

ETC



## Vidéo Cult/ures ou quelques exemples d'interrogation du regard

*Video Cult/ures*, ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, Allemagne. Du 6 mai au 29 août 1999

Manon Blanchette

Number 48, December 1999, January–February 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35520ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Blanchette, M. (1999). Review of [Vidéo Cult/ures ou quelques exemples d'interrogation du regard / *Video Cult/ures*, ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, Allemagne. Du 6 mai au 29 août 1999]. *ETC*, (48), 58–64.

## KARLSRUHE

### VIDÉO CULT/URES OU QUELQUES EXEMPLES D'INTERROGATION DU REGARD

*Video Cult/ures, ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, Allemagne. Du 6 mai au 29 août 1999*

**A**n peu plus d'une heure en train de Bâle, le Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe a été construit à partir d'un édifice déjà existant. Il regroupe en un même lieu un Musée des médias, un musée d'art contemporain, une médiathèque, un théâtre des médias, un centre de recherche et de développement comprenant un institut des arts médiatiques visuels et un institut de la musique et du son.

À l'arrivée, l'architecture nous surprend un peu par le contraste qui existe entre un extérieur de type industriel plutôt classique et un intérieur à aire ouverte. Les portes poussées et les premiers pas franchis, il est alors possible d'embrasser du regard les trois étages donnant accès à tous les secteurs publics du Centre, soit : la boutique, la cafétéria, le bar, la médiathèque et le salon de consultation électronique. Or, au-delà des apparences du lieu, ZKM, ouvert depuis maintenant deux ans, a pour objectif « de créer un pont au-dessus du vide qui existe en Allemagne, entre l'art et les nouveaux médias en se consacrant à la recherche et au développement de ces deux sphères »<sup>1</sup>. De plus, une institution comme celle-ci voudra explorer le potentiel créatif des technologies nouvelles, évaluer leurs caractéristiques et leur impact sur l'art contemporain et définir leur influence actuelle et future sur nos vies<sup>2</sup>. Un défi de taille à relever !

Le jour de ma visite qui ne me permit pas de découvrir tous les départements du ZKM, j'ai cependant pu voir *Video cult/ures*, la plus grande exposition bilan d'installations multimédia qu'il m'ait jamais été donnée de voir. La plupart des installations dataient des années 90 et se présentaient comme une transgression des frontières de leur spécificité, imposant ainsi une vision multiculturelle de ce type d'œuvre. Le concept de l'exposition pourrait se résumer par la phrase suivante « ...au cours des années 90, la vidéo s'est muée en un langage intégré qui rassemble à la fois l'espace et le temps, la fiction et la réalité, la théorie et le quotidien, et différentes données culturelles. »<sup>3</sup>

Parmi les quelque vingt-cinq installations vidéographiques de *Vidéo cult/ures*, je me limiterai aujourd'hui à décrire celles qui ont laissé en moi une forte empreinte de quelque chose d'indicible : un état de réflexion, une émotion imprévisible, un regard perplexe. Des œuvres qui possèdent cependant plusieurs points communs dont : un intérêt pour le détournement du regard et une forte volonté de rejoindre les émotions. De plus, bien que ce choix ne soit pas exhaustif, il illustre cependant certaines tendances actuelles de l'installation vidéographique, soit : l'atteinte d'états méditatifs, la critique sociale

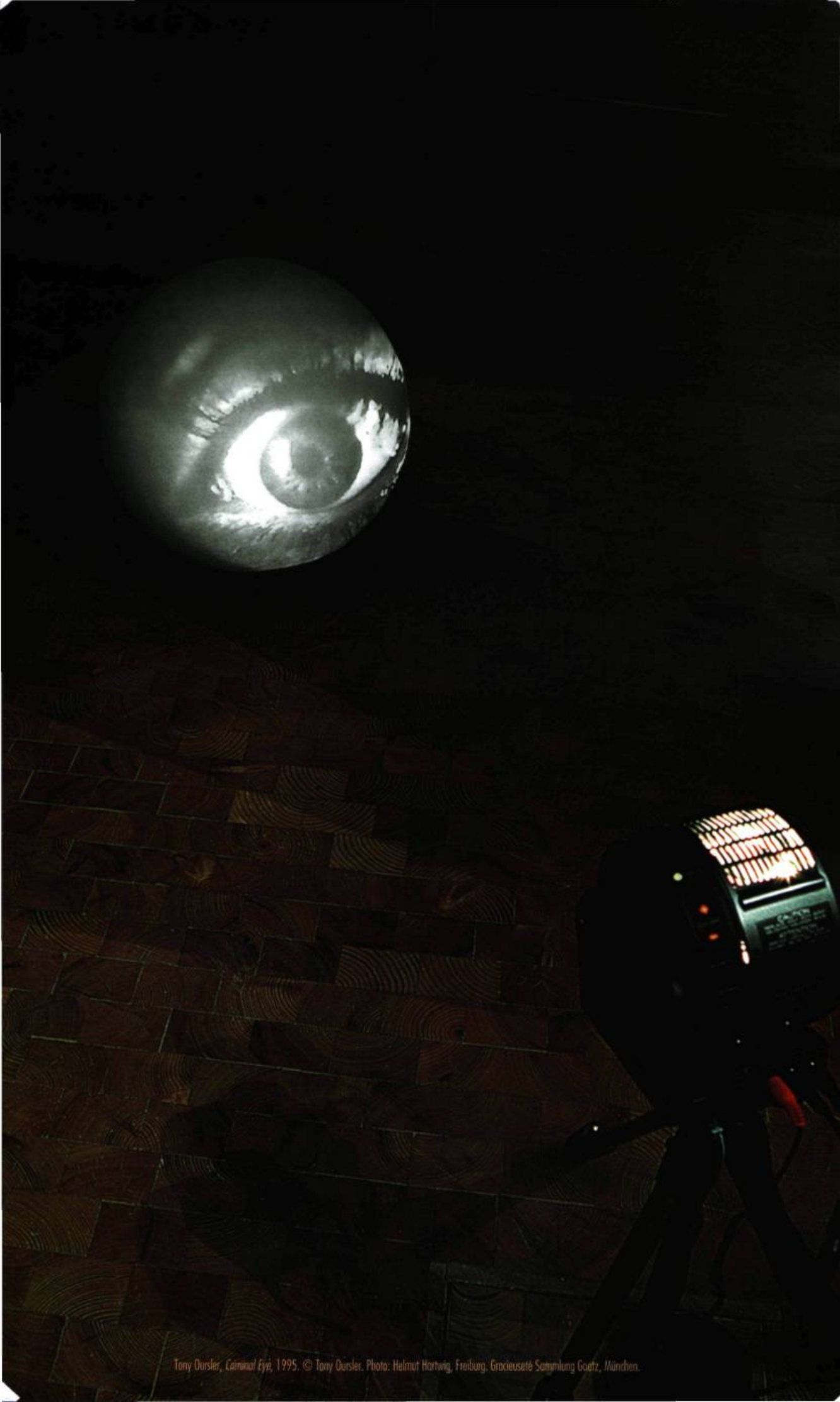




Shirin Neshat, *Turbulent*, 1998. © Shirin Neshat. Gracieuseté Shirin Neshat.







par l'humour et l'intégration de la valeur sonore de l'œuvre comme matériau à sculpter.

L'œuvre de Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, de 1996, répond à ces critères. Il s'agit de deux projections vidéo réalisées sur des surfaces installées à 90 degrés. Les écrans sont immenses et la salle est recouverte de moquette, pour favoriser la détente et le confort de ceux qui veulent s'asseoir et pénétrer le monde aquatique que l'artiste nous propose. Un monde aquatique étrange où les objets sont évocateurs d'un passé lié à l'enfance, mais également de l'univers sensuel et sexuel du monde adulte. La stratégie formelle est simple. Les projections synchronisées d'une même image sur des surfaces disposées à 90 degrés créent constamment un point de fuite, un vide qui suggère des analogies entre les plantes et les parties sexuelles de la femme. Des magnifiques algues multicolores flottent mollement. Elles ne relèvent pourtant pas de l'exercice de style. Elles créent au contraire un confort visuel loin de l'innocence. Sans trop s'en apercevoir, le visiteur est en effet amené à voir l'invisible et à comprendre autre chose que ce qui est donné à voir par l'image. Il se laisse entraîner dans son propre monde onirique, où la mémoire et l'imagination se jouent de ses sens. Pour accentuer l'envoûtement, Pipilotti Rist a choisi de faire se répéter sans arrêt une pièce musicale des années 70. Avec les rideaux de velours de l'entrée, le tout revêt un petit air « kitsch » féminin et subversif. Car, quiconque a fréquenté quelque peu les installations débridées de cette artiste aura vite compris qu'elle exorcise le mal d'une société entière : celui de la consommation, de la nostalgie, de la manipulation et du faux sérieux. De plus, la position immobile du regard de la caméra interroge l'acte même de regarder. Objectivé, rendu immuable, il est davantage la représentation du temps s'unissant ici à l'espace dans un tandem évoquant les paramètres de notre propre existence.

Et c'est également de vision du monde dont nous parle Robert Cahen dans son œuvre *Tombe*, de 1997. Se présentant sous la forme d'un très grand écran vertical qui, comme un tableau, est entouré d'un cadre, l'œuvre de Cahen s'impose avec majesté. Une lumière bien particulière émane d'ailleurs de ce tableau électronique, puisque le tournage a été carrément fait dans l'eau. Le grain du bleu, de par l'effet du miroitement de la lumière au-dessus de l'eau, a quelque chose d'irréel et de doux. Ce même effet de lumière agit sur les objets qui tombent lentement dans l'eau et qui passent devant la caméra. Ces objets sont de tous ordres : des tissus, des jouets, du mobilier. Comme l'œuvre de Pipilotti Rist, ils font appel à leur pouvoir d'évocation et entraînent les visiteurs dans un état méditatif.



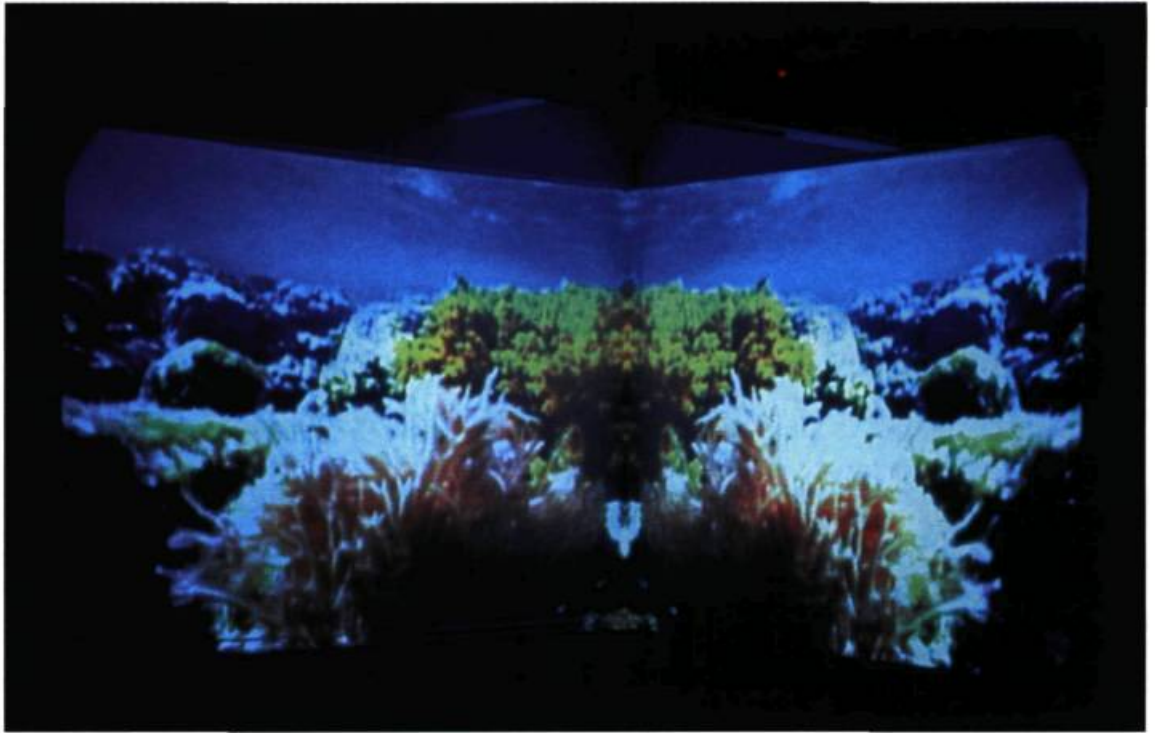




Ute Friederike Jürß, *A Capella Portrait*, 1996. © Ute Friederike Jürß.  
Photo: Bernhard Schmitt, Karlsruhe. Gracieuseté Ute Friederike Jürß.

Sur une note d'humour, l'artiste Ute Friederike Jürß présente pour sa part son *A Capella Portraits*, réalisé en 1996. Il s'agit d'environ dix moteurs installés sur des socles noirs à la hauteur moyenne des yeux du visiteur et décrivant un parcours de déambulation. Ceux-ci présentent chacun une tête fixe d'homme ou de femme vue de l'arrière. Le tournage s'est fait en temps réel, installant ainsi une idée de déroulement dans chacune des bandes. En d'autres mots, les têtes, ou plutôt les chevelures bougent imperceptiblement. Elles indiquent que la vidéo a su capter une parcelle du temps de vie des individus que l'on nous présente – sans vraiment nous les présenter. En déambulant d'une tête à l'autre, naît en nous l'impression de n'avoir jamais vraiment regardé ou vu le monde. Chaque chevelure se révèle différente, elle est signifiante dans la mesure où elle se présente comme une surface formelle habitée de multiples mouvements amorcés, là, par une rosette, ici, par une calvitie. Tout comme le visage, la chevelure de chaque individu est unique. Culturellement, le visage est le lieu de l'identité et pourtant, dépourvu de cette assurance, l'inconscient se réfère à une mémoire collective pour donner un sens à cet alignement de personnages anonymes. J'ajoute à cette interprétation que le fait de voir l'arrière de la tête ne peut que nous renvoyer à notre expérience de l'acte collectif de regarder. Je pense entre autres aux cérémonies religieuses comme moment culturel d'alignement de têtes. Toutes ces têtes regardent alors un spectacle invisible, celui de la communion de chacun avec une force qu'il reconnaît. Dans cette installation, le spectacle est également invisible et métaphorique, un consensus collectif, celui d'une mémoire collective et culturelle.

Poursuivant son travail sur le regard, Tony Oursler présente pour sa part *Criminal Eye*, de 1995, un œil-sculpture. Démesuré dans son format, on le retrouve au sol complètement dépouillé de sa chair; et pourtant, il semble regarder, nous regarder. Grâce à une technique de projection vidéographique sur une surface sphérique lisse, Oursler nous plonge dans un univers totalement imaginaire, où le monstrueux côtoie le réel. Observé, l'observant se sent inconfortable devant la puissance de ce regard. Or, le regard encore une fois mis en scène n'est-il pas l'outil par lequel notre culture se forge ? Il y a quelques années, on se souviendra que Tony Oursler était celui qui avait réalisé toute une installation vidéographique et cinématographique ayant pour objet le regard de ceux qui regardaient des films d'horreur. Cette étude avait pour but de rendre manifeste les imperceptibles mouvements de l'œil amorcés par des états intérieurs de peur, d'angoisse et de tension. Dans *Criminal Eye*, on peut supposer qu'il s'agit maintenant de



Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*, 1996. Gracieuseté ZKM/Museum für Neue Kunst.

l'œil d'un criminel. Malgré cette hypothèse, il n'en demeure pas moins que l'œil ne semble pas a priori porter de marque spécifique à cet effet. Sorte de symbole de l'appréhension culturelle en général, l'œil de Oursler interroge notre propre regard sur le monde, interroge notre compréhension de l'autre et les jugements que l'on porte sur lui.

Avec l'œuvre féministe *Turbulent* de 1998, l'artiste Shirin Neshat opère un éveil de la conscience face aux inégalités qui existent en Iran entre les hommes et les femmes. Sachant qu'encore aujourd'hui, les femmes n'ont pas le droit de chanter en public, on comprend vite pourquoi la femme, l'une des protagonistes de la vidéo, chante devant une salle vide, en opposition à un auditoire exclusivement composé d'hommes pour le chanteur. Concrètement, l'installation se présente sous la forme de deux écrans qui se font face et sur lesquels sont projetés des vidéogrammes en noir et blanc. D'un côté, un homme Iranien vu de face chante dos à son public masculin. La voix est extraordinaire, le visage de l'homme exprime une grande intensité. La caméra est fixe. Pendant ce temps, le second écran nous fait voir une ombre vêtue de noir et dont on ne voit pas le visage. On découvre par un mouvement circulaire et lent de la caméra qu'il s'agit d'une femme voilée. La performance de l'homme achevée, la femme amorce à son tour un chant d'une beauté incroyable. La caméra tourne autour de la femme. À peine arrivons-nous à voir son profil. La voix oscille, se transforme pratiquement en cris d'oiseaux... en cris d'amour. D'un érotisme sonore exceptionnel, la prestation s'achève et nous laisse troublés par la richesse et la polyvalence de la voix de la femme. À travers ces quelques œuvres d'instal-

lation, on a pu voir se manifester plusieurs tendances. Presque toujours axée sur des valeurs d'ordre social par le simple fait d'impliquer celui qui regarde, l'installation vidéographique se présente comme le lieu privilégié de l'expérience impliquant le corps, l'esprit, les émotions et parfois l'âme. Le rapport qu'entretient le visiteur avec l'œuvre, le temps qu'il y consacre et la projection de lui-même qu'il y fait, laissent croire que les technologies nouvelles ont opéré une modification définitive de la manière d'appréhender l'œuvre. De plus, les stimulations multisensorielles où le sonore joue un rôle qui va maintenant au-delà du décoratif, entraîne rapidement l'expérience esthétique dans le champ de la connaissance. Il serait à prévoir que les œuvres qui débutent aujourd'hui leur expérimentation des technologies interactives ou utilisant le réseau internet, par exemple, atteindront d'ici une décennie suffisamment de valeur poétique pour transformer à leur tour tous nos rapports humains. ZKM a raison de se démarquer des musées d'art contemporain traditionnels par une orientation qui regarde l'avenir avec lucidité et optimisme.

MANON BLANCHETTE

#### NOTES

<sup>1</sup> ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, *Prestel Museum Guide*, Prestel, Munich, New-York, 1997, p. 8 Traduction libre.

<sup>2</sup> *Op.cit.* Traduction libre, p. 8.

<sup>3</sup> Dépliant de l'exposition.