

THE 1970s: _____

24.09–
18.12.2022



argos centre for audiovisual arts
Werfstraat 13 Rue du Chantier
Koopliedenstraat 62 Rue des Commerçants
1000 Brussels

info@argosarts.org
+32 2229 00 03

www.argosarts.org

NL FR EN

Een continue onderzoek Une enquête en cours An ongoing investigation

NL In 2018 startte argos een onderzoek naar de eerste experimenten met kunstenaarsfilm en -video in België in de jaren 1970. We stonden voor een belangrijk punt in de kunstgeschiedschrijving: de eerste generatie “videopioniers” bereikte een zekere leeftijd, terwijl hun films en videotapes werden aangetast door het verstrijken van de tijd. Het verhaal van die eerste audiovisuele experimenten dreigde verloren te gaan. Maar hoe breng je zo’n verhaal in kaart? Hoe “vat” je een tijdspanne die net alle categorisering van zich af wilde schudden? Vertrekkend vanuit het rijke bronmateriaal dat voorhanden was, zochten we naar sleutelfiguren en kunstenaars, mensen die hun versie van dat verhaal wilden vertellen, en stelden we hen een aantal vragen die de eerste fase van het onderzoek bepaalden:

Waar vonden ze productiemiddelen? Waar en hoe werden hun videowerken gepresenteerd? Hoe dient het werk in de toekomst getoond te worden met andere technologische voorwaarden en middelen? Was hun videowerk überhaupt bedoeld om te bewaren? Welke figuren waren belangrijk voor de ontwikkeling van video in België? Op welke manieren waren zij internationaal geconnecteerd met andere kunstscènes? Met wie werkten ze samen? Waar lag de scheidslijn tussen film en video?

Via interviews ontdekten we makers die tot nu onder de radar zijn gebleven. Zij leidden ons dan weer naar andere kunstenaars, en naar andere—nog niet gedigitaliseerde—films en video’s. Langzaam maar zeker tekende zich zo een artistiek netwerk af dat in het België van de jaren 1970 het medium “video” met nieuwsgierigheid benaderde. In dat audiovisuele landschap waren productiemiddelen en presentatieplekken bepalende factoren. De steden Antwerpen en Luik vormden de belangrijkste geoculturele as in België. Toch wist het onderzoek ook enkele andere plekken, zoals Brussel, Aalst, Namen en Knokke, te (h)erkennen.

Na die eerste fase gingen we aan de slag met de digitalisering van de gevonden werken. Op basis van het onderzoek stelden we een inventaris op: een lijst werken die nog niet in onze of in andere audiovisuele collecties in België te vinden waren. Op zoek naar de kunstenaars en/of de erfgenamen in kwestie, slaagden we er in een aanzienlijk aantal tapes en films te lokaliseren. In samenwerking met de digitaliseringslabo’s VECTRACOM, CINEMATEK en Onno Petersen digitaliseerden we de gevonden films en video’s. Op die manier slaagden we erin een aantal hiaten binnen onze collectie op te vullen en een aantal relevante kunstenaars terug onder de aandacht te brengen. Denk bijvoorbeeld aan Bernard Queeckers, Edith Dewitt, Stefan De Jaeger, Philippe Incolle of Yves De Smet. Een aantal van hen zijn terug te vinden in de tentoonstelling THE 1970s: _____.

In deze tentoonstelling verdelen we de bevindingen van het onderzoek op in vier thema’s: productiemiddelen, evenementen, het kunstenaarscollectief en het interdisciplinaire. Een reeks filmvertoningen en ronde tafels in Cinema Nova en argos raakt aan thema’s die we in de tentoonstelling niet kunnen aansnijden, zoals de relatie tussen video en televisie, de rol van vrouwelijke kunstenaars in de videoscène of de sociopolitieke dimensie van video.

In 2023 volgt een publicatie die verschillende aspecten van video in België tijdens de jaren 1970 belicht. Met dit onderzoek willen we geen eindpunt noch een canon voorstellen. Daarvoor was de praktijk vaak te grillig en te onderzoekend. We vonden het belangrijk om net het open karakter van deze intermediaire experimenten te benadrukken. Tijdens het uitgebreide archief- en bronnenonderzoek, alsook tijdens de interviews met kunstenaars en sleutelfiguren, doken telkens nieuwe namen, referenties of films op: hieruit bleek dat zelfs in een periode waarin experimenten met video

relatief beperkt bleven, toch meer is gebeurd dan verwacht. Daarom beschouwen we de resultaten van ons onderzoek als startpunt: we nodigen studenten, onderzoekers, academici, kunstenaars en critici uit om verder aan de slag te gaan met dit boeiend tijdsvak, en zo het erfgoed van experimenten met film en video uit de jaren 1970 in ons land “levend” te houden. Tegelijk willen we ook andere kunstinstellingen aansporen om—nu het nog kan—aan de slag te gaan met hun eigen audiovisuele collectie. Wellicht liggen daar nog ongekende pareltjes verborgen.

FR En 2018, argos initiait un projet de recherche sur les premières expérimentations de films et de vidéos d’artistes en Belgique durant les années 1970. Nous étions alors arrivés à un moment charnière dans l’historiographie de l’art: la première génération de pionniers de la vidéo prenait de l’âge et leurs œuvres étaient laissées à la merci du temps qui passe. Le récit tout entier de ces premières expérimentations audiovisuelles risquait d’être perdu. Comment donc cartographier un tel récit? Comment résumer une période historique qui tentait précisément d’échapper à toute catégorisation? Démarrant de ce riche patrimoine, nous sommes parties en quête des figures-clés et des artistes voulant raconter leur propre version de cette histoire. Les questions que nous leur avons posées constituent la première phase de la recherche.

Où trouvait-on des moyens de production à l’époque? Où et comment étaient présentées ces œuvres vidéos? Comment devaient-elles être montrées dans un avenir aux conditions et aux moyens technologiques différents? Étaient-elles effectivement destinées à être conservées? Quelles figures furent importantes dans le développement de la vidéo en Belgique? De quelles manières ces personnes étaient-elles connectées internationalement à d’autres scènes artistiques? Avec qui collaboraient-elles? Comment traçaient-elles une distinction entre le film et la vidéo?

Une série d’entretiens a permis de découvrir des artistes jusqu’à présent peu connus. Ces personnes nous ont emmené vers d’autres artistes, ainsi que vers d’autres films et vidéos pas encore numérisés. Le contour d’un réseau artistique s’est progressivement dessiné: celui des artistes dont la curiosité les a poussés à aborder le médium de la vidéo en Belgique dans les années 1970. Leurs moyens de production et leurs lieux de présentation ont été des facteurs déterminants dans ce paysage audiovisuel. L’axe géoculturel le plus important du pays s’est formé entre Anvers et Liège. La recherche a également identifié d’autres lieux de production notables à Bruxelles, Namur, Alost et Knokke.

Au terme de cette première phase, le processus de numérisation a débuté. Nous avons dressé un inventaire sur la base de ces recherches: une liste d’œuvres qui ne faisaient ni partie de notre collection, ni de celle d’autres archives audiovisuelles en Belgique. En partant à la recherche des artistes en question, et/ou de leurs héritiers, nous avons pu localiser un nombre considérable de cassettes vidéos. Ces objets ont été numérisés en collaboration avec VECTRACOM, CINEMATEK et Onno Petersen. Notre collection a ainsi pu être complétée et plusieurs artistes pertinents ont pu être remis en lumière. C’est le cas par exemple de Bernard Queeckers, Edith Dewitt, Stefan De Jaeger, Philippe Incolle ou Yves De Smet. L’exposition THE 1970s: _____ en présente une sélection.

Dans cette exposition, les résultats de la recherche sont divisés en quatre thèmes: les moyens de production, les événements, le collectif d’artistes et l’interdisciplinarité. Une série de projections et de tables rondes au Cinema Nova et à argos abordent certains thèmes qui ne sont pas traités dans l’exposition; comme la relation entre la vidéo et la télévision, le rôle des artistes féminines et la dimension sociopolitique de la vidéo.

En 2023, une publication mettra en lumière divers aspects de la vidéo des années 1970 en Belgique. Notre recherche n’a pas la vocation de mettre un point final au sujet, ni d’établir un canon. La pratique artistique de l’époque, souvent explorative et imprévisible, ne le permet pas. Au contraire, il nous a semblé important de souligner le caractère ouvert de ces expériences intermédiaires. De ces recherches approfondies ainsi que de nos entretiens ont émergé de nouveaux noms, de nouvelles références et d’autres films encore. Le corpus s’avère donc plus conséquent qu’on l’imagine pour une époque où l’expérimentation en vidéo était relativement limitée. Ceci constitue ainsi un point de départ: nous invitons dès lors tout-e étudiant-e, enseignant-e, chercheur-euse, artiste et critique à poursuivre l’exploration de cette période fascinante et à maintenir ainsi en vie l’héritage de ces expériences vidéographiques en Belgique. De même, nous encourageons les autres institutions à prendre soin de leurs propres collections audiovisuelles, tant que cela est encore possible. Des perles méconnues s’y cachent certainement.

EN In 2018, argos launched an investigation into the first experiments with artist film and video in Belgium in the 1970s. We were approaching an important moment in art historiography: the first generation of “video pioneers” was getting older while their films and video tapes were affected by the passage of time. The story of those first audiovisual experiments was in danger of being lost. But how

do you map out such a story? How do you “capture” a period that wanted to rid itself of any kind of categorisation? Starting from the rich source material available, we looked for key figures and artists, people who wanted to tell their version of that story, and we asked them a number of questions that determined the first phase of the research:

How did they produce their work? Where and how were their video works presented? How should the work be shown in the future, with different technological conditions and means? Was their video work meant to be preserved at all? Which figures were important for the development of video in Belgium? To what extent were they internationally connected with other art scenes? Whom did they collaborate with? Where was the dividing line between film and video?

Through interviews, we discovered artists who had remained unnoticed until now. They led us to other artists and other films and videos that had not yet been digitised. Slowly but surely, an artistic network emerged that approached the medium “video” in the 1970s in Belgium with curiosity. In this audiovisual landscape, means of production and viewing locations were decisive factors. For this, the cities of Antwerp and Liège formed the most important geocultural axis in Belgium. However, thanks to our research findings, we were able to recognise some other places too, for instance, Brussels, Namur, Aalst, and Knokke.

After the first phase of the project was completed, we started digitising the works we had discovered. Based on our research process, we drew up an inventory: a list of works that could not be found in our or other audiovisual collections in Belgium. Searching for the artists and/or their heirs, we succeeded in locating a considerable number of tapes and films. In collaboration with the digitisation labs VECTRACOM, CINEMATEK, and Onno Petersen, we digitised the found films and videos. This way, we could fill several gaps in our collection and bring many relevant artists back into the limelight. Think of Edith Dewitt, Bernard Queeckers, Stefan De Jaeger, Philippe Incolle, or Yves De Smet. Some of them can be found in the exhibition THE 1970s: _____.

In the exhibition, we break down the research findings into four themes: means of production, events, artist collectives, and the interdisciplinary. A series of film screenings and panel discussions at Cinema Nova and argos will address themes we couldn’t cover in the exhibition, such as the relationship between video and television, the role of women artists in the video scene, or the sociopolitical dimension of video.

In upcoming 2023 a publication will highlight various aspects of video in Belgium during the 1970s. However, with this publication we do not wish to propose an end point or a canon. For this, the particular practices we were looking at were too erratic and exploratory. Instead, we thought it essential to emphasise the openness in nature of many of these intermediary experiments. Throughout our extensive research trajectory, as well as during interviews with artists and key figures, new names, references, and films kept cropping up, showing that even in a period during which video experiments remained relatively limited, there was more happening than expected. That’s why we consider our research results merely as a starting point: we would like to invite students, researchers, academics, artists, and critics to continue working with this fascinating period and to keep the experimental film and video heritage of the 1970s “alive”. Simultaneously, we would like to encourage other art institutions to start working with their audiovisual collection while they still can. Perhaps there are still unknown gems hidden.

Utopie vs. voetnoot

Utopie vs. note de bas de page

Utopia vs. footnote

NL Elk onderzoek is arbitrair en onvolledig. We bakenen de periode 1970 tot 1979 af, in het volle besef dat andere tijdsindelingen even zinvol kunnen zijn. Zo had Marcel Broodthaers al in de jaren 1960 het pad geëffend naar film binnen een tentoonstellingscontext, en waren ook andere Belgische kunstenaars geïntrigeerd door bewegend beeld. Tijdens Konrad Fisher's tentoonstelling *Prospekt '71: Projection* in Düsseldorf, ontmoetten Jacques Charlier, Marcel Broodthaers en Robert Stéphane de Duitse kunstenaar en filmmaker Gerry Schum. Dankzij de begeesterde Schum beginnen plots de mogelijkheden van video te dagen bij zijn Belgische collega's. Het nieuwe medium, en meer bepaald de introductie van de draagbare Portapakcamera, had iets utopisch: mensen, en dus ook kunstenaars, kregen plots een massamedium in eigen handen. Video was een "licht" formaat en videobanden konden relatief gemakkelijk gekopieerd en verspreid worden. Jacques Charlier, een van de eerste kunstenaars die het nieuwe medium volop omarmde, verwoordt dit sentiment als volgt: "We koesterden de illusie—Gerry Schum op kop—dat we onze werken zouden dupliceren, dat we vrij zouden zijn, en dat we kunst voor iedereen toegankelijk zouden maken."

Vanaf 1970 merkten ook Guy Jungblut, de galerist van Yellow Now, zijn vrouw Andrée Blavier en kunstenaar Jacques Lizène het potentieel van het nieuwe medium op. In dat jaar registreerde de Amerikaans-Japanse kunstenaar Shinkichi Tajiri met een Portapakcamera enkele performances in Yellow Now, waaronder die van Otto Muehl. Dit leidde in 1971 tot de allereerste videomanifestatie in België, *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, in diezelfde galerij. Wie de fiches van de kunstenaars met de ingediende voorstellen bekijkt, ziet het utopische potentieel van het medium meteen weer doorsluimeren. Sommige voorstellen zijn briljant in hun eenvoud. Zo toont de tentoonstelling THE 1970s:_____ de reconstructie *Sculpture Interne* van Jacques Lizène. Een camera filmt de achterkant van een open geschroefde monitor en toont zo de "interne organen" van de televisie. Een andere reconstructie is Lizène's *Interruption de Lumière*, dat opnieuw de technische voorwaarden voor bewegend beeld onderzoekt.

Het zou een grove misvatting zijn om te zeggen dat iedereen in de kunstwereld verleid werd om met video aan de slag te gaan. "Videokunst: het lelijke eendje" kopte *De Standaard* in 1977 nog steeds, gevolgd door de niet mis te verstane openingszin: "Videokunst is een zorgenkind." Volgens de auteur ontbreekt het kunstinstellingen aan de nodige apparatuur voor productie en presentatie. Maar ook vele kunstenaars die we vandaag tot de Belgische pioniers rekenen, geven aan dat de verhouding tot video er één was van louter nieuwsgierigheid, onwetendheid of zelfs ongemak. "Video, dat was gelijk een tube verf," geeft Leo Copers aan in een interview. Luc Deleu zegt dan weer: "Het was een periode waarin kunstenaars probeerden om andere middelen te gebruiken, maar ook alle middelen tegelijkertijd. Ik denk dat men film en video in die context moet situeren." Video was in dit opzicht slechts "een van de vele middelen", evenveel waard als een "tube verf"—zolang de ideeën maar werden overgebracht naar het publiek. Tegelijk heeft de auteur van het artikel in *De Standaard* een punt: vele kunstplekken ontbrak het aan het juiste materiaal, en wanneer dit wél voorhanden was, ontbrak de nodige expertise bij de kunstenaars. Audiovisueel werk werd vaak "achteraan in een apart kamertje" gepresenteerd, waar op één enkel scherm verschillende video's in loop verschenen (zoals in de Videogalerie van Guy de Bruyn in Rue du Bailli in Brussel) of waren slechts bijzaak. Video als voetnoot dus.

Ook het eindpunt van de tijdsafbakening ligt moeilijk. Voor Flor Bex, directeur van het toenmalige ICC (Internationaal Cultureel Centrum) in Antwerpen en voortrekker van de opkomende videoscene, verslapt de aandacht voor het me-

dium al rond 1977. Zoals Johan Pas stelt na een interview met Bex: "de evolutie van een conceptueel-experimentele videokunst naar een meer narratieve en filmische spreek hem (Bex, n.v.d.r.) niet aan en komt hem als onecht over". Ook vele beeldende kunstenaars verliezen hun interesse. Lili Dujourie zegt het als volgt: "Ik was geen videokunstenaar. Ik gebruikte video omdat het medium paste bij mijn gedachten, waar ik heen wilde, wat ik wilde zeggen. Vanaf het moment dat video "video" is geworden, was het voor mij over." De productietechnieken en -materialen werden eind jaren 1970 steeds gesofisticeerder. Vele kunstenaars haakten af. Daarna ontstond, zoals Bex aangaf, een andere benadering in de jaren 1980, die ook te maken had met institutionalisering van de kunstensector. De tijd van de utopische experimenten was voorbij.

FR Toute recherche est arbitraire et incomplète. Nous avons choisi de baliser la période de 1970 à 1979 sachant que d'autres divisions temporelles auraient pu être tout aussi significatives. Tandis que d'autres artistes belges commencent à être intrigué-e-s par l'image en mouvement; Marcel Broodthaers ouvrait déjà la voie en présentant des films dans un contexte d'exposition pendant les années 1960. C'est dans le cadre de l'exposition *Prospekt '71: Projection* de Konrad Fisher à Düsseldorf que Jacques Charlier, Marcel Broodthaers et Robert Stéphane rencontrent l'artiste et cinéaste allemand Gerry Schum. L'enthousiasme de Schum révèle à ses collègues belges les possibilités offertes par la vidéo. Ce nouveau médium, et plus particulièrement l'introduction de la caméra portable Portapak, a quelque chose d'utopique: toute personne, et donc tout-e artiste, a soudain entre ses mains un médium de masse. La vidéo est un format «léger» et les cassettes vidéo peuvent être copiées et diffusées relativement facilement. Jacques Charlier, l'un des premiers artistes à avoir adopté ce nouvel outil, l'exprime ainsi: «On a eu l'illusion—et Gerry Schum le premier—qu'on allait pouvoir multiplier l'œuvre et être vraiment très libre au niveau de l'expression et qu'on pourrait faire en sorte que l'art soit à la portée de tous.»

À partir de 1970, Guy Jungblut, le galeriste de Yellow Now, sa femme Andrée Blavier et l'artiste Jacques Lizène remarquent également le potentiel du nouveau médium. Cette année-là, l'artiste américano-japonais Shinkichi Tajiri enregistre plusieurs performances avec une caméra Portapak à Yellow Now, dont celles d'Otto Muehl. En 1971, le tout premier événement vidéo en Belgique, *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, se tient dans la même galerie. Dans les fiches d'artiste, les «propositions» soumises révèlent immédiatement le potentiel utopique du médium. Certaines œuvres sont brillantes par leur simplicité. L'exposition THE 1970s:_____ présente notamment la reconstitution de *Sculpture Interne* de Jacques Lizène. Une caméra filme le dos dévissé d'un écran, révélant ainsi les «organes» de la télévision. Une autre reconstitution de Lizène, *l'Interruption de Lumière*, examine de la même manière les conditions techniques de l'image mouvante.

Il serait exagéré de prétendre que l'entièreté du monde de l'art était alors séduit par le travail de la vidéo. «Art vidéo: le vilain petit canard» écrivait en 1977 le journal *De Standaard*, suivi d'une déclaration sans équivoque: «L'art vidéo est un enfant à problèmes.» Selon l'auteur, les institutions artistiques ne disposent pas des équipements nécessaires à la production et à la présentation des œuvres. De nombreux artistes aujourd'hui reconnu-e-s parmi les pionniè-r-es belges, indiquent que leur relation à la vidéo émanait purement de leur propre curiosité, de leur méconnaissance ou parfois d'un malaise ressenti. «La vidéo, c'était comme un tube de peinture», dit Leo Copers dans une interview. Luc Deleu, quant à lui, déclare: «C'était une période où les artistes essayaient d'utiliser d'autres moyens, mais aussi tous les moyens à la fois. Je pense que le film et la vidéo se situaient dans cette atmosphère.» La vidéo n'est alors à cet égard qu'un «moyen parmi d'autres», qui vaut autant qu'un «tube de peinture», pour autant que des idées soient transmises au public. L'auteur de l'article du *Standaard* n'a pourtant pas tort: de nombreuses institutions ne disposent pas du matériel adéquat et, lorsque celui-ci est disponible, les artistes n'ont pas l'expertise nécessaire. Les œuvres audiovisuelles sont souvent présentées «derrière, au fond d'une pièce à part», où plusieurs vidéos tournent en boucle sur un seul écran (comme à la Videogalerie de Guy de Bruyn, rue du Bailli à Bruxelles) ou n'ont qu'un rôle accessoire. La vidéo comme une note de bas de page.

Il est également difficile de déterminer la fin de cette période artistique. Pour Flor Bex, directeur de l'ICC (Internationaal Cultureel Centrum) d'Anvers à l'époque et pionnier de la scène vidéo émergente, l'intérêt pour ce médium s'estompe déjà vers 1977. Comme le déclare Johan Pas après un entretien avec Bex: «l'évolution d'un art vidéo conceptuel-experimental vers un art plus narratif et filmique ne lui plaît pas (Bex, N.D.L.R.) et lui semble irréel». Certains artistes visuel-le-s s'en désintéressent aussi. Lili Dujourie l'exprime comme suit: «Je n'étais pas une artiste vidéo. J'ai utilisé la vidéo parce que le support correspondait à mes pensées, à ce que je voulais faire, à ce que je voulais dire. A partir du moment où la vidéo est devenue "vidéo", c'était fini pour moi.» De nombreux artistes abandonnent la vidéo au moment où les techniques productionnelles et ma-

térielles deviennent davantage sophistiquées à la fin des années 1970. Ensuite, comme l'a souligné Bex, une approche différente émergera dans les années 1980, liée à l'institutionnalisation du secteur artistique. Le temps des expérimentations utopiques sera révolu.

EN Any research project is arbitrary and incomplete. We delineated the years from 1970 to 1979 as our focus period, fully aware that other time divisions could be just as meaningful. Marcel Broodthaers had already paved the way for film in an exhibition context in the 1960s, while other Belgian artists were also intrigued by moving images. During Konrad Fisher's exhibition *Prospekt '71: Projection* in Düsseldorf, Jacques Charlier, Marcel Broodthaers, and Robert Stéphane met the German artist and filmmaker Gerry Schum. Because of Schum's enthusiasm, the possibilities of video suddenly began to dawn on his Belgian colleagues. There was something utopian about the new medium, and more specifically about the introduction of the portable Portapak camera: people, and therefore also artists, suddenly had a mass medium in their hands. Video was a "light" format and videotapes could be copied and distributed relatively easily. Jacques Charlier, one of the first artists to fully embrace the new medium, expressed that sentiment like this: "With Gerry Schum leading the way, we cherished the illusion that we would duplicate our works, that we would be free, and that we would make art accessible to everyone."

From 1970 onwards, Guy Jungblut, Yellow Now's gallery owner, his spouse Andrée Blavier, and the artist Jacques Lizène became aware of the possibilities of the new medium. In 1970, the American-Japanese artist Shinkichi Tajiri used a Portapak camera to record several performances in Yellow Now, including ones by Otto Muehl. This led to the very first video event in Belgium, *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, in the same gallery in 1971. Looking at the artists' sheets with the submitted proposals, one immediately can see the utopian potential of the emerging medium. Some proposals were brilliant in their simplicity. For example, we included the reconstruction of Jacques Lizène's *Sculpture interne* in THE 1970s:_____, in which a camera captures the back of a monitor that has been unscrewed, revealing the "internal organs" of the television set. Another reconstruction is Lizène's *Interruption de lumière*, which again examines the technical conditions for moving images.

It would be a gross misrepresentation to say that everyone in the art world was seduced into working with video. "Videokunst: het lelijke eendje [Video Art: The Ugly Duckling]" read a headline in *De Standaard* in 1977, followed by the unmistakable opening line: "Videokunst is een zorgenkind [Video art is a problem child]". According to the author, art institutions lacked the necessary equipment for production and presentation. But also many artists that are regarded as Belgian pioneers indicate that their relationship to video was one of mere curiosity, ignorance, or even discomfort. "Video was like a tube of paint", Leo Copers states in an interview. On the other hand, Luc Deleu proclaims: "It was a period during which artists tried out other means, but also everything at the same time. I think film and video were part of that." Video, in this respect, was just "one of many means", worth as much as a "tube of paint": as long as ideas were being conveyed to the viewers. At the same time, the author of the article in *De Standaard* has a point: many art spaces lacked adequate material, and when it was available, there was a lack of necessary expertise. Audiovisual work was often presented "at the back in a separate room", with several videos showing in a loop on a single screen (as in Guy de Bruyn's Videogalerie in the Rue du Bailli/Baljuwstraat in Brussels), or was just an afterthought. Video as a footnote.

Defining an end point of the early audiovisual experiments is just as problematic. For Flor Bex, director of the ICC (International Cultural Centre) in Antwerp and a pioneer of the emerging video scene, attention for the medium already started waning around 1977. As Johan Pas states after an interview with Bex: "(...) the evolution from conceptual-experimental video art to more narrative and filmic video art does not appeal to him (Bex, Ed.) and strikes him as unreal." Many visual artists also lost interest. Lili Dujourie puts it as follows: "I was not a video artist. I used video because the medium suited my thoughts, where I wanted to go, what I wanted to say. As soon as video became 'video', it was over for me." In the late 1970s, production techniques and materials became increasingly sophisticated and many artists dropped out. But as pointed out by Bex, in the 1980s a different approach emerged, which was also related to the institutionalisation of the arts sector. The time of the early utopian experiments was over.

4

Productiemiddelen Moyens de production Production means

nicafabriek. Samen met cameraman en productieassistent Chris Goyvaerts, die als dienstweigeraar bij het ICC terecht kwam, probeerde Bex onder het pseudoniem Hubert Van Es eerst een heel aantal dingen zelf uit. Op die manier konden ze volgens hem andere kunstenaars beter op weg helpen. In 1974 schafte Bex zich dan zelf nog extra apparatuur aan en bouwde zo langzaam een studio uit in de kelders van het ICC: Continental Video was geboren.

Volgens Jan Debbaut, die op dat moment samen met Bex en Jean-Paul Coenen mee verantwoordelijk was voor de videoafdeling, liep de vzw Continental Video al gauw als een geoliede machine: "Eigenlijk zou je het begin van video in een driehoeksverhouding kunnen schetsen. Je had Flor Bex met zijn netwerk, dan Lu Van Orshoven van Luvox (een electronicabedrijf) en je had de studio in de kelder van het ICC. Dat beschrijft de hardware, de software, de mensen en het budget van het ICC. Die driehoek heeft video toen op gang gezet." Met *5 Acts on Screen* (1975) van Mark Verstockt produceren ze de allereerste video in het ICC. Niet alleen Vlaamse kunstenaars als Danny Matthys, Leo Copers of Lili Dujourie, maar ook Waalse kunstenaars zoals Jacques Louis Nyst of Jacques Lennep en internationale kunstenaars zoals Dan Graham, Lea Lublin of Fred Forest maakten dankbaar gebruik van de apparatuur in Antwerpen, dat dankzij Bex' goede contacten al gauw uitgroeide tot een belangrijke Europese draaischijf voor videoproductie, naast bijvoorbeeld Art/Tapes/22 in Firenze of Lijnbaancentrum in Rotterdam.

Ook de Luikse Groupe CAP (Cercle d'Art Prospectif) komt regelmatig bij het ICC over de vloer. De contacten met Flor Bex zijn goed, en onder meer video's als *Une Poussière dans l'œil* (1975) van Jacques Lennep of *Ombrelle descendant un escalier* (1976) van Jacques Louis Nyst worden met de hulp van Chris Goyvaerts gemaakt. In het begin van de jaren zeventig werkte Groupe CAP ook samen met de lokale Brusselse videostudio Video Chain van Raymond Zone. Na een tijdje liep hun samenwerking echter spaak. Lennep, Lizène, Nyst en Courtois kwamen via Annie Lummerzheim in contact

met de RTC, de Luikse afdeling van de RTBF. In 1976 lanceerde Robert Stéphane, eveneens onder de indruk van zijn ontmoeting met Gerry Schum, bovendien het programma *Vidéographie*. Tien jaar lang zou dit onder leiding van Paul Paquay, Annie Lummerzheim en Jean-Paul Tréfois een voorname plek zijn voor experimentele video en film op televisie. Onder meer kunstenaars als Jacques Charlier (*Desperados Music* (1979)) of Frank Van Herck (*Twins* (1979)) kregen zo de kans om hun werk met gesofisticeerde televisie-apparatuur uit te werken. Ook het werk van internationaal bekende videokunstenaars zoals Léa Lublin, Antonio Muntadas of Steina & Woody Vasulka kwam aan bod.

Hier en daar bezaten ook enkele culturele centra, en dan vooral aan Waalse kant, de nodige middelen. Zo gebruikte bijvoorbeeld Groupe Ruptz een aantal productiemiddelen van het cultureel centrum in Namen. Al bij al bleef de invloed hiervan tijdens de jaren zeventig redelijk beperkt. Belangrijk om op te merken is echter dat vele kunstenaars die wél interesse hadden in video, maar geen beschikking hadden tot materiaal, zich alsnog tot Super 8 of 16mm richtten. De troebele scheidslijnen tussen film en video werden dikwijls en bewust opgezocht. Zo was Chris Goyvaerts bijvoorbeeld ook cameraman voor Ludo Mich' controversiële film *Lysistrata* (1976,) soft-pornolangspeelfilm met onder meer Nicole Van Goethem, Ria Pacquée en Daniël Weinberger, opgenomen in de kelders van het ICC. De troebele lijnen tussen film en video worden ook duidelijk in de continue screening op de bovenste verdieping bij argos: een reeks films toont dat het onderscheid niet altijd even makkelijk te maken was. Onder meer Yves De Smets *Yes and No* (1974) raakt aan de grenzen van film als registratie, aan film binnen een kunstcontext en aan de relatie van film tot video.

FR C'est par l'intermédiaire de Shinkichi Tajiri, que Guy Jungblut et Jacques Lizène mettent la main sur une caméra Sony Portapak pour la première fois en 1970. Cependant, ceux-ci ne parviennent pas à trouver une caméra similaire pour les *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*. Via Philips, ils obtiennent du matériel de surveillance: une caméra, un lecteur et un moniteur qui forment leur circuit fermé avec lequel ils se mettent au travail. Des dysfonctionnements techniques leur mettent malheureusement des bâtons dans les roues deux jours plus tard, empêchant la réalisation de nombreuses « propositions ». Les moyens techniques qualitatifs et disponibles sont le talon d'Achille de la production vidéo belge au début des années 1970.

Ici et là, quelques particuliers possèdent pourtant les moyens financiers nécessaires. Fernand Spillemaeckers, propriétaire de la galerie MTL à Bruxelles, entre autres, a pu acheter une caméra Portapak. C'est ainsi que Lili Dujourie réalise ses premières expériences vidéo entre 1972 et 1978, comme *Madrigaal* (1975) ou *Effen Spiegel van een Stille Stroom* (1976). Roger D'Hondt, fondateur de la galerie New Reform à Alost, perçoit lui aussi rapidement les possibilités de ce nouveau médium après avoir fait la connaissance de Gerry Schum et

NL Via Shinkichi Tajiri kregen Guy Jungblut en Jacques Lizène in 1970 voor de eerste keer een Sony Portapakcamera in hun handen. Wanneer ze echter voor de *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision* eenzelfde camera zochten, bleek dat niet evident. Via het bedrijf Phillips konden ze bewakingsapparatuur bemachtigen: een camera, een player en een monitor zorgden voor een gesloten circuit waar kunstenaars mee aan de slag gingen. Na twee dagen gooiden technische storingen echter roet in het eten, en konden vele "propositions" niet meer worden gerealiseerd. Goede en beschikbare productiemiddelen waren in het begin van de jaren zeventig de achilleshiel van de Belgische videoproductie.

Hier en daar hadden een aantal particulieren wel de nodige financiële middelen. Zo kocht onder meer Fernand Spillemaeckers, eigenaar van galerie MTL in Brussel, een Portapak. Dit leidde tot de eerste experimenten van Lili Dujourie met het medium tussen 1972 en 1978, zoals bijvoorbeeld *Madrigaal* (1975) of *Effen Spiegel van een Stille Stroom* (1976). Ook Roger D'Hondt, oprichter van de New Reform gallery in Aalst, zag al snel de mogelijkheden van het nieuwe medium in, nadat ook hij kennis had gemaakt met Gerry Schum en het concept van diens "televisuele tentoonstelling" *Fernsehgalerie*. Verschillende internationale kunstenaars experimenteerden in de galerie van D'Hondt met het medium, waaronder Raoul Marroquin en Michel Cardena. Wanneer D'Hondt in 1974 een videoweekend organiseerde, stelde hij ook productiemiddelen ter beschikking van kunstenaars. Via I.T.A. Electronics huurde hij monitor, camera, playback en montagestudio. Toch maakten slechts twee kunstenaars—Eric De Volder en Johan Dehollander—hier effectief gebruik van. Volgens D'Hondt was het videoweekend een mislukking, en wel om deze reden: in België beschikten kunstenaars over te weinig technische kennis om zelf met video aan de slag te gaan.

Toch was het Internationaal Cultureel Centrum in Antwerpen een absolute plek waar zowel productie- en presentatiemiddelen, als de nodige technische knowhow over video aanwezig was. Vanaf de vroege jaren zeventig importeerde directeur Flor Bex de nodige audiovisuele apparatuur uit Argentinië, waar zijn vriend Jorge Glusberg, directeur van het Centro de Arte y Comunicación (CAYC), eigenaar was van een electro-

“Een Super 8-camera gaf je de mogelijkheid om je ‘leeg te fotograferen’. Ik zag Super 8-filmpjes als een vorm van fotografie.”
Luc Deleu

de son concept d'« exposition télévisuelle » *Fernsehgalerie*. Plusieurs artistes internationaux comme Raoul Marroquin et Michel Cardena ont expérimenté avec le médium vidéo à la galerie de D'Hondt. Ce dernier organise un week-end vidéo en 1974, où il met des outils de production à la disposition des artistes. Par l'intermédiaire de I.T.A. Electronics, il loue des moniteurs, des caméras, des lecteurs et un studio de montage. Seuls deux artistes—Eric De Volder et Johan Dehollander—en font réellement usage. Selon D'Hondt, ce week-end vidéo est un échec: les artistes en Belgique manquent de connaissances techniques qui permettent d'utiliser la vidéo de manière autonome.

Néanmoins, le Internationaal Cultureel Centrum devient le lieu absolu de production et de présentation, ainsi que du savoir-faire technique requis, en matière de vidéo. Dès le début des années 1970, le réalisateur Flor Bex importe du matériel audiovisuel d'Argentine, où son ami Jorge Glusberg, directeur du Centro de Arte y Comunicación (CAYC), possède une entreprise d'électronique. Avec le cameraman et assistant de production Chris Goyvaerts, se retrouvant à l'ICC en tant qu'objecteur de conscience, Bex fait d'abord quelques essais lui-même sous le pseudonyme d'Hubert Van Es. Ils pourraient ainsi, selon lui, mieux aiguiller d'autres artistes. En 1974, Bex s'achète du matériel supplémentaire et construit peu à peu un studio dans les caves de l'ICC: Continental Video est né.

Selon Jan Debbaut, coresponsable à l'époque du département vidéo avec Bex et Jean-Paul Coenen, l'asbl Continental Video a rapidement fonctionné comme une machine bien huilée: « En fait, on peut décrire les débuts de la vidéo comme une relation triangulaire. Il y avait Flor Bex avec son réseau, puis Lu Van Orshoven de Luvox (une compagnie d'électronique) et puis le studio au sous-sol de l'ICC. Cela correspond au matériel, aux logiciels, aux personnes et au budget de l'ICC. Ce triangle a fait démarrer la vidéo à ce moment-là. » La toute première vidéo produite à l'ICC est *5 Acts on Screen* (1975) de Mark Verstockt. L'infrastructure anversoise est utilisée avec enthousiasme par des artistes flamands comme Danny Matthys, Leo Copers et Lili Dujourie, mais pas seulement: il y eut aussi des artistes wallons comme Jacques Louis Nyst, Jacques Lennep ou des artistes internationaux comme Dan Graham, Lea Lublin et Fred Forest. L'ICC devient rapidement, grâce aux contacts de Bex, un centre européen important de production vidéo, aux côtés d'Art/Tapes/22 à Florence et du Lijnbaancentrum à Rotterdam, notamment.

Le Groupe CAP (Cercle d'Art Prospectif) de Liège visite régulièrement l'ICC. Leurs rapports avec Flor Bex sont fructueux et des vidéos comme *Une Poussière dans l'œil* (1975) de Jacques Lennep ou *Ombrelle descendant un escalier* (1976) de Jacques Louis Nyst sont réalisées avec l'aide de Chris Goyvaerts. Au début des années 70, le Groupe CAP travaille également avec le studio vidéo bruxellois Video Chain de Raymond Zone. Leur collaboration s'estompe cependant après un temps. C'est par l'intermédiaire d'Annie Lummerzheim, que Lennep, Lizène, Nyst et Courtois entrent ensuite en contact avec la RTC, l'antenne liégeoise de la RTBF. En 1976, Robert Stéphane, lui aussi impressionné par sa rencontre avec Gerry Schum, lance le programme *Vidéographie*. Ces dix années sous la direction de Paul Paquay, Annie Lummerzheim et Jean-Paul Tréfois, le programme devient le lieu incontournable de l'expérimentation vidéographique à la télévision. Des artistes tels que Jacques Charlier (*Desperados Music* (1979)) ou Frank Van Herck (*Twins* (1979)) ont l'occasion de développer leur travail avec des équipements télévisuels sophistiqués. Des travaux d'artistes vidéo de renommée internationale tels que Léa Lublin, Antonio Muntadas ou Steina & Woody Vasulka y sont également présentés.

Ici et là, certains centres culturels, en Wallonie particulièrement, commencent à posséder les ressources nécessaires. Le Groupe Ruptz, par exemple, fait ainsi usage des moyens de production du centre culturel de Namur. Dans l'ensemble, l'impact des centres culturels demeure néanmoins assez limité dans les années 1970. Il est toutefois important de noter que de nombreux artistes intéressés-e-s par la vidéo, n'ayant pas accès à du matériel, se tournent alors vers le Super 8 ou le 16mm. La distinction floue entre le film et la vidéo est explorée, souvent et délibérément. Chris Goyvaerts, par exemple, est aussi le cameraman de *Lysistrata* (1976), un long métrage de soft porn avec Nicole Van Goethem, Ria Pacquée et Daniël Weinberger, œuvre controversée de Ludo Mich et tournée dans les caves de l'ICC. Ce jeu de définition entre le film et la vidéo est perceptible dans la sélection projetée en continu au dernier étage d'argos: il n'a pas été facile de les départager. *Yes and No* (1974) de Yves De Smet, entre autres, explore les limites du film: en tant qu'enregistrement, dans un contexte artistique et dans sa relation à la vidéo.

EN In 1970, Guy Jungblut and Jacques Lizène got their hands on a Sony Portapak camera through their collaboration with artist Shinkichi Tajiri. However, when they went looking for a similar camera for the *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, things turned out to be not so straightforward. They were able to obtain surveillance equipment via Philips: a camera, a player, and a monitor provided a closed circuit for the artists to work with. After two days, however, technical malfunctions made continuity impossible, and many "propositions" could no longer be realised. Reliable and readily usable production facilities were the Achilles' heel of Belgian video production in the early 1970s.

Here and there a few private individuals did have the necessary financial means. For instance, Fernand Spillemaeckers, owner of the MTL gallery in Brussels, bought a Portapak early on. This led to Lili Dujourie's first experiments with the medium between 1972 and 1978, such as *Madrival* (1975) and *Effen spiegel van een stille stroom* (1976). Roger D'Hondt, founder of the New Reform Gallery in Aalst, saw the possibilities of the new medium early on after he had become acquainted with Gerry Schum and his concept of a "televsual exhibition" called *Fernsehgalerie*. Several international artists experimented with the medium in D'Hondt's gallery, including Raoul Marroquin and Michel Cardena. When D'Hondt organised a video weekend in 1974, he also made production tools available to artists. Through I.T.A. Electronics, he rented a monitor, a camera, a playback device, and an editing studio. However, only two artists actually made use of this equipment: Eric De Volder and Johan Dehollander. According to D'Hondt, the video weekend was a failure because artists had too little technical knowledge to work with video themselves in Belgium.

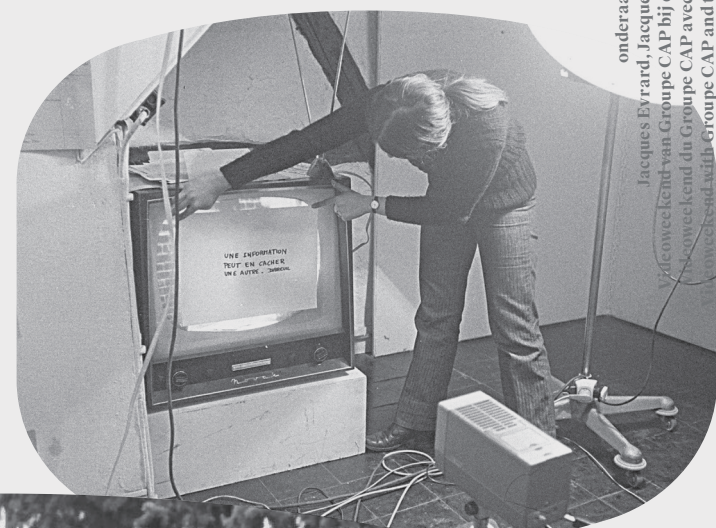
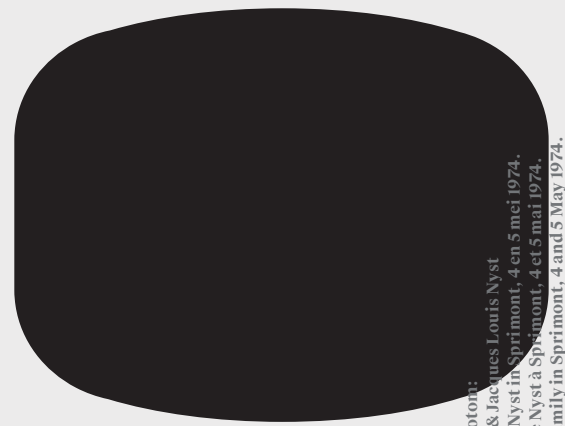
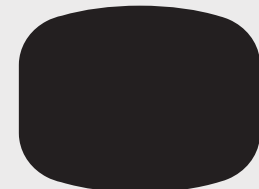
Nevertheless, the International Cultural Centre in Antwerp was pivotal with regards to production and presentation means, as well as with the necessary technical know-how regarding video. From the early 1970s onward, director Flor Bex imported audiovisual equipment from Argentina, where his friend Jorge Glusberg, director of the Centro de Arte y Comunicación (CAYC), owned an electronics factory. Together with cameraman and production assistant Chris Goyvaerts, who also worked at the ICC, Bex mounted experiments under the pseudonym Hubert Van Es. He thought this was a better way of helping other artists out. In 1974, Bex bought additional equipment and slowly built a studio in the ICC cellars: Continental Video was born.

Jan Debbaut, who at the time ran the video department with Bex and Jean-Paul Coenen, confirms that the not-for-profit organisation Continental Video soon ran like a well-lubricated machine: "You could describe the beginning of video as a triangular relationship. There was Flor Bex with his network, Lu Van Orshoven from Luvox (an electronics company), and the studio in the ICC basement. That includes the hardware, the software, the people, and the budget of the ICC. That triangle got video going." Mark Verstockt's *5 Acts on Screen* (1975) was the first video produced at the ICC. Flemish artists like Danny Matthys, Leo Copers and Lili Dujourie but also Walloon artists Jacques Louis Nyst and Jacques Lennep and international artists Dan Graham, Lea Lublin and Fred Forest made grateful use of the equipment in Antwerp, which, thanks to Bex's international network, soon grew into an important European hub for video production, alongside Art/Tapes/22 in Florence and the Lijnbaancentrum in Rotterdam.

The Liège Groupe CAP (Cercle d'Art Prospectif) also visited the ICC regularly. They were on good terms with Flor Bex, and videos like Jacques Lennep's *Une poussière dans l'œil* (1975) and Jacques Louis Nyst's *Ombrelle descendant un escalier* (1976) were made with the help of Chris Goyvaerts. In the early 1970s, Groupe CAP also worked with Raymond Zone's local Brussels video studio Video Chain but after a while, their collaboration was discontinued. Lennep, Lizène, Nyst, and Courtois connected with the RTC, the Liège branch of RTBF, through Annie Lummerzheim. In 1976 Robert Stéphane, another main player in the scene who was impressed by his meeting with Gerry Schum, launched the *Vidéographie* TV-programme. For ten years, under the leadership of Paul

Paquay, Annie Lummerzheim, and Jean-Paul Tréfois, it would be an important showcase for experimental video and film on television. Artists such as Jacques Charlier (*Desperados Music*, 1979) and Frank Van Herck (*Twins*, 1979) were given the chance to develop their work with sophisticated television equipment. Internationally renowned video artists such as Léa Lublin, Antonio Muntadas, and Steina & Woody Vasulka were also featured in the programme.

Some cultural centres, especially on the Walloon side, also had the necessary resources available. Groupe Ruptz, for example, used some of the available production means of the cultural centre in Namur. All in all, the influence of the centres remained limited during the 1970s. It is important to note, however, that many artists who were interested in video did not have access to equipment, so they ended up working with Super 8 or 16 mm in the end. The blurred lines between film and video were often and consciously explored. For instance, Chris Goyvaerts was also the cameraman for Ludo Mich's controversial *Lysistrata* (1976), a soft-porn feature film with Nicole Van Goethem, Ria Pacquée, and Daniël Weinberger, shot in the basement of the ICC. Said blurred lines also become evident in the continuous screening on the top floor at argos: a series of films makes clear that the distinction between film and video was not always easy to make. For instance, Yves De Smet's *Yes and No* (1974) touches on the boundaries of film as registration, film within an art context, and the relation of film to video.



onderaan / bas / bottom: Jacques Lennep & Jacques Louis Nyst
 Videochain van Groupe CAP bij de familie Nyst in Sprimont, 4 en 5 mei 1974.
 Videochain van Groupe CAP avec la famille Nyst à Sprimont, 4 et 5 mai 1974.
 Videochain van Groupe CAP and the Nyst family in Sprimont, 4 and 5 May 1974.

vidéomanifestatie / événement vidéo / video event: *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, André Blavier, 1971.
 image / beeld: Guy Jungblut.
 archive / archief: Yellow Now.

boven / haut / top:

Evenementen Évènements Events

transparantie als intimiteit te suggereren. Baudson bracht ook bekende videokunstenaars naar Brussel, onder meer Vito Acconci, Valie Export, Fred Forest, David Hall, Martha Rosler en Steina & Woody Vasulka. Met ook een analytische introtekst van de gerenommeerde criticus René Berger is *Artist Video Tapes* een van de meest grondige en invloedrijke videotentoonstellingen van de jaren 1970.

In 1976 vond de vijfde *International Encounter on Video Art* plaats in het ICC in Antwerpen. De "Video Encounters" waren een initiatief van Jorge Glusberg van het CAYC in Buenos Aires. Het ging om grootschalige rondreizende evenementen die de verscheidenheid aan video wereldwijd toonden, gecombineerd met een lezingen en groeps gesprekken over het nieuwe medium en de plaats hiervan in de (kunst)wereld.

Eind jaren zeventig verschoof het zwaartepunt terug naar Luik, waar het interdisciplinaire kunstencentrum *Cirque Divers* een culturele broeihaard was voor video en andere kunsten. Ook *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* bood een plek voor experimentele film en video. Voor de organisatie van deze reeks vertoningen en debatten sloegen vier Luikse spelers de handen in elkaar: Jeunesses artistiques de Wallonie, de RTC (Radio Télévision Culture), de RTBF (Radio Télévision Belge de la Communauté française) met de uitzending *Vidéographie* alsook *Cirque Divers*. Samen met Jean-Paul Tréfois organiseerde Geneviève van Cauwenberge verschillende screenings in *Cirque Divers*. De eerste vertoning vond plaats op een schip aan de voetbrug Saucy van 22 tot 27 september 1978, met onder meer werk van Nam June Paik, Joan Jonas en Bill Viola. In 1979 volgde een overzicht van Belgische videokunst. Onder meer Lili Dujourie, Barbara en Michael Leisgen en Gary Bigot passeerden toen de revue.

FR Le premier événement vidéo du pays, *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, a lieu en 1971 à la galerie Yellow Now à Liège. Il ne s'agit pas d'enregistrements, mais de circuits fermés — une distinction que Roger D'Hondt juge également importante: « Soit on montre une vidéo qui existe (enregistrée, N.D.L.R.), soit on crée une oeuvre (installation/circuit vidéo, N.D.L.R.). Il y a une grande différence entre les deux. Bien sûr, je pourrais montrer une vidéo de Joseph Beuys exécutant quelque chose à New York, mais ce n'était pas vraiment mon truc. Je voulais plutôt que les gens créent quelque chose. » La place difficile qu'occupe la vidéo dans le monde de l'art transparait par sa présence

à EXPRMNTL 5 à Knokke en 1974. On y retrouve entre autres le célèbre *TV Buddha* (1974) de Nam June Paik. Le cinéma et la vidéo s'opposent, divisant le public entre critiques et admirateurs convaincus.

La présentation du nouveau médium suscite alors peu d'enthousiasme. Les critiques des journaux et des magazines ne sont pas très positives à son égard, ne sachant pas comment le situer au sein d'un art contemporain qui ose prendre des risques. La revue +/- 0, fondée par la famille Rona, est l'un des rares médias belges à lui consacrer de l'attention. Quelques journalistes décrivent la façon dont des galeries comme *Yellow Now*, *MTL* ou *VEGA* en explorent les possibilités. Mais la vidéo n'est jamais hissée au premier plan. « Dans les salles d'exposition, la vidéo était dans un petit coin », explique Jacques Lenep.

Certains événements sont spécifiquement dédiés à l'exploration de nouveaux médias. A la galerie de Jan Vercruyse à Gand, baptisée *Elsa Von Honolulu-Loringhoven*, Yves De Smet organise l'événement *Kunst als film*, exposant films, vidéos et diapositives. L'exposition se déroule en marge et n'intéresse qu'un groupe d'initiés, mais les participants nous offrent un bon aperçu des artistes qui ont développé ces nouvelles formes d'art en Belgique.

Il existe quand même des points de référence, comme l'événement *Continental Film- en Videotoer* de 1973. Le collectif *Fondation Artworker* (de Chris Goyvaerts, Luc Deleu, Hugo Heyrman et Filip Francis, entre autres) transforme une grande camionnette blanche de la société *Tomado* en cinéma mobile. Il parcourt la Flandre offrant un vaste programme de films et de vidéos expérimentaux. La grande exposition *Artists Video Tapes* du 25 février au 16 mars 1975 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles est également mémorable. Michel Baudson, l'un des principaux acteurs du développement de la scène vidéo en Belgique, s'inspire des expositions *Impact Art Vidéo* à Lausanne et *Art Video Confrontation 74* à Paris, pour sélectionner les artistes en complétant avec plusieurs noms nationaux et internationaux. Divers moniteurs sont installés dans les espaces d'exposition, entourés de bâches en plastique pour suggérer à la fois transparence et intimité. Baudson fait également venir à Bruxelles des artistes vidéo de renom, dont Vito Acconci, Valie Export, Fred Forest, David Hall, Martha Rosler et Steina & Woody Vasulka. Inaugurée par un texte d'introduction du célèbre critique René Berger, *Artist Video Tapes* est l'une des expositions vidéo les plus complètes et influentes des années 1970.

La cinquième *International Encounter on Video Art* a eu lieu un an plus tard à l'ICC d'Anvers. Ces « Video Encounters » sont une initiative de Jorge Glusberg du CAYC (de Buenos Aires). Il s'agissait d'événements itinérants montrant la diversité de la vidéo à l'échelle globale, accompagnés par des conférences ainsi que des discussions de groupe sur le nouveau média et sa place dans le monde (de l'art).

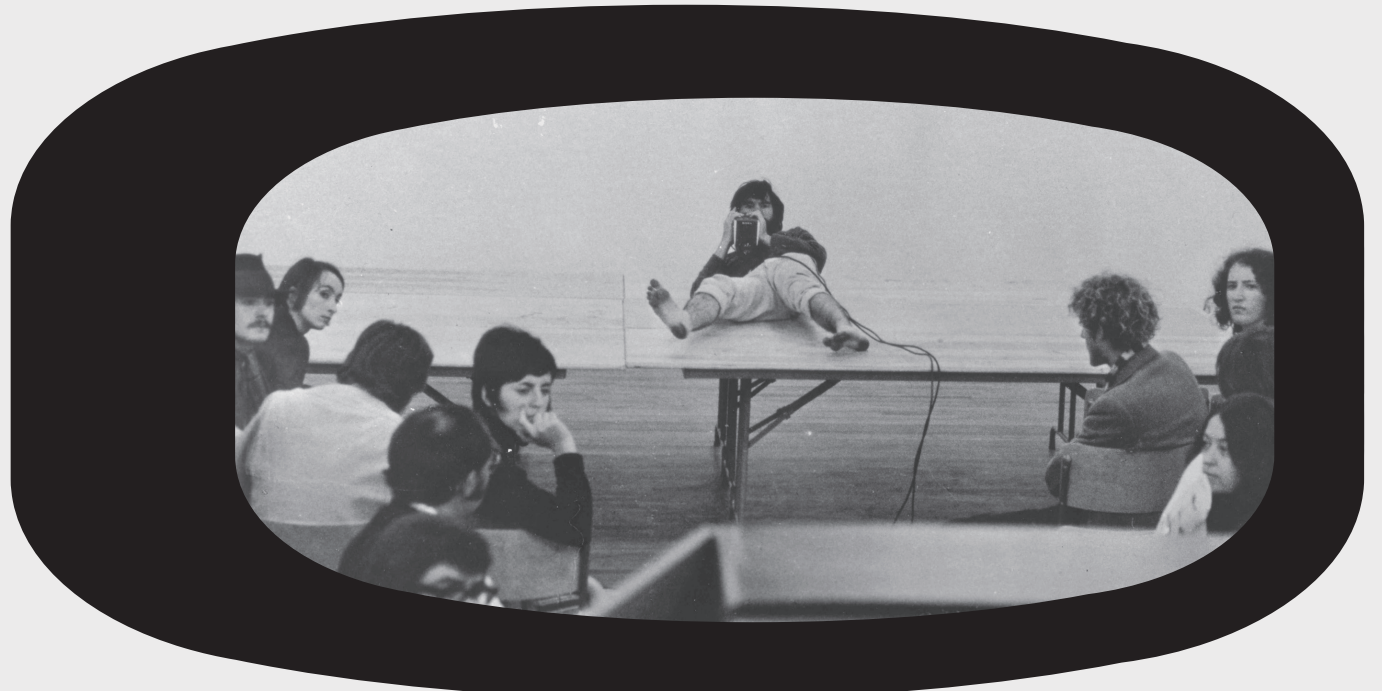
À la fin des années 1970, un foyer culturel important se développe à nouveau à Liège au centre artistique interdisciplinaire *Cirque Divers*. La série de projections et de débats *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* y offre un espace pour la vidéo et le cinéma expérimental. L'événement est organisé par trois autres acteurs liégeois: les Jeunesses artistiques de Wallonie, la RTC (Radio Télévision Culture) et la RTBF (Radio Télévision Belge de la Communauté française) avec l'émission *Vidéographie*. C'est aussi au *Cirque Divers* que Geneviève van Cauwenberge organise plusieurs projections avec Jean-Paul Tréfois. La première a lieu sur un bateau près de la Passerelle Saucy du 22 au 27 septembre 1978, avec des oeuvres de Nam June Paik, Joan Jonas et Bill Viola, entre autres. Une seconde soirée, un an plus tard, propose une vue d'ensemble de l'art vidéo belge avec des oeuvres de Lili Dujourie, Barbara et Michael Leisgen et Gary Bigot.

NL *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*, de eerste videomanifestatie in ons land, vond plaats in 1971 in de Luikse kunstgalerie *Yellow Now*. Het ging hier niet om registraties, maar om gesloten circuits — een onderscheid dat ook Roger D'Hondt belangrijk acht: "Ofwel toont men een video die bestaat (geregistreerd, n.v.d.r.), ofwel creëert men een werk (video-installatie/circuit, n.v.d.r.). Daartussen zit een groot verschil. Ik kan natuurlijk een video tonen van Joseph Beuys die iets uitvoert in New York, maar dat was eigenlijk niet mijn ding. Ik wilde eerder dat men iets creëerde." De moeilijke plaats dat video innam in de kunstwereld, blijkt eveneens uit de aanwezigheid op EXPRMNTL 5 in Knokke in 1974. Onder meer Nam June Paik's befaamde *TV Buddha* (1974) is er te zien. Film en video kruisten de degens, met sommigen die video verguisden, en anderen die het nieuwe medium op handen droegen.

Over het algemeen was er voor de presentatie van video weinig animo. Dikwijls berichtten kranten en tijdschriften niet erg positief over het nieuwe medium: weinigen wisten het te plaatsen binnen de context van een hedendaagse beeldende kunst die risico's durfde te nemen. Het tijdschrift +/- 0, opgericht door de familie Rona, was een van de weinige Belgische tijdschriften dat het nieuwe medium wel een plaats gaf. Enkele critici beschreven hoe galerijen als *Yellow Now*, *MTL* of *VEGA* de mogelijkheden aftastten. Toch voerde video ook hier nooit de boventoon. "In tentoonstellingsruimten was er voor video meestal maar een klein hoekje voorzien" zegt Lenep.

Een aantal evenementen gingen specifiek op zoek naar nieuwe media. In de galerie van Jan Vercruyse, namelijk *Elsa Von Honolulu-Loringhoven* in Gent, organiseerde Yves De Smet het evenement *Kunst als film*, waarbij er zowel films, video's als dia's werden vertoond. Het evenement vond plaats in de marge, gefocust op een groep ingewijde geïnteresseerden, maar de participanten bieden wel een goed zicht op de kunstenaars die in België met deze nieuwe media experimenteerden.

Toch zijn er ook een aantal belangrijke ijkpunten, waaronder de *Continental Film- en Videotoer* in 1973. Het collectief *Artworker Foundation* (met onder meer Chris Goyvaerts, Luc Deleu, Hugo Heyrman en Filip Francis) toverde een grote, witte bestelbus van het bedrijf *Tomado* om tot een mobiele cinema. Met een uitgebreid programma aan experimentele film en video trokken ze door Vlaanderen. Een ander belangrijk moment is de grote tentoonstelling *Artists Video Tapes* van 25 februari tot en met 16 maart 1975 in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Michel Baudson, een van de sleutelfiguren in de ontwikkeling van de videoscène in België, baseerde zich voor de selectie van kunstenaars op de tentoonstellingen *Impact Art Vidéo* in Lausanne en *Art Video Confrontation 74* in Parijs. Die vulde hij aan met een aantal nationale en internationale namen. In de tentoonstellingsruimtes werden verschillende monitoren opgesteld, omringd door plastieken zeilen om zowel een gevoel van



« Mais le public n'était pas intéressé. C'était un fantasme de l'art. »

Jacques Charlier

7

To:

From:

Huber

Re:

I just received your invitation as not sent an

EN *Propositions d'artistes pour un circuit fermé* de télévision, the first video event in Belgium, took place in the Yellow Now gallery in Liège in 1971. This event did not entail merely video registrations but emphasised closed circuits instead, a distinction that Roger D'Hondt considers important: "Either one shows a video that exists (recorded video, Ed.), or one creates a work (video installation/circuit, Ed.). There is a big difference between the two. I could of course show a video of Joseph Beuys performing something in New York but I wasn't really interested in that sort of thing. Rather, I wanted to see something created." The problematic place that video occupied in the art world is also evident from its presence at EXPRMNTL 5 in Knokke in 1974. Nam June Paik's famous *TV Buddha* (1974), among other works, was on show there. Film and video were at loggerheads: some vilified video, others embraced the new medium.

In general, there was little enthusiasm for video presentation. Newspapers and magazines were often not very positive about the new medium, and few knew how to contextualise it within the context of a risk taking, adventurous contemporary visual art practice. The magazine +/- 0, founded by the Rona family, was one of the few Belgian magazines that embraced the new medium. Some critics described how galleries like Yellow Now, MTL, and VEGA explored the possibilities of audiovisual presentation. Nevertheless, video never became dominant in these places either. "In exhibition venues, there was usually only a small corner for video compared to the other works of art", states Jacques Lennep.

However, some events were specifically aimed at new media. In Jan Vercruyssen's gallery, Elsa von Honolulu-Loringhoven in Ghent, Yves De Smet organised the event *Art as Film*, during which films, videos, and slides were presented alongside one another. Even though it was held on the fringes of the commercial art world, and focused on a group of insiders, the event did present a stimulating overview of the artists experimenting with these new media in Belgium.

Yet there were also other important events, such as the *Continental Film and Video Tour* in 1973. The artists' collective Artworker Foundation (with Chris Goyvaerts, Luc Deleu, Hugo Heyrman, and Filip Francis, among others) transformed a large, white Tomado company van into a mobile cinema. They travelled through Flanders with an extensive programme of experimental film and video. Another decisive moment in the presentation of video was the major exhibition *Artists Video Tapes* in the Centre for Fine Arts in Brussels from 25 February to 16 March 1975. Michel Baudson, one of the key figures in the development of the Belgian video scene, based his selection of artists on the exhibitions *Impact Art Vidéo* in Lausanne and *Art Vidéo Confrontation 74* in Paris, on which he elaborated with a selection of national and international artists. In the exhibition spaces, various monitors were set up, surrounded by plastic sheeting to suggest a sense of transparency and intimacy. Baudson also brought widely known video artists to Brussels, including Vito Acconci, Valie Export, Fred Forest, David Hall, Martha Rosler, and Steina & Woody Vasulka. It also featured an analytical introductory text by the renowned critic René Berger, making *Artist Video Tapes* one of the most exhaustive and influential video exhibitions of the 1970s.

The fifth *International Encounter on Video Art* took place a year later at the ICC in Antwerp. The "Video Encounters" were an initiative of Jorge Glusberg of the CAYC in Buenos Aires. These were large-scale travelling events showing the diversity of video worldwide, combined with lectures and group discussions about the new medium and its place in the (art) world.

At the end of the 1970s, the focus shifted back to Liège, where the interdisciplinary arts centre *Cirque Divers* was a cultural hotbed for video and other arts. *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* emphasized experimental film and video and was co-organised by four players from Liège: Jeunesses artistiques de Wallonie, the RTC (Radio Télévision Culture), RTBF (Radio Télévision Belge de la Communauté française) with the *Vidéographie* broadcast, and *Cirque Divers*. The first event took place on a ship at the Saucy footbridge from 22 to 27 September 1978, with works by artists Nam June Paik, Joan Jonas, and Bill Viola, among others. This was followed in 1979 by an overview of Belgian video art featuring Lili Dujourie, Barbara and Michael Leisgen, Gary Bigot, and others.



hoyen / haut / top:
Jacques Charlier & André Stas members of the band / membres du groupe / leden van de band *Terril*, 1978.
archive / archief: Jacques Charlier.



onderaan / bas / bottom :
archieffragment / extrait d'archive / archive item
Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision, Fiche Nikolas Kreutz, 1971.
archive / archief : Yellow Now.

ALL MY LOVE FOR
NE'S DAY. KARL.

WONDERFUL WIFE, LOU
I ALWAYS BE MY VAL

My Dearest Nilufer, Thank you for
being so loving & understanding
those nights when I needed you
the most. Hope this Valentine's
Day is the happiest ever for you. I
shall love you always, Scott

DENNIS JAY
Thanks for standing by.
SECRET ADMIRER

MOOSKE,
I LOVE YOU. HAPPY VALEN-
TINE'S DAY. XX

Along came a frog,
hop...hop...splat...splat...OOPS!
I'll be Superman for a second or
two...want to too?... Zoom,
Zoom...hop...hop...SPLAT!
WITH MUCH LOVE, Mom

DEAREST HUGGY:
I WEAR YOUR LOVE AND
THEY SAY IT SHOWS. O LOVE,
MY WORLD IS YOUR WITH

NU-NU

ALBERT, VIVIAN, AMANTE,
CHRISTOPHER, MARIE AND
BEN, YOU ARE MY WORLD. I
LOVE YOU. MOM

TO THE BEST MOMMY A LITTLE
BOY COULD HAVE

LOVE ER

Little Modj will be as
Pretty as You.
HENRY

To Larry - Happy Valentine's Da,
With love, hugs & kisses, Allene.

Michael Noni & Family: We love
you. Thank you for all you've
done for us. Andy, Pam & Amy.

DY: Even tho' I'm a little
you're sure the apple of my
hen I laugh & squeal out
means you make me very
Stinker-Poo McGoo.

orld's Greatest Wife Mich
my beautiful daughter
on. Happy Valentine's
ove, Michael.

ODY: I'm here to remind
you're No. 1 of all the dads in
tell you that you're alot of
st to have around. You

HAPPY VALENTINE'S
LOTS OF LOVE, CLAY.

NG NAN. THE NIGHT
ALWAYS SPECIAL WITH
LOVE, P. B.

LOVE, Frank: Thank you
years of happiness. You
wife. Ann.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

ou & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My Friends, Happy
fines!
ove, Blair Lindsay Mullin

VALENTINE'S DAY
Love, G.S.

My love is with you forever &
s. Happy Valentine's Day
Jenny.

friend's name is Mitch
eeps on tiling
e rich
he doesn't spend time
re
onna be all alone!
ays love you Mitch
Lee

REG, Happy Valentine's Day.
You're my Valentine. Love,
Debby.

our & Diane, We're sorry, we love
you very much. Please come see
us. Andy & Pam

o Guven, my darling husband, I
will love you all my life. Your lov-
ing wife, Susan.

GEL DENTAL + REFRESCANTE BUCAL + FLUOR

CLOSE-UP

DIENTES BLANCOS DENTES BRANCOS

OFFRE SPECIALE

LE PRIX INDIQUE TIEN COMPTE DE LA REDUCTION

ALL RIGHT GIRLS--
THAT FINISHES OFF THESE
MALE CHAUVINIST PIGS!

FROM NOW ON,
IT'S THE
VALKYRIE
AND HER LADY
LIBERATORS!

SCRATCH & SMELL
SMELLO
BRAND
CHOCOLATE PUDDING

LOVE ME
OR LEAVE
ME!

excerpt from / extrait de / fragment uit:
Absolument Necessaire: the emergency book, Joëlle de La Casinière, Les Éditions de Minuit, 1973.
archive / archief: Joëlle de La Casinière.

Het kunstenaarscollectief Le collectif d'artistes The artist collective

NL “Het Montfaucon Research Center heeft al die films gemaakt, maar wij waren schilders, dichters, tekenaars, grafische vormgevers. We hadden heel weinig middelen, maar ons werk kostte ook niet veel. Zo leefden we gewoon”, vertelt Joëlle de La Casinière over het huis waarin ze leefde en werkte. In een tijdperk van schaarse middelen en weinig overheidssubsidies waren artistieke samenwerkingen logisch en noodzakelijk. In het Montfaucon Research Center kon Joëlle de La Casinière haar interesse voor film combineren met andere media, waaronder grafische kunsten of muziek. Samen met onder meer Sophie Podolski, Jacques Lederlin of Michel Bonnemaïson bouwde ze een kunstenaarsplek uit waar verschillende disciplines samenkwamen, en waar altijd wel iemand met een camera langskwam.

Op een bepaalde manier liggen kunstenaarscollectieven aan de basis van de eerste experimenten met video. Zo had je de Artworker Foundation in Antwerpen, met onder meer Hugo Heyrman, Luc Deleu en Filip Francis, die in 1973 de *Continental Film en Videotoer* organiseerden, een evenement waaruit het latere Continental Video ontsproot. Sommigen leden van dit collectief maakten ook deel uit van De Nieuwe Coloristen, een kleurrijk groepje kunstenaars die voornamelijk in happenings geïnteresseerd waren, maar die eveneens een “filmclub” oprichtten en zo onder meer een bunker op het strand transformeerden tot een wonderlijke *Inktpot* (1971) en het geheel ook filmde.

Aan de andere kant van de taalgrens lanceerden Jacques Lennep, Jacques Lizène, Pierre Courtois, Jacques Evrard en Jacques Louis Nyst in 1973 Groupe CAP. Jacques Evrard nam vaak de rol van cameraman op zich, maar ook Jacques Louis Nyst was regelmatig van dienst. Hun samenwerkingen onderstrepen het belang van groepswork bij filmopnames met technologisch ingewikkeld, maar vooral erg zware apparatuur.

Andere collectieven die zich aan video waagden zijn het Naamse Groupe Ruptz, al creëerden ze met werken als *Triptyque* (1976) of *Expérience du présent* (1975) vooral live-installaties. Registratie speelde voor hen geen rol. Marc Borgers, Jean-Louis Sbille en Anne Frère, leden van Groupe Ruptz, maakten handig gebruik van het materiaal dat zich in het Naamse cultureel centrum bevond. Meer geografisch gespreide collectieven als Groupe 50/04 en Mass Moving leken dan weer minder geïnteresseerd in video als een op zichzelf staand medium en focusten meer op de pure registratie van hun grootschalige acties.

Individuele kunstenaars werkten dikwijls niet alleen. Barbara en Michaël Leisgen werkten sinds het prille begin als koppel samen. Zo creëerden ze *Sonnenlinie* (1976) en *Still life* (1970–1971). Jacques Louis Nyst werkte al een tijdje samen met Danièle Nyst, maar het is pas vanaf eind jaren zeventig, begin jaren tachtig dat zij zich daadwerkelijk als een duo presenteerden. Dit heeft als resultaat dat een aantal vrouwen, die dikwijls achter de schermen werkten als cameravrouw of monteur, niet of weinig op de voorgrond traden. Edith Dewitt maakte een aantal werken in eigen naam en werkte ook mee aan films van Eric De Volder en Boris Lehman. Haar werk kreeg niet altijd de erkenning die het verdiende. Anne Frère, lid van Groupe Ruptz, wordt niet overal altijd eerlijk vermeld in de geschiedenis van het collectief. Pierre-Olivier Rollin schrijft in zijn exhaustieve thesis over Groupe Ruptz nochtans als volgt: “Borgers en Sbille erkennen dat Ruptz zonder een van hen had kunnen bestaan, maar nooit zonder Anne Frère.”

Nicole Forsbach werkte niet alleen als monteur van Jacques Charliers *Film collectif pour la Biennale de Paris de 1971 avec des séquences de Walter Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Panamarenko* (1971), maar programmeerde ook als oprichtster van de organisatie Art/Actualité in Luik een heel aantal filmscreenings, onder meer Christo's *Valley Curtain* (1974). Geneviève van Cauwenberge was dan weer de drijvende kracht achter *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* bij Cirque Divers in Luik.

FR «Le Montfaucon Research Center a fait tous ces films mais nous étions des peintres, des poètes, des dessinateurs, des graphistes. On avait très peu de moyens, mais notre travail ne coûtait pas grand chose non plus. On vivait comme ça», dit Joëlle de La Casinière à propos de ce lieu dans lequel elle a vécu et travaillé. À une époque où les ressources étaient rares et les financements publics limités, les collaborations artistiques étaient évidentes et nécessaires. Au Montfaucon Research Center, Joëlle de La Casinière combine son intérêt pour le cinéma et d'autres médias, comme les arts graphiques ou la musique. Elle construit entre autres avec Sophie Podolski, Jacques Lederlin et Michel Bonnemaïson un lieu d'artistes où se côtoient différentes disciplines et où il y a toujours quelqu'un-e avec une caméra à la main.

D'une certaine manière, ce sont les collectifs d'artistes qui sont à l'origine des premières expérimentations vidéo. Par exemple, la Fondation Artworker à Anvers, dont font partie Hugo Heyrman, Luc Deleu et Filip Francis, organise le *Continental Film and Video Tour* en 1973. Cet événement a par la suite donné naissance à l'asbl Continental Vidéo. Certains

membres de ce collectif font également partie des Nieuwe Coloristen, un groupe d'artistes haut en couleur qui s'intéresse principalement aux happenings. En 1971, ils transforment un bunker de plage en encrier géant et enregistrent tout le déroulement (*Inkpot* (1971)).

De l'autre côté de la frontière linguistique, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Pierre Courtois, Jacques Evrard et Jacques Louis Nyst créent le Groupe CAP en 1973. Jacques Evrard et Jacques Louis Nyst assurent souvent le rôle de cameraman. Leurs collaborations soulignent l'importance du travail collectif lors des tournages qui nécessitent un équipement technologiquement complexe et surtout très lourd.

Le Groupe Ruptz à Namur est un autre collectif s'aventurant dans la vidéo durant cette période-là. Il est surtout connu pour ses installations «live»: *Triptyque* (1976) et *Expérience du présent* (1975). Pour le Groupe Ruptz, la captation d'un événement n'a pas trop d'importance en soi. Marc Borgers, Jean-Louis Sbille et Anne Frère, membres du collectif, empruntent leur matériel au centre culturel namurois. D'autres collectifs, plus dispersés géographiquement, comme Groupe 50/04 et Mass Moving, s'intéressent moins à la vidéo en tant que média à part entière, mais ils y trouvent le moyen de capter leurs performances.

Très souvent, les artistes ne travaillent pas seul-e-s. Barbara et Michael Leisgen opèrent en couple depuis leurs débuts avec *Sonnenlinie* (1976) et *Still life* (1970–1971). Jacques Louis Nyst travaille avec Danièle Nyst depuis longtemps, mais ce n'est qu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980 que les deux se présentent réellement comme un duo. Par conséquent, un certain nombre de femmes, travaillant souvent dans les coulisses en tant que cadreuses ou monteuses, ne sont pas mises au premier plan ou ne le sont que rarement. Edith Dewitt réalise certaines œuvres en son nom propre, tout en contribuant aux films d'Eric De Volder et de Boris Lehman. Son travail n'a pas toujours eu la reconnaissance qu'il méritait.



tait. Anne Frère, membre du Groupe Ruptz, n'est pas toujours citée équitablement dans l'histoire du collectif. Pierre-Olivier Rollin écrit cependant dans sa thèse exhaustive sur le Groupe Ruptz: «Borgers et Sbille reconnaissent que Ruptz aurait pu exister sans l'un d'eux, mais jamais sans Anne Frère.» De la même manière, Nicole Forsbach travaille non seulement comme monteuse pour le *Film collectif pour la Biennale de Paris de 1971 avec des séquences de Walter Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Panamarenko* (1971) de Jacques Charlier, elle programme aussi nombreuses projections de films en tant que fondatrice de l'organisation Art/Actualité à Liège, dont *Valley Curtain* de Christo (1974). Geneviève van Cauwenberge est quant à elle la force motrice de *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* au Cirque Divers à Liège.

EN “The Montfaucon Research Centre made all those films but we were painters, poets, illustrators, graphic designers. We had very few resources available but our work didn't cost much either. We just lived like that”, says Joëlle de La Casinière about the house she worked and lived in. In an era of scarce resources and little government funding, artistic collaborations were logical and necessary. At the Montfaucon Research Centre, Joëlle de La Casinière could combine her interest in film with other media, including graphic arts and music. With Sophie Podolski, Jacques Lederlin, Michel Bonnemaïson, and others, she built an artists' place where different disciplines came together, and where someone was always present with a camera.

Artists' collectives were at the heart of the first experiments with video. For instance, the Artworker Foundation in Antwerp, which included Hugo Heyrman, Luc Deleu, and Filip Francis, organised in 1973 the *Continental Film and Video Tour*, an event from which later Continental Video emerged. Some members of this collective were also part of De Nieuwe Coloristen, a colourful group of artists who were mainly interested in happenings but also set up a “film club” and transformed a bunker on the beach into a wondrous *Inkpot* (1971), while filming the entire process.

On the other side of Belgium's language border, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Pierre Courtois, Jacques Evrard, and Jacques Louis Nyst launched Groupe CAP in 1973. Jacques Evrard often worked as cameraman; but Jacques Louis Nyst also regularly took on this role. Their collaborations emphasise the importance of collaborative work when shooting films with technologically complex and exceedingly heavy equipment.

Other collectives that ventured into video were Groupe Ruptz from Namur, even though they mainly created live installations, such as *Triptyque* (1976) and *Expérience du présent* (1975). Registration was of no importance for them. Marc Borgers, Jean-Louis Sbille, and Anne Frère made good use of the available equipment in the cultural centre of Namur. More geographically dispersed collectives such as Groupe 50/04 and Mass Moving seemed less interested in video as an independent medium and focused more on merely recording their large-scale actions.

Individual artists often did not work alone. Barbara and Michael Leisgen worked collaboratively as a couple from the very beginning. Together, they created *Sonnenlinie* (1976) and *Still Life* (1970–1971). Jacques Louis Nyst had already been working with Danièle Nyst for a significant time but it was not until the end of the 1970s and the beginning of the 1980s that they appeared as a duo, crediting the work to both artists. Many women, who often worked behind the scenes as camerawomen or editors, were not or only on rare occasions recognised as artistic contributors. Edith Dewitt authored works in her name but also worked on films by Eric De Volder and Boris Lehman. Her work did not always receive the recognition it deserved. Anne Frère, a member of Groupe Ruptz, has not always been mentioned correctly in the history of the collective. In his exhaustive thesis on Groupe Ruptz, Pierre-Olivier Rollin nevertheless writes: “Borgers and Sbille acknowledge that Ruptz could have existed without one of them, but never without Anne Frère.” Nicole Forsbach not only worked as the editor of Jacques Charlier's *Film collectif pour la Biennale de Paris de 1971 avec des séquences de Walter Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Jacques Charlier, Bernd Lohaus, Panamarenko* (1971), but she was also the founder of the Art/Actualité organisation in Liège where she programmed quite a few film screenings, including Christo's *Valley Curtain* (1974). And Geneviève van Cauwenberge was the driving force behind *Vidéo? Vous avez dit vidéo?* at Cirque Divers in Liège.

« Tout était informel. Il n'y avait pas d'argent, personne n'était payé. C'était des choses de l'époque, ce qu'on appelle le cinéma parallèle, le cinéma underground, qui a complètement disparu aujourd'hui. »
Joëlle de La Casinière



Interdisciplinariteit l'interdisciplinarité Interdisciplinarity

NL Video als een op zichzelf staand medium bleef ondanks alles eerder een zeldzaamheid tijdens de jaren 1970. Video werd gebruikt in grotere installaties, en werd vaak afgewisseld met dia's, foto's of andere documenten om een groter verhaal te vertellen. Een goed voorbeeld hiervan is Philippe Van Snicks installatie *Ping Pong*. Van de film *Scores* (1973) maakte hij stills, en die stills filmde hij dan weer opnieuw als video. De tentoonstelling THE 1970s: _____ toont de film en de video met de stills van de film. Van Snick lijkt hier eerder de kwaliteit van "duplicatie" die video biedt (om een snel, direct resultaat te verkrijgen) te verkennen in plaats van de techniciteit van het medium zelf in vraag te stellen of de artistieke mogelijkheden ervan uit te breiden.

Andere werken balanceerden nog meer op de dunne grens tussen video als op zichzelf staand werk of als louter registratie. Vooral in de performancekunst waren veel mensen geïnteresseerd in de mogelijkheden van video. Ephemere happenings en evenementen konden zo alsnog bewaard worden. Frank Van Herck's *Do you like body art?* (1977) problematiseert die relatie. De performance liet kunstenaar Daniel Weinberger een bodybuildact opvoeren—alleen droeg de builder geen gewichten, maar twee monitoren waarop zijn eigen beeld verscheen. Op die manier heft Weinberger eigenlijk zijn eigen beeld omhoog. Ook Filip Francis' *Solo for Tumbling Woodblocks* (1975) registreerde de actie die de kunstenaar een aantal keren hernam, onder meer in het Antwerpse ICC, maar ook in de Neue Galerie—Sammlung Ludwig in Aachen. Op een Super 8-film zien we dan weer een registratie die zowel de performance als de video in beeld brengt.

De verhouding tussen performance en video kende een hoogtepunt tijdens het *Performance Art Festival* in 1978. In de Brusselse Beursschouwburg bracht Roger D'Hondt zowel nationale als internationale kunstenaars samen, waarbij onder meer Michael Laub en Edmondo Za (Maniac Productions), Grietje Goris, en Hugo Roelandt video als onderdeel van hun performance gebruikten.

Ook Jacques Charliers *Terril* (1978) speelde handig in op video. Terwijl bezoekers luisterden naar een concert van zijn gelijknamige punkband *Terril*, filmde de camera het concert zoals getekend door Charlier in een stripverhaal. Charlier verkende, net als andere kunstenaars, de mogelijkheden van video als makkelijk te verspreiden medium, net als stripverhalen en andere boeken dat waren. Zo maakte Ludo Mich met *4* (1972) een "film in boekvorm". Guy Schraenen, een distributeur van kunstboeken en later ook één van de voortrekkers van de mail art, voegde bij zijn tijdschrift *A.X.E.* af en toe een Super 8-film toe voor de koper.

Hoewel video naadloos aansloot bij de registratie van onder meer performances en dit jonge medium paste bij de tijdsgeschiedenis van onder meer Fluxus en Land Art die de dematerialisering van kunst voorop stelden, worstelde video vooral voor een plek binnen de kunstgeschiedenis. Onder meer Lili Dujourie hintte in haar videowerk naar het schilderkundig naakt *Hommage à...* (1972), Leo Copers parodieerde Leonardo Da Vinci's meest gekende werk in zijn *Mona Lisa, Mona Leo* (1974–1975) en Jacques Lennep—kunstenaar én kunsthistoricus—ging volop in dialoog met de schilderkunst. Zijn sterkste artistieke statement was *Vive la Peinture* (1975), waarin hij "schilderde met video".

Deze interdisciplinariteit geeft de ambigue verhouding van kunstenaars ten opzichte van het medium in de jaren 1970 het best weer. Het onderstreept daarenboven ook de precieze en veelal experimentele rol die het medium video in die tijd innam, alvorens het in de jaren 1980 zou uitgroeien tot volwaardige videokunst en zijn kinderschoenen voorgoed zal kwijtspelen.

FR La vidéo en tant que médium à part entière reste plutôt rare au cours des années 1970. Elle est souvent utilisée en alternance avec des diapositives, des photos ou d'autres documents dans des installations interdisciplinaires afin de raconter une plus grande histoire. L'installation *Ping Pong* de Philippe Van Snick en est un bon exemple. Van Snick crée des captures d'images de son propre film *Scores* (1973) et les compile dans le but de composer une nouvelle vidéo. Ces deux œuvres sont incluses dans l'exposition THE 1970s: _____. Van Snick explore la qualité de « duplication » qu'offre la vidéo (afin d'obtenir un résultat rapide et direct) plutôt que de jouer avec la technicité du médium en lui-même ou d'en étendre ses possibilités artistiques.

D'autres œuvres oscillent davantage autour de la distinction entre la vidéo comme œuvre indépendante et la vidéo comme simple enregistrement. Les artistes qui font de la performance s'intéressent particulièrement au potentiel de la vidéo, permettant de capturer les happenings et d'autres événements éphémères. L'œuvre *Do you like body art?* (1977) de Frank Van Herck illustre cette problématique. En effet, on y voit l'artiste Daniel Weinberger réaliser un numéro de culturisme, dans lequel il ne porte pas de poids, mais bien deux moniteurs sur lesquels apparaît sa propre image. C'est donc sa propre figure que Weinberger soulève. Le *Solo for Tumbling Woodblocks* (1975) de Filip Francis enregistre également une action répétée à plusieurs reprises, notamment à l'ICC d'Anvers, mais aussi à la Neue Galerie—Sammlung Ludwig d'Aix-la-Chapelle. Un film Super 8 montre un enregistrement qui transmet à la fois la performance et la vidéo.

Cette rencontre entre la performance et la vidéo atteint son apogée lors du *Performance Art Festival* de 1978. Au Beursschouwburg de Bruxelles, Roger D'Hondt réunit pour l'occasion des artistes nationaux et internationaux. Michael Laub et Edmondo Za (Maniac Productions), Grietje Goris, Hugo Roelandt et d'autres y ont utilisé la vidéo dans le cadre de leurs performances.

Le film *Terril* (1978) de Jacques Charlier utilise ingénieusement la vidéo. Tandis que le public écoute un concert de son groupe punk éponyme *Terril*, la caméra filme le concert tel qu'il est dessiné par Charlier en BD. Charlier, comme d'autres artistes, explore ainsi le potentiel de distribution du support vidéo, comparable à celui de la bande dessinée et du livre. Ludo Mich réalise quant à lui un « film-livre » avec *4* (1972). Guy Schraenen, un distributeur de livres d'art et l'un des pionniers du mail art, insère occasionnellement dans sa revue *A.X.E.* un film Super 8 pour ses abonnés.

Bien que la vidéo soit parfaitement propice à la captation de performances et qu'elle s'inscrive dans l'esprit du temps de Fluxus et du Land Art, privilégiant la dématérialisation de l'art, la vidéo lutte surtout pour se forger une place dans l'histoire de l'art. Leo Copers parodie l'œuvre la plus connue de Léonard de Vinci dans la vidéo *Mona Lisa, Mona Leo* (1974–1975), Lili Dujourie fait allusion au nu pictural dans *Hommage à...* (1972) et Jacques Lennep—artiste et historien de l'art—crée un dialogue entre la peinture et la vidéo. Sa déclaration artistique la plus pertinente est *Vive la Peinture* (1975), une œuvre dans laquelle il « peint avec la vidéo ».

Cette interdisciplinarité recherchée décrit bien la relation ambiguë qu'entretiennent les artistes avec la vidéo dans les années 1970. En outre, cela souligne le rôle précaire et souvent expérimental que jouait le médium à l'époque, avant qu'il ne se mue en « art vidéo » à part entière dans les années 1980 et qu'il dépasse définitivement son stade embryonnaire.

EN Video as a stand-alone medium nevertheless remained a rarity during the 1970s. It was used in larger installations, often alternating with slides, photos, and other documents in order to tell a larger story. A fine example of this is Philippe Van Snick's installation *Ping Pong*. He made stills from the film *Scores* (1973) and then filmed those again as a video. The exhibition *THE 1970s: _____* shows the film and the video with the film stills. In this work, Van Snick seems to be exploring the "duplication" quality of video (to obtain a quick, direct result) rather than questioning the technicity of the medium or expanding its artistic possibilities.

Other works wavered even more between video as an independent medium and as mere registration. Especially in performance art, many artists were exploring the possibilities of video for the presentation of short-lived happenings and events. Frank Van Herck's *Do You Like Body Art?* (1977) problematises this intermediary relationship. The performance showed artist Daniel Weinberger performing a bodybuilding act; only the bodybuilder was not carrying weights but two monitors on which his own image appeared. In this way, Weinberger actually lifted his own image. Filip Francis' *Solo for Tumbling Woodblocks* (1975), an event during which a careful placement of woodblock was tumbling down, simultaneously

recorded the action, which the artist repeated several times, including in Antwerp's ICC and the Neue Galerie—Sammlung Ludwig in Aachen. On a Super 8 film, we see a registration that shows the performance as well as the video.

The relationship between performance and video reached its apex during the 1978 *Performance Art Festival*. At the Beursschouwburg in Brussels, Roger D'Hondt brought together national and international artists, with Michael Laub and Edmondo Za (Maniac Productions), Grietje Goris, Hugo Roelandt, and others using video as part of their performance practice.

Jacques Charlier's *Terril* (1978) also cleverly played with video. While visitors were listening to his eponymous punk band *Terril* perform, the camera filmed the concert as drawn by Charlier in a comic strip. Like other artists, Charlier explored the possibilities of video as an easily distributable medium, similar to comic strips and other books. Ludo Mich, in a similar way, made a "film in book form" with *4* (1972). Guy Schraenen, a distributor of art books and later on one of the pioneers of mail art, occasionally added a Super 8 film for the people who purchased his magazine *A.X.E.*

Video above all struggled to gain a foothold in art history, even though the young medium perfectly fitted in with the registration of performances and other events, and matched well with the zeitgeist of Fluxus and Land Art, which prioritised the dematerialisation of art. In *Hommage à...* (1972) and other video works, Lili Dujourie hinted at the painterly nude; in *Mona Lisa, Mona Leo* (1974–1975), Leo Copers parodied Leonardo Da Vinci's best-known work; and artist and art historian Jacques Lennep wholeheartedly entered into a dialogue with painting. The latter's strongest artistic statement was *Vive la Peinture* (1975), in which he "painted with video".

This pursued interdisciplinarity perhaps best describes the ambiguous relationship artists maintained to video throughout the 1970s. It emphasises the precarious and often experimental role the medium played at the time before it developed into fully-fledged video art and decidedly outgrew its infancy in the 1980s.

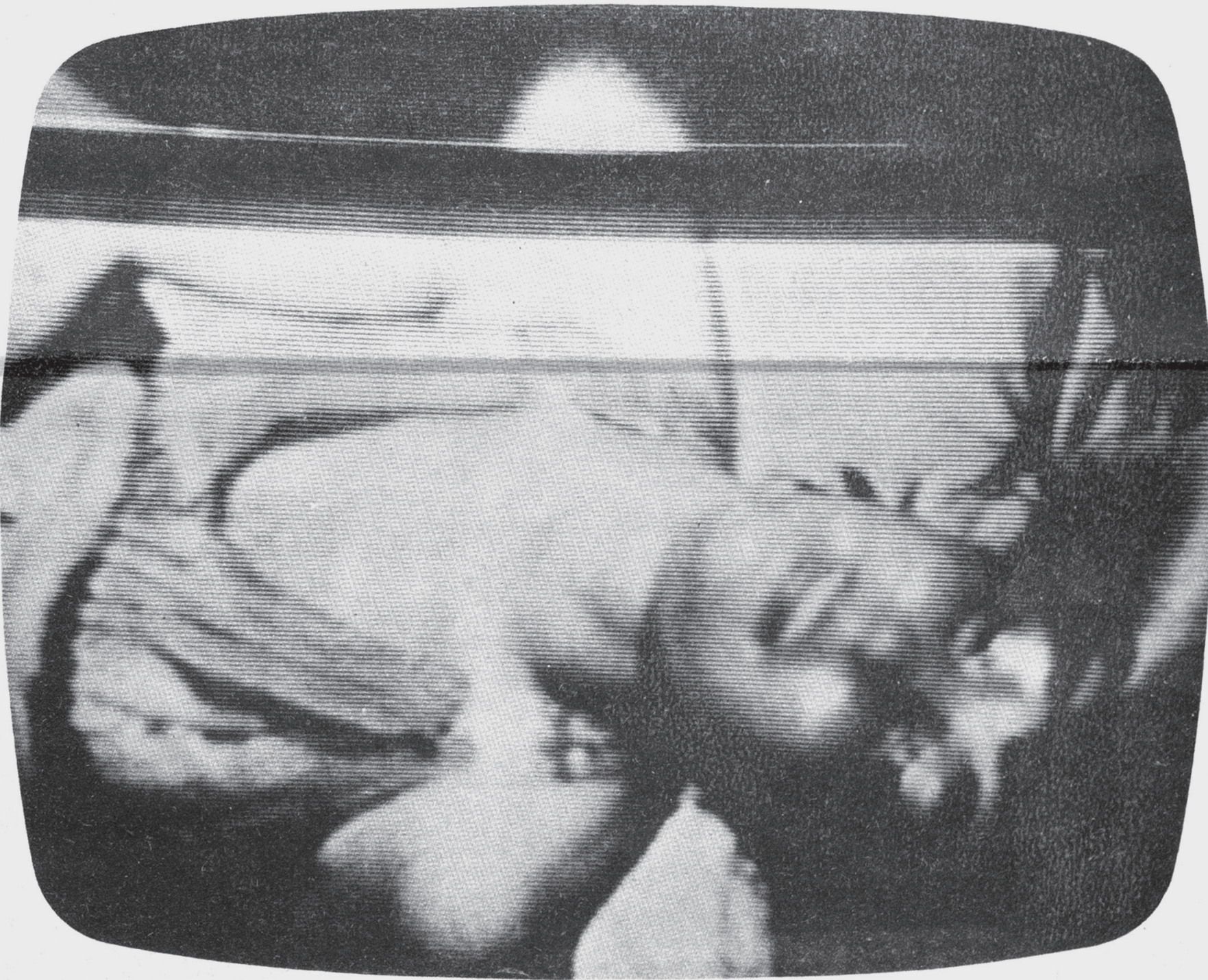
13



JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN

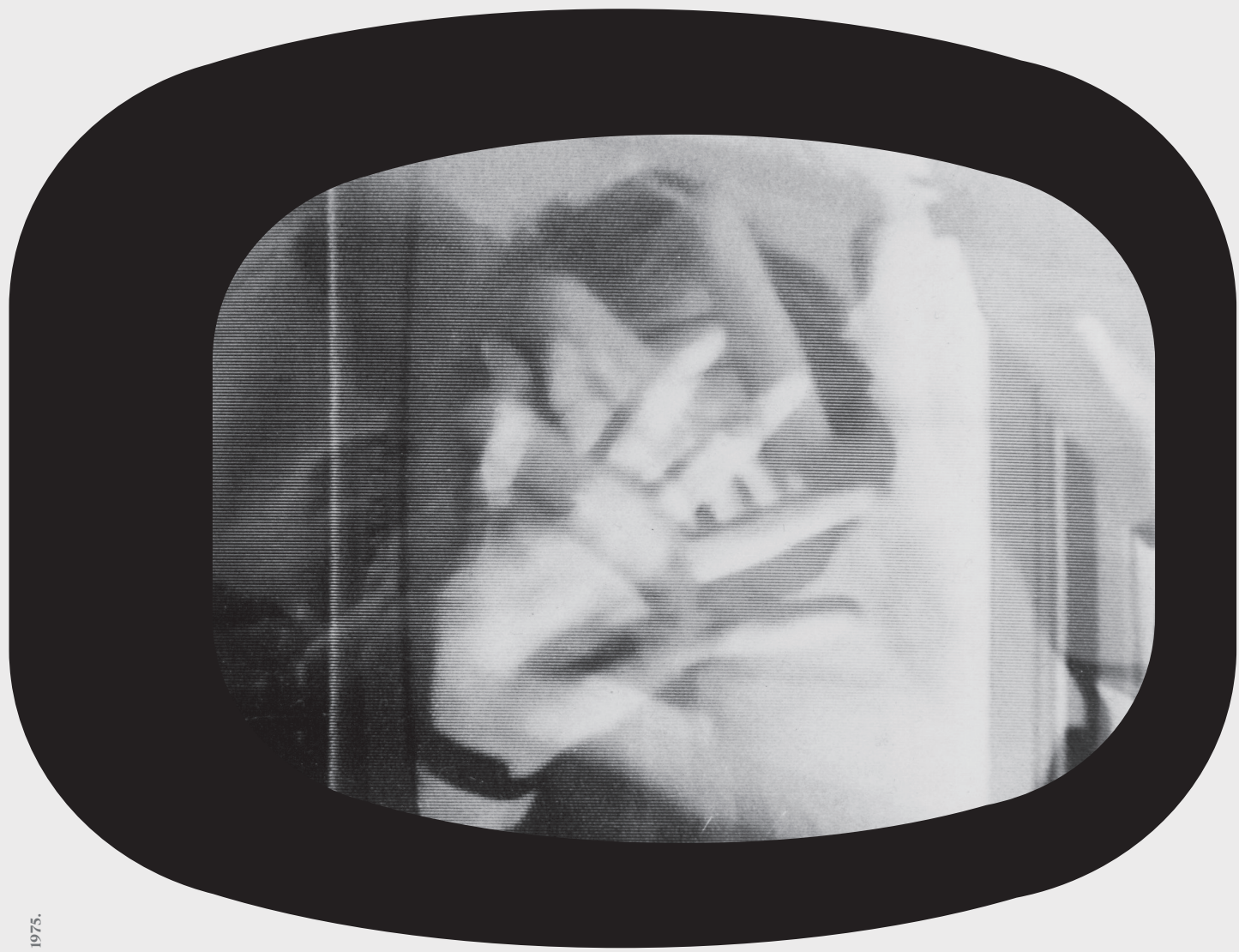
JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS

JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS



JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN JONAS JOAN

Monthly brochure *Video? Vous êtes dit vidéo?*, January 1979. / Programme mensuel *Video? Vous êtes dit vidéo?*, janvier 1979. Mandelbros programblad *Video? Vous êtes dit vidéo?*, januari 1979. archive / archief: Genevieve van Cauwenberge.



boven links / haut gauche / top left:
 videostill / capture d'image / videostill: *Expériences for Autocommunication*, Hubert Van Es, 1975.
 archive / archief: MHKA/ICC.

boven rechts / haut droit / top right:
 videostill / capture d'image / videostill: *Dans la maison*, Joëlle de La Casinière, 2017.
 archive / archief: argos centre for audiovisuals arts.



onderaan / bas / bottom:
 archief fragment / extrait d'archive / archive item: Martine Aballéa.



Jacques Charlier, Sylviana Bettini & André Stas, concert of / de / van Terzi / Cirque Divers, 1979.

image / beeld: Ph. Gidlen.

archive / archief: Jacques Charlier.

Productiemiddelen / Moyens de productions / Means of production:

Lili Dujourie, *Madrigaal*
(1975) black and white, sound, video, 6'05".
Marc Verstockt, *Five Acts on Screen*
(1975) black and white, sound, video, 5'.
Hubert Van Es, *Experiments for Autocommunication*
(1975) black and white, sound, video, 5'45".
Jacques Charlier, *Desperados Music*
(1979) colour, sound, video, 14'30".

Presentatie / Présentation / Presentation:

Daniël Dewaele, (*Geduld*) *Wachten, Attendre, Wait, Warten*
(1977) black and white, sound, video, 32'23".
Jacques Lennep / Groupe CAP, *Jeux avec un écran*
(1974) black and white, sound, video, 2'42".
Edith Dewitt, *Ego Hyper Star*
(1976) black and white, sound, video, 4'58".
M HKA collection.
Gary Bigot, *Passage de l'à 2*
(1976) black and white, video, 3'.

Het kunstenaarscollectief / Le collectif d'artistes / Collective of artists:

Jacques Louis Nyst / Groupe CAP, *L'Objet*
(1974) black and white, sound, video, 10'43".
Raoul Van den Boom & Daniël Weinberger,
Marilyn Monroe (1976) black and white, video, 15".
Pierre Courtois / Groupe CAP '74, *14-15*
(1974) black and white, sound, video, 2'05".
Barbara & Michael Leisgen, *Sonnenlinie*
(1976) black and white, sound, video, 12'55".
M HKA collection.

Interdisciplinariteit / Interdisciplinarité / Interdisciplinary

Jacques Charlier, *Terril*
(1978) colour, sound, video, 44'38".
Jacques Lennep, *Vive la Peinture*
(1975) black and white, video, 1'40".
Frank Van Herck, *Do you like body art?*
(1977) colour, video, 1'43".
Filip Francis, *Solo for Tumbling Woodblocks*
(1975) black and white, Super 8, 5'.

The box formerly known as (eerste verdieping, premier étage, first floor)

Joëlle de La Casinière, *Telecolor Inflammable* (1977)
colour, sound, 16mm, 9'01".
Bernard Queeckers, *Vibrations 1*
(1975) colour, Super 8, 2'18".
Filip Francis, *Solo for Tumbling Woodblocks*
in Neue Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen, (1975)
colour, Super 8, 3'58".
Bernard Queeckers, *Touchillons*
(1975) colour, Super 8, 6'04".
Guy Schraenen & Eduard Bal, *Ornithologie 1*
(1974) black and white, sound, Super 8, 7'35".
Bernard Queeckers, *Hexagone 2*
(1976) colour, Super 8, 9'42".
Maurice Roquet, *Stimuli pour un cinéma intérieur*
(1971) black and white, 16mm, 2'44".
Philippe Incolle, *sans titre*
(1978) colour, Super 8, 18".
Yves De Smet, *Yes and No*
(1974) black and white, sound, 16mm, 2'27".
De Nieuwe Coloristen, *Inktpot*
(1971) colour, Super 8, 5'14".
Guy Schraenen, with / avec / met Bernard Heidsieck &
Françoise Janicot, *Encoconnage*
(1975) black and white, Super 8, 5'02".
Yves De Smet, *There is no end*
(1972) black and white, 16mm, 2'45".

Installaties / Installations

Jacques Lizène, *Interruption de Lumière*
(1971) black and white, 16mm, 4'50" reconstruction.
Jacques Lizène, *Sculpture interne*
(1971) closed circuit with monitor, reconstruction.
Leo Copers, *Kraantje*
(1972) colour, 16mm, reconstruction.
Philippe Van Snick, *Scores*
(1972) black and white, video, 27'05".
M HKA collection / donated by the artist
Philippe Van Snick, *Ping Pong*
(1972) black and white, Super 8, 2'23".

Met uitzondering van *Sculpture Interne* van Jacques Lizène presenteert de tentoonstelling de gedigitaliseerde versies van de kunstwerken.

A l'exception de *Sculpture Interne* de Jacques Lizène, les oeuvres sont présentées en version numérisée.

With the exception of Jacques Lizène's *Sculpture Interne*, the exhibition presents the digitised version of the artworks.

COLOPHON / COLOFON:

Curatoren / Commissaires / Curators:
Dagmar Dirx met / avec / with Niels Van Tomme

Onderzoek / Recherche / Research:
Dagmar Dirx, Sofie Ruyssveldt, Erien Withouck

Beeldresearch / Recherche d'images / Image research:
Emma Vranken, Daniel De Decker

Archieven / Archives:
M HKA / ICC, New Reform Gallery / Roger D'Hondt,
KMSKB, BOZAR, Art & Actualité, Jacques Charlier,
Joëlle de La Casinière, Eric de Moffarts,
Geneviève van Cauwenberge, argos, SONUMA

Monografieën / Monographies / Monographs:
Johan Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*, Lannoo Campus, 2005, 300 p.
Jean-Michel Botquin (dir.), *Le jardin du paradoxe. Regards sur le cirque divers à Liège*, Yellow Now / Côté Arts, 2018, 448 p.

Digitalisering / Numérisation / Digitalisation:
Onno Petersen, D/arch, CINEMATEK, VECTRACOM

argos bedankt / remercie / thanks:
Andrea Cinel, Anne-Marie Rona, ArtTouché,
Chris Pype, Dominique Castronovo, Eric de Moffarts,
Evi Bert, Guy Jungblut, Jean-Michel Botquin,
Joanne Jaspert, Katarzyna Ruchel-Stockmans,
Lastpost / Fabri3Q, Leen Bosch, Liesbeth Duvekot,
Maryse Tastenhoye, Nadja Vilenne,
Sandy Reynaerts, Veronique Cardon

en alle kunstenaars, curatoren en onderzoekers die betrokken werden bij het onderzoek
et tous les artistes, commissaires et chercheurs qui ont participé au projet de recherche
and all the artists, curators and researchers involved in the research project

argos is / c'est:
Amit Leblang, Anaïs Bonroy, Anne Leclercq,
Dagmar Dirx, Daria Szewczuk, Dušica Dražić,
Eden Lamaizi, Femke De Valck,
Francisco Correia, Guy Verbist, Hadrien Gerenton,
Iakovos Sierifis, Indigo Deijmann,
Inge Coolsaet, Isaac Moss, Jana Van Brussel,
Jonas Beerts, Julie Van Houtte, Julia Wielgus,
Katia Rossini, Katoucha Ngombe,
Kevin Gallagher, Kianoosh Motallebi,
Laurence Alary, Mar Badal, Maryam K Hedayat,
Mélanie Musisi, Natalya Ivannikova,
Niels Van Tomme, Rafael Pamplona,
Riet Coosemans, Sander Moyson, Stijn Schiffeleers,
Viktor Simonis, Yoko Theeuwes

rile* is / c'est:
Chloe Chignell, Sven Dehens

argos bedankt het argos bestuur / argos remercie le conseil d'administration d'argos / argos thanks the argos board:
Johan Blomme, Katerina Gregos, Olivier Auvray,
Suzanne Capiiau, Tom Bonte

onze partners bij / nos partenaires à / our partners at:
Cinema Nova, M HKA, CINEMATEK,
VUB, KMSKB, Meemoo

en onze sponsors / et nos financeurs / and our supporters:
Met steun van de Vlaamse Overheid, Eidotech, VGC
Vlaamse Gemeenschapscommissie, Vlaams
Audiovisueel Fonds

Grafisch vormgeving / conception graphique / graphic design:
D-E-A-L.eu

Website / site Web:
Waanz.in

Tekstredactie / édition de texte / text editing:
Anthony Blampied, Dagmar Dirx, Inge Coolsaet,
Laurence Alary, Niels Van Tomme

Vertalingen / traductions / translations:
Gorik de Henau (NL), May Abnet (FR)

Uitgever / uitgever / publisher:
Niels Van Tomme / argos vzw

