

KUNSTHAUS ZÜRICH

Monsieur
Rinaldo Bianda
Via Varenna 45

6600 L o c a r n o


Zurich, le 19 novembre 1987
UP/ur

Cher Rinaldo,

Voici la traduction corrigée de mon texte sur le vidéo en Suisse. Comme je t'ai dit au téléphone, la traduction est très mauvaise. J'ai corrigé les erreurs évidentes qui étaient en si grand nombre qu'on a dû retapper le texte. Maintenant que les erreurs sont éliminées, le texte sent quand même terriblement la traduction d'une allemande. Cela ne sonne pas du tout français! Il faut absolument qu'une personne de langue française contrôle encore une fois le texte entier. Je t'en serais infiniment reconnaissante.

En outre, il faudra mentionner le traducteur pour voir que c'est une traduction et non le texte original.

Merci d'avance et avec mes meilleures salutations,



Ursula Perucchi

Annexe ment.

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

Ursula Perucchi

La Vidéotechnique, c'est-à-dire l'enregistrement électromagnétique de l'image et sa reproduction sur l'écran, occupe les artistes d'aujourd'hui de façon plus remarquable.¹ Après une phase où l'intérêt pour l'art-vidéo était quelque peu diminué, on assiste depuis le début des années '80 à un nouvel essor. Ceci est directement lié à l'évolution 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 des séquences des images.²

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 des 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, et d'oeuvres-vidéos de Minkoff, Olesen, Otth et Urban.

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, on s'occupe ici aussi d'une manière plus intense de ce médium et la nouvelle génération est active dans la production: 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.³

La génération des pionniers, laquelle adopta le comportement anti-TV caractéristique pour la période de formation de l'art-vidéo, étudia dans son travail les possibilités d'expression de ce nouveau médium technique. Par exemple, Minkoff visa à la problématique du voir en produisant des effets de multiplication et de graduation de la profondeur des espaces, avec la superposition des bandes, de telle sorte que les strats d'espace ne furent plus identifiables 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, en donnant l'impression que les choses se passaient à l'intérieur de la caisse TV ("Support-Surface", 1969). Ou bien il interrogea le rapport entre réalité et image à l'aide d'une superposition, d'images-vidéo enregistrées l'une après l'autre ("Transvidéo", 1974). Il fit des expériences avec le médium et organisa par exemple, après avoir coupé en 2, verticalement, la surface du monitor que les deux moitiés d'un visage fassent des mouvements indépendants l'un de l'autre ("Aléatoire I et II", 1978). Janos Urban et Urs Lüthi travaillèrent aussi avec la division de la surface du monitor, mais ils manifestèrent déjà un intérêt plus vif pour le contenu.⁴

Alors que la génération des 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 entretemps 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 pour les arts audio-visuels, fondée par Silvie et Chérif Defraoui à l'Ecole Supérieure d'Art visuel de Genève, par exemple Patrice Baizet, Marie-José Bürki, Simon Lamunière, Eric Lanz et Jean Jacques Le Testu, avec aussi Alan McCluskey et Guy Millard.

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 ton peuvent être générés. En principe, il n'ont plus de comportement négatif envers la TV. Toutefois ils désirent changer les habitudes du voir de la TV, et ils n'introduisent les nouvelles technologies qu'en tant que moyens pour pouvoir développer un propre langage de l'image. Les bandes sont composées d'une façon nouvelle, rythmées à travers de brèves séquences, et elles obtiennent, avec le matériel de ton élaboré rythmiquement, une vitesse plus grande que celle des bandes d'hier, qui ne connaissaient que de simples positions de la caméra et peu de découpages.

A la suite d'exemples choisis, nous allons maintenant illustrer quelques 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/Vénus" de 1985, par exemple, commence par la forme de la lettre "V", forme qui peu à peu se transforme en chaise gynécologique qui, fortement mis en évidence dans l'image, dégage quelque chose de très menaçant (avec ses volumineuses parties en métal et en cuir). De cette situation réaliste 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 un paysage d'intérieur, qui glisse tranquillement et doucement jusqu'à ce que l'artiste revient à une statue de Vénus, autour de laquelle se promène un chat noir, connu comme symbole sexuel. Alors que dans cette bande une vision très personnelle y est représentée, dans d'autres travaux, l'artiste réfléchit plus fortement le médium-vidéo.

Dans "E/Echo", par exemple, Eric Lanz divise la surface du monitor verticalement, de même comme autrefois fit René Bauermeister. Dans une confrontation de type "jeu de cartes" des images et des leurs "echos" visuels, les figures vivantes ou les objets se mirent dans leur "représentation": c'est-à-dire dans des 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 des images qui nous parviennent de la TV ou des films; il analyse les images des médias et en même temps nos réactions vis-à-vis d'eux.⁵ 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" de 1986, on voit, par séquences 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, explore des trous noirs et profonds qui parfois, comme s'il s'agissait d'une réponse, laissent étinceler un objet rouge. Se mouvant dans ce monde gris (quelquefois il est observé du haut, à travers un trou), il arrive, accompagné d'une musique d'opéra, à une boîte en métal où il provoque en chantant, l'apparition de différents objets rouges. Couleurs et tons, dans cette bande, sont des éléments d'expression équivalents aux images. Dans un interview, Eric Lanz interprète les lettres en tant que lieux "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, mythique". Ici l'on touche un thème qui est fondamental pour les travaux de plusieurs jeunes artistes-vidéo. Dans leur langage de l'image, ils ne suivent plus les structures narratives fixées, c'est-à-dire

une façon de raconter caractérisée par une suite logique des événements, mais ils produisent des rapports inaccoutumés en mettant en relation les différents plans et les différents temps.

Dans ses premières bandes de "Science-Fiction" ("State of being" et "The Outer Plant" de 1982) Alexander Hahn, né en 1954 à Zürich, décrit l'"histoire" d'une façon non-linéaire. Par une libre combinaison des séquences d'images d'origines différentes, il sait créer une atmosphère qui réussit à capturer le spectateur plus associativement que rationnellement. Ceci est encore plus prononcé dans ses nouvelles bandes-vidéo "Secret Sanctions" de 1986 et "Viewers of Optics" de 1987. Les séquences d'images ne constituent plus un récit lié et logique, mais laissent deviner des sensations, des songes et des états d'âme. Alexander Hahn s'appuie sur ses propres rêves (de nuit et de jour) et montre que le langage du médium électronique est très bien adapté à transposer les mécanismes du rêve en image. Certains moyens électroniques correspondent merveilleusement bien à la "logique" spécifique des rêves, comme par exemple les transitions d'un espace à un autre, ou bien d'un temps à un autre, les "collages" électroniques, la transparence des fonds et leur échange par d'autres images. Dans "Secret Sanctions", les acteurs se déplacent (comme dans un scénario de Kafka) selon des lois impénétrables, ils montent et descendent éternellement des escaliers, prennent la fuite et regardent enfin à l'horizon ou "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, des places animées d'une ville ou un paysage avec arbres brûlants, en établissant des relations réciproques entre ceux-ci. Tout est plongé dans une lumière très diffuse et filmé avec des couleurs

presqu'étéintes. Encore plus que dans les vidéos précédentes, Alexander Hahn utilise ici les couleurs comme éléments d'expression qui font que ses images deviennent plus métaphysiques.⁷

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

Les vidéos de Hanspeter Ammann, né en 1953 à Zürich, se libèrent aussi des structures normatives et narratives ordinaires. Il vise à ordonner les séquences d'images d'une telle façon et à obtenir un tel rythme dans le déroulement des images, qu'elles correspondent à la technique de montage de la mémoire. Il a développé un langage de l'image, qui semble fonctionner comme la mémoire. Dans la vidéo "Tempo da Serpente" de 1987, qui a pour sujet le souvenir du Brésil, il réussit, au moyen des possibilités spécifiques de la vidéo-technique, (comme le retardissement, ou l'accélération du défilé des images, les stills, les répétitions rythmiques, les flous, les tons colorés, le changement des contrastes) à rendre perceptibles au spectateur ses expériences^{recues}, ses réflexions, ses sentiments de tristesse ou de douleur.⁸

Dans sa dernière vidéo de 1987 "Gegen Gefühls Debilität", 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 d'une manière linéaire et narrative, selon les lois conventionnelles, mais de sorte qu'elles correspondent à la vision de l'artiste.

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 de ses travaux, le titre contient une métaphore de l'éléphant: par exemple, "Un éléphant n'oublie jamais", de 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 d'entassement: une mémoire, un accumulateur sans corps. Et on dit justement que les éléphants n'oublient pas."⁹

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

Un effet suggestif naît du claquement rythmique, qui résonne pendant le défilé des images. 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 images discontinues mentionnées se sont déroulées à travers le temps réel, dont l'escargot avait besoin. "Voir passer l'éléphant blanc, veut dire, regarder passer le vent: un vent d'images, dans lesquelles la vitesse entre en concurrence avec la mémoire." (Marie-José Bürki).¹⁰ Donc, un travail sur la capacité de la mémoire et son fonctionnement dans le flux d'images d'aujourd'hui ainsi que sur la simultanéité des différents espaces et plans.

La vidéo "ABC", faite par Simon Lamunière, né en 1961 à Genève, est une bande plutôt 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 l'image et le texte" (Simon Lamunière).¹¹ Cette nouvelle relation non-linéaire dans laquelle le spectateur croit découvrir des mots et des suites de mots, ouvre la porte à de nombreuses associations.

Même si les artistes mentionnés sont très différents les uns des autres et ont développé chacun un propre langage de l'image, on peut discerner des tendances qui sont communes à tous. A cela, appartient l'intérêt pour les nouvelles structures spatio-temporelles ainsi que la recherche d'un langage d'image non-linéaire, où, en se libérant des normes courantes, on travaille dans le but d'établir des rapports inaccoutumés entre les images. A cela appartient aussi le penchant pour la mythologie, ainsi que pour les structures du rêve et de la mémoire.

(Traduction:)

NOTES

- 1 Le Texte 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 Kunsthaus 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 présentés régulièrement, dans lesquels on donne un coup d'oeil à la production-vidéo soit d'un pays, soit d'un artiste ou dans lesquels on présente thématiquement des groupes associés, nous avons établi une vidéothèque qui compte aujourd'hui à peu près 200 bandes-vidéo.
- 4 Pour une présentation détaillée de l'histoire de l'art vidéo suisse, voir: Ursula Perucchi, "Schweizer Künstler in der Video-Sammlung des Kunsthauses Zürich". Dans: Szene Schweiz. Kölnischer Kunstverein, Köln 1983, S. 6 ff.
- 5 Description détaillée dans l'article de François-Yves Morin sur Eric Lanz, dans le catalogue "Stiller Nachmittag" - Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthaus Zürich 1987.
- 6 Wind im Getriebe, Galerie Grita Insam, Wien (1987).
- 7 Description détaillée dans l'article de Ursula Perucchi sur Alexander Hahn, dans le catalogue "Stiller Nachmittag" - Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthaus Zürich 1987.
- 8 Cf. l'article de Ursula Perucchi sur Hanspeter Ammann dans le catalogue "Stiller Nachmittag" - Aspekte junger Schweizer Kunst, Kunsthaus 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.