

# VIDEO ART

## LE VIDEO ART EN BELGIQUE

Depuis octobre 1978, fonctionne à Liège un centre d'animation et de diffusion vidéo. Intitulé "Vidéo ? Vous avez dit vidéo ?", ce centre est le résultat d'une collaboration entre le Cirque Divers, la R.T.B.F.-Liège (Emission "Vidéographie") (1) et les Jeunesses Artistiques de Wallonie. Il s'efforce notamment de promouvoir dans notre pays un aspect négligé du médium électronique : le vidéo art.

Outre la présentation d'oeuvres, d'artistes et d'écoles américaines et canadiennes, plusieurs séances ont également été consacrées au vidéo art en Belgique. A la suite de ces séances, voici quelques unes des réflexions qui me sont venues à l'esprit sur les difficultés, les limites et les possibilités de la vidéo d'artistes en Belgique.

Poser le problème du vidéo art en Belgique ne me paraît concevable qu'à partir d'une analyse des divers aspects (externes et internes) qui conditionnent l'émergence du phénomène et en façonnent le visage.

Ces divers aspects, qui sont bien entendu étroitement liés entre eux et qui se surdéterminent l'un l'autre, mais que nous passerons successivement en revue, sont d'ordre historique, esthétique et infrastructurel - ce dernier comprenant le problème des conditions de production d'une part et de diffusion de l'autre.

### 1ÈRE PARTIE : HISTORIQUE

Chacun sait que le vidéo art n'a fait son apparition en Belgique que très tardivement : les premières oeuvres datent de 1972. Pour bien comprendre ce retard historique, il convient de situer la production belge dans un contexte plus global. Tracer dans les grandes lignes l'évolution de cette pratique artistique dans d'autres pays permettra une vision comparative qui pourra se révéler éclairante pour notre propre projet.

#### LES ETATS-UNIS

A l'exception de quelques expériences européennes très isolées, surtout allemandes (Wolf Vostell), c'est aux Etats-Unis qu'est née vers 1963 et que s'est développée de la façon la plus spectaculaire la pratique du vidéo art.

Le terrain économique et socio-culturel des Etats-Unis à cette époque n'est évidemment pas étranger à cette naissance et à ce développement. De 1960 à 1965, la principale firme commerciale en matière de produits électroniques, SONY, décide de mener une politique de promotion intensive aux U.S.A. L'essor technologique qui s'ensuit voit d'abord l'avènement du 1/2 pouce. Et les premières expériences artistiques apparaissent rapidement. Mais le 1/2 pouce réduit encore la recherche par ses limitations techniques : pas de diffusion hertzienne, on fonctionne par circuit fermé, on reste dans le ghetto de rares galeries d'avant-garde.

Le passage à des moyens plus élaborés sera toutefois très rapide. Les années 1965 - 1970 vont ainsi voir apparaître tous les "géants" du vidéo art, qui ont pour la plupart un passé artistique dans d'autres supports (musique, peinture, cinéma,...).

La "première génération" de vidéomakers produit ses premières oeuvres (Nam June Paik, Peter Campus, Ed. Emschwiller, Bruce Nauman, les Levine, Andy Warhol, Stan Vanderbeck, Frank Gillette, etc...). Ce développement n'a pu se faire bien entendu que dans un environnement socio-économique relativement favorable, qui n'a cessé de s'améliorer.

Si les premières expérimentations ont été menées de façon isolée, très vite la T.V. commerciale américaine, dans sa volonté de constante créativité, s'est intéressée aux recherches électroniques et a cherché à les utiliser à son profit (les premiers synthétiseurs vidéo ont été inventés par

des artistes, aujourd'hui ils sont utilisés par toutes les stations et toutes les firmes publicitaires).

En même temps, l'institutionnalisation du vidéo art se précise : diverses Fondations (dont la Rockefeller) accordent des subsides aux expérimentations. Le milieu de l'art joue également le jeu de l'intégration : de 1969 à 1971, quatre grandes expositions rétrospectives prennent valeur historique (dont la fameuse "T.V. as a creative medium"). Les meilleures galeries new-yorkaises de l'avant-garde s'ouvrent à la vidéo (Castelli/Sonnabend). Surtout, ce qui permet le plus grand développement, c'est la constitution de *laboratoires T.V.* financés par les chaînes commerciales (K, C, E, D, W.B.B.H. à Boston, W.N.E.T. à New York). Ces laboratoires mettent les équipements lourds les plus sophistiqués à la disposition de certains artistes (les plus "reconnus"). En même temps, un essor de diffusion accompagne cet essor de production (Channel 13, attaché à la W.N.E.T., se spécialise dans la diffusion d'oeuvres vidéo). En fait, une certaine euphorie se généralise. C'est aussi la période de la découverte des possibilités illimitées de la technologie électronique (trucages, manipulations combinatoires, etc...).

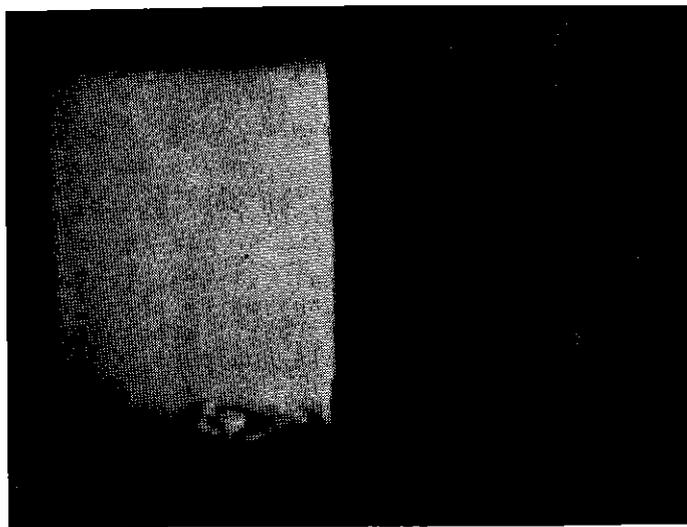
Par la suite, après 1972, si l'institutionnalisation se poursuit, si les recherches formelles continuent, l'enthousiasme se fait plus réfléchi. Une "deuxième génération" d'artistes vient prendre place aux côtés des pères (Joan Jonas, Bill Viola, William Wegman, etc...) qui véhiculent une autre conception de l'usage du support vidéo.

#### L'EUROPE

C'est aussi vers cette époque (à partir de 1970-1971) que le vidéo art va s'introduire puis prendre ampleur dans de nombreux pays européens, sans jamais disposer d'une infrastructure semblable à celle des U.S.A.

À cet égard, c'est assurément l'Allemagne de l'Ouest qui enclenche le mouvement. Elle avait déjà plusieurs pionniers, elle développa très vite certaines recherches, elle fit le plus d'efforts fondamentaux. Le "marché artistique" allemand manifesta une nette ouverture, puis que plusieurs musées d'art contemporain installèrent un département vidéo et que les grandes rétrospectives d'avant-garde, comme la série des "Documenta" à Kassel, ont accordé une place de choix aux oeuvres électroniques. Quant à la machine des mass media en R.F.A., elle aussi a voulu ouvrir des

portes dans cette direction (en particulier la W.D.R. de Cologne, qui produit et diffuse des videotapes artistiques).



Lili Dujourie (sans titre).

Dans les autres pays européens, le vidéo art suivra un chemin parallèle, avec un léger retard, et surtout avec plus de difficultés structurelles. Lente introduction en 1971-1972. Puis, avec les années 1973-1974, une nette vague montante, consacrée par un nombre croissant d'articles dans les revues d'art internationales et par l'organisation de quelques grandes rétrospectives (qui permirent la découverte des travaux américains) à Lausanne (Video Impact), à Paris (Video Art Confrontation '74), à Cologne (Prospect '75), à Londres (Video Encounter), à Bologne, etc...

Cette reconnaissance internationale définissait un contexte européen général, apparemment optimiste (devant lequel la Belgique devait se situer). Mais il est clair que les structures de base de ce mouvement étaient trop limitées. Les artistes étaient le plus souvent en proie aux pires difficultés. Et les chaînes de télévisions professionnelles, publiques ou privées, ne manifestaient guère d'intérêt, semblant ignorer délibérément les caractéristiques spécifiques du langage qu'elles utilisent pourtant chaque jour, en se donnant bonne conscience en concédant quelques parcelles aux expérimentations dans le cadre de leur "Service de la Recherche" (seul le "Service Expérimental Electronique" de la télévision hongroise semble avoir fait preuve d'une réelle ouverture artistique).

## LA BELGIQUE

C'est dans ce contexte qu'il faut voir et essayer de comprendre la situation de notre pays, marquée d'un double retard. Je l'ai dit : c'est dix ans après les Etats-Unis et un ou deux ans après les autres pays européens que la pratique du vidéo art se fait jour en Belgique.

1972 : premières bandes, en demi pouce, noir et blanc.

1977-78 : l'International Culturel Centrum (Anvers), principal organisme de production en matière de vidéo art fait l'acquisition de ses premiers appareils couleurs.

Avant d'entrer dans le détail des conditions de production et de diffusion, simplement un rapide portrait en deux temps de notre trop brève histoire.

Que s'est-il passé entre 1972 et 1978 ? Très schématiquement, on peut considérer, qu'après des débuts toujours lents et difficiles, l'année 1974 inaugure chez nous l'époque héroïque.

D'abord, 1974 est l'année de la création de Continental Vidéo, département vidéo de l'I.C.C. d'Anvers. Désormais, les artistes disposent au moins d'un lieu où ils peuvent travailler dans de bonnes conditions, sans avoir à acheter tout le matériel qui leur est nécessaire.

Ensuite, 1974 marque le début d'une série d'expositions importantes de vidéo art en Belgique : "3ème Triennale" (Bruges, 1974), "Artists' Video Tapes" (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1975), "Semaine Photo-Film-Video" (Galerie E. Van Honolulu - Loringhoven, Gand 1975), "5th International Open Video Encounter" (I.C.C., Anvers 1976), etc...



Una Maye : Combustion Ejection.

D'autre, part, et plus globalement, l'optimisme technologique qui envahit périodiquement les discours et les pratiques artistiques "nouvelles" a trouvé vers cette époque, dans le support vidéo, son objet privilégié. Au point que l'impératif d'originalité auquel se conforme tout art d'avant-garde passait alors en Belgique par un usage quasi obligé du nouveau médium. En 1974, beaucoup de monde assurément voyait dans la vidéo l'instrument d'un renouveau artistique. Et ce mouvement, bien entendu, se nourrissait de la reconnaissance internationale dont jouissait à ce moment l'art vidéo (cf. plus haut : prolifération d'articles souvent passionnés dans les revues d'art, nombreuses expositions dans les pays voisins, etc...). A partir de cette année, donc, nombre d'artistes belges, déjà engagés dans des pratiques artistiques spécifiques (peinture, photographie, etc...) se sont tournés vers la vidéo.

Ce mouvement s'est poursuivi jusqu'en 1977 environ. Mais à partir de cette date apparaissent chez les mêmes individus des signes de ralentissement. L'optimisme s'efface peu à peu. Une sorte de recul se manifeste.

Aujourd'hui, nombre de ces artistes sont retournés à leur support et à leur technique initiale. Ils présentent leur intervention en vidéo, soit comme un moment révolu, soit comme une pratique marginale par rapport à l'ensemble de leur activité artistique actuelle. Ce qui ne signifie pas pour autant que l'art vidéo se meure dans notre pays. Car d'autres artistes, plus jeunes en général, on fait leur apparition dans le champ artistique. Ils n'ont pas d'autre passé artistique que la vidéo, qui est le support principal de leur activité.

Alors que les travaux électroniques de leurs aînés consistaient le plus souvent à transposer leur démarche plastique antérieure sur ce nouveau médium, cette nouvelle génération a d'emblée conçu son univers esthétique à partir des caractéristiques du langage vidéo. Toutefois, ce mouvement très récent n'en est encore qu'à ses débuts. Il comprend des individualités en pleine évolution et ne permet pas encore de dégager une ligne générale homogène. En fait, on est déjà entré avec ces considérations dans l'aspect esthétique de l'art vidéo.

## 2ÈME PARTIE : ESTHÉTIQUE DU VIDÉO ART BELGE

Bien sûr, il n'est pas encore possible de tracer le portrait esthétique définitif des produits belges d'art vidéo. Celui-ci se modifie constamment, on vient de le voir,

et ce qu'on perçoit surtout pour l'instant, c'est une série de conceptions particulières, difficilement intégrables dans un modèle uniforme.

Ce que je voudrais simplement dire ici, c'est que les oeuvres de ces artistes révèlent malgré tout, à un niveau très global, une orientation esthétique qui les distingue clairement, par exemple, des oeuvres des artistes américains. Cette différence témoigne, certes, de l'écart considérable qui existe entre les moyens technologiques que chacun de ces deux pays met à la disposition de ses artistes. Mais la démarche des videomakers belges a voulu dépasser et utiliser cette situation de faiblesse infrastructurelle pour mettre l'accent sur des dimensions particulières du support vidéo, moins exploitées par les artistes américains.



Barbara et Michael Leisgen: Mimesis.

En effet, d'une manière générale, les oeuvres de nos compatriotes sont moins spectaculaires que bon nombre de celles de leurs collègues d'outre-Atlantique. Alors que ces derniers ont situé leur recherche surtout au niveau des caractéristiques spécifiques du support électronique, travaillant en couleurs, avec des synthétiseurs, des ordinateurs, du matériel lourd, cultivant (parfois à l'excès ?) les trucages et les manipulations formelles, les artistes belges ont su s'emparer de leur "manque technologique" à des fins créatives, transformant la pauvreté de leurs moyens en option esthétique.

D'où une série de travaux, à peu près tous en noir et blanc, peu sophistiqués sur le plan visuel, mais assez complexe sur le plan conceptuel, vidéo art minimal, corporel, pauvre ou vidéo environnement,

vidéo sculpture, vidéo performance, offrant des réflexions sur la construction du temps et de la durée, sur la perception, sur les rapports sons et images, sur l'organisation de l'espace réel/imaginaire, etc... D'où aussi un très grand nombre d'oeuvres axées sur les valeurs de l'intimité, de la proximité des contacts, de concentration, etc..., valeurs liées de façon spécifique au mode de réception qu'implique la vidéo (opposé au cinéma, par exemple). D'où encore, diverses bandes qui sont autant de lieux de réflexions théoriques sur l'effet de réel et sur la notion de support, etc... Mais aussi sublimées soient-elle sur le plan esthétique les conditions de production dans lesquelles doivent travailler nos artistes n'en sont pas moins bien réelles et bien restrictives.

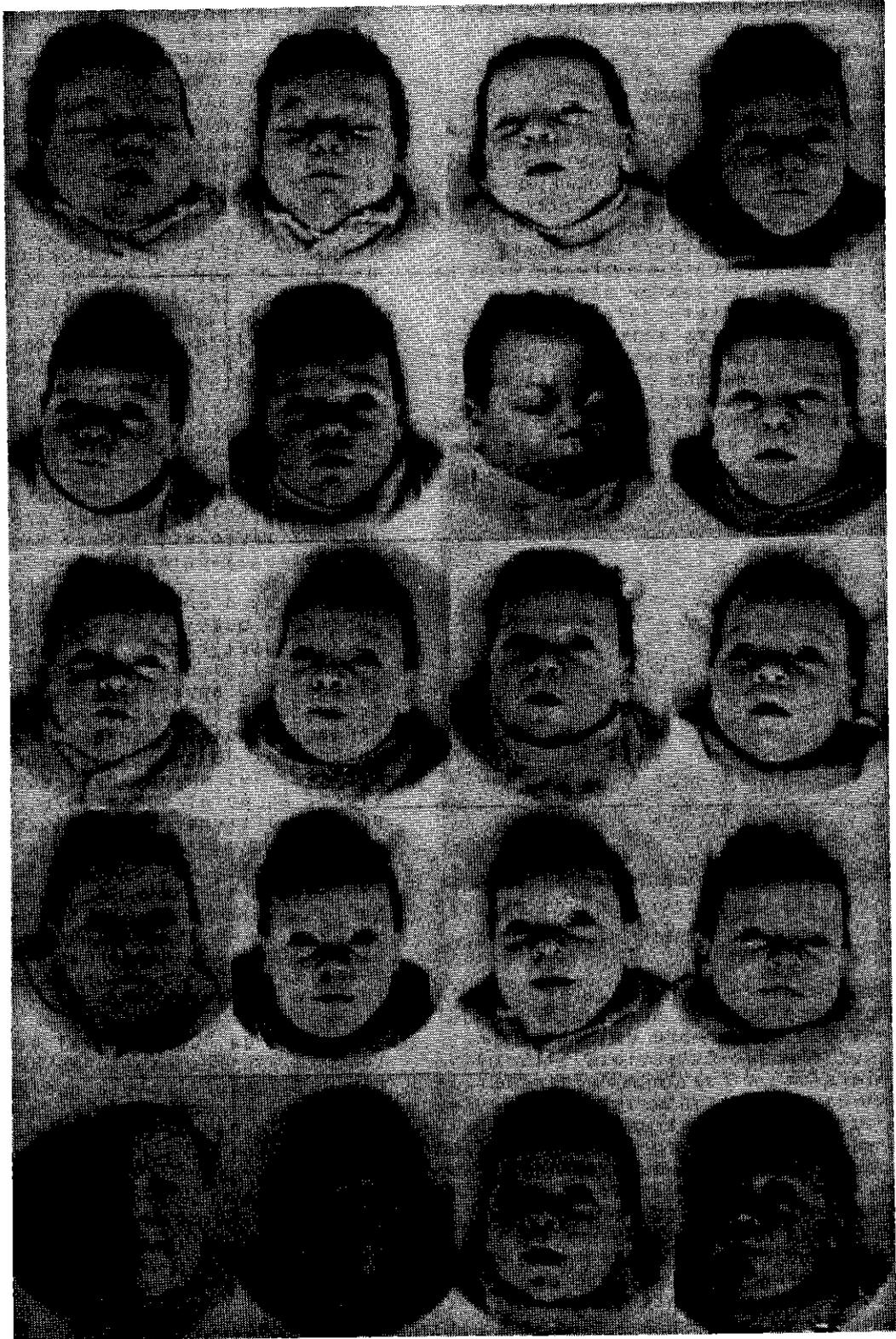
### 3ÈME PARTIE : INFRASTRUCTURE DE PRODUCTION

La situation est malheureusement claire : l'artiste belge qui veut produire des oeuvres vidéo est mis en face d'un éventail de possibilités extrêmement réduit.

D'abord et d'une façon qui a été pendant longtemps quasi exclusive, il y a "Continental Video" à l'I.C.C. d'Anvers. Comme je l'ai dit, dès 1974, ce centre disposait d'appareils immédiatement accessibles aux artistes plastiques. Pendant plusieurs années, il a été le seul instrument de production donnant aux artistes les moyens de créer des oeuvres vidéo. Au point qu'en 1976, Jan Debbaut pouvait affirmer que "90% des bandes réalisées en Belgique par des artistes ont été produites par Continental Vidéo". Et pourtant, le studio de l'I.C.C. n'est pas muni d'équipements supersophistiqués. Certes, il se perfectionne, s'agrandit et se complète d'année en année, mais, par exemple, l'introduction de systèmes couleurs y est assez récente.

En dehors de "Continental Video", quels sont les autres moyens de production réels ? Jusqu'il n'y a guère, on pouvait dire que la radiotélévision nationale n'avait joué pour ainsi dire aucun rôle sur ce plan : ni la B.R.T., ni la R.T.B. ne semblaient donner le moindre signe d'intérêt en vue d'une collaboration avec les artistes, ni même d'une aide technique. Toutefois depuis 1976-1977, et le mouvement paraît s'affirmer actuellement, un effort d'ouverture est apparu, qui se manifeste d'abord et surtout au Centre de production régional de Liège.

Témoignant de son autonomie de gestion, le Centre R.T.B.F.-Liège a en effet ouvert les portes de ses studios aux artistes qui peuvent ainsi bénéficier d'un équipement



Barbara et Michael Leisgen: Mimesis.

complet et moderne, et même d'une aide technique professionnelle (le problème qui reste à résoudre étant celui de la disponibilité encore trop réduite de ces studios et du personnel).

Parmi ces expériences de collaboration, on peut citer, entre autres, la bande récente de Jacques-Louis Nyst "L 4 Neige", produite par l'émission Vidéographie et diffusée sur antenne en septembre 1978, le projet de Boris Lehman et Michèle Blondeel, "Marcher" actuellement en cours de réalisation et une expérience un peu différente : la performance des "Maniac Productions" : "A Dinner somewhere and then back to my Room", que l'on pourra voir à Liège les 27 et 28 avril 1979 et qui est produite par Vidéographie en collaboration avec divers organismes culturels locaux (les Jeunesses Artistiques de Wallonie, le Cirque Divers, le Théâtre Populaire de Wallonie et R.T.C.). On peut espérer que de telles expériences s'étendent et se multiplient.

Toujours en ce qui concerne les structures de production, il faut mentionner des initiatives particulières et intéressantes comme ImageVidéo qui s'est institué en 1978 à Bruxelles en un nouvel organe de production et de diffusion (1). Enfin, il faut encore évoquer les diverses académies et écoles d'art (celle de Gand fut parmi les premières) qui s'efforcent aujourd'hui d'acquiescer un matériel minimum. Cela permet certes aux futurs jeunes artistes de s'exercer d'emblée à cette pratique. Mais il est difficile d'aller au-delà : il s'agit le plus souvent d'un appareillage léger, non professionnel demi-pouce, etc... C'est-à-dire d'un matériel de stricte nécessité à finalité surtout fonctionnelle et pédagogique.

Quant aux artistes eux-mêmes, certains n'ont pas hésité à faire personnellement l'acquisition d'un matériel vidéo. Mais ils se sont évidemment très vite heurtés, de façon quasi insurmontable, au problème de l'évolution technologique ultra rapide du médium : ils se trouvent aujourd'hui avec des appareils déclassés, sans pouvoir investir à nouveau dans l'achat de nouveaux équipements.

#### 4ÈME PARTIE : INFRASTRUCTURE DE DIFFUSION

Confrontés à cette évidente pauvreté des structures de production, les artistes sont aussi placés devant d'énormes difficultés quant à la diffusion de leurs oeuvres.

En raison de sa dualité, le vidéo art s'inscrit conjointement dans deux structures différentes. En effet, d'une part, le vidéogramme d'artiste, en tant que produit de la technologie de la communication, fait partie du système d'information dominant que constitue la télévision. D'autre part, en tant qu'oeuvres d'art, ils doivent également faire partie des structures officielles de la circulation de l'art. Abordons successivement l'un et l'autre des circuits de diffusion.

Le réseau télévisuel d'abord. La contradiction apparente qui se noue entre la conception de la télévision comme médium de masse et les productions artistiques d'avant-garde rend difficile l'existence d'émissions axées sur le vidéo art dans le cadre de nos stations officielles de télévision. Il faut apprécier à cet égard une nouvelle fois l'ouverture toute particulière du Centre R.T.B.F.-Liège qui produit Vidéographie. Mais cette émission existe dans des conditions limites. En outre, elle passe actuellement sur la première chaîne à une heure tardive. Peut-être serait-il souhaitable qu'elle soit diffusée sur la deuxième chaîne à une heure moins avancée. Mais cette remarque nous entraîne dans une réflexion sur les attributions respectives des deux chaînes ertébéennes qui ne fait pas à proprement parler l'objet de mon propos.

Tout aussi importante à soulever est la question de l'utilisation du câble. Nous disposons en Belgique d'un réseau exceptionnel de télédistribution, qui pourrait constituer un circuit de diffusion adapté au vidéo art, dès lors qu'il permet de destiner des programmes à des publics cibles. Ce réseau, les pouvoirs publics l'on assez largement ouvert aux expériences de télévision locale et participative. Un effort notable a ainsi été fait, au niveau de notre politique culturelle nationale, pour promouvoir la vidéo d'animation. Mais faut-il souligner que rien de semblable n'a été fait au niveau du vidéo art ?

Il ne s'agit nullement ici de réclamer une "compensation" pour cette "autre face" de la vidéo que serait son utilisation artistique. Au contraire, plutôt que de faire fonctionner un clivage radical entre ces deux pratiques que l'on pose comme irréductibles, je proposerais de revoir cette dichotomie, de la moduler et de voir dans quelle mesure ces deux aspects peuvent s'intégrer au sein d'une même pratique (ce qui va bien plus loin que de conseiller naïvement aux animateurs de vidéo animation de revitaliser formellement leurs productions, souvent ennuyeuses de didactisme, en puisant dans les modalités d'écriture exploitées par les vidéo artistes, ou

inversément de suggérer aux artistes vidéo de quitter leur enfermement dans la gratuité d'un langage pour le langage en s'injectant de la réalité sociale de leurs travaux). D'ailleurs, aux Etats-Unis, cette scission entre les deux tendances n'est nullement exacerbée comme chez nous : de nombreux videomakers (par exemple : Dimitri Devyatkine) travaillent dans cette double orientation, qui pour eux n'en fait qu'une.

Enfin, il nous reste à aborder la question de cet autre réseau de diffusion du vidéo art que sont les structures officielles de la circulation de l'art (les musées et les galeries), question qui passe par une réflexion sur la spécificité du vidéogramme d'artistes en tant qu'objet artistique.

En même temps qu'elle est un bien symbolique, toute oeuvre d'art est également, chacun le sait, valeur marchande. Or, par rapport à ce trait, deux particularités confèrent à la vidéo d'artistes une position marginale dans le champ global du marché de l'art : son instantanéité et sa reproductibilité aisée.

A la différence en effet, d'un tableau ou d'une sculpture, qui peuvent être saisis d'un seul coup d'oeil et sont visibles en permanence, le vidéogramme s'inscrit dans une durée limitée, il a un commencement et une fin. Il ne peut être vu que si l'on dispose du matériel nécessaire à sa réception (ce qui n'est pas encore le cas au niveau privé) et impose au spectateur un temps de contemplation qui correspond à son propre défilement. Dès lors, il ne peut fonctionner comme élément permanent de décor et ne peut être accumulé comme bien matériel tangible et manifeste de la même manière que des tableaux par exemple.

Une autre caractéristique du vidéo art est sa reproductibilité. Un nombre illimité de copies peuvent être faites de l'original. Le vidéo art ne peut donc constituer une marchandise de spéculation au même titre que les autres oeuvres d'art.

Ces différents éléments expliquent l'exclusion quasi totale du vidéo art des galeries commerciales. Le vidéo art ne se vend pas aux particuliers.

Pour le moment, ce sont les musées et autres lieux culturels publics qui constituent les principaux agents de diffusion du vidéo art. En Belgique toutefois, ce réseau n'est guère développé. Les galeries privées hésitent à investir dans des installations qui risqueraient de ne pas se révéler rentables. Et nos musées, même modernes, semblent encore méfiants vis-à-vis d'un phénomène qu'ils jugent aux frontières de l'art et de la technologie,

par rapport auquel ils manquent encore de recul, mais qu'ils ne voudraient pas laisser passer, si cela se révélait important.

En fait, à travers cette pauvreté de nos institutions c'est le problème plus général de la misère de l'art contemporain en Belgique qui apparaît. Hormis, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, l'I.C.C. à Anvers et le Musée d'Art Contemporain à Gand, l'art actuel, dont l'art vidéo, cherche en vain un point d'ancrage réel dans nos institutions culturelles. A quoi il conviendrait d'ajouter, pour ce qui concerne spécifiquement les oeuvres électroniques, cette structure ambitieuse, récemment créée : les Vidéothéâtres de la Médiathèque de la Communauté Française de Belgique (constitution de vidéothèques permettant le visionnement à la demande).

D'autres structures plus modestes apparaissent également, telle que le centre "Vidéo ? Vous avez dit vidéo ?" à Liège, et qu'on aimerait voir proliférer ailleurs. Ce type de centre est conçu non seulement comme espace de diffusion des videotapes, mais aussi dans une optique d'animation autour du médium puisque, dans la mesure des possibilités, les artistes eux-mêmes, ou des spécialistes, viennent présenter leurs oeuvres.

Enfin, je voudrais terminer ce rapide examen des structures de diffusion de la vidéo d'artistes en disant l'importance croissante qu'elle tend à prendre dans les revues belges d'art contemporain ou de vidéo ; et en pointant aussi, pourquoi pas ?, le présent article dans Vidéodoc comme le symptôme d'un certain intérêt pour cette pratique artistique.

Geneviève Van Cauwenberge  
Jeunesses artistiques de  
Wallonie

- 
- (1) A propos de "Vidéographie" : voir Vidéodoc n°19.  
(2) ImageVidéo : voir ce numéro page 4.