

# VIDEO-ART VIDEO-A

Une nouvelle forme d'art est apparue aux Etats-Unis, en même temps qu'un mot nouveau recouvrant un nouveau concept : la video. De quoi s'agit-il exactement ? Avant de publier l'article de Douglas Davis ci-contre, I. & D. a posé quelques questions à cet artiste qui figure parmi la petite phalange d'avant-garde à laquelle on doit les œuvres ressortissant au domaine de la video.

**I. & D.** — On tient généralement les mots « video » et « télévision » pour synonymes et il n'existe pas de termes français qui permettent de les distinguer. Quelle est la différence entre l'un et l'autre ?

**D. D.** — D'une façon très générale, on peut dire que la video comprend les recherches expérimentales dans le domaine télévisuel, y compris, naturellement et surtout, celles qui présentent un caractère esthétique. Il ne faut pourtant pas limiter le champ de la video en fonction de ce dernier facteur. Font partie du même domaine toutes les recherches qui supposent une approche inédite de la télévision, dans le sens d'une modification de la perception du spectateur. Inversement, un artiste — qui ne désignera ses œuvres que par le mot video — appellera télévision l'ensemble des réseaux traditionnels et de leurs programmes.

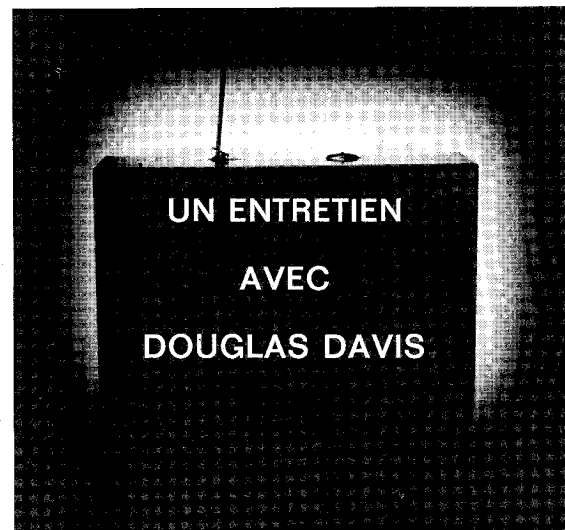
**I. & D.** — La video n'est-elle donc, à votre avis, qu'une nouvelle façon de concevoir et d'utiliser la télévision ?

**D. D.** — Non. Tout d'abord, la video exclut en principe le recours au film, et repose sur l'usage de la bande magnétique, bien que la transmission en direct soit aussi très usitée. En outre, qui dit télévision pense à un émetteur qui transmet des programmes à des récepteurs situés dans des foyers ou des lieux publics. La video emploie abondamment les circuits fermés avec des écrans de contrôle reproduisant instantanément les scènes enregistrées par des caméras ad hoc. Le tout en direct ou par l'intermédiaire de bandes. Enfin la video se sert souvent de ce que nous appelons des « sculptures » : agencements d'écrans multiples pour montrer un complexe d'images.

**I. & D.** — Pour spécifier davantage, pouvez-vous énumérer et décrire les principales catégories actuelles d'œuvres video ?

**D. D.** — En premier lieu, il faut nommer une école extrêmement sophistiquée et en grande partie abstraite qui, le cas échéant, se sert même de synthétiseurs pour créer des images colorées en mouvement ; cela ressortit souvent à l'art cinétique, mais pas toujours.

En second lieu, il faudrait placer ce que j'appelle la video conceptuelle, qui s'alimente de symboles et de concepts — c'est dans cette



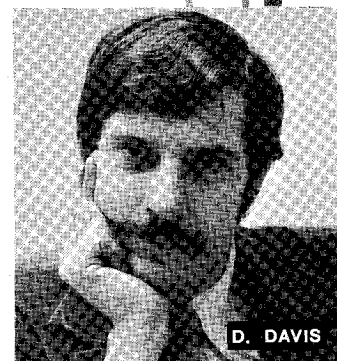
catégorie qu'il faudrait peut-être placer la plus grande partie de mes œuvres. Bruce Nauman a fait du fort bon travail dans ce domaine vers la fin des années 60. Un exemple d'une de mes propres réalisations que je crois ressortir au concept plus qu'à l'image est « Studies in Black and White, Videotape Number One » qui présente une très longue séquence centrée sur un appareil de télévision, tout seul, dans le noir, l'écran tourné vers le mur.

Autres exemples de video conceptuelle moins axée sur des effets esthétiques et davantage sur les idées : une bande magnétique enregistrée dans la rue et où s'impriment les propos de passants à qui l'on demande à brûle-pourpoint : « Que diriez-vous si vous étiez devant une caméra ? » ou « Prononcez une phrase, n'importe laquelle ». Le résultat est, il faut le dire, assez étonnant.

En troisième lieu, je mentionnerai, dans un ordre d'idées presque semblable à celui des dernières expériences que je viens de citer, la « guérilla-video » dont John Reilly s'est fait une spécialité et qui consiste à enregistrer dans la rue, avec une caméra portable, les spectacles les plus divers, généralement dans un but politique ou, au moins, éducatif.

**I. & D.** — Vous avez aussi affirmé dans vos écrits et vos conférences qu'il fallait remédier à la passivité que la télévision impose au spectateur en raison de la communication à sens unique qu'elle suppose.

**D. D.** — Je me suis intéressé, en effet, aux moyens d'instaurer un dialogue entre l'émetteur et le récepteur et de permettre au public d'intervenir dans la fabrication de l'émission qui s'inscrit sur son écran. Cela exige, par



D. DAVIS

# RT VIDEO-ART VIDEO

par Douglas Davis

exemple, des ensembles complexes, comme la projection d'une bande (« Talk Out », 1972) en studio, avec au premier plan l'artiste lui-même, ou un présentateur, en surimpression ou en incrustation, en silhouette ou jouant de divers caches ; le tout sert de support à un dialogue avec un public qui téléphone ou, mieux encore, se trouve réuni dans une salle quelconque (un musée, une galerie, etc.) sous l'œil d'une caméra, de sorte que l'image de l'interlocuteur vienne s'ajouter à l'ensemble, soit sur un seul écran, soit sur une « sculpture » d'écrans multiples. Dans ce cas, le « conceptualisme » consiste à introduire, dans une structure déjà fort complexe, la participation du public dont certaines demandes peuvent modifier sensiblement le programme en cours.

**I. & D.** — Quels sont les débouchés actuels de l'art video ?

**D. D.** — De nombreux musées et beaucoup de galeries commencent à s'y intéresser et à organiser ce que l'on appelle, faute de mieux, des expositions (il faudrait dire des spectacles ou des environnements). On y voit non seulement des bandes projetées sur des écrans, mais — souvent sur des « sculptures » d'écrans — le public lui-même, s'insérant dans l'œuvre grâce à des caméras qui le voient sous tous les angles (y compris la tête en bas, parfois). En outre, il existe des salles de projection payantes comme l'Electronic Kitchen de New York. Enfin, une institution expérimentale typiquement américaine est le « Free Access » (l'entrée libre) imposé par statut à un certain nombre de stations d'émission par câble.

**I. & D.** — En quoi cela consiste-t-il ?

**D. D.** — La licence d'exploitation fait obligation à certaines stations de laisser l'antenne à la disposition du premier venu pendant un certain temps chaque jour.

**I. & D.** — Sans censure ni contrôle ?

**D. D.** — La seule obligation est de respecter les lois classiques de la presse — s'abstenir de diffamation, par exemple.

**I. & D.** — Qu'en est-il de la pornographie en l'occurrence ?

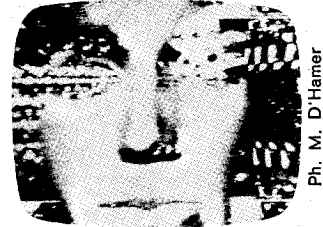
**D. D.** — Il est certain que le recours à la nudité est fréquent, et que certains spectateurs peuvent l'estimer pornographique. Mais il s'agit de télévision par câble, et les abonnés, de toute façon, savent à quoi s'en tenir — puisque abonnement payant il y a. Il serait bien étonnant que, dans une entreprise de ce genre, l'on ne trouve pas, dans le public et parmi les participants, des gens qui ne voient rien à redire à la présentation de nus et d'autres qui en sont plus ou moins choqués.

**L**ES possibilités esthétiques inhérentes à la « video » n'ont fait l'objet que de rares études. Je prends ici le mot dans un sens très large. Je pense à la totalité du matériel et du logiciel associés à la transmission visuelle. Je pense aussi bien à l'équipement sophistiqué de « 2 inch » dont disposent les producteurs importants qu'aux magnétoscopes portatifs de « 1/2 inch » et aux caméras manuelles qu'utilisent les artistes et les contestataires. Je pense aux programmes élaborés par un homme seul aussi bien qu'aux travaux des équipes spécialisées dans la production massive, en vue d'émissions diffusées par des moyens divers — video-cassettes, stations de transmission par câble desservant des milliers d'abonnés, systèmes en circuit fermé installés dans les musées, les galeries ou les ateliers — sans oublier les banalités dont les grandes chaînes abreuvant quotidiennement des millions de téléspectateurs. Je pense enfin au phénomène de la perception et à sa qualité, quand les électrons se précipitent contre le tube cathodique à l'intérieur du poste et frappent à l'extérieur l'œil des spectateurs, installés seuls ou par groupes de deux ou trois.

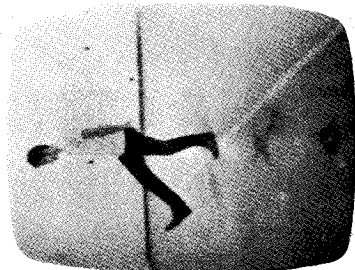
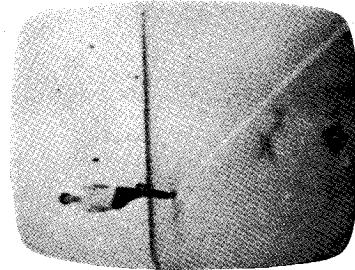
Cette structure complexe est contestée et explorée de multiples façons depuis plusieurs années, mais l'on n'a guère remis en question les attitudes critiques et visuelles qu'elle engendre. La lacune qui en résulte est déplorable, car la structure de la TV s'ouvre maintenant au changement. Pour un bref moment dans l'histoire de ce moyen de communication, sa situation est « existentielle ». Le problème réside dans l'incapacité où nous sommes de regarder le petit écran en faisant abstraction du système de valeurs propre au film.

J'ai sous les yeux une critique de Jonas Mekas sur un festival de bandes video tenu au Community Center de Westbeth (New York), et un essai de Jonathan Miller paru dans la « New York Review of Books ». Ces deux articles révèlent dans toute son ampleur la lacune existante et font preuve d'une remarquable insensibilité à l'image video. J. Mekas, pour sérieux et direct qu'il soit, regarde, rapporte ce qu'il voit et le déclare dépourvu d'intérêt. La mauvaise qualité sonore des documents enregistrés dans la rue par les techniciens l'excède ; quant aux spectacles télévisuels, synthétisés et abstraits, ils le laissent froid. Il faut dire qu'il a vu ces bandes dans de mauvaises conditions, dans l'environnement « public » qui lui était imposé à Westbeth, où un cercle d'écrans était disposé dans un cadre conçu comme un théâtre, pour de nombreux spectateurs. La télévision atteint rarement son but de cette manière. Il est en outre évident que le critique recherche

Cet article est extrait de la revue américaine « Artforum ». Volume X, Numéro 8. © Artforum 1972.



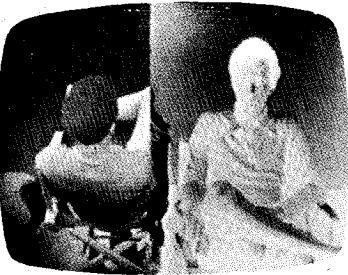
JOANNE KYGER :  
DESCARTES



BRUCE NAUMAN :  
SLOW ANGLE WALK

Ph. M. D'Hamer

D. DAVIS : STUDIES  
IN BLACK AND WHITE



vainement ici l'ambiance de la salle de cinéma. Jonathan Miller, lui, ne peut se résoudre à reconnaître le « fait » video. Plus précisément, il ne peut admettre que la TV diffère d'autres media analogues. « L'image télévisée, écrit-il, n'est rien d'autre qu'une interférence à la surface d'un morceau de verre lumineux, qui n'a aucune existence en dehors de la réalité qu'elle représente. » Voilà une affirmation incroyable. Réfléchissons un instant à la luminosité de la couleur électronique. Elle doit son éclat à la lumière qui la traverse de l'intérieur, permettant des nuances que le peintre et le cinéaste ne peuvent rendre. En vérité, l'image télévisée est une interférence très complexe qui crée sa propre réalité.

Cette couleur vibrante, nerveuse, est un atout unique de la video. Cartier-Bresson a déclaré qu'il n'avait jamais vu de coloris semblables à ceux que donne le Nam June Paik-Shuya Abe Video Synthesizer, appareil présenté l'été dernier à Aspen, dans le Colorado. Cette opinion ne me surprend pas. La video possède d'autres avantages sur lesquels je reviendrai, mais je veux, sans plus attendre, mettre l'accent sur

les modifications que le champ ou « toile » électronique est en train de subir. L'image diffuse et sautillante que McLuhan estimait « froide » et « absorbante » parce que, pour être « finie », elle exigeait une intense participation du téléspectateur, devient plus chaude et sensuelle. Les récepteurs sont bien meilleurs qu'ils ne l'étaient il y a deux ans, particulièrement en ce qui concerne la couleur. Les dimensions de l'écran sont appelées, d'autre part, à s'accroître considérablement. Il est probable qu'en 1980, les écrans plats couvrant un mur entier seront utilisés couramment. Fait capital, l'expansion de la télévision par câble assure l'arrivée d'images stables et claires. Il n'est guère besoin d'ajouter que l'usage quotidien des magnétoscopes et video-cassettes sensibilisera à l'image télévisée l'œil et l'intelligence. Enfin, l'éventail du choix s'étend progressivement. La télévision par câble et les video-cassettes peuvent être programmés à l'intention de publics restreints, voire très initiés. Bientôt pourra s'exercer un contrôle personnel et fragmenté sur le contenu des émissions.

**U**N rappel historique me paraît nécessaire. Il semble que les premiers adeptes de la bande video « personnelle », enregistrée sur matériel portatif et libérée des contraintes propres aux émissions télévisées, aient été (avant 1970) Nam June Paik, Andy Warhol, Les Levine et Stan Vanderbeek. Paik acheta à New York, en 1965, le premier magnétoscope portatif (ou VTR — Video Tape Recorder) vendu à un particulier. Il enregistra ce qu'il voyait par la fenêtre du taxi qu'il avait pris pour aller en ville, et fit passer la bande à Greenwich Village. Là-dessus, il distribua un manifeste : « Tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, y était-il dit, le tube cathodique remplacera la toile. »

La bande video de « 1/2 inch » représente la première forme authentiquement électronique que peut prendre l'art. L'utilisation du récepteur de télévision comme support de l'image, dans le domaine de la peinture, ou comme élément, dans le domaine de la sculpture (sous



D. DAVIS : TALK OUT



forme de composante à l'intérieur d'une construction ou d'un environnement faisant appel à plusieurs media) avait ouvert la voie, sans plus. C'est Bruce Nauman qui en eut le plus vivement conscience, à la fin des années 1960. Peut-être préférerait-il la bande video au film en raison de sa plus grande simplicité ; il pouvait mettre la caméra en marche et la laisser fonctionner tandis qu'il travaillait ou jouait, puis visionner immédiatement le résultat afin de conserver ou d'effacer certaines parties, à sa guise. Les bandes video qu'il a faites depuis cette époque évoquent exactement, dans leur forme et leur contenu, ses films et son jeu d'acteur. Il utilise peu les caractéristiques techniques du procédé. La bande lui fournit simplement le moyen d'enregistrer et de développer ses idées avec une relative facilité. Souvent, il renverse la caméra sur le côté ou la met à l'envers. Dernièrement, il a fait des bandes video représentant des espaces vides et les a installées dans des galeries. Un prolongement de cette idée se concrétise dans certains de ses tunnels. Le spectateur participant pénètre dans un tunnel, délimité par deux panneaux de contre-plaqué, et se dirige vers deux écrans, placés l'un au-dessus de l'autre. Celui du bas lui renvoie son image, de dos, en train de s'avancer vers ce qu'il regarde. Sur celui du haut, il voit un espace vide.

Hans Richter, le cinéaste Dada, écrit : « Le cinéma fait pour moi partie de l'art moderne. Certains problèmes et certaines sensations sont propres à la peinture ; d'autres appartiennent exclusivement au cinéma. Mais il y a aussi des cas où les deux sphères se chevauchent et même s'interpénètrent. » La remarque est valable pour la video, qui s'apparente au grand écran exactement comme celui-ci s'apparente à la peinture. Nauman est venu à la video après être passé par la peinture et la caméra de cinéma. Il enregistre sur bande des représentations en studio privé, comme il ferait un film documentaire. Les groupes de réalisateurs critiqués par Mekas utilisent la bande de la même manière — avec moins de succès — pour couvrir une tranche de vie plus large. Mais ni la dimension sociale, ni la dimension physique ne conviennent encore au tube cathodique (CRT) et le documentaire video est nettement meilleur quand il est centré sur une image ou une idée.

La bande video de « 1/2 inch » est électronique quant à sa conception et aussi quant à son objet : la transmission d'informations sur le CRT. Il en est ainsi de l'image télévisée qui, aux alentours de 1968-1969, a commencé à offrir des possibilités aux artistes sur deux chaînes, KQED à San Francisco et WGBH à Boston. Pour la première fois, les créateurs eurent accès au matériel complet sans restrictions ni conditions. Terry Riley fit « Music with Balls » (Musique des sphères), pour KQED, et le Centre de Télévision expérimentale réalisa « Heimskringla ! », pièce video écrite par Tom O'Horgan. La WGBH attira de nombreux artistes. Certains d'entre eux collaborèrent à « The Medium is the Medium » (La télévision est ce qu'elle est), dirigé par Fred Barzyk et diffusé en 1969. Y contribuèrent brièvement : Paik, Otto Piene, Aldo Tambellini, Allan Kaprow, James Seawright et Thomas Tadlock. Un an plus tard, la même chaîne réunit un autre groupe

d'artistes qui collaborèrent à « Video Variations » : Barzyk, Paik, Seawright, Vanderbeek, Tsai, Constantine Manos, Jackie Cassen, Russel Connor et l'auteur du présent article. Plusieurs artistes ont aussi collaboré épisodiquement avec des chaînes de Grande-Bretagne, d'Allemagne de l'Ouest et de Suède, et dans l'Etat de New York, avec les chaînes WCBS-TV et WNET, ainsi qu'avec les deux réseaux CATV.

Lorsque des rapports de travail s'établissent entre un artiste et une station de télévision, l'attitude de l'un et de l'autre se trouve modifiée. Jusque-là, l'artiste avait tendance à utiliser le magnétoscope comme n'importe quel matériel de studio pour imposer à la télévision des idées conçues dans des conditions différentes et le plus souvent liées à une esthétique statique. Mais l'environnement de la télévision transforme sa perception visuelle et politique (bien entendu, je n'entends pas ici la politique au sens littéral du terme ; je veux parler de la perception qui gouverne nos choix, dans les arts comme dans la vie). La perception physique, elle, est changée par le mixage électronique. La plupart des stations de télévision disposent d'un potentiel technique rarement exploité, ou exploré, qui assure la maîtrise de la gamme complète des couleurs, de leur variation, de la densité de champ, de la superposition des images, de la cinétique, et de bien d'autres choses encore. Ainsi, l'heure consacrée à « Video Variations » est une étude de la densité électronique, jusques et y compris l'illusion de la profondeur. J'ai découvert cette particularité presque par hasard dans une de mes œuvres, « Numbers ». J'essayais de superposer l'une sur l'autre autant d'images que possible, afin de donner au spectateur la sensation de voir des mouvements différents en un seul champ. Et c'est la profondeur que nous avons découverte. Le regard semble plonger à l'intérieur du tube ; l'effet est « réel » ou visuellement « vrai », contrairement à l'image plate et illusionniste que donne le cinéma.

J'ai mentionné les qualités particulières à la couleur telle que la transmet la vidéo. Keith Sonnier, qui a utilisé des teintes vives dans ses constructions d'environnements, accroît cette sensibilité avec un « coloriseur » électronique. Grâce à ce système, l'artiste peut « peindre » une bande vidéo, auparavant impressionnée en noir et blanc, sur laquelle il projette des teintes artificielles. Sonnier a installé un jour deux caméras, les a dirigées sur un couple qui changeait de position dans un lit. La couleur de base était un sépia moucheté de place en place par de minuscules taches de couleur lumineuse. Vers la fin, des vagues opaques de rose, de violet et de vert jetaient un voile sur la scène, avant que celle-ci ne rede-vint clairement visible.

Revenons à la densité. L'image vidéo ne peut englober de vastes perspectives, mais elle peut embrasser une multitude de formes abstraites.

Dans « Music with Balls », la complexité des couches sonores, mêlant quatre pistes avec un saxophone et un orgue électrique, n'a d'égale que celle des fondus visuels, provoqués par d'énormes sphères oscillant à travers l'écran sur plusieurs plans à la fois et déformant la couleur dans leur balancement. Toutes ces



KEITH SONNIER :  
POSITIVE/NEGATIVE



naissons. Même dans le domaine des beaux-arts, la politique se profile, tel un hôte indésirable. Un tableau peut, insidieusement, modifier l'état d'esprit de celui qui le regarde ; la bande vidéo, elle, a la faculté d'éveiller instantanément la perception, et sur un vaste plan.

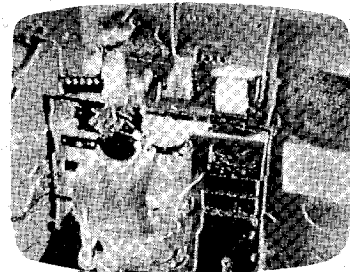
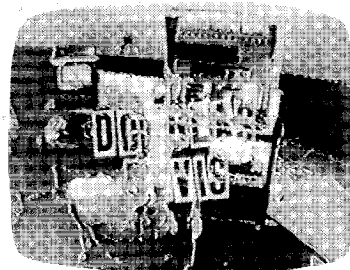
Les idées les plus avancées en matière d'art contemporain conduisent potentiellement à une ouverture sur le grand public. Voilà ce que les Dadaïstes rêvaient d'accomplir. Selon Robert Motherwell, c'est le mouvement Dada qui, le premier, a orienté l'art contemporain vers le changement social. Les Constructivistes ont été plus explicites encore. Dziga Vertov, qui fut à l'origine des films « Kino-Pravda », a dit : « Je trace la voie à une perception neuve du monde. » Dans l'une de ses bandes les plus réussies, Paik dilate les visages d'hommes politiques donnant des conférences de presse, fait éclater l'image électronique en points noirs et blancs et déforme les voix.

La dernière qualité de la vidéo — l'instantanéité — est la plus difficile à définir. Aucun autre procédé de communication ne l'autorise à ce point. L'image télévisée se crée sous vos yeux, dans le temps réel. L'avenir demeure imprévisible, comme la vie et à l'opposé du théâtre, où l'instant suivant est prédéterminé. Dans une certaine mesure, la vidéo est même supérieure à la vie. Le petit écran concentre et intensifie l'expérience du temps réel. La première chose que j'ai voulu faire, a été d'établir avec le spectateur un contact immédiat. Ce projet s'est réalisé l'année dernière à Washington dans « Electronic Hokkadim I », grâce à la Corcoran Gallery et à la chaîne WTOP-TV. Nous avons permis à toute une ville de chanter à son gré, au moyen de postes de télévision disséminés dans la « vidéosphère ». La mélodie des citadins modulait les images électroniques qu'ils voyaient, au fur et à mesure qu'elles se formaient. Le film est privé de cette possibilité : on le monte, avant de le présenter au public.

La mécanique de l'image vidéo, aisément visible dans la transmission en « feedback », constitue un autre aspect de cette instantanéité. L'image vidéo naît de la lumière qui traverse

réalisations, de Riley à Paik, se caractérisent par la fugacité de l'image. Dans « Two Schönberg Pieces », James Seawright tire, avec une sobriété magistrale, avantage de cette fugacité. L'œuvre, créée pour « Video Variations », est construite sur un principe unique : l'ordre dans lequel les signaux colorés sont transmis de la caméra TV à l'écran. En espaçant ces signaux, Seawright multiplie chaque mouvement. De la sorte, deux danseurs deviennent une phalange de danseurs, leurs mouvements des vagues de couleur striée.

Cet aspect sensoriel des choses ne doit pas faire oublier l'importance des questions sociales et politiques qui se posent à la vidéo. Les possibilités offertes par la production individuelle — grâce à l'équipement portatif VTR — ont d'emblée attiré l'attention du public, par l'intermédiaire d'organismes tels que le Video Free, la Raindance Corporation, le Global Village et le People's Video Theatre. Chacun pense, à des degrés divers, que la dissémination de l'équipement de production peut modifier la structure politico-sociale en apportant une information différente de celle que nous con-



D. DAVIS : STUDIES  
IN BLACK AND WHITE