

L'emploi de la bande-vidéo s'affirme en Italie au début des années 70, avec un certain retard par rapport aux autres pays européens (l'Allemagne en particulier) et aux Etats Unis.

C'est dans ce contexte que Maria Grazia Biccocchi lance à Florence, en 1973, l'activité d'art/tapes/22, qu'elle va diriger jusqu'en 1977. art/tapes/22 est alors un centre international de production et de diffusion des différentes expressions de la culture artistique contemporaine sous forme de bande vidéo. Luciano Giacari en donne la définition suivante:

*La bande magnétique enregistrée électroniquement, constituant le support matériel de l'artiste (au même titre que le papier, la photo, le film). La bande vidéo constitue en effet l'œuvre elle-même: l'exemplaire peut être unique ou avoir un tirage plus ou moins limité.*

art/tapes/22 fut également un lieu de passage pour les artistes (comme Nam June Paik) et de permanence (comme pour Daniel Buren), à l'instar de l'Electronic Kitchen à New York. Ceci fut initié par Steina et Woody Vasulka: il était un laboratoire et un centre de production (qui réunissait aussi bien les artistes, les techniciens et les équipements) et surtout une structure ouverte, flexible et multifonctionnelle.

En ce qui concerne la diffusion de la culture vidéo, art/tapes/22 a participé à des foires internationales d'art (comme, par exemple, la Foire de Bâle) et a organisé des expositions parmi lesquelles *Americans in Florence: Europeans in Florence en 1974* avec la collaboration de David A. Ross.

art/tapes/22 fut aussi un centre de distribution de bandes vidéo à travers un réseau de galeries (je pense notamment à la collaboration avec Leo Castelli et Ileana Sonnabend, *Castelli-Sonnabend Videofilms Corp.*), mais également un centre d'archives. En 1977, art/tapes/22 est dévolue au corpus des œuvres de l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee La Biennale de Venise, alors que la situation apparaît comme difficile et complexe. Entre la constatation de l'impossibilité économique de poursuivre l'activité de production et l'évidence des questions d'ordre esthétique et éthique (entre autres: "la non signature de l'auteur", la "propriété" de la matrice, la valorisation du corpus, la préservation pratiquée simplement comme un processus de transcription sur des supports technologiquement mis à jour, etc.), Maria Gloria Biccocchi a su garder l'identité même de l'œuvre du corpus, au-delà des idiolectes des artistes. Il s'agit d'une identité "inactuelle", "à contre temps", "anachronique" et néanmoins au plus près de ce qui se passe dans les arts visuels contemporains. Le corpus d'art/tapes/22 – dans sa

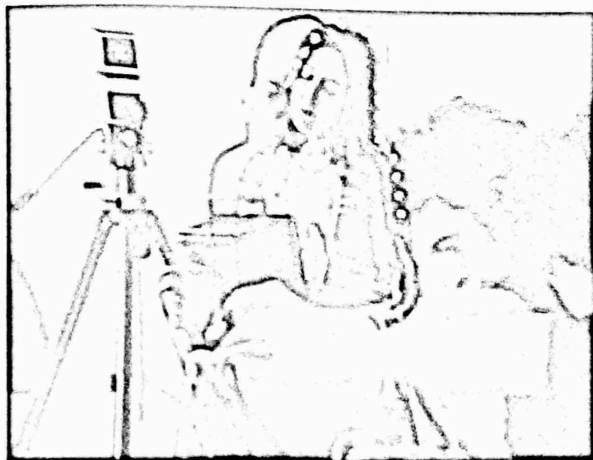


Fig. 1 - Jean Otth, *Portrait de Laura Papi* (1973)

“distance” technologique et esthétique (étymologiquement parlant, même si aujourd’hui on n’écoute ni ne regarde plus comme dans les années 60 ou 70) et surtout dans son “obsolescence” – révèle des formes d’expressivité se rapportant d’un côté à la “mémoire” – la naissance de l’art vidéo documentée par les bandes vidéo des artistes tels que Joseph Beuys, Vito Acconci, Joan Jonas, Rebecca Horn, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Bill Viola, etc. – et d’un autre côté à une “présence projective” dans l’art vidéo contemporain.

Le processus d’obsolescence technologique (des supports et des appareils de “lecture”) ainsi que la couverture médiatique (je pense notamment aux modalités discutables de présentation des bandes-vidéo pendant les années 60 et 70 dans des endroits aussi importants que les musées) concèdent aux œuvres de cette période une certaine force et une capacité “d’auto connaissance” que la vidéo installe dans le domaine de l’art contemporain. Il ne s’agit pas de problématiques d’ordre historique tout court (d’une histoire de l’art), mais aussi de problématiques d’ordre philosophique (je me réfère à la dimension conceptuelle impliquée par ce que Rosalind Krauss a défini comme “post-médialité”).

Aujourd’hui, l’histoire des œuvres d’art/tapes/22 se prolonge, depuis qu’on a reconnu la nécessité de préserver les bandes vidéo de la détérioration du support magnétique, d’où l’intervention de préservation digitale du laboratoire *La Camera Ottica* de l’Université de Udine. Ce travail a pour but de rendre à nouveau “visibles” (dans le sens littéral) les bandes-vidéo d’art/tapes/22 en limitant le processus dégénératif de la matière du support (la bande magnétique) à travers la transcription des contenus audiovisuels. Ainsi, en assurant leur transmissibilité on non seulement définit l’aspect mémorial (en tant que documents historiques), mais on a également réactualisé l’existence même des bandes vidéo (en tant qu’œuvres). C’est une actualité nouvelle du *corpus* d’art/tapes/22 à travers laquelle il a été possible de “re-voir” la présence et le rôle joué par la bande vidéo dans les domaines de l’art contemporain.



Fig. 2 - Urs Lüthi, *Self-Portrait* (1974)

La bande-vidéo a comme conséquence inéluctable la détérioration. Contrairement aux autres arts contemporains, la détérioration du support des œuvres d'art/tapes/22 est sans doute plus une limitation technologique de l'époque, qu'une composante structurale prévue et programmée par les œuvres elles-mêmes. L'intervention de l'équipe de restauration et de préservation établit également un choix qui soulève des questions de méthode, de pratique, et de protocoles différents, qui impliquent des principes théoriques divers. En ce qui concerne la recherche, le travail de préservation sur le *corpus* d'art/tapes/22 a donc nécessité non seulement d'une série d'interventions techniques et philologiques (la récupération des équipements d'époque pour la "lecture" de la bande magnétique), mais aussi de toute une série de questions et de problèmes théoriques liés à des macro thèmes historiographiques, sociologiques, technologiques, sémiotiques et esthétiques.

Sur le plan historiographique et médiatique, il faut souligner avant tout que:

- a. La bande-vidéo s'affirme à travers un usage "autre" du medium télévisuel;
- b. La bande-vidéo est liée au cinéma expérimental (notamment au "cinéma d'artiste"), au cinéma "underground" (en particulier au "cinéma structuraliste")<sup>1</sup> et aux premières recherches artistiques dans le domaine de l'art numérique;
- c. La bande-vidéo anticipe l'art vidéo.

L'art vidéo est une forme artistique née tout d'abord du dispositif de communication télévisuelle, duquel il est devenu progressivement autonome. Les premières interventions d'art vidéo ont eu pour "objet" de déconstruction les moniteurs et leurs images télévisuelles. Cette déconstruction a été physique (le geste de couper le moniteur en deux morceaux ou de couvrir l'écran avec des peintures acryliques, par exemple) et "linguistique" (la manipulation ou modification du signal, tout simplement avec un aimant sur le tube cathodique).

L'entrée de la technologie dans le domaine de l'art, annoncée par le Futurisme, peut

être interprétée de deux façons différentes: la première, qui nie la valeur expressive de la technologie, se fonde sur la tradition de la philosophie européenne de l'art; l'autre – venant des Etats-Unis et s'appuyant sur les théories de Marshall McLuhan – affirme, au contraire, la primauté du moyen technologique.

Dans cet environnement, le choix de la bande-vidéo a suivi deux directions principales: l'usage de la technologie comme "moyen" (pour Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, etc.) et l'emploi de la technologie en tant que "langage" (Bill Viola, Les Levine, Jean Otth, etc.). Mais, il faut aussi souligner que parmi ces deux extrêmes, se trouve toute une gamme de situations intermédiaires.

Il est certain que la standardisation des technologies vidéographiques a entraîné une différence entre "haute" et "basse" définition des images qui correspond à une diversité plus nette entre emploi non professionnel et emploi professionnel, par rapport au cinéma expérimental.

La plate-forme technologique d'art/tapes/22 a été configurée avec des systèmes d'enregistrement vidéo en demi-pouce. Il s'agit, comme dans toutes les technologies non professionnelles, d'un usage qui ne permet pas le contrôle électronique du synchronisme. Dans la première phase,<sup>2</sup> celle du montage, ce manque de contrôle a déterminé l'impossibilité d'intervenir sur les images, sauf pour en ralentir ou accélérer le flux. Les techniciens et les artistes, parmi lesquels Bill Viola – qui fut le directeur de la section technique d'art/tapes/22 – montaient les œuvres vidéo "artisanalement" avec deux magnétoscopes. Les deux appareils étaient activés manuellement, les bandes vidéo étaient enroulées pour un laps du temps déterminé avant le point de montage. Tout cela était mesuré en pouces et marqué sur la bande magnétique avec un crayon gras. Il suffisait d'activer la touche d'enregistrement au moment où les deux magnétoscopes étaient en marche pour réaliser le montage. "Le montage", comme soutenait Viola, "était un art manuel".<sup>3</sup>

La qualité technique des images était inévitablement "basse" et soulignait, une fois de plus, la différence entre l'emploi amateur et l'emploi professionnel (différence due aux prix élevés des instruments de montage et de post-production).

La période comprise entre la fin des années 60 et le début des années 70 est le moment où la diffusion et l'accès aux technologies (soit cinématographiques soit vidéographiques à bas prix) a donné lieu à une complexité inter-linguistique. Celle-ci s'est manifesté, pour la première fois, entre deux formes audiovisuelles du langage, c'est-à-dire, l'intersection du cinéma expérimental et de l'art vidéo naissant.

En Italie, la perception critique des relations entre le cinéma expérimental, y compris le cinéma d'artiste, et l'art vidéo naissant, peut se résumer de la façon suivante: d'après Maurizio Calvesi,<sup>4</sup> l'art vidéo trouve son origine dans le "film d'artiste"; pour Alberto Maurassino<sup>5</sup> le cinéma d'artiste, ou le "cinéma des peintres", tend à se confondre avec l'art vidéo. Silvia Bordini<sup>6</sup> de son côté, observe elle aussi une continuité entre le cinéma d'artiste et l'art vidéo. De la même façon, Vittorio Fagone<sup>7</sup> soutient que le cinéma d'artiste et la vidéo coexistent au sein des pratiques des auteurs du début des années 70. Selon Adriano Aprà,<sup>8</sup> la recherche entamée par une certaine vidéographie prolonge (bien que de façon distincte) une phase particulière de la cinématographie expérimentale. On pourrait l'apercevoir dans les migrations figurales qui ocurrent entre le cinéma et la bande-vidéo. Celles-ci sont illustrées soit par une dimension figurative (comme dans les cas de *Self/Portrait*, 1974, Fig. 2, de *Morire d'amore*, 1974, di Urs Lüthi, de *Girl Behind Partition*, 1975, de Ylona Aron, etc.), soit par une dimension abstraite (dans les cas de *The Queen of the South*, 1974, Fig. 3 de Alvin Lucier et de *Soundsize*, 1975, Fig. 5 de Steina et

Woody Vasulka, etc.), soit encore par une dimension d'abstraction du figuratif (significativement dans les cas de *Fenêtre 1*, *Fenêtre 2*, 1973, de Jean Oith et de *Space Walk*, 1972, de Les Levine etc.).

Pourtant, ce n'est pas la continuité du cinéma expérimental ou d'artiste avec l'art vidéo qu'il faut mettre en exergue, mais la *discontinuité des modalités d'intersection entre les deux*. D'un côté, une telle *discontinuité* annonce un système de relations; de l'autre côté, elle définit l'écart infranchissable entre les deux formes audiovisuelles. C'est en particulier le système de relations qui joue ici un rôle déterminant, car il est le "site" où l'interlinguistique et le "transtextuel" (d'après Gérard Genette) se manifestent.

Il s'agit encore d'un caractère "intermédiaire" ou, pour être plus précis, d'une capacité d'"hybridation" linguistique. Ceci avait déjà été identifié par Luciano Giaccari en 1973, dans sa thèse de classification, qui se veut une première tentative d'analyser une production jusque-là non différenciée,<sup>9</sup> production qui constitue une des possibilités intrinsèques, spécifiques à la vidéo et, *a fortiori*, à l'art vidéo.

L'art vidéo exhibe un caractère "intermédiaire", il exprime une forme textuelle hybride et il manifeste un mixage d'images et de langages différents (picturaux, performants, cinématographiques, musicaux, etc.). Mais il présente aussi un principe constitutif, c'est-à-dire l'interactivité. On a, d'un côté, une interactivité préfigurée et implicite du spectateur, induite par le discours du texte dans la forme vidéo monobande (on la trouve parfaitement dans *The Florence Tapes: Clothing, Walking, Lifting, Learning*, 1974, de Douglas Davis, qui fait partie du *corpus d'art/tapes/22*). De l'autre côté, il s'agit d'une interactivité déclarée et explicite dans la forme "élargie" de l'installation vidéo. Dans les deux cas, l'interactivité du spectateur est le *focus* sémiotique de l'œuvre.

L'art vidéo est contemporain du *pop art*, de l'art conceptuel, du Fluxus, du lettrisme, du *happening*, du *land art*, de la *performance*, du *body art* et de "l'art digital".<sup>10</sup> Dès son origine, la bande vidéo s'est constituée (en fonction "intermédiaire") en tant que dispositif d'expérimentation des langages de l'art contemporain (en particulier par rapport à l'art performance et au *body art*). On le retrouve notamment dans le *corpus d'art/tapes/22* dans les œuvres de Vito Acconci, Marina Abramovic, Arnulf Rainer, Ito Taka Jimura, Antonio Muntadas, etc.; et sur le plan théorique, technologique et expressif, premièrement, il se définit en tant que pratique de recherche et d'étude "d'auto-connaissance".

Les vidéos d'art/tapes/22 sont presque toutes en monobande, mais elles présentent des caractéristiques qui ne sont pas strictement "filmiques". En effet, elles mettent en évidence une redéfinition de l'image qui se perfectionne à travers le moyen électronique. L'art vidéo des débuts rend non seulement le langage cinématographique sans importance et ses constructions énonciatives (le gros plan, le hors-champ, l'interpellation, la caméra subjective, les mouvements de la caméra, etc.) duquel il dérive, mais il déconstruit aussi le langage même.

Les artistes ont employé la bande-vidéo selon deux modalités principales: d'une part, en tant que "matériel", "instrument", ou "moyen" que l'artiste choisit parmi les autres "possibilités" d'expression; d'autre part en tant que "moyen technologique" expérimenté par l'artiste dans sa spécificité, sur lequel on peut réfléchir et à travers lequel on peut activer le procès génératif de l'art en vidéo. Autrement dit, c'est une manière de thématiser un "dialogue" entre les moyens, les instruments, les matériels, les "corps" des artistes performeurs et les images. C'est un "dialogue" dès lequel l'artiste opère, interagit, projette son intervention et y assiste: il voit l'œuvre dans son devenir.

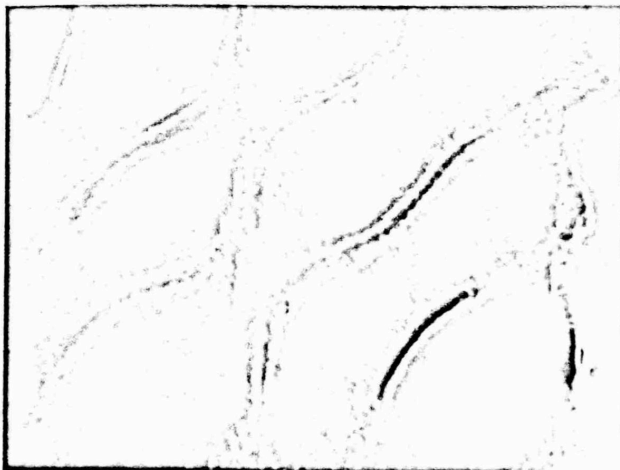


Fig. 3 - Alvin Lucier, *The Queen of the South* (1974)

Les artistes apprécient la "basse définition" de l'image vidéo et ambitionnent même la perte progressive de définition du signal analogique qui arrive avec chaque duplication des images, en s'appuyant sur le passage de la copie originale vers la matrice de première génération ("copie autographe") et sur le passage de la matrice pour la duplication aux copies (dans le cas d'art/tapes/22, on tirait vingt copies de la matrice).

Les artistes voient dans ce processus la raréfaction et l'instabilité de l'image vidéo, par rapport à laquelle ils interviennent parfois systématiquement afin de déséquilibrer le signal ou pour employer l'interférence du bruit et du bruitage audiovisuel en tant que signal, en tant que source de l'image. L'interrelation entre signal vidéo et signal sonore – dans le sens où un signal audio peut définir la forme d'un signal vidéo et vice-versa – constitue un processus formel qui est à la base du "tissu" audiovisuel de plusieurs œuvres d'art vidéo. L'emploi de l'entrée audio pour générer ou altérer un signal vidéo sur un moniteur constitue un processus intermédial.

L'erreur peut également devenir un "processus expressif" comme dans le cas d'*Information 1973* de Bill Viola:

*Information is the manifestation of an aberrant electronic nonsignal passing through the video switcher in a normal color TV studio, and being retrieved at various points along its path. It is the result of technical mistake made while working in the studio late one night, when the output of videotape recorder was accidentally routed through the studio switcher and back into own input. When the record button was pressed, the machine tried to record itself. The resulting electronic perturbations affected everything else in the studio: color appeared where there was no color signal, there was sound where there was no audio connected, and every button punched on the video switcher created a different effect. After this error was discovered and traced back, it became possible to sit at the switcher as if*

were a musical instrument and learn to "play" this nonsignal. Once the basic parameters were understood, a second videotape recorder was used to record the result. Information is that tape.<sup>11</sup>

S'interroger sur la technologie et s'y rapporter constitue un *modus operandi* évident dans le corpus de quelques artistes. L'œuvre de Steina et Woody Vasulka en particulier, constitue un bon exemple. Leurs *Random Selected Versions* (Figg. 4 et 5),<sup>12</sup> distribuées par art/tapes/22, sont un échantillonnage d'un "nouveau code visuel" qui annonce, dès la seconde moitié des années 70, l'usage du code digital<sup>13</sup> (indépendamment de l'emploi de la caméra et de la table de montage, du synthétiseur vidéo ou de l'"incrustateur").

On peut penser que "le support n'est pas l'œuvre". Cette thèse présente différentes conséquences théoriques importantes qui concernent, par exemple, la question des "copies originelles", des "versions multiples" d'une œuvre et, surtout, les formes artistiques qui par programme n'ont pas de manifestations concrètes dans le sens où elles n'ont pas "un résultat", un "reste", un "objet". En plus, ces conséquences théoriques peuvent aussi concerner des formes dont le contenu n'est pas immédiatement clair sur la superficie expressive de l'œuvre.

Néanmoins, la bande magnétique met en exergue la façon dont la "matière" de l'œuvre concourt à la définition de sa forme (au moins la détermination de ses aspects formels importants). Autrement dit, le support de présentation, qui consent la manifestation expressive audiovisuelle de l'œuvre, est aussi matière constitutive. Et c'est proprement là, au niveau de la "matière du support" que les pratiques de restauration et de préservation agissent. Afin de "lire" les dérangements du signal, l'homogénéité signal-bruit, les lacunes (d'intégrer?), les discontinuités audiovisuelles du texte, les migrations de support à support (1/2 pouce, U-MATIC, DVD), il faut consacrer une série de compétences qui doivent tenir compte de la singularité de chaque œuvre, de chaque bande vidéo, caractérisé par l'unicité de l'action artistique, par la pensée que l'œuvre suppose et déploie, par les techniques d'exécution; mais il faut aussi connaître les matériaux originaux de support et ceux de migration, la "plate-forme" technologique d'époque (les "machines" mêmes constituent une sorte de documentation historique) et le contexte de la réception du spectateur.

Le signal électronique devient matière audiovisuelle, "trame" expressive ("tissu" expressif), voire même "œuvre", même s'il s'agit d'un flux "sans images"; néanmoins, il est générateur d'images et il peut être employé comme support plastique (image abstraite), mais aussi comme support du figuratif (image iconique) selon la définition de Algirdas Julien Greimas.<sup>14</sup>

L'expérimentation des technologies ne peut avoir que des implications formelles (selon l'acception sémiotique du terme), car elle induit le système de relations du contenu de l'image vidéo avec sa propre expression et sa technique (domaine "sémi-symbolique" d'après la définition de Greimas précisée dans le cadre théorique formulé par Jacques Fontanille).<sup>15</sup> La matière expressive et les moyens technologiques sont coextensifs à l'image, à l'œuvre.<sup>16</sup> De plus, ce processus pose la question de la réception de la part du spectateur (au niveau de la perception, comme au niveau de l'intellection) et pose aussi la question de l'interprétation *a fortiori* soit pour l'analyste, soit pour le restaurateur.

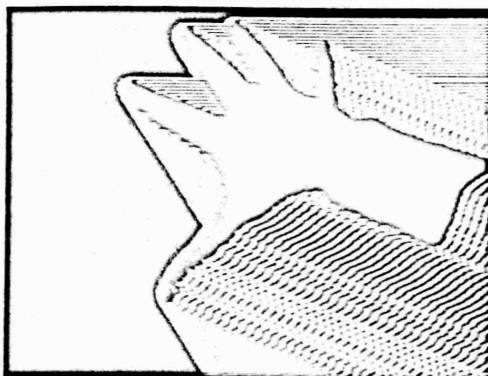


Fig. 4 – Steina et Woody Vasulka, *Random Selected Version # 1: Vocabulary* (1973)

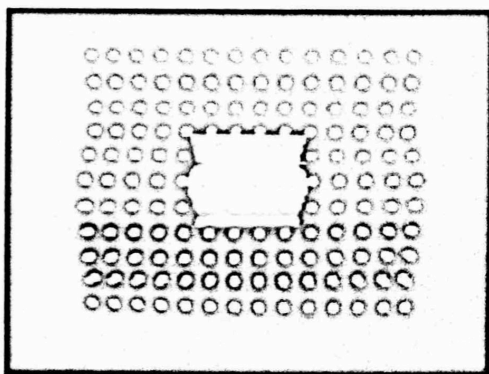


Fig. 5 – Steina et Woody Vasulka, *Random Selected Version # 1: Soundsize* (1975)

La question de l'activité d'interprétation du restaurateur se pose tout d'abord à partir de la reconstruction du tracé généalogique des bandes-vidéo, car la reconstruction relève du parcours de dérivation entre le "type" ou "copie autographe" ("master") et la "matrice pour la duplication" ("token"), qui devient à son tour un autre "type", ou type au second degré, duquel on tire un certain nombre de "copies-tokens" de seconde génération (matrices de distribution ou *dubs*), etc.: on va donc de génération en génération, de support magnétique en support magnétique, mais avec des formats différents<sup>17</sup> (ce n'est pas un cas de variabilité hétéro-médiatique, mais de transposition homo-médiatique). La pratique de reconstruction (qui emploie aussi l'analyse du texte et de ses paratextes) présente du côté esthétique le problème des "versions multiples", des variantes entre "type" et "tokens" de l'œuvre vidéo.

Il faudra donc mettre au point des procédures de comparaison entre les différentes générations de bandes vidéo, puisque dans le parcours de dérivations successives ("par-

cours de filiation<sup>7</sup>) on peut voir des erreurs non intentionnelles du signal – *jitter* de cadre, *drop out*, déclenchements de cadre – qui peuvent se confondre – avec des défauts intentionnels du signal, c'est-à-dire avec un choix précis de l'artiste qui regarde la *production et aussi l'interprétation du sens*.

L'analyste restaurateur doit reconstruire une "intentionnalité" complexe et plurielle qui se constitue de l'*intentio operis*, *intentio auctoris* et aussi de l'*intentio lectoris*.

Dans le contexte des pratiques de restauration d'une œuvre d'art vidéo, même s'il s'agit simplement d'une intervention "préservative", se pose, une fois de plus, *le problème de l'interconnexion sémiotique de l'intentionnalité et de l'interprétation*, ou mieux, des limites de l'interprétation selon Umberto Eco.<sup>18</sup> Ce problème est encore plus urgent dans ce contexte où *la matière devient un élément de la forme de l'expression et du contenu* et c'est donc un procès de pertinence sémiotique comme le disent Christian Metz<sup>19</sup> et Umberto Eco.<sup>20</sup> Ainsi, on comprend le défi et l'enjeu des théoriciens et des pratiques de restauration des œuvres d'art vidéo, ainsi que de celles de la philologie et de la sémiotique.

- 1 Cfr. P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant Garde, 1943 - 2000* (New York: Oxford University Press, 2002).
- 2 On emploie successivement des magnétoscopes Sony (AV 3620, AV 3670 cd EV 320 CI) avec capacité de montage.
- 3 B. Viola, "La scena europea e altre osservazioni", in V. Valentini (sous la dir. de), *Cominciamenti*, Taormina Arte 1988, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore (Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1988), p. 81.
- 4 Cfr. R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini (sous la dir. de), *Gennaio 70, III Biennale internazionale della giovane pittura* (Bologna: Museo Civico di Bologna, 1970).
- 5 Cfr. A. Farassino, "A proposito degli artisti di cinema", in V. Fagone (sous la dir. de), *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965/1977* (Venezia: Marsilio, 1977), pp. 3-4; A. Farassino, "Tagliateci un occhio ma non tagliateci il cinema", dans Ester de Miro (sous la dir. de), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti 1. Discussione sul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)* (Genova: Bonini Editore, 1977-1979), pp. 69-76.
- 6 Cfr. S. Bordini, *Videoarte & arte. Tracce per una storia* (Roma: Lithos, 1995).
- 7 Cfr. V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* (Milano: Feltrinelli, 1990).
- 8 Cfr. A. Aprà, B. Di Marino (sous la dir. de), *Il cinema e il suo oltre. Verso il cinema del futuro. Film, video, CD-Rom* (Pesaro: XV Rassegna internazionale retrospettiva/Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 19-24 octobre 1996); cfr. Adriano Aprà (sous la direction de), *Le avventure della non fiction. Il cinema e il suo oltre - 2*, XVI Rassegna internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997.
- 9 Luciano Giaccari avait envisagé deux situations: *I Situation de rapport direct artiste instrument télévisuel*: bande vidéo, vidéo performance, vidéo-environnement; *II Situation de rapport médiatisé artiste instrument télévisuel*: videodocumentation; vidéo-information; vidéo-didactique; vidéocritique. Cfr. L. Giaccari, intervention dans A.A.V.V., *Impact Art Vidéo Art 74* (Lausanne: Galerie Impact, 1974).
- 10 *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* chez l'Ica de Londres 1968 par Jasia Reichardt. Il s'agit de l'extension de l'informatique dans le domaine de l'art (en particulier dans les domaines de la musique, du cinéma et de la vidéo).

- 11 Cfr. B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994* (Cambridge: MIT Press, 2002 [1995]), p. 30.
- 12 *Random Selected Versions* comprend cette série de bandes vidéo: *Elements* (1971); *Space II; Vocabulary* (1973); *Home* (1973) et 1 2 3 4 (1974).
- 12 A partir d'*Artifax* (1980) des Vasulka.
- 14 Cfr. A.J. Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques. Documents*, n° 60 (1984).
- 15 J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* (Roma: Meltemi, 2004), pp. 414-417.
- 16 Il faut souligner l'importance que le concept de "matière" de l'œuvre d'art a assumé dans la théorie de la restauration. Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 2000).
- 17 La largeur de la bande magnétique définit la qualité de la synchronisation automatique entre image et sons et, par conséquent, le type d'enregistrement vidéo adopté (par rapport à la vélocité dite d'écoulement de la bande-vidéo magnétique et au nombre des têtes magnétiques d'enregistrement).
- 18 Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani, 1990).
- 19 Cfr. C. Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Larousse, 1971).
- 20 Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 1975); U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Milano: Bompiani, 1997).