

## TENDANCES DE L'ART-VIDEO SUISSE D'AUJOURD'HUI

Ursula Perucchi

La Vidéotechnique, c'est-à-dire la marque électromagnétique de l'image et sa restitution sur l'écran, occupe les artistes d'aujourd'hui de façon encore plus remarquable.<sup>1</sup> Après une phase où l'intérêt pour l'art-vidéo est diminué, on assiste depuis le début des années '80 à une nouvelle phase caractérisée par un considérable développement. Ceci est directement lié au développement de la technologie de l'ordinateur, qui offre aux artistes, avec la manipulation digitale de l'image et les techniques électroniques de découpe, la possibilité d'obtenir une précision, pas connue jusqu'à présent, dans la formation de séquence d'images.<sup>2</sup>

Les artistes suisses se sont intéressés très tôt à ce qui concerne le médium-vidéo et, surtout dans la Suisse Romande, on a commencé à produire, depuis déjà le début des années '70 (un peu plus tard que la génération de pionniers aux USA, avec Vito Acconci, Bruce Nauman, Nam June Paik, William Wegman) des bandes-vidéo artistiques. Parmi les premiers qui travaillèrent avec le médium, un peu après la réussite de l'introduction de la vidéo en Suisse (en 1968/69), il y a Gérald Minkoff, Jean Otth, Muriel Olesen, René Bauermeister, et Janos Urban.

Quelque temps après, il y avait aussi Chérif et Silvie Defraoui. Déjà en 1972, la Galerie Impact de Lausanne organisa une exposition sous le titre de "Action Film Vidéo", avec la projection de films de Bauermeister, de Minkoff, Olesen, Otth et Urban, et d'oeuvres-vidéos.

Dans ces premiers temps, la Vidéotechnique ne jouit pas d'une grande faveur auprès des artistes suisses-allemands à l'exception de Urs Lüthi, et un peu plus tard Dieter Meier, Hannes Vogel et Dieter Roth, dont les oeuvres-vidéos furent pour la plupart réalisées en collaboration avec Arnulf Rainer. Depuis le début des années '80, a lieu ici aussi une intensive explication avec le médium et la nouvelle génération est active dans la production vidéo: Hanspeter Ammann et Alexander Hahn de Zürich; Claude Gaçon, Reinhard Manz, René Pulfer, Alex Silber et Anna Winteler de Bâle; Carlo Lischetti et Franziska Megert de Berne.<sup>3</sup>

La génération de pionniers, laquelle adopta le caractéristique comportement anti-TV pendant le temps de formation de l'art-vidéo, observa dans son travail les possibilités d'expression de ce nouveau médium technique. Par exemple, Minkoff thématiza la problématique du voir pendant qu'il produisait de tels effets de transcription et de graduation de la profondeur des espaces, avec la superposition des bandes, de telle sorte que chaque strat d'espace ne fût plus identifiable et l'espace-même acquiesca une étrange ambiguïté ("Chalk Walk" et "Chulk Wulk", 1974). Bauermeister attaqua les habitudes

du voir développées à travers la TV, puisqu'elles donnaient l'impression que les choses se passaient derrière un vitre opaque, c'est-à-dire à l'intérieur de la caisse TV ("Support-Surface", 1969). Ou bien il réfléchit sur le rapport entre réalité et image à l'aide de la superposition, dans le déplacement des phases, d'images-vidéo enregistrées ("Transvidéo", 1974). Il fit des expériences avec le médium et laissa que par exemple, les 2 moitiés d'un visage fassent l'un devant l'autre des mouvements différents, après avoir coupé en 2, verticalement, la surface du monitor ("Aléatoire I et II, 1978). Avec la division de la surface du monitor, travailla aussi Janos Urban et Urs Lüthi; en outre ils manifestèrent déjà un intérêt plus vif pour le contenu, même si celui-ci se présentait en fractions (fractionné)<sup>4</sup>.

Alors que la génération de pionniers produit aujourd'hui encore très peu de bandes et se concentre sur les installations-vidéo et les vidéo-sculptures (Minkoff, Olesen, Defraoui), ou bien se tourne de nouveau vers la peinture (Otth; Bauermeister est entre-temps mort), un nouveau et remarquable progrès a lieu, depuis quelque temps, chez les jeunes artistes de la Suisse Romande. Il s'agit pour la plupart de licenciés de la classe formée par les arts audio-visuels (par exemple, Patrice Baizet, Marie-José Bürki, Simon Lamunière, Eric Lanz et Jean Jacques Le Testu, avec aussi Alan McCluskey et Guy Millard) de l'Ecole Supérieure d'Art de Genève de Silvie et Chérif Defraoui.

Les jeunes vidéo-artistes suisses appartiennent à la soi-disante IIIème Vidéo-génération, qui est grandie avec la TV et les nouvelles technologies. Ils utilisent très naturellement les nouvelles possibilités techniques évoluées aujourd'hui, avec lesquelles de très nouveaux rythmes de l'image et du son peuvent être générés. Ils ont fondamentalement plus aucun comportement négatif envers la TV. Toutefois ils désirent changer les habitudes du voir, auprès de la TV et introduire les nouvelles technologies seulement en tant qu'élément d'aide pour pouvoir développer un propre langage de l'image. Les bandes seront composées d'une façon nouvelle, rythmées à travers de brèves séquences et elles obtiendront, avec le matériel de son élaboré rythmiquement, une vitesse vraiment grande que celle des bandes d'hier, qui devaient compter sur des collocations plus simples et sur moins de découpages.

A la suite des exemples choisis, il faut maintenant chercher à illustrer les tendances de l'art-vidéo suisse d'aujourd'hui.

Eric Lanz, vidéoartiste genevois né en 1962, explore avec son "Vidéoalphabet", commencé en 1985 et réalisé en partie sur bandes-vidéo et en partie avec installations, les relations entre ceci et les figures mythologiques. La bande "V/Venus" du 1985, par exemple, commence par la forme de la lettre "V", forme qui peu à peu se transforme en chaise gynécologique qui, fortement mise en évidence dans l'image, dégage quelque chose de très menaçant (avec ses volumineuses parties en métal et en cuir). De cette réaliste situation, la caméra passe tout à coup à la représentation d'un voyage dans les

profondeurs. A travers une ouverture ronde, on arrive à un entourage inconnu, comme dans un paysage d'intérieur, qui tranquillement et doucement glisse jusqu'à ce que l'artiste revient à une statue de Vénus, autour de laquelle se promène un chat noir, notamment symbole sexuel. Alors que dans cette bande une vision très personnelle y est représentée, dans d'autres travaux, le médium-vidéo est plus fortement reflété.

Dans "E/Echo", par exemple, Eric Lanz divise la surface du monitor verticalement, de même comme autrefois fit René Bauermeister, mais il fait quand-même un progrès, par rapport à l'autre.

Dans une confrontation de type "jeu de cartes" des images et des leurs "echos" visuels, des figures vivantes ou des choses se mirent pour la plupart dans leur même représentation: c'est-à-dire en tant que choses non-vivantes. Par exemple, un nu féminin vivant trouve sa réponse dans une sculpture de pierre; un visage de femme, dans une tête de poupée; une main, dans un gant de caoutchouc.

Eric Lanz utilise aussi des images qui nous parviennent de la TV ou des films; il analyse les images des médias et les met en relation avec nos réactions.<sup>5</sup>

Il analyse comment l'inconscient, nos désirs et nos convoitises s'identifient avec les images des médias et encore comment ils sont influencés par ces images-ci. Ainsi faisant, il ne consulte plus les possibilités techniques des médias, mais leurs contenus, qui justement nous arrivent à travers eux.

Dans la bande "O/Orphée" du 1986, on voit par séquence d'images fragmentées, un "sous-monde" métallique, avec escaliers à grille, tubes labyrinthiques et canaux d'air, dans lesquelles un jeune homme, à l'aide d'un yoyo rouge et lumineux, explore des trous noirs et profonds qui parfois, comme s'il s'agissait d'une réponse, laissaient étinceler un objet rouge. Se mouvant à tâtons dans ce monde gris (quelquefois il est observé du haut, à travers un trou), il arrive, accompagné d'une musique d'opéra, à un bâtiment en métal dans lequel il chante en conjurant, et au moyen de ça, il élimine le resplendir des différents objets rouges. Couleurs et ton, dans cette bande, sont substitués par des images, qui sont les porteurs d'expression. Dans un interview, Eric Lanz interprète les lettres de notre temps en tant que membre ? : "entre l'ordinateur programmable et l'homme capable de rêver". Les figures mythologiques qu'il met en relation avec ces lettres indiquent "à partir de leur caractère non-linéaire une façon de penser pré-alphabétique, mytique".<sup>6</sup>

Ici l'on touche un thème qui est fondamental pour les travaux de plusieurs jeunes artistes-vidéo.

Maintenant, dans leur langage de l'image, ils ne se tiennent plus à des structures narratives solides, c'est-à-dire à une façon de raconter caractérisée par une suite logique des événements, mais ils produisent d'étranges connexions à travers lesquelles ils mettent en relation les différents plans et les différents temps.

Alexander Hahn, né en 1954 à Zürich, décrit dans ses premières "Science-Fiction-bandes" ("State of being" et "The Outer Plant" du 1982) l'"histoire", d'une façon non-linéaire. Avec la libre combinaison de séquences d'images d'origines différentes, une atmosphère qui réussit à capturer le spectateur plus associativement que rationnellement est produite. Ceci devient plus fréquent dans ses nouvelles bandes-vidéo "Secret Sanctions" du 1986 et "Viewers of Optics" du 1987. Les séquences d'images ne constituent plus un récit lié et logique, mais laissent que les sensations, les songes et les états d'âme deviennent perceptibles. Alexander Hahn s'appuie exprès sur ses rêves et montre ainsi que la langue du médium électronique est très bien indiquée pour transformer les mécanismes du rêve en image. Certains moyens électroniques correspondent merveilleusement à la "logique" spécifique des rêves comme par exemple les passages courant d'un espace à un autre, ou bien d'un temps à un autre, les "collages" électroniques, le devenir transparent des fonds et leur changement avec d'autres images. Dans "Secret Sanctions", les acteurs se déplacent (comme dans un scénario de Kafka selon lois impénétrables, montent et descendent suivis et regardent enfin à l'horizon où en tant que pressentiment funeste d'une catastrophe à niveau mondial" (Alexander Hahn), de loin un nuage de fumée se lève.

Encore plus intensivement, on retrouve cette tendance apocalyptique dans la vidéo "Viewers of Optics". La caméra prend des bâtiments détruits, des arbres morts, des parages sales, des canaux pleins d'ordures; tout à coup elle se déplace dans un autre temps et un autre espace: des architectures de la Renaissance dessinées, le trafic des places animées d'une ville ou d'un paysage avec arbres brûlants, et enfin elle pose des relations réciproques et courantes entre ceux-ci. Tout est plongé dans une lumière très diffuse et filmé avec des couleurs presque éteintes. Encore plus que dans les vidéos précédentes, Alexander Hahn pose ici les couleurs comme porteurs de l'expression et laisse que ses images deviennent plus métaphysiques.<sup>7</sup>

Dans ces 2 dernières vidéos, l'artiste a trouvé complètement un nouveau langage de l'image. Ses séquences électroniques du rêve, qui ne suivent plus des structures logiques-rationnelles, rompent avec nos habitudes de perception et offrent ainsi au spectateur de nouvelles formes de connaissance.

Même les vidéos de Hanspeter Ammann, né en 1953 à Zürich, ne suivent plus les structures normatives et narratives ordinaires. Il aspire par contre à ordonner les séquences d'images les unes à côté des autres et à obtenir un rythme conforme au défilement des images, de sorte que elles correspondent à la technique de montage des souvenirs. Il a développé un langage de l'image, qui semble fonctionner comme un souvenir. Dans la vidéo "Tempo da Serpente" du 1987, qui thématise le souvenir du Brésil, il lui plaît, au moyen des possibilités spécifiques de la vidéo-technique, (comme un peu de retard, ou l'accaparement du défilement des images, les statues, les répétitions rythmiques, les

flous, les tons colorés, le changement des contrastes et de la clarté) de rendre perceptibles au spectateur ses élaborations personnelles des événements, ses réflexions, ses sentiments de tristesse ou de douleur.<sup>8</sup>

Dans sa dernière vidéo, du 1987 "Gegen Gefühls Debilität", il fait encore un autre pas en avant. Le thème, c'est sa propre perception et la représentation de cette perception. Cela est caractérisé par le fait que les images ne sont pas montées linéairement-narrativement, selon des lois ordinaires, mais de sorte qu'elle correspondent à l'inspiration du moment.

Marie-José Bürki, née en 1961 et habitant Genève, compose elle aussi ses vidéos à partir de souvenirs et de la mémoire. Pour la plupart des ses travaux, le titre contient une métaphore de l'éléphant: par exemple, "Un éléphant n'oublie jamais", du 1985.

Dans un interview avec Grita Insam, elle déclare: "Ce qui m'a intéressé le plus pendant mon travail avec les médias comme la vidéo, c'est leur capacité d'accumulation et de entassement: une mémoire, un accumulateur sans corps. Et on dit justement que les éléphants n'oublient pas".<sup>9</sup>

Dans sa dernière bande-vidéo "Celui qui a vu passer les éléphants blancs" du 1986, un escargot rampe de gauche à droite sur l'écran. Au-dessus de lui, comme séparés par des bancs de brume de leur plaine, des bateaux, des autos, des personnes et des avions traversent de temps en temps le monitor, comme étant sans espace, c'est-à-dire dans leur propre vitesse, qui demeure en étrange contraste avec le temps de l'escargot.

Un effet suggestif naît du rythmique retentir, qui résonne pendant le défilement de l'image. Dans la IIème partie de la vidéo, il y a des images de TV et des extraits de films qui se succèdent rapidement: speakers du journal télévisé, incendies, extraits de westerns, films de guerre, scènes de combat, représentation de villes. A la fin, l'escargot réapparaît; il a maintenant terminé sa marche à travers l'écran.

Toutes les autres images discontinues passent à travers un temps réel, duquel l'escargot a besoin.

"Regarder en passant un éléphant blanc, correspond à l'observation du vent qui est en train de souffler: un vent d'images, dans lesquelles la vitesse entre en concurrence avec la mémoire". (Marie-José Bürki).<sup>10</sup>

Donc, un travail sur la capacité de la mémoire et son fonctionnement dans le flux des images ainsi que sur la simultanéité des différents espaces et plans.

La vidéo "ABC", faite en 1961 par le genevois Simon Lamunière, appartient à une cohérence plus structurelle et conceptuelle: ici, les lettres de l'alphabet, apparaissant dans l'image, sont combinées avec l'alphabet récité par une personne, alphabet qui ne suit pas l'ordre habituel des lettres. "Avec le changement de l'usage conventionnel des lettres (formation des mots), à cause des qualités sonores, j'ai tenté de trouver une

nouvelle relation entre la figure et le texte" (Simon Lamunière)<sup>11</sup>.

Cette nouvelle relation non-linéaire ouvre une porte à un plus vaste domaine des associations, de sorte que le spectateur croit découvrir par là de nouveaux mots et de nouvelles suites de mots.

Même si les nouveaux artistes sont très différents les uns des autres et ont développé un propre langage de l'image, il y a des tendances qui en ressortent et qui sont communes à tous. A cela, appartiennent le susmentionné intérêt pour les nouvelles structures spatio-temporelles et l'effort de libérer le langage d'image, non-linéaire, des normes courantes, et de montrer des relations tout à fait inouïes.

A cela appartient aussi l'inclination à la mentalité mythologique, ainsi qu'à des structures de rêve et du souvenir.

NOTES

- 1) Le text suivant se concentre sur la bande-vidéo artistique et laisse de côté toute autre forme de travail sur la vidéo d'aujourd'hui (comme les performances, les documentations, les installations-vidéo ou les vidéo-sculptures).
- 2) Même les artistes de la génération de pionniers (comme Bruce Nauman), qui pour des années n'ont pas travaillé avec la vidéo, redécouvrent aujourd'hui de nouveau ce médium.
- 3) Le Kunsthhaus de Zürich a introduit, depuis 1980, la vidéo, en tant que nouveau médium artistique, dans sa politique d'exposition et de collection. En relation avec des cycles-vidéo préparés régulièrement, dans lesquels on donne un coup d'oeil à la production-vidéo soit d'un pays, soit d'un artiste, et dans lesquels on présente thématiquement des groupes associés, il y a eu la construction d'une vidéothèque qui compte aujourd'hui à peu près 140 bande-vidéo.
- 4) Pour une présentation détaillée de la préhistoire de l'art vidéo suisse, voir: Ursula PERUCCHI, "Schweizer Künstler in der Video-Sammlung des Kunsthhauses Zürich." in Szene Schweiz. Kölnischer Kunstverein, Köln 1983, S. 6 ff.
- 5) Description conclusive dans l'article de François-Yves Morin sur Eric Lanz, dans le catalogue "Stiller Nachmittag" - Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthhaus Zürich 1987.
- 6) Wind im Getriebe, Galerie Grita Insam, Wien (1987).
- 7) Description conclusive dans l'article de Ursula PERUCCHI sur Alexander Hahn, dans le catalogue "Stiller Nachmittag" -Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthhaus Zürich 1987.
- 8) Cf. l'article de Ursula PERUCCHI sur Hanspeter Ammann dans le catalogue "Stillet Nachmittag" - Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthhaus Zürich 1987.
- 9) Wind im Getriebe, Galerie Grita Insam, Wien (1987).
- 10) Höhenluft. Video-Szene Schweiz., Köln 1986.
- 11) Offenes Ende, Junge Schweizer Kunst, Nürnberg und Erlangen 1987, Teil 2, S. 42.