance aux autres media, en particulier aux mass-media, un contre-défi qui pourrait être salutaire. En changeant de main, la communication peut changer de fin. Déjà naissent des groupes et des communautés vidéo; déjà émerge un art vidéo. Le droit à la parole est affaire de pratique. VIDEO: je vois. A la fascination de l'écran collectif se substitue l'oeil critique.

VERS UN ART VIDEO?

L'art vidéo recourt à la bande magnétique qui bénéficie, par défini-

tion, du privilège de l'ubiquité. Rien de plus véloce que l'électron. Mais contrairement à l'analogie bâtie et donc spéculaire 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 organisée 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 hasard si j'emploie une image tirée du Moyen-Âge. 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 les artistes vidéo sont encore relativement peu nombreux. Nam June Paik a été l'un des premiers à utiliser le magnétoscope portatif. "De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, déclare-t-il, le tube cathodique remplacera la toile." A qui ont succédé nombre d'Américains, de Canadiens, de Japonais. En Europe, quelques artistes suisses, peu nombreux il est vrai, ont fait œuvre de pionniers. Ce sont eux que présente l'exposition "Art vidéo: Recherches et Expériences"; Gérald Minkoff, Mariel Olesen, Jean Otth, James Urban, René Bauermeister, Jacques Guyonnet et Geneviève Calame.

L'art vidéo n'est pas un simple sous-ensemble de l'ensemble des beaux-arts ou du système de l'art. Sur plusieurs points, il met en cause la notion d'œuvre, celles du marché, d'artiste, de métier, ainsi que les idées, croyances, sentiments et comportements qui y sont attachés. L'image électronique est formée de la course paradoxale d'un seul point lumineux qui balaye l'écran de haut en bas et auquel la lenteur de notre perception visuelle donne figure, sinon constantes: figure imaginaire construite à partir d'une course "galée", figure sans corps, ni trace, ni original. L'"appartenance" de l'image électronique compose avec l'"accidentel". Il est donc dans la nature du médium 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'imédiateté. Tel le *flot* de la Genèse, l'écran fait surgir du chaos électronique formes, êtres et figures, apparitions sans dépôt, ni sédimentation, ni résidu.

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 stupeur qu'ils ont peine à surmonter. Ennuil qu'on aurait tort de s'alarmer, puisqu'ils l'éprouvent, mais dont on est en droit de refuser 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 comparons.

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, charmes, arcs de triomphe, églises, cathédrales, le monument - l'étymologie en fait foi - est ce qui *conservait, commémorait, simultanément abstrait, bref ce qui constituait la mémoire d'une société et donc l'ère 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 *entrepôts* qui conservent l'histoire d'un pays, d'une cité, d'une entreprise ou d'une famille, sont liés au lieu où se réunissent les chefs dont elles authentifient et garantissent les titres au pouvoir. Le *dévolement* 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 ne pardonne l'apparent jeu de mots - d'une part les *insignes*, de l'autre les *insignes*. 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 ait si longtemps privilégié certains objets à l'exclusion d'autres et se soit 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 vidéos-musées, tel l'Everson Museum à Syracuse, il ne semble ni probable, ni même possible qu'un vidéothèque puisse jamais être l'équivalent d'une pinacothèque ou d'un musée des beaux-arts, pièces maîtresses du patrimoine national ou international.

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 pour quoi 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 conviendrait de le souligner une fois encore - à ajouter au système établi de l'art; il se veut éclairateur en même temps que chercheur; lutteur aussi.

René Berger

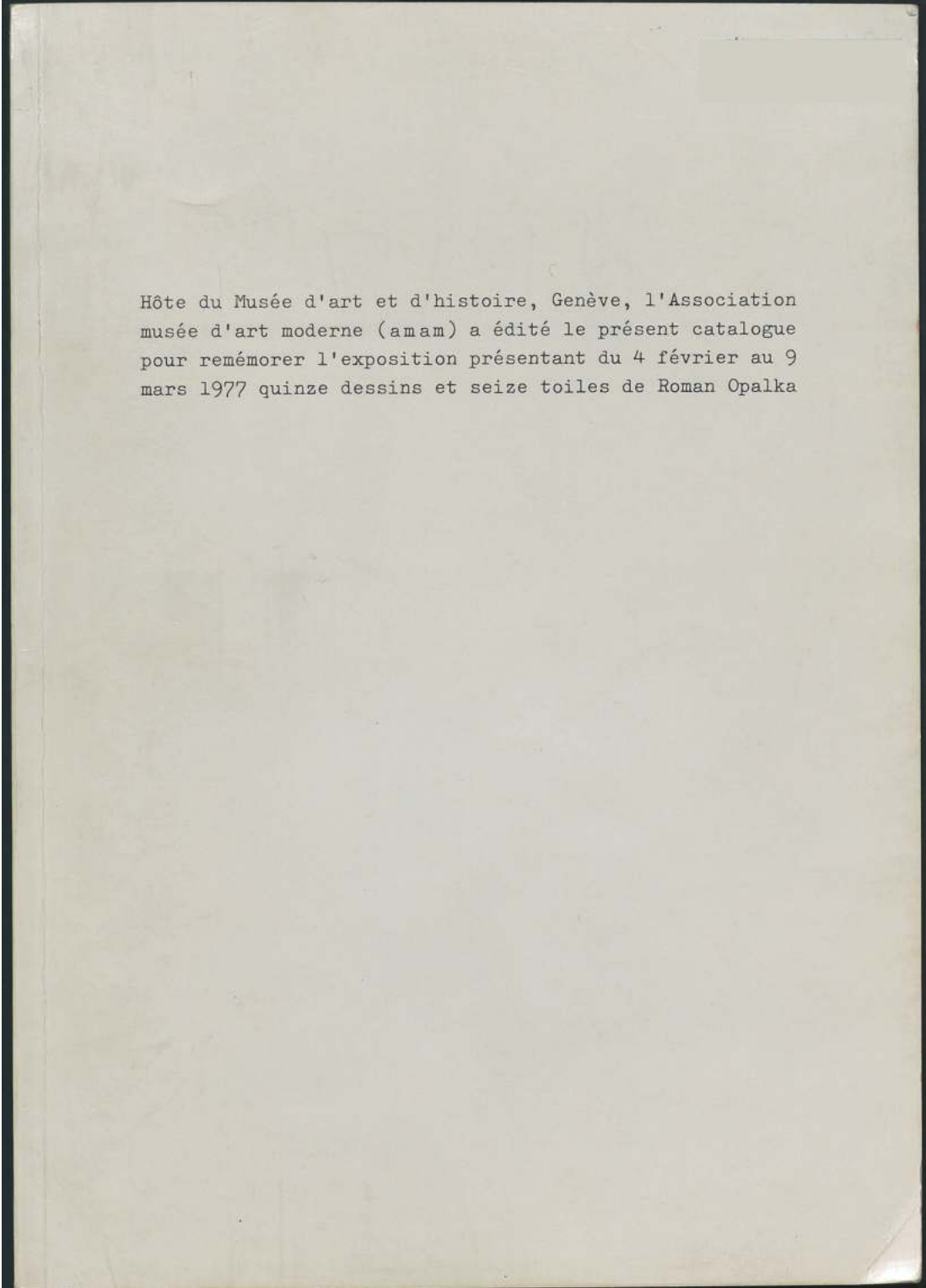
ART VIDEO :

RECHERCHES ET EXPERIENCES

RENE BAUERMEISTER

Annexe 33

***Roman Opalka : Dessins et peintures*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février-9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977 ; *Andy Warhol : The American Indian*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977-22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978 (couvertures) © Association des Amis du MAMCO**



Hôte du Musée d'art et d'histoire, Genève, l'Association musée d'art moderne (amam) a édité le présent catalogue pour remémorer l'exposition présentant du 4 février au 9 mars 1977 quinze dessins et seize toiles de Roman Opalka

Hôte du Musée d'art et d'histoire, Genève, l'Association
musée d'art moderne (amam) a édité le présent catalogue
pour rappeler l'exposition présentant du 28 octobre 1977
au 22 janvier 1978 sous le titre " The American Indian "
une série de six dessins et onze peintures d'Andy Warhol