

00000000
00000000
00000000
00000000
00000000
00000000
00000000
00000000

ASSOCIATION
MODERNIZATION
STAMPA - BASEL
AVRIL/MAI 1977

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 Patiño, 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:	Atelier Poésie Vivante, Genève.

	page
Martin Kunz	La vidéo en Suisse 3
	Video in der Schweiz 23
Barbara London	L'art vidéo aux U.S.A. 7
	Video art in U.S.A. 27
Peter Weibel	La vidéo, un vrai art de l'espace 10
	Video als Raumkunst 30
Hugh Adams	Cadre et pratique - Vidéo Performance
	en Grande Bretagne 13
	Frame and Praxis - Video Performance
	in Great Britain 34
Maria Gloria Bicocchi	
Fulvio Salvadori	L'expérience vidéo 17
	L'esperienza video 37
Michaël H. Shamberg	The Kitchen Center of Music and Video 21
	(in English) 41
E. Hauswirth	video... wiedergabe... entsteht... 42

Martin Kunz

Par rapport à l'étranger, la vidéo en Suisse en est encore à un stade primitif. Dans toute l'Europe, les possibilités de ce nouveau moyen de communication sont beaucoup moins développées qu'aux USA (et même là les utopies d'un nouveau système ne se sont pas encore réalisées, du fait de la concurrence de systèmes techniques incompatibles). La Suisse est encore bien plus sous-développée que l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, la France et même l'Autriche.

Ce n'est que dans les domaines commerciaux, utilitaires, que la Suisse compte parmi les pays de pointe. Dans tous les domaines où la vidéo peut être employée de manière idéale à cause de ses qualités spécifiques, comme l'éducation, l'observation personnelle, pour les particuliers ou pour les groupes, pour le travail de quartier, les initiatives populaires, l'information dans les locaux, ou dans tous les domaines marginaux sociaux ou généraux, la culture et l'art en tant que moyens d'expression, l'infrastructure et l'argent font défaut à l'entreprise. Bien que, par rapport à la télévision et la presse, la vidéo soit un moyen d'information bon marché, les coûts pour les petits groupes ou pour les particuliers sont encore trop élevés. Etant donné que ces domaines sont des domaines publics, l'Etat doit mettre à la disposition des moyens de base appropriés pour des centres d'information et de vidéo accessibles à tous.

Dans tous les pays qui essaient de promouvoir, en plus de la culture-représentation, la culture depuis la base dans des petits locaux et de petits centres régionaux (comme en Grande Bretagne les centres de quartier pour les besoins sociaux et culturels), ces centres ont été très vite équipés d'instruments vidéo et ils eurent beaucoup de succès. La Suisse se paie le luxe de ne pas utiliser les quelques bonnes installations qu'elle possède dans les écoles et les séminaires d'étude. Ces installations ne font tout au plus que servir à quelques professeurs avancés, sportifs d'élite, pour la mise en mémoire des émissions de télévision scolaire. Elles ne sont même pas à la disposition des élèves concernés, sans parler des autres pour leurs besoins propres.

Ce qui est intéressant, c'est que chez nous, comme déjà auparavant à l'étranger, ce sont les artistes qui ont découvert et expérimenté les possibilités de ce moyen de communication. Mais, surtout aux USA et en Angleterre, les artistes ont suscité les autres domaines d'application, de telle sorte que l'art vidéo n'y représente plus qu'une possibilité parmi toutes les possibilités de la vidéo. En France, l'art vidéo est tout à fait en marge, mais les groupes vidéo politiques et sociaux sont très actifs.

C'est en 1970 que G. Minkoff fut le premier artiste qui commença à travailler avec la vidéo. Il fut bientôt suivi par un petit groupe d'artistes en Suisse occidentale près de Lausanne et de Genève (Otth, Urban, Bauermeister, Olesen). Chez eux, la vidéo est devenue aujourd'hui le principal moyen d'expression. Malheureusement ce sont les seules personnes qui travaillent régulièrement avec ce moyen de communication. En Suisse alémanique, il y a très peu d'artistes qui ont produit des bandes vidéo, et cela sporadiquement (Urs Luthy, A. Walker, Defilla). A Lausanne et à Genève, au moins s'est formé un groupe de personnes qui s'intéressaient à la vidéo, et qui se sont également souciées

de l'expansion de ce moyen de communication, par des expositions (cf. chronologie) et par la théorie (Berger).

Une des premières expositions internationales de vidéo eut lieu à Lausanne en 1974 (Chronologie Impact). A la même époque, en 1973 et 1974, d'autres groupes formés de personnes n'étant pas des artistes commençaient à utiliser la vidéo à des fins plus libres (groupe vidéo/vidéo libre). Il est certain que les artistes vidéo, les expositions et les cours d'information à Lausanne (Berger) ont agi comme stimulants dans ce processus. Ces groupes n'ont pas duré longtemps car ils n'avaient pas suffisamment de moyens et que, pour les plus simples productions, il fallait souvent louer des appareils dans le commerce. Les musées et les galeries d'art ne se sont même pas intéressés à l'art de la vidéo. Il y a eu cependant quelques expositions d'artistes étrangers renommés (Bruce Naumann, Dan Graham) qui ont, entre autres, été faites par des productions vidéo. A cet effet, les institutions louaient des appareils, c'est-à-dire qu'il n'était pas possible de les utiliser constamment, comme dans les musées américains (par exemple Long Beach ou Essen). Monsieur René Berger, directeur du Musée d'art de Lausanne, qui a été le premier théoricien suisse à s'occuper de la vidéo et de la télévision depuis 1969 à l'Université de Lausanne et dans les publications, n'a jamais eu d'activité vidéo constante et systématique, mais tout au plus a-t-il exposé de manière sporadique les œuvres des artistes vidéo. Cependant c'est son musée qui a accueilli le plus d'expositions vidéo en Suisse. Le minimum serait que les institutions comme les musées s'efforcent d'acquérir les installations de base, et de consacrer une petite partie de leur budget à des représentations régulières, mieux encore, à l'achat de vidéo-cassettes. Ainsi existerait-il au moins une base pour une promotion systématique de la vidéo.

L'idéal serait de présenter une plus grande partie de ces expositions sous forme de montages vidéo, car chez nous, actuellement, les capitaux publics sont libérés pour de nouveaux systèmes comme la vidéo, le plus souvent pour la promotion de l'art. Seule une transmission régulière de la vidéo, même modeste, a un sens. Voici ce que l'on a constaté après les grandes expositions de vidéo : montrer 100 productions en 10 jours sollicite trop les spectateurs, même ceux qui sont particulièrement intéressés. La raison pour laquelle les choses se sont déroulées ainsi à Genève provient de l'obligation de louer des appareils. L'espoir et le sens de telles opérations ne réside que dans le fait qu'à plusieurs occasions de ce genre, les institutions comme les musées se persuadent de la nécessité d'adopter de plus en plus intensément la vidéo.

Martin Kunz
historien d'art, vit entre Paris et Bâle

Les groupes vidéo

La "Community-Video" (vidéo libre) est une notion standard dans tous les pays anglo-saxons. Elle désigne l'utilisation à grande échelle et non commerciale de la vidéo. A l'origine, elle désignait des groupes de quartier qui ont représenté, à l'aide de la vidéo, des problèmes sociaux, éducatifs et politiques. En anglais, "Community" signifie "petite communauté" et s'applique par conséquent à n'importe quel petit groupement, la plupart du temps à des groupes sociaux marginaux : groupes féministes, groupes pour la protection de l'environnement, initiatives populaires, groupes qui veulent faire

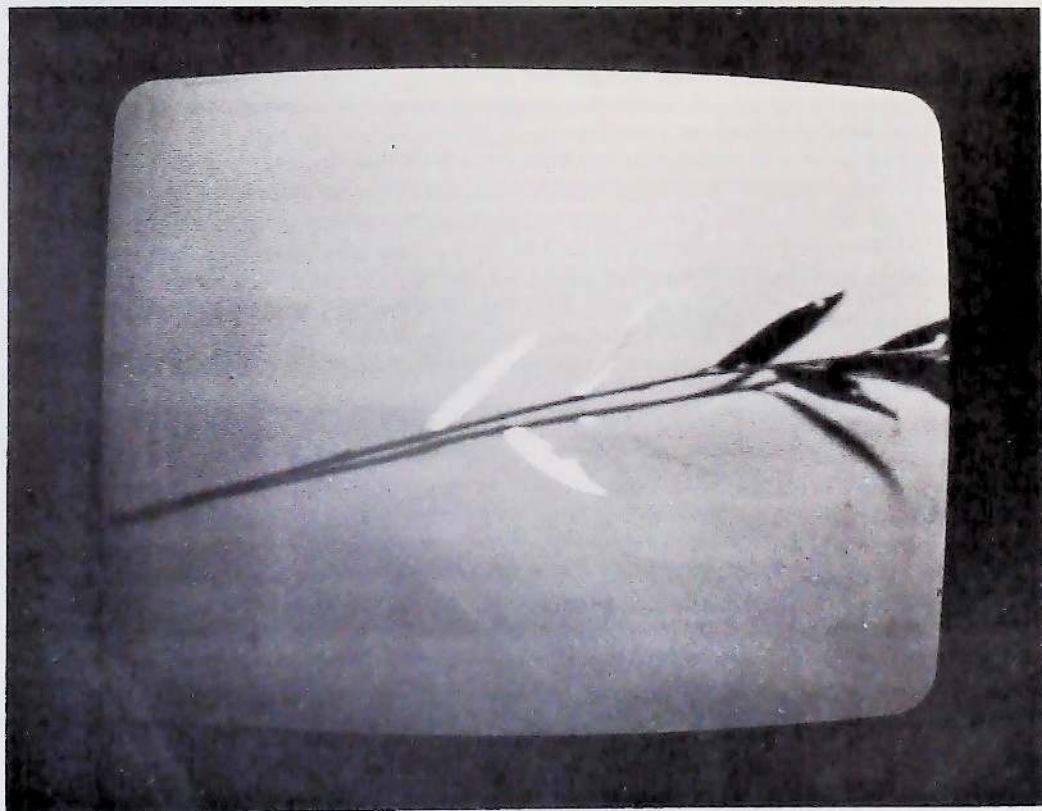
leurs propres expériences, groupes politiques dissidents, etc.

La vidéo s'est révélée d'être particulièrement appropriée pour la représentation personnelle, la diffusion de l'information, la documentation de groupes qui ne disposent pas de moyens de communication influents. L'utilisation très simple, le contrôle instantané ou même simultané des prises de vue permettent au profane, après une courte initiation, de pouvoir aider à monter un programme et même de se servir soi-même des appareils. Pour cela, il faut cependant une infrastructure minimale en matériel et en personnel un peu qualifié, sous forme de centres de quartier ou centres vidéo proprement dits; sinon, les petits groupes marginaux ne peuvent pas se payer de productions vidéo, si simples soient-elles.

Aux Etats-Unis et en Grande Bretagne, grâce à un appui de l'Etat, de tels groupes ont pu se former. En Angleterre, ils se servent du matériel dans les centres de quartier ou les cabines mobiles (Lit : Heinz Nigg, *Die Verwendung von Video in der Quartierarbeit, Kunst-nachrichten, März 1977* — l'utilisation de la vidéo dans le travail de quartier, *Nouvelles artistiques*, Mars 1977).

En Suisse, peu de groupes sont connus, car chez nous l'infrastructure manque, c'est-à-dire que toutes les productions doivent être financées entièrement par des particuliers. La plupart du temps, le peu de ces groupes qui ont été connus n'ont pas duré longtemps, car l'espoir d'obtenir des subventions est réduit à néant, et les bandes vidéo ne se vendent pas facilement. Guy Milliard (biblio) a mené une enquête pour le Conseil de l'Europe sur de tels groupes en Suisse occidentale : "La vidéo libre en Suisse romande". La plupart des groupes cités ci-après sont décrits dans toutes leurs activités et leurs buts.

Jean OTTH, Videotape, "Herbier Video", 1975



Groupes Vidéo

AV-Alternative, Zürich

Travail de media avec film et vidéo. Coopération, entre autres, de Urs et Marlies Graf, Verena Gloor, Arnold Fröhlich, Mathias Knauer, Casper Mäyer, Susann Muller, Ernst Ramseler, Peter Roth, Cathrin Stahel, Hp. Stalder et Theo Umhang.

Secrétaire : Hanspeter Stalder, Zwiackerstr. 15, 8053 Zürich, tel 01. 5547 70

Cifra, Centre indépendant de formation et de recherche audio-visuelle, Genève

Fondé en 1974. Production de vidéo de différents types. Accent mis sur les problèmes sociaux de la jeunesse, par exemple les problèmes des apprentis. Coopération avec le "Centre régional de recherche d'action communautaire (CRAC), Genève.

Documentation : Bibl. Milliard.

Groupe féminin, MLF, Genève

Contact : Viviane, tel. 0.22 29 64 49.

Groupe féminin, Bienne

Vidéo, entre autres, sur l'avortement.

Contact : Lili Sommer, Bienne.

Frau Und Kunst (La femme et l'art)

Groupe de travail du Centre de femmes, Bâle.

Vidéo et films sur les femmes. Berlin von Basler Mitgliedern, producteur.

Contact : Monica Dillier, tel. 42 37 46.

Groupe cinéma vidéo italien de Genève

Fondé en 1974. Problèmes des travailleurs Italiens en Suisse et problèmes généraux de politique italienne : "Le divorce, 20.000 Lires".

Documentation : Bibl. Milliard.

Media-atelier, Lausanne

Fondé en mars 1973. Aujourd'hui dissous, seuls quelques membres encore actifs — Centre d'animation cinématographique, Genève.

Production de différentes bandes : documentations sociales.

Contact : Nicolas Tschopp, case postale 66, 1211 Genève 7.

Documentation : Bibl. Milliard.

Radio-Hôpital de La Chaux de Fonds

Fondé en 1968, émissions en circuit privé interne dans l'hôpital depuis 1970, et recherche de coopération en 1975 avec Codifel, firme de câbles-chronologie.

Documentation : Bibl. Milliard.

Vidéo-contact, Genève

Fondé en 1974, but premier : Org. SAVI 74.

But info-coordination, animation, distribution, production de vidéo. Coopération avec le Centre d'animation cinématographique (Nicolas Tschopp).

Vidéo ouest

Emissions à Lausanne.

Vidéo-libre

Cf. Groupe vidéo

Vidéo-Films, Genève

Fondé en 1976. But premier : distribution, production de films vidéo.

Barbara London

Il est temps de considérer la vidéo en fonction de sa courte histoire et de déterminer où se trouve le médium d'aujourd'hui, entre les formes d'art traditionnelles et la diffusion télévisée. Lorsque Sony lança sur le marché la caméra portapak d'une dizaine de kg, en 1965, il devint possible de produire une image animée avec une immédiateté et à un prix proche de ceux de la photo Polaroid et de la photocopie Xerox. Ce qui ne fut pas considéré comme révolutionnaire par la télévision commerciale — parce qu'elle continua à employer la pellicule — fut reconnu comme un événement extraordinaire par les gens qui, de manière indépendante, commencèrent tranquillement à explorer les potentialités d'imagerie et de documentation du portapak. Lorsque les artistes connus dans d'autres média commencèrent à travailler avec cet équipement, on parla de la vidéo dans les revues d'art. Le train se mit en marche et la rafraîchissante vidéo d'avant-garde commença à être prise plus au sérieux dans le début des années 70, lorsqu'une série d'expositions furent organisées dans les musées sur les travaux vidéo de beaucoup d'artistes.

La vidéo a éprouvé un hiatus après sa croissance initiale. Il n'y a jusqu'à présent aucune critique établie en matière de vidéo. Ceci est sans doute dû à sa nouveauté, mais surtout au fait que très peu de personnes ont regardé assez de bandes et d'installations vidéo pour être capables de traiter ce sujet en profondeur. Des articles récents cherchent à placer la vidéo dans des cadres étroits, préconçus et formels, sans prendre en considération les différents domaines du travail vidéo. Pour commencer à sérieusement comprendre la vidéo, il faut passer de longues heures à regarder des bandes dont la longueur peut varier entre celle du flash publicitaire et celle du long-métrage. Une multitude de bandes sont apparues rapidement et il y eut à peine assez de temps pour les trier. Il est cependant assez important d'examiner le travail de manière critique pour déterminer quelles sont les réussites et quels sont les clichés, afin de reconnaître la vidéo comme un autre moyen d'expression et de la concevoir en fonction de ce qui se fait de nos jours dans le domaine de l'art. Beaucoup des premiers expérimentateurs de la vidéo savent que la répétition de formules qui ont bien marché au début n'est plus valable. Il est cependant difficile de s'arrêter et de tout remettre en question, surtout de nos jours, quand le succès se mesure à la fréquence des expositions d'un travail nouveau.

D'une manière générale on peut diviser le travail vidéo d'après les catégories suivantes :

— **Conceptuelle** : les idées sont mises en action. C'est la suite des tendances minimales de l'art de la fin des années 60, où l'accent est mis sur les idées de l'artiste.

— **Perceptive** : il s'agit du traitement d'aspects de l'environnement — urbain et rural, public et personnel. Cette forme découle en partie de la Cybernétique de McLuhan du milieu des années 60.

— **Performance** : des actions sont enregistrées sur la bande, dans un ordre plus intuitif que logique. Cette tendance se développe à partir des happenings des années 60.

— **Générée par ordinateur ou synthétisée** : l'imagerie est manipulée et altérée électriquement.

— **Documentaire** : le sujet réside dans des événements non-fictifs.

— **Narrative** : l'action dramatique est l'objet de travaux qui s'orientent vers une histoire.

Ces domaines se confondent et se superposent et pourraient être subdivisés à leur tour. La vidéo peut être créée pour un seul moniteur comme les travaux conçus pour une chaîne unique, ou en tant qu'installation environnementale avec plusieurs chaînes. Les travaux consistent soit en un matériel enregistré d'avance, soit en des "circuits ouverts", ce qui signifie que des caméras portapak sont installées dans une galerie d'exposition et que l'auditoire est concerné, en situation de participant. Dans ce dernier cas la bande passe sur une caméra, soit au temps réel pendant que l'action a lieu, soit avec un décalage de temps de quelques secondes.

De nos jours, les travaux vidéo sont présentés dans des galeries, musées, bibliothèques et universités, lieux consacrés où le moniteur a souvent une allure bizarre et anachronique. Dans les musées, le public qui ne peut pas regarder la vidéo de manière confortable — comme il le fait chez lui — doit généralement s'asseoir sur des bancs ou des chaises pliantes dans des chambres noires et regarder la vidéo sur des postes de télévision, qui sont en fait conçus pour une vision intime et familiale. Depuis vingt ans que nous regardons la télévision, nous avons pris l'habitude de regarder sur l'écran les nouvelles et les programmes de variétés. Par contre, des années de visites de musées et galeries nous ont appris à apprécier les œuvres connues et à considérer avec une certaine réserve les œuvres nouvelles qui exigent un effort intellectuel. Les visiteurs de musées ont tendance à se promener d'une œuvre à l'autre, à s'arrêter et à retourner voir les œuvres qui les intéressent particulièrement. Les spectateurs de vidéo ne savent pas, en fait, dans quel contexte la placer. Le public de cinéma est déjà conditionné à être assis devant un grand écran pendant des périodes de temps relativement longues; et, du simple fait que la vidéo est assimilée à la durée des programmes télévisés, le public passe devant sans s'arrêter lorsqu'il réalise qu'il ne peut pas l'éteindre en tournant un bouton.

La plupart des artistes ont accès à la caméra portapak qui enregistre sur des bandes vidéo d'une largeur d'un demi ou de trois quarts de pouce. L'imagerie produite alors est de qualité médiocre, et le champ de profondeur est particulièrement mauvais. En d'autres termes, la qualité de l'image est sacrifiée à la mobilité, à la spontanéité et au bas prix. Les bandes vidéo de deux pouces de large, techniquement supérieures et beaucoup plus chères, sont utilisées exclusivement par les chaînes de télévision commerciales qui disposent de caméras coûteuses, lourdes et immobiles, ainsi que d'un matériel de montage adapté à la largeur de ces bandes.

Les premiers programmes de télévision découlaient des formats radiophoniques. La répétition facile de mises en scène simplistes et la récurrence de personnages qui n'étaient que des "torses parlants" se développa parce que la précision du détail et une activité complexe ne pouvaient être rendues sur des écrans de télévision. Le processus de communication était et continue à être basé sur le baratin de speakers assis donnant les nouvelles, l'organisation de débats et de jeux télévisés; sur des mises au point et des plans rapprochés de l'action dramatique d'un théâtre fait pour la télévision; ainsi que sur des commentaires ininterrompus et la retransmission d'instantanés sélectionnés de l'activité sportive tournés au ralenti.

Beaucoup de réalisateurs indépendants de vidéo ont été intéressés par ces formules de télévision. Mais un artiste comme Nam June Paik, qui utilise délibérément une imagerie populaire de télévision, en remanie secrètement le sens pour lui conférer un nouvel impact à plusieurs niveaux différents. La vidéo a attiré des artistes ayant des points de vue très divers et, pour nombre d'entre eux, elle ne constitue qu'un espace de leur travail. Le livre *"Video Art: An Anthology"*, édité par Beryl Korot et Ira Schneider et publié récemment par Harcourt Brace Jovanovich, constitue une introduction qui donne une

bonne information sur beaucoup d'artistes travaillant avec ce médium.

Comme souvent avec les nouvelles formes d'art, la vidéo n'est pas recherchée par les collectionneurs privés. Le matériel est encore cher, les bandes sont des multiples — donc sans prestige — et les installations et les performances sont trop évasives pour être acquises. Le New York State Council on the Arts, le National Endowment on the Arts et les Fondations Ford, Rockefeller et Markel soutiennent les exposants publics et les artistes, mais il faut et il faudra davantage d'aide pour que le médium se développe et devienne accessible. Si les artistes pouvaient avoir accès à un matériel plus perfectionné, de préférence dans les réseaux où il y a des techniciens spécialisés, l'interaction accrue entre des personnes faisant de la vidéo de manière indépendante et commerciale conduirait à de meilleurs critères de qualité et, idéalement, la télévision officielle pourrait employer davantage de travail alternatif et indépendant.

L'année prochaine sera importante pour la production et l'exposition de travail vidéo indépendant aux Etats-Unis. Un travail nouveau est en train de se réaliser dans le domaine de la collaboration entre artistes, musiciens, danseurs et écrivains, avec l'aide fréquente de chaînes de télévision. **"Music with Roots in the Aether"** de Robert Achley est, superficiellement, une introduction au travail de sept musiciens américains — une discussion et un enregistrement d'une performance de chacun d'eux. **Music with Roots** est un mélange de questions courtoises et sensibles d'Achley et d'enquêtes directes et mesurées de la caméra de Philip Makanna, chacun avec un rythme indépendant mais continu. **"Brazos River"** de Viola Farber, Robert Rauschenberg, David Tudor et Philip Makanna, et **"Blue Studio : Five Segments"** de Merce Cunningham et Charles Atlas sont deux autres exemples de collaboration.

Barbara J. London

Musée d'Art Moderne de New-York

Philip GLASS, *Music with Roots in the Aether*, 1975 — Photo : Philip Makanna



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 synthétique, 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 Malevitch, Mondrian, Alberts, même la peinture color field..

Comme le montre déjà le terme "colorieur" — et on se souvient avec quelle indignation chaque peintre de couleur rejète la dénomination "coloriste" — une forme dessinée est coloriée. 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 sculpture". 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 travaillent 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'emprise 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'emprise de l'illusion qu'existe l'espace de l'image réelle. Une phase particulièrement décisive est la peinture en "shaped canvas" (par exemple Stella)

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 constituent 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 précise 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 transparaître 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 transparaît encore chez quelques artistes vidéo la conception traditionnelle de l'espace comme corps. L'espace spirituel d'un Matisse, l'espace simultanée 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'espace ensorcelé 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 peinture 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

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 et de ses détours et complexités est en route. Le système de contrôle ou l'écran-vidéo peut aussi montrer comme image le spectateur, le corps du 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 différés) 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 différenciées 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, plastique et sculpturale, parce que, actuellement, on devine là le secret de la vidéo, de son art.

Peter Weibel
artiste, vit à Vienne

Cadre et pratique Performance vidéo en Grande Bretagne

Hugh Adams

S'étant délivrés de la tyrannie d'une sorte d'encadrement, il semble que les artistes britanniques ne soient pas trop anxieux d'en retrouver un autre. Etant donné l'explosion de la vidéo dans les dix dernières années, son exploitation rapide en tant qu'outil pour réaliser un changement politique et social et son utilisation en tant que médium principal de ce qu'on appelle "Art de groupe", on n'est pas du tout surpris de son faible niveau d'activité en ce qui concerne la Performance. C'est comme si la vidéo avait été stigmatisée par son utilisation pour la défense de causes populaires.

C'est un jugement un peu fruste, mais le problème est que la vidéo a été trop identifiée à une méthode d'enregistrement — un agent de documentation — plutôt qu'un médium principal d'exploitation en soi. On détecte aussi un puritanisme qui a conduit au rejet de l'idée d'assimiler la vidéo au corpus de la Performance. La vidéo se caractérise surtout par son utilisation pour transmettre un sujet au détriment de l'analyse de ses qualités inhérentes, et par un développement de ses applications. Elle est limitée à un rôle de subordonné : elle est d'une part considérée comme un substitut du cinéma (elle a beaucoup été employée sous cette forme dans le travail de Performance) et elle est d'autre part généralement subordonnée à un médium principal quand elle est utilisée en tant que moyen d'enregistrement.

L'hésitation manifeste des artistes à utiliser la vidéo dans la Performance est due à plusieurs facteurs, mais surtout à leur résistance à créer un produit vendable et au fait qu'il n'y a pas ici de lieu reconnu pour la présentation de ce genre de travail. Beaucoup de ceux qui travaillent dans le domaine de la Performance revendiquent que leur production d'un événement n'existant que dans le temps, impossible à chérir si ce n'est dans la mémoire, et donc invulnérable aux pressions du marché, est une de leurs raisons principales de travailler dans ce genre. Leur position serait naturellement compromise si leur travail débouchait sur un produit vendable. C'est, pour les raisons que j'ai données dans un essai antérieur*, un point de vue naïf.

Jusqu'à l'**Exposition Vidéo** de la Serpentine Gallery en mai 1975, il n'y avait pas eu en Grande Bretagne d'occasions de voir quelle était la situation britannique de ce médium. Il n'y avait pas non plus de galeries ou d'autres lieux qui montraient le travail britannique de vidéo, et peu d'expositions montrant le travail étranger. "L'exposition Vidéo" était un jamboree ouvert à tous, tout à la fois éclectique et remarquable par sa confusion.

Depuis "l'Exposition Vidéo" il n'y a presque pas eu de progrès. En décembre 1974, le groupe "**Exploded Eye**" s'embarqua dans une tournée régionale financée par le **Scottish Arts Council** et travailla à Edimbourg, Aberdeen et Glasgow. En réalité, **Exploded Eye** a élargi les possibilités d'un théâtre marginal, mais n'a rien fait pour quelque chose que l'on pourrait même de manière très large appeler Performance.

On peut mesurer la négligence dans laquelle se situe toute la vidéo en Grande Bretagne au peu de place qui lui est accordée dans les expositions internationales. L'exposition

* "Against a Definitive Statement on British Performance Art", *Studio International*, juillet/août 1976

"Arte Inglese Oggi" du British Council qui a eu lieu à Milan l'année dernière comprenait une section "Développements alternatifs" qui incluait des films d'artistes d'avant-garde et de "Performance Art" mais aucune vidéo. Aucun artiste de Performance représenté n'a incorporé un travail vidéo. Il eût sûrement été logique, étant donné son titre ("Zeit, Worte und die Kamera"), d'inclure de la vidéo dans l'exposition de travail britannique qui parcourt l'Autriche en ce moment.

L'année dernière, au mois de mai, au Third Eye Centre de Glasgow, Tamara Krikorian a organisé une réunion sur le thème "Vidéo — Vers la définition d'une esthétique" dans laquelle un groupe a essayé d'établir une base ontologique pour l'Art Vidéo. Une grande partie de ce qui a été fait semble tomber dans le domaine trouble qui se situe entre "L'Art de groupe" et "Performance Art". Sans chercher à donner une définition pénible de ces deux termes, il me semble qu'une discussion de ce qui s'est passé serait ici sans intérêt. Je ne mentionne ce fait que pour souligner la nature habituelle et intrinsèquement cérébrale de l'approche britannique de nouveaux problèmes, et pour mettre l'accent sur le fait que discerner un tel événement par la rareté de son existence dénote l'indigence de l'activité dans ce domaine.

Il n'y a pas encore d'organisation de distribution et, bien que le "Arts Council of Great Britain", la "Regional Arts Association" et le "British Film Institute" (qui disposent de fonds pour aider des initiatives dans ce domaine) montrent maintenant un peu d'intérêt, leur action est virtuellement nulle. Le Arts Council accorde des bourses importantes à des artistes dans d'autres média, mais les subventions données à des artistes individuels de vidéo sont infimes en comparaison.

Pour le domaine vidéo de la Performance le tableau est très noir. Malgré la touche d'optimisme apportée par Marc Chaimowicz dans son "Performance Report"* lorsqu'il écrit "qu'un certain nombre d'artistes de la 'première génération' travaillant sur la Performance ne cessent de remettre en question la viabilité du travail sur le vif en raison des pressions et exigences inacceptables engendrées par cette situation", il y a peu de preuves concrètes de changement. Il a ensuite suggéré l'idée de ce qu'il appelle une "performance privée", le résultat étant soit une œuvre vidéo, soit une série de séquences photographiques. Ceci semble être en liaison étroite avec son travail, et serait en effet la seule possibilité dans laquelle son magnum opus dans le style de Duchamp, son environnement vivant, pourrait être montré à grande échelle. Chaimowicz soutient que l'œuvre véritable de performance vivante privée serait la source d'énergie et que la preuve, "l'œuvre d'art", serait publique. Que cette prédiction s'avère exacte ou non — et il y a de fortes chances pour qu'elle ne le soit pas — la situation semble généralement plus encourageante du côté de la jeune génération. Quelques collègues d'art ont des ateliers et beaucoup sont en train de construire des vidéothèques. Pour n'en citer que quelques uns : Maidstone (Kent) a un très bon équipement sonore et vidéo, et le Royal College of Art dispose, outre d'un équipement d'atelier classique de télévision, d'un nouveau Département de Média Environnementaux avec une partie importante réservée au travail de Performance.

Le niveau d'activité dans ce domaine est généralement si minime qu'en essayant de le classer on lui rendrait un honneur qu'il ne mérite pas. D'où la nature de cet essai. Un exemple servira à montrer la situation générale de la vidéo de Performance et à mettre en valeur ses possibilités négligées jusqu'à présent.

Peter Dunn, un élève de la "Stade School of Art", a, dans un essai récent sur les performances de Marc Chaimowicz et Ron Haselden (montrées à la ACME Gallery de Londres) si bien énoncé quels étaient les problèmes et les possibilités de ce genre de

* Studio International : janvier/février 1976

N.d.t. : Performance Art -- l'art en tant qu'action.

travail, que son essai est devenu une source de références très précieuse. Chaimowicz présentait une œuvre intitulée "**Fade**" et Haselden une appelée "**Lady Dog**" qui était la seconde partie d'une trilogie en cours. L'utilisation de la caméra de Haselden était intrinsèque à l'œuvre de la performance car elle incorporait une analyse du processus même de filmer. Cela ne nous concerne pas tellement. Ce qui nous intéresse ici, c'est la présentation de Chaimowicz. Apparemment, la caméra était présente intentionnellement en tant qu'agent documentaire, Chaimowicz étant en fait "conscient de sa présence". En d'autres mots, il exploita la caméra en lui faisant jouer le rôle d'un intrus, d'un "voyeur" — notre curé dans un monde essentiellement privé. Dunn arrive à la conclusion que ces deux œuvres sont autant des environnements que des performances. Ceci est intéressant à son tour pour confirmer le fait que la caméra a été admise en tant que quatrième mur de l'environnement. La caméra vidéo est l'équivalent de l'œil dans le trou de la serrure. Chaimowicz réussit ainsi à exploiter la vidéo de la manière la plus austère et la plus classique. Elle devient un autre élément dans une performance, qui prend la place de spectateur, sans intrusion, pendant que se déroule le travail original. Il y a, en conséquence, une absence du sentiment de frustration que l'on a normalement lorsqu'on regarde une bande vidéo de l'événement de la performance*.

Je pense que c'est là que réside le succès de Chaimowicz et qu'en exploitant des thèmes tels que l'intrusion, l'invasion du privé, le voyeurisme, etc., il a atteint le cœur de ce qui pourrait constituer l'application la plus efficace de la vidéo — dans les performances. En prenant "**Fade**" et "**Table Piece**", une œuvre antérieure, comme exemples, nous nous apercevons qu'une performance doit après tout avoir un grand pouvoir pour survivre aux différents niveaux de filtrage que comporte l'enregistrement vidéo et la présentation finale. Qu'un tel travail ait survécu à toutes les épreuves d'être vu parmi beaucoup, à la suite d'autres travaux, au milieu du cliquetis et du remue-ménage de la salle de montage et qu'il garde encore la possibilité de nous émouvoir jusqu'aux larmes, c'est la preuve incontestable d'une grande percée.

Le succès de Chaimowicz est cependant un cas isolé, car même lorsque des artistes britanniques ont essayé de faire jouer à la vidéo le rôle d'un voyeur (on peut citer par exemple l'emploi fréquent qu'en a fait C.O.U.M. avant de se métamorphoser en **Throbbing Gristle**) ce n'est, hélas, que très rarement qu'ils parviennent à transcender la simple documentation.

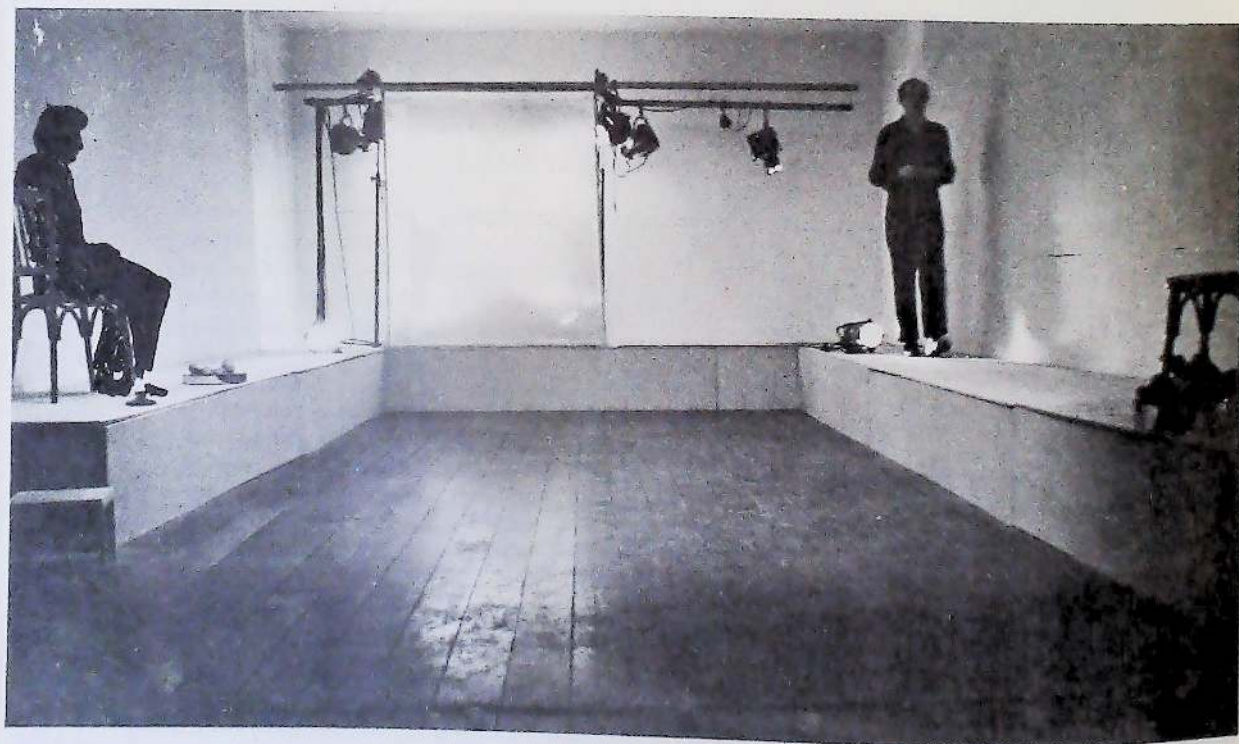
Hugh Adams, 1977

Critique d'art pour Studio International et
professeur au Dept. of Modern Arts, College
of Technology, Southampton.

traduit par Béatrice Conrad-Eybesfeld

* Pendant l'exposition "The Performance Show" que j'ai organisée en 1975 et qui était un bilan important de l'Art de Performance britannique, nous avons fait une documentation vidéo très méticuleuse de chaque événement. Je trouve les bandes enregistrées à cette occasion totalement frustrantes pour ne pas dire faussées, et à un tel point que je ne les montrerai pas. Notre impulsion est de rechercher constamment ce qui se passe en dehors du cadre, mais sans succès. Je trouve qu'une des choses les plus agréables en regardant une Performance est le fait qu'elle permette une inter-vision triangulaire entre soi-même, la Performance et le public. La nature de la vidéo lorsqu'elle est utilisée

Marc Camille CHAIMOWICZ
"Fade", Performance Installation, ACME Gallery, London, nov. 1976



Maria Gloria Bicocchi

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 agissaient 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 (liaison 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, est artiste celui 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 émergeant de la mémoire individuelle.

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 a porté l'analyse ont été successivement écartés, de telle façon qu'au bout du compte l'artiste s'est trouvé seul 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 où l'artiste était 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, reconstruites 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, l'individu se reflète dans sa situation sociale. Le miroir réel sert de moyen de contrôle de l'image, il suggère de petites adaptations de détail de façon à ce que l'image reflétée corresponde à celle reçue par l'acception 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. Tenaillé par cette contradiction, l'artiste, la plupart du temps, ne peut qu'exprimer l'absurde de la situation (Reiner, Acconci, 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 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 au niveau galerie, musée (expositions, vente aux collectionneurs), 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 pousse 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 posé 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.

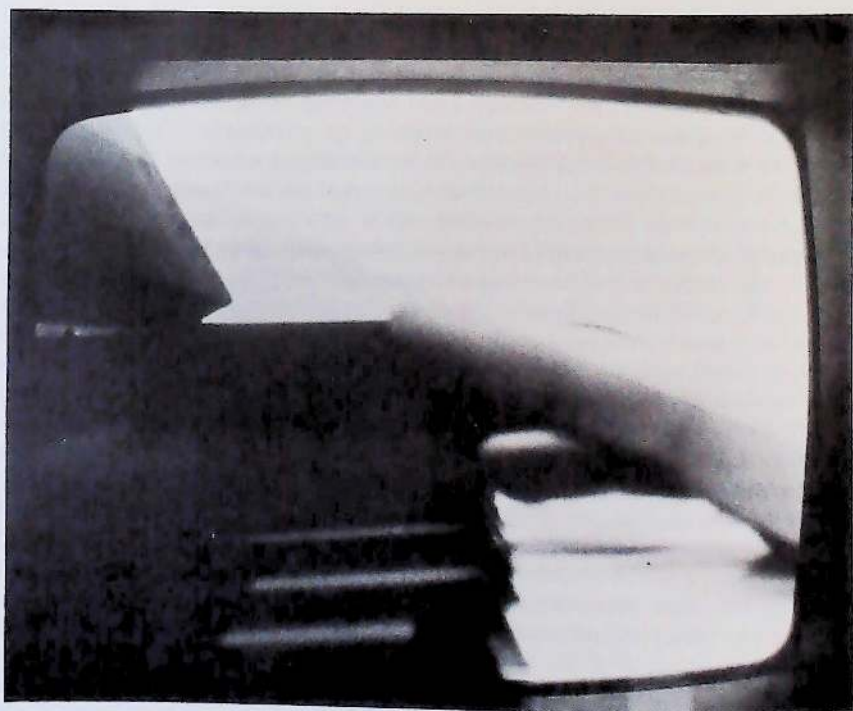
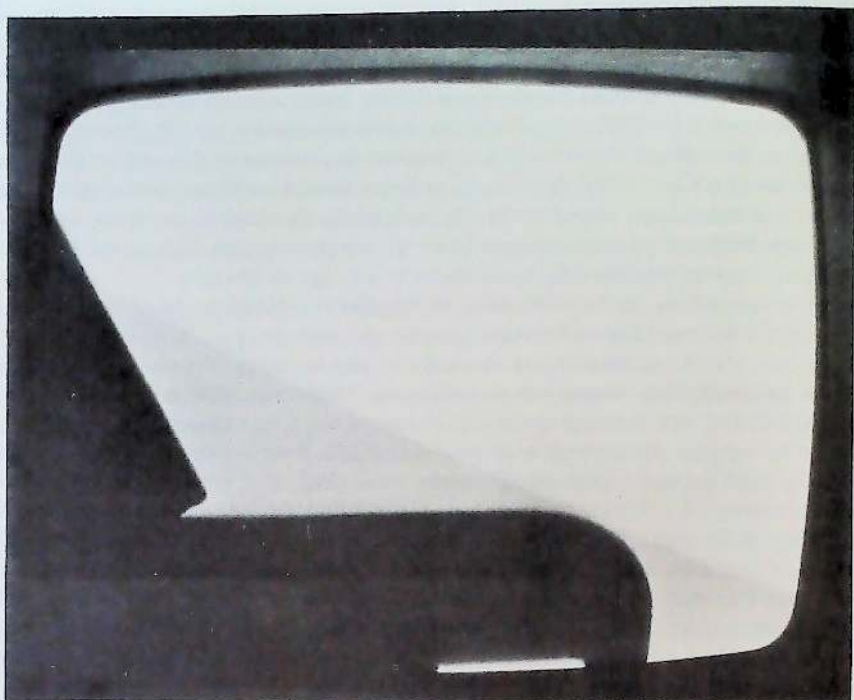
Rétrospectivement, le travail accompli dans le domaine de la vidéo d'art permet de faire deux constatations, qu'on tourne le regard vers le passé ou vers le futur. En premier lieu la bande vidéo a joué un rôle très important en conservant le témoignage d'une période unique de l'art moderne. Dans ce cas, 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 Bicocchi
Fulvio Salvadori

Giuseppe CHIARI, Concert, Videotape



Michaël H. Shamberg

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 media : 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, Carlota Schoolman. Il s'agit d'une initiative indépendante et individuelle. Michael H. Shamberg 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.)

Martin Kunz

Im Verhältnis zum Ausland ist Video in der Schweiz immer noch in einem primitiven (Ur-)Zustand. In ganz Europa sind zwar die Möglichkeiten des neuen Mediums immer noch weniger entfaltet als in den USA (und selbst dort haben sich durch die Konkurrenz inkompatibler technischer Systeme die Utopien eines allgemeinen neuen Kommunikationsmediums noch nicht verwirklichen lassen). Die Schweiz ist aber noch viel unterentwickelter als England, Deutschland, Italien, Frankreich und sogar Österreich.

Einzig in kommerziell nutzbaren Bereichen ist die Schweiz unter den führenden Ländern. In allen Bereichen, wo Video wegen seinen spezifischen Qualitäten ideal eingesetzt werden könnte, wie Erziehung, Selbstbeobachtung, für Einzelne oder Gruppen, Quartierarbeit, Bürgerinitiativen alternative Information im Lokalen, oder allgemein in sozialen Randbereichen, in Kultur und Kunst als Gestaltungsmittel, etc, fehlt die technische Infrastruktur und das Geld für den Betrieb. Obwohl Video gegenüber Fernsehen Presse ein billiges Medium ist, sind die Kosten für kleine Gruppen oder gar Einzelne noch zu hoch. Da dies alles öffentliche Bereiche sind, müssten durch den Staat bescheidene Grundmittel zur Verfügung gestellt werden, für allgemein zugängliche Video- und Medienzentren und für ihren ordentlichen Betrieb. In Ländern, die neben der Repräsentations-Kultur auch Kultur von der Basis her in kleinen lokalen- oder regionalen Zentren fördern (Wie England mit Quartierzentren für soziale und kulturelle Bedürfnisse), wurden diese sehr schnell mit Video ausgerüstet mit entsprechendem Erfolg. Die Schweiz leistet sich den Luxus die wenigen, zum Teil guten Video-Einrichtungen in Schulen, Lehrerseminaren nicht entsprechend zu nutzen. Sie dienen höchstens zur Selbstkontrolle von angehenden Lehrern, Spitzensportlern, Speichern von TV-Schulfunksendungen. Sie stehen nicht einmal den betreffenden Schülern, geschweige denn Aussenstehenden für eigene Bedürfnisse zur Verfügung.

Interessant ist, dass, bei uns, wie schon vorher im Ausland, Künstler als erste die Möglichkeiten des Mediums entdeckt und ausprobiert haben. Nur regten vor allem in USA und England, Künstler die anderen Anwendungsbereiche so stark an, dass Künstlervideo bald nur noch eine unter vielen Möglichkeiten darstellte. In Frankreich ist Künstlervideo ganz am Rand, dafür politische und soziale Videogruppen schon aktiv. In der Schweiz begann G. Minkoff 1970 als erster Künstler mit Video zu arbeiten. Ihm folgte bald eine kleine Gruppe von weiteren Künstlern in der Westschweiz um Lausanne und Genf (Otth, Urban, Bauermeister, Olesen.) Bei ihnen wurde Video bis heute zum Hauptausdrucksmedium. Leider sind sie die einzigen geblieben, die regelmässig mit dem Medium arbeiten. In der deutschen Schweiz fanden sich nur ganz wenige Künstler die bei Gelegenheit vereinzelt ein Videoband produziert haben. (Urs Lüthy, A. Walker, Defilla). In Lausanne und Genf bildete sich mindestens eine kleine aktive Gruppe von Video-interessierten, die sich auch um die Vermittlung der Video-produktionen gekümmert hat, durch Ausstellungen und durch Theorie (Berger). So fand eine der frühen internationalen Video-ausstellungen in Lausanne 1974 statt (Impact). Um die gleiche Zeit, 73 und 74, begannen mehrere Gruppen ausserhalb der Kunstszene Video für freiere Zwecke zu verwenden (Gruppen-Video,

Video-libre), sicher waren die Videokünstler und einzelnen Ausstellungen und Medienkurse in Lausanne (Berger) ein Ansporn. Sie hatten aber nie viel Ausdauer, weil ihnen Mittel fehlten, und für einfachste Produktionen oft Geräte kommerziell gemietet werden müssen. Nichteinmal für die spezifische Videokunst fanden Museen oder Kunsthallen ein Interesse. Ausnahmen waren einzelne Ausstellungen von bekannten Ausländischen Künstlern (Bruce Naumann, Dan Graham) die ua. mit ihren Videoproduktionen gezeigt worden sind. Dazu mieteten sich die Institutionen jeweils Geräte, dh. eine konstante Förderung war nicht möglich, wie in amerikanischen Museen, zB Long Beach oder auch in Essen). Sogar René Berger, Direktor des Lausanner Kunstmuseums, der sich als erster Schweizer Theoretiker um Video und TV ab 1969 an der Lausanner Uni und in Publikationen bemühte hat verwirklichte in seinem Museum nie eine konstante systematische Videotätigkeit, sondern zeigte höchstens sporadisch einzelne Videokünstler, immerhin am häufigsten unter Schweizer Museen. Mindestens sollten sich in der Schweiz einzelne Institutionen wie Museen darum bemühen, die primitivsten Einrichtungen anzuschaffen und einen kleinen Teil ihres Budgets für regelmässige Vorführungen, besser noch für Ankäufe für Videokassetten freizugeben. Damit wäre mindestens die Basis für eine systematische Förderung von Video gegeben. Idealerweise sollten sie auch einen breiteren Bereich als Künstlervideos vorführen, da bei uns voläufig öffentliche Gelder für neue Medien wie Video am ehesten über Kunstförderung locker zu machen sind. Denn nur eine regelmässige, wenn auch bescheidene Vermittlung von Video ist sinnvoll. Dies haben die Grossausstellungen von Video gezeigt: 100 Produktionen in 10 Tagen zu zeigen überfordert jeden Betrachter, auch den speziell interessierten. Dass auch in dieser Ausstellung in Genf so vorgegangen wird, liegt am Zwang Geräte mieten zu müssen. Die Hoffnung und der Sinn besteht nur darin, dass durch wiederholte Anlässe dieser Art Institutionen wie Museen sich von der Notwendigkeit überzeugen lassen, sich intensiver dem Medium anzunehmen.

Martin Kunz

Video-Gruppen

"Community-Video" ist ein Standardbegriff in den angelsächsischen Ländern für die verbreitetste, nichtkommerzielle Verwendung von Video. Ursprünglich meinte er Quartiergruppen, die mit Video soziale, erzieherische und politische Probleme dargestellt haben. Im englischen heisst "Community" einfach kleine Gemeinschaft und lässt sich das halb auf jede kleinere Gruppierung, sei es Quartiergruppe, oder irgend eine andere Gruppe, meistens soziale Randgruppen anwenden: Feministische Gruppe, Umweltschutzgruppen, Bürgerinitiativen, Selbsterfahrungsgruppen, politische Splittergruppen etc. Video erwies sich besonders geeignet zur Selbstdarstellung, Informationsverbreiterung, Dokumentation solcher kleinen Gruppen, die nicht über die einflussreichen Medien verfügen. Die einfache Bedienbarkeit, das sofortige sogar gleichzeitige kontrollieren der gemachten Aufnahmen erlaubt es Laien nach kurzer Einführung in der Gestaltung mitwirken zu können und sogar selbständig Video aufzunehmen. Dazu ist aber eine Infrastruktur an Ausrüstung und minimalem technisch geschulten Personal nötig in Form von Quartier- oder reinen Videozentren; denn sonst können gerade die kleinen Randgruppen sich alleine auch einfachste Videoproduktionen nicht leisten. Besonders in England und auch Amerika konnten sich dank staatlicher Unterstützung viele solche Video-gruppen bilden. In England bedienen sie sich hauptsächlich in lokalen Quartierzentren oder mobilen Medienbussen mit dem nötigen Material (Lit.: Heinz Nigg, Die Verwendung von Video in der Quartierarbeit, Kunst-

nachrichten, März 1977). In der Schweiz sind sehr wenige solche Gruppen bekannt, da bei der Infrastruktur fehlt, d.h. alle Produktionen müssen ganz privat finanziert werden. Meistens sind die wenigen, bekanntgewordenen nur sehr kurzlebig, da sich Hoffnung auf Subventionierung der Arbeit zerschlägt und die Videobänder kaum vertrieben werden können. Guy Millard hat für den Europarat eine Untersuchung über solche Gruppen in der Westschweiz unternommen "La vidéo libre en Suisse Romande". Die meisten unter aufgeführten Gruppen werden dort in allen Aktivitäten und Zielen begggt beschrieben.

Jean OTTH, Videotape, "Fenêtres italiennes", 1976



Video-Gruppen

AV-Alternative, Zürich

Medienarbeit mit Film Und Video. Mitarbeit ua.: Urs und Marlies Graf, Verena Gloor, Arnold Fröhlich, Mathias Knauer, Casper Meyer, Susann Müller, Ernst Ramseier, Peter Roth, Cathrin Stahel, Hp. Stalder und Theo Umhang
Sekretär: Hanspeter Stalder, Zewelackerstr. 15, 8053 Zürich. Tel. 01. 5547 70

Cifra, Centre Indépendant de formation et de recherche audio-visuelle, Genf

gegr. 1974. Videoproduktionen verschiedenste Art, Schwerpunkt soziale Probleme Jugendlicher zB Lehrlingsprobleme. Jugendliche werden auch im Umgang mit Video angeregt Zusammenarbeit mit "Centre régional de recherche et d'action communautaire, Genf.
Dokumentation: Bibl. Milliard.

Frauengruppen, MLF, Genf

Kontakt: Viviane, Tel. 022. 29 64 49

Groupement des femmes, Bienne

Videos ua. über Abtreibung.
Kontakt: Lili Sommer, Biel

Frau und Kunst

Arbeitsgruppe Frauenzentrum, Basel.
Video und Filmprojekte, Video über Frauen am Beispiel Berlin von Basler Mitgliedern produziert.
Kontakt: Monica Dillier, Tel. 42 37 46

Groupe Cinema-video Italien de Genève

gegr. 1974. Probleme Ital. Fremdarbeiter in der Schweiz und allg. Ital. Politische Probleme: Scheidung "le divorce, 20.000 Lires".
Dokumentation: Bibl. Milliard.

Media-atelier, Lausanne

gegr. März 1973, heute aufgelöst. einzelne Mitglieder noch Tätig — Centre Animation Cinématographique, Genf.
Produktion verschiedener Bänder: soziale Dokumentationen.
Kontakt: Nicholas Tschopp, case postale 66, 1211 Genève 7.
Dokumentation: Bibl. Milliard

Radio-Hôpital de la Chaux-de-Fonds

1968 gegr. interne Kabelfernsehsendungen im Spital seit 1970 und grossversuch 1975 in Zusammenarbeit mit Coditel, Kabelfirma - Chronologie.
Dokumentation: Bibl. Milliard.

Video-Contact, Genf

gegr. 1974. erstes Ziel: Org. SAVI 74.
Ziel Info-Koordination, Animation, Distribution, Produktion von Video. Zusammenarbeit "Centre d'Animation Cinématographique", Nicolas Tschopp, case postale 66, 1211 Genève 7.
Tel. 022. 44 94 44.

Video-Ouest

Kabelsendungen in Lausanne.

Video Libre

Video-Gruppen

Video-Films, Genf

gegr. 1976. Erstes Ziel: Distribution, Produktion.

Barbara London

It is time to look at video in terms of its short history and determine where the medium is: caught somewhere between traditional art forms and broadcast television. When Sony put the twenty-pound portapak camera on the market in 1965, it became possible to produce a moving image with an immediacy and cheapness akin to Polaroid photography and Xerox photocopying. What was not considered revolutionary by broadcast television, because it continued predominantly to use film, was recognized as extraordinary by the people who independently and quietly started to explore the potentials of portapak imagery and documentation. As artists with reputations established in other media began working with the equipment, video received publicity in art magazines. The bandwagon started to roll, and the refreshing video avant-garde was taken more seriously when in the early seventies a series of museum exhibitions were held which focused on the video works by many artists.

Video has reached a hiatus after its initial growth. As yet no criticism has been firmly established, in part because of video's newness, but more importantly because very few people have looked at enough tapes and video installations to be able to deal with the medium in depth. Recent articles unsuccessfully put all of video into narrow, preconceived, formal frameworks, without taking into consideration the many different areas of video works. To approach the medium seriously requires an investment of long hours of watching tapes, which can be as short as T.V. commercials or as long as feature-length films. A multitude of tapes appeared very quickly and there has barely been enough time to sort them out. Yet it is important to critically examine the work to determine which are successful statements and which are hackneyed clichés, to acknowledge video as yet another means of self-expression, and to see it in terms of what else is being done in art today. Many of the early video experimenters are aware that repetition of those initial successful formulas no longer works. However, it is difficult to stop and question, especially today when success is measured by the frequent exposure of new work.

In general video work can be separated into the following categories:

-- **Conceptual**: ideas are put into action, following the late sixties minimal art trends whereby importance was placed on artist's ideas.

-- **Perceptual**: aspects of the environment are dealt with, urban and rural, public and personal, partly coming out of mid-sixties McLuhanesque cybernetics.

-- **Performance**: actions are recorded on tape, more in intuitive than logical order, growing out of 1960s happenings.

-- **Computer-generated or synthesized**: imagery is electronically manipulated and altered.

-- **Documentary**: subject matter consists of non-fictional events.

-- **Narrative**: dramatic action is the focus of story-oriented works. The areas naturally blur and overlap, and even can be subdivided further. Video may be created either for single monitors as single channel works, or as environmental installations with multi-channels. Works may either consist of pre-recorded material, or are "open-circuit",

meaning that portapak cameras are installed in an exhibition gallery where the audience becomes involved in live, participatory situations. The live material, channeled through a camera, is shown in "real time" as it occurs, or through a time-delay device several seconds later.

Today video is being shown in galleries and public museums, libraries, and universities, in whose hallowed halls a video looks oddly out of place. Museum viewers, bereft of the familiar video viewing territory of the home, usually have to sit on hard benches or folding chairs in dark rooms to watch video on television sets — appliances intended for intimate watching at home. Twenty years of television viewing have made us comfortable with news and entertainment on the T.V. screen, while years of museum and gallery going has taught us to appreciate the familiar, tried-and-true art works, and guardedly consider the newer, unfamiliar works which force us to take intellectual steps. While museum-goers tend to move from one thing to the next, pausing and returning only to art works of particular interest, viewers do not know in what context to put video when they see it. Film audiences are preconditioned to sit in front of big picture screens for extended periods of time; and often because video assumes television time the public walks by when a dial cannot be turned.

The portapak video camera, which most artists have access to, records onto one-half or three-quarter inch videotape, and the imagery on tapes of these widths is of mediocre resolution and the depth of field is notoriously bad. In other words, image quality is sacrificed for mobility, spontaneity, and low cost. While two-inch videotape is technically superior and considerably more expensive, it is used almost exclusively by commercial television stations, which have the costly, heavy, immobile, two-inch video cameras and editing equipment.

The early television genres came out of radio formats. The expedient repetition of simple sets and "talking torso" characters evolved because fine detail and involved activity would not reproduce on television screens. The communication process was and continues to be enhanced by the banter of seated news, talk, and game-show figures; focused, close-up, dramatic action shots of T.V. theater; and running commentary and selected, slow-motion, instant replay shots of sportscasting.

Many independent video makers have been involved with these television formulas. However, an artist like Nam June Paik overtly uses popular T.V. imagery, but covertly rearranges meaning to impart new impact on several different levels. Video has appealed to artists with very different approaches, and for many it is just a fraction of a larger body of work. *Video Art: An Anthology* ed. Beryl Korot and Ira Schneider recently published by Harcourt Brace Jovanovich, provides an informative introduction to many of the artists working with the medium.

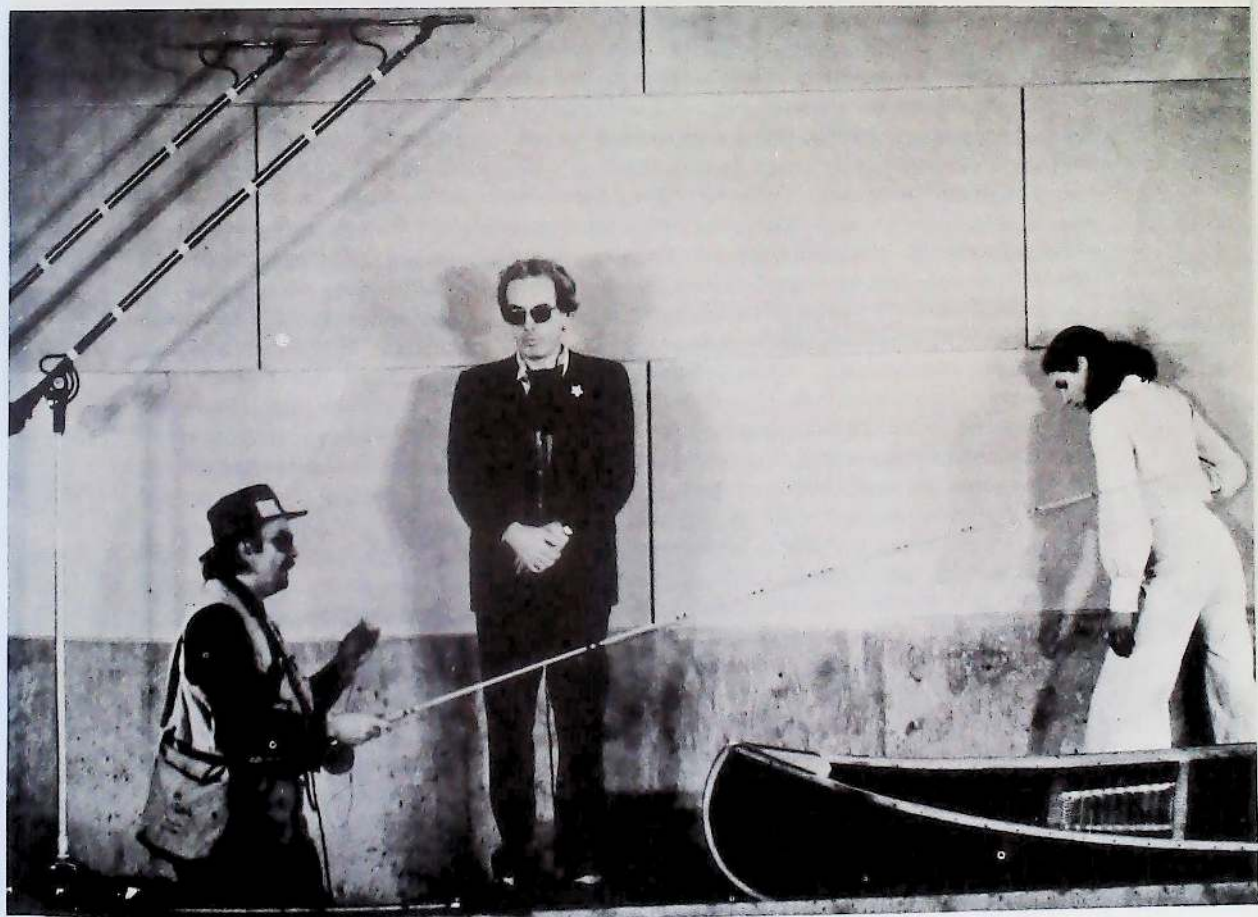
Like every other new art, video at present is not sought after by private collectors. The equipment is still expensive, tapes are multiples and not considered prestigious, and video installations and performances are too elusive to be acquired. The New York State Council on the Arts, the National Endowment on the Arts, the Ford, Rockefeller, and Markel Foundations sustain the public exhibitors and artists alike, but additional support is and will continue to be needed so that the medium can develop and become more visible. If artists could gain more access to sophisticated broadcast equipment, preferably at the networks where there are skilled technicians, the expanded interaction between the independent and commercial videoperson would lead to improved standards, and ideally the television system could utilize more alternative, independent work.

The coming year will be important for the production and exposure of independent video work in the United States. New work is being done in the area of video collaboration among artists, musicians, dancers, and playwrights, often with the assistance of

television stations. Robert Ashley's **Music with Roots in the Aether** is, on the surface, an introduction to the work of seven contemporary American musicians — a discussion with a recorded performance of each. The work is a combination of Ashley's urbane and sensitive questions with direct, leisurely visual probes of Philip Makanna's camera-work, each with an independent but contiguous rhythm. **Brazos River**, by Viola Farber, Robert Rauschenberg, David Tudor, and Philip Makanna, and **Blue Studio: Five Segments** by Merce Cunningham and Charles Atlas are two other examples of new collaborations.

Barbara J. London
The Museum of Modern Art

Alvien LUCIER, *Music with Roots in the Aether*, 1975 — Photo : Philip Makanna



Video als Raumkunst (arbeitsnotizen)

Peter Weibel

In einer bereits veröffentlichten arbeit¹ habe ich als spezifische videologische konstanten, dh als nur mittels des video systems codifizierbare und realisierbare eigenschaften, bestimmt: synthetik, tranformation (metamorphosis), selbstreferenz, instantzeit, box-charakter. von diesen eigenschaften sind zuerst einmal, besonders in den usa aufgrund eihrer technischen überlagenheit, die beiden ersten weidlich benützt worden. die auflösung konkreter formen in abstrakte, die umwandlung der bilder un zeichen, die verzerungen von form und farbe, durch video-synthesizer und colorizer lieferten 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 jedermaler 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-videowerke nicht einmal zu den errungenschaften der romantik (die farbe als ausdrucks wert persönlicher symbolsprache etc), geschweige eines cezanne oder rothko bzw reinhardt, vorgedrungen, 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 videokunst eine eigengesetzliche entwicklung des mediums vertiefen und verschärfen. gerade durch seine zeitform, die für optisch-physiologische effekte wie sukzessiv-kontrast, komplementär-kontrast etc so geeignet ist, kann video für die verabsolutierung der farbe, für die befreiung der farbe vom objekt, wertvolle grundlagen liefern. van gogh hat prophezeit, "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 naturobject 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 (zb stella), wo eben die ambiguität von bild und objekt (objekthaftes 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 nam june paik 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 instantzeit, 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) !

Jahrhunderte 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 peirce, schen 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 raums, 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 inneraum. der aussenraum eines gebäudes war sozusagen nicht existent, denn das gebäude erschien nach aussen wie "ein körper auf der erde", dh als geschossene skulptur. raumplanung heisst auch heute noch so viel wie innenarchitektur bzw milder gesprochen die gestaltung von innenräumen nach körpern 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, valie 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 eingebilte fachmann gleichermassen. auch bei abstrakteren bildhauern wie moore sieht man noch die gestaltung von wirklichen körpern (statt der gestaltung von wirklichem raum) durchschimmern, wenn auch vorgedungen in die knochenformen, molluskeln etc des 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 verräumlichte zeit der futuristen, das raumgefühl der monochromen malerei — die allesamt trotz ihrer ungegenständlichkeit nicht als illusionistisch missverstanden werden dürfen — oder, dialektisch, gerade der verhexte vexierte 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 speziellen 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 verwischungen 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 heraushauen und -klauben von formen aus der umgebung) ein, der ein neues verhalten zum raum mitteilt, 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 spiegelmaschine 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 kastenraum, den hierarchischen raum der traditionellen malerei und bildhauerei überwinden. von den chimärischen 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 wahrnehmungsrealität wesentlich unterscheidet und dadurch erst realer (künstlerischer) raum wird. sowohl der box-charakter als orthaftigkeit (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 spatialen, architektonischen plastischen, skulpturalen video-lösungen übergehen wird, weil hier für den augenblick das geheimnis von video, seine kunst, vermutet wird.

Peter Weibel

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

Peter WEIBEL, Beobachtung der Beobachtung : Unbestimmtheit, 1973



Frame and Praxis Video Performance in Britain

Hugh Adams

Having rid themselves of the tyranny of one kind of frame British Performance artists are, it seems, not over-anxious to fetter themselves with another. Given the video-exposition of the last ten years, given its rapid exploitation as a tool in the attempt to achieve social and political change, given its use as prime medium in what has become known as 'Community Art', then the low level of activity, as far as Performance related video is concerned, is not all surprising. It is as if video has been stigmatised by its application for popular aims.

That is a crude assessment but the trouble is that video has become too identified as a method of record — an agent for documentation, rather than as a prime medium for exploitation in its own right. One detects also a puritanism which has led to the rejection of the idea of video's assimilation into the corpus of a Performance. Its use as a vehicle for the conveyance of subject matter, rather than the analysis of its inherent qualities, and an expansion of its applications, has been its prime characteristic. It is confined to a subordinate role: on the hand it is seen as a substitute for film (which has been used for Performance work to a significant extent), on the other it is usually subordinate to the primary medium when used as a record.

The evident reluctance to use video in Performance is due to a number of factors, chiefly to the artists' reluctance to create a marketable product, and to the fact that there is no recognised venue for the display of video work here. Large numbers of those active in Performance claim that their production of an event existing only in time, impossible to cherish, except in the memory, and therefore invulnerable to market pressures, is one of their principal motives for working in this genre. Naturally they would feel their position compromised if their work resulted in a saleable object. For the reasons I gave in an earlier essay* this is a naive point of view.

Until the 'Video Show' at the Serpentine Gallery in May, 1975, there had been no opportunity in Britain to observe the situation in British video and there had been no gallery or other venue showing British video work, and few showings of work from abroad. The 'Video Show' was a free for all jamboree and so totally eclectic as to be notable only for its confusion.

Since the Video Show there has been little improvement in the situation. In December, 1974, The 'Exploded Eye' group embarked on a Scottish Arts Council funded local tour and worked in Edinburgh, Aberdeen and Glasgow.

Essentially Exploded Eye were extending the possibilities of fringe theatre rather than doing anything one might, however loosely, characterise as Performance.

A measure of the neglect to video as a whole in Britain is the low exposure it has got in international exhibitions. The British Council's 'Arte Inglese Oggi' Exhibition in Milan last year, although containing a section on 'Alternative Developments' i.e. Avant Garde Film/Artists' Film and Performance Art had no video at all. Neither did any Performance

* 'Against a Definitive Statement on British Performance Art', *Studio International* : July/Aug '76.

artist represented incorporate video. It would have been logical surely, given its title ('Zeit, worte und die Kamera') to include video in the exhibition of British work on that them which is touring Austria at this moment.

In March last year at the Third Eye Centre in Glasgow, Tamara Krikorian organised an event 'Video — Towards Defining an Aesthetic' in which a group embarked on an attempt to establish an ontological basis for Video Art. Much of what was done seems to fall in the difficult area between 'Community' art and 'Performance' art. Without attempting a tedious definition of both terms, a discussion of what occurred would be fruitless here. I mention its happening only to underline the usual, intrinsically cerebral, nature of the British approach to a new set of problems, and to emphasise that to distinguish such an event by the rarity of its occurrence denotes the paucity of activity in this field.

There is still no distribution organisation and, although there is now some interest on their part, the activities of the Arts Council of Great Britain, The Regional Arts Associations, and the British Film Institute (all of which have public funds available to support initiatives in this area) is virtually nil. Although offering substantial bursaries to artists in other media, the Arts Council's grants to individual video artists have been comparatively low.

For Performance related video the picture is a very black one. Despite the optimistic note struck by Marc Chaimowicz in his 'Performance Report'* when he noted that a "number of 'first generation artists' working with Performance, are currently questioning the viability of working under the unacceptably demanding pressures of the live situation", there is little concrete evidence of this change. He then suggested the idea of what he called a 'private performance' the result being either a video-piece or series of sequential photographs. Certainly this seems to relate to his own work, and indeed would be the only way in which his Duchampian magnum opus, his living environment could have any large scale exposure.

Chaimowicz advocated that the actual live private performance piece would be the energy source and that the evidence, the 'art work', would be public. Whether or not his prognostication is proved correct, and there is slim evidence of its being so, the situation seems more hopeful generally, as far as younger generation are concerned. A few art colleges have studios and many are building up video libraries. To name, as they say, but a few: Maidstone in Kent has a well established sound and video set up, and the Royal College of Art, as well as having conventional studio facilities for television, has a new Department of Environmental Media with a strong element of Performance work.

Generally the level of activity in this area is so low as to make an attempt at cataloguing dignify it out of reasonable proportion. Hence the general nature of this essay. One example will serve to indicate the position in Video Performance generally, and to emphasise its hitherto neglected possibilities.

Peter Dunn, a student at the Slade School of Art, in a recent writing on Performance works by Marc Chaimowicz and Ron Haselden (shown at the ACME Gallery, London), articulated so precisely what the problems and possibilities for this kind of work were as to constitute his essay a seminal document. Chaimowicz presented a piece entitled 'Fade', and Haselden one called 'Lady Dog', it being the second part of a trilogical work in progress. Haselden's use of the camera was intrinsic to the Performance piece as it incorporated an analysis of the actual process of filming. That does not so much concern us. What was of interest was Chaimowicz's presentation. Apparently, the camera was present intentionally as a documentary agent Chaimowicz being as it were 'aware of its presence'. In other words he exploited the camera by casting it as a 'voyeuristic' intruder — our

* Studio International, Jan/Feb '76

vicar, into an essentially private world. Dunn came to the conclusion that both pieces were environments as much as Performances. Again this is interesting confirming as it does the fact that the camera has been admitted as a 'fourth wall' of the environment. The video camera is equated with an eye at the keyhole. Chaimowicz thereby succeeds in exploiting video in the most austere and classical way. It is another element in a Performance and takes the place of onlooking person, without any intrusion while the original work is developing. As a consequence there is an absence of the feeling of frustration one normally feels when watching a video-tape of a Performance Event*.

I feel that this is Chaimowicz's success, and that by exploiting such themes as intrusion, privacy invasion, voyeurism, etc., he has reached the kernel of what may constitute the most effective application of video — in Performance. After all a Performance, taking 'Fade', and his earlier 'Table Piece' as examples, must have great power to survive the successive layers of filtering that are involved in its video-taping and final presentation. That such a work survived successfully when seen 'in the raw', amidst the jangle and clutter of an editing room, and yet retained the ability to move one to tears, is surely evidence of a considerable breakthrough.

Yet it remains the case that Chaimowicz success is a lone one, for even in cases where British artists have cast video as representing the voyeur (C.O.U.M's extensive use of it before their metamorphosis in 'Thobbing Gristle' being one instance) it is rarely, alas, that they manage to transcend mere documentation.

* During 'The Performance Show', a major survey of British Performance Art which I arranged in 1975, there was a meticulous video documentation of every event. The resultant tapes I now find so totally frustrating, not to mention distorting, that I will not show them. One's impulse is constantly to seek what is happening beyond the frame, but no avail. I find one of the most enjoyable things about watching Performance is that it permits a triangular inter-view between self, Performance and other audience. It is the nature of video, when used as a documentary device, to substantially deny the possibility of that.

Maria Gloria Bicocchi
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, sinestesico; 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 sopore 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 è 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 includano 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 altrettante 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 del 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 dalla 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 Bicocchi
Fulvio Salvadori

Mighty Oaks Service, The Kitchen, 1976 — Photo : Warren Silverman



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, Carlota 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. Schamberg
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..... leuchtsteffschicht...

video...abspielung...

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..ausenwelt..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... weniger... bilder... pro... sekunde

linienstruktur...wechselnde...intensität...

umwandlung...licht...elektrizität...licht...

video... aufnehmen... beginnen... in... einer...
elektronischen... kamera... auf... einer...
bildaufnahmenröhre...

video... die aussenwelt... wird... umgewandelt
in... elektrische... signale...
und... diese... werden... benutzt...
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- 20.000- sfr... und... mehr
video... aud + abspielung... 2000- 6000- sfr...
und mehr...

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

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

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

video... ist... ein... umwandler... der... elektromagnetischen... elektronensignale...
in... unser... bewusstsein...

Studio vidéo couleur
Production cinéma-vidéo

**VIDEO
FILMS**
S.A.

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

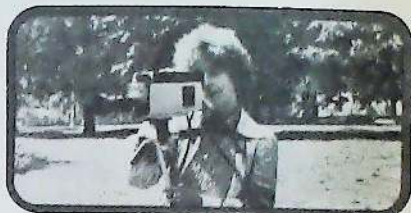
- Films publicitaires, industriels et artistiques
- Emissions de télévision
- Stages de formation
- Training-management, auto-scopie

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



Travaux électroniques

Copies

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

Travaux spéciaux

- Génériques et travaux de graphisme
- Transcodage PAL, SECAM, NTSC
- Synthétiseur vidéo
- Kinéscope sur film



Location de matériel

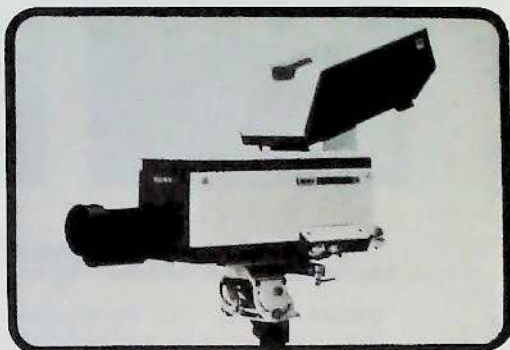
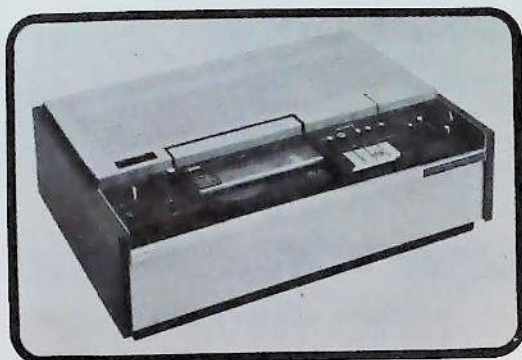
Salle de visionnement vidéo (Advent grand écran)
Location de projecteur TV couleur sur grand écran
Mise à disposition de matériel vidéo.

Vente - location - installation
TV industrielle

TRANSVIDEO

Matériel vidéo
sonorisation HIFI

Notre programme de vente



ADVENT
AKAI
BARCO
National



JVC
NIVICO

NORDMENDE

SANYO
TEKTRONIX

Ampex · Aston · Angenieux · Canon · Conrac · Cooke · Cox Datavision · Dynar · Electro home · Hitachi
IVC · Pelweckj · Quick-set · Sider · Sofretec · T.L.H.

SONY

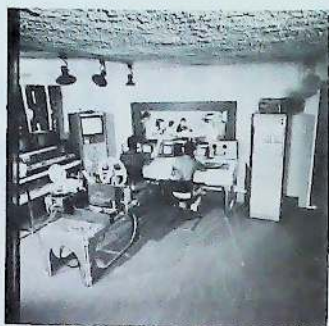
® normes PAL - SECAM - NTSC

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 de baies 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 video 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 video - 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 video-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 video

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 video»

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 **Zygma 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

