

ART
VIDEO
CONFRONTATION
74



ARC 2 - C.N.A.A.V.

ARC 2. MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS / DU 8 NOVEMBRE AU 8 DÉCEMBRE 1974

"Art/Vidéo Confrontation 74" organisée par l'A.R.C. 2. et le C.N.A.A.V. n'aurait pu avoir lieu sans la compréhension spontanée et coopérative de tous les artistes français et étrangers, la générosité de la Vidéotheque de Berlin et des Services Culturels du Canada, et sans l'amicale et efficace collaboration du Centre Culturel Américain de Paris.

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

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

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

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

Donald A. Foresta
directeur du Centre Culturel Américain

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

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

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

les artistes et la vidéo

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

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

comportement vis-à-vis de l'instrument ;

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

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

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

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

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

réalisable grâce aux particularités du circuit vidéo.

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

« les environnements »

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

Par exemple, une des expériences parmi les plus simples consiste à disposer une série de moniteurs, soit en forme de pyramide (Frank Gillette « Track » 1973), soit en forme de croix (Nam June Paik « TV Cross » 1966) etc. Plusieurs programmes sont alors diffusés, simultanément, sur les écrans. La « sculpture », ainsi obtenue, par

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

Parfois, même, pour obtenir une multiplication de l'image, des miroirs peuvent être juxtaposés aux moniteurs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

médium en question.

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

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

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

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

Enfin, « Portable Channel », vidéo-groupe fondé en 1971.

En dehors de ces trois centres principaux : Boston, San Francisco, New York, un grand nombre de laboratoires se développent à l'intérieur des universités.

le dispositif vidéo

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

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

Dans le cas de l'image TV couleur, ce n'est pas seulement la luminosité qui est définie, mais également, la couleur de chaque point. L'image TV couleur utilise comme base de définition, les trois couleurs primaires du spectre continue : rouge, vert, bleu. Le mélange, en proportion variable de ces couleurs permet de reconstituer toute la gamme du spectre, y compris le noir et le blanc. A l'intérieur de ce tube cathodique spécial pour la couleur, l'image réelle, dans ses vraies nuances, s'obtiendra donc par superposition. A ce dispositif de base, peuvent s'ajouter coloriseurs, synthétiseurs, et même ordinateurs ; ce qui représente une gamme presque illimitée de moyens permettant de manipuler, électroniquement, les images. Ainsi, une bande (noir et blanc ou couleur) pré-enregistrée peut être travaillée, ensuite, à l'aide d'un coloriseur et selon le principe de l'équi-densité (chaque degré de densité correspondant à une couleur déterminée).

C'est le cas de la plupart des réalisations de Woody et Steina Vasulka « Black Sunrise », « Elements », « Distant activities », etc. furent, ainsi, réalisées grâce au Dual Colorizer de Siegel.

D'autre part, les synthétiseurs offrent plus de possibilités puisqu'il sont capables de générer formes et couleurs, à partir des signaux électroniques, de les moduler à volonté, aussi aisément que les sons.

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

Toutes ces images, définitivement

enregistrées, peuvent être agrandies de plusieurs façons.

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

expérimentation/abstraction/ non-narration

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

Les résultats obtenus se révélèrent très

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

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

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

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

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

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

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

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

d'Hollywood.

Toutes les tendances y sont représentées et bien souvent les réalisateurs se livrent à diverses expériences sur les appareils ; transformation des objectifs de caméras et de projecteurs, pellicule traitée chimiquement recolorée, etc.

Carmen d'Avino, par exemple, a réalisé « A Trip » en grattant un vieux film qui fut, ensuite, taché d'encre et de peinture. Robert Breer se livre à un travail analogue lorsqu'il reproduit des dessins sur la pellicule elle-même.

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

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

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

L'image est en perpétuelle formation et régénération.

Cette instantanéité entraîne donc, aussi bien chez l'opérateur que chez le spectateur, une transformation inévitable de sa perfection. Les flux d'énergie circulant à travers tout le dispositif peuvent être modifiés librement selon les pulsions de chacun, grâce aux synthétiseurs.

A part quelques bandes vidéo de type plus ou moins représentatif et narratif (« Scape Mates » de Emshwiller, « Head Games » de Ros Barron, et « Three transitions » de Peter Campus) l'ensemble de ces recherches est orienté vers la suppression des signifiants et de toute représentation du réel.

Ce qui rend donc inutile, au visionnement de ces bandes, tout effort de « lecture » et de décodage d'ordre sémiologique. Bien plus, cet inévitable et très répandu désir d'interprétation empêche, généralement, le spectateur, de percevoir la circulation des énergies et des pulsions émanant de ces images. Sur la surface de l'écran, les mouvements peuvent se succéder suivant des ondulations ou des métamorphoses extrêmement lentes, ou bien, au contraire, selon une suite très rapide d'explosions, d'éclatements. Il en est de même pour les variations de luminosité allant de l'éblouissement aux lumières les plus atténuées.

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

Dominique BELLOIR

la vidéo et les artistes

Par rapport aux travaux axés sur la manipulation de l'image dont la classification (selon le procédé utilisé et le résultat obtenu) s'avère assez aisée, les actions d'artistes, basées sur l'appropriation de l'art par la vie — ou de la vie par l'art... — sont difficiles à définir selon les normes habituelles.

■ Après avoir ouvert — en 1969 — à Berlin la «Galerie T.V.», puis, peu après, la « Vidéo Gallery » à Dusseldorf (elle éditait de courtes bandes vidéo à tirage limité, commandées aux artistes et se chargeait de leur diffusion), Gerry Chum devint « conseiller » du Musée d'Essen pour la création d'un studio vidéo. Vostell, lui, présentait des actions corporelles en utilisant l'écran vidéo comme élément de ses environnements. (Déjà les artistes pop américains : Wesseiman, Rauschenberg, Oldenburg incorporaient — dans les années 60 — des postes TV à leurs tableaux) ouvrant ainsi la porte à de nouvelles utilisations : la bande vidéo devint moyen de documentation, l'art oscillant entre le document et l'événement reconstitué. Dans une nouvelle

pratique artistique, le silence et l'immobilisme constituant les caractéristiques essentielles de la peinture et de la sculpture traditionnelles, n'ont plus cours. L'ambiguïté de la nouvelle définition de l'art réside dans la difficulté de séparer l'identification du produit du processus de fabrication ; or, sur l'écran vidéo l'acte s'accomplit dans le même temps qu'il se diffuse.

Technique nouvelle au service de l'art qu'elle aide à se définir, la vidéo crée tout un réseau d'échanges, de questions, de réponses entre le spectateur et l'écran.

■ Certains artistes, présentés dans cette « section », étudient le rituel du comportement (le leur, celui des autres hommes) face à l'environnement : celui des espaces de la nature (art écologique, land-art), du milieu urbain au sein duquel naissent les problèmes de la communication (art sociologique), des réactions de leur propre corps face aux tabous, aux agressions (body-art) sous l'œil privilégié de la caméra vidéo. Absents (Borgeaud) ou présents (Burdy, Demattio) des grands espaces qu'ils nous proposent,

ils peuvent en étudier l'influence sur le comportement humain (Vostell, Otth, Gillette, Ramos) ou le réduire à un horizon urbain (Hessie), voire même à un lieu clos à l'intérieur duquel ils s'insèrent au niveau de leur propre corps.

■ D'autres posent un regard sur le système des objets (Lavier, Wegman, Minkoff) ou mettent en relief des gestes : normaux, quotidiens, caractéristiques d'une activité (gestes du musicien chez Landry, du coiffeur chez Fred Forest) ou même violents, insolites (Gerz, Hodicke). Petit à petit, ils en arrivent à se passer d'éléments secondaires et leur exploration va se réduire à la définition de l'espace physique délimité par leur propre corps (dès 1963, Bruce Naumann utilisait son corps comme élément formel) selon divers procédés : l'auto-agression, tout d'abord, un des éléments essentiels du body-art (pratiqué par Acconci, Gina Pane, Oppenheim) définit comme une œuvre d'art en soi, la perception au niveau même du corps : l'action progresse (Kaprow, Acconci) ou stagne (Morris) représente toujours un lent déplacement d'une partie

du corps, Sonnier photographie le même visage tout au long d'une même bande...) jusqu'à un point limite. Mais le rôle de la vidéo n'est-il pas de faire reculer cette limite, de prendre en quelque sorte le relai ?

■ D'autres encore, se penchent sur les problèmes d'identité : la leur (« Self-Identity », « Walkings » « Identity ») ou celle des autres (« Exchange », « Identity Piece ») par rapport à une certaine réalité (« Limitée » de Otth), à un contexte familial (Boltanski, Welch), au langage (Gerz, Fromanger, Freed) ou au cheminement de la pensée (Levine, Davis, Gerz, Graham). Enfin, ceux qui re-présentent happenings et concerts (Paik, Levine, Palestine) font la preuve de la grande importance de la bande sonore et du dialogue son/image.

Plus qu'une simple technique, plus qu'un « produit » artistique, la vidéo est trans/mission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur. Au sein d'un circuit traditionnel, l'art devient possibilité éventuelle de communication.

Dany BLOCH

*** dispositif, plasticité, représentation,
configuration : les quatre pôles de l'art vidéo**

L'art vidéo n'est pas une nouvelle utilisation de l'écran électronique.

Le retour qu'il effectue sur les constituants de la vidéo produit essentiellement une matière vibratoire dont les transformations chromatiques et formelles bombardent l'écran et l'œil. La matière que l'art vidéo secrète est d'une beauté et d'une fulgurance radicales.

Avec l'art vidéo, la relation à l'image ne réside plus dans l'attention portée aux systèmes de références mais dans le fonctionnement des qualités d'énergies en jeu dans toute production artistique et sociale. On peut dire de l'art vidéo ce que Schnebel dit de la musique de La Monte Young, il produit sur le spectateur comme « une errance clouée ».

Dans les 30 heures de bandes qui composent la section art vidéo, quatre grands traitements de la matière apparaissent ; la manifestation du dispositif, la plasticité, la représentation, la configuration.

1. dispositif

Dans ces bandes, le dispositif technologique lui-même est pris comme objet de filmage. Soit par son exhibition, soit par son déplacement dans le processus de réalisation.

- Eric Salzman ; « Ecolog »
- Peter Campus ; « Three transitions »
- Brice Howard ; « A visit to the center »

2. plasticité

Ces bandes produisent des séries plastiques portant sur la couleur ou les déformations de formes tels les mandalas, et les éclatements ; ou des séries d'illustrations d'idées, de musique, de danses, etc.

- Nam June Paik ; « Global Groove »
- Skip Sweeney ; « Untitled »
- Jim Wiseman et Terry « Lynch ; Point Lobos, Tai Chi, Reprocessed Mandala, The star that play whith laughing Sam's dice ».
- William Roarty et Don Hallock ; « Untitled »
- David Dow et Jerry Hunt ; « Aur Resh »

- * — Ron Hayes ; « Video light music image »
- William Gwin et Warner Jepson ; « Point Lobos State Reserve »
- Warner Jepson, William Roarty et Willard Rosenquist ; « Lostine »
- Ross Barron ; « Zone ».

3. représentation

Ces bandes reconstituent un espace représentatif et narratif au sein d'une matière qui a échappé à cette contrainte télévisuelle et cinématographique. De ce fait, elles recréent la forme close qui définit le film cinématographique.

- Edward Emshwiller ; « Scape Mates »
- Nam June Paik ; « The selling of New York, TV Cello et A tribute to John Cage ».

4. configuration

Une configuration est un entrelas, une rencontre d'éléments qui se combinent en fonction d'affinités non pas référentielles mais énergétiques. Ces bandes

révèlent une relation perceptive dans laquelle l'œil ne fonctionne plus comme filtre.

A leur contact, on ressent l'inscription de nouveaux frayages qui peuvent heurter, irriter la perception standard ou l'intensifier, et créer une impression de dilatation, d'accroissement des facultés psychiques et perceptives.

- Dan Sandin ; « Harris reeling Christmas danse »
- Don Hallock ; « Kiss me with no up »
- William Roarty ; « See is never all the way up »
- Stephen Beck ; « Conception, Shiva, Illuminated music 3 and 4 »
- Stan Van der Beek ; « Genesis 4-18 »
- Dimitri Devyatkin ; « Motown edit, Sachdev, Vasantrai »
- Bill et Louise Etra ; « Gold, Miro matter, Dolphins, physio-vidéo »
- Woody et Steina Vasulka ; « Home, Space, Space 2 ».

Distant activities, Let it be, Elements, Black Sunrise. L'art vidéo est un art récent qui témoigne déjà d'une histoire dont la première phase peut être qualifiée d'escamotage.

* Les virages et les transferts de couleurs, ainsi que les étonnantes variations de formes dues aux synthétiseurs Dolphin, Paik-Abe et Rutt-Etra ont donné lieu à des espaces « aberrants », impossibles, merveilleux, magiques ; d'autre part, de nombreuses bandes furent conçues comme de purs rythmes chromatiques et formels qui pour être trop géométriques devinrent répétitives ; enfin au compte de cette première phase, il faut mentionner les productions qui sont des reprises d'autres activités artistiques telles que la danse (Global Grove de N.J. Paik), le concert (Ecolog de E. Salzman), le théâtre ou l'action painting (Point Lobos de Wiseman et Lynch). Cette première phase s'est approchée des constituants de la vidéo. C'est la deuxième phase qui les a saisis et en a déployé la matière. On n'a plus affaire à des déformations et à des transformations, mais à de véritables générations visuelles.

La différence entre la première phase d'escamotage et la seconde de configurations, c'est que celle-ci

affirme un nouvel espace, le manifeste, le parcourt, le construit.

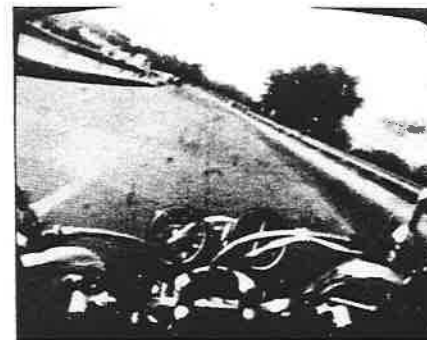
Alors que cette deuxième phase est en pleine recherche, voici que s'esquisse une troisième phase, à l'œuvre dans les travaux de Bill et Louise Etra et de Peter Crown, sur la physio-vidéo. Ils ont enregistré sur une bande l'expérience suivante. Le rythme cardiaque de L. Etra, dans plusieurs situations émotionnelles est capté et sert de source modulante au synthétiseur pour déformer un dessin rouge figurant un cœur ; ce qui est en jeu, ici, c'est toute la question de la production d'images à partir de sources qui ne sont plus optiques.

On mesure l'étendue de ce nouveau champ de recherches.

Claudine EIZYKMAN



« Vidéo-Buddha » 1974
Nam June Paik



* les environnements

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

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

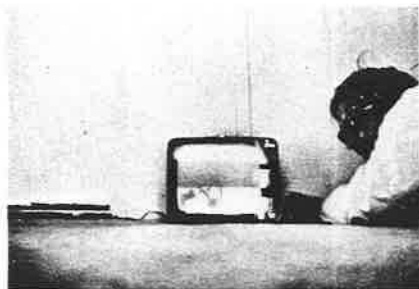
et absolu. Par contre visionner un film, c'est (re)garder la communication au niveau original mais relatif du Réel, la sauver de tout décalage. La caméra informe, donne la forme ; le magnétoscope enregistre ; le moniteur transmet.

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

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

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

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



Sosno

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

pendulaire d'une caméra et d'un moniteur et le balayage statique d'un panneau mural, barré de lignes noires. L'ensemble des interférences est reproduit sur quatre écrans fixes disposés selon une rotation de 0°, 90°, 180° et 270°. Celle de limura établit un face à face vidéo où s'intercale l'intervention du spectateur qui dans sa marche aperçoit le dos de sa personne...

Le système vidéo ainsi posé, toute spéculation devient ouverte selon les initiatives particulières de l'opérateur-auteur, et selon son propre domaine d'action.

La démarche du Coréen NAM JUNE PAIK est exemplaire qui dès les années 1960 a orienté son engagement théorique et pratique sur la vision d'un art total fondé sur la technologie télévisée et l'expression vidéologique. Depuis ses premières recherches formelles (qui ont abouti à la réalisation du synthétiseur Robot K. 456) en passant par « T.V. Bra pour Charlotte Moorman » (1969) jusqu'à « Vidéo-Buddha » (1974), la cybernétique, en tant que medium, selon Paik, doit établir un équilibre

* entre la culture humaine et l'esprit créatif de l'individu. Frank GILLETTE, qui présente « Muse II », met en équivalence à partir d'éléments naturels le développement des phénomènes primaires de la vie et l'évolution des systèmes de pensée. Gérard MINKOFF et Muriel OLESEN se sont attachés presque exclusivement aux particularités du médium vidéo pour développer leurs préoccupations individuelles sur des questions d'identité.

il ne reste plus qu'un pas à franchir, alors, pour utiliser l'appareil même de télévision et ses émissions quotidiennes. SOSNO expose un récepteur de télévision modifié avec un appareillage de commande électronique supplémentaire qui permet d'oblitérer l'image et de censurer le commentaire à volonté. L'audio-visuel se retourne sur son passé, comme pour pervertir l'impact socio-logique de la télévision, dévier sa fonction désormais institutionnalisée, comme pour la menacer d'étouffement lent, si à tout jamais la télévision ne distend pas, ne brise pas son imposition.

Yann PAVIE

Environnements et actions

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



Janicot

■ le movicolor

Appareil qui, associé à un nombre quelconque de téléviseurs couleur, permet de composer à volonté, par la simple manipulation d'une douzaine de boutons, une infinité de formes, de couleurs et de mouvements.

Peut aussi exploiter les images en provenance de tout système vidéo (caméras, magnétoscopes, etc.), en vue d'effectuer des transpositions de couleur, des incrustations, des modifications de contours, des mixages de toute nature entre abstraction et réalité. Permet également de moduler l'image initiale au rythme d'un signal sonore.

Durant la manifestation « ART VIDÉO, CONFRONTATION 74 », Marcel Dupouy présente ses divers appareils et explique au public leur fonctionnement.

Né en 1939 — études d'électronique à Toulouse et à Dax. A partir de 1960, entre à la C.S.F. (depuis fusionnée avec Thomson) — nombreux déplacements

à l'étranger, pour installer ou exploiter des circuits de TV industrielle. Quitte la Thomson pour se consacrer à la construction d'un appareil permettant aux « non-électroniciens » de jouer et de voir se concrétiser, les réactions de circuits électroniques. Après deux ans de recherche, termine la mise au point d'un synthétiseur « Le Movicolor ».

Participe, alors, à une douzaine d'émissions TV, à l'ORTF. Depuis mars 1974, poursuit son travail au C.N.A.A.V. (Centre national pour l'animation audio-visuelle).

Pour en illustrer toutes les possibilités, quelques films réalisés à l'aide du Movicolor (et en collaboration avec M. Dupouy) seront diffusés à proximité des appareils.

Enregistrements sur cassette de :
Dominique Belloir et Rainer Verbizh
Kit Galloway
Françoise Janicot
Lenny Jensen
Philippe Hiquily

■ le truqueur universel

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

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

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

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

■ le chromiconotron

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

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

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

AAMOT Rolf (Norvège).

« *Visuelt* ».

1974 - cassette couleur (P.A.L.) - 18'.

Enregistrement direct de différents moyens d'expression visuelle pour créer une « peinture musicale », sur une structure sonore de Bjorg Lodoen.

ACCONCI Vito (U.S.A.).

« *Command performance* ».

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

Enregistrement d'une action corporelle de l'artiste.



* n/b : noir et blanc.

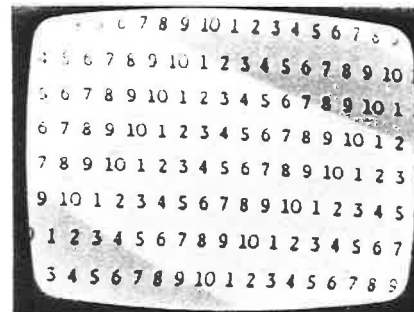
AGAM Yaacov (Israël).

1974 - 3/4 pouce - cassette couleur - son.

1. « *Permutation* » 15'.

2. « *Agam Electronic* » 9'.

3. « *Transformation Polymorphique* » 26'.



AGNETTI Vincenzo (Italie).

« *Documentario n° 2* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - n/b - son - 8'.

Lecture d'un texte extrait d'un ouvrage de l'artiste (« *Political Hamlet* ») enregistrée dans son atelier de Milan.



ALTMAN Roberto (Cuba).

« *Lieux du signe 3* ».

1974 - 1/2 pouce - son - ° n/b - 15'.

Action-prétexte du 18 mai 1974.

ASKEVOLD Davild (Halifax - Canada).
3/4 pouce cassette - n/b - son.

1. « *Fill* ».

1970 - 10'.

2. « *The murderer rancher and the fifteen million dollar insurance policy* ».

1972 - 60'.

3. « *Concert cover* ».

1972 - 6'.

4. « *It is no use crying* ».

1973 - 9'.

5. « *My recall from an imprint from an hypothetical jungle* ».

1973 - 9'.

6. « *Halifax notions* ».

1973 - 5'.

7. « *Learning about cars and chocolates* ».

1972 - 20'.

8. « *Recall sequences* ».

1973 - 20'.

BALADI Roland (France).

« *Sans titre* ».

1974 - 1/2 pouce - son - n/b -

6 séquences de 7' réalisées en collectif avec les étudiants des Beaux-Arts de Nancy.

BALDESSARI John (U.S.A.).

« *I am making art* ».

1971 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 30'.

Parodie sur l'idée que chaque geste est une œuvre d'art en puissance.

BARRON Ros (U.S.A.).

« *Headgame-Zone* ».

1969 - 1/2 pouce open reel couleur - son - 7'.

Bande expérimentale réalisée dans le cadre de la W.G.B.H. de Boston



utilisant la polarisation lumineuse et le renversement des couleurs; des jeux de clavier multiples permettent l'intégration du spectateur à l'écran. ↑

BAUERMEISTER René (Suisse).

1. « *Point zéro* ».

1971 - n/b - son - 4'.

La relativité du temps à partir de l'agonie et de la mort d'un insecte.

2. « *Processus* ».

1972 - n/b - couleur - son - 43'.

Réflexion sur la perception de la réalité et la définition de l'espace.

3. « *Visual connection* ».

1972 - n/b - son - 16'.

Essai d'analyse d'un certain nombre de codes de la communication visuelle (en particulier de la notion de « temps réel »).

BECK Stephen (U.S.A.).

1972 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 25' - bande musicale de W. JEPSON.

1. « *Conception* ».

2. « *Shiva* ».

3. « *Illuminated music III and IV* ».

Réalisée sur le synthétiseur Vidéo-Direct (conçu et construit par l'artiste) permettant une synthèse vidéo en direct et constituant un moyen électronique susceptible de créer des images à l'intérieur du système de télévision lui-même.

BENGLIS Lydia (U.S.A.). ➔

« *Female sensibility* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - couleur - son - 14'.

BEUYS Joseph (Allemagne).

1. « *Transsiberien* ».

1970 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 22'.

(Vidéotheek de Berlin).

2. « *Interview de Joseph Beuys* ».

1973 - 1/2 pouce - n/b - son - 40'.
(C.N.A.C.).



BOLTANSKI Christian (France).

1. « *La vie est triste, la vie est gaie* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 25'.

Enregistrement (dans un théâtre de Florence) de séquences de rires et de pleurs de l'artiste.

2. « *Quelques souvenirs* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 15'.

7 sketches relatifs à l'enfance de Christian BOLTANSKI.

BOYER Jean-Pierre (Québec-Canada).

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

1. « *L'amertume* ».

1972 - 15'.

2. « *L'eau d'oubli* ».

1973 - 15'.

3. « *Flux* ».

1973 - 15'.

4. « *Le chant magnétique* ».

1973 - 15'.

5. « *Phonoptic* ».

1973 - 15'.

BORGEAUD Bernard (France).

« *Percevoir* ».

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

Proposition pour développer et changer l'expérience sensible.

BREHMER Karl (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Walkings* ».

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

Recherche d'une identité.

BURGY Don (U.S.A.).

« *April 21* ».

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

Enregistrement d'approche sensorielle de la nature.

BYERLEY Gérald (U.S.A.).

« *The years away from home* ».

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

Gros plans réalisés d'après des photographies.

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

Fred BARZYK :

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

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

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

3/4 pouce cassette - couleur - son.

3. « *A lady made that* »
(réalisée par Andy MANN).

1/2 pouce open reel - n/b.

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

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

CAHEN Robert (France - Service
de la Recherche de l'O.R.T.F.).

« *L'invitation au voyage* ».

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

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

CALISTI Gérard (France).

« *La gangrène* ».

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

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

CAMPBELL Collin (Toronto -
Canada).

n/b - 1/2 pouce - son.

1. « *This is the way I really am* ».
1973 - 20'.

2. « *Janus* ».

1973 - 20'.

3. « *Shoot* ».

1973 - 20'.

4. « *Real split* ».

1972 - 15'.

5. « *This is an edit* ».

1973 - 15'.

6. « *Correspondance two* ».

1974 - 22'.



CAMPUS Peter (U.S.A.).

1. « *R.G.B.* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - couleur - son - 12'.

Manipulation électronique de la couleur, R.G.B. étant les trois initiales des trois couleurs du système vidéo : rouge, vert et bleu.

2. « *Three transitions* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - couleur - 5'.

Exploration des multiples possibilités de la plastique vidéo (destruction, régénération) par l'artiste qui joue de « l'illusion et de la réalité ».

CHAMBERLAIN John (U.S.A.).

« *Black cherry-no-cal* ».

1971 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 56'.

Conversations et monologues.

CHIARI GIUSEPPE (Italie).

« *Concert a Spolete* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 14'.

Enregistrement d'un concert donné à Spolète. Gros plans sur les mains des musiciens et sur les touches du piano.

DA ROCHA Luis (Portugal).

« *Discours, parole pliée* ».

1974 - 1/2 pouce - n/b - son - 70'.

Investigation sur la perception sensorielle.



← **DAVIS Dougias** (U.S.A.).

1. « *Study in myself* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - couleur - son - 30'.

Dialogue caméra/machine à écrire, à partir des réflexions de l'artiste sur le temps, le sexe, la mort, enregistrées simultanément.

2. « *Santa-Clara tapes* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - couleur - son - 30'.

7 collages de cinq minutes chacun, utilisant la caméra vidéo comme un crayon à dessin.

DEMATTIO Bruno (Italie).

1. « *News from home and abroad* »

15'.

2. « *Tiger Sussex* » et « *Junk City* »

30'.

1974 - 1/2 pouce - n/b - son.

Enregistrement d'interventions dans la nature et sur le corps.

DEVYATKIN Dimitri (U.S.A.).

1. « *Sachdev* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 15'.

2. « *Vasantrai* ».

1973 - 1/2 pouce open reel - couleur - son - 15'.

Co-fondateur, en 1971, du centre « The Kitchen », Dimitri DEVYATKIN avait enseigné la musique et la cybernétique avant de se consacrer à la vidéo.

DOW David (et HUNT Jerry)
(U.S.A.).

1. « *Aur resh* ».

1/2 pouce - open reel - couleur - son -
9'.

2. « *Either or* ».

1/2 pouce - open reel - couleur - son -
8'.

Enregistré avec la collaboration de
J.D. DARVIS, Dick COLLOTON et
J. MOORMANN.

EMSHWILLER Ed (U.S.A.).

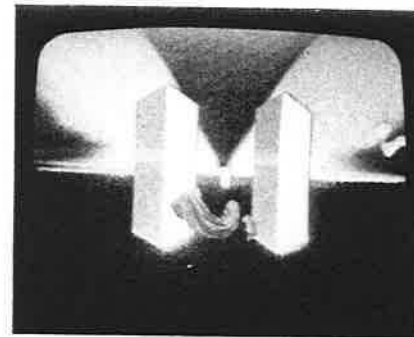
« *Scape mates* ».

3/4 pouce cassette - couleur - son -
28'.

(en collaboration avec W. WRIGHT,
R. FROMAN, J. GOFFREY, WNET 13
et les danseurs Emery HERMANS et
Sarah SHELTON).

Œuvre chorégraphique (sur une bande
sonore de l'auteur) traitée par
ordinateur. Les danseurs et
l'environnement mouvant dans lequel
ils évoluent, sont incessamment
transformés par les synthétiseurs
vidéo et l'ordinateur.

EMSHWILLER a été peintre, puis →
s'est intéressé aux multi-media et
au cinéma expérimental avant de
travailler avec la vidéo. Fut artiste
résident (1973) au TV Laboratory de
WNET-TV, et enseignant de cinéma
et de vidéo dans divers collèges (Yale,
Cornell, etc...).



ETRA Bill et Louise (U.S.A.).

1. « *Showtape four* ».

1/2 pouce open reel - couleur - son - 60'.

Réalisée avec le synthétiseur Rutt-Etra.

Comprend plusieurs parties :

« *Gold* ».

« *Miro matters* ».

« *Venetians blinds* ».

« *Lady in the lake* ».

« *Abstraction on a bed sheet* ».

« *Onward christian soldiers* ».

« *September song* ».

« *Let yourself go xylophone* ».

« *Evolution to tree* ».

2. « *Gold* ».

« *Miro matters* ».

« *Dolphins* ».

« *Laser quantum « L »* ».



« *Mars : an optic aspic* ».

1/2 pouce open reel - couleur et n/b - son - 28'.

3. « *Physio-Video* » - son.

« *Narcissicon* » - sans son.

1/2 pouce open reel - couleur - 17'.

« *Physio-Video* », extrait de « *Interface Humaine en Direct avec la Vidéo* », présente sur l'écran une image résultant des pulsions du corps des auteurs (mouvements musculaires, battements du cœur, galvanisation de la peau, ondes alpha du cerveau).

Anciens résidents au TV Television Laboratory de WNET. Bill, directeur de la section expérimentale du « Vidéo Access Center » (centre de diffusion ouvert au public) et co-directeur du centre « The Kitchen », est l'un des concepteurs du synthétiseur Rutt-Etra (ordinateur analogique manipulateur d'images) dont Louise conçoit les dessins.

FISCHER Hervé (France).

« *Hygiène des chefs-d'œuvre* ».

1974 - 1/2 pouce - sans son - n/b - 30'.

Fait partie de la série « Hygiène du Musée ».

Anti-musée imaginaire ou destruction symbolique des chefs-d'œuvre.

FOREST Fred (France).

« *Les gestes du coiffeur* ».

1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 30'.

Fait partie de la série « La gestuelle dans les métiers ».

Etude d'« art sociologique » d'un milieu dans une petite ville française (instruments et gestes d'un coiffeur).

FORTI Simone (Italie).

« *Untitled* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 29'.

Etude des mouvements des animaux d'un zoo et de leur imitation par des artistes.



FREDERIKSON Lars (Suède).

« *Ecriture subversive* ».

1974 - 1/2 pouce open reel - n/b - son - 45'.

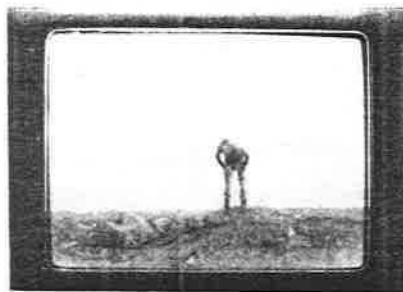
Etude des retombées radioactives chez l'artiste au Cap d'Antibes, le 16 juillet 1974, entre 16 h 20 et 17 h 05 G.M.T.

FREED Hermine (U.S.A.).

« *Show and tell* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - n/b - son - 11'.

Dans un but de mystification, l'auteur s'adresse ironiquement à son auditoire.



FROMANGER Gérard (France).

« *Partie de campagne* ».

1969 - 1/2 pouce - son - n/b - 40'.

Bande réalisée pendant la campagne pour l'élection du Président de la République en 1969; rapports entre le discours sur l'art et le discours politique.

GERZ Jochen (Allemagne).

1. « *Crier jusqu'à épuisement* ».

1972 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 25'.

Enregistrement fait à Zurich d'une action corporelle de l'artiste.

2. « *Jochen GERZ et SARKIS* ».

1972 - 1/2 pouce - son - n/b - 20'.

Entre les deux artistes parlant chacun leur langue, essai de définition d'un

troisième langage : celui de la vidéo. ↑

3. « *Exposition de J. GERZ, à côté de sa reproduction photographique* ».

1973 - 1/2 pouce - son - n/b - 25'.

4. « *Lecture italienne de Thomas JEFFERSON* ».

1973 - 1/2 pouce - son - n/b - 15'.

GETTE Paul-Armand (France).

« *Botanique* ».

1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 20'.

Observation ponctuelle du Jardin des Plantes.

GILLETTE Frank (U.S.A.).

« *Muse II* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 18'.

Trilogie au sein de laquelle une multitude d'images, pour la plupart des phénomènes naturels, accentuent leur signification réciproque; utilisation de différents angles de prise de vue.

GRAHAM Dan (U.S.A.).

« *Passed, future, split, attention* ».

1972 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 18'.

Deux personnages confrontent leur comportement réciproque passé et futur dans un souci de réflexion et de rapprochement.



GROUPES :

1° GROUPE C.A.P. (Belgique).

« Cap-Vidéo »

1974 - 1/2 pouce - n/b - son - 45'.

J.L. Nyst : « L'objet ».

J. Evrard : « Monsieur Bonvoisin ».

P. Courtois : « Coupures ».

J. Lennep : « Histoire d'un corps »,
« Hommage à Magritte ».

J. Lizène : « Tentative de dressage
d'une caméra ».

« Tentative d'échapper à la surveillance
d'une caméra ».

2° GROUPE IMEDIA (France).

**Daniel Dessart - Jacques Kuschner -
Marie Lavedan - Sergio Mosca.**

« Montage ».

1974 - 1/2 pouce - couleur (C.I.R.) -
son - 30'.

1. « Au bonheur des dames » - 10'.

2. « Astrologie support » - 10'.

3. « Ebullition » - 10'.

3° SERVICE DE LA RECHERCHE DE L'O.R.T.F. (France).

« Essai collectif »

« Dans l'œil du miroir ».

1972 - 2 pouces - son - 8'.

**Bigay - Cahen - Coupigny - Collas -
Mousselle - Quicoux - Portal -
Régnier - Ridel.**

Sur une musique de R. CAHEN, un
mime évolue dans un décor

« synthétique », colorié et animé par
le « Truqueur Universel ».

4° GROUPE VIDEO HIROBA

(Japon).

Kobayashi Hakudo.

Matsumoto Toshio.

Matshushita Shoko.

Yamagushi Katsuhiko.

GWIN William
(et Warner JEPSON) (U.S.A.).

« *Point lobos state reserve* ».

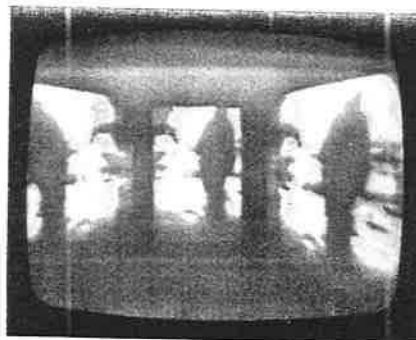
1973 - 1/2 pouce open reel - couleur -
son - 23'.

Réalisée avec un matériel portable
dans le Parc National de Point Lobos,
en noir et blanc, puis traitée et
sonorisée ensuite en laboratoire
(sur une musique de W. JEPSON).

HALLOCK Don.

« *Kiss with no up* ».

1972 - 1/2 pouce open reel - couleur -
son - 20'.



HAMILTON Richard (Angleterre).

« *Richard HAMILTON* ».

1972 - 3/4 pouce cassette - son -
couleur - 25'.

Approche de l'œuvre du peintre et
de ses sources (publicité, cinéma);
naissance du pop art anglais.

HAYES Ron (U.S.A.).

« *Video light-music image* ».

1972 - 1/2 pouce open reel - couleur -
son - 18'.

° *Pavane de Ravel.*

° *Gayne Ballet Suite n° 2 de Aram*
Katchaturian.

° *Canon de Pachelbel.*

° *Adagio.*

L'auteur utilisant le synthétiseur
Paik-Abe à la manière d'un instrument
de musique, combine des thèmes
musicaux (fréquence et amplitude des
ondes) avec des motifs formels.

HEDDLE James (U.S.A.).

1. « *Metamorph* » - 7'.

Suite de danses vidéographiques, utilisant des synthétiseurs.

2. « *Sakti* ».

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

HESSIE (France).

« *Survival* ».

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

Les bruits de la ville.

HODICKE Hans (Allemagne).

1. « *Ponte-Vecchio* ».

2. « *Alligator rap* ».

3. « *L'oreille* ».

4. « *Brosseln* ».

5. « *Isolation* ».

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

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

Enregistrement d'actions et d'événements divers.

HOLT Nancy (U.S.A.).

« *Zeroing in* ».

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

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

HORN Rebecca (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Performances* ».

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

7 actions corporelles enregistrées par l'artiste.

HUGUES Patrice (France).

« *Aventure* ».

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

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

HUNT Jerry (U.S.A.).

cf. DOW David.



IIMURA Taka (Japon).

« *Self-Identity* ».

1972 - 3/4 pouce cassette - son -
n/b - 40'.

Autoportrait de l'artiste et de sa femme
Akiko.

JANICOT Françoise (France).

1. « *Pelotage et cache-bibi* ».

1972 - 1/2 pouce - son - n/b - 24'.

Enregistrement d'une action de l'artiste
sur le « Passe-Partout n° 9 » de
Bernard HEIDSIECK.

2. « *Mon plancher et sous mon
plancher* ».

1974.

Réalisée sur le synthétiseur de
M. DUPOUY (cf. fiche spéciale).

KAHLEN Wolf (Allemagne).

(Vidéotheek de Berlin).

« *Processus réversible* ».

1971 - 3/4 pouce cassette - son -
n/b - 26'.

Enregistrement de sept actions ou
interventions sur le corps.

KANTER Michel (France).

« *Trans-faire de danseurs* ».

1974 - 1/2 pouce - sans son - n/b - 15'.

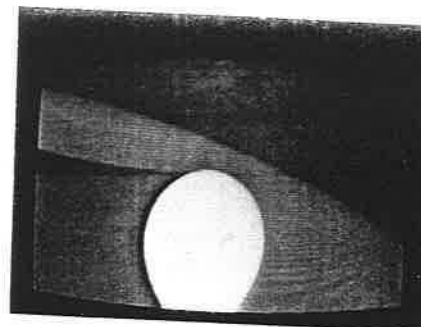
Enregistrement réalisé le 5 novembre
1974 à 15 h des pas d'un danseur et
de leur incorporation dans un décor
(mou au toucher) insolite.

KAPROW Allan (U.S.A.).

« *Then* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - son -
n/b - 24'.

Présentation de travaux de l'artiste.



KITCHELL WILSON Nancy (U.S.A.).
« *Identity piece* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 20'.

Investigation de l'artiste sur l'identité physique d'une autre femme, sa « rivale ».

KOS Paul (U.S.A.).
« *Battle mountain* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 24'.

Préparation rituelle d'un engagement de guerilla dans un paysage au clair de lune, sur fond de conversations.

KOUNELLIS Yannis (Grèce).
« *Untitled* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - son - n/b - 20'.

Devant une caméra fixe, un jeu de lumière se projette sur un « tableau » de l'artiste.

KRIESCHE Richard (Allemagne).
« *Vidéo-démonstration* ».

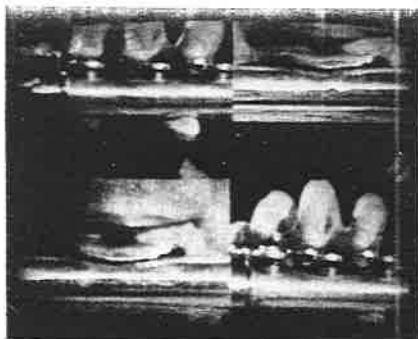
1974 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 16'.

Qu'est-ce que l'art ?

KUSCHNER Robert
(et **James DEARING**) (U.S.A.).
« *Winter and spring lines* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - n/b - son - 35'.

Présentation de mode fantaisiste, mettant l'accent sur les rapports du corps et des vêtements.



LANDRY Richard (U.S.A.).

« *Divided alto* »

1973 - 3/4 pouce cassette - son -
couleur - 15'.

Jeu de quatre images produites par
deux caméras visant simultanément
les mains et la bouche du musicien.

LAVIER Bertrand (France).

« *La chambre à l'hôtel des voyageurs* ».

1974 - n/b - son.

La caméra enregistre les éléments
définissant l'hôtel selon un timing
précis.

LEVINE Les (U.S.A.).

1. « *Gilbert and Georges* ».

1972 - 3/4 pouce - cassette -son -
couleur - 7'.

Présentation de deux artistes anglais

lors d'une croisière en bateau.

2. « *Cartes de Noël* ».

1972 - 3/4 pouce - cassette - son -
couleur - 10'.

Commentaires par une voix « off » sur
les expéditeurs des cartes postales
présentées sur l'écran.

3. « *Suicide sutra* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - son -
couleur - 30'.

Le poète John GIORNO lit ses œuvres
sur un fond sonore multiple. Recherche
d'équivalences formes/sons au moyen
de procédés variés.

4. « *Les Levine's greatest hits* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - son -
couleur - 30'.

L'artiste chante et danse sur les airs
à succès de son adolescence. Jeu
associatif de formes et de couleurs.

LUNDBERG Bill (Angleterre).

« *Première conversation* ».

1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 120'.

Enregistrement d'une conversation banale, relu ensuite par des individus, pris au hasard, eux-mêmes filmés en vidéo. Distorsion évidente entre la conversation primitive et son enregistrement.

LYNCH Terry (U.S.A.).

(cf WISEMAN).

MANN Andy (U.S.A.).

« *One eyed bum* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 6'.

Conversation de rue.

MASSE Marc (U.S.A.).

« *Fire* ».

1973 - 3/4 pouce cassette - n/b - sans son - 45'.

Investigations conceptuelles sur le contrôle du feu, réalisées par un artiste de la côte ouest.

MINKOFF Gérald (Suisse).

« *Changes* ».

1974 - couleur (P.A.L.) - son - 30'.

1. « *Changes* ».

2. « *Collage* ».

3. « *Caméra* ».

4. « *Pattern/Modèle* ».

5. « *Voyages 73/74* ».

6. « *Music for T.V.* ».

Rapports entre images et objets.

MORRIS Robert (U.S.A.).

« *Exchange* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 8'.

Extraits d'un dialogue entre l'artiste et Lydia BENGLIS au cours duquel ils échangent leurs bandes vidéo.





MUNTADAS Antonio (Espagne).
« *Arte-Vida* ».

1973 - 1/2 pouce - son - n/b - 30'. ↑

Bilan d'une expérience de confrontation de deux types d'information : local et national.

NAUMANN Bruce (U.S.A.).

« *Eike allowing the floor to rise up over her* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - son - couleur - 40'.

Une femme immobile, allongée sur le plancher semble s'enfoncer progressivement dans le sol.

NAVES Francis (France).

« *Art/Vidéo confrontation 74* ».

1974 - 1/2 pouce - sans son - n/b - 30'.

Point de vue sur la manifestation elle-même.

NICOLA (Belgique).

« *Peau neuve* ».

1973 - couleur (C.C.i.R.) ou n/b - son - 20'.

Enregistrement d'une expérience d'animation et de communication avec le groupe d'expression corporelle : PLAN K.

OLESEN Muriel (Suisse).

« *Basic music sic* ».

1974 - couleur (P.A.L. - 3/4 pouce - son - 10'.

1. « *Rubber band* ».

2. « *Sweater dog* ».

3. « *Very sophisticated greetings* ».

L'auteur joue en soliste de son corps comme d'un instrument de musique, la vidéo servant le rythme comme accompagnement mystificateur et caisse de résonance.

OPPENHEIM Dennis (U.S.A.).

1. « *Aspen 1* ».

1970 - 3/4 pouce - cassette - couleur - son - 25'.

9 enregistrements très courts d'actions sur le corps (le visage, la main, les doigts).

2. « *Aspen 2* ».

1970 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b et couleur - 38'.

10 enregistrements de courtes actions sur le corps.



OTTH Jean (Suisse).

En collaboration avec
Serge MARENDAZ.

1. « *Limite B* ».

(Le lac).

1973 - son - n/b - 15'.

Bande enregistrée en deux étapes :
tout d'abord le coucher du soleil, puis

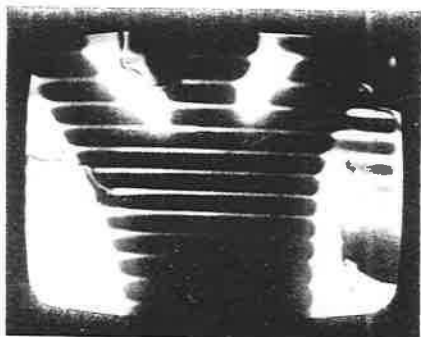
en introduisant une ligne blanche
horizontale électronique — artificielle —
est instauré un dialogue entre celle-ci
et la ligne lumineuse définie par
le soleil.

2. « *Limite E* ».

1973 - son - n/b - 11'.

Interrogation de l'artiste sur la réalité
des contours :

- de sa propre image,
- de sa propre image statique
(projection de diapositives),
- de sa propre image dynamique
(projection en cinéma super 8).



PAIK Nam June (U.S.A.).

1. « *Global groove* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - couleur - son - 30'.

2. « *A tribute to John cage* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - couleur - son - 59'.

Après des recherches expérimentales effectuées avec Stockhausen au Studio de Musique Electronique de Cologne, PAIK, peintre de formation, présente ses premières bandes vidéo en Allemagne dès 1963, puis, de 1965 à 1968, à New York. A mis au point en 1969 (avec Michel RICE et Fred BARZYK) en collaboration avec Shuya ABE, le synthétiseur vidéo qui porte leur nom (après dix ans de recherches).

PALESTINE Charlemagne (U.S.A.).

1. « *Body Music* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 12'.

Enregistrement d'un concert/happening de l'artiste à Paris.

2. « *Documentation sur une action* ».

° *Invasion*.

3/4 pouce cassette - son - n/b - 58'.

3 - *Sonorous lariat*.

3/4 pouce cassette - son - n/b - 24'.

Enregistrement d'un happening réalisé par l'artiste.

PANAFIEU de Bruno (France).
« *Un homme, un masque* ».
1972 - 1/2 pouce - son - n/b - 30'.

Enregistrement lors d'une exposition
(CANADA TRAJECTOIRE) à l'A.R.C.
2; étude du comportement du public,
portant des masques-portraits, réalisés
par l'artiste.



PANE Gina (France).

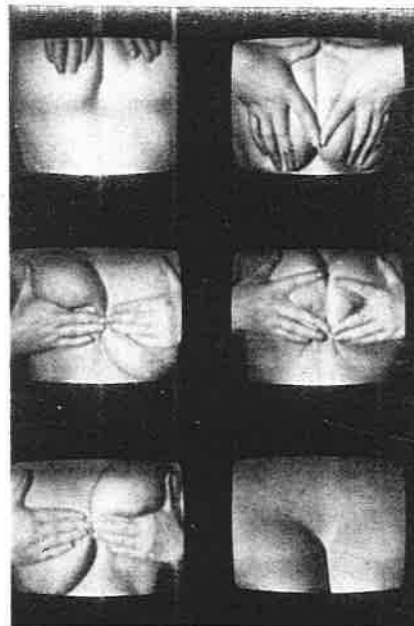
1. « *Autoportrait* ».
1973 - 1/2 pouce - n/b - sans son - 30'.
2. « *Psyche* ».
1974 - 1/2 pouce - n/b - sans son - 30'.

Enregistrements (par Carole
ROUSSOPOULOS) de deux actions sur
le corps, réalisées à Paris par l'artiste.

PARMEGIANI Bernard (France -
Service de la Recherche de l'O.R.T.F.).
« *L'œil écoute* ».
1970 - 1/2 pouce - couleur - son - 10'.

A partir d'une image concrète (la photo
d'un œil) le truqueur universel restitue
une image abstraite (sur une musique
de l'auteur).

PEZOLD Frédérique (Allemagne).
*« Le corps féminin comme échelle de
 toute chose ».*
 1974 - 3/4 pouce - cassette - n/b.
 1. *« Le nouveau triangle »* 30'.
 2. *« Points en mouvement »* 30'.
 3. *« Travail sur le pied »* 30'. ➔



RABASCALL Joan (Espagne).
« Bio-Dop ».
 1973 - 1/2 pouce - n/b - son - 10'.
 (En collaboration avec Benet Rossell).
 Montage sur le détournement des
 images publicitaires.

RAMOS Anthony (U.S.A.). →

1. « *State of the union* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - n/b - son - 16'.

2. « *Identity* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - son - n/b - 12'.

Un citoyen des Etats-Unis (représentant les groupes vidéo de la côte ouest) à la recherche de son identité : en tant que citoyen américain, en tant que noir.

RAYSSE Martial (France).

« *Lotel des Folles Fatmas* ».

1974 - 3/4 pouce - cassette - couleur - 45'.

Une rencontre avec Velasquez BARCA.



RAZUTIS AI (Vancouver - Canada).

« *Videographic selected works* ».

1972-74 - 1/2 pouce - son - couleur - 35'.

1. « *The moon at ever night* ». 8'.

2. « *Waveform* ». 29'.

3. « *Software* ». 3'.

4. « *Vortex* ». 9'.

5. « *The bridge electrical storm* ».

6. « *Aurora* ». 9'.

REGNIER Francis (France - Service de la Recherche de l'O.R.T.F.).

« *Notre-Dame* ».

1971 - 2 pouces - couleur - son - 6'.

Des photographies et des diapositives représentant Notre-Dame, sont animées par le truqueur universel).

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

« *Peut-être* ».

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

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

ROARTY William (U.S.A.).

« *She is never all the way up* ».

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

ROARTY William - Don HALLOCK.

« *Untitled* ».

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

ROARTY William - ROSENQUIST Williard.

(JEPSON Warner : musique).

« *LOSTINE* ».

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

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

SALZMANN Eric (U.S.A.).

« *Ecolog* ».

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

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

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

SANDIN Dan (U.S.A.).

« *Sandin image processor composite* ».

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

1. « *Harris rylin Christmas danse* ».

2. « *Rompthrough the image processor* ».

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

3. « *Nancy drew patch* ».

(Nancy Van Daal et Drew Browning).



SARKIS (Turquie).

« *Un peu de cendres* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - son -
couleur - 10'.

Enregistrement des vibrations du corps
de l'artiste répondant aux vibrations
d'un environnement musical, pendant
une action corporelle réalisée à Paris.

SERRA Richard (U.S.A.).

« *Boomerang* ».

1973 - 3/4 pouce - cassette - son -
couleur - 10'.

Enregistrée dans un studio équipé en
feedback, Nancy HOLT porte sur sa
tête un appareil lui permettant
d'entendre sa propre voix avec un léger
décalage dans le temps. →

SONNIER Keith (U.S.A.).

« *Color wipe* ».

1973 - 3/4 de pouce - cassette - son -
couleur - 30'.

Deux jeunes filles manipulent des
caméras tournantes sous la direction
de l'artiste qui contrôle l'enregistrement
des images; chaque personnage ne
peut voir sur l'écran vidéo que l'image
produite par sa propre caméra.



SWEENEY Skip (U.S.A.).

« *Untitled* ».

1974 - 1/2 pouce open reel - couleur -
son - 30'.

Co-fondateur de la VIDEO-FREE-
AMERICA, travaille avec le Chelsea
Theatre de New York à une expérience
de fusion des techniques du théâtre
en direct et de la vidéo.

THENOT Jean-Paul (France).

« *Constat d'enquête* ».

1974 - 1/2 pouce - son - couleur - 10'.

Art « sociologique » : enquête sur la
notion de couleur (en tant qu'idée) et
la manière dont elle est perçue.

BANDES DE DEMONSTRATION

NATIONAL CENTER FOR EXPERIMENTS IN TELEVISION

(San Francisco - Californie).

BRICE HOWARD.

« *Video space electronic notebook* ».

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

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

« *A visit to the center* ».

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

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

CABLE ARTS FOUNDATION INC.

(New York).

BARZYK Fred.

« *New York counterpoint* ».

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

« *Art in public places* ».

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

« *A lady made that* ».

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

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

THE ALTERNATE MEDIA CENTER (New York).

PINTO Robert.

« *A video sampler* ».

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

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

« *Home made TV* ».

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

« *Ford Motor Company* ».

« *Total community education* ».

Those were the days. As old as we are.

« *Cherokee basket maker* ».



Par Charis HORTON.

« *Video wave form aichemy* ».

« *Time life video library* ».

« *Longwood* ».

The transitional Years.

« *The Christmas Comet* ».

« *Video access center* ».

« *Report 74* ».

New York Television Lab WNET/13.

(Scape-Mates - Global Groove -

People's Communication Network -

New York Letter Carrier's Union -

When you are smiling - Videocrafts
tape).

WNET-13.

« *Report 74* ».

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

Démonstration des expériences les
plus avancées en Vidéo par le
laboratoire de télévision de WNET.

Bande diffusée sur le câble
de New York.

Extraits de :

« *Global Groove* » (Nam June PAIK).

« *Scape-Mates* » (Ed. EMSHWILLER).

« *The Television Show* » (TV Lab).

« *Sweet verticality* » (William GWIN).

« *Car-Tunes* » (John Godfrey).

« *Shapes* » (TV Lab).

« *Work in Progress* » (Tom de WITT).

« *Physio-Video* » (Peter CROWN,
B. and L. ETRA).

« *Behind the Lines-The 51 st State* »
(TV Lab).

« *Video-Music* » (TV Lab).

« *The Lord of the Universe* »

(TVTV and TV Lab).

« *Pilobolus and Joan* »

(Ed. EMSHWILLER).

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

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

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

TOBAS Christian (France).

« *Réaction/activité électrique du
cerveau de l'artiste* ».

1973 - 1/2 pouce - n/b - son - 25'.

TOMEK Kowiak (Pologne).

« *TROC-ART* ».

1974 - 1/2 pouce open reel - n/b -
sans son - 37'.

TRBULJAK Goran (Yougoslavie).

« *Untitled* ».

1/2 pouce - son - noir et blanc - 15'.

VACCARI Franco (Italie).

« *Il mendicante elettronico* ».

1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 5'.

Un mendiant est filmé dans une rue
par une caméra vidéo.

VANDERBEEK Stan.

1. « *Genesis 4* ».

2. « *Genesis XVIII* ».

2 bandes 1/2 pouce open reel couleur -
son - 60' chaque réalisées au
laboratoire de la WNET, les bandes
consistent en 8 séries (sur 14) d'études

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

VERDULT Dick (Hollande).

« *Room Copenhagen, Borgager 54* ».

(Extrait d'une série portant le même
titre).

1974 - 1/2 pouce - son - n/b - 10'.

Recherche des traces personnelles de
l'artiste dans une pièce close.

VIOLA Bill (U.S.A.).

« *Breakfast - Recycle* ».

1974 - 3/4 pouce cassette - son -
couleur - 8'.

VOSTELL Wolf (Allemagne).

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

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

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

WEGMAN William (U.S.A.).

« *Selected works* ».
1974 - 3/4 pouce - cassette - son -
n/b - 30'.

Recueil de courts sketches
humoristiques faisant intervenir
l'utilisation d'accessoires aussi
nombreux que variés (tels que la
présence de Man Ray, le chien de
l'artiste).

WELCH Roger (U.S.A.).

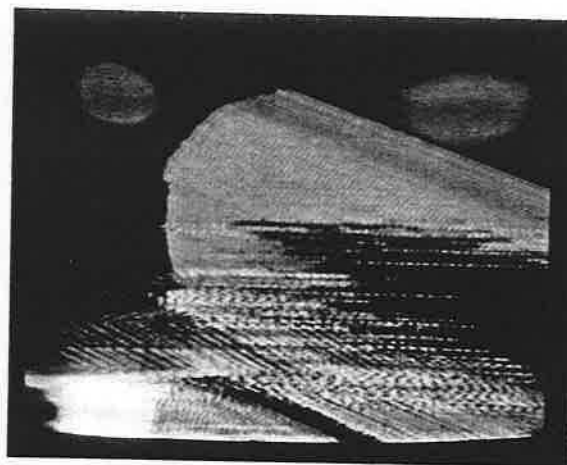
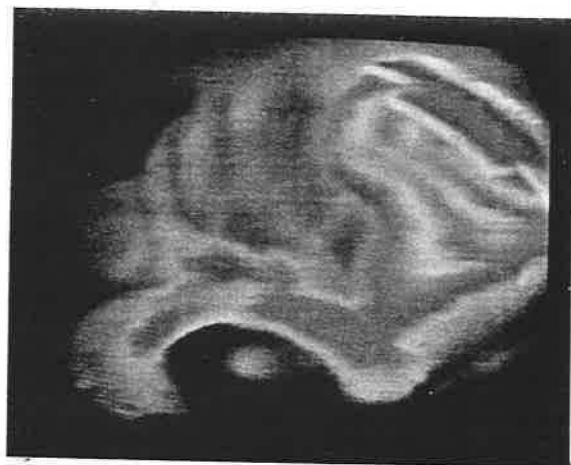
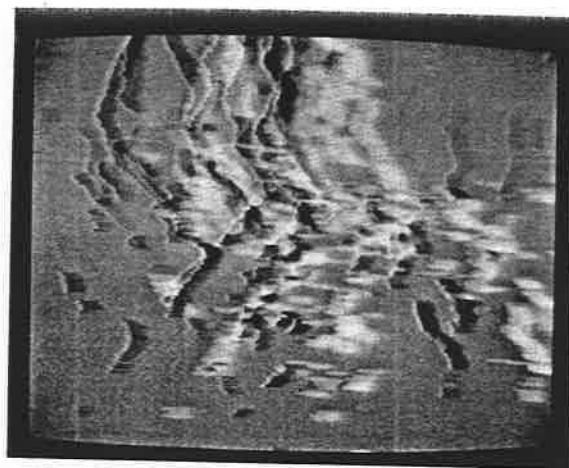
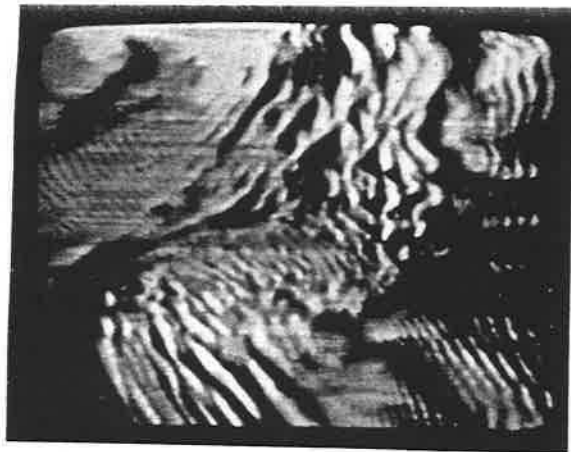
« *Welch* ».
1974 - 1re cassette - 3/4 pouce - n/b -
couleur - 60'.
2e cassette - 3/4 pouce - son -
couleur - 30'.

50 ans de vie filmée et les réactions
d'un auditoire familial.

YALTER Nil (Turquie).

« *La femme sans tête* ».
1974 - 3/4 pouce cassette - son - n/b -
20'.

Enregistrement vidéo de textes
(extraits de « *Erotique et Civilisation* »
de René Nelli) lus par l'artiste.



« Elements »
 Vasulka
 « Génésis »
 Vanderbeek
 « Vasatrai »
 Devyatkin
 « Black Sunrise »
 Vasulka
 photos Alex Kovaleff