

# L'appropriation

Art, média, technologie

Fiammetta Ghedini

# DEA d'Esthétique et Sciences de l'art

Séminaire : Les querelles de l'art contemporain (Marc Jimenez)

N° Etudiant 10429242

Année académique 2004/2005

Fiammetta.Ghedini@malix.univ-paris1.fr

## Sommaire

Art, média, technologie .....	1
<b>Qu'est-ce que l'appropriation?</b>	<b>3</b>
.....	3
L'appropriation entre haute culture et culture de masse .....	5
<b>Objets, images, ready mades.....</b>	<b>5</b>
<b>Historie de l'art et traditions</b>	<b>7</b>
.....	7
<b>Identités, représentations .....</b>	<b>8</b>
<b>L'appropriation « politique » .....</b>	<b>10</b>

<b>Appropriation et originalité.....</b>	<b>12</b>
<b>Les polémiques judiciaires (1) .....</b>	<b>13</b>
Techniques, média, technologies .....	15
<b>S'approprier des images médiatiques.....</b>	<b>16</b>
<b>Ice Cream Social.....</b>	<b>18</b>
<b>S'approprier des technologies.....</b>	<b>20</b>
<b>Etres sémi-vivants et plantes transgéniques.....</b>	<b>21</b>
<b>Les polémiques judiciaires (2) .....</b>	<b>25</b>
<b>La narration dans le savoir scientifique .....</b>	<b>26</b>
Références bibliographiques .....	29



### ***Qu'est-ce que l'appropriation?***

S'approprier signifie se donner la propriété de quelque chose. Dans les textes théoriques sur l'art, le mot appropriation est souvent utilisé d'une façon générale pour évoquer l'utilisation d'éléments empruntés dans le cadre d'une pratique artistique. Ces éléments peuvent comprendre des images, des formes, des styles qui appartiennent à l'histoire de l'art ou à la culture populaire, ainsi que des techniques et des matériaux qui font partie d'un contexte non-artistique.

Il y a beaucoup de raisons différentes, et qui souvent se chevauchent, pour lesquelles l'utilisation d'éléments empruntés s'est propagée dans les pratiques artistiques contemporaines.

Les artistes qui travaillent avec des éléments empruntés explorent, exploitent, exposent, étendent, critiquent et analysent les qualités plastiques, les significations, les idées et les valeurs associées aux objets/techniques/images appropriées.

Dès les années '80, le terme « appropriation » a acquis une signification plus spécifique, parce qu'il a été associé à la démarche de « citation » du travail d'un artiste par un autre artiste ; le terme *appropriation art*, art de l'appropriation, a justement été utilisé pour décrire les oeuvres qui impliquent cette forme de citation. Dans l'art contemporain et dans l'art actuel les éléments empruntés peuvent appartenir à des sources très variées: non seulement des travaux d'autres artistes, mais aussi des objets de la vie quotidienne, des images médiatiques (publicité, film, télévision...), des archives (photographies de famille, archives historiques), des formes et des techniques qui appartiennent au savoir scientifique.

Les éléments empruntés peuvent être utilisés tous seuls ou conjointement avec des techniques artistiques traditionnelles; fréquemment, l'appropriation artistique implique une dimension parodique, critique ou subversive.

Les différences entre l'original et l'œuvre « d'appropriation » peuvent être inexistantes, subtiles ou évidentes. Elles peuvent être le fruit d'une ré-interprétation d'un sujet dans le cadre d'une performance, de la reproduction mécanique à travers la photographie, de la reproduction à travers le dessin ou la peinture; les appropriations peuvent avoir comme cible non seulement des images, mais aussi des objets, des styles, des idées, des valeurs, des techniques et des technologies.

## **L'appropriation entre haute culture et culture de masse**

### ***Objets, images, ready mades***

L'art peut s'approprier des éléments qui appartiennent à la culture de masse, pour les assimiler à la « haute culture ». Cette pratique remonte aux premiers *ready mades* présentés par Marcel Duchamp.

In 1913 Marcel Duchamp installe une roue de bicyclette sur un tabouret, puis il achète un sèche-bouteilles, une pelle à neige, etc. : il s'agissait des premiers *ready mades*. En 1917, il propose un urinoir, signé par « R.Mutt » et intitulé *Fountain* à une exposition à New York; le *ready made* est refusé. Ensuite, beaucoup d'autres artistes ont pris des objets de la vie quotidienne et les ont exhibés en tant qu'œuvres d'art: il s'agit de la très longue histoire des « résonances du *ready made* ». Cette pratique peut représenter un défi aux valeurs traditionnelles associées à l'art, parmi lesquelles la valeur de l'habileté technique nécessaire pour créer une œuvre, l'idée d'originalité et de « paternité ». Le *ready made* est un objet tout fait, qui entre dans la sphère artistique grâce à la signature de l'artiste: objets quotidiens, sélectionnés dans l'absence de bon ou mauvais goût. Le pouvoir de l'artiste consiste dans la possibilité d'introduire dans le milieu artistique un concept polémique et sacrilège sous forme d'objet.

Les artistes de la Pop art se sont appropriés d'une ample variété d'images, de formes et d'autres éléments, de matériaux et de techniques, à partir de la vie quotidienne et de la culture de masse. L'appropriation, dans ce cas, accomplit une tâche différente par rapport à l'appropriation qui implique le *ready made* : souvent, les artistes pop ont rapproché l'art à la vie quotidienne, ou ils ont insisté sur l'importance de la culture de masse et sur l'impact mental et esthétique de la prolifération des images industrielles, massifiées, distribuées sur les murs, sur les écrans et donc dans les esprits.

Par exemple, dans l'œuvre de Warhol, cette pratique artistique multiforme est tournée vers plusieurs domaines: cet artiste a mis en œuvre l'appropriation des images médiatiques (les photos, publiées sur les tabloïds, représentant les « icônes » de la société américaine, comme Marilynne Monroe, Lyz Taylor, Jacqueline Kennedy, etc.); l'appropriation de la modalité de reproduction (la reproduction sur échelle industrielle, commissionné à des studios graphiques) et de la modalité de distribution (la répétition obsessive des images, propre à la télévision et à la publicité). Cependant, dans les images warholiennes restent toujours des aspects irréductibles à l'imagerie populaire, et dans ces aspects réside probablement la valeur artistique de l'image : son identité peut être définie dans la différence.

Au contraire, le travail de Richard Prince est plus proche à celui de Duchamp, mais appliqué plus aux images médiatiques qu'aux objets. Prince a commencé à re-photographier des images de la publicité et des tabloïds populaires, et il est devenu célèbre surtout pour les reproductions des cow-boys de la publicité des cigarettes Marlboro. Le glissement du ready made à l'image toute faite, de confection, symbolise le changement qui, à partir d'une société productrice d'objets, nous a emmenés à une société qui produit informations, images et mythologies.

Par exemple, dans *Jugs/Mugs* de Haim Steinbach, l'artiste rapproche, sur deux étagères, une rangée de pots apparemment très anciens et une rangée de bols. Ce rapprochement suggère une perspective relativiste sur la société occidentale, qui, grâce à une opération de distanciation, est « énumérée » comme une société parmi des autres, dans le temps et dans l'espace; dans l'œuvre de Steinbach émerge une équation de fonctions, mais une différence esthétique: donc, une lecture plus approfondie communique ce message, que les biens de la société de consommation n'ont pas seulement des fonctions mais sont aussi porteurs d'une signification, sont les signes de notre culture.

## ***Historie de l'art et traditions***

Alors que Richard Prince a choisi une perspective assez radicale, les artistes qui s'approprient d'images existantes présentent généralement leurs œuvres dans un contexte nouveau, sous une forme différente par rapport à l'original. Cette typologie d'appropriation peut suggérer des modalités alternatives pour interpréter des formes appropriées, ou peut constituer une mise à jour de certaines dimensions de la culture. Par exemple, l'œuvre *Marriage of Convenience* (1987) de Anne Zahalka, est basée sur le célèbre *Portrait des époux Arnolfini* de Jan van Eyck. Le choix de la photographie comme médium d'élection pour s'approprier de cette œuvre est cohérent avec le style réaliste de Van Eyck ; mais, de l'autre côté, l'attention au détail, fruit de l'habileté et du travail de l'artiste hollandais, est obtenu sans trop d'effort grâce à l'appareil photographique. La scène proposée représente un couple moderne; parmi les ressemblances à l'original, beaucoup de détails fonctionnent comme des anachronismes, qui racontent une histoire contemporaine.

Ghada Amer brode sur des tissus des images de textes islamiques traditionnels, (*Private Rooms*, 1997, et *Encyclopedia of Pleasure*, 2001) mais aussi des définitions de la culture occidentale (*The definition of Love according to the Petit Robert*, 1993): elle combine, d'une façon apparemment cohérente et harmonieuse, une occupation éminemment féminine (la broderie), à l'appropriation de la culture traditionnelle, exprimé justement dans les textes qu'elle copie. Mais, les broderies représentent des scènes érotiques: « des nus féminins aux poses provocantes, des scènes saphiques, des exhibitions discrètes d'autant plus corrosives et subtilement subversives qu'elles ne sont pas montrées ostensiblement mais à peine suggérées ».<sup>1</sup> Le travail de Ghada Amer

---

<sup>1</sup> Marc Jimenez, *Les querelles de l'art contemporain*, Gallimard, Essai/Folio, Paris, 2004, p. 287.

questionne les stéréotypes féminins dans les images et dans les techniques. Un lien comparable entre l'appropriation critique d'images et une technique caractérisée par le fait d'être traditionnellement féminine, sont le quilt de Faith Ringgold. *Change : Faith Ringgold's Over 100 lbs Wight Loss Performance Story Quilt* est une transcription visuelle d'un journal intime, une histoire féminine qui reflète, dans une libération personnelle, la lutte d'une génération; ici le contraste naît de la frappante opposition entre la technique « féminine » du quilt et la dimension journalistique des photos en noir et blanc, alternées avec le texte.

### ***Identités, représentations***

Les artistes ont souvent imité les oeuvres d'autres artistes pour apprendre les processus et les techniques artistiques : dans le passé, cette pratique était encouragée dans les académies des beaux-arts. Ces copies exactes étaient interprétées comme des exercices, mais l'imitation des artistes plus célèbres et admirés était une pratique courante non seulement dans le domaine des arts plastiques, mais aussi de la littérature, et dans l'antiquité elle était connue sous le nomme *d'imitatio*. Même si *l'imitatio* était une forme d'hommage, on peut trouver, même dans l'antiquité, des exemples d'appropriation avec des finalités parodiques: par exemple, le *Satyricon* de Pétrone est généralement considéré un « pastiche », c'est-à-dire une pratique d'imitation littéraire, exactement comme les *Pastiches* publiés par Proust.

# 228 de Cindy Sherman n'est pas une peinture, mais une photographie. Comme dans le cas de Zahalka, le choix de ce médium suggère inévitablement la discussion de Benjamin sur le potentielle démocratique



de la reproductibilité de l'œuvre d'art. Sherman, en fait, pense que son travail est en partie motivé du fait d'être fatiguée par l'attitude qui interprète l'art comme quelque chose d'inaccessible, religieux ou sacré, et exprime le désir de créer quelque chose que « tout le monde puisse apprécier »<sup>2</sup>. A côté du discours sur le médium, dans l'œuvre de Sherman la thématique choisie est fondamentale: elle aborde le sujet de l'identité féminine comme déguisement, de ses stéréotypes et de la représentation visuelle. En plus, dans #228 la référence à Judith et Holopherne est particulièrement significative. L'histoire appartient à un événement du Vieux Testament, pendant le siège syrien à la ville de Béthulie.

Judith imagine un expédient pour sauver sa ville: elle « chaussa ses sandales, mit ses colliers, ses anneaux, ses bagues, ses pendants d'oreilles, tous ses bijoux, elle se fit aussi belle que possible pour séduire tous les regards de tous les hommes qui la verraient » ; arrivée devant les lignes ennemies, elle réussit à convaincre le capitaine syrien, Holopherne, qu'elle a un plan pour prendre Béthulie sans perte d'hommes. Holopherne organise un banquet, et à la fin de la fête, quand ils sont seuls, et Holopherne était « noyé dans le vin », Judith coupe sa tête, fuit du champ ennemi, et sauve Béthulie<sup>3</sup>.

Dans #228, Cindy Sherman, habillée avec un costume et entourée d'une scénographie théâtrale, imite le sujet de Judith comme il était représenté par les maîtres de la Renaissance : le résultat est une espèce de tableau vivant, une image délibérément construite et fausse.

Un des plus célèbres artistes qui pratiquent l'appropriation est Sherrie Levine, qui est devenue célèbre au début des années '80 grâce surtout à l'essai *The originality of the Avant-garde* de Rosalind Krauss. Levine s'approprie d'images et d'autres œuvres des générations passées de

---

<sup>2</sup> --, *Modernism in dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, Hong Kong, 1994, p. 240.

<sup>3</sup> Judith, 10

photographes et de peintres. En 1983, après avoir re-photographié des photos, en suivant une démarche semblable à celle de Prince, elle commence à reproduire des oeuvres à l'aquarelle et dans une version à la graphite. En 1990, après avoir re-dessiné et re-peint elle crée des œuvres tridimensionnelles à partir des appropriations d'images bidimensionnelles.

### ***L'appropriation « politique »***

L'appropriation peut être interprétée comme une action agressive contre l'objet copié, contre la culture qui l'a produit.

Par exemple, les appropriations de Levine ont été interprétées comme une forme agressive de critique féministe : le modernisme a été fait par des hommes blancs, et les femmes ont été dépeintes comme objets du regard masculin, étant très rarement des sujets. L'artiste femme, en s'appropriant des fruits de la culture masculine, revendique le droit de s'exprimer et de créer, de manipuler la haute culture, non seulement dans le présent mais aussi à niveau historique; de l'autre côté, cependant, la répétition d'un modèle peut être interprétée comme une incapacité d'articuler un langage propre, et donc une contrainte à rester muet face au poids écrasant de la tradition artistique et culturelle.

Robert Colescott (1925) artiste afro-américain, pratique, de 1975 à 1980, ce qu'il appelle « appropriations subversives » des chef d'œuvres des maîtres du XIX et du XX siècle. En 1975 il peint *Eat dem Taters*, qui parodie les *Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh, en substituant aux paysans belges des caricatures d'esclaves noirs; en 1985, il s'approprie *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso en le transfigurant en *Les demoiselles d'Alabama*. Il écrit: « la façon dont je me suis approprié des

peintures est subversive, parce que ma version met en question la paternité de l'idée. Le fait que le travail original puisse être refait questionne sa valeur. Je pense que si je fais une peinture qui a une telle qualité ironique, si je pousse une idée jusqu'à qu'elle s'installe dans l'esprit des gens, j'ai mis un obstacle entre le spectateur et l'œuvre originelle, parce que, si les gens ont vu mes *Demoiselles d'Alabama*, ils les auront dans leurs esprits quand ils verront celles de Picasso ».<sup>4</sup>

La tâche de ce type de pratiques artistiques, est aussi de rappeler comment l'histoire, écrite et représentée, est en grande partie subjective, en tant que résultat des cultures et des genres vainqueurs, et les images et les symboles que nous considérons implicitement comme objectifs sont, en fait, fruit d'une culture relative qui a eu les moyens et la possibilité de s'étendre.

A la même façon, dans l'œuvre de Anne Zahalka, le remontage des compositions qui appartiennent à l'histoire de l'art avec des détails différents, et avec un médium différent, illustre et critiques les stéréotypes de genre et de race associés à l'identité nationale.

Par exemple, dans *The Bathers*, (1989) Zahalka s'approprie de *Australian Beach Pattern* de Charles Meere (1940), et critique l'imagerie de laquelle a jailli le stéréotype de l'identité australienne, en introduisant des bruits visuels, des notes fausses dans la scénographie et dans les personnages ; dans *Sunbather 2* (1990) elle s'approprie de *Sunbaker* de Max Dupain (1937), un des plus célèbres photographe australien : elle substitue au modèle originale, mâle et tanné, un être androgyne avec les cheveux roux et la peau claire.

Ou encore, Samuel Fosso, dès la fin des années '70, se consacre à une série d'autoportraits inspirés, au début, aux images des chanteurs et des personnages célèbres représentés sur les couvertures des disques ou des magasins. L'évolution de son travail prend la direction d'un

---

<sup>4</sup> Sharon F. Patton, *Afro-American Art*, Oxford University Press, Hong Kong, 1998, p. 236.

questionnement et d'une appropriation de l'identité occidentale dans toutes ses facettes, entre simulation, parodie et provocations.

Pour conclure, on peut affirmer que les aspects fondamentaux de l'appropriation et ses interprétations sont multiformes: un point de vue marginal (féminin, non-blanc) qui demande attention, possibilité de s'exprimer et de faire sien ou de modifier les images de la culture dominante; une pratique artistique sur l'industrie culturelle et sur le « fétichisme de la marchandise »; une élaboration des changements que les modalités de représentation, distribution et diffusion des images ont essuyé et ont fait subir à notre sensibilité ; un geste sacrilège au regard du « milieu artistique », une réflexion sur la reproductibilité de l'œuvre d'art.

Sûrement, on ne peut pas nier la valeur politique de ces pratiques : « Résistance, opposition, criticisme, les pivots de la position des avant-gardes sont frustrés dans les conditions de la postmodernité, exception faite – et peut être ici c'est le point – quand elles sont réincarnées dans le pastiche. Le capitalisme tardif a amplement démontré la capacité d'engloutir tout (même les enclaves des cultures en opposition). Les représentations de cet « englobement » pourraient justement émerger comme stratégie pour gagner un peu de place ».<sup>5</sup>

### ***Appropriation et originalité***

Utiliser des images empruntées défie l'idée qu'une oeuvre doit être entièrement originale. Dans un monde saturé d'images et de représentations de la réalité, il est difficile de créer une image entièrement et naturellement originale : l'artiste devient un manipulateur d'images, sur la base de formes et styles déjà existants.

---

<sup>5</sup> --, *Modernism in dispute. Art since the Forties*, op. cit., p.243.

Un autre point de vue sur l'art de l'appropriation est celui de Rosalind Krauss<sup>6</sup>. Elle ne définit pas l'action de l'appropriation d'une perspective politique ou féministe ; selon Krauss, l'appropriation est la démythologisation du mythe moderniste de l'originalité. Elle soutient que l'originalité des avant-gardes émerge dans la récurrence et dans la répétition : par exemple, une des images plus caractéristique du modernisme est la grille, un schéma qui peut seulement être répétés et jamais inventé. De conséquence, l'appropriation radicale de Levine est une logique, naturelle conséquence de l'attitude moderniste : la postmodernité, dans l'art, dévoile que la copie, la répétition, le manque d'originalité est la face cachée et refoulée du modernisme.

Cette négation moderniste de la copie nie, selon Krauss, toute l'histoire de l'art: par exemple, les photographies "originales" de Weston, re-photographiées par Levine, sont déjà présentes dans les longues séries de *kouroi* de l'Ancien Grèce: ensuite, le torse masculin a été représenté et multiplié dans notre culture, mais en demeurant d'une certaine façon le même.

### ***Les polémiques judiciaires (1)***

Dès que les oeuvres de Constantin Brancusi ont été taxées par la douane américaine comme des marchandises, les polémiques judiciaires sont devenues un facteur important dans l'art moderne.

Andy Warhol a du affronter une série d'actions judiciaires intentées par des photographes dont il s'était approprié et avait sérigraphié des oeuvres.

Par exemple, Patricia Caulfield avait publié une photographie de fleurs sur un magasin spécialisé; Warhol avait recouvert les murs de la galerie Leo Castelli, à New York, avec les sérigraphies des reproductions de la

---

<sup>6</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.

photographie de Caulfield. La photographe a réclamé la paternité de l'image et Warhol a dû payer les droits pour l'appropriation de l'image.

Jeff Koons a aussi dû affronter les questions de copyright du à son travail d'association. Le photographe a dénoncé Koons, en 1989, parce que une oeuvre de Koons, *String of Puppies*, reproduisait dans une forme tridimensionnelle une photographie de Roger, qu'il avait trouvé sur une carte de vœux. Koons, dans sa défense, avait revendiqué l'utilisation parodique, mais il a perdu la cause.

La thématique de la propriété intellectuelle est en train de devenir toujours plus actuelle, à partir du moment où que la propriété intellectuelle des logiciels propriétaires est toujours plus mise en question par le développement et la diffusion des logiciels open source. Ceux-ci non seulement ont des normes de copyright beaucoup plus ouvertes, mais ils ont été développés dans une communauté. En plus, la propriété intellectuelle est une thématique qui regarde aussi l'industrie pharmaceutique et les biotechnologies, ainsi que l'industrie de la musique.

## Techniques, média, technologies

Le concept d'appropriation est non seulement vaste et adaptable, mais il regarde de près plusieurs problématiques actuelles ; pour cela, on pourrait essayer de l'appliquer aux dynamiques qui lient les pratiques artistiques actuelles, les nouvelles technologies et les nouveaux média : « une esthétique de l'art technologique aurait pour tâche d'évaluer l'enjeu culturel et artistique des mutations en cours. Elle s'interrogerait sur cette extension sans précédent de la sphère du sensible, sur cette "explosion" de l'univers de l'imaginaire et donc de la création »<sup>7</sup>.

On sait que l'art se confond pendant des siècles avec la technique : les Grecs anciens, pour désigner l'art, utilisaient le mot *τεχνη* ; mais, aujourd'hui, il paraît que la question de la relation entre art et techniques pose beaucoup de questions et provoque des polémiques entre les « technophobes » et les « technophiles ». En plus, il est devenu très commun d'utiliser non plus le mot « technique », mais plutôt du mot « technologie ». Mot qui devrait correspondre à un changement d'état profond de la technique : « le passage d'une activité empirique à une activité réglée par un raisonnement formalisé, sa subordination systématique à la science et à ses méthodes, au *logos* ».<sup>8</sup> Donc, les techniques deviennent technologies du moment qu'elles se soumettent aux

---

<sup>7</sup> Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, 50 Questions/Klincksieck, Paris, 2004, p. 68.

<sup>8</sup> Couchot, Edmond, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Champs/Flammarions, Paris, 2005, p. 16

méthodes et au temps du savoir scientifique ; selon Popper, le théoricien qui s'est interrogé dès les années '60 aux rapports entre la création artistique et les technologies, on peut parler d'une influence directe des techniques sur l'art à partir de la révolution industrielle, quand les techniques ont commencé à avoir des répercussions sur la vie quotidienne et sur la connaissance scientifique.<sup>9</sup>

### ***S'approprier des images médiatiques***

Un premier exemple d'intégration entre expériences artistiques et technologies peut être l'appropriation des images et des techniques de transmission et de production audiovisuelle, pratiquée surtout dans les années '80. La valeur subversive de l'appropriation des images médiatiques, notamment des images télévisuelles, réside dans une intervention sur des objets considérés d'habitude intangibles, à l'intérieur d'une réalité pensée comme impénétrable.

Malgré les grandes possibilités de manipulation de l'électronique (marqueteries, surimpressions, montages, trucages...) la télévision demeure, même aujourd'hui, une boîte fermée sans entrées, où coulent des images intouchables, présentes et au même temps éloignées de la possibilité d'intervention du téléspectateur, limitée au zapping. Il s'agit donc de pénétrer le *mediascape*, le paysage médiatique : ce mot même, un néologisme créé à partir de *landscape*, paysage, signifie que celle des médias n'est pas une interférence en marge à nos vies quotidiennes, mais plutôt un monde en soi, réel, que on peut traverser, modifier et dont on peut s'approprier.

Un paysage électronique, lieu de parcours, d'exploration, de découverte. Dans cet espace, l'artiste peut devenir un conquérant : par exemple, Devez

---

<sup>9</sup> Frank Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993, p. 10.



écrit à propos de Fred Forest, un des pionniers de l'art vidéo en France, partisan de l'art sociologique et de l'esthétique de la communication : « Son rêve [de Fred Forest] d'ubiquité est flagrant, et les technologies de communication sont, par ses soins, asservies à cette volonté de présence à distance qui lui permet de faire éclater les dimensions physiques de l'espace limité ou contraint où il se trouve concrètement : l'atelier, le territoire ou une galerie. A défaut d'ubiquité physique, il pratique l'ubiquité partielle à coup de téléphone, de radio, de télévision et de satellites... ».<sup>10</sup> Néanmoins, il s'agit non seulement de conquérir de l'espace vide pour mieux l'occuper avec ses images: il s'agit aussi de s'appropriier des images qui sont « déjà-là », de les reproduire pour voir autre chose. La méthode d'appropriation la plus diffusée est probablement la technique du *scratching*, généralement utilisée dans la musique, appliquée aux images télévisuelles ou d'archive, qui sont modifiées, répétées, ralenties... pour dévoiler leurs aspects et leurs significations cachées. La vitesse, le martèlement des images télévisuelles contribue à l'impossibilité de les passer à travers l'examen de la raison : leur destin est d'être absorbées comme par osmose. Le vidéoscratching, même en maintenant un rythme serré, proche à celui des programmes TV, représente toujours un moment de réflexion.

### ***Ice Cream Social***

David Robbins est un artiste américain né en 1957, qui développe le projet *Ice Cream Social* (renvoyant à une tradition typiquement américaine des « parties » de dégustation de glace.) Depuis une dizaine d'années, sous différentes formes : plusieurs performances publiques, un roman, des installations, des tableaux, une émission de télé et un scénario pour un film.

---

<sup>10</sup> Jean Deveze, « Les espaces multiple de Fred Forest », dans *Fred Forest pionnier expérimentateur. De l'art vidéo ... au net art*, l'Harmattan, Paris, 2003, p.26.

Dans le cadre de l'exposition Art, Télévision and Vidéo, organisée au Convent des Cordeliers, à Paris, en 2004, il a présenté *Creating a Context* (1993), *Developing an Iconography* (2004) et *Into the Mainstream* (2003). Toute l'iconographie du projet ICS est empruntée à l'image du glacier Baskin Robbins (que l'auteur a choisi à cause de l'homonymie avec son nom) : l'horloge qui indique toujours 31 heures (les 31 parfums de la glace Baskin Robbins), la palette restreinte (l'ancien schéma des couleurs Baskin Robbins, rose-fraise, marron-chocolat, blanc-vanille), et une atmosphère pop. Robbins, dans son projet ICS, explore les territoires de frontière entre art et *entertainment* (divertissement), et plus spécifiquement, les potentialités d'une forme alternative de comédie, qu'il a baptisée « concrete comedy ».

La *concrete comedy* est une catégorie qui démontre que art et *entertainment* ne sont pas divergentes mais sont, en fait, « un seul impulse –la comédie-ajusté aux différentes conditions de deux contextes verbaux spécifiques ».<sup>11</sup> La création d'un contexte est, justement, le premier acte fondateur nécessaire à cette nouvelle forme créative, et qui vise à éviter de la confondre avec la comédie « traditionnelle » ; à cette nécessité correspond l'happening *Creating a Context. Creating a Context* (dont seulement la documentation a été présentée au Couvent des Cordeliers) est une *performance* qui a eu lieu dans une boutique du glacier Baskin Robbins à New York. Le 12 janvier 1993 (en plein hiver !), devant une peinture abstraite (reprenant les pois roses et bruns du logo du glacier), l'artiste déclame cette poésie : *Là ou l'horloge sonne 31 heures/ Des joueurs conspirant dans la jouissance du plaisir/Déploient le rose et le brun de l'Insoutenable /Contre les tribus de la vertu animal assoiffés de sang/ Pour savourer l'Ice Cream Social/Froid, sucré sur la langue, toujours fondant et/Vide de tout, hormis du plaisir qu'ils y trouvent,/ Suffisamment poisseux.*

---

<sup>11</sup> David Robbins, « Concrete Comedy: A Primer », *Artforum*, novembre 2004.

Les allusions au plaisir, à une animalité charnelle, pourraient paraître hors contexte dans cet environnement pop, artificiel et synthétique. Mais la *concrete comedy* n'est pas fondée sur la narrative ou sur les mots (à la différence de la comédie traditionnelle) ; la *concrete comedy* résiste à l'illusionnisme, et son action est basée sur les gestes, l'action, le physique : « La chose comique va au-delà du langage, elle constitue un geste qui n'est pas réductible aux mots. Puisqu'elle est gestuelle, elle est proche au mystère de notre essence animal »<sup>12</sup>. L'origine même de la *concrete comedy* est dans cette nouvelle attitude vers les objets postérieure à la révolution industrielle. Robbins soutient que les techniques et les technologies, en cachant les relations cause-effet entre les actions, font si que « la matérialité de la vie quotidienne devienne un mystère »<sup>13</sup>, et donc que les objets se chargent des significations abstraites. Avec la *concrete comedy*, l'artiste essaie de récupérer cette matérialité, cette tangibilité perdue ; en récitant des poèmes dans un espace public et non artistique, il invente un nouveau type de rituel visant à inventer une communauté, à créer des moments de sociabilité.

*Developing an Iconography* témoigne l'ampleur du projet qui devient roman et s'enrichit de plusieurs ICS-*happenings* qui ont lieu dans les plus grandes villes américaines.

*Into the mainstream* (présenté au Convent des Cordeliers dans le cadre d'une installation) est le pilote d'une série TV réalisé par Robbins pour la chaîne télévisuelle Sundance. Dans cet espace paradoxalement technologique la *concrete comedy* rencontre, finalement, le *mainstream*, le royaume de la comédie traditionnelle, verbal, narrative, mimétique ; la *concrete comedy* s'insinue dans la programmation pour recouper un petit morceau d'imaginaire, parce que « la comédie- notre flexible stratégie pour érafler de nos vies la pellicule de merde produite par la société humaine et

---

<sup>12</sup> *ibid.*

<sup>13</sup> *ibid.*

pour rétablir la jouissance animal de respirer- est justement une réponse imaginative trop importante pour qu'elle soit ordonnée par le simple commerce ». <sup>14</sup>

### ***S'approprier des technologies***

Robbins met en œuvre deux typologies d'appropriation : d'une part, il s'approprie des images et des stéréotypes médiatiques, et il les introduit dans ses pratiques artistiques ; de l'autre côté, il s'approprie de l'espace médiatique et il y introduit les résultats de ses expériences. Cette démarche peut néanmoins être considérée comme métaphorique ; il s'agit d'une résistance symbolique contre la « pellicule » qui suffoque nos esprits.

Mais, que ce passe t-il quand la résistance passe de la représentation à la matérialisation, par exemple dans les pratiques artistiques biotechnologiques ?

L'exemple plus connu de ce type d'expérimentation est Alba, le lapin fluo d'Eduardo Kac ; cependant, il y a beaucoup d'autres artistes qui s'intéressent à ce sujet.

\*\*\*

Il existe, aujourd'hui, une véritable tendance à l'exploration artistique de la biologie contemporaine, et donc technologique : organismes génétiquement modifiés, culture de tissu, hybridation ou sélection végétale et animale, synthèse de séquences d'ADN artificielles, neurophysiologie, technologies de visualisation de la biologie moléculaire. Les artistes transgressent délibérément les procédures de la représentation et de la métaphore pour passer à l'acte d'une manipulation du vivant-lui-même. La biotechnologie

---

<sup>14</sup> *ibid.*

n'est plus seulement un thème, mais un outil : des animaux fluorescents verts, des ailes de cochon que l'on fait pousser, des sculptures qui prennent forme dans des bioréacteurs et sous le microscope, ou bien de l'ADN utilisé comme médium artistique. Une ré-matérialisation de l'œuvre d'art.

### ***Etres sémi-vivants et plantes transgéniques***

Le projet Tissue Culture & Art (TC&A), lancé en 1996 par Oron Catts, Ionat Zurr et Guy Ben-Ary, est un programme de recherche concernant la création d'entités sémi-vivantes, grâce à des méthodes semblables à celles utilisées par la création d'organes. Le processus commence avec la construction de structures de la forme désirée dans un matériel biodégradable et absorbable ; ces structures sontensemencées avec des cellules vivantes, et puis cultivées dans des bioréacteurs. Ces êtres sont donc situés à la limite du vivant et du non-vivant, de la croissance et de la fabrication.

Ces êtres ont été baptisés les poupées du souci : « Les Indiens guatémaltèques apprennent une vieille histoire à leurs enfants. Lorsque vous avez des soucis, vous en parlez à vos poupées. Au moment de se coucher, les enfants prennent une poupée pour chaque souci, et le partagent avec elle. Durant la nuit, la poupée aura résolu leur problème. Rappelez-vous cependant qu'il n'y a que six poupées dans la boîte, vous n'avez donc droit qu'à six soucis par jour ». <sup>15</sup>

Le group TC&A a augmenté à sept le numéro de soucis qu'on peut avoir par jour, et les a divisés en sept groupes :

Poupée A : représente les vérités Absolues, et les gens qui pensent les détenir

Poupée B : représente la Biotechnologie et les forces qui la contrôlent

Poupée C : pour Capitalisme, entreprises multinationales (Corporations)

---

<sup>15</sup> ---, *L'art biotech'*, Filigranes éditions, Paris, 2003, p. 25.

Poupée D : pour la Démagogie, et la possible Destruction

Poupée E : pour l'Eugénisme, et les gens qui se pensent assez « supérieurs » pour le pratiquer

Poupée F : elle est la peur (Fear) elle-même

G : n'est pas une poupée, puisque les Gènes sont présents dans toutes les poupées semi-vivantes

Poupée H : symbolise notre peur de l'espoir (*Hope*)

Non seulement les poupées sont des objets de réflexion en elles-mêmes, mais elles sont associées à une *performance* qui, en impliquant le public, souligne leur valeur de stimulations à la pensée : « La part de performance de nos installations met l'accent sur la responsabilité – et sur l'impact intellectuel et émotionnel – qu'implique la création et la manipulation de systèmes vivants en tant qu'éléments d'un projet artistique »<sup>16</sup>. En fait, les êtres semi-vivants ont besoin d'un soin constant, qui n'est pas interprété dans la logique scientifique du laboratoire, mais plutôt accompli comme un rituel : le *Feeding Ritual*, auquel assistent les spectateurs, a lieu chaque jour et se déroule dans un laboratoire installé dans la galerie ; à la fin de l'exposition, quand les poupées sont presque entièrement constituées de cellules vivantes, les artistes proposent aux spectateurs d'adopter une poupée et d'avoir soin d'elle chez eux (dans un environnement stérile). Puisque généralement personne ne veut adopter un être sémi-vivant, a lieu le *Killing Ritual* : les créatures sont tuées devant les spectateurs.

« Les entités semi-vivantes sont des objets évocateurs qui mettent en lumière le fossé entre nos systèmes de croyance et de valeurs et les nouvelles connaissances qui nous permettent de manipuler les organismes vivants. Notre système de croyance semble incapable de prendre en compte

---

<sup>16</sup> *ibid.*, p.20.

les questions épistémologiques, éthiques et psychologiques soulevées par la science et l'industrie de la vie ». <sup>17</sup>

\*\*\*

Les projets du group Critical Art Ensemble (CAE) sont passés du domaine de la représentation du biologique, de la métaphore ou de la citation, au terrain plus pratique de l'appropriation des biotechniques. Leur *Molecular Invasion*, (2002) est une ample installation de plantes de blé et de soya. Le groupe a organisé une expérimentation publique visant à renverser les modifications génétiques du blé transgénique modifié par la société multinationale Monsanto, qui a créé des semences résistantes à un parasite très commun. Le but de cette action n'était pas tant la possibilité militante de « dé-faire » les effets des expérimentations de l'industrie biotechnologique, mais plutôt de démontrer la possibilité de combattre idéalement l'inévitabilité de la puissance de ces géants de l'économie mondiale. Surtout, une telle action démontre que renverser les modifications génétiques est possible, et que des amateurs ou des chercheurs sans fonds peuvent les entreprendre ; et tout le monde peut comprendre et évaluer les mécanismes et les résultats de ces procédés technologiques.

Dans leur texte homonyme, *Molecular Invasion*, CAE propose une critique de la biotechnologie des multinationales, recourant à une « contestational biology », biologie contestataire. <sup>18</sup> Elle doit être conduite, selon eux, en engageant directement la biologie elle-même, pour bouleverser la logique du profit des sociétés multinationales : « Le développement d'outils tactiques et organiques pour l'action directe est le sujet de la biologie contestataire ». Entre les pratiques suggérées : protestation directe et

---

<sup>17</sup> *ibid.*, p.27.

<sup>18</sup> Critical Art Ensemble, *Molecular Invasion*, , Autonomedia, New York, 2002.

perturbation des structures biotechnologique à travers des farces, comme la libération de mouches transgéniques dans des laboratoires de recherche, ou le questionnement des résultats des données biologiques fournis par les industries biotechnologiques. Toutes ces pratiques sont définies par CAE comme « sabotage biologique flou », une forme d'intervention directe qui exploite des outils de la biologie actuelle et se situe dans une zone grise entre la légalité et l'illégalité.

\*\*\*

Une action semblable à *Molecular Invasion* est le *Superweed kit* de Heath Bunting. Ce kit est un paquet de semences: certaines semences sont non-transgénique, d'autres ont été modifiés pour résister à l'herbicide Roundup, créé par Monsanto. Quand on les plante et on permet la pollinisation croisée, les plantes se développent dans une *superweed*, super-herbe, capable de se diffuser à travers le blé qui a été modifié pour résister aux parasites; la super-herbe, donc, pourrait être un ultérieur parasite pour le blé transgénique. *Superweed* aussi veut suggérer aux non-scientifiques – les profanes- la possibilité de contester et réfléchir sur les directions sociales et politiques du développement des biotechnologies.

### ***Les polémiques judiciaires (2)***

En mai 2004 Steve Kurts, co-fondateur du Critical Art Ensemble, a appelé chez lui l'ambulance, parce que sa femme était morte. Le personnel sanitaire, une fois chez lui, a eu des suspects sur le matériel artistique que



Kurtz avait chez lui. Ils ont appelé le FBI, qui a confisqué « le corps de sa femme, sa maison, sa voiture, son ordinateur, ses livres, ses correspondances écrites, ses projets artistiques et son chat ».<sup>19</sup> Le FBI était intéressé par la présence de cultures de bactéries et d'autres matériaux que Kurtz était en train d'utiliser pour des projets du CAE. D'abord, le FBI a déclaré que ce matériel prouvait l'implication de Kurtz dans la production d'armes biologiques ; ensuite, quand ces accusations sont déçues, Kurtz a été accusé de fraude. Ces accusations étaient basées sur l'analyse de la correspondance électronique entre Kurtz et son collaborateur, Robert Ferrell, professeur de génétique humaine. En un mot, les deux ont été accusés d'avoir obtenu des cultures de bactéries sous faux prétexte.

En fait, selon la loi américaine les artistes ne peuvent pas utiliser des matériaux pour conduire eux même des recherches. Il s'agit de fraude par rapport aux structures qui leur ont donné le matériel bio-technologique et par rapport au public.

Le partage routinier des matériaux entre les laboratoires serait réglé par des normes plus strictes, avec la menace de fraude pour les projets en collaboration, et cela causera de plus en plus une privatisation des recherches et de la publication des résultats. Les protocoles qui règlent les cultures des bactéries aux Etats-Unis comprennent le Material Transfer Agreements (MTAs) selon lequel les recherches peuvent être conduites seulement par le chercheur dans le laboratoire pour lequel la culture a été demandée.

La violation implique l'obtention des matériaux par Ferrel pour quelqu'un d'autre, le déplacement et l'utilisation des matériaux, qui n'était pas spécifié dans le MTA.

Ces normes, nées pour garantir la propriété intellectuelle, sont devenues une routine visant à obtenir la production de savoir. L'accusation de fraude

---

<sup>19</sup> [www.caedefensefund.org](http://www.caedefensefund.org)

devient une façon d'affaiblir les liens entre le CAE et en général l'expérimentation artistique, et la communauté scientifique.

### ***La narration dans le savoir scientifique***

D'un côté, les normes qui règlent la recherche encouragent la perception que le savoir scientifique peut être compris et manipulé seulement par des spécialistes : les murs qui nous divisent du savoir scientifique semblent infranchissables.

De l'autre côté, ces pratiques artistiques visent à rapprocher la technologie à la vie quotidienne, non seulement en diffusant les bases théoriques et les résultats des expérimentations, mais surtout en les absorbant dans un récit narratif.

Liotard publie en 1979 l'ouvrage *La Condition postmoderne*<sup>20</sup>. La condition postmoderne, selon Lyotard, coïncide avec la fin des grands récits, ou métarécits, de légitimation idéologique. Les grands discours métaphysiques, religieux, moraux, scientifiques, ont perdu leur légitimité : plus personne n'y croit, alors que le savoir, dans la postmodernité, est échangé, ou mieux marchandé –vendu et acheté.

Dans cet ouvrage, Lyotard distingue deux types de savoirs : le savoir scientifique et le savoir narratif ; les deux sont un ensemble d'énoncés, des « coups » faits par les joueurs en suivant des règles qui sont spécifiques à chaque savoir. Dans la forme traditionnelle du savoir, la forme narrative est dominante : le savoir « narratif » est constitué par histoires qui définissent les critères de compétence et /ou en illustrent l'application. Ils définissent ainsi ce qui a le droit d'être dit et d'être fait dans la culture, et, comme ils sont aussi une partie de celle-ci, ils se trouvent par-là même légitimés.

---

<sup>20</sup> Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979.

Cette forme narrative permet la pluralité des jeux de langage qui constituent le lien social; les données et les critères apportés par le récit se trouvent donc mêlés les uns aux autres dans un tissu serré et ordonné en une perspective d'ensemble.

Le savoir scientifique, par contre, n'accepte pas le savoir narratif parce que ses énoncés ne sont jamais soumis à l'argumentation et à la preuve.

Paradoxalement, pendant longtemps et pour être légitimé, le savoir scientifique a du faire recours à des pratiques relevantes du savoir narratif ; aujourd'hui, le discours scientifique formule ses propres règles ; mais, il reste le problème de la preuve. Pour garantir la vérité du discours scientifique, interviennent les techniques, du moment qu'on ne peut pas constater un fait qui devrait être à la base d'un discours scientifique seulement grâce aux sens, qui sont limités et qui se trompent. La pertinence des techniques n'est pas le vrai, le juste ou le beau, c'est l'efficacité : la question n'est plus « est-ce vrai ? » mais « à quoi ça sert ? » « est-ce vendable ? » « est-ce efficace ? »<sup>21</sup>

Ces types de pratiques artistiques, semblent viser la réintroduction du savoir narratif dans un savoir scientifique dont la logique a été influencée par la technique. L'art introduit les rituels dans le laboratoire, la charnalité dans les médias de masse, les mythes dans la salle d'opération, et ainsi faisant se trouve à combler les lacunes du savoir scientifique, et à mettre en lumière le clivage entre nos systèmes de croyances et de valeurs et les nouvelles connaissances qui nous permettent de manipuler la vie et la matière. Les technologies, alliées au savoir scientifique, permettent des *performances* sur lesquelles notre société n'a pas encore réfléchi : car l'application des connaissances scientifiques semble déterminée par des forces qui recherchent exclusivement le profit et qui négligent la réflexion, le partage et la diffusion.

---

<sup>21</sup> *ibid.*, p.84.

Probablement, un de rôle les plus important de l'art technologique consiste à « suggérer des scénarios de monde en construction, subvertir les technologies afin de créer des futurs contestables et d'étudier les changements qui pourraient avoir un impact »<sup>22</sup>; en d'autres termes, promouvoir l'hétérogénéité des jeux de langages.

## Références bibliographiques

- ---, *L'art biotech'*, Filigranes éditions, Paris, 2003
- --, *Fred Forest pionnier expérimentateur, De l'art vidéo ... au net art*, l'Harmattan, Paris, 2003

---

<sup>22</sup> ---, *L'art biotech'*, *op. cit.*, p. 28.

- --, *Modernism in dispute. Art since the Forties*, Yale University Press, Hong Kong, 1994
- Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996
- Edmond Couchot, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Champs/Flammarions, Paris, 2005
- Critical Art Ensemble, *Molecular Invasion*, Autonomedia, New York, 2002
- Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine, 50 Questions/Klincksieck*, Paris, 2004
- Marc Jimenez, *Les querelles de l'art contemporain*, Gallimard, Essai/Folio, Paris, 2004
- Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de mInuit, Paris, 1979
- Sharon F. Patton, *Afro-American Art*, Oxford University Press, hOng Kong, 1998
- Frank Popper, *L'art à l'age électronique*, Paris, Hazan., 1993

Richard Prince, *Untitled (cowboy)*, 1990

Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1979