

RT 83 Lausanne 1978

SWISS VIDEO

**BAUERMIEISTER.
MINIKOFF.
OLSEN.
OTTI.
URBAN.**

repères . . .

à l'occasion de
l'assemblée générale
de l'A.I.C.A.
septembre 1978.

Musée des beaux-arts de Lausanne



SUPPORT - SURFACE

SUPPORT-SURFACE (1969) est à considérer sous l'angle d'une recherche élémentaire sur le rapport écran TV-image. Il s'agit de rompre avec certaines habitudes. La perception routinière de l'image télévisuelle dans un plan vertical devient prétexte et sujet d'expérience.

Une plaque de verre disposée devant la caméra permet de faire coïncider ce plan intermédiaire horizontal avec l'écran vertical du récepteur TV. Ce dernier, par le truchement de ce dispositif, fonctionne alors dans une certaine ambiguïté et devient le théâtre d'agressions qui conduisent à son éclatement et à sa destruction.



TRANSVIDEO visualise différentes générations d'événements qui s'accumulent dans l'espace magnétoscopique. Ces images finissent par s'estomper lentement et disparaissent avec le signal vidéo.

L'expérience a été réalisée de la manière suivante : une caméra filme l'écran d'un moniteur devant lequel se place le sujet. La caméra transmet l'image à un premier magnétoscope qui l'enregistre et dont la bande passe directement à un deuxième magnétoscope qui en fait la lecture sur l'écran du moniteur.

Dès que l'image filmée apparaît sur l'écran, derrière le sujet, ce dernier peut se retirer du champ de la caméra et laisser s'achever le processus amorcé jusqu'à effacement complet de la bande.

TRANSVIDEO

RENE BAUERMEISTER
15 ROUTE DE LA JONCHERE
CH-2208 LES HAUTS-GENEVEYS

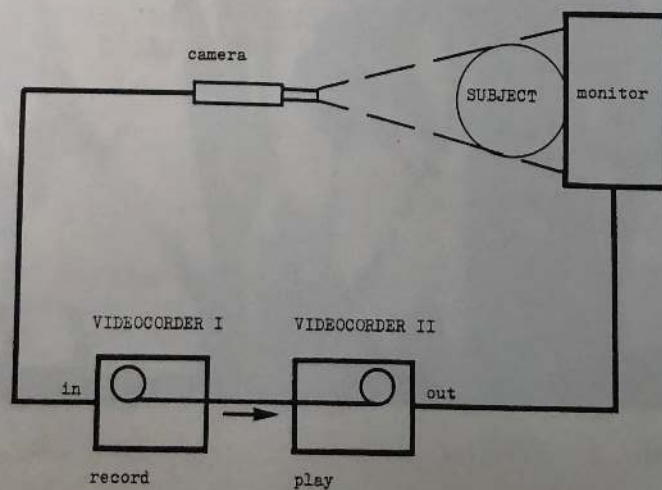


TRANSV

RENE BAUERMEISTER

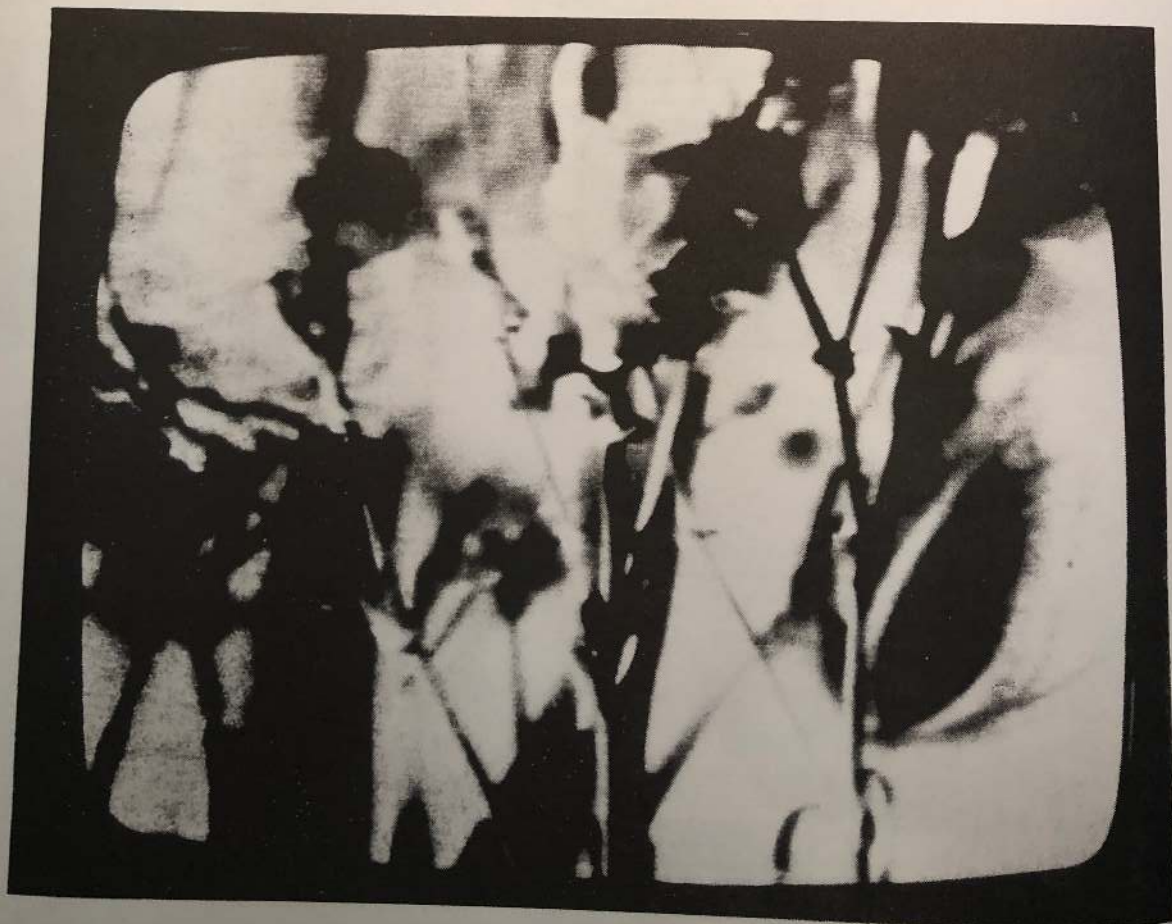
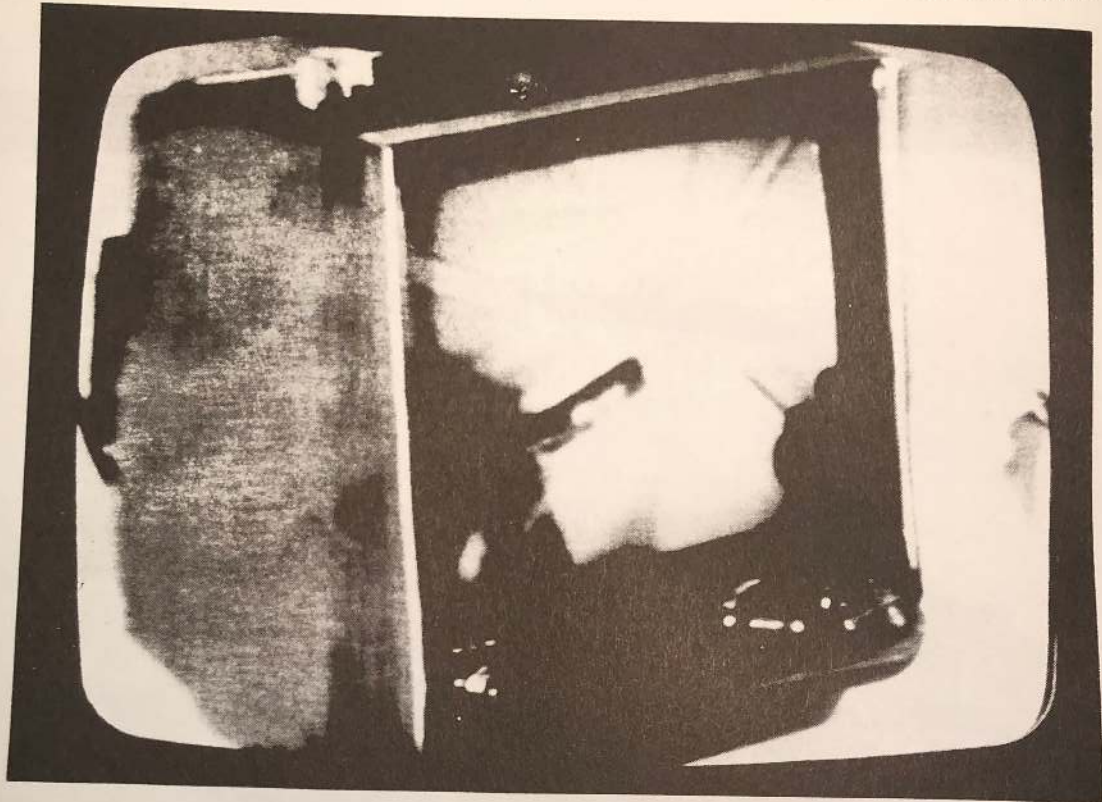


TRANSVIDEO / 1974 / schéma d'installation /



HOMMAGE A DUCHAMP / 1975 /

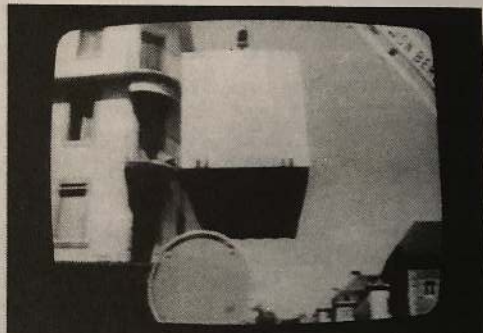
RENE BAUERMEISTER



VIDEOFLORE / 1976 /

Dans "HOMMAGE A DUCHAMP", j'ai tenté de rompre la continuité géométrique d'un espace.

Cette expérience de "lévitation" spatiale est une sorte de défi lancé à la géométrie euclidienne. En réalisant ce vidéogramme, j'ai eu le sentiment de jouer une partie d'échecs très serrée dont l'enjeu était un irréversible mouvement de bascule au travers du temps.



VIDEO COMMUNICATION / 1975 /

L'EXPERIENCE TELEVISUELLE EST FONDAMENTALEMENT UNE QUESTION DE "POINT DE VUE". EMETTEUR OU RECEPTEUR. CONFIGURATION TOPOLOGIQUE AMBIGUE QUI, PRESQUE TOUJOURS, CONDAMNE CELUI QUI RECOIT A L'INERTIE. IL M'APPARAÎT D'EMBLEE COMME UNE NECESSITE D'ESSAYER DE MODIFIER LES TERMES DE L'EQUATION.

L'AMENAGEMENT DE L'ESPACE A LA COMMUNICATION EST RENDU PARFAITEMENT ILLUSOIRE PAR LA MANIPULATION SYSTEMATIQUE DES CODES. DANS CES CONDITIONS, LA VIDEO CONSTITUE L'ARGUMENT LE PLUS ADEQUAT A OPPOSER A UN ESPACE TELEVISUEL DE ROUTINE.

PRIVILEGIER LE POUVOIR CREATEUR DE L'IMAGE ELECTRONIQUE EST-CE AUSSI L'AFFRANCHIR DE SON ACTION SUBLIMINALE ? DE L'INCONSCIENT COLLECTIF PEUVENT NAITRE DES REFLEXES D'IMMUNISATION. COMME L'IMAGE, LE MESSAGE EST SUSCEPTIBLE DE DISTORSIONS QUI PROVOQUENT PARFOIS DE SALUTAIRES CHOCS EN RETOUR. PROCESSUS QUE L'ON NE FINIT JAMAIS D'ASSUJETTIR. C'EST DONC DANS UNE OPTIQUE EXPERIMENTALE ET DEMYTHIFIEE DE L'ART ET DE LA VIDEO QUE S'INSCRIVENT MES RECHERCHES ACTUELLES.

RENE BAUERMEISTER FEV. 1976

VIDEOFLORE démarque la limite symbolique entre la "figure" et le "fond". C'est aussi un petit jeu scénique de simulation. Le sentiment de la vie peut naître d'une vibration. Peu importe qu'elle soit produite par l'effet du vent, le balancement d'une vague ou le tremblement d'une main.

HIGH FIDELITY utilise toutes les ressources offertes par la vidéo: temps réel, différé, feed-back. Ce travail axé sur la durée d'un événement est, en quelque sorte, un exercice de conjugaison du temps. Le développement linéaire d'une action dévie et glisse progressivement dans un présent atemporel. La multiplicité des propositions contenues dans l'image ainsi que les décalages volontaires introduits dans l'enregistrement sonore en entravent la perception chronologique. Cet effet suspensif semble maintenir entre parenthèses le temps événementiel dans lequel se déroule cette action.

RENE BAUERMEISTER



HIGH FIDELITY / 1977 /

1) A: L'

1) A: L'

INSTALL

UNE BAN

UNE CAM

MONITEU

UN MIRO

POUR SE

LES PIE

COMME V

QUI EN

SIMULTA

GERALD

85 BD. C



1) A: L'ALPHA DE LA VIDEO

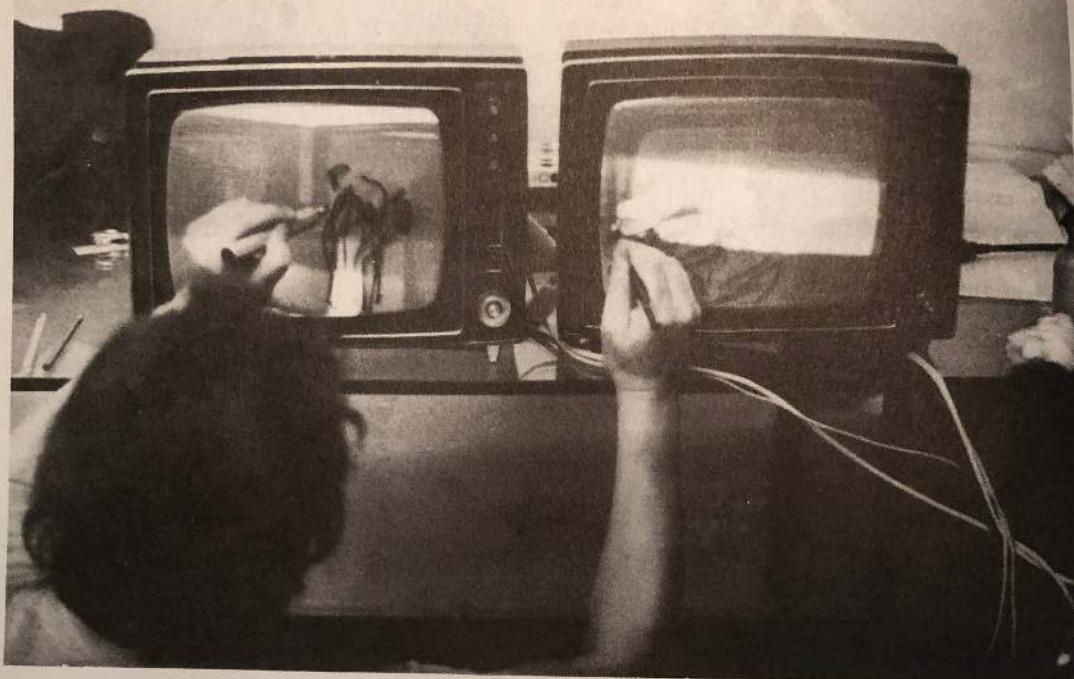
1) A: L'ALPHA DE LA VIDEO

INSTALLATION, 1970

UNE BANDE DE PAPIER RELIE LES CENTRES DES ECRANS DE 2 MONITEURS PLACES EN DIEDRE. UNE CAMERA, PLACEE AU-DESSUS D'EUX, RETRANSMET L'IMAGE DE CETTE BANDE AUX DEUX MONITEURS FORMANT AINSI LA LETTRE A: (UNE VARIANTE DE CETTE INSTALLATION COMPORTE UN MIROIR A LA PLACE D'UN MONITEUR) LE MEDIA, REFLEXIF, S' APPUYANT SUR SA LETTRE POUR SE DONNER UN SENS ET TROUVER SON ESPRIT.

LES PIECES DONT LES DESCRIPTIONS SUIVENT ICI SE REFERENT DIRECTEMENT A LA VIDEO COMME VISION ET AUX CONCEPTS ET THEORIES QU'ON EN PEUT DEGAGER ET AUX COMPORTEMENTS QUI EN DECOULENT A PARTIR DE PRINCIPES QUI LUI SONT INHERENTS: INSTANTANEITE ET SIMULTANEITE.

GERALD MINKOFF
85 BD. CARL VOGT - CH-1205 GENEVE



3) JE NE PEUX PAS DESSINER MA MAIN TENTANT DE SE DESSINER SE DESSINANT

DOUBLES VIDEOTAPES, PERFORMANCE PUBLIQUE. GALLERIA DELL'OBELISCO, ROME, JUILLET 1971

CETTE PIECE EST LA PREMIERE PARTIE DU DIPTYQUE EN FORME DE PALINDROME VISUEL ET VERBAL: "EGO L'ELOGE". LA SECONDE, "LE MALENTENDU DE LA CHAPELLE SIXTINE", EST EN MEME TEMPS, COMME LA PREMIERE, PALINDROME VISUEL ET COMMENTAIRE EN FORME DE PALINDROME DE LA PREMIERE PARTIE AINSI QU'HOMMAGE A LA GALLERIA DELL'OBELISCO PUIQUE L'OBELISCO EST EN QUELQUE SORTE L'ECHO SOLIDE DU RAYON DU SOLEIL ET QU'ELLE EST SITUEE A ROME A LA VIA SISTINA.

(Cf. LE VIDEOTAPE DU MEME NOM PRODUIT PAR "ART TAPES 22", FLORENCE, 1975 ET LES PERFORMANCES PUBLIQUES: BIENNALE DE VENISE, 1976 ET "PERFORMERS MEETING", REMONT GALLERY, VARSOVIE, 1978).

LA PREMIERE PARTIE DE CETTE DOUBLE PIECE EST ISSUE DES TRAVAUX COMMENCES EN 1964, LES "T.V. DRAWINGS", CONSISTANT A DESSINER SUR L'ECRAN, OU SUR UNE SUITE DE TRANSPARENTS, LE DEROULEMENT D'UNE EMISSION TELEVISEE: LA PIECE CONSISTE EN 2 MONITEURS PLACES COTE A COTE: CELUI DE DROITE RELIE A UNE AUTRE CAMERA QUI FILME LES 2 MONITEURS: SUR L'ECRAN DE DROITE MA MAIN DROITE TENTE DE SE DESSINER SE DESSINANT: N'Y ARRIVE PAS; SUR L'ECRAN DE GAUCHE MA MAIN GAUCHE REUSSIT A DESSINER MA MAIN DROITE, SUIVANT UNE SERIE DE PERMUTATIONS POSSIBLES: L'ARTISTE, DANS SA REPRESENTATION DU MONDE ET DE SOI AU MONDE, SE NOIE-DISSOLUTION NARCISSIQUE-DANS L'ANNULATION DU RAPPORT DIALECTIQUE ENTRE ECHEC ET REUSSITE. (VARIANTE: LA MEME INSTALLATION, MAIS AVEC "RETARD", CE QUI PERMET, PAR LE BIAIS DE CETTE PALEONTOLOGIE DE L'IMAGE DEJA FOSSILE, QUOIQU'ENCORE VIVANTE, DE COMPRENDRE UNE ACTION EN DETACHEMENT.

VOIR AUSSI: "INTRODUCTION DU CONCEPT ARTISTE PAR DEPENSE D'ENERGIE PHYSIQUE", 1971 ET LES BANDES FAISANT INTERVENIR L'ECRITURE DIRECTE SUR L'ECRAN DU MONITEUR: "CLEANING MY IMAGE", ERA, GENEVE, 1971, "DISTANCEI, II, III", FONDATION PATINO, GENEVE, 1972, "87 th EAST STREET AND YORK AVENUE", NEW YORK, 1973, "ZAIRE PROFILE", KINSHASA, 1973, "VIDEO COMMUNICATION", BIENNALE DE SAO PAULO, 1973, ETC...

GERALD MINKOFF

2) L'EN

INSTALL

A L'EN

SE REF

L'ENDR

SUR L'

" L'EN

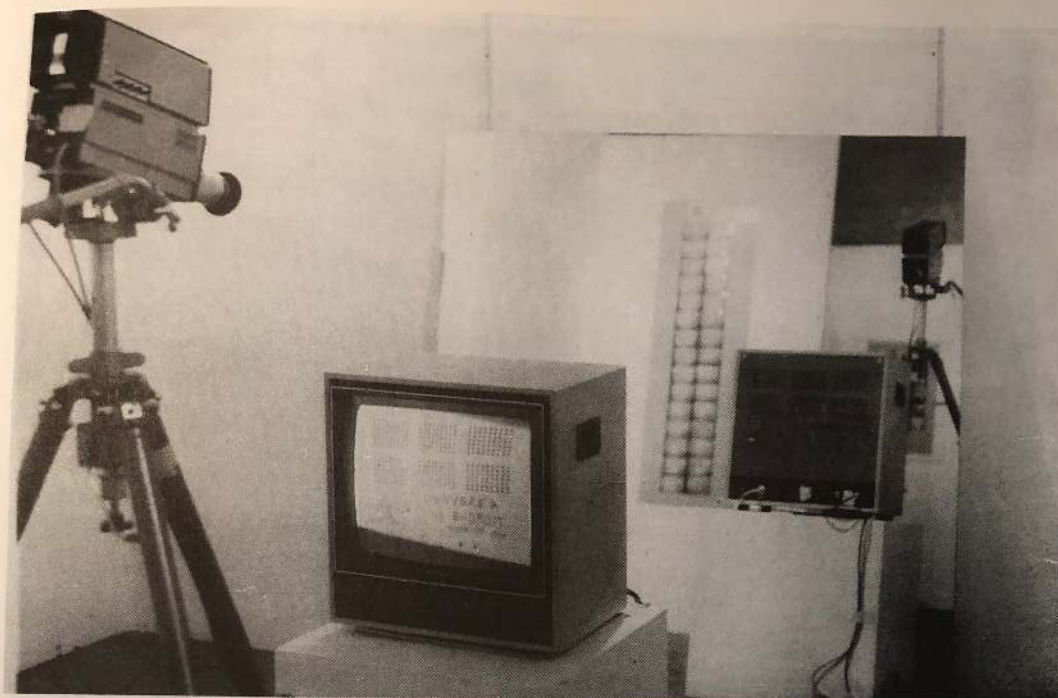
VIDEO

(UNE V

DEGRES

Cf. LE

GE



2) L'ENVERS A L'ENDROIT

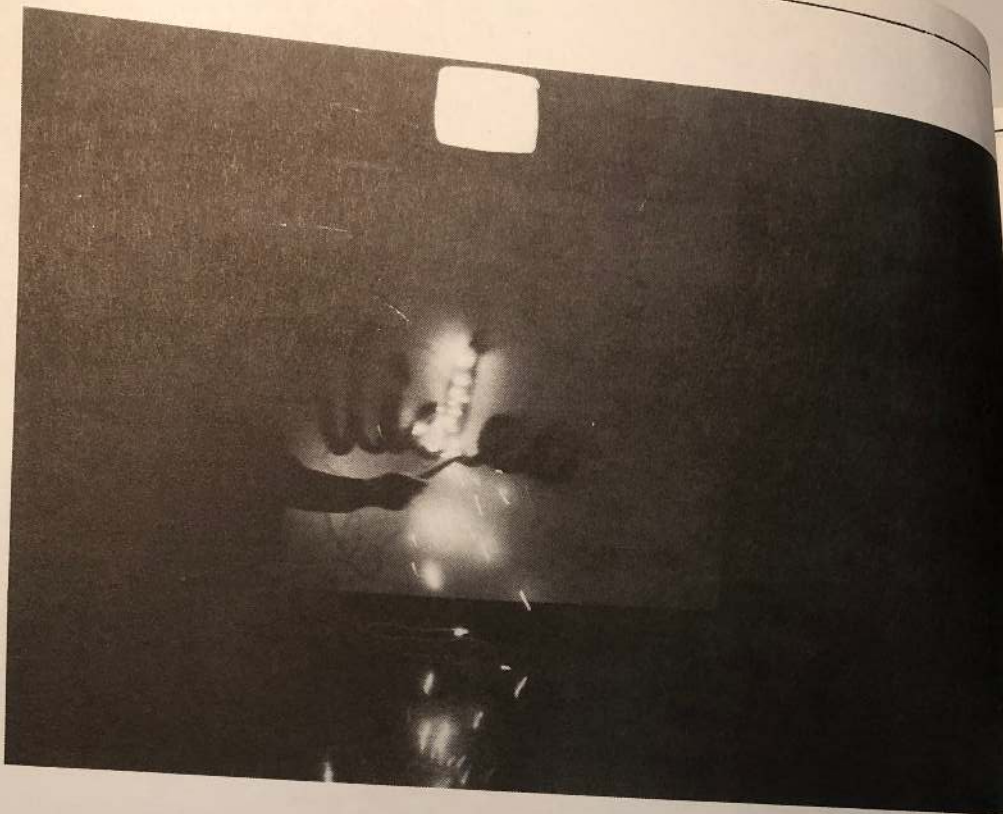
INSTALLATION. 1970

A L'ENVERS DU MONITEUR EST ECRIT A L'ENVERS "L'ENVERS A L'ENDROIT". CETTE IMAGE SE REFLETE DANS UN MIROIR OU L'ONT PEUT LIRE CETTE FOIS A L'ENDROIT "L'ENVERS A L'ENDROIT". CETTE IMAGE SPECULAIRE A SON TOUR EST PRISE PAR LA CAMERA QUI L'ENVOIE SUR L'ECRAN DU MONITEUR OU ON PEUT DONC A PRESENT LIRE SUR SON ENDROIT, A L'ENDROIT, " L'ENVERS A L'ENDROIT": PARAPHRASE SUR LA PORTE DE MUSSET/DUCHAMP: UN CIRCUIT VIDEO PEUT EN MEME TEMPS ETRE OUVERT ET FERME.

(UNE VARIANTE AVEC 2 MONITEURS, PLACES L'UN SUR L'AUTRE, RELIES ENTRE EUX ET A 180 DEGRES L'UN DE L'AUTRE).

Cf. LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION RETROSPECTIVE DES TRAVAUX VIDEO:

GERALD MINKOFF: 1970-1975. I.C.C., ANVERS, 1975



4) IO VED = VIDEO

GALLERIA DELL'OBELISCO, ROME, NOV. 1971

LE MOT VIDEO (JE VOIS) EST ECRIT EN LAINE D'ACIER ELECTRIFIEE. LE PASSAGE D'UNE
BROSSE METALLIQUE ELECTRIFIEE ELLE-AUSSI SUR LE MOT PROVOQUE UNE SERIE DE COURT-
CIRCUITS PRODUISANT DES ETINCELLES ET RENDANT "VIDEO" VISIBLE DANS L'OBSURITE.
UNE CAMERA FILME L'ACTION ET LA RETRANSMET DANS UN MONITEUR: SEULE UNE INTERVEN-
TION SUR "VIDEO" PEUT RENDRE LE CIRCUIT VIDEO EXPLICITE.
Cf. LA PIECE EXECUTEE EN PUBLIC A E.R.A., GENEVE, 1971: "INTRODUCTION DU CONCEPT
ARTISTE PAR DEPENSE D'ENERGIE PHYSIQUE": L'OPERATEUR NE PEUT SE RECONNAITRE QUE
DANS UN MONITEUR LUI DONNANT UNE IMAGE DE LUI-MEME REFLETEE PAR UN MIROIR ET EN
PEDALANT SUR UNE BICYCLETTE DANS L'OBSURITE POUR ALIMENTER LA LAMPE QUI ECLAIRE
SON VISAGE.

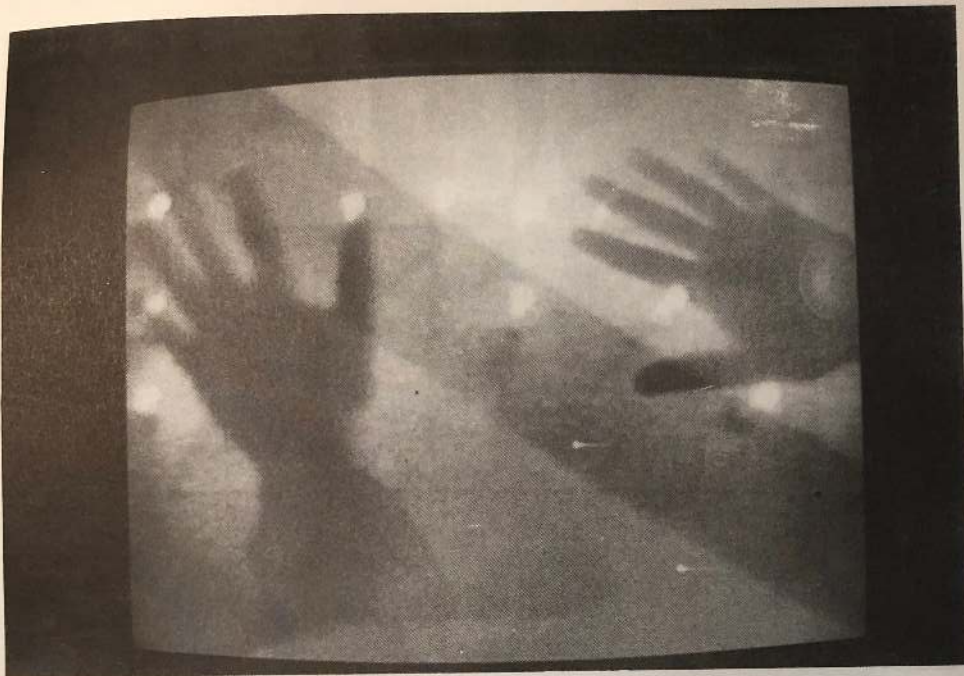
GERALD MINKOFF

5) HOT VIDEO BRAIN

ARTS TAPES 22, FL

CETTE PIECE EST U
EN 1972 DANS LA S
BRILLE AVEC DES
DANS UN MIROIR ET
DANS UNE PERSPEC
L'ENDROIT ET A L
CONDITION DE SAV
ICI LE MOT EST E
LES FLAMMES, PO
LA VERSION EN NE

GERALD MINKOFF



5) HOT VIDEO BRAILLE/NEGATIF ET POSITIF

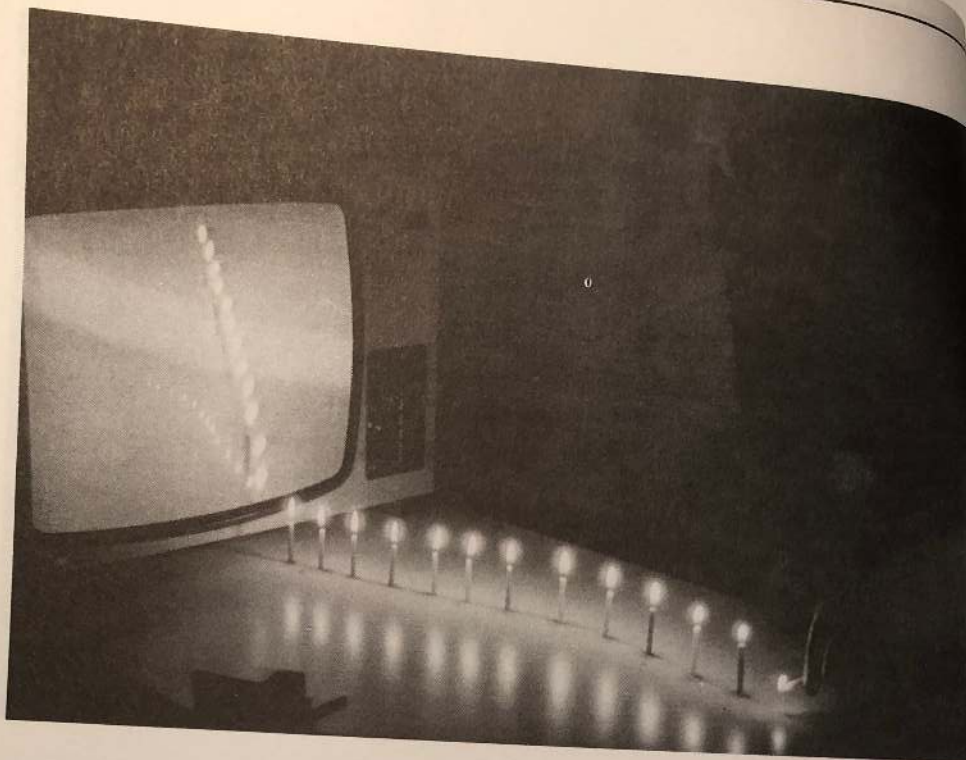
ARTS TAPES 22, FLORENCE, 1975.

CETTE PIECE EST UN DEVELOPPEMENT D'UNE PIECE ANALOGUE REALISEE A E.R.A., GENEVE EN 1972 DANS LA SERIE "CLEANING MY IMAGE": LE MOT VIDEO (=JE VOIS) ECRIT EN BRAILLE AVEC DES PAPIERS COLLANTS SUR L'ECRAN DU MONITEUR; CELUI-CI SE REFLETE DANS UN MIROIR ET CETTE IMAGE PRISE PAR LA CAMERA EST RENVOYEE AU MONITEUR. AINSI, DANS UNE PERSPECTIVE DE MISE EN ABIME, LE MOT VIDEO SE SUPERPOSE INDEFINIMENT A L'ENDROIT ET A L'ENVERS. LA LECTURE N'EST POSSIBLE QU'EN CARESSANT L'ECRAN, A CONDITION DE SAVOIR LE BRAILLE.

ICI LE MOT EST ECRIT AVEC DES BOUGIES ET SEULE LA BRULURE DES MAINS PASSEES SUR LES FLAMMES, POUR QUELQU'UN QUI NE PEUT PAS VOIR, EN PERMET LA LECTURE.

LA VERSION EN NEGATIF DONNE DES FLAMMES NOIRES COMME DES POINTS D'OBSCURITE.

GERALD MINKOFF



MURIEL OLESEN
85 BD. CARL VOGT

6) L'ARC ET LA FLECHE

JAN VAN EYCK ACADEMIE, MAASTRICHT, 1976.

(VOIR LES PIECES ECRITES AVEC DES BOUGIES, NOTAMMENT "VANISHING HEART-LE COEUR QUI S'EVANOUIT", MUSEE DES ARTS DECORATIFS, VIDEO ART VIDEO, LAUSANNE, 1974, DONT UNE PARTIE PREENREGISTREE (LE SOMMET DU COEUR) EST COMPLETEE PAR LA POINTE DEVANT L'ECRAN LA PIECE EST VISIBLE JUSQU'A EXTINCTION DE TOUTES LES BOUGIES. "BUTTERFLY-LE PAPILLON GALERIE STAHLI, ZURICH, 1974, OU UNE AILE EST PREENREGISTREE ET L'AUTRE CONSTRUITE DEVANT L'ECRAN).

CETTE PIECE EST CONSTITUEE D'UNE SERIE DE BOUGIES DISPOSEES DEVANT L'ECRAN. ELLES S'REFLECHISSENT EN FORMANT UN ARC.

MAIS ELLES SONT AUSSI FILMEES PAR LA CAMERA SOUS UN CERTAIN ANGLE ET TRANSMISES AU MONITEUR.

CETTE IMAGE DONNE LA FLECHE: CIRCUIT OUVERT.

EN ETEIGNANT SOIT LE MONITEUR SOIT LA CAMERA, CIRCUIT FERME: LA FLECHE PART.

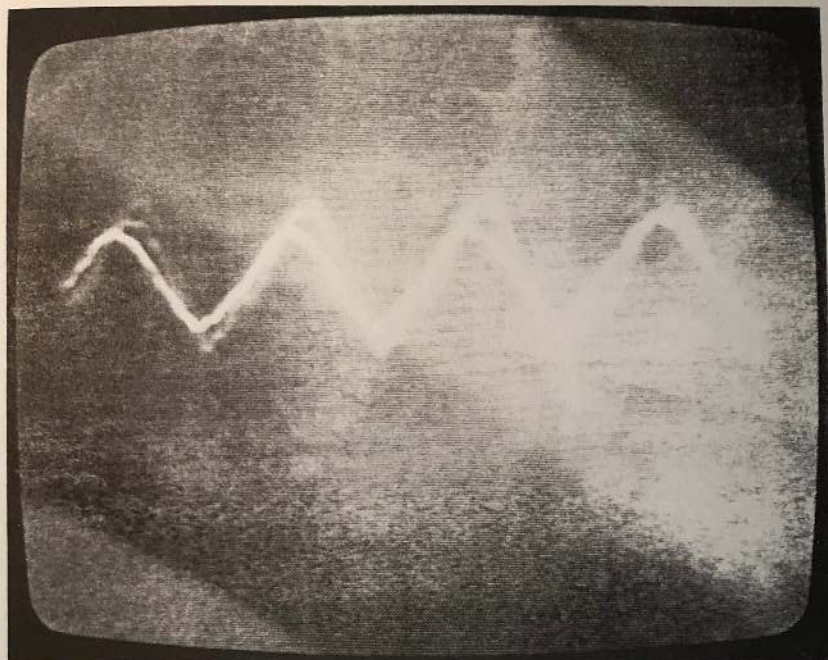
"MAIS POUR LE LECTEUR, LA QUESTION PEUT CONTINUER DE SE POSER: OU EST L'ARCHER?

DAISETZ T. SUZUKI

GERALD MINKOFF

MURIEL OLESEN
85 BD. CARL VOGT

CH-1205 GENEVE



J



A



B



B



E



R



W



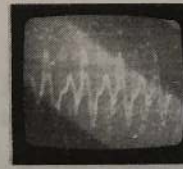
O



C



K



Y

"JABBERWOcky"

Sony, noir/blanc, 1/2", CV 2100 ACE, sonore, 10', Genève, 1973.

COEUR QUI
DONT UNE
EVANT L'ECRAN.
-LE PAPILLON"
CONSTRUITE

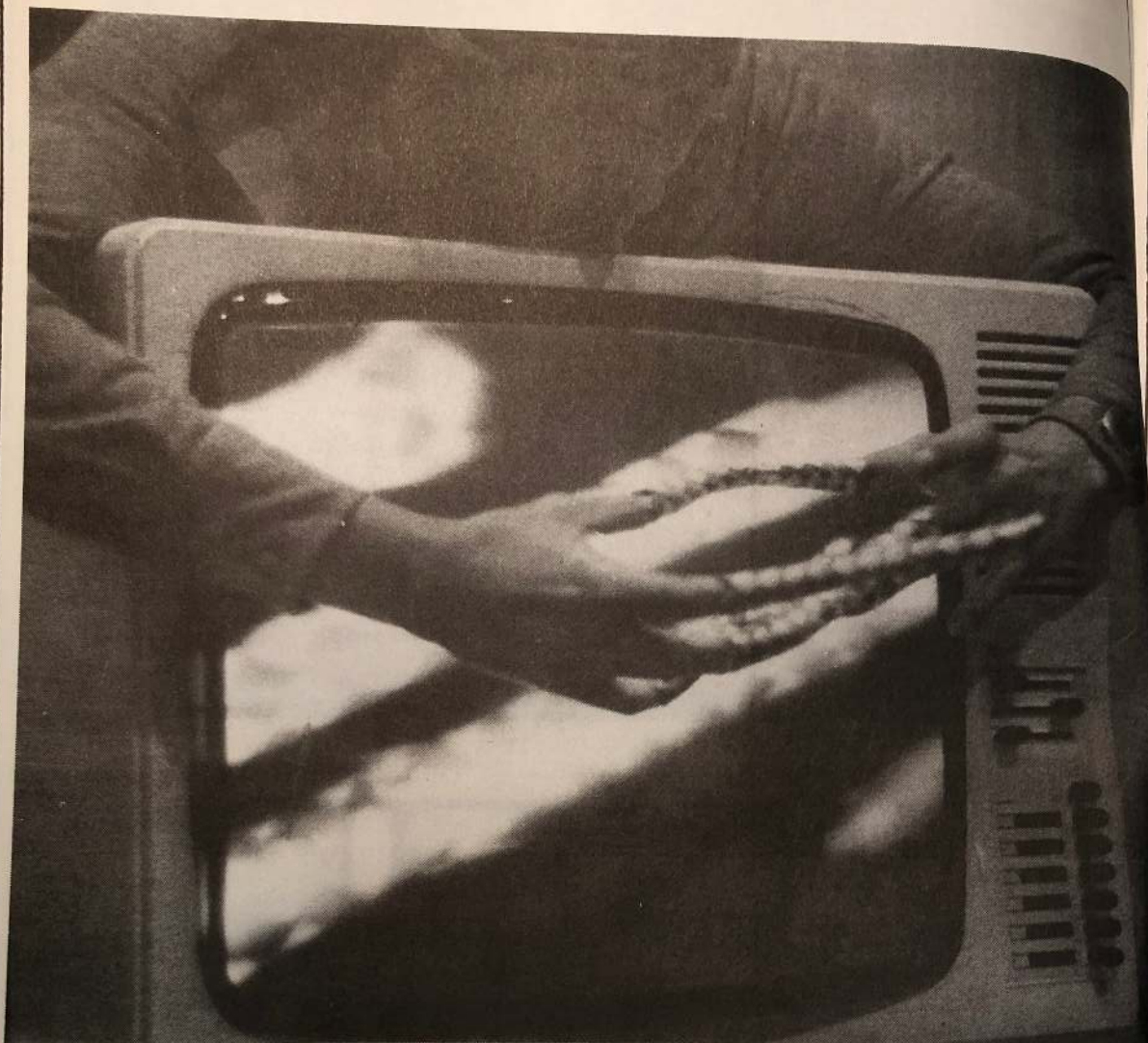
N. ELLES S'Y

EMISES AU

T.

CHER?

SUZUKI

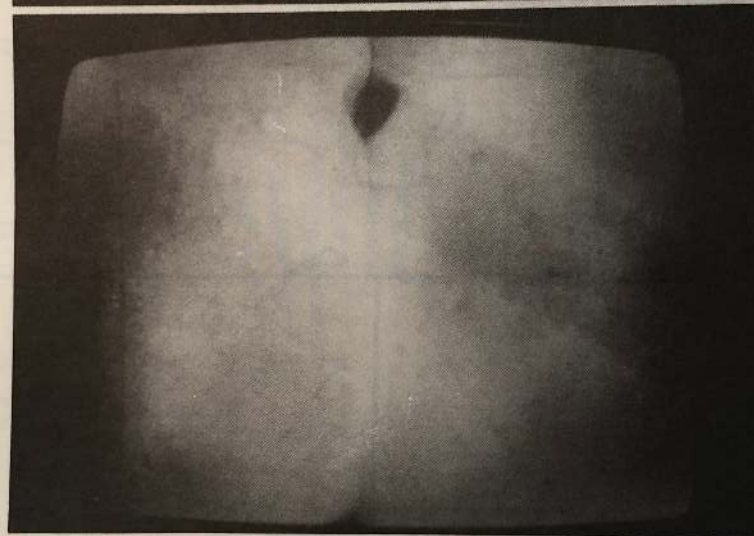


LE VIDEO CIRCUIT-PIEGE

Un jeu chinois composé de 5 cylindres de paille tressée dans lesquels on enfle les doigts des deux mains. Il faut essayer de s'en dégager sans les briser. L'action vue sur le premier moniteur est préenregistrée (circuit fermé). Elle est répétée selon ce modèle devant l'écran lui-même (circuit ouvert) en même temps que filmée et retransmise sur un second moniteur: circuit-piège ouvert/fermé.

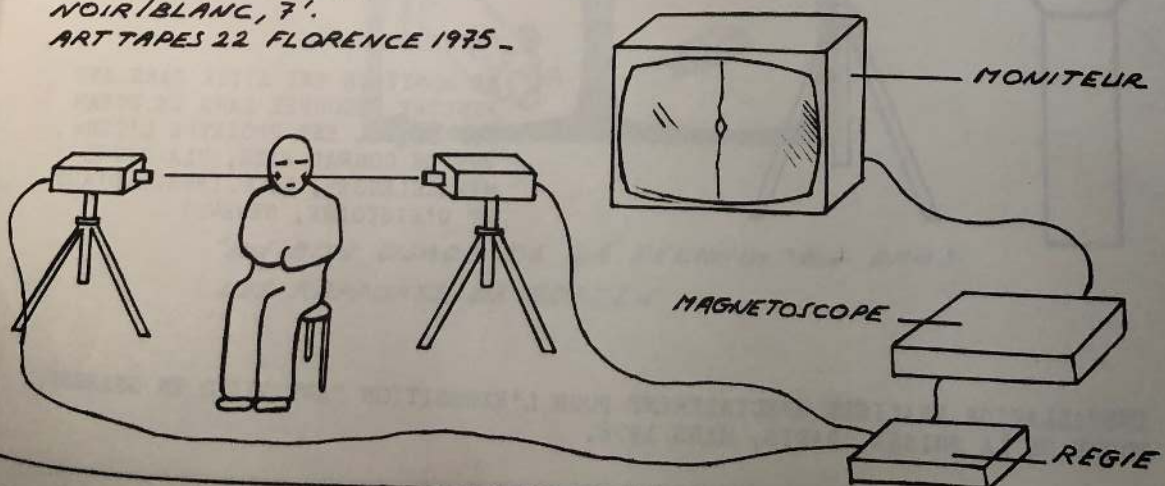
Performance exécutée en public en octobre 1974 au Musée des Arts Décoratifs, à Lausanne, pour l'exposition "ART VIDEO ART".

MURIEL OLESEN



"NO TITLE"

SONY, CASSETTE 3/4",
NOIR/BLANC, 7'.
ART TAPES 22 FLORENCE 1975.



MURIEL OLESEN

MONITEUR COULEUR



CAMERA VIDEO COULEUR



"MIRAGE"

LE MONITEUR EST SITUE DANS UNE FENETRE DECOUPEE DANS UN ECRAN SUR LEQUEL EST PROJETEE L'OEUVRE DE CONRAD WITZ, "LA PECHE MIRACULEUSE", 1444, (MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE, GENEVE)

INSTALLATION REALISEE SPECIALEMENT POUR L'EXPOSITION "ART VIDEO EN SUISSE", PORTE DE LA SUISSE, PARIS, MARS 1976.

-MURIEL OL

MIROIR

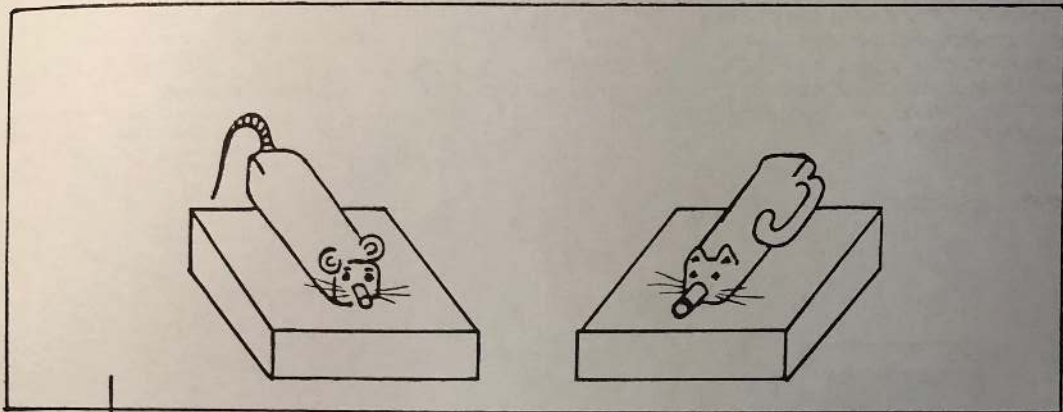
CAMERA - JOL
GRAND ANGLE
ELOIGNEMENT
DU CHAT.

-MURIEL OLESEN — Installation vidéo —

Bâle, ART 8'77 Kunstmesse,
Galerie Stampa —

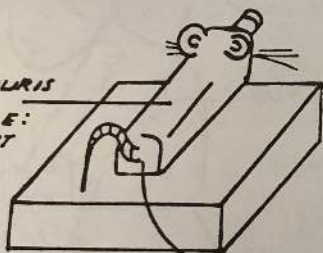
février 1977

juin 1977

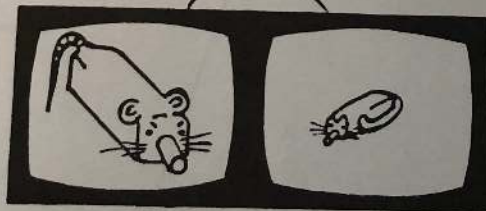
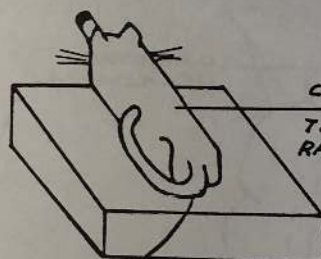


MIRROIR

CAMERA-SOURIS
GRAND ANGLE:
ELOIGNEMENT
DU CHAT.



CAMERA-CHAT
TELEOBJECTIF:
RAPPROCHEMENT
DE LA
SOURIS.

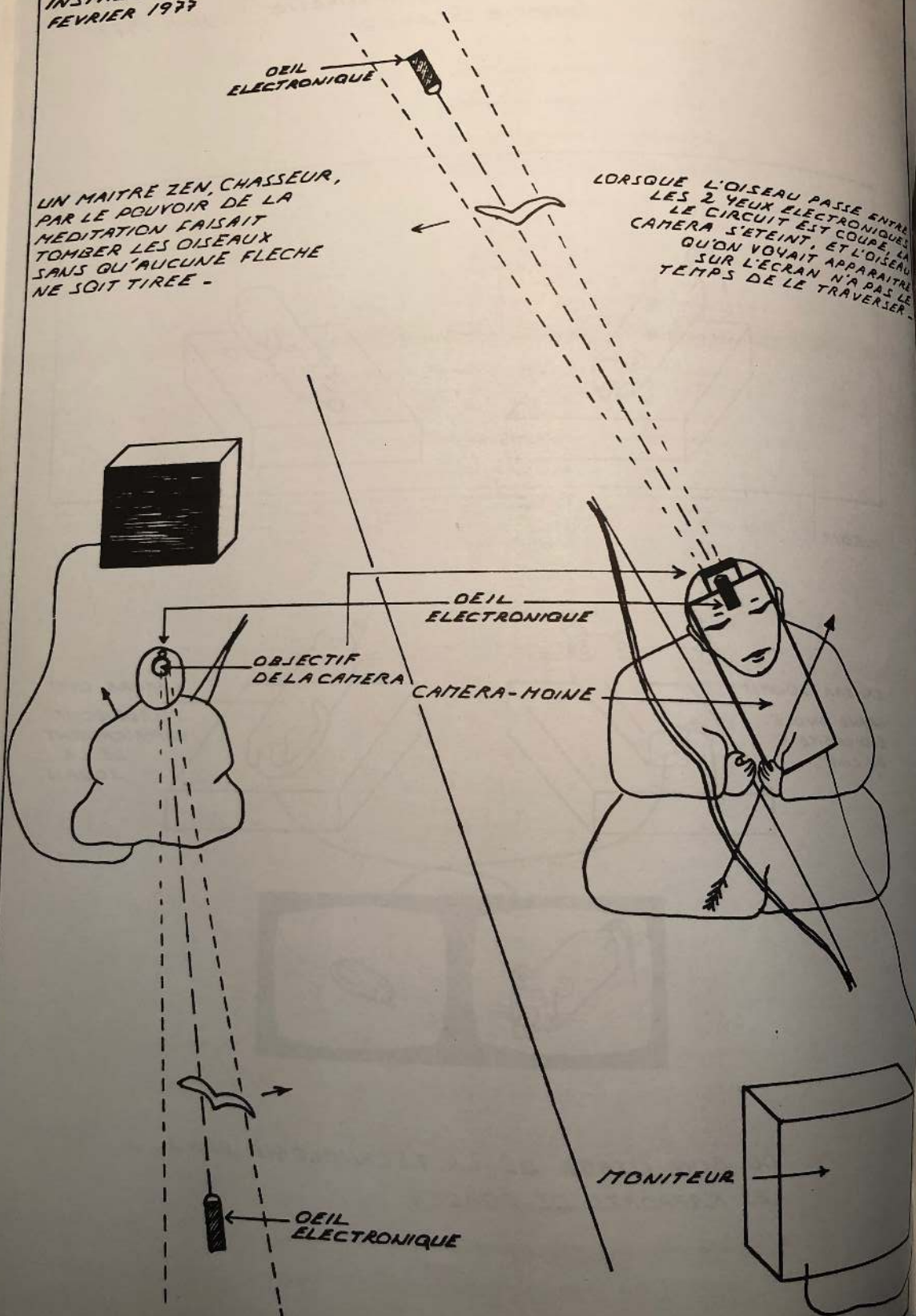


"DU BON LISAGE DE LA TECHNOLOGIE DANS
LES RAPPORTS DE FORCE"

MURIEL OLESEN ET GERALD MINKOFF -
 INSTALLATION VIDEO -
 FEVRIER 1977

UN MAITRE ZEN, CHASSEUR,
 PAR LE POUVOIR DE LA
 MEDITATION FAISAIT
 TOMBER LES OISEAUX
 SANS QU'AUUCUNE FLECHE
 NE SOIT TIREE -

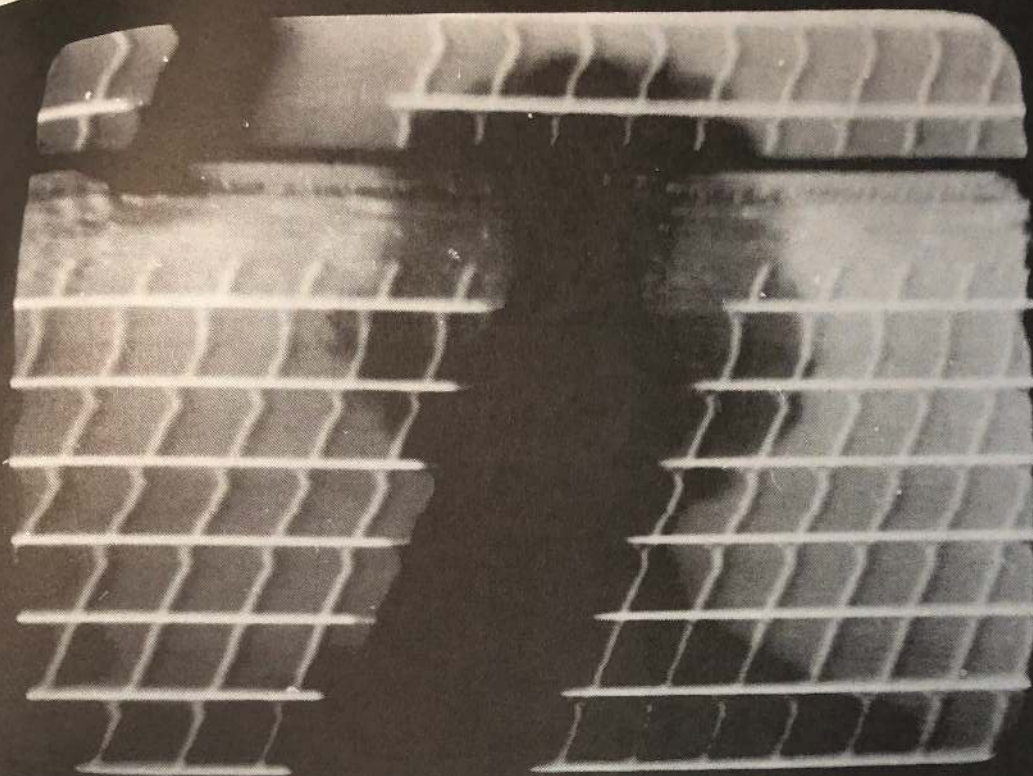
LORSQUE L'OISEAU PASSE ENTRE
 LES 2 YEUX ELECTRONIQUES
 LE CIRCUIT EST COUPE, LA
 CAMERA S'ETEINT, ET L'OISEAU
 QU'ON VOYAIT APPARAITRE
 SUR L'ECRAN N'A PAS LE
 TEMPS DE LE TRAVERSER -



TV-PERTURBATIONS

Fasciné par le t
 que ce substrat
 répertoirer un
 constamment, éti
 prépetuel, à co
 autre image "éc
 l'image télévis
 énergie et sa p
 Le processus de
 il déterminait
 draient rapidem
 formelle fabul
 autres travaux
 une fin en soi
 dans l'accepta
 clastique, ou sé
 la notion très
 nément.
 Après avoir i
 dans lequel e
 nellement, la
 une action, u
 un mouvement
 un développer
 le dynamisme
 lui-même éta
 perception.
 Enfin un des
 moi la possi
 Mon travail
 mille regard
 d'aucune aut

ASSE ENTRE
TRONIQUE
COUPEL LA
ET L'OISEAU
APPARAÎTRE
N'A PAS LE
RAVERSER -



TV-PERTURBATIONS

Jean Otth. 1972

Fasciné par le texture électronique de l'image télévisuelle, il m'apparût important que ce substrat soit analysé et révélé plastiquement. Mon propos fut d'abord de répertorier un vocabulaire formel en perturbant l'image ; celle-ci, régénérée constamment, était, me semblait-il, un lieu de création automatique, un happening perpétuel, à condition que l'on en démontât le mécanisme. Contrairement à toute autre image "écran", recevant passivement une lumière artificielle ou naturelle, l'image télévisuelle est un véritable "soleil" produisant sans cesse sa propre énergie et sa propre forme.

Le processus des perturbations me donna de grandes satisfactions formelles ; mais il déterminait un esthétisme que la gratuité et la seule fonction décorative rendraient rapidement stérile. Si cet espace télévisuel perturbé possédait une richesse formelle fabuleuse et un pouvoir expressif dans une abstraction géométrique, mes autres travaux et préoccupations m'obligèrent à l'utiliser comme moyen et non comme une fin en soi. Quittant des jeux formels et optiques, je m'attaquai à des "images", dans l'acceptation traditionnelle du mot. Dès cet instant, je procédai à une iconoclastie, ou sémioclastie pour reprendre un terme de Roland Barthes. Je me référai à la notion très simple qui consiste à altérer un stéréotype pour le révéler simultanément.

Après avoir investi cet espace particulier, je m'intéressai à la notion du temps, dans lequel et par lequel se signifie l'image télévisuelle. Alors que, conventionnellement, la télévision utilise le temps comme une durée définie pour exprimer une action, un mouvement, je m'emparai dans ces travaux-là d'un sujet statique où un mouvement "sauvage" se situait dans l'élaboration même de l'image. On quittait un développement linéaire d'une action pour percevoir dans le temps une image dont le dynamisme réside dans sa propre "création". Le processus de la "contemplation" lui-même était mis en question et annihilait toute tentative stéréotypée de la perception.

Enfin un des facteurs les plus positifs de cette destruction d'un code, fut pour moi la possibilité de regarder "autrement" ce que je choisisais comme thème. Mon travail devenait avant tout un "choix", et la perturbation électronique m'offrait mille regards différents ; elle m'aidait à voir. Je n'avais dès lors plus besoin d'aucune autre caution...

Otth.
Maison rose
CH. 114 VENS
SUISSE

"Les perturbations"

1970-1973

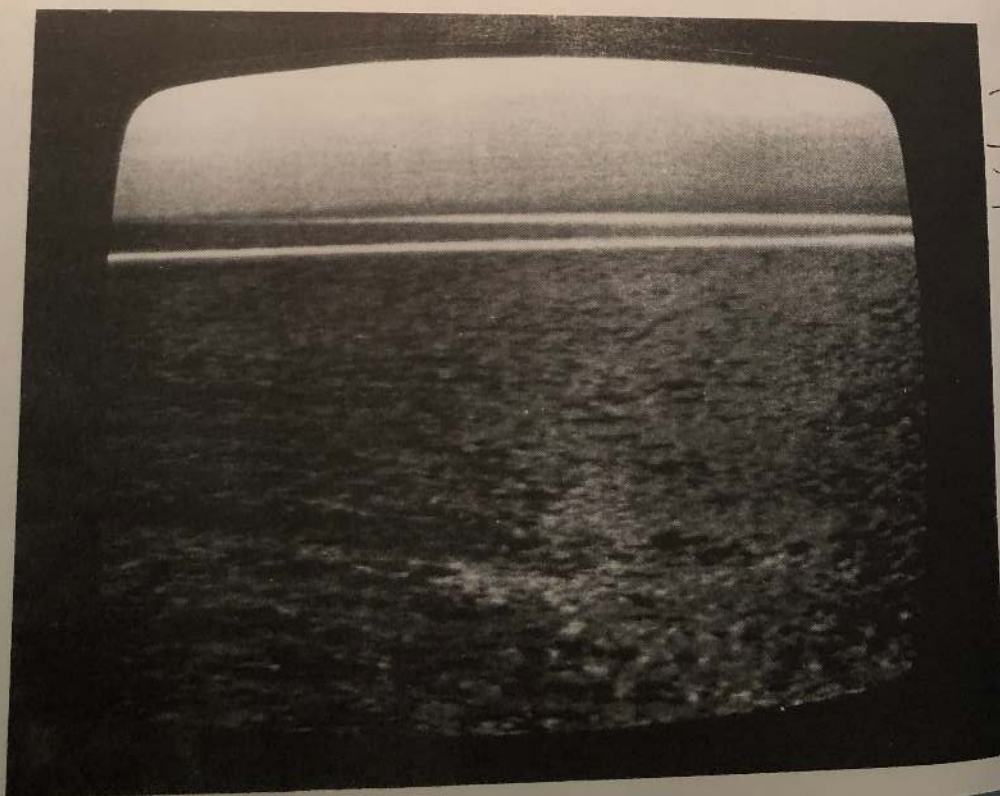
TV-PERTURBATIONS

Jean Otth 1972.

Being fascinated by the televised image and electronic textures it seemed important to me to analyse and reveal this substract in a concrete form. My first intention was to catalogue a formal vocabulary by perturbing the image. Constantly being renewed under the condition of baffling the structure, it was a source of automatic creation, a perpetual happening. Contrary to other screen images which receive passively an artificial or natural lighting, the image is a genuine sun continuously producing its own energy and proper form. This process gave me very formal satisfactions, however it determined an aestheticism which the gratuity and decorative function alone would render ineffective. This televisual space being perturbed has within form rich and fabulous resources. It also has an expressive capacity of geometric abstraction. The utilisation as a means and not as an end in itself was employed in my work in addition to my other preoccupations. Putting aside the optical and form patterns, I began working on "pictures" in the traditional sense of the word. From this moment I proceeded to an iconoclastic or semioclastic following the term used by Roland Barthes. I referred myself to a very easy notion which consist in altering a stereotype in order to reveal it simultaneously. After having invested this particular space the notion of time became interesting in which and by which the televised image is significant, in so much as time is used conventionally in television as a limitation defined for expressing an action, a movement. In this work I mastered an erratic movement situated in the elaboration itself of the image. One leaves the linear development of an action in order to perceive in time an image in which the dynamic resides in its proper creation. The process of contemplation itself is put to question and annihilates all stereotyped endeavors of perception. As a result one of the most positive factors in the destruction of a code was for me the possibility to see from another angle the theme wich was chosen. Before all this work became a "choice" and the electronic perturbations and disturbances offered me a thousand possibilities in looking and ever since this justification has been without doubt.

OTTH

Jean Otth "Les perturbations" obliques et découpages tv.
Principales expositions de cette période 1970-1973 :
"Implosion" Musée des Beaux-Arts, Lausanne.
"Regarder Ailleurs" Bordeaux.
"Biennale de São Paulo" Brésil.

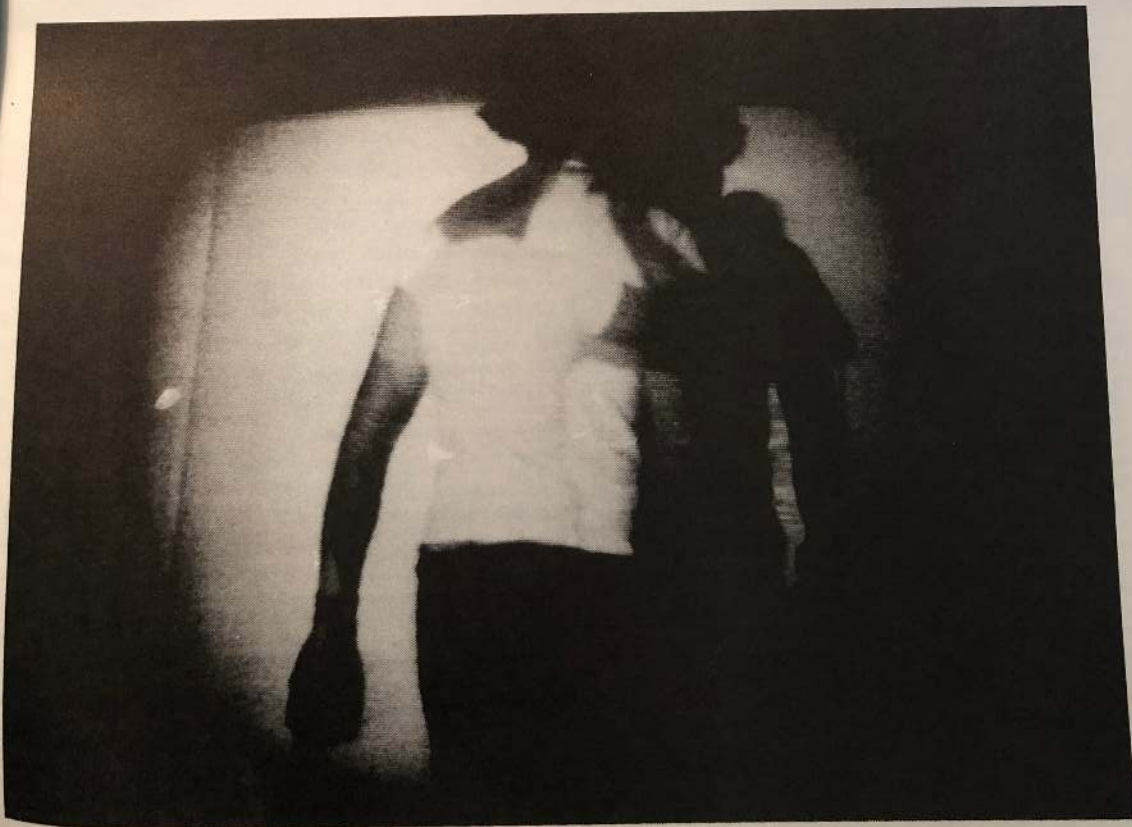


Série des TV perturbations

OTTH



"Limite E"



ages tv.
1973

Limite E. "Le Rue" (Série des 11 performances)

Limit is a theme on which I've been working for two years. It involves a very simple if not primary operation which consist in separating two forms. The gest is extremely easy. For me the operation is at the origin of one of the most primary acts in creating. By interrupting the dialogue between two forms; two surfaces, the parasite which I introduce signifies an image. The element of the dialectic between a circumference circle which isolates and the passage which opens is within itself a complete problem which an apparent banality hid.

On the video tapes which belong to this series, the graphic determination of a limit paradoxically becomes the pretext for an examination of different modes of the reality of an image. In one of the tapes as "Limit A", I go to the black board and proceed with a white chalk on the image of my shadow. On a magnetoscopic bases, the interest of this experiment resides in the simultaneous presentation of three types of realities : my shadow, its graphic determination and my own image taken from behind. Very curiously the most satisfactory quality of reality is incessantly moving from one to the other models of the subject. It is these different readings of a video image which are going to suscitate a problematic of the "reality".

Having prolonged this particular work, I realized a certain number of magnetoscoped actions where I use the process of intervention not on my shadow, but on my very own image, diapositive and cinematographic. In testing our habits of perception this ambiguous dialectic should incite us to question our different statutes of "iconic reality".

Les limites

"Vidéo-paysages" et "anatomies de l'éternité" 1973-1975

Principales expositions de cette période :

"Impact Art Vidéo" : Muséi des Arts Décoratifs. Lausanne

"Vidéo Confrontation" Muséi d'Art Moderne. Paris. A.R.C.?

"Américains et Européens à Florence" Long Beach Museum. Ca.
M.O.M.A. New-York

LES LIMITES (Interrogation sur les "réalités" de l'image).

Jean Otth.

La "limite" est un thème auquel je travaille depuis deux ans. Il s'agit d'une opération extrêmement simple où le geste primaire consistant à séparer deux formes, est pour moi essentiel; il est à l'origine, un des actes premiers de création. En rompant le dialogue entre deux formes, deux surfaces, le "parasite" que j'introduis signale ou même signifie une image. Elément d'une dialectique entre un contour-cerne qui isole et un passage qui "ouvre", la limite est en soi un problème passionnant qu'une apparente banalité a étouffé.

Dans les actions et video tapes appartenant à cette série, la fixation graphique d'une limite devient paradoxalement un prétexte à une interrogation sur les modalités de la "réalité" d'une image. Dans une bande comme "Limite A", j'interviens au tableau noir à l'aide d'une craie blanche sur l'image de mon ombre. L'intérêt de cette expérience réside, au niveau du document magnétoscopique, dans la présentation simultanée de trois types de réalité : mon ombre, sa fixation graphique et ma propre image, de dos. Curieusement, le plus haut degré de réalité va sans cesse se déplacer de l'une à l'autre des modalités du sujet. Ce sont ces lectures différentes d'une image video qui vont susciter une problématique de la "réalité".

Prolongeant ces travaux-là, j'ai réalisé un certain nombre d'actions magnétoscopées, où j'interviens non plus sur mon ombre, mais sur ma propre image, diapositive et cinématographique. Cette dialectique ambiguë, en perturbant nos habitudes de perception, devrait nous inciter à une interrogation des différents statuts de la "réalité" iconique.

le po



"portill
modité d
ivés jusc
duction d
fermé l'
perspec
portill
schéma,
. termes
ns la ré
e l'acad
e portil
ant ma p
générale
e sait,
apier o
'est la
space p
a bande
prémédit
comme su

"Le portillon de Dürer"

Jean Oth 1975-1978

Principales expositions autour de ce thème :

"Vidéo" : A.M.A.M. Genève . Musée d'Art et d'Histoire.

"Documenta 6" : Kassel.

"A.S.A.C." Biennale de Venise. 1977.



Ca. U
rk

Le "portillon" de Dürer est l'artifice technique de la mise au carré du sujet, l'inconfort de la vision travestie en conscience, dont les artistes ne se sont pas privés jusqu'ici.

La réduction d'un espace à 3 dimensions en un espace en 2 dimensions, le portillon fermé l'oeil droit de Dürer, fait vendre des caméras monoculaires, et engendré la perspective avec tous les faux-semblants du "réel".

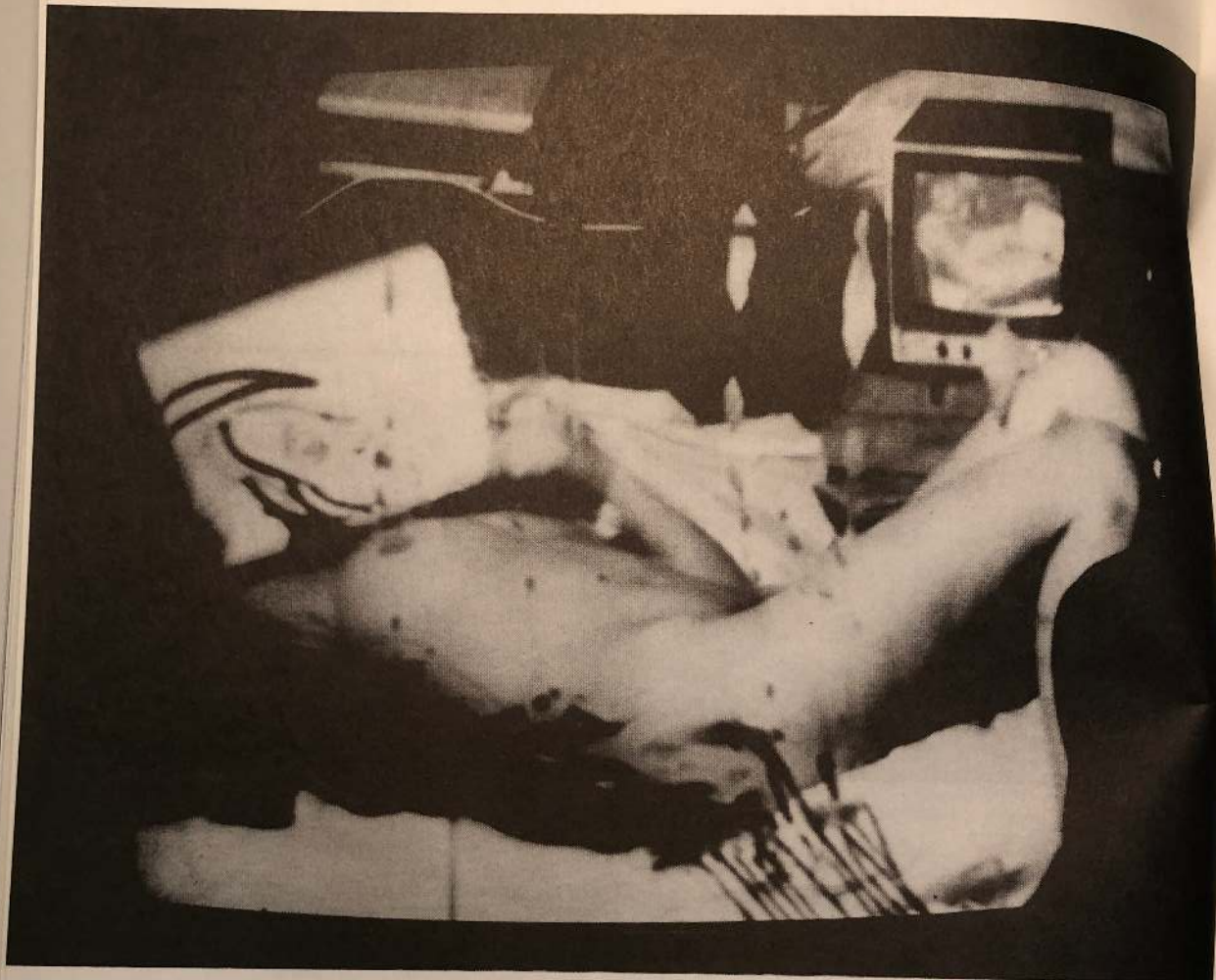
Le portillon de Dürer est pour moi l'occasion d'aborder le rôle de la vidéo dans ce schéma, l'éclatement ou plutôt le déplacement de ses différents termes ...

... termes qui définissent le champ de mon identité aujourd'hui. Celle-ci tentée dans la relation du "peintre" et de son "modèle" à travers la situation stéréotypée de l'académie.

Le portillon de Dürer peut être considéré comme une petite pièce didactique éclairant ma position et ma technique du "video-miroir" par rapport à une pratique générale de la vidéo, de la photographie, du cinéma. Ceux-ci n'étant, comme chacun le sait, comme le portillon, qu'une image prête à voir, prête à porter sur le papier où sur l'écran, prête à consommer...

C'est la réhabilitation dans ce champ d'expression d'un espace-signe, bref d'un espace pictural.

La bande vidéo intitulée "Le Portillon de Dürer" est la "lecture" libre, non préméditée de cette gravure, où le processus du video-miroir est lui-même pris comme sujet.



LES VIDEO-MIROIR

Jean Otth.

In prolonging my research on the nature of mirrors (series of paintings on mirror 1966) I realised in 1973 my first video tapes employing the operation video-mirror... It was by pure chance, when placing the camera of a closed television circuit face to a mirror, that I realised the possibility of coinciding on the monitor-screen a "real" space (subject) with a "pictorial" space (sign). Technically, this incited me to proceed on the mirror (to draw, paint, etc.) by controlling my hand on the monitor, thus so to act spectating my own gesture since I was forced to forget the direct and frontal relation with the support. The video work realised following this technique is a try at "impregnating" the "real" by the sign in a synthesis of "doing" and "reading" in order to see better and look at a chosen "reality". This is equally the opportunity to investigate the triangular stereotype of the painter, the model, and the support (work) ; and in an immediate communication the ultimate occasion to give the model the opportunity to intervene on her image and en the discretionary power of the "artist".

In the closed circuit of the video-mirror, the monitor, unique reference, offers in one single space and at one time alone, the subject, the painter (operator) the support (mirror) the signes (interventions) and the medium (camera, and monitor). The video image becoming simultaneously the subject of the work and the work itself. The plurality of proposed "realities" and their ambiguousness in relation to their situation in this space which is sighted and televised, find paradoxically an equilibrium and, if not a unity, a dynamic in the their resulting video.

*No.
No.
No.
No.
No.
No.
No.
No.

No. 1
No. 1

No. 1
No. 1

No. 1

No. 1
No. 16
No. 17
No. 18
No. 19

No. 20
No. 21
No. 22

TRAVAUX, 1970-1978.

- No. 1. Bar Italia. Scripto-visual work, 1970, Italy.
- No. 2. Bar Italia-The Meeting. Scripto-visual work, 1971, Italy.
- No. 3. The Train. Scripto-visual work, 1971, Barcelona-Hamburg.
- No. 4. The Boats-A race. Miscellaneous, 1971, Italy.
- No. 5. Waves. Miscellaneous, 1971, Italy.
- No. 6. The ultimate Seashore. An acoustic piece, 1971, Switzerland.
- No. 7. Transitory Spaces No.I: Staircases.
- No. 8. Transitory Spaces Nos.II, III: Doorways.
- No. 9. Transitory Spaces No.IV: Corridors. Scripto-visual works, 1972. Manuscripts and television serials from about 35 countries.
- No. 10. Known as, .. Miscellaneous, 1971, Italy.
- No. 11. Departures, .. departures. Sony, 1/2", 22 min. 1972, Switzerland. - work with a group of students.
- No. 12. Diapositive. A mixed-media installation, 1972, Italy-Switzerland.
- No. 13. Doorways, .. staircases. A scripto-visual book in two chapters, 1972, Switzerland.
- No. 14. Again, .. and Again, Film, black & white, 16 mm. 20 min., sound op., 1972-73, Italy-Switzerland.
- No. 15. The Skating-rink. An acoustic piece, 1972, Switzerland.
- No. 16. Connections, 81 black & white slides, sound, 1973, Switzerland.
- No. 17. Cross-talks. Sony, 1/2", 30 min., 1973, Switzerland.
- No. 18. Erlebte Erdteile. Sony, 1/2", 30 min., sound, 1974/75.
- No. 19. Transitory Spaces. Sony, 1/2", 16 min., sound, 1975.
- No. 20. DIALOGUE, (avec G.Ducimetière), Sony U ϕ MATIC, 27 min., sound. 1976.
- No. 21. PRAXIS, an installation. 64 iconic signs, sound, printed material. 1976/77.
- No. 22. FOUR SKETCHES, Sony, 1/2", U-MATIC, in preparation.

ERLEBTE ERDTEILE / LIVED-IN PLACES,
TOPOGRAPHIES FROM A TRAVEL AND
PEREGRINATIONS NOTEBOOK.

PLACE: *Campolongo*
TIME: *Nov: 08*
VOLUME: *third*



