

Video Art : Expanded Forms

Daniel Carrière

Volume 6, Number 1, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/123ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Carrière, D. (1989). Video Art : Expanded Forms. *Espace Sculpture*, 6(1), 26–27.

Video Art: Expanded Forms



Du 13 avril au 13 mai dernier, nous pouvions voir à la Galerie Esperanza une exposition d'une importance majeure quant aux préoccupations de l'art contemporain, et plus spécifiquement des arts médiatiques. *Video Art: Expanded Forms* de Curt Royston, à l'origine un concept de performance qui s'est transformé en représentation picturale, nous a montré le pouvoir d'une démarche critique, sa très grande valeur à titre d'expression de la pluridimension qu'explore l'artiste, et nous a fait partager une vision monumentale du discours sur un médium dont on est habitué de ne parler qu'en fonction de sa grande maniabilité: la vidéo.

L'exposition était composée de trois installations vidéo et d'une dizaine de photographies. Le principe qui justifiait le dispositif était simple, et particulièrement efficace: tout le propos évoluait autour des questions de re-présentation, de la mémoire, et des interrelations qui se manifestent lorsqu'un individu est placé devant une oeuvre.

Dans un coin de la pièce, ou juxtaposé à sa photographie: l'objet

qui avait servi de modèle - il était très stylisé, les perspectives étaient faussées: elles ne correspondaient pas à la réalité. Ces objets, dits abstraits, tous en trois dimensions, exposaient une dynamique narrative exceptionnelle.

Dans le cas de la vidéo, le modèle était littéralement sous surveillance, une caméra pointée sur lui assurait la transmission de son image dans un autre coin de la pièce. L'écran cathodique (tout comme celui de sel d'argent) interrogeait le concept de la toile avec un ludisme à peine dissimulé. Dans l'image, dans le cas de la vidéo comme dans celui de la photo, les modèles étaient retransmis en deux dimensions, les perspectives étaient rétablies. La représentation était étonnamment conforme à une réalité qui n'était pas celle des modèles.

Royston s'est aventuré avec beaucoup de succès dans l'espace fascinant qui existe entre l'oeuvre et le spectateur. Lequel, de l'artiste ou de l'amateur d'art, est vraiment responsable de la représentation? Il a, sur le plan stylistique, inversé les rôles. C'est l'écart entre la norme et l'imaginaire qui crée l'effet stylistique. Royston a augmenté cet écart, l'a rendu plus vertigineux encore, en ajoutant aux dimensions en place celle où évolue le spectateur, et en attribuant à la réalité une fonction "normalement" attribuable à l'imaginaire.

La vidéo est particulièrement efficace à ce jeu. Le dispositif est très permissif, d'une façon encore jamais vue dans le cadre intransigeant de l'histoire de l'art. Peut-être même trouve-t-il sa définition dans l'intensité des écarts qu'il met à contribution. L'installation prenait tout son sens lorsque le spectateur se voyait sur l'écran. Les caméras étaient placées de sorte qu'inévitablement il tombait dans l'objectif.

Cette exposition constituait un exemple remarquablement bien articulé de la spécificité du médium. Signalons que nous de-



Curt Royston, *Cool Breeze*, Installation et image vidéo.
Courtoisie de la Galerie Esperanza

vons à la Galerie Esperanza, qui présentait le travail de Royston à Montréal pour la première fois, de nous avoir fait découvrir l'ampleur que ne cesse de prendre la forme d'art qui fait courir cette fin de siècle, et un artiste d'une rare intégrité.

Les arts médiatiques ont une réponse à la sempiternelle question de la représentation, que nous devons aux théoriciens de la communication: l'objet du message est autonome, les individus sont fondamentalement responsables de leurs modes de communication, du message qui leur est adressé.

Les artistes ont commencé à investir la vidéo au milieu des années 70. Issus du courant qui cherchait à s'échapper des ateliers et de la tradition, ils se sont appropriés l'écran cathodique dans la foulée de l'art contestataire et iconoclaste, des performances et des manifestations conceptuelles. Au début des années 80, ces artistes ont réintégré leurs ateliers. La vidéo fut prise en charge par ceux qui, avec raison, boudaient le cinéma ou étaient boudés par lui, et les autres, plus jeunes, qui avaient découvert le langage audio-visuel par la vidéo. Royston, pour sa part, n'appartient à aucune de ces catégories, et il se garde surtout de se définir comme vidéaste.

Naim June Paik était musicien... Il a été le premier à tirer partie de l'image télévisuelle comme processus d'art. Au milieu des années 60, il justifie le sabotage de l'icone par le biais de la sculpture et de l'installation.

Les moniteurs, autant que ce qu'ils véhiculent, doivent pourvoir un message esthétique signifiant, transcender le matériau (une boîte bourrée d'électrodes). Dans le même esprit, Royston a bousculé le champ magnétique. Certains de ses écrans étaient placés sur le côté, plus hauts que larges. Visuellement, les proportions étaient pures, techniquement, c'était un beau gadget.

Royston s'est tourné vers la vidéo à cause, bien sûr, de son moindre coût, de sa souplesse et parce qu'elle a des affinités avec la photo et le cinéma. Mais aussi parce que le médium, avec ses particularités uniques, lui donne la chance d'exercer un regard critique éloquent.