

MAINTENANCE, MAINTENANT, MAIN TENANT

Samuel Bianchini et Emanuele Quinz

Et qu'en est-il pour la maintenance ? Cette question remet bien souvent en cause de nombreux projets d'expositions actuels, ou, sinon, oblige à en réévaluer l'organisation ; qu'elle soit préventive ou curative, la maintenance est surtout vécue comme une difficulté que l'on aimerait oublier. Elle nécessite toujours, *in fine*, de la "main d'œuvre" spécialisée, des ressources humaines qui vont devoir intervenir pendant l'exposition. Engager de la maintenance pour une exposition, c'est exposer des œuvres pour lesquelles le "vernissage" n'est plus le signe d'une fixation, l'aboutissement d'un processus de création, mais le début d'une expérience ... et de possibles ennuis. Pourtant, la maintenance est également une activité à reconsidérer, à revaloriser. Entre embarras, changement d'attitude et évolution des modalités mêmes des expositions, comment envisager la maintenance au regard d'œuvres qui l'appellent, qui donnent à vivre leur mise en œuvre plutôt que de s'offrir comme des résultats stabilisés ? Ces œuvres, qui peuvent aller jusqu'à réclamer une attention de chaque instant, ont en effet des caractéristiques particulières, des qualités qui les rapprochent de systèmes vivants, quand elles ne composent pas, elles-mêmes, avec le vivant. Plutôt que de considérer le besoin de maintenance comme un souci à éviter ou à régler, comment le percevoir comme le révélateur d'œuvres à la nature singulière, particulièrement contemporaine, qui appellent à repenser nos relations et nos expériences avec elles autant qu'avec leur environnement auquel elles contribuent ?

Force est de constater que nous sommes dans une période contrastée. À rebours de la production dominante d'objets d'art stabilisés répondant au besoin d'un marché omniprésent et aux conditions muséales communes, de plus en plus de créateurs travaillent non pas sur des œuvres qui se présentent comme des résultats, mais sur la façon de (pro)poser des conditions : ils agencent des systèmes permettant des mises en œuvre qui pourront se produire, en permanence, sous les yeux du public ou, éventuellement, avec sa contribution.

Si cette approche artistique est particulièrement d'actualité, elle n'est pas nouvelle, elle trouve essentiellement ses racines dans les années soixante avec l'introduction du mouvement dans les œuvres mêmes et, sous l'effet de la naissance et du développement de la cybernétique, du déploiement de dispositifs artistiques qui conduiront Jack Burnham à poser les principes d'une *Esthétique des systèmes* dont certains opéreront avec des "composants" vivants. C'est dans ce contexte que l'on voit apparaître la nécessité de maintenance comme contrainte mais aussi comme principe révélateur et possiblement porteur d'une nouvelle façon de penser l'art et de s'en occuper, à l'instar des travaux fondateurs de l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles.

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART

Proposal for an exhibition "CARE"

MIERLE LADERMAN UKELES

© 1969

I. IDEAS

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation; individuality; Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death—do your own thing; dynamic change.

The Life Instinct: unification; the eternal return; the perpetuation and MAINTENANCE of the species; survival systems and operations; equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new; change; progress; advance; excitement; flight or fleeing.

Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight;

Par l'introduction du mouvement dans l'œuvre, l'art cinétique a induit, à partir des premières décennies du XXème siècle, une révision des catégories traditionnelles de la sculpture et de ses modes de présentation : non seulement la forme, mais le statut de l'œuvre se transforme, l'objet devient machine, s'étend dans l'espace, mais, surtout, sort d'un état « hors-temps » dans lequel le préservait l'esthétique classique et moderne ; il s'inscrit désormais dans une temporalité située. Ces dynamiques ne sont pas seulement l'effet d'une mécanique, mais impliquent rapidement une relation active entre l'objet et son environnement. Certaines de ces œuvres doivent non seulement être mises en mouvement mais s'ouvrir aussi à des agents extérieurs. Elles ont besoin d'être déclenchées ou manipulées. L'œuvre n'est pas immuable ; elle alterne plusieurs états : elle peut être inerte, éteinte, en veille ou active. Le mouvement et, de surcroît, la manipulation, impliquent dès lors une maintenance. Les composants de l'œuvre sont soumis à l'usure, à la casse - ce qui pose des questions d'accès, de réplique, de remplacement, de restauration, et cela, en particulier en contexte d'exposition. Pour que la machine puisse s'activer, être mise en œuvre, il faut la maintenir en état de marche. Le temps réel de l'expérience implique une fragilité matérielle, une dimension éphémère : la machine - l'œuvre - a un cycle de vie et risque de s'éteindre.

Au-delà de l'art cinétique, les années 1960 vont voir se développer des pratiques post-formelles et post-objectuelles, de l'environnement au happening en passant par les installations mixed-media dans les musées jusqu'aux propositions du Land Art dans les espaces extérieurs. Dans toutes ces pratiques qui utilisent des formats et des supports très hétérogènes, le critique américain Jack Burnham identifie un fond commun : une perspective systémique. L'œuvre n'est plus un objet, même plus une machine, mais un système, un agencement complexe et dynamique d'objets, d'énergies et d'informations. Fortement influencé par Burnham, l'artiste Hans Haacke écrit en 1967 : « Une "sculpture" qui réagit physiquement à son environnement ne doit plus être considérée comme un objet. La portée des facteurs extérieurs qui l'affectent, tout comme son propre rayon d'action, vont bien au-delà de l'espace qu'elle occupe. Elle se fond ainsi avec l'environnement dans un rapport que l'on peut mieux décrire comme un "système" de processus interdépendants. Ces processus évoluent sans l'empathie du spectateur. Celui-ci devient un témoin. Un système n'est pas imaginé, il est réel »¹.

¹ Hans Haacke, *Statement*, 1967, traduction en français par Franck Lemonde, in Jack Burnham, Hans Haacke, *Esthétique des systèmes*, sous la direction d'Emanuele Quinz, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 99.



Hans Haacke, *Rhine-Water Purification Plant* (Krefeld, Museum Haus Lange), 1972.
© Hans Haacke-VG Bild-Kunst / ADAGP

Les systèmes que Haacke présente à partir de 1962 mettent en œuvre des phénomènes naturels et physiques (comme la condensation dans *Condensation Cube*, 1963-1965) des processus biologiques, en introduisant du vivant dans l'espace de l'exposition, d'abord des végétaux (*Grass Cube*, 1967) et ensuite des animaux (*Chicken Hatching*, 1969). Dans une progression qui le pousse à passer de systèmes clos à des systèmes de plus en plus ouverts, Haacke insiste sur la dimension processuelle et temporelle qui transforme l'œuvre littéralement en un "système vivant", et l'espace de l'exposition en un "écosystème", où cohabitent et interagissent des éléments organiques et inorganiques. Comme l'explique Burnham : « Dans la mesure où un système peut contenir des personnes, des idées, des messages, des conditions atmosphériques, des sources d'énergie, etc., un système, pour citer le biologiste des systèmes Ludwig von Bertalanffy, est un "complexe de composantes en interaction", comprenant du matériel, de l'énergie et de l'information à des degrés divers d'organisation. [...] Là où l'objet a presque toujours une forme et des frontières fixes, la cohérence d'un système peut être altérée dans le temps et dans l'espace, et son comportement déterminé à la fois par des conditions externes et par ses mécanismes de contrôle »².

Révéléateur de cette approche, bien que clos, *Seek* - réalisé en 1969 / 1970 par Nicholas Negroponte et l'Architecture Machine Group du MIT - est un système composé d'une cage en Plexiglas qui renferme un environnement de petits blocs métalliques contrôlé par ordinateur et habité par des rongeurs. En déplaçant les blocs par le biais d'une pince robotisée, l'ordinateur reproduit l'organisation formelle programmée *a priori*, mais les petits animaux, dans leurs mouvements désordonnés, n'arrêtent pas de détruire les architectures, de faire tomber les tours de blocs. Indifférente, la pince robotisée suit quant à elle des instructions programmées et ne cesse de réorganiser les alignements de blocs. Selon une approche que l'on pourrait qualifier d'agonistique, le système met en scène une situation conflictuelle - « a

² Jack Burnham, *Esthétique des systèmes* [System Esthetics, 1968], trad. fr. *Ibid.*, p. 62. La citation de Ludwig von Bertalanffy, est tirée de *Robots, Men and Minds*, New York, George Braziller, 1967, p. 69.

substantial mismatch »³ - : le clivage entre un modèle du monde et le monde réel, entre la normativité d'un programme et l'imprévisibilité de la vie.



Nicholas Negroponte, Architecture Machine Group, *Seek*, 1969. Exhibition *Software*, commissariat de Jack Burnham, Jewish Museum, New York, 1970.

À la même époque, Gustav Metzger explore le concept d'*Auto-destructive art*, qui met en scène des « processus désintégratifs »⁴, qui peuvent se déployer avec l'emploi de forces naturelles ou de dispositifs technologiques : l'œuvre se définit comme une trajectoire vitale qui va inévitablement vers sa disparition – une tension négentropique qui expose l'opposition entre les cycles de la nature et les pulsions d'accumulation et de contrôle de la société de la consommation. Comme dans le célèbre *Hommage à New York* (1960) de Jean Tinguely – la performance à laquelle assiste l'audience est celle d'une mise à mort, qui revendique de manière dramatique le nouveau régime éphémère de l'art – d'une œuvre qui, étant vivante ou quasi-vivante, est sans cesse menacée et risque de mourir.

³ Nicholas Negroponte, *Soft Architecture Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1975, p. 47.

⁴ Gustav Metzger, *Auto-destructive Art Manifesto*, 1959. Cf. Metzger, *Writings 1953-2016*, sous la direction de Mathieu Copeland, Zurich, JRP Ringier, 2018. Cf. aussi Jasja Reichardt, *The Art of Suicide, Time and Tide*, 25 Juin 1960, p. 731.

C'est dans ces mêmes années que la question de la maintenance commence à être évoquée de manière explicite. L'artiste conceptuelle Mierle Laderman Ukeles rédige en 1969 son *Manifesto for Maintenance Art*⁵, qui sera publié pour la première fois, en 1971, par Jack Burnham. En tant que principe de préservation et d'homéostasie, la maintenance s'oppose au développement. La recherche de Ukeles, en résidence au Service assainissement de la ville de New York, et notamment son projet d'exposition *Care*, jamais réalisé, doit être interprété comme une forme de critique institutionnelle qui anticipe les actions politiques de l'Art Workers' Coalition et s'engage à rendre visible le travail caché que la maintenance des œuvres implique dans les milieux institutionnels de l'art.

De son côté, Burnham développe aussi une réflexion sur la maintenance en lien avec l'avènement de ces œuvres d'art systémiques qui intègrent le mouvement et le vivant. Selon lui, le « contraste dramatique entre le maniement de la sculpture-objet, ayant tendance à se fixer dans des lieux, et l'extrême mobilité des systèmes »⁶ implique « d'avoir moins à traiter d'artefacts inventés pour leur valeur formelle et, de plus en plus, d'hommes enchevêtrés dans des systèmes fonctionnels et réactifs. Un tel changement devrait progressivement estomper la distinction entre les systèmes biologiques et non-biologiques, c'est-à-dire entre l'homme et le système tous deux pensés comme des entités en action, mais séparés du point de vue de l'organisation. Le résultat ne sera ni de fragiles organismes cybernétiques, tels que ceux construits en ce moment, ni des "environnements" électroniques encombrants qui viennent tout juste de voir le jour. C'est plutôt le système lui-même qui sera rendu intelligent et sensible au contact de l'humain, envahissant par là-même les dimensions physiques et sensorielles de ce dernier »⁷.

Cette transformation exige, d'après Burnham, une reconfiguration des conditions d'exposition de l'art en imposant que des nouvelles figures de techniciens de maintenance, d'ingénieurs, avec des compétences scientifiques et techniques spécifiques commencent à intégrer les institutions muséales.

Postulant, sous l'influence de la pensée technologique, qu'« il n'y a pas de différence qualitative physique entre le vivant et le non vivant ; les deux représentent, tout simplement, une échelle croissante de complexité dans l'organisation de la matière »⁸ Burnham envisage alors, dans son ouvrage visionnaire, une évolution de l'art vers une intégration mutuelle toujours plus forte entre le technologique et le vivant – où l'œuvre-système se déploie selon « les processus vitaux des êtres vivants qui ne sont pas indépendants mais bien interdépendants »⁹.

Dans une proximité avec les démarches conceptuelles qui s'imposent dans ces années, l'expérience de l'art des systèmes se dégage de l'esthétique pour devenir « system consciousness » [conscience systémique], une attention à « la structure opérationnelle des organisations, dans lesquelles un transfert d'information,

⁵ Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art, Proposal for an exhibition "Care"*, 1969, publié in Jack Burnham, *Problems of Criticism, Artforum*, 41, Janvier 1971, republié in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York, New York University Press, 1979, p. 220-221. Cf. également Hilary Sample, *Maintenance Architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016.

⁶ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, George Braziller, 1968, p. 365, traduction des auteurs.

⁷ *Ibid.*, p. 363, traduction des auteurs.

⁸ *Ibid.*, p. 369, traduction des auteurs.

⁹ Richard R. Landers, *Man's Place in the Dybosphere*, New York, Prentice-Hall, 1966, p. 171, cit. in *Idem*, traduction des auteurs.

d'énergie et / ou de matériel se produit »¹⁰. Déjà à partir des expériences des années 1960, la conscience systémique se définit comme une "conscience écologique" – qui questionne la continuité entre les états de nature et les environnements artificiels : un art expérientiel, comme chantier d'habitat complexes où l'homme n'est qu'une des composantes.

Car, comme l'explique l'artiste Piero Gilardi, « la vision de la complexité » s'associe à « la conscience de la partialité du sujet, qui se rachète seulement à travers l'interaction co-évolutive avec les "autres" »¹¹. Pionnier d'une approche participative, relationnelle et interactive, Gilardi étend la dimension collaborative à la "biosphère", qui « ne comprend pas seulement les êtres qui composent celle qu'on appelle traditionnellement la nature, mais aussi la "deuxième nature", c'est-à-dire ce qui relève de l'artificialité humaine, parce que si la matière même – minérale et organique – est considérée capable d'auto-organisation et donc vivante, alors les circuits au silice des puces informatiques peuvent aussi être considérés comme étant vivants »¹². Dans cette perspective, l'art devient un vecteur pour exprimer une coopération étendue au non-humain, une « solidarité biologique avec toutes les formes de vie immergées dans la complexité co-évolutive de la biosphère »¹³. Pour Gilardi, "co-crédation" est synonyme de "co-évolution" dans un projet où l'art se fonde comme bio-politique. Cet engagement radical a conduit l'artiste à fonder à Turin un Parc d'Art vivant¹⁴, afin de dépasser les limites de l'espace clos traditionnel de l'art et le rendre, littéralement, vivant.



L'artiste Piero Gilardi installe son œuvre *Phosphor*, au Parco Arte Vivente (PAV), Turin, 2008.
Photo Riccardo Colella © Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino.

¹⁰ Hans Haacke, *Statement*, 1969, traduction en français in Jack Burnham, Hans Haacke, *Op. Cit.*, p. 109.

¹¹ Piero Gilardi, *La mia Biopolitica. Arte e lotte del vivente*. Scritti 1963-2014, sous la direction de Tommaso Trini, Milan, Prearo Editore, 2016, p. 36, traduction des auteurs.

¹² *Ibid.*, p. 322, traduction des auteurs.

¹³ *Idem*, traduction des auteurs.

¹⁴ PAV - Parco Arte Vivente [<http://parcoartevivente.it>]. Cf. Piero Gilardi, *Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco Arte Vivente*, Turin, acPAV, 2005.

Poussée par l'urgence de la crise environnementale en même temps que par le développement exponentiel des technologies héritées de la cybernétique - celles-là même qui, aujourd'hui, conditionnent de plus en plus nos vies -, cette approche est plus que jamais d'actualité. Si la notion de système a été rapidement marginalisée par les milieux de l'art¹⁵ - comme nous le rappelle malignement le projet de Haacke de 1971, *Norbert: All Systems Go*¹⁶ - elle a été reconsidérée, depuis la fin des années 80 et, plus intensément, depuis une décennie, en particulier sous le vocable de "dispositifs"¹⁷. Les dispositifs, comme les systèmes, confèrent un caractère opératoire à ces œuvres, que celui-ci soit potentiel ou effectif : ils relient différents éléments de nature hétérogène qui interagissent et participent ainsi d'une mise en œuvre commune. Que ces œuvres intègrent directement ou non des entités vivantes, ce qu'il s'agit alors de maintenir est leur capacité à opérer, les conditions de leur œuvre.

"Maintenir" prend ainsi tout son sens : tenir et faire tenir à l'aide de nos mains. En retour, cette action affirme aussi un présent, une présence : tant que l'on tient les choses dans nos mains, "main-tenant". Et même si le terme "maintenance", passé en langue anglaise, est aujourd'hui usité, il y va bien de mains d'œuvre, de prises et d'attachements. Maintenir, c'est donc prendre soin des liens entre différents éléments qui opèrent ensemble, préserver des relations de coopération pour assurer, dans le même temps, une présence active et relative entre ces éléments, une coprésence incluant ceux qui maintiennent. Si nos facultés de perceptions communes, non-appareillées, nous conduisent à penser d'abord à l'échelle "humaine", ces liens de coopération sont toutefois à envisager à différentes échelles, de l'atome au spatial, sur place et à distance, mais maintenant, ou, aussi, pour un "maintenant d'avenir".

Les artistes et les publics sont, d'une façon ou d'une autre, parties prenantes, ne serait-ce, pour ces derniers, qu'en pouvant être potentiellement des entités perturbatrices, ou, plus simplement, en participant eux aussi de l'environnement. Quant aux artistes, les œuvres les tiennent aussi : il n'est pas rare de les voir rester en résidence lors d'expositions, sur place, pour maintenir celles-ci. Lorsque ce n'est pas le cas, ils doivent rester joignables. Ceci n'est pas sans poser problèmes, surtout après la mort de ces derniers. Si les artistes peuvent déléguer à des assistants formés à l'œuvre, cette responsabilité peut revenir au commissaire d'exposition, devenu "curator" ou curateur/trice, puisque le terme semble dès lors s'imposer en français. Cette évolution terminologique, qui nous mène du commissaire ou conservateur/trice au curator, est révélatrice : il s'agit bien, à nouveau, de "curare", prendre soin, pas simplement pour conserver en un état donné et donc éviter toute transformation, mais pour accompagner une capacité à opérer, à œuvrer. Le partage

¹⁵ Si les milieux artistiques ont toujours été méfiants vis-à-vis d'une pensée particulièrement informée par les dernières évolutions technologiques, sans doute ont-ils été renforcés dans leur position lorsque le terme "système" fut, en plus, employé par l'armée américaine ("Weapon System"), à la même période, en pleine guerre du Vietnam, soulignant, s'il le fallait, les liens constitutifs du développement de la cybernétique et de l'informatique avec le complexe militaro-industriel de l'époque.

¹⁶ Un projet de Hans Haacke, proposé (mais non réalisé) pour une exposition au Guggenheim, consistant à exposer un oiseau de type Mainate qui a la faculté de répéter des mots ou suite de mots, et qui aurait alors proclamé : « All systems go », de façon régulière. Cf. Luke Skrebowski, *All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art*, in "Grey Room" 30, Hiver 2008, pp. 54-83.

¹⁷ Voir à ce sujet l'introduction de Samuel Bianchini et Erik Verhagen (sous la dir.), *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016 ; et Emanuele Quinz, *Le cercle invisible – Environnements, systèmes, dispositifs*, les presses du réel, Dijon, 2017.

d'expérience engage alors ce tiers, le curator, lui aussi opérateur, coopérateur. Ces œuvres sont gages d'attachements multiples - de communautés d'intérêts et de pratiques - contraignants voire contractuels, certes, mais ô combien révélateurs de notre monde et de notre planète.

Désormais, que fait-on des entités vivantes composant une œuvre, après son exposition ? Doit-on conserver la climatisation pour exposer la *Fat Chair* (1964) de Joseph Beuys, lorsque l'on sait à quel point ce dernier travailla avec la graisse car celle-ci est particulièrement prompte à se transformer sous l'effet de la chaleur, relatant ainsi une forme de plastique sociale ? La maintenance déborde les cadres. S'il s'agit de maintenir, en retour, la maintenance nous tient : elle pose les bases de cette interdépendance qui confère une place à l'humain, qui l'oblige à répondre de ses actes, à une responsabilité active. La maintenance est bien le signe d'activités partagées, d'interaction, et elle inverse le cours des usages. Elle anticipe avant même la réparation¹⁸. Tout est affaire d'interdépendance et c'est aussi pourquoi de nombreux chercheurs préfèrent aborder ce champ comme étant celui des systèmes vivants, semi-vivants, ou partiellement vivants, mais, dans tous les cas, des systèmes, des systèmes complexes.

Mais de quoi, de qui prendre soin ? Quelles sont les œuvres qui nécessitent le plus de maintenance ? Car, si nous parlons de systèmes, de quoi sont composés ces derniers ? Sont-ils nécessairement composés d'être vivants, ou composent-ils avec ? Et, dans ce cas, qu'est-ce qui est vivant et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Le découpage est plus difficile qu'il n'y paraît, alors qu'aujourd'hui, en écho à Burnham, les scientifiques des domaines concernés - biologistes, chimistes, physiciens, et, même géologues - tout comme les penseurs des sciences humaines et sociales expriment la plus grande réserve dès lors qu'il s'agit de trancher dans le vif, de départager ce qui serait vivant ou ne le serait pas. Peut-être faudrait-il alors envisager cette problématique par le biais d'une forme de coefficient de vie ? C'est ainsi que certains artistes-chercheurs - en premier lieu Oron Catts et Ionat Zurr - parlent de "semi-vivant"¹⁹. Dans tous les cas, l'enchevêtrement du vivant et du non-vivant semble indéniable, comme nous le rappelle Monika Bakke²⁰. S'il est tentant de s'appuyer sur les catégories de l'"auto" (du "self") pour caractériser le vivant - auto-organisation, auto-nomie, auto-propulsion, auto-conservation, auto-reproduction, auto-poïèse, ... - c'est bien en considérant ces êtres dans leur nécessaire interdépendance à leur environnement et aux autres entités²¹. Désormais, après avoir beaucoup découpé, il s'agit de voir comment aider à maintenir. Et, si tout se tient, comment évaluer les liens, les rapports à activer ou non, à maintenir ou non ?

¹⁸ La réparation, qui relève d'une forme de maintenance curative, est également un sujet d'actualité, comme en témoignent la thématique du festival *Ars Electronica* de 2010 : *Repair - Ready to pull the lifeline* ; ou les récents travaux du chercheurs en design Nicolas Nova, et en particulier le projet *Mobile Repair Cultures* qu'il mène, avec Anaïs Bloch, à la Haute école d'art et de design de Genève.

¹⁹ Oron Catts et Ionat Zurr, *Semi-Living Art*, in Eduardo Kac (dir.), *Signs of Life - Bio Art and Beyond*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2007, pp. 231-247.

²⁰ Voir par exemple la récente intervention de Monika Bakke : *It's Alive, Art and Living-nonliving Entanglements 200 Years After Frankenstein*, Australian National University, 17 avril 2018.

²¹ Cette conception paradoxale de systèmes à la fois ouverts et fermés constituant le "Soi" est particulièrement bien analysée par Edgar Morin, comme dans le premier volume de *La Méthode* : « le Soi est la fermeture originale et constitutionnelle des êtres ouverts », *La Méthode, Vol. 1, La Nature de la Nature*, Ed. du Seuil, Paris, 1977, p. 211.



Robertina Šebjanič, Špela Petrič, *Humalga: Injection*, 2013.
Photo © Miha Fras. Courtesy of the artists.

Les œuvres œuvrent ; tout au moins celles dont il est question ici. Elles se “produisent” sous nos yeux, maintenant, comme on le dit de performeurs. Voilà qui interroge le bien-fondé de la séparation conventionnelle des arts plastiques et des arts vivants. Si la création contemporaine fait l’objet d’un tournant performatif, ce n’est plus simplement en introduisant la danse ou la performance dans les musées ou les galeries, mais en intégrant des processus relevant du vivant et / ou en composant avec des êtres vivants, non-humains, dans les œuvres, les expositions et, plus largement, les environnements, comme l’avait si bien anticipé Burnham. Que ce soit Art orienté objet, Sonja Baümel, Tarsh Bates, Hicham Berrada, Michel Blazy, Céleste Boursier-Mougenot, Oron Catts et Ionat Zurr, Lia Giraud, Pierre Huyghe, Eduardo Kac, François-Joseph Lapointe, Spela Petric, Tomás Saraceno, Teresa Van Dongen, toutes et tous sont conduits à poser les conditions de mises en œuvre pour nous faire vivre des processus dont le déroulement est incertain, pris dans les filets d’une complexité qui fait de l’advenir un événement permanent. Loin d’être un art du résultat, trop souvent constatif, cette dimension performative déplace résolument l’attention de l’objet vers l’action, vers l’expérience et son possible partage. Dès lors, c’est bien l’interaction qui doit être pensée et mise en œuvre. Non pas seulement l’interactivité - médiée par des technologies -, mais, plus fondamentalement, l’interaction : les liens d’interdépendance, désormais liens de coopération entre humains comme non-humains, ces relations effectives et affectives qui composent nos environnements, notre environnement. Donner à vivre et à pratiquer cette nécessaire esthétique coopérationnelle implique de s’affranchir des velléités autonomistes des artistes autant que de la dépendance au spectateur comme contemplateur désengagé. Si nous voulons maintenir ce qui peut encore l’être, il s’agit désormais de faire conséquences communes.