

Giacomettistr. 1
Postfach
CH-3000 Bern 15
Tel. 031/350 97 60
Fax 031/350 97 64
E-mail: infos
@memoriav.ch
http://www.
memoriav.ch

SOMMAIRE · INHALT · CONTENUTO

- **1 EDITORIAL** P. Smolik; K. Bürgi ● **5 DOSSIER VIDEO:** Die Projekte / **11 VIDEO:** Les projets / **17 VIDEO:** I progetti; H. Nigg, U. Kälin, G. Milliard, A. Iten / **23 Formats, machines, inventions – Formate, Maschinen, Erfindungen;** L. Lécho Hirt/P. Binggeli, K. Walser, K. Bürgi/P. Lindenmaier, W. Schweizer ● **29 THEMA** Television Archives in Europe, Steve G. Bryant ● **31 INTERNA** Membres / Mitglieder / Membri; Impressum ● **32 PRO MEMORIA**

EDITORIAL

Pierre Smolik

Office fédéral de la communication

■ La vidéo non TV, cette *terra incognita* du patrimoine audiovisuel! Lorsque nous avons décidé, en 1997, au sein du Comité directeur de Memoriav, de nous pencher sérieusement sur le problème posé par le sauvetage de la vidéo, nous nous sommes demandés dans quel état nous allions trouver la scène vidéographique. Peut-être même que pour certaines bandes vidéo, notre préoccupation intervenait-elle trop tardivement?

Précisons d'emblée que par vidéo, nous entendons ici celle dont le support d'origine est la vidéo, professionnelle, accessible au public, non TV. Pour des raisons évidentes, nous excluons les productions réalisées par tout un chacun, tout en ne perdant pas de vue que la vidéo dite amateur constitue un champ d'investigations intéressant pour le futur. La production doit être d'autre part liée à la Suisse, selon les mêmes critères de «Helvetica» adoptés pour la conservation des livres à la Bibliothèque nationale. Enfin, par commodité, nous avons écarté pour l'instant les productions vidéo d'entreprises, sans doute innombrables, réalisées dans un cadre purement interne, par exemple les vidéos de procédés de fabrication, et qui d'ailleurs souvent sont soumises au secret d'affaires.

Pour aborder ce vaste champs pour lequel il n'y a pas encore une institution de référence parmi les institutions fondatrices de Memoriav, nous avons adopté une démarche pragmatique. Le 13 mars 1997, Memoriav a mis sur pied un «hearing vidéo» à Berne, auquel étaient conviés des professionnels représentatifs de la branche. Cette rencontre a permis de faire un tour d'horizon utile de la situation. Il fut rappelé que les débuts de la vidéo datent des années 60–70. A cette époque, ce nouveau média nourrissait de grandes espérances, il était susceptible, disait-on, de promouvoir un nouveau regard sur le réel par les artistes, de créer des rapports

sociaux culturels originaux dans les communautés, de propulser une arme militante pour les groupes politiques, etc. Mais qui, à ce moment-là, se souciait de préserver le matériel dont les possibilités esthétiques et techniques fascinaient, ce d'autant plus qu'on assistait, surtout dès 1978, à une prolifération des formats? Peut-être quelques vidéastes issus des beaux-arts, habitués à la pérennité de leurs œuvres, s'occupaient de la préservation des œuvres vidéo. Mais les autres?

Aucun inventaire spécifique de la production vidéo originale n'a été entrepris à ce jour. Il est donc difficile de se faire une idée précise du volume de la production. Une étude réalisée pour l'Office fédéral de la statistique en 1994 faisait mention d'une production professionnelle annuelle de 400 vidéos. Où les localiser? En contactant les laboratoires qui ont probablement gardé une copie des travaux réalisés par leur intermédiaire ou auprès de certains producteurs ou réalisateurs qui les auraient conservés, sans compter un certain nombre d'institutions ou d'organismes spécialisés (archives communales et cantonales, bibliothèques, musées et fondations) qui les ont recueillis? Les participants au hearing se sont alors tout naturellement posé la question de l'opportunité d'un dépôt d'archivage des bandes vidéo qui seraient sauvegardées à l'échelon national. Faut-il l'instituer ou partir des centres existants? On évoqua aussi, bien sûr, les problèmes de conservation et de restauration, essentiellement liés au vieillissement des bandes – bandes collées, effacées – et des appareils à même de les visionner (problème de leur entretien et des connaissances techniques pour les faire fonctionner).

De cette rencontre bernoise allait finalement aboutir le soutien par Memoriav, à titre expérimental, à deux projets de sauvetage en faveur de fonds particulièrement menacés et qui font l'objet de comptes rendus et de réflexions dans ce bulletin.

Les résultats que nous tirerons de cette

EDITORIAL

expérience, qui n'est pas encore achevée à l'heure de mettre sous presse ces lignes, nous permettront sans doute de tracer les lignes d'une politique à suivre dans ce domaine en répondant aux multiples questions qui se posent: faut-il effectuer un inventaire des collections vidéographiques dans ce pays, établir un inventaire des appareils de visionnement disponibles en Suisse, sensibiliser les utilisateurs aux moyens de sauvegarde du matériel? Pour quels autres fonds Memoriav doit-il soutenir la sauvegarde et dans quelle ordre de priorité? Et finalement, les associations, individus, musées, instituts trouveront-ils un accord en indiquant un centre de coordination qui soit le membre fondateur de Memoriav pour le domaine de la vidéo?

■ Die Video-Produktion ausserhalb des Fernsehens, welche Terra incognita des audiovisuellen Vermächtnisses! Als wir 1997 im Vorstand von Memoriav beschlossen, uns ernsthaft mit der Erhaltung von Video zu befassen, haben wir uns gefragt, wie es wohl um das videografische Erbe stehe. Vielleicht kam ja unsere Hilfe für viele Bänder zu spät?

Unter Video verstehen wir hier professionelle und dem breiten Publikum zugängliche Aufzeichnungen ausserhalb des Fernsehens, deren Originalträger Videos sind. Aus naheliegenden Gründen schlossen wir dabei die sogenannten Amateurvideos aus, wobei nicht unterschätzt werden darf, dass sie ein interessantes Forschungsgebiet der Zukunft darstellen. Gemäss den gleichen «Helvetica»-Kriterien, wie sie bei der Erhaltung der Bücher in der Landesbibliothek gelten, muss das Werk einen Bezug zur Schweiz aufweisen. Ferner konnten wir die zweifellos unzähligen Unternehmensvideos nicht berücksichtigen, die zu internen Zwecken entstanden sind und zum Beispiel Herstellungsverfahren beschreiben, die zudem dem Geschäftsgeheimnis unterliegen.

Um dieses weitläufige Gebiet anzugehen, für das bis heute noch keine Gründerinstitution im Vorstand von Memoriav zuständig ist, sind wir sehr pragmatisch vorgegangen. Am 13. März 1997 führte Memoriav ein «Video-Hearing» in Bern durch, wozu Sachverständige und Vertreter der Branche eingeladen waren. Das Treffen gab uns die Möglichkeit, einen guten Überblick über den Stand der Dinge zu gewinnen. Die Anfänge von Video reichen in die 60er und 70er Jahre zurück. Damals weckte dieses neue Medium grosse

Hoffnungen. Man war der Meinung, dass Video den Künstlern einen neuen Blick auf die Realität ermögliche, dass es originelle sozio-kulturelle Beziehungen in den Gemeinschaften schaffen könne und politischen Gruppierungen neue Instrumente verleihe. Aber wer machte sich zu diesem Zeitpunkt schon Gedanken über die Erhaltung dieses Trägers, dessen ästhetische und technische Möglichkeiten grosse Faszination ausübten, insbesondere ab 1978, als eine wachsende Anzahl von Formaten angeboten wurden? Vielleicht kümmerten sich einige Videoschaffende, die aus den Kunstgewerbeschulen kamen und denen das Fortbestehen ihrer Werke am Herzen lag, um die Erhaltung ihrer Aufzeichnungen. Aber die anderen?

Zu dieser Zeit wurde kein spezifisches Inventar über die Originalvideoproduktion geführt. Es war daher ein schwieriges Unterfangen, sich ein genaues Bild über das Volumen der Aufzeichnungen zu machen. Eine Studie für das Bundesamt für Statistik aus dem Jahr 1994 spricht von einem Umfang von jährlich 400 professionellen Videos. Wie sind sie zu finden? Wer hat sie aufbewahrt? Die Labors, die eventuell eine Kopie der durch sie ausgeführten Arbeiten behalten haben, oder gewisse Produzenten oder Filmregisseure oder auch manche Institutionen und spezialisierte Vereinigungen (Gemeinde- und Kantonsarchive, Bibliotheken, Museen und Stiftungen)? Die Teilnehmer des Hearings haben sich natürlich Gedanken über die Notwendigkeit eines Archivierungs-Depots gemacht, damit die Videos landesweit erhalten werden können. Muss ein neues Archiv geschaffen werden, oder kann auf bestehende Zentren zurückgegriffen werden? Ferner kamen die Probleme der Erhaltung und der Restaurierung zur Sprache, die vornehmlich auf die Alterung der Bänder – verklebte und ausgebleichte Bänder – zurückzuführen sind. Eine weitere Schwierigkeit stellen die obsoleten Abspiegelgeräte dar (Probleme des Unterhalts und der technischen Kenntnisse für ihre Bedienung).

Aus dem Berner Treffen ergab sich für Memoriav schliesslich die Unterstützung von zwei Pilotprojekten zur Erhaltung besonders gefährdeter Träger. Im vorliegenden Bulletin werden diese Projekte vorgestellt, und es wird eine erste Bilanz gezogen.

Die Ergebnisse dieser Pilotprojekte, die noch nicht ausgewertet sind, während diese Zeilen in Druck gehen, geben uns sicherlich Anhaltspunkte für das zukünftige Vorgehen und wenigstens einige Antworten auf die vielen

Fragen: Soll ein Inventar der nationalen videografischen Sammlungen und der in der Schweiz verfügbaren Abspielgeräte erstellt werden? Müssen die Nutzer besser sensibilisiert werden, damit die Bildträger erhalten werden? Wo sind die Prioritäten von Memoriav zu setzen bei der Erhaltung von weiteren Fonds? Wird es schliesslich den Vereinigungen, den Privatpersonen, den Museen und Instituten gelingen, ein Koordinationszentrum zu bestimmen, das als Gründungsmitglied den Bereich Video bei Memoriav vertreten kann?

■ La produzione video non televisiva, terra sconosciuta del patrimonio audiovisivo! Quando, nel 1997 decidemmo, in seno al comitato direttivo di Memoriav, di approfondire il tema della salvaguardia dei documenti video, ci chiedemmo in quale stato avremmo trovato lo scenario videografico. Chissà per quanti documenti video il nostro intervento sarebbe arrivato troppo tardi?

Precisiamo, innanzitutto, che per video qui intendiamo quello professionale e non televisivo, accessibile ad un vasto pubblico. Per motivi evidenti escludiamo le produzioni amatoriali, senza però dimenticare che il video amatoriale costituisce un campo di indagine interessante per il futuro. La produzione deve essere inoltre legata alla Svizzera, secondo gli stessi criteri di «Helvetica», adottati dalla Biblioteca Nazionale per la conservazione dei libri. Infine dobbiamo, per comodità, scartare anche le numerose produzioni video aziendali, realizzate in un quadro puramente interno, come, per esempio, i video sui processi di fabbricazione, che peraltro sottostanno spesso al segreto industriale.

Per affrontare questo vasto campo, per il quale non esiste ancora un ente di riferimento tra le istituzioni fondatrici di Memoriav, abbiamo adottato una via pragmatica. Il 13 marzo 1997 Memoriav ha organizzato un «hearing video» a Berna, dove sono stati invitati professionisti rappresentativi del settore. Quest'incontro ci ha permesso di farci un'idea della situazione. È stato ricordato che gli inizi del video risalgono agli anni 60–70. All'epoca questo nuovo mezzo creava grandi aspettative, si diceva capace di promuovere negli artisti uno sguardo nuovo sul reale, di creare nelle comunità rapporti socio-culturali originali, di conferire ai gruppi politici uno strumento militante, ecc.

Ma chi si preoccupava allora di preservare questo materiale, ricco di possibilità tecniche
(continua a pagina 22)

Mehr Fragen als Antworten

Katharina Bürgi

Bereits die Interpunktion im *Editorial* von Pierre Smolik weist darauf hin, dass Memoriav mit den Projekten Video Neuland betrat: noch nie gab es so viele Fragezeichen. So sind denn die beiden Pilotprojekte, die im *Dossier* dieses Bulletins beschrieben werden, ein erster Schritt, mit dem zwei interessante Fonds zur Sozialgeschichte gerettet und zugänglich gemacht werden konnten. Sie zeigen uns Video als bewegliches, vergängliches und dezentralisiert eingesetztes Medium par excellence. Memoriav entschied sich bewusst für eine dezentralisierte Archivierung und fand im Schweizerischen Sozialarchiv in Zürich und im Centre de l'image contemporaine Saint-Gervais in Genf die beiden idealen Partnerinstitutionen für diese Projekte.

Im zweiten Teil des *Dossiers* ging es uns um Fragen der Erhaltung und Restaurierung des Trägermaterials Video, und last but not least um die obsoleten Abspielmaschinen. Während manche früheren Träger längst im Museum gelandet sind oder als Schrott der Entsorgung harren, kommen ständig neue Formate auf den Markt – und jedesmal ist es das beste, dauerhafteste und notabene billigste Produkt. Wer mit Video arbeitet, sei es in der Produktion oder in der Archivierung, muss mit dieser Vielfalt leben können, und mit dieser Ungewissheit: die Texte und Gespräche zeugen davon.

An der Generalversammlung von Memoriav in Zürich und am Festival «Visions du réel» in Nyon sind erste konkrete Resultate der beiden Projekte zu sehen (s. *Pro Memoria*). Wir hoffen, dass dies Gelegenheit gibt, um mit den Videoschaffenden und Archiven, mit Museen und Mediatheken gemeinsam das Netzwerk zur Erhaltung und Information auszubauen und um gleichzeitig den «grenzüberschreitenden» Dialog über das Medium Video zu vertiefen.

Der Beitrag in der Rubrik *Thema* dieses Bulletins schaut hingegen über die Landesgrenzen hinaus: er ist der TV-Archivierung in Europa gewidmet. Wir werden in lockerer Folge Modelle im Ausland vorstellen, nicht zuletzt, um Fragen wie die des «Depôt légal» mit Gesprächspartnern im In- und Ausland zu diskutieren, zum Beispiel auf unserer Diskussionsliste Memoriav-I.

EDITORIAL

Plus de questions que de réponses

A elle seule, la ponctuation de l'*éditorial* de Pierre Smolik atteste que Memoriav s'est avancée en terre inconnue en traitant de la vidéo: jamais autant de points d'interrogation n'auront parsemé un texte. Et en effet les deux projets pilotes décrits dans le *dossier* de ce Bulletin ne sont qu'une première étape au cours de laquelle deux fonds intéressants touchant à l'histoire sociale ont pu être sauvés et rendus au public. Ils nous montrent la vidéo comme le moyen d'expression léger, périssable et décentralisé par excellence. Memoriav a opté délibérément pour un archivage décentralisé et trouvé, avec les Archives Sociales Suisses à Zurich et le Centre de l'image contemporaine à St-Gervais, les deux partenaires idéaux de ces projets.

Le second volet du *dossier* pose la question de la conservation et de la restauration du support vidéo, et – last but not least – des appareils de lecture obsolètes. Alors que maints supports ont depuis longtemps fini leur carrière au musée ou leur vie à la ferraille, de nouveaux formats déboulent sans relâche sur le marché – et chacun est toujours le meilleur produit, le plus durable et évidemment le moins cher. Quiconque travaille avec la vidéo, dans la production ou les archives, doit s'accommoder de cette diversité, et de cette incertitude: les textes et les entretiens publiés en témoignent.

Les premiers résultats concrets des deux projets seront présentés à l'assemblée générale de Memoriav, qui aura lieu à Zurich, et au Festival de Nyon «Visions du réel» (voir *pro memoria*). Nous espérons donner ainsi l'occasion aux vidéastes et aux archivistes, aux musées et aux médiathèques, de constituer ensemble un réseau de conservation et d'information, et en parallèle d'approfondir le dialogue «transfrontalier» sur le média vidéo.

L'article de la rubrique *theme* de ce numéro déborde également les frontières nationales: il est consacré aux archives TV en Europe. Nous présenterons de temps à autre des systèmes en vigueur à l'étranger, en particulier pour mettre au centre du débat des questions comme celle du «dépôt légal», avec des interlocuteurs suisses et étrangers, par exemple sur notre liste de discussion Memoriav-I.

Più domande che risposte

La sola punteggiatura nell'*editoriale* di Pierre Smolik (non si sono mai visti tanti punti interrogativi in un testo!), fa capire come Memoriav si sia mossa, con i progetti video, in un campo sconosciuto. Infatti i due progetti pilota, descritti nel *dossier* di questo Bulletin, rappresentano una prima tappa con cui due interessanti fondi video di storia sociale sono stati salvati e resi al pubblico. Essi ci presentano il video come un mezzo d'espressione leggero, deperibile e decentralizzato per eccellenza. Memoriav ha optato deliberatamente per un'archiviazione decentralizzata e ha trovato, nell'Archivio Sociale Svizzero a Zurigo e nel Centro per l'Immagine Contemporanea di St.Gervais, i due partners ideali per questi progetti.

La seconda parte del *dossier* tratta la questione della conservazione e del restauro del supporto video nonché degli apparecchi di lettura obsoleti. Mentre vecchi supporti sono finiti già da molto tempo in musei o al macero, nuovi formati vengono immessi in continuazione sul mercato – e ogni volta sono i migliori, i più duraturi e certamente i più convenienti. Chiunque lavori col video, nella produzione o negli archivi, deve convivere con questa varietà e con questa incertezza: i testi e le interviste pubblicate lo testimoniano.

I primi risultati concreti dei due progetti saranno presentati durante l'assemblea generale di Memoriav, che si terrà a Zurigo, e nel corso del festival «Visions du réel» di Nyon (vedi *pro memoria*). Speriamo così di allargare assieme ai videasti, agli archivisti, ai musei e alle mediateche la rete di conservazione e d'informazione, e di approfondire al contempo il dialogo «transfrontaliero» sul media video.

Anche l'articolo della rubrica *tema* di questo numero oltrepassa le frontiere nazionali: esso difatti ci presenta un quadro dell'archiviazione televisiva in Europa. Di tanto in tanto volgeremo lo sguardo all'estero, se non altro per discutere con interlocutori stranieri e svizzeri questioni quali il «depot légal», per esempio nella lista di discussione Memoriav-I. **M**

DOSSIER

VIDEO: Die Projekte

«Express yourself» – Das Videoschaffen in der Jugendbewegung der 80er Jahre

Heinz Nigg

«L'imagination au pouvoir»

1969 kam ein tragbares, batteriebetriebenes Aufnahmegerät mit dem merkwürdigen Namen «Portapak» auf den Markt. Dieses Portapak ermöglichte es, Ton und Bild zusammen auf ein Magnetband aufzuzeichnen und schon unmittelbar nach der Aufnahme oder zu einem beliebigen späteren Zeitpunkt wiederzugeben. Das Portapak bestand aus einem Aufnahmegerät (Recorder) und einer leichten, elektronischen Kamera mit einer Bildröhre.

Aus diesem ersten tragbaren Bild/Ton-Aufzeichnungsgerät entwickelte sich später der Heimvideorecorder (VCR). Das Portapak war aber auch das magische technische Novum, das am Anfang der Videobewegung, des Alternativen oder Anderen Videos, stand und einen neuen, partizipatorischen Umgang mit Bildern und Tönen versprach.

In den USA und in Kanada interessierten sich sofort KünstlerInnen, StudentInnen, Hippies, kreative «Tüftler» und politisch Engagierte aus dem Umfeld der 68er-Bewegung für das Portapak. In New York etablierte sich eine erste Videoszene, deren Aktivitäten ab 1970 im Magazin «Radical Software» dokumentiert wurden. «Radical Software» enthielt eine Fülle von technischen Informationen, Erfahrungsberichten und neuen Ideen für Videoeinsätze: in der Stadtteilarbeit, in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen und in Protestbewegungen. «Die alternative Fernsehbewegung» stand als Untertitel auf der ersten Nummer, und im Editorial hiess es programmatisch: «Macht wird nicht mehr nur in Form von Boden, Arbeit oder Kapital gemessen, sondern durch den Zugang zu Informationen und zu den Mitteln, diese zu verbreiten. So lange die wirksamsten Werkzeuge in den Händen derer sind, die Informationen horten, kann keine alternative kulturelle Utopie («vision») erfolgreich sein. Wenn wir nicht alternative Informationsstrukturen entwerfen und ausprobieren, welche die bisher existieren-

den durchbrechen und umbilden, werden andere alternative Lebensstile nichts Weiteres sein als ein Produkt des schon Existierenden.»¹

Im Vergleich zum 16-mm-Film war Video relativ billig. Mit den mehrmals überspielbaren Zwanzigminuten-Bändern konnten die teuren Filmmaterial- und Entwicklungskosten eingespart werden. Die gedrehten Aufnahmen mussten nicht mehr zur Entwicklung ins Labor geschickt, sondern konnten sofort angeschaut werden. Kamera und Recorder waren nach einer kurzen Einführung in die Handhabung der Geräte leicht zu bedienen.

Sturm und Drang: Bewegungsvideo

Während der Jugendunruhen der 80er Jahre in der Schweiz, Deutschland und Grossbritannien spielte das Medium Video eine wichtige Rolle. Die Bewegung der achtziger Jahre war, ähnlich wie die 68er-Bewegung, ein internationales Phänomen. Der Austausch von Informationen, Solidaritätsbotschaften und Erfahrungsberichten erfolgte schnell und wirkungsvoll. Die Bewegung schuf sich ihren Ausdruck selbst, und Video erwies sich als geeignetes Kommunikationsmittel. Alle wichtigen Anlässe, Demos, Ereignisse und Happenings wurden von Videogruppen festgehalten. Mit den 80er-Unruhen wurde das unabhängige Videoschaffen in einer breiteren Öffentlichkeit erstmals zu einem Thema gemacht.

Die Unruhen nahmen in Zürich mit dem sogenannten «Opernhauskrawall» am 30. Mai 1980 ihren Anfang. Mit grossem persönlichem Einsatz und frei von jeglichen institutionellen Verpflichtungen filmten die AktivistInnen aus dem «Videoladen Zürich» die Bewegung sozusagen aus dem Innern heraus. Aus dem vielfältigen Material entstand Ende 1980 «Züri brännt». In der Schweiz, aber auch in Deutschland und Österreich, wurde «Züri brännt» wegen seiner unkonventionellen subjektiven Montage, die den ganzen politischen «Power» der Zürcher Bewegung zum Ausdruck brachte, zum Inbegriff von Bewegungsvideo der 80er Jahre.

«Von hundert Stunden Bildmaterial auf neunzig Minuten konzentriert, dank eines Trickmischers mit allen technischen Raffinessen spielend (Überblendungen, Doppelbe-

¹ Das Magazin «Radical Software» wurde von der «Raindance Corporation» herausgegeben. Einer der Exponenten dieser Gruppe, Michael Shamburg, publizierte 1971 das Buch «Guerrilla Television», welches mit seiner anarchistischen Tendenz die wachsende Videoszene inspirierte.

DOSSIER

Der «Opernhauskrawall» am 30. Mai 1980 gab den Auftakt zu den Zürcher Unruhen: zu sehen im Videofilm «Züri brännt», Videoladen 1980

Photo: Videoladen



² Roth, Wilhelm. Der Dokumentarfilm seit 1960. München und Luzern 1982. S. 203/204. Und weiter schreibt Roth: «Als zum Beispiel bei den Schweizer Filmtagen in Solothurn im Januar 1981 die Filmfassung von «Züri brännt» (Videoladen Zürich) uraufgeführt wurde, war das Videoband längst über die Schweiz hinaus bekannt.»

lichtungen, Solarisationen, Zwischentitel, Sprechblasen usw.), wird «Züri brännt» zu einem Pamphlet, das Dokumentarisches und Satirisches, Lyrik und Musik zu einer völlig neuen Mischung zusammenzwingt, in dem nur die Aufnahmen selbst zum Teil noch in einer konventionellen TV-Ästhetik verharren. Aber diese Bilder sind nur ein Bestandteil des Werks, sie sind verfremdet, in neue Zusammenhänge gebracht. Ganz entscheidend ist dabei der Text, der den Untergrund nach oben spült gegen die peinlich sauberen Betonwüsten. «Züri brännt» ist sicher das virtu-

seste, in seiner formalen Radikalität ungewöhnlichste Videoband in der bisherigen politischen Videopraxis, vergleichbar eher experimentellen Bändern. Gerade dadurch aber bringt es die anarchistische Phantasie, die weit über die konkrete Kritik an einzelnen Erscheinungen der Gesellschaft hinausgreift, vollendet zum Ausdruck.»²

Die sich rasch entwickelnde Videotechnik und die damit einhergehende Erwartungshaltung an die Videoästhetik bedeutete für die jungen AutorInnen – zumeist AutodidaktInnen – eine grosse Herausforderung, experimentelle dokumentarische und videospezifische Formen zu suchen und dabei weiterhin den eigenen gesellschaftskritischen Ansprüchen zu genügen.

Machten im Bewegungskvideo noch alles, setzte allmählich die Spezialisierung und Arbeitsteilung ein. Aus BewegungskvideastInnen wurden professionelle AutorInnen von Dokumentar- und Spielfilmen, die sich immer mehr von den ursprünglichen Zielsetzungen des Bewegungskvideos und der operativen, eingreifenden Videoarbeit entfernten.

Schon bald wurde eine jüngere Generation aktiv, die am Bewegungskvideo und an den Experimenten der «alten» Gruppen anknüpfte und bis in die frühen 90er Jahre im Zusammenhang mit den Ausläufern der 80er-Bewegung ihre eigenen Projektideen realisierte.



Die «Bewegung» im Archiv

Je vielfältiger das audiovisuelle Sammlungsgut über eine soziale oder politische Bewegung, desto grösser die Chance, etwas über deren utopischen und widersprüchlichen Charakter zu erfahren. Die Gesamtsicht auf die Videobänder der 80er-Bewegung erlaubt heute eine Neuinterpretation aus zeitlicher Distanz. Welche politischen Inhalte und Stimmungen spiegeln sich in den gesammelten Videos? Wie kommen in ihnen Ideologie, Sprache und Outlook der Bewegung zum Ausdruck? Aber auch der urbane Charakter der 80er-Bewegung kann nun einer genaueren Analyse unterzogen werden: Was sagen die Videodokumente über den städtischen Raum als einen Ort der Verdichtung aus, wo in und durch eine politische Bewegung «alles» zusammenkommt, sich findet und streitet, um dann wieder auseinanderzustreben?

Ein Videoarchiv kann lebendige Formen der historischen Aufarbeitung und Identitätsfindung ermöglichen. Videoprogramme können zusammengestellt, vorgeführt und mit dem Publikum diskutiert werden, welche die aufgeworfenen Fragen von verschiedenen Seiten beleuchten. Die Generation der «Bewegten» erhält damit ein Forum zur kritischen Selbstreflexion und die heute Jungen einen Ort der Recherche.

Videoarchiv «Stadt in Bewegung»

Memoriav erteilte vor zwei Jahren an AV-Produktionen Zürich und Gallati + Burkhard den Auftrag, nach einem Konzept von Heinz Nigg und in Zusammenarbeit mit Videoschaffenden aus den 80er Jahren (Videogenossenschaft Basel, Container TV Bern, Videoladen Zürich) Videos über die Jugendbewegung der 80er Jahre vor dem Zerfall zu retten. Zusammengetragen wurden 111 Videobänder, die Bezug nehmen zur kulturellen Aufbruchstimmung der Jugendunruhen der 80er Jahre sowie deren Auswirkungen bis in die frühen 90er Jahre. Die Gesamtlänge der geretteten Kostbarkeiten beträgt 44 Stunden. Die Bänder wurden gereinigt, wenn nötig restauriert und auf Beta Digital transferiert. Die Sicherungsmaster lagern im Bundesarchiv. Das Schweizerische Sozialarchiv, das den Sammelbestand von «Stadt in Bewegung» der Öffentlichkeit zugänglich macht, verfügt über Beta-Submasters, von denen nach Bedarf VHS-Kopien für die Ausleihe gezogen werden können.

Die für europäische Verhältnisse einzigartige Sammlung, die eine lückenlose Erforschung des audiovisuellen Ausdrucks einer sozialen Bewegung erlaubt, wurde nach inhaltlichen und formalen Kriterien katalogisiert. Die Datenbank wird vom Schweizerischen Sozialarchiv noch dieses Jahr aufs Internet gebracht. Die Web-Seiten zu «Stadt in Bewegung» werden bebildert und mit Ausschnitten aus einzelnen Videos bestückt.

Um das Videoarchiv «Stadt in Bewegung» einer weiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen, wurde von Christoph Burkhard und Heinz Nigg ein Kompilationstape hergestellt, das einen Überblick über die «Bewegungsvideos» aus Basel, Bern und Zürich ermöglicht./HN

DOSSIER

«Wir wollen alles, und zwar subito!»

Urs Kälin

Schweizerisches Sozialarchiv

Mit Krawallszenen vor dem Zürcher Opernhaus, Eier- und Steinwürfen auf der einen, Tränengaspetarden auf der anderen Seite nahmen am 30. Mai 1980 die Jugendunruhen der 80er Jahre ihren Anfang. Die Öffentlichkeit rieb sich verwundert die Augen und blickte staunend auf die «Jugendbewegung», deren Protest sowohl durch Gewalttätigkeit als auch durch frische Unkonventionalität verblüffte. Die Forderungen der Jugendlichen nach Räumen für eine «alternative», selbstbestimmte Kultur schienen damals anmassend und utopisch zugleich; die Thematisierung von Missständen und Problemen wie Drogenelend, Wohnungsnot, Überwachungsapparat fand noch wenig Resonanz. Dies sollte sich rasch ändern. Die Jugendbewegung der 80er Jahre nahm viele Themen vorweg, die die politische Auseinandersetzung der späten 80er und frühen 90er Jahre wesentlich prägten.

Seit der Gründung des Schweizerischen Sozialarchivs im Jahre 1906 gehört die Dokumentation von sozialen Bewegungen zu dessen wichtigsten Aktivitäten. Zur Jugendbewegung der 80er Jahre besitzt das Sozialarchiv wohl die vielfältigste und umfangreichste Sammlung in der Schweiz. Zahlreiche Flugblätter und Flugschriften, Zeitschriften, Zeitungsausschnitte, Fotografien u. ä. dokumentieren nicht nur die Aktivitäten, das Lebensgefühl und die Einstellungen der Jugendbewegung, sondern auch die Folgeprobleme: Berufsverbote, Prozesse, staatliche Überwachung. Es ist ein Glücksfall, dass diese Materialien nun neu durch das Videoarchiv «Stadt in Bewegung» (insgesamt 111 Videobänder) ergänzt werden können. Die Darstellung von kollektivem Aufbruch und politischem Widerstand aus der subjektiven Perspektive der FilmautorInnen bietet einen höchst interessanten Zugang zum Lebensgefühl und zur Alternativkultur der 80er Jahre. Darüber hinaus bedeutet die Übernahme dieses grösseren, thematisch relativ geschlossenen Bestandes an Videodokumenten für das Schweizerische Sozialarchiv den Einstieg in die Archivierung von audio-visuellen Dokumenten, die in unserem Lesesaal visioniert und grösstenteils auch nach Hause ausgeliehen werden können. Das Schweizerische Sozialarchiv wird für die akti-

ve Vermittlung dieses wichtigen sozialgeschichtlichen Quellenbestandes besorgt sein. Die Übernahme von weiteren Videobeständen, die ins Sammelgebiet des Schweizerischen Sozialarchivs passen (Arbeiterbewegung, Frauenbewegung, Jugendbewegung, neue soziale Bewegungen), wird angestrebt.

Video – der beschwerliche Weg zur Bewahrung der Erinnerung

Guy Milliard

Projektleiter

Welche Bilanz ist aus unserer Sammlung der in den 70er Jahren in der Westschweiz gedrehten Dokumentarvideos für das Pilotprojekt von MemoriaV zu ziehen?

Anfang der 70er Jahre werden auf 1/2-Zoll-Bändern graue Bilder mit einer schlechten Tonqualität aufgenommen. Jede «saubere» Montage ist unmöglich. Der U-Matic-Standard eröffnet gegen 1975 neue Möglichkeiten. Dank Umkopierung können heute gewisse Bänder wieder gesehen werden, die 1/2-Zoll-Bänder sind nicht mehr lesbar. Es ist uns in unseren Bemühungen jedoch bewusst geworden, dass das Problem der Erhaltung auch kulturbedingt war: Video, institutionell oder unabhängig, besass auch in den Augen gewisser Videoschaffender noch nicht die Legitimation eines vollwertigen kulturellen Werkzeugs.

Verschwundene und gelöschte Bänder

Wir hätten gerne Bänder gefunden, die kollektive Aktionen und soziale oder städtische Bewegungen in den Westschweizer Kantonen zeigen. Leider ist nur sehr wenig erhalten. Weder in Avanchets-Genève, in Renens noch Yverdon sind Aufzeichnungen der ersten Sendungen des Lokalfernsehens der Westschweiz vorhanden. Wenn die Aktionen einmal beendet waren, wurde von den Verantwortlichen nichts davon für die Nachwelt bewahrt.

Im Freizeitzentrum Renens hat der Animator Charly Reymond während zehn Jahren Jugendliche die Kunst der Videoaufnahme gelehrt. Sie haben ihren Alltag in diesem Vorort von Lausanne gefilmt. Als er seine Tätigkeit aufgab, führten seine Nachfolger das Werk nicht fort, und die Bänder wurden gelöscht.

Von der Jugendbewegung «Lôzanne bouge», die von der Zürcher Bewegung inspiriert war, ist kein einziges Video vorhanden, obwohl sie während Monaten die Lausanner Öffentlichkeit und die Medien in ihren Bann gezogen hat. Einziges Zeugnis sind einige vom Westschweizer Fernsehen Télévision Suisse Romande gedrehte Bilder, die in verschiedenen Sendungen wiederverwendet wurden.

Ein weiterer Bereich ist die Forschung der Sozialwissenschaften. Im Institut für Mediensoziologie an der Universität Lausanne habe ich Anfang der 70er Jahre an einer Studie über die Einsatzmöglichkeiten von Video in den Sozialwissenschaften teilgenommen. Unsere Filme standen im Zeichen von Hypothesen: Interviews, Situationsbeobachtungen, Gruppendynamik, «Feed-back»-Prozess usw. Die Analyse und Interpretation des Bildmaterials wurden im Buch «Vidéo et société virtuelle» dargelegt¹. Als ich 1975 das Institut verliess, habe ich keine Kopien angefertigt. Jahre später, als ich mir Sorgen um die Erhaltung dieser Bildträger machte, waren die Bänder für immer verloren. In den Augen der Soziologen hatten sie keinen unerlässlichen Bezugswert für die Texte, die daraus entstanden sind.

Diese einzelnen und verstreuten Erfahrungen errangen kaum Beachtung in den Medien, der Wissenschaft, der Kunst, der Kultur, der Wirtschaft und im sozialen Bereich.

Die Familienvideokamera konnte sich noch nicht durchsetzen. Die Fernsehsender machten sich kaum Sorgen über ihr Vermächtnis. Die Hersteller schwiegen über die Lebensdauer ihrer Bildträger, und für die Filmszene war das Video belanglos.

Wer hat sich also um die Erhaltung gekümmert?

Überall dort, wo Kulturschaffende einzeln oder im Kollektiv nicht zulassen, dass ihre Arbeiten stillschweigend gelöscht wurden, blieb etwas erhalten. Überall dort hingegen, wo sich niemand darum gekümmert hat, gingen die Bänder verloren.

In der Schweiz, wo die technische Qualität und die Beherrschung des Werkzeugs bis ins Kleinste gepflegt werden, wurde das Video, das damals noch in den Kinderschuhen steckte, gezwungenermassen mit einer gewissen Geringschätzung wahrgenommen. Seine Stärke lag im direkten und unvermittelten Charakter seines Produkts und hatte daher den Stellenwert eines Polaroidfotos, das

zwar im Moment Freude bereitet und möglicherweise analysiert, danach aber weggeworfen wird.

Die Videofilmer hatten einen jeweils anderen Hintergrund und waren in unterschiedlichen Bereichen tätig: Architektur, Sozialarbeit, Therapie, Universität, Theater, Journalismus, Fernsehen, Kino usw...

Eines hatten sie jedoch gemeinsam, sie haben kontinuierlich mit Video gearbeitet. Ihre Sorge galt nicht nur der reinen Wahrnehmung, sondern auch deren Niederschrift. Sie kannten die Tücken des Trägers, wussten aber dessen Vorteil, die ständige Verfügbarkeit, zu schätzen.

Zu diesen Videoschaffenden gehört der anerkannte Fotograf Aimé Jolliet, der Verantwortliche der audiovisuellen Abteilung der Architekturschule in Genf wurde. Er erfand dort ein Videosimulationsgerät, das noch vor der Digitaltechnik um die Welt ging. Er integrierte «Life»-Bilder in Aufnahmen, die auf Raster gefilmt wurden.

André Beday und Nicolas Tschopp, Verantwortliche der audiovisuellen Abteilung der Schulen für Sozialarbeit in Lausanne und Genf, haben Generationen von Studenten das Video-Handwerk gelehrt. Viele machten auch an ihrem Arbeitsplatz entsprechend davon Gebrauch. Der eine oder andere drehte als Lehrkraft weiterhin Dokumentarfilme über die Interventionsarten in der Sozialarbeit der Westschweiz.

Florence Cornu, Absolventin der Hochschule für visuelle Kunst in Genf, war für das audiovisuelle didaktische Material der Fakultät für Zahnmedizin verantwortlich.

Der Regisseur Léo Kanéman hingegen gibt der Vereinigung der Genfer Filmemacher «Fonction Cinéma» neue Impulse. Erst kürzlich hat er das Festival «Cinéma tout-écran» geschaffen, das Kinofilmen gewidmet ist, die fürs Fernsehen gedreht wurden. Alex Mayenfisch war 1985 an der Gründung der Videogruppe «Climage» in Lausanne beteiligt, die mehrere Filmregisseure umfasst. Die persönlichen Dokumentarfilme beschrieben die Entwicklung der Lebensbedingungen der Schweizer Arbeiterschaft. Alan Mac Cluskey liess, nachdem er sich einige Jahre für die Videovereinigung «GenLock» eingesetzt hatte, seinem Experimentiergeist freien Lauf und drehte selbst Videos. Heute ist er Berater auf dem WEB.

Ich persönlich unterrichtete Video und Film-analyse an den Kunstgewerbeschulen von Lausanne und Genf, wobei ich weiterhin Vi-

¹ Editions Téma, Paris, 1972

DOSSIER

deoautobiografien und Künstlerporträts realisierte.

Wir, die wir bereits in den 70er Jahren mit der Videokamera gearbeitet haben, hatten verschiedene Werdegänge, unterschiedliche technische oder theoretische Ausbildungen, gehörten verschiedenen politischen, sozialen oder künstlerischen Bewegungen an, doch das Gefühl, ein bisschen «Pioniere» zu sein, hat uns verbunden. Wir liebten alle das Video, verspürten den Drang, zu polarisieren, um schliesslich freier und besser zu arbeiten. Eine gewisse Randexistenz zwang uns dazu, uns zu treffen und zusammenzuarbeiten.

Die ersten «stotternden» Bänder sind Zeugnisse dieser Erfahrung, die uns dieses neue und sensible Ausdrucksmittel, das sich seither stark ausgebreitet hat, bescherte.

Ein Ort zur Erhaltung des unabhängigen Videos und der elektronischen Künste

André Iten

Direktor des «Centre pour l'Image Contemporaine» Saint-Gervais in Genf

1984 begann sich Saint-Gervais Genève intensiv mit dem Bereich Bild und insbesondere mit den elektronischen Künsten zu beschäftigen, wobei sich diese Tätigkeit in der Anfangsphase hauptsächlich auf das Kunstvideo konzentrierte. Eine wichtige Veranstaltung, die das Augenmerk des Schweizer Publikums und des Auslandes auf unsere Arbeit für Video lenkte, war zweifellos die Internationale Videowoche. Als 1985 der amerikanische Künstler Bill Viola zur Erstveranstaltung eingeladen wurde, um ein Seminar zu halten und einen Rückblick auf sein Lebenswerk zu geben, schenkte er unserer Institution sein jüngstes Videoband. Mit dieser Schenkung wurde der Grundstein zu unserer Videokunstsammlung gelegt. Seither ist die Sammlung stetig angewachsen und umfasst heute ungefähr tausend Titel, was sie zu einer der weltweit bedeutendsten Videokunstsammlungen macht. Die Sammlung wurde im Laufe der Jahre einerseits durch den Kauf des gesamten Videowerks internationaler Künstler und andererseits durch die Schaffung eines Schweizer Videoarchivs zusammengetragen. Im Rahmen dieser Tätigkeit haben wir 1992, in Zusammenarbeit mit dem «Fonds Municipal d'Art Contemporain» der Stadt Genf (Gemeindefonds für zeitgenössische

Kunst), die Aufwertung und teilweise die Restaurierung der Videowerke verschiedener Pioniere der 70er Jahre wie insbesondere Jean Otth, René Bauermeister, Muriel Olesen, Gérald Minkoff, Janos Urban und Urs Lüthi in Angriff genommen.

Seit 1998 sind die fotografischen, videografischen und infografischen Tätigkeiten sowie die Multimediainitiativen im «Centre pour l'Image Contemporaine» vereint. Sie umfassen Initiativen für künstlerische Produktionen und Veröffentlichungen (Foto, Video, CD-ROM, Werke auf dem Internet), für die kulturelle Verbreitung (Ausstellungen, Filmvorführungen, Internetseiten usw.) und für die Erhaltung (Videokunstsammlung, Schweizer Archiv des unabhängigen Videoschaffens, eine Künstler-CD-ROM-Sammlung und WEB-Sites oder Werke von Künstlern auf dem Internet).

Dank dem Pilotprojekt für das soziokulturelle unabhängige Video, das wir gemeinsam mit dem Filmregisseur Guy Milliard und Roger Godat von der Vereinigung GenLock durchführten, war es uns möglich, Filmmaterial mit Schwerpunkt auf den sozialen und politischen Bedingungen der 70er Jahre auszuwählen. Dieses Projekt zeigte grosse Unterschiede in der Produktion aus der französischen Schweiz auf, denn die Werke der ersten Stunde, die wir aufgespürt und restauriert haben, stammen hauptsächlich vom Genferseegebiet. Um jedoch unsere Feststellungen bestätigen oder entkräften zu können, bedarf es noch detaillierterer Nachforschungen in gewissen Westschweizer Regionen.

Unser Projekt hat deutlich gezeigt, dass die verschiedenen Genres ineinander verfließen: ob Essay oder Dokumentarfilm, Autoren- oder Künstlerwerk; manchmal sind es die gleichen Autoren, die einen soziokulturellen Dokumentarfilm drehen und ein persönliches künstlerisches Werk schaffen. **M**

Das «Centre pour l'Image Contemporaine» hat in Zusammenarbeit mit dem «Centre Georges Pompidou» und dem Ludwig-Museum in Köln eine Internetadresse geschaffen (<http://www.newmedia-arts.org>), wo der Benutzer eine Enzyklopädie der elektronischen Künste on-line konsultieren kann. Diese Enzyklopädie enthält alle unsere Sammlungen mit Auszügen der Werke, mit Biographie und Filmographie der Autoren, Verzeichnissen und historischen Texten in Hypertextdokumenten.

VIDEO: Les projets

Express yourself – Le rôle de la vidéo dans la révolte des jeunes au début des années 80

Heinz Nigg

Responsable de projet

«L'imagination au pouvoir»

En 1969, un appareil de prise de vues portatif fonctionnant sur batteries et portant le nom bizarre de «Portapak» est apparu sur le marché. Ce Portapak permettait d'enregistrer simultanément du son et des images sur une bande magnétique et de les reproduire immédiatement après l'enregistrement ou plus tard, à un moment quelconque. Le Portapak était constitué d'un enregistreur (recorder) et d'une caméra électronique légère équipée d'un tube image.

Ce premier appareil d'enregistrement portatif du son et de l'image devait ultérieurement donner naissance au magnétoscope domestique (VCR). Mais le Portapak a aussi été l'innovation technique magique qui est au départ du «mouvement» vidéo, de la vidéo «alternative» ou de l'«autre» vidéo, et a fait espérer une nouvelle approche, une utilisation participative des images et des sons.

Aux Etats-Unis et au Canada, le Portapak a immédiatement suscité l'intérêt d'artistes, d'étudiants, de hippies, de bricoleurs de talent et de militants de la mouvance soixante-huitarde. A New York s'est formé un premier groupe de vidéastes, dont on trouve trace des activités dès 1970 dans le magazine *Radical Software*. Cette revue contenait une foule de renseignements d'ordre technique, de rapports d'expérimentations, et d'idées nouvelles quant à l'utilisation de la vidéo: pour le travail d'animation dans les quartiers, ou d'animation auprès des enfants et des adolescents, pour soutenir le combat des mouvements de protestation. Le premier numéro portait en sous-titre la mention «Le mouvement TV alternatif», et l'éditorial affichait le programme: «Le pouvoir ne se mesure plus seulement en termes de terre, de travail ou de capital, mais par l'accès aux informations et aux moyens de les diffuser. Aussi longtemps que les outils les plus performants seront aux mains de ceux qui détiennent les informations, aucune vision alternative de la culture ne pourra se mettre en place. Si nous ne concevons et n'expérimentons pas de structures d'information



Un «Portapak» légendaire avec des bandes 1/2-pouce, Sony, Japan Standard 1; avec caméra Sony 3450 et videorecorder AV3420 portable



Videorecorder, bandes 1/2-pouce, Standard Shibaden avec caméra Shibaden HV-15 et recorder avec monitor SV800



Recorder VHS Panasonic portable avec recorder/caméra

Photos: Werner Swiss Schweizer

DOSSIER

alternatives, capables de briser et de transformer celles qui existent, les styles de vie alternatifs ne seront rien de plus que le produit de ce qui existe déjà.»¹

En comparaison du film 16 mm, la vidéo était relativement bon marché. Les bandes de vingt minutes qui supportaient plusieurs réenregistrements permettaient d'économiser le coût élevé du film et du développement. Les prises de vues ne devaient plus être envoyées au laboratoire à des fins de développement, elles pouvaient être visionnées sur-le-champ. A l'issue d'une rapide initiation au maniement des appareils, la caméra et le magnétoscope étaient faciles à utiliser.

La révolution de la vidéo alternative

L'outil vidéo a joué un grand rôle pendant la rébellion des jeunes qui s'est produite en Suisse, en Allemagne et en Grande-Bretagne dans les années 80. Comme les événements de 1968 avant elle, cette rébellion a pris une dimension internationale. Les informations, les messages de solidarité et les reportages sur des actions collectives s'échangeaient avec rapidité et efficacité. Le mouvement des jeunes s'est donné lui-même sa propre expression, et la vidéo s'est révélée le moyen de communication le plus approprié. Toutes les assemblées importantes, les grandes manifs, les actions et les happenings ont été filmés par des groupes vidéo. Les troubles des années 80 ont fait prendre conscience au public de l'existence d'une production vidéo indépendante.

A Zurich, les troubles ont démarré le 30 mai 1980 par des «émeutes» devant l'Opéra. Libres de tout engagement institutionnel, les militants du «Videoladen» de Zurich ont filmé le mouvement pour ainsi dire de l'intérieur, au prix d'un gros investissement personnel. Ce riche matériel a donné naissance à *Züri brännt*, sorti fin 1980. En Suisse, comme du reste en Allemagne et en Autriche, ce film a symbolisé la vidéo alternative des années 80, à cause de son montage subjectif fort peu conventionnel, qui exprimait toute la force politique du mouvement zurichois.

«Ramené à 90 minutes à partir d'un matériel totalisant 100 heures de projection, utilisant toutes les subtilités techniques grâce à un appareil de trucage (fondus enchaînés, surimpressions, solarisations, intertitres, bulles de dialogue, etc.), *Züri brännt* devient un brûlot qui force à cohabiter le documentaire et la satire, le lyrisme et la musique, pour

composer un mélange totalement nouveau, où seules les prises de vues elles-mêmes relèvent encore partiellement d'une esthétique télévisuelle conventionnelle. Mais ces images ne sont qu'une composante de l'œuvre, elles sont traitées par un effet de distanciation et placées dans de nouveaux rapports et enchaînements. Le texte remplit à cet égard une fonction capitale, il fait émerger à la surface la contre-culture et l'oppose aux déserts de béton sinistrement aseptisés. *Züri brännt* est assurément le film vidéo le plus virtuose, le plus inhabituel, par son radical parti pris formel, qui ait jamais été réalisé depuis qu'il existe une pratique politique de la vidéo, et en cela il est plutôt comparable à un film expérimental. Mais c'est justement pourquoi il exprime à la perfection la créativité anarchiste, qui déborde de beaucoup la critique précise de certaines réalités de la société.»²

Pour les jeunes auteurs – autodidactes pour la plupart –, le développement rapide de la technique et les possibilités esthétiques ouvertes par cette évolution représentaient un défi majeur à relever, il leur fallait trouver des formes documentaires expérimentales spécifiques de la vidéo tout en continuant d'être à la hauteur de leur volonté de critiquer la société.

Alors que chacun était encore capable d'accomplir seul tous les travaux dans la vidéo alternative, la spécialisation et la division du travail se sont peu à peu imposées. Les vidéastes de la scène alternative sont devenus des professionnels du documentaire et de la fiction, ils ont pris toujours plus de distance à l'égard des objectifs qu'ils s'étaient fixés initialement et de la pratique concrète du cinéma d'intervention.

Une autre génération devait bientôt prendre le relais de la vidéo alternative et des expérimentations réalisées par les collectifs d'«anciens»; elle a, jusqu'au début des années 90, réalisé ses propres projets, en rapport avec les ramifications et retombées du mouvement des années 80.

Le «mouvement» aux archives

Plus la documentation audiovisuelle collectée sur un mouvement social ou politique est riche, plus grandes sont les chances de se faire une idée du caractère utopique et contradictoire de celui-ci. La vision des films vidéo relatifs au mouvement de protestation des années 80 permet aujourd'hui de réinterpréter ces événements avec le recul du

¹ Le magazine *Radical Software* était publié par «Raindance Corporation». En 1971, un des porte-parole de cette mouvance, Michael Shamberg, a publié *Guerilla Television*, un ouvrage d'inspiration anarchiste qui a influencé le milieu vidéo alors en voie de formation.

² Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, Munich et Lucerne 1982, p 203–204. Plus loin, W. Roth écrit: «En janvier 1981, lorsque la version cinématographique de *Züri brännt* (Videoladen de Zurich) a été présentée en grande première aux Journées cinématographiques de Soleure, la cassette vidéo était depuis longtemps connue au-delà des frontières helvétiques.

temps. Quels programmes politiques, quels climats politiques, transparissent à travers toutes ces bandes? Comment s'expriment l'idéologie, le langage et les perspectives du mouvement? Le caractère urbain du mouvement peut lui aussi faire l'objet d'une analyse plus précise: que disent les documents audiovisuels de l'espace urbain, ce condensé où, à l'intérieur et à cause d'un mouvement politique, «tout» se rassemble, se retrouve et se dispute, pour chercher ensuite à se disperser de nouveau?

Des archives vidéo peuvent permettre aux chercheurs de travailler sur des formes vivantes pour établir la vérité et faire la lumière sur une période historique. Il est possible de constituer des programmes vidéo qui éclairent les questions soulevées sous différents angles, de les présenter au public et d'en discuter avec lui. La génération des acteurs du mouvement dispose ainsi d'une base de réflexion pour se livrer à une analyse critique, et la jeunesse d'aujourd'hui d'un lieu de recherche.

«Tout, tout de suite!»

Urs Kälin

Archives Sociales Suisses

La révolte des jeunes a commencé le 30 mai 1980 par des scènes d'émeutes devant l'Opéra de Zurich, jets d'œufs et de pierres d'un côté, gaz lacrymogène de l'autre. Incrédule, la population a écarquillé les yeux devant ce mouvement de protestation inédit par sa violence et son joyeux anticonformisme. Les revendications des jeunes désireux d'obtenir des locaux pour y développer une culture «alternative» gérée par leurs soins ont semblé à l'époque à la fois prétentieuses et utopiques; l'enfer de la drogue, la pénurie de logements, la surveillance du citoyen par Big Brother, tous ces problèmes ont alors rencontré peu d'écho. Les choses devaient rapidement changer. Le mouvement de protestation du début des années 80 a anticipé de nombreux thèmes que le débat politique devait mettre à l'ordre du jour à la fin de la décennie et au début des années 90.

Depuis leur création en 1906, les Archives Sociales Suisses ont notamment la tâche essentielle de recueillir et de conserver des documents touchant aux mouvements sociaux. Elles possèdent sans doute la collection la plus riche et la plus complète de Suisse sur la rébellion des jeunes au début des années 80.

Tracts, brochures de propagande, revues, coupures de presse, photographies ne témoignent pas seulement des activités du mouvement, de sa manière de vivre et de concevoir la vie, mais aussi des conséquences de son engagement: interdictions professionnelles, procès, surveillance par les organes de l'Etat. Pouvoir compléter ce matériel par les 111 cassettes vidéo de «Stadt in Bewegung» (ville en mouvement) est une véritable aubaine. La présentation, dans l'optique subjective des réalisateurs et réalisatrices, d'un mouvement de révolte collective et d'un acte de résistance politique est un moyen extrêmement intéressant de redécouvrir la sensibilité des gens et la contre-culture des années 80. Pour les Archives sociales suisses, la gestion de cet important fonds de documents vidéo pratiquement centrés sur un thème unique marque au surplus leur entrée dans l'archivage de documents audiovisuels. Ceux-ci peuvent être visionnés dans notre salle de lecture et, pour la plupart, obtenus en prêt et visionnés aussi chez soi. Les Archives sociales suisses veilleront à assurer la circulation de cette importante source documentaire dans le domaine de l'histoire sociale. Elles cherchent à entrer en possession d'autres fonds vidéographiques correspondant à leur champ d'activité (mouvement ouvrier, mouvement féministe, mouvements de jeunes, nouveaux mouvements sociaux).

«Stadt in Bewegung» – ville en mouvement

Il y a deux ans, MemoriaV a donné mandat à la société AV-Produktionen Zürich et au bureau Gallati+Burkhard de sauver de la destruction les films en vidéo réalisés sur la révolte des jeunes dans les années 80. Travaillant à partir d'un concept de Heinz Nigg et en collaboration avec des vidéastes de ces années-là (Videogenossenschaft Basel, Container TV Bern, Videoladen Zürich), les sauveteurs ont répertorié 111 bandes vidéo ayant trait au climat de révolution culturelle qui a caractérisé ces événements ainsi qu'à leurs répercussions jusqu'au début des années 90. Mis bout à bout, ces œuvres représentent au total une durée de 44 heures. Les bandes ont été nettoyées, restaurées si besoin était, et transférées sur Digital Beta. Les masters de sécurité sont entreposés aux Archives fédérales. Les Archives sociales suisses, qui donnent au public accès à l'ensemble de la collection «Stadt in Bewegung», possèdent des submasters au format Beta, à partir desquels il est possible de tirer des copies VHS pour le service de prêt.

Unique en Europe, la collection, qui permet d'étudier sous tous ses aspects l'expression audiovisuelle d'un mouvement social, a été cataloguée selon des critères de fond et de forme. La banque de données sera installée sur l'Internet cette année encore par les Archives sociales suisses. Les pages web de «Stadt in Bewegung» seront agrémentées d'illustrations et d'extraits de certains films.

Pour élargir encore la diffusion de ces archives vidéographiques, Christoph Burkhard et Heinz Nigg ont réalisé une cassette de compilation qui donne un aperçu des films vidéo tournés à l'époque à Bâle, Berne et Zurich./HN

Schweizerisches Sozialarchiv/Archives Sociales Suisses/Swiss Social Archives
Stadelhoferstrasse 12
CH-8001 Zürich
<http://www.sozialarchiv.ch>
Dr. Urs Kaelin

DOSSIER

Difficile naissance d'une vidéo-mémoire

Guy Milliard

Responsable de projet

Au terme de notre recueil de vidéos documentaires tournées en Suisse romande dans les années septante pour le projet pilote de Memoriav, quel bilan en tirer?

Au début de ces années, on enregistre sur des bandes demi-pouce des images grises avec un mauvais son. Tout montage «propre» reste impossible. Le standard U-Matic, vers 1975, modifie la donne. Grâce aux recopies, on peut voir aujourd'hui certaines bandes, le demi-pouce étant devenu illisible. Mais le problème du souci de sauvegarde que nous avons rencontré est aussi culturel: la vidéo, institutionnelle ou indépendante, n'était pas encore légitimée comme une pratique culturelle de valeur aux yeux même de certains de ceux qui la pratiquaient.

Disparitions, effacements

Nous aurions aimé retrouver davantage de bandes présentant des actions collectives, des mouvements sociaux ou urbains dans les différents cantons romands. Or nous en avons retrouvé très peu.

Aucun enregistrement des premières émissions de TV locale en Suisse romande: ni aux Avanchets-Genève, ni à Renens, ni à Yverdon. Les responsables, une fois terminées ces expériences ponctuelles, n'ont rien sauvegardé.

A l'époque, au Centre d'animation et de rencontre de Renens, un animateur, Charly Raymond, a formé pendant dix ans des jeunes à la vidéo. Ils ont filmé leur vie quotidienne dans cette banlieue de Lausanne. Quand il partit, ses successeurs abandonnèrent cette activité et les bandes se sont effacées.

De «Lôzanne bouge», mouvement de jeunes dans la mouvance des autonomes de Zurich, il n'existe aucune vidéo. Ce mouvement a pourtant occupé des mois l'espace public lausannois et les médias. Il en reste quelques images tournées par la Télévision Suisse Romande, réutilisées dans diverses émissions.

Autre domaine, la recherche en sciences sociales: à l'Institut de sociologie des communications de masse de l'Université de Lausanne, j'ai participé au début des années septante à une recherche sur les applications de la vidéo en sciences sociales. Nous tournions des bandes selon un point de vue déterminé par des hypothèses: interviews, observations «in situ», dynamiques de groupes, processus de «feed-back», etc. Leur analyse et leur interprétation donnèrent lieu à un livre,

SAVI 74 de Guy Milliard et Francis Reusser, 1974
Le personnage derrière PEKIN Information est Francis Reusser (à gauche)

Grand-père du Châtelard d'André Beday, 1976
(à droite)

Photos: Centre de l'image contemporaine



*Vidéo et société virtuelle*¹. En 1975, quand j'ai quitté cet institut, je n'ai pas fait de copies. Des années plus tard, je m'en suis préoccupé, mais les bandes étaient irrécupérables. Elles n'avaient pas pour ces sociologues une valeur de référents indispensables aux textes produits à partir d'elles.

Ces pratiques, ici et là, avaient peu de légitimité médiatique, scientifique, artistique, culturelle, sociale ou commerciale. Le caméscope familial ne s'était pas encore imposé. Les télévisions ne se souciaient pas de leur mémoire. Les fabricants ne disaient rien sur la longévité de leurs supports et, pour les gens du cinéma, la vidéo, c'était quantité négligeable...

Qui donc a sauvé ?

Partout où un «auteur», individuel ou collectif, n'a pas accepté que ses travaux disparaissent ainsi par effacement silencieux, une sauvegarde s'est opérée. Partout où ce souci ne s'est pas fait jour chez quelqu'un, les bandes ont disparu.



En Suisse, où l'on «fétichise» la qualité technique et la maîtrise des outils, cette vidéo «primitive» fut forcément mal perçue. Elle tirait sa force principale de l'effet de direct, de l'immédiateté de son rendu. On la considérait comme une photo Polaroid, dont on jouit sur l'instant, qu'on analyse éventuellement, et qu'on jette après.

Ces vidéastes qui ont persévéré venaient d'horizons différents, opéraient dans des champs séparés: architecture, travail social, thérapies, université, milieux du spectacle, journalisme, télévision, cinéma, etc.

Signe essentiel: ils ont tous continué à faire de la vidéo. Leur souci n'était pas de pure captation, mais d'écriture. Ils savaient le support défectueux, mais, avantage considérable, l'outil pouvait être constamment à leur disposition.

Ainsi Aimé Jolliet, photographe reconnu, devint responsable audiovisuel de l'École d'architecture de Genève: il y inventa, en incrustant des plans «life» dans des plans filmés sur maquettes, un dispositif de vidéo-simulation qui fit le tour du monde bien avant le numérique. André Beday et Nicolas Tschopp, responsables audiovisuels des écoles sociales de Lausanne et Genève, ont formé des générations d'étudiants en travail social à la vidéo, que beaucoup utilisèrent de façon pertinente sur leurs lieux de travail. Formateurs, ils continuèrent l'un et l'autre à réaliser des documentaires sur des types d'interventions sociales en Suisse romande.

Florence Cornu, sortie de l'École supérieure d'art visuel de Genève, s'occupa de l'audiovisuel didactique pour la Faculté de soins dentaires.

Léo Kanéman, auteur de fictions, anime l'Association de cinéastes genevois Fonction-Cinéma et, récemment, a créé le festival «Cinéma tout-écran» consacré aux films de cinéma tournés pour la télévision. Alex Mayenfish a cofondé en 1985 le groupe vidéo «Climage» à Lausanne, regroupant plusieurs réalisateurs. Ses documentaires personnels traitent de l'évolution des conditions de vie de la classe populaire en Suisse. Alan Mac Cluskey, après avoir animé plusieurs années l'Association pour la création vidéo GenLock, réalisant lui-même des vidéos dans un esprit expérimental, est aujourd'hui consultant sur le Web. Personnellement, j'enseigne la vidéo ou l'analyse de films dans les écoles d'art de Lausanne et de Genève, en continuant à réaliser des vidéos autobiographiques et des portraits d'artistes.

Dans les années septante, nous venions de filières hétérogènes, de formations techniques ou théoriques, de mouvements politiques, sociaux ou artistiques divers, mais nous avions en commun le sentiment d'être un peu «pionniers» et d'aimer la vidéo, l'envie de créer des pôles qui permettraient ensuite de travailler plus librement et plus efficacement. Notre relative marginalité nous poussait à nous rencontrer, à collaborer.

Ces premières bandes, balbutiantes, reflètent bien cette situation, un nouvel et fragile espace d'expression qui s'est fortement étendu depuis.

¹ Editions Téma, Paris, 1972.

DOSSIER

Le Centre pour l'Image Contemporaine: lieu de mémoire de la vidéo indépendante et des arts électroniques

André Iten

Directeur du Centre pour l'Image Contemporaine

Depuis 1984 Saint-Gervais Genève développe une intense activité dans le domaine de l'image et en particulier dans celui des arts électroniques. Cette activité s'est déployée dans un premier temps essentiellement dans le domaine de la vidéo de création. Une des manifestations importantes qui signala au public suisse et étranger notre action pour la vidéo fut sans conteste l'organisation d'une biennale: la Semaine Internationale de Vidéo. Lors de la première édition, en 1985, l'artiste américain Bill Viola, invité pour un séminaire et une rétrospective de son œuvre, offrit à notre institution sa bande vidéo la plus récente. Ce don composa la première pièce de notre collection d'art vidéo. Depuis, notre fonds s'est passablement étendu puisqu'il est composé d'un millier de titres et se trouve être une des principales collections d'art vidéo au monde. Cette collection s'est constituée au fil des ans, autour de deux axes principaux, à savoir d'une part une acquisition de l'ensemble de l'œuvre sur bandes vidéo d'artistes internationaux et d'autre part la constitution d'archives suisses de la création vidéo. Dans ce cadre nous avons entrepris en 1992, en collaboration avec le Fonds municipal d'Art Contemporain de la ville de Genève, la mise en valeur et parfois la restauration des œuvres vidéo de quelques pionniers des années 70, tels que Jean Otth, René Bauermeister, Muriel Olesen, Gérald Minkoff, Janos Urban et Urs Luthi notamment.

Depuis 1998 les activités photographiques, vidéographiques, infographiques et multimédias sont regroupées sous le sceau du Centre pour l'Image Contemporaine. Elles recouvrent des activités de productions et d'éditions artistiques (photo, vidéo, CD-Rom, œuvres sur l'Internet), de diffusion culturelle (expositions, projections, sites sur l'Internet, etc.) et de mémoire (collection d'art vidéo, archives suisses de la création vidéo indépendante, collection de CD-Rom d'artistes et de sites ou pièces d'artistes sur l'Internet).

L'organisation conjointe avec Guy Milliard,

réalisateur et Roger Godat, de l'Association GenLock d'un projet pilote concernant la vidéo socioculturelle indépendante nous a permis de mettre en évidence un fonds de travaux qui, tout en pointant des situations sociales et politiques propres aux années 70, a montré la grande disparité de la production romande. En effet les œuvres de cette première période que nous avons retrouvées et restaurées ont été produites principalement dans la région lémanique. Il faudrait entreprendre une recherche plus fine sur certaines régions romandes pour confirmer ou infirmer nos premières constatations.

Cette action a permis de mettre en évidence la perméabilité entre les genres: essai ou documentaire, œuvre d'auteur ou d'artiste. Ce sont parfois les mêmes auteurs qui réalisent un documentaire socioculturel et qui entreprennent une œuvre personnelle considérée comme artistique. **M**

Le Centre pour l'Image Contemporaine va intensifier son action dans le domaine de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine de la vidéo et des arts électroniques. En partenariat avec le Centre Georges Pompidou et le Musée Ludwig de Cologne, nous venons de créer un site sur le Web (www.new-media-arts.org) où l'on peut consulter, en ligne, une encyclopédie des arts électroniques qui comportera l'ensemble de nos collections avec les extraits des œuvres, la biographie et la filmographie des auteurs, des index et des textes historiques en liens hypertextuels, etc.



VIDEO: I progetti

Express yourself – Il ruolo del video nel movimento giovanile degli anni 80

Heinz Nigg

Responsabile del progetto

«L'imagination au pouvoir»

Nel 1969 apparve sul mercato una macchina da presa portatile e a batterie con lo strano nome di «Portapak». Questo Portapak permetteva di registrare simultaneamente l'immagine e il suono su di un nastro magnetico e di riprodurli subito dopo le riprese o in qualsiasi altro momento. Il Portapak era costituito da un registratore (recorder) e da una leggera cinepresa elettronica con tubo catodico.

Da questi primi apparecchi portatili per la registrazione dell'immagine e del suono si sono sviluppati più tardi i video registratori d'uso domestico. Il Portapak era però anche la magica novità tecnica che diede inizio al «movimento» video, al video «alternativo» o all'«altro» video e che prometteva un nuovo approccio, un uso più partecipativo dalle immagini e dei suoni.

Negli Stati Uniti e in Canada il Portapak suscitò subito l'interesse degli artisti, degli

studenti, degli hippies, dei dilettanti creativi e dei militanti del movimento sessantottino. A New York si formarono i primi gruppi di videasti, le cui attività furono documentate a partire dal 1970 nella rivista «Radical Software». Questa rivista conteneva una grande quantità d'informazioni tecniche, di esperienze e di nuove idee circa l'utilizzo del video: per il lavoro d'animazione nei quartieri, per l'animazione con bambini e adolescenti e nel movimento di protesta. «Il movimento televisivo alternativo» era il sottotitolo del primo numero e l'editoriale ne fissava così il programma: «Il potere non si misurerà più soltanto in termini di terra, lavoro o capitale, ma attraverso l'accesso all'informazione e ai



Da uno dei film video del progetto «Archivio video – città in movimento» è stata tirata una copia su pellicola 35 mm per una riedizione al cinema: «Morlove – eine Ode für Heisenberg» di Samir, 1986

Foto: Dschoint Ventschr

DOSSIER

mezzi per diffonderla. Fintanto che i mezzi più efficaci saranno nelle mani di chi detiene le informazioni, non potrà nascere nessuna visione alternativa della cultura. Se non creeremo e esploreremo strutture d'informazione alternative, capaci di spezzare e trasformare quelle finora esistenti, gli stili di vita alternativi non saranno altro che un prodotto di ciò che già esiste.»¹

In confronto al film 16 mm il video era relativamente a buon mercato. I nastri di venti minuti, utilizzabili più volte, permettevano di risparmiare materiale costoso e le spese di sviluppo. Le riprese girate non dovevano più andare in laboratorio per essere sviluppate, si potevano invece visionare subito. Dopo una breve preparazione all'uso, la nuova cinepresa e il registratore erano facili da usare.

«Sturm und Drang»: video alternativo

Il video ha avuto un ruolo molto importante durante i disordini giovanili, avvenuti negli anni 80 in Svizzera, Germania e Gran Bretagna. La protesta giovanile degli anni 80 fu, come il movimento del 68, un fenomeno internazionale. Lo scambio d'informazioni, di messaggi di solidarietà e di esperienze era veloce ed efficace. Il movimento trovò la sua forma espressiva e il video si rivelò il mezzo di comunicazione più appropriato. Tutti gli avvenimenti più importanti quali manifestazioni, dimostrazioni e happenings furono ripresi su video. I disordini degli anni 80 hanno permesso ad un vasto pubblico di prendere coscienza dell'esistenza di una produzione video indipendente.

I disordini iniziarono a Zurigo il 30 maggio 1980 con i tumulti davanti all'Opera (Opernhauskrawall). Gli attivisti del «Videoladen Zürich», con grande impegno personale e liberi da qualsiasi obbligo istituzionale, hanno filmato il movimento, per così dire, dall'interno. Da questo ricco materiale è nato alla fine del 1980 il film video dal titolo «Züri brännt», Zurigo brucia. In Svizzera, come anche in Germania e in Austria, questo film ha simbolizzato il video alternativo degli anni 80, per il suo montaggio soggettivo e poco convenzionale, che esprimeva tutta la forza politica del movimento zurighese.

«100 ore di materiale filmico concentrati in 90 minuti di proiezione, utilizzando tutte le raffinatezze tecniche grazie ai trucchi di un miscelatore: dissolvenze, sovraimpressioni, solarizzazioni, sottotitoli, bolle di dialogo,

ecc. «Züri brännt» diventa un pamphlet che fa coabitare il documentario e la satira, il lirismo e la musica, per comporre un insieme completamente nuovo, dove solo le riprese rivelano ancora parzialmente un'estetica televisiva convenzionale. Ma queste immagini non sono altro che una parte dell'opera, esse sono trattate attraverso un effetto di allontanamento e messe in nuovi rapporti e relazioni. Il testo ha perciò un'importanza fondamentale perché fa emergere in superficie la controultura, in opposizione ai deserti di cemento penosamente asettici. «Züri brännt» è sicuramente il film video più virtuoso e il più inusuale, nella sua radicalità formale, che sia mai stato realizzato da quando esiste una pratica politica del video, e in questo è piuttosto paragonabile a un film sperimentale. Ma è appunto per questo che esprime alla perfezione la creatività anarchica che supera di molto la critica effettiva di certe realtà della società.»²

Per i giovani autori, perlopiù autodidatti, il rapido sviluppo della tecnica video e le possibilità estetiche offerte da quest'evoluzione, rappresentavano una sfida maggiore; essi dovevano trovare forme documentarie sperimentali e specifiche per il video, mantenendo nello stesso tempo la loro volontà di criticare la società.

Se nel video alternativo ognuno era capace di fare tutto, a poco a poco si è imposta la specializzazione e la divisione del lavoro. I videasti della scena alternativa sono diventati registi di documentari e di cinema, prendendo sempre più le distanze dal video alternativo e concretamente dal cinema di contestazione.

Presto un'altra generazione si sarebbe riallacciata al video alternativo e agli esperimenti realizzati dai «vecchi» collettivi; essa ha, fino agli inizi degli anni 90, realizzato i propri progetti in rapporto alle ramificazioni e ricadute del movimento degli anni 80.

Il «movimento» negli archivi

Più la documentazione audiovisiva raccolta su di un movimento sociale o politico è ricca, maggiori sono le possibilità di farsi un'idea del carattere utopico e contraddittorio di esso. La visione dei filmati video, relativi al movimento di protesta degli anni 80, ci permette oggi di reinterpretare questi avvenimenti a distanza di tempo. Quali programmi politici, quale clima politico traspaiono da tutti questi nastri? Come si esprimono l'ideologia, il linguaggio e le apparenze del movimento? Ma anche il

¹ La rivista «Radical Software» è stata pubblicata da «Raindance Corporation». Nel 1971 un esponente di questo gruppo, Michael Shamburg, pubblicò il libro «Guerilla Television», un'opera d'ispirazione anarchica che ha influenzato l'ambiente video allora in crescita.

² Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*. Monaco e Lucerna 1982. p. 203/204. W. Roth scrive: «Nel gennaio del 1981, quando alle Giornate Cinematografiche di Soletta fu presentata in anteprima la visione cinematografica di «Züri brännt» (Videoladen di Zurigo), questo video era da tempo conosciuta oltre le frontiere svizzere.

carattere urbano del movimento può essere l'oggetto di un'analisi più precisa: cosa dicono i documenti audiovisivi dello spazio urbano come luogo di focalizzazione, dove attraverso il movimento politico tutto si riunisce, si ritrova e si disputa, per cercare infine di disperdersi di nuovo?

Un archivio video può permettere ai ricercatori di lavorare su forme vive per stabilire la verità e fare luce su un periodo storico. Diventa possibile creare programmi video che illustrano le questioni sollevate da differenti angolature, presentarli al pubblico e discuterne con esso. La generazione che ha vissuto il movimento disporrà così di una base di riflessione per affrontare un'analisi critica, e i giovani d'oggi disporranno a loro volta di un luogo di ricerca.

«Vogliamo tutto e subito!»

Urs Kälin

Archivio Sociale Svizzero

Con scene tumultuose davanti all'Opernhaus zurighese, dove da un lato si gettavano uova e sassi e dall'altro si faceva uso di gas lacrimogeni, iniziarono il 30 maggio 1980 i disordini giovanili degli anni 80. L'opinione pubblica non credeva ai suoi occhi, allibita osservava il «Jugendbewegig», il movimento giovanile: una protesta che stupiva per la violenza delle sue azioni, ma anche per il suo fresca non-convenzionalità. Le richieste giovanili circa uno spazio per una cultura autonoma e alternativa apparivano allora utopiche e pretenziose. La tematizzazione di problemi quali l'abuso di droga, l'emergenza alloggi o l'attività degli organi di controllo trovava scarso riscontro, ma questo sarebbe ben presto cambiato. Il movimento giovanile degli anni 80 anticipò molti dei temi che caratterizzarono i dibattiti politici dei tardi anni 80 e dei primi anni 90.

Dalla sua fondazione nel 1906, la documentazione dei movimenti sociali rappresenta una delle principali attività dell'Archivio Sociale Svizzero. Sul movimento giovanile degli anni 80, quest'archivio possiede la più ampia e variata raccolta svizzera. Numerosissimi volantini e stampati, giornali, ritagli di giornali, fotografie, documentano non solo le attività, i modi di vedere e lo stile di vita del movimento giovanile, bensì pure i problemi che ne conseguirono: divieti all'esercizio di un'attività la-

Archivio videografico «Stadt in Bewegung»

Due anni fa MemoriaV diede l'appoggio ad un progetto pilota delle società «AV-Produktionen Zürich» e «Gallati+Burkhard» che aveva lo scopo di salvare dalla distruzione i video sul movimento giovanile degli anni 80, partendo da un concetto di Heinz Nigg e in collaborazione con i creatori di video attivi negli anni 80 (Cooperativa video Basilea, TV Container Berna, Videoladen Zürich). Sono stati messi insieme 111 nastri video, che si riferiscono al clima di rivoluzione culturale che ha caratterizzato la protesta giovanile degli anni 80, così come alle sue ripercussioni fino ai primi anni 90. La durata totale delle opere salvate è di 44 ore. I nastri sono stati ripuliti, se necessario restaurati e trasferiti su Digital Beta. I masters di sicurezza sono custoditi presso l'Archivio Federale. L'Archivio Sociale Svizzero, che mette a disposizione del pubblico l'intera raccolta «Stadt in Bewegung», dispone di Beta-Submasters, dalle quali è possibile fare i duplicati VHS per il noleggio.

Questa raccolta, unica in Europa, permette di studiare sotto tutti gli aspetti l'espressione audiovisiva di un movimento sociale, è stata catalogata in base a criteri di contenuto e di forma. L'Archivio Sociale Svizzero metterà a disposizione, ancora quest'anno, via Internet, l'intera banca dati. Le pagine Web di «Stadt in Bewegung» contengono immagini e spezzoni di video.

Per mostrare l'archivio videografico «Stadt in Bewegung» ad un pubblico più vasto, Christoph Burkhard e Heinz Nigg hanno creato un nastro di compilazione che dà una visione dei video girati a Basilea, Berna e Zurigo./HN

vorativa, processi, sorveglianza statale. Per un caso fortunato questo materiale può ora essere completato con la videoraccolta «Stadt in Bewegung» (per un totale di 111 registrazioni video). La rappresentazione di un movimento collettivo e della resistenza politica, vista dalla prospettiva soggettiva delle attrici e degli autori dei filmati, offre un'interessante apertura sulla mentalità e sulla cultura alternativa degli anni 80. La ripresa di quest'ampia collezione di registrazioni video dalla tematica relativamente precisa significa anche, per l'Archivio Sociale Svizzero, l'opportunità di dare inizio ad un settore audiovisivo nei nostri archivi. I documenti audiovisivi sono visionabili nella sala di lettura e, per la maggioranza, disponibili anche per il prestito a domicilio. L'Archivio Sociale Svizzero si occuperà attivamente della diffusione di queste importanti fonti di documentazione della storia sociale; perseguirà inoltre la ricerca e la ripresa di altre collezioni video i cui temi rientrano nel suo ambito d'interesse (movimento operaio, femminista, giovanili e altri nuovi movimenti di rivendicazione sociale).

Schweizerisches Sozialarchiv/Archives sociales suisses/Swiss Social Archives
Stadelhoferstrasse 12
CH-8001 Zürich
<http://www.sozialarchiv.ch>
Dr. Urs Kälin

DOSSIER

Difficile nascita di una video-memoria

Guy Milliard

Responsabile del progetto

Quale bilancio trarre dalla nostra raccolta di video documentari, girati in Svizzera francese negli anni 70, per il progetto pilota di Memoriav?

Agli inizi degli anni 70 vengono registrate, su pellicole mezzo pollice, immagini grigie e con un pessimo suono. Un montaggio «pulito» è impossibile. Intorno al 1975, lo standard U-Matic apre nuove possibilità. E grazie al ricopiaggio su formati attuali, è oggi possibile visionare certi nastri, essendo i mezzo pollice divenuti illeggibili. Abbiamo dovuto però prendere atto che i problemi relativi alla salvaguardia sono anche di natura culturale: persino agli occhi stessi di certi videasti, il video istituzionale o anche indipendente non era ancora legittimato quale strumento culturale di valore.

Nastri persi o cancellati

Ci avrebbe fatto piacere trovare nastri che mostrassero azioni collettive, movimenti sociali e urbani nei differenti cantoni di lingua francese. Purtroppo non è rimasto molto. Nessuna registrazione delle prime trasmissioni delle TV locali della Svizzera romanda è stata salvata: né ad Avanchets-Genève, né a Renens, né a Yverdon. I responsabili, terminato il lavoro, non hanno conservato nulla per i posteri.

Al Centro culturale di Renens, Charly Reymond ha insegnato a dei giovani, per 10 anni, l'arte della ripresa video. Essi hanno filmato la loro vita quotidiana in questa periferia di Losanna. Quando Reymond lasciò l'attività, i suoi successori abbandonarono questo lavoro e i nastri furono cancellati.

Del movimento giovanile «Lôzanne bouge», che ha le sue origini nel movimento zurighese, non esiste nessun video, malgrado abbia per mesi monopolizzato l'attenzione del pubblico losannese e dei media. L'unica testimonianza è rappresentata da alcune immagini girate dalla Télévision Suisse Romande, riutilizzate in diverse trasmissioni.

Un altro campo è rappresentato dalla ricerca nelle scienze sociali: agli inizi degli anni settanta, ho partecipato presso l'Istituto Sociologico delle Comunicazioni di Massa dell'Università di Losanna, ad una ricerca

sulle applicazioni del video nelle scienze sociali. Giravamo dei film basati su ipotesi: interviste, osservazioni sul luogo, dinamiche di gruppo, processi di «feed-back», ecc. Dall'analisi e dall'interpretazione del materiale videografico è nato il libro «Vidéo et société virtuelle»¹. Nel 1975, quando lasciai quest'istituto, non pensai di farne dei duplicati. Anni dopo me ne preoccupai, ma i nastri erano ormai irrecuperabili. Agli occhi dei sociologi essi non avevano un valore di riferimento indispensabile per i testi che erano stati prodotti partendo dagli stessi.

Queste esperienze, sparse qua e là, trovano poca legittimazione da parte dei media, della scienza, delle arti, della cultura, dell'economia e nell'ambito sociale.

La videocamera familiare non si era ancora imposta. Le televisioni non si preoccupavano della loro memoria. I fabbricanti tacevano sulla durata dei loro supporti e per i cineasti il video non era rilevante.

Chi dunque si preoccupava della salvaguardia?

Laddove singoli autori o collettivi non hanno permesso che i loro lavori venissero cancellati silenziosamente, essi sono stati salvati. Laddove invece nessuno se ne è preoccupato, i nastri sono stati persi.

In Svizzera, dove la qualità tecnica e la padronanza degli strumenti viene curata nei minimi dettagli, questo video ancora in «fasce» era, per forza di cose, tenuto in scarsa considerazione. La sua forza principale era data dall'immediatezza del suo prodotto ed era perciò considerato come una fotografia Polaroid, che fa piacere al momento, ed eventualmente è analizzata, ma che dopo si butta via.

I videasti che hanno preservato la loro opera venivano da esperienze diverse e operavano in vari campi: architettura, lavoro sociale, terapie, università, teatro, giornalismo, televisione, cinema, ecc.

Li univa però il fatto che continuavano a fare video, preoccupandosi non solo della pura percezione, ma anche della sua scrittura. Conoscevano sì le insidie del supporto, ma sapevano anche apprezzarne il vantaggio, ossia la sua costante disponibilità.

Uno di questi videasti, il rinomato fotografo Aimé Jolliet, divenne poi responsabile del reparto audiovisivo della Scuola d'Architettura di Ginevra. Egli ha inventato un dispositivo di video-simulazione, che ha fatto il giro del mondo prima della tecnica digitale. Egli ha

¹ Editions Téma, Paris, 1972

integrato piani «life» su riprese filmate su retino.

André Beday e Nicolas Tschopp, responsabili audiovisivi presso le Scuole di assistenza sociale di Losanna e Ginevra, hanno formato generazioni di studenti al mestiere del video. Molti di loro ne hanno fatto uso sul loro posto di lavoro. Altri hanno continuato, da insegnanti, a girare documentari sui tipi d'intervento sociale nella Svizzera romanda.

Florence Cornu, diplomata alla Scuola Superiore d'Arti Visive di Ginevra, si è occupata del materiale audiovisivo didattico della Facoltà Odontoiatrica.

Il regista cinematografico Léo Kanéman invece oggi è attivo nell'associazione dei cineasti ginevrini «Fonction Cinéma». Di recente ha dato vita al festival «Cinéma tout-écran» dedicato ai lungometraggi da grande schermo girati per la televisione. Alex Mayenfish ha fondato, nel 1985, assieme ad altri registi, il gruppo video «Climage» a Losanna. I suoi documentari trattano dell'evoluzione delle condizioni di vita della classe popolare svizzera. Alan Mac Cluskey, dopo essersi impegnato per molti anni nell'associazione video «Gen-Lock», realizza lui stesso dei video, lasciando libero corso al suo spirito sperimentale. Oggi egli è consulente sul WEB.

E io personalmente insegno video e analisi cinematografica nelle scuole d'arte di Losanna e Ginevra, continuando a realizzare video autobiografici e ritratti d'artisti.

Tutti coloro (incluso il sottoscritto) che lavoravano con la videocamera già negli anni 70 avevano carriere separate, formazione tecnica e teorica differente, appartenevano a diversi movimenti politici, sociali e artistici, ma avevano in comune il sentimento di essere un po' dei «pionieri». Amavano il video, sentivano l'esigenza di creare poli che avrebbero infine permesso di lavorare più liberamente ed efficacemente. La nostra relativa marginalità ci spingeva ad incontrarci e a collaborare.

Questi primi ed elementari nastri testimoniano bene questa nostra esperienza, resa possibile da questo nuovo e sensibile mezzo d'espressione che da allora ha avuto una forte espansione.

Luogo della memoria del video indipendente e delle arti elettroniche

André Iten

Direttore del Centro per l'Immagine Contemporanea

Dal 1984, a Saint-Gervais, Ginevra, si sta sviluppando un'intensa attività nel campo dell'immagine e in particolare in quella delle arti elettroniche. Quest'attività si è fatta conoscere in un primo tempo essenzialmente nel campo del video di creazione. Una delle manifestazioni importanti, che segnalò al pubblico svizzero e straniero il nostro impegno per il video, fu senza dubbio l'organizzazione di una biennale: la Settimana Internazionale del Video. Nel corso della prima edizione del 1985, l'artista Bill Viola, invitato per un seminario e una retrospettiva della sua opera, offrì alla nostra istituzione la sua creazione-video più recente. Questo dono costituì il primo pezzo della nostra collezione d'arte video. In seguito la nostra raccolta si è molto ampliata e comprende attualmente un migliaio di titoli, diventando così una delle principali collezioni video del mondo. Essa si è costituita, nel corso degli anni, attorno a due assi principali: da una parte la salvaguardia delle opere video d'artisti internazionali, e dall'altra, la



«Blutclip» di Pipilotti Rist, 1993

Photo: Centre pour l'image
contemporaine

DOSSIER

costituzione di un archivio di opere video svizzere. In questo quadro abbiamo dato avvio, nel 1992, in collaborazione col Fondo Municipale d'Arte Contemporanea della città di Ginevra, alla valorizzazione e qualche volta al restauro delle opere video di alcuni pionieri degli anni 70, quali Jean Otth, René Bauermeister, Muriel Olesen, Gérald Minkoff, Janos Urban, Urs Luthi.

Dal 1998 il Centro per l'Immagine Contemporanea riunisce sotto il suo nome le attività fotografiche, videografiche, infografiche e multimediali. Esse spaziano da attività di produzione e di pubblicazioni artistiche (fotografia, video, CD-ROM, opere su Internet), alla diffusione culturale (mostre, proiezioni, siti su Internet, ecc.) e alla funzione di memoria (collezione d'arte video, archivio svizzero della creazione video indipendente, collezione di CD-ROM d'artisti e di siti o opere di artisti su Internet).

Il progetto pilota relativo al video socioculturale indipendente, effettuato in comune dal regista Guy Milliard e da Roger Godat dell'associazione GenLock, ci ha permesso di mettere in evidenza un certo numero di opere, partendo da situazioni sociali e politiche proprie degli anni 70. Esso ha mostrato una grande disparità all'interno della produzione romanda. In effetti, le opere di questo primo periodo, che abbiamo ritrovato e restaurato, sono state prodotte principalmente nella regione di Ginevra. Bisognerebbe però intraprendere una ricerca più approfondita in certe regioni romande per confermare o invalidare le nostre prime impressioni.

Quest'azione ha permesso di mettere in evidenza la permeabilità tra i generi, saggio o documentario, opera d'autore o d'artista. A volte sono gli stessi autori che realizzano un documentario socioculturale e che creano un'opera personale considerata come artistica. **M**

Il Centro per l'Immagine Contemporanea ha creato assieme al Centre Georges Pompidou e al Museo Ludwig di Colonia, un sito Web (www.newmedia-arts.org) dove si può consultare un'enciclopedia delle arti elettroniche che comprende l'insieme delle nostre collezioni con gli estratti delle opere, la biografia e la filmografia degli autori, gli indici e i testi storici on-line ipertestuali.

Editoriale Pierre Smolik (continua da pagina 3)

ed estetiche affascinanti, tanto più che si assisteva, soprattutto a partire dal 1978, ad una proliferazione di formati? Forse qualche videasta uscito dalle Belle Arti, preoccupato della sopravvivenza della sua opera. Ma gli altri?

Fino ad oggi non è stato fatto nessun inventario specifico della produzione video originale. È quindi difficile farsi un'idea precisa del volume della produzione. Uno studio del 1994, realizzato per conto dell'Ufficio federale di statistica, indicava una produzione professionale annuale di 400 video. Dove trovarli? Prendendo contatto con i laboratori, che probabilmente hanno conservato una copia dei lavori realizzati dai loro intermediari, oppure presso alcuni produttori o registi che li avrebbero conservati, senza contare un certo numero d'istituzioni e organismi specializzati (archivi comunali e cantonali, biblioteche, musei e fondazioni) che li hanno raccolti?

I partecipanti al «hearing» si sono posti naturalmente la questione sull'opportunità di creare un archivio-deposito dei nastri video, che sarebbero così salvaguardati su scala nazionale. Bisognerà istituirlo o si potrà partire dai centri esistenti? Si è anche parlato dei problemi relativi alla conservazione e al restauro, legati essenzialmente all'invecchiamento dei nastri – nastri incollati, cancellati – e degli apparecchi obsoleti per visionarli (problemi di manutenzione e di conoscenze tecniche per farli funzionare).

Da questo incontro bernese è scaturito il sostegno di Memoriav, a titolo sperimentale, a due progetti di salvaguardia a favore di opere particolarmente a rischio e che sono l'oggetto del resoconto e della riflessione di questo bollettino.

I risultati che deriveranno da questa esperienza, che non sarà ancora terminata quando queste righe andranno in stampa, ci permetteranno senz'altro di tracciare le linee per una politica da seguire in questo campo. Numerose sono le domande che si pongono: bisognerà fare un inventario delle collezioni videografiche in questo paese, stabilire quanti apparecchi sono disponibili in Svizzera per il visionamento, sensibilizzare gli utenti ai mezzi di salvaguardia del materiale? Quali altri fondi dovrà salvaguardare Memoriav, e in quale ordine di priorità? E infine, troveranno le associazioni, gli individui, i musei, gli istituti un accordo nell'indicare un centro di coordinamento, che diventi il membro fondatore di Memoriav per il settore del video? **M**

Formats, machines, inventions

Comme un vigneron

**Entretien avec Pierre Binggeli
par Lysianne Léchet Hirt**

«La sauvegarde des vidéos m'a concerné dès le début des années 70. Le 1/2 pouce était si peu fiable qu'on était d'emblée préoccupé à l'idée de pouvoir relire les images.»

Pierre Binggeli, ingénieur, a monté son studio Trans Video à Genève en 1968. D'emblée, il a travaillé avec les pionniers de l'art vidéo en Suisse, Jean Otth, Gérald Minkoff, Muriel Olesen. Dès le milieu des années 70, il a collaboré aux vidéos de Godard. «Jean-Luc m'a énormément apporté; son exigence absolue en ce qui concerne la qualité technique m'a obligé à m'informer à fond sur les nouveaux formats que nous utilisons, comme le 1 pouce B. Il me poussait sans cesse à jouer avec les machines, à en tirer le maximum. Notre collaboration s'est muée en une véritable amitié.»

LLH – A partir de quand des auteurs sont-ils venus vous voir pour restaurer leurs vidéos?

PB – «Très tard! La facilité d'usage de l'U-Matic a généré une grande désinvolture, et le mépris esthétique qui prévalait envers la vidéo a gommé le souci de conservation.»

LLH – Quelles sont les opérations-types d'une sauvegarde?

PB – «D'abord, il faut lire les bandes; il est fondamental d'avoir accès à d'anciennes machines; j'en ai une collection! Conçues pour les militaires américains, d'une fiabilité absolue, elles sont une transition entre l'artisanat et l'industrie, et sont très maniables. Ensuite, il y a une part de cuisine sur les bandes dont je ne vous dirai rien! Et il faut estimer si les résultats valent l'investissement, car parfois, après des efforts conséquents, le résultat final est décevant. C'est pourquoi j'apprécie plus que tout de collaborer avec les réalisateurs.»

LLH – Selon vous, quel est le support de conservation à recommander?

PB – «Aucun support actuel ne peut se prévaloir d'une fiabilité durable. C'est pourquoi je dirais qu'il faut sauver les œuvres sur trois supports: – un support numérique sur bande magnétique; – un support DVD, que je préfère, car il offre un très bon rapport qualité-prix et sera très largement diffusé; – et pour finir, pourquoi pas un support film? Il me

paraît évident que la bande magnétique est condamnée; c'est pour cette raison entre autres que je ne crois pas au Beta numérique, par ailleurs si cher qu'il ne sera jamais largement diffusé, et que très vite se posera le problème d'accès aux machines.

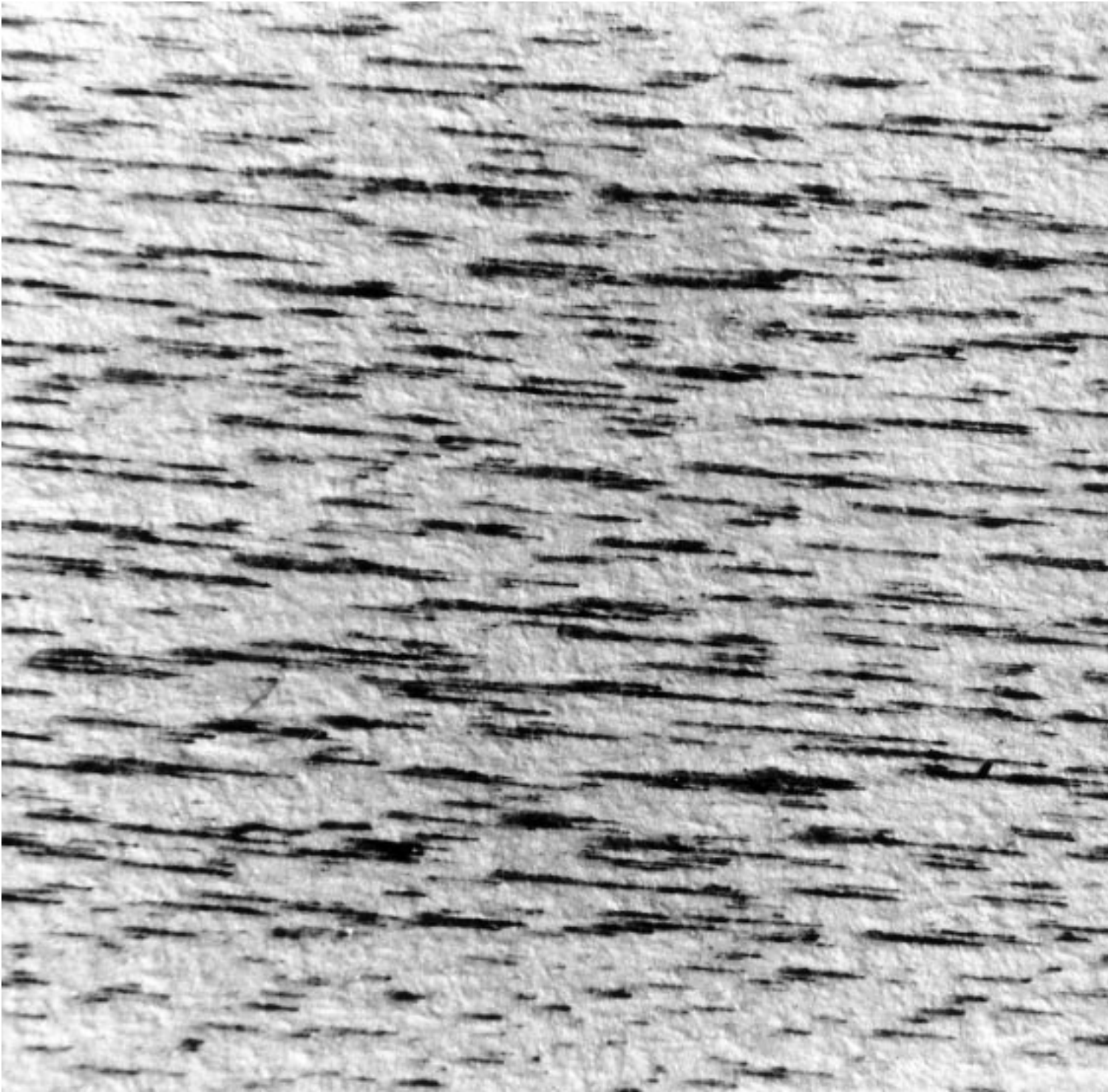
«Ce que je voudrais souligner en matière d'archivage d'images, c'est qu'il faut, comme les vigneron, voir évoluer son vin. Il faut régulièrement visionner, et surtout recopier; l'avantage du numérique, c'est que l'opération de copie ne génère théoriquement plus de perte de qualité. Cela dit, d'autres problèmes surgissent, comme ceux liés à la compression, qui peut avoir des conséquences catastrophiques en terme de qualité. C'est d'ailleurs ce qui me désole sur Internet: les images y sont tellement mauvaises, petites, peu définies, lentes à charger! J'ai peur qu'Internet ne génère une habitude de la médiocrité. Quant à la sauvegarde des données, elle me semble encore bien plus problématique que ce que nous connaissons avec l'évolution des standards vidéo.» **M**

Pierre Binggeli avec
Michel Simon
Genève, 1973

Photo: Pierre Binggeli

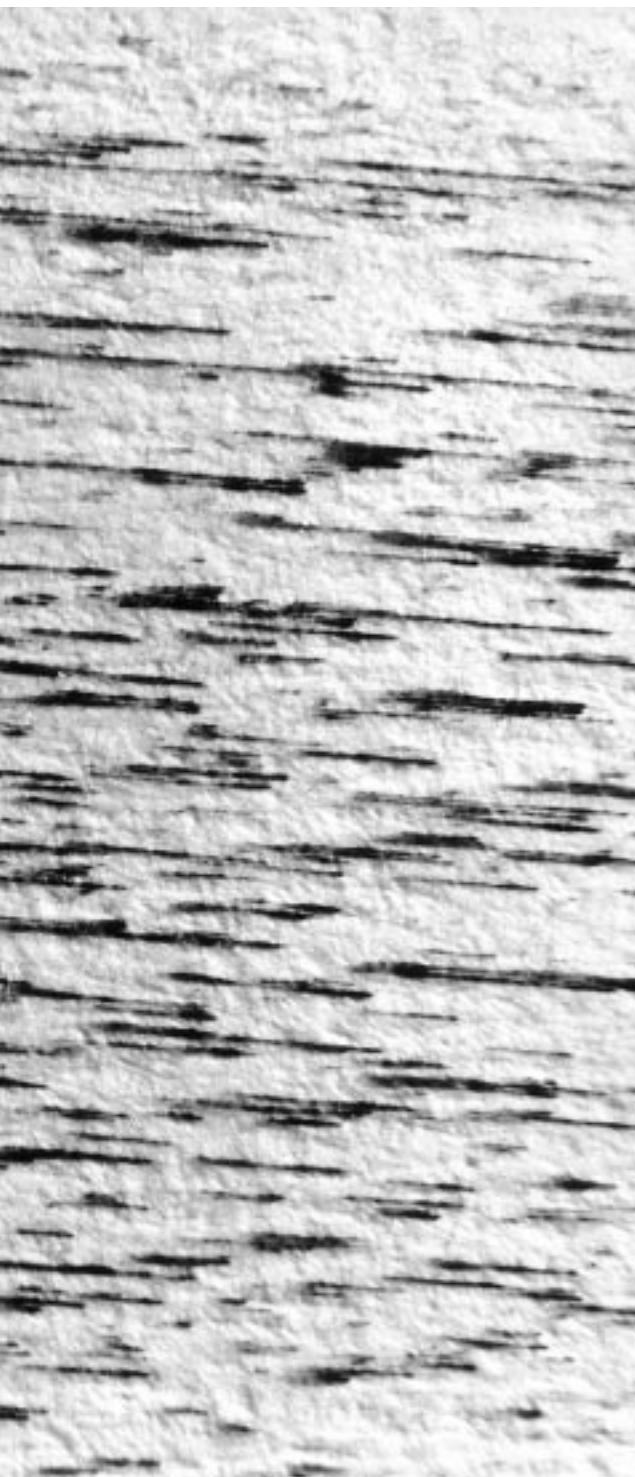


DOSSIER



Filterpapier der Restaurierung von «Züri brännt», Ausschnitt der aufgefangenen Partikel. Restaurierung 1991, Käthe Walser, point de vue Basel.

Photo: 1999, Käthe Walser mit Dank an Patrik Becker



Der Zerfall des Videobandes, oder die Bilder hinterlassen Spuren

Die Magnetköpfe eines Videorekorders generieren das Aufgenommene in Form von magnetisierten Spuren – einer Synchronspur, einer Bildspur und mehrerer Tonspuren – auf das Band.

*Im Laufe der Jahre nehme ich auf diese
Magnetspuren meine Bilder und Töne auf
Auf Hunderte von Kilometern bräunlich
aufgerollter Kunststoffstreifen sind sie
gebannt*

Mit den Jahren löst sich die magnetische Beschichtung vom Kunststoffstreifen ab.

*Die Bilder und Töne trennen sich vom Träger
Ohne Haftung zum Trägermaterial
zerlegen sie sich in einzelne Partikel*

Die losen Partikel lagern sich beim Abspielen auf dem Synchronkopf, dem Videokopf und dem Tonkopf ab. Diese verschmutzen und können keine Informationen mehr lesen.

*Das Bild rauscht
Die Bilder haben sich aufgelöst und
sind verschwunden
Der Videokopf wird blind*

Der Prozess des Zerfalls schreitet stetig voran. Er ist nicht aufzuhalten. Was bleibt, ist die Möglichkeit, im frühen Stadium des Zerfalls die gelösten Partikel aufzufangen. Ein Restaurierungsvorgang, bei dem das Band über ein Filterpapier abgespielt wird. Die losen Partikel haften jetzt am Papier und hinterlassen auf diesem eine neue Spur.

*Auf dem weissen Papier sehen sie aus
wie Spuren im Schnee*

DOSSIER

Formate, Maschinen, Erfindungen

«Beim Video gibt es eigentlich keine Standards»

Gespräch mit Patrick Lindenmaier von Katharina Bürgi

«Es gibt eigentlich nur eine Gewissheit – Video muss immer wieder umkopiert werden. Bei guter Lagerung wird ein heute gültiges Video-Format rund 10 Jahre Dauer haben. Das bringt grosse Probleme bei der Videoarchivierung mit sich. Man denke, welches dauerhafte Format dagegen Film ist: die Perforation auf dem Filmstreifen ist seit Jahrzehnten am gleichen Ort. Bei Video gibt es eigentlich keine Standards.» Das Gespräch mit Patrick Lindenmaier, Kameramann und Regisseur, findet in den Räumen von Swiss Effects in Zürich statt. Hier hat sich Patrick Lindenmaier auf die Entwicklung von Geräten und Konzepten spezialisiert und ist heute in der von Ruedi Schick gegründeten Firma für diesen Bereich verantwortlich. Spezialitäten von Swiss Effects sind etwa die optische Bearbeitung, die Film- und Video-Postproduktion, eine neue Entwicklung für die Digitalisierung von Film. Europäisch einen Namen machte sich die Firma ursprünglich durch das «Fazen» von Video auf Film. «Es hat genug Platz für alle Schweizer Labors, denn alle haben verschiedene Spezialisierungen», meint denn auch Patrick Lindenmaier.

KB: «Welches waren die Arbeitsabläufe im Projekt «Videoarchiv – Stadt in Bewegung»?»

PL: «Nur die 1/2-Zoll-Bänder wurden restauriert, die andern Formate wurden erhalten. Die Halbzollbänder waren nicht mehr abspielbar, weil sie chemisch zersetzt sind. Das Band klebte an der Maschine. Hier wurde die Zusammenarbeit mit Jim Lintner notwendig, dem Inhaber von VidiPax in New York, der weltweit grössten Firma für die Restaurierung von Video. Mit einer Spezialmaschine wird das geschrumpfte und verklebte Band von Partikeln gereinigt. VidiPax besass jedoch keine PAL-Maschine für dieses Format mehr. Die Recherche in der Schweiz ergab, dass bei Container TV noch mehrere vorhanden waren, und Jürg Neuenschwander war bereit, eine zu verkaufen. Ich habe sie eigenhändig im Handgepäck nach NY geschleppt. Das zeigt wieder mal, wie wichtig es ist, dass obsoleete Maschinen noch aufbewahrt werden.»

KB: «Morlove – eine Ode für Heisenberg» von Samir aus dem Jahre 1986 wurde dank Unterstützung von MemoriaV auf eine 35-mm-Kopie gefazt, so dass nun eine Neuaufführung im Kino möglich wird. Dieser Video-Film, auf U-Matic gedreht, gehört ebenfalls zum Projekt «Videoarchiv.»»

Ein 1/2-Zoll-Gerät konnte der Firma Container TV AG in Bern abgekauft werden und ermöglicht nun bei VidiPax in New York die Restauration von Bändern der 1/2-Zoll-Pal-Norm

Ein Blick ins private Museum von Jim Lintner

Ein kleiner Ausschnitt des umfangreichen Geräteparks der Firma VidiPax in New York

Photos: Patrick Lindenmaier



PL: «Morlove» wurde wie alle U-Matic-Bänder zu «Point de vue» in Basel zur Reinigung gegeben, weil dort ein besonderes Know-how auf diesem Gebiet vorhanden ist. Danach wurden die U-Matics zur Archivierung auf ein Master-Digi-Beta überspielt, weil dieser Träger ohne Verlust umkopierbar ist; auch die Geräte werden immer billiger, weil sie in Massen hergestellt werden. Dieses Beta-Digital-Band hat Samir auf dem Avid noch «restauriert». Schliesslich wurde das Submaster für das Sozialarchiv und die weiteren im Projekt vorgesehenen Kopien gezogen. Vom Digi-Beta konnte eine 35-mm-Kopie gezogen werden. Es gab schon früher eine 16-mm-Kopie fürs Kino von «Morlove», aber die war vom Monitor abgefilmt worden.»

«Morlove» war kürzlich in einer Retrospektive von Samirs Werken am *International Filmfestival Rotterdam 1999* zu sehen und kommt bald neu ins Kino. **M**

Mein geliebter Videoschrott

Werner Swiss Schweizer

Irgendwie sind mir diese schweren Videogeräte ans Herz gewachsen. Seit Jahren schleppe ich sie von einer Ecke in die andere. Ab und zu stelle ich eine unter Strom und freue mich, wenn noch alle Lämpchen aufleuchten, Keilriemen und Motoren quietschen, im Kameramonitor sich ein schwarzweisses Bild aufbaut. Bänder abspielen ist bereits problematisch: Meist klebt sich das Band gleich an der Kopftrommel fest; beim VCR riskiere ich, dass die Einfädelautomatik das Band zerknittert und zermanscht, und die Shibaden streikt ohnehin. Also, warum diesen Elektronikschrott weiter aufbewahren?

Die Beziehung der Videobewegung zu ihren Geräten war tendenziell immer schon irrational. Wir gingen zwar nie so weit wie Birgit im «Medienladen Hamburg», die ihre Geräte mit Vornamen bedachte, oder Rolf in Berlin, der beim Schneiden die Hälfte der Zeit unter seiner legendären 1-Zoll-»Ziege« lag und justierte. Aber immerhin, ein «Portapak» war auch für uns Zürcher ein «Portapak» – und nicht einfach eine transportable, akkubetriebene Bild- und Tonaufzeichnungsmaschine von Sony. Zudem kannten wir unsere – nebenbei gesagt, damals sehr teuren – Geräte in- und auswendig: wir wussten, wo und wie die doofen Mini-Jack-Tonbuchsen auszubauen und mit neuen Steckern zu verlöten waren. Vidikon-Röhren wurden ersetzt mit Newikon-Röhren, um in der Nacht Demo-Szenen «besser» aufzeichnen zu können. Ganz Mutige wechselten die Bildköpfe selber aus und justierten sie mit dem Oszilloskop, das Öffnen der Kopftrommel und Reinigen der vergoldeten Kontaktbürsten gehörte zum Standard unserer Videokurse.

Die Angst vor der Technik nahm uns das aus dem Amerikanischen übersetzte «Spaghetti-Manual», die Bibel jeder Videogruppe, vielfach als Raubdruck weiterkopiert, gemäss dem damaligen Motto der Videobewegung: «Copyright? – Nein, danke!».

In den siebziger Jahren wurde eine enorme Menge von Videosystemen und -geräten entwickelt, die wir als gutmütige Consumer und Propagandisten der Gegenöffentlichkeit unentgeltlich im harten Einsatz testeten. Schliesslich verhalfen wir Sony mit seiner AV-Serie zu einem ersten Sieg. Begabte Bastler bauten uns erste Bildmischer mit Stanz- und Negativ-Effekten, Überblendungen, Wipes –



DOSSIER

die kreative Zeit der Videobewegung begann. Erst mit dem «Portapak» kam dann die Befreiung vom Strom, von Kabelrollen und Innenräumen. Und mit den synchronisierbaren Schnitt-Recordern war endlich auch ein «Montieren» von Videofilmen möglich, was nicht mehr war als ein störungsfreies Aneinanderreihen von Videoaufnahmen – die Präzision war abhängig von der manuellen Geschicklichkeit und Reaktionsfähigkeit des Videotechnikers.

Andere Typen und Standards, wie die Shibaden, National, JVC, Fuji, Philips VCR und Video 2000, sie blieben alle auf der Strecke. Mit ihnen viele Stunden von Aufzeichnungen,

auf Bändern, von denen man heute oft nicht mehr weiss, mit welchem System sie aufgezeichnet wurden.

Nun stehen diese kurzlebigen Zeugen dieses verrückten Technologiesprungs bei mir rum, zusammen mit einer der ersten U-matic-Maschinen und einigen portablen VHS-Recordern. Diese beiden Standards (U-matic und VHS) haben sich dann weltweit durchgesetzt. Sie zu sammeln macht keinen Sinn mehr: es gibt zu viele, und die Unterschiede sind zu wenig reizvoll, um alle aufzubewahren.

Gelegentlich staube ich meine Maschinen ab. Noch funktionieren alle. Kaputte Geräte wollte ich nicht aufbewahren. Deshalb sammelte ich auch die technischen Manuals mit den Schaltplänen.

Vor kurzem hatte ich die Idee, alle Geräte zu einer Art Installation aufzubauen, die Portapaks mit ihren Kameras, Bauch- und Schulterstativen an menschenähnlichen Gestellen zu befestigen. Und alles an den Strom anzuschliessen. Ob sie sich gegenseitig etwas zu sagen hätten, etwa über ihre ehemaligen BesitzerInnen? Denn eigentlich interessiert mich die Geschichte der früheren Benutzer mehr als die der Geräte, und ich frage mich manchmal, wo und mit welchen Geräten die Pioniere der Videobewegung heute ihre Filme gestalten, ob und wie ihre heutige Arbeit von der Video-Technik beeinflusst worden ist. **M**

Fundstück Nr. 17
im Videomuseum
von Werner Swiss
Schweizer: Portabler
VHS-Videorecorder
JVC, mit Recorder
HR-2200, Kamera
CV-5001, Farb-
monitor TM-22

Photos:
Werner Swiss Schweizer



Sony Farbkamera DXC-1800, 1 Röhre

Trinicon WEGA (Sony) Farbkamera VCC-4290



Sony Farbkamera M3 (3 Röhren)

THEMA

Preservation of audio-visual archives on the national level

Steve G. Bryant

Keeper of Television, National Film and Television Archive, UK

Introduction

The title and theme of my presentation is the preservation of audio-visual archives on the national level. Although the term “audio-visual” embraces a wide variety of materials, including film, photographic stills and recorded sound, I will be concentrating on television, which is my own special responsibility as well as the subject of this text.

I represent a national archive with responsibilities for preserving as comprehensive as possible a record of television output from all sources within the United Kingdom for cultural and historical purposes and making it publicly available for study and enjoyment. This archive grew out of a traditional and dedicated National Film Archive, which was in fact its title until 1993, although we have been collecting television material since the late 1950s. I would thus say that we are preserving television on a national level, as opposed to a company or regional level.

However, archives such as ours do not exist in all countries, or, where they do, will probably be differently organised and have different legal status and funding provision. This does not mean to say that television material is not being preserved on a national level where there is no national archive dedicated to the task – just that its preservation is differently organised.

The European situation

Let me start with some national examples from around Europe before considering what other solutions may be possible. To my mind the most advanced system of archiving television on a national level exists in France, where the Institut National de l’Audiovisuel (INA) not only receives selected television programmes under legal deposit legislation, but also gets the exploitation rights to much of it three years after transmission, thus ensuring its financial well being. The French have long had a high regard for audiovisual production and this seems a very French solution – certainly one unlikely to find support

in countries where the commercial concerns of the broadcasters would carry the most influence.

Other national archives with responsibility for television exist in Sweden, where there is also national deposit legislation, and Holland, where the archives of the main broadcasters have been merged with some national cultural organisations to form a National Audiovisual Archive.

In most European countries, however, there are no national audiovisual archives with responsibility for television. In these circumstances it falls to the broadcasters to ensure the continued preservation of their historic collections. This is particularly true in a country like Austria, where the national film archive has been historically uninterested in television and where ORF has, until recently, been a monopoly state broadcaster. ORF has thus taken its role in preserving its nation’s television heritage very seriously, though it has only recently begun to think about ways of making it publicly available.

The issues

For the most part, the issues are much the same in all countries, though the solutions are various and have different merits. The history of television archiving is fairly universal. In the early days, which for most countries means the period from the end of the Second World War to the end of the 1950s, the technology of television was inimical to archiving. Most programming was live and what got kept was what was shot on film or specially recorded on kinescopes – certainly it was a small fraction of what was transmitted. It was not until the late 1970s that the movement to retain material gained the upper hand. This applies equally to the state broadcasters as to the commercial companies, where they have existed.

I tend to take it for granted, along with those who are interested in media, history and culture, that television programming is worth preserving and making accessible, at least on a selective basis. Some governments still need convincing, but most are coming round. Moreover, the increasing commercialisation of television offers opportunities for

THEMA

co-operation which may prove inviting to the companies and the recent growth in demand for access to archives as well as the development of new technologies to provide this are positive influences in this direction.

This brings me to the most important aspect of archiving television on a national level – funding. The funding for my Archive's acquisition operation comes mainly from the television companies themselves, under both statutory and voluntary agreements, while the Archive is supported by a government funded cultural agency. In common with most such organisations, though, we have recently had to seek additional sources of funding and one of the newer sources in Britain has proved useful in gaining funds for preservation work. The National Lottery, which was set up in 1994 to provide money towards "good causes", has given the Archive an award for a substantial package of film and video preservation work and the fact that this will ensure the preservation of all 2" tape produced by commercial companies also benefits the companies themselves. I have already made arrangements to receive the remaining collections not in our hands and to supply the companies who have deposited tapes with modern format copies of their own material at very beneficial rates. I believe that this kind of partnership between national archives and television companies offers the best way forward for the preservation of television material.

Some parting thoughts

I trust that the cultural and historical importance of television output is not at issue in this gathering, though it has been the lack of such a conviction that has haunted television archivists down the years. For myself, I see television output as the modern equivalent of

the printed word in its capacity to convey information about our age to future generations and regard the necessity for archival provision as equal to that for books and other printed records. At least if television is not seen as a historic record now it should be in the next century and that is, thankfully, getting close.

A word on rights. Our archive does not own exploitation rights in any of the television material in our collection, though we do act as a distribution agency for some of it. We must thus ensure that rights are respected, which can inhibit the use of our collection. I like this arrangement because it preserves the independence of our archive, which is vital when it comes to making selection decisions. Although in many ways I envy INA's position in being able to raise funds by exploiting the rights they gain, I would be worried that future preservation decisions may depend, as they do in television companies themselves, on giving priority to what is considered the most valuable material commercially. However, in the absence of total and guaranteed public funding, which is a dream, all funding arrangements are going to require some kind of compromising of ideals. Whatever the pressures, I will attempt to ensure the preservation of our television heritage for its own sake. I know through my contacts in the International Federation of Television Archives (FIAT/IFTA) that there are many like me in a wide variety of organisations – cultural archives, public service broadcasters and commercial companies. We may sometimes have to act as subversives against the prevailing commercial or political orthodoxy, but I am confident that, whatever arrangements are made in each country, national television patrimonies will survive. **M**

Several video-tapes in the projects of Memoriav (see the *Dossier* in this Bulletin) have been saved thanks the private collectors of obsolete video machines

Grundig VCR-4000, 1/2-inch, cassette

Photo: Werner Swiss Schweizer



INTERNA

Membres / Mitglieder / Membri**Liste des membres de Memoriaiv et organisation / Mitgliederliste und Organisation von Memoriaiv / Elenco dei membri ed organizzazione di Memoriaiv****Membres fondateurs / Gründungsmitglieder / Membri fondatori**

Bibliothèque nationale suisse, Schweizerische Landesbibliothek, Biblioteca nazionale svizzera, Berne, *Jean-Frédéric Jauslin, président*
 Archives fédérales, Schweizerisches Bundesarchiv, Archivio federale, Berne, *Christoph Graf, vice-président*
 Phonothèque nationale suisse, Schweizerische Landesphonothek, Fonoteca nazionale svizzera, Lugano, *Pio Pellizzari*
 Cinémathèque suisse, Schweizerisches Filmarchiv, Cineteca svizzera, Lausanne, *Hervé Dumont*
 Société suisse de Radiodiffusion et Télévision, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft,
 Società svizzera di radiodiffusione e televisione, Berne, *Felix Bollmann*
 Office fédéral de la communication, Bundesamt für Kommunikation, Ufficio federale della comunicazione, Bienne, *Pierre Smolik*
 Fondation suisse pour la restauration et la conservation du patrimoine photographique, Neuchâtel, *Christophe Brandt*

Membres collectifs / Kollektivmitglieder / Membri collettivi

ArmeefilmDienst, Bern, *Marc Meister*
 Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne, *Hubert Villard*
 Bibliothèque de la Ville, Département audiovisuel, La Chaux-de-Fonds, *Caroline Neeser*
 Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais Genève, Genève, *André Iten*
 Centre valaisan de l'image et du son, Martigny, *Jean-Henry Papilloud*
 Comité international de la Croix-Rouge, Genève, *Christine Ferrier*
 Eidg. Sportschule Magglingen, Bibliothek-Mediothek, Magglingen, *Markus Küffer*
 ETH-Bibliothek Abteilung Non-Books, Zürich, *Dr. Karl Böhler*
 Filminstitut / SFIB-CTIE, Bern, *Francis Moret*
 Musée suisse de l'appareil photographique, Vevey, *Pascale et Jean-Marc Bonnard Yersin*
 Museum für Kommunikation, Bern, *Thomas Dominik Meier*
 Photoswissair Stiftung, Zürich, *Peter Nydegger*
 Pro Helvetia, Zürich, *Rolf Keller*
 Schweiz. Stiftung für die Photographie, Zürich, *Walter Binder*
 Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, *Dr. Anita Ulrich*
 Société suisse des auteurs, Lausanne, *Bernard Falciola*
 Suissimage, Bern, *Dieter Meier*
 Università della Svizzera italiana, Lugano, *Eddo Rigotti*
 Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz, Zürich, *Jon-Peider Arquint*
 Ville de Lausanne, Service des affaires culturelles, Lausanne, *Olivier Pavillon, Frédéric Sardet*

Membres de soutien / Gönnermitglieder / Membri sostenitori

Amsler André, Zürich, Filmproduzent
 Association des chefs opérateurs suisses, Lausanne, *Hugues Ryffel*
 Association Films Plans-Fixes, Lausanne, *Michelle Deschenaux*
 Basler Mission, Basel, *Marcus Buess*
Baumann Paul, Zürich, Jurist
 Berner Schulwarte, Bern, *Bruno Remund*
 Berner Stadt- und Universitätsbibliothek, Bern, *Bürger Ulrike*
 Bernische Stiftung für Fotografie, Film und Video, Bern, *Thomas Pfister*
 Bibliothèque cantonale jurassienne, Porrentruy, *Géraldine Rérat-Oeuvray*
Bürgi Katharina, Zürich, Politologin
 Centre universitaire informatique Université de Genève, Genève, *Thierry Pun*
 CHERSA, Genève, *Yves Collart*
Cosandier Jean-François, La Chaux (Cossonay), chef documentation et archives, Radio suisse romande
Danuser Hanspeter, Hemberg, Historiker
Ferrari Fernando, Motto Blenio, Cinema Blenio Acquarossa
 Fotomuseum Winterthur, Winterthur, *Urs Stahel*
Gaggini-Fontana Matilde, Roma, ricercatrice
Hotan Martin, Basel, Dokumentalist, SR DRS
 Infothek SBB, Bern, *Werner Neuhaus*
Janner Sara, Basel, Historikerin und Archivarin
Jaques Pierre-E., Lausanne, assistant Université de Lausanne
Johnson Bernadette, Basel, Audio-Restauration, -Dokumentation
Junod Jean-Blaise, La Chaux-de-Fonds, cinéaste
Kromer Reto, Ecublens, chercheur histoire du cinéma
Lüthi Manfred, Schmiten, Organisationsberater IBM
 Media Desk / Euroinfo Schweiz, Bern, *Corinne Kuenzli*
Mettraux Béatrice, Corminboeuf, bibliothécaire
Müller Rudolf, Zürich, Historiker
 Musée de l'Elysée, Lausanne, *Christophe Blaser*
 Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève, *Marie-Agnès Gainont-Court*
Pithon Rémy, Allaman, professeur cinéma
 Ringier Dokumentation Bild, Zürich, *Sibylle Nebiker Hartmann*
Roth Serge, Genève, chef documentation et archives, Télévision suisse romande
 Schweizerisches Landesmuseum, Ressort Historische Fotografie, Sammlung Herzog, Zürich, *Ricabeth Steiger*
 Schweizerisches Sportmuseum, Basel, *Maximilian Triet*
Seiler Alexander J., Zürich, Filmautor und Publizist
 Université de Genève, Service des bibliothèques (SEBIB), Genève, *Gabrielle von Roten*
 Verein Portrait-Filme, Zürich, *Peter Swoboda*
 Verkehrshaus der Schweiz, Luzern, *Daniela Walker*

Etat au 28.2.1999; la liste des membres sera mise à jour après la prochaine assemblée générale.
 Stand am 28.2.1999; die Liste der Mitglieder wird nach der nächsten Generalversammlung nachgeführt.
 Stato al 29.2.1999; l'elenco dei membri sarà aggiornato dopo la prossima assemblea generale.

Comité directeur / Vorstand / Comitato direttivo

Les membres fondateurs /
 Gründungsmitglieder / Membri
 fondatori

Jean-Henry Papilloud,
 représentant des membres
 collectifs / Vertreter der
 Kollektivmitglieder / rappre-
 sentante dei membri collettivi

Franco Messerli, Bern,
 SRG-SSR

Secrétariat général / Geschäftsstelle / Segreteria generale

Kurt Deggeller, Directeur
Françoise Clément,
 Assistante du Directeur
Nadya Rohrbach,
 Secrétariat général
Katharina Bürgi,
 Public Relations
Françoise Simonet Chatton,
 Gestion de projets, Site Web
Pia Imbach, Site Web

IMPRESSUM

Bulletin Memoriaiv
 Nr. 5
 April/Avril/Aprile 1999

Editeur/Herausgeber/ Editore:

Memoriav
 Giacomettistr.1, Postfach
 3000 Bern 15
 Tel. 031/350 97 60
 Fax 031/350 97 64
 e-mail: infos@memoriav.ch
<http://www.Memoriav.ch>

Rédaction/Redaktion/ Redazione:

Katharina Bürgi

Traductions/Übersetzungen/Traduzioni:

Elena Panduri, Elena Spoerl (I),
 Frédéric Terrier (F)
 Cornelia Schürch (D)

Korrekturen/Corrections/ Correzioni:

Marie-Claire Büchel,
 Cristina Terrier-Magistra

Tirage/Auflage/Tiratura:

2000 ex.

Réalisation graphique/ Grafische Gestaltung/ Realizzazione grafica:

TSR Service graphique,
 Pierre Richard Preti;
 Markus Lehmann, Stämpfli AG

Impression et distribution/ Druck und Vertrieb/ Stampa e distribuzione:

Stämpfli AG
 Grafisches Unternehmen

PRO MEMORIA

20. April 1999	Generalversammlung von Memoriav, Zürich Präsentation der Videoprojekte von Memoriav
20 avril 1999	Assemblée générale de Memoriav, Zurich Présentation des projets vidéo de Memoriav
19–25 avril 1999	«Visions du réel» Festival international du cinéma documentaire, Nyon
23 avril 1999 13–14 heures	«Visions du réel», Nyon Usine à Gaz – Salle du Doc Marché Présentation des projets vidéo de Memoriav

«Züri brännt», Videoladen
1980

Photo: Videoladen

