



DISPERSION

SETH
PRICE



Hermann Hugo, *Pia Desideria*, 1659

« La définition de l'activité artistique se trouve, avant tout, dans le champ de la distribution. »

Marcel Broodthaers

Une des orientations les plus fécondes du projet de l'art conceptuel se trouve dans la revendication d'un nouveau territoire pour la pratique. Cette tendance a presque eu trop de succès : aujourd'hui la majeure partie des travaux dans le système international de l'art semble dans une certaine mesure se positionner eux-mêmes comme conceptuels, produisant ainsi le « peintre conceptuel », le « DJ et artiste conceptuel », ou l'« artiste web conceptuel ». Mettons de côté la question de ce qui permet de définir un travail comme conceptuel en reconnaissant, avec quelques résignations, que le terme ne peut que désigner une période historique vieille de trente ans. Mais il ne peut être rejeté complètement, puisqu'il a une ascendance évidente sur les artistes travaillant aujourd'hui, même s'ils ne sont pas nécessairement investis des préoccupations de sa période classique qui incluait la linguistique, la philosophie analytique et la poursuite d'une dématérialisation formelle. Il semble s'avérer exact, à propos du conceptualisme normatif actuel, que le projet reste, selon les mots d'Art & Language, « radicalement incomplet » : il ne se positionne pas nécessairement contre les objets ou la peinture, ou pour le langage comme art ; il n'a pas besoin de se positionner contre l'art rétinien ; il ne signifie rien de certain, privilégiant plutôt le cadre et le contexte, renégociant constamment sa relation au public. Martha Rosler a parlé de l'approche « comme-si », par laquelle le travail conceptuel se déguise lui-même en d'autres disciplines (la philosophie en étant l'exemple le plus notoire), provoquant une oscillation entre compétence et obsolescence, autorité et faux-semblant, style et stratégie, art et non-art.

Duchamp ne fut pas seulement le premier, il délimita aussi la problématique presque à lui tout seul. Sa question « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas < d'art > ? » est notre *shibboleth*. La résolution de cette question reste un mirage à l'horizon, fuyant toujours la lente expansion de la pratique. Une proposition vient du philosophe Sarat Maharaj qui voit cette question comme « une borne sur les routes que nous pourrions emprunter avec des travaux, des événements, des spasmes, des troubles qui ne ressemblent pas à de l'art et ne comptent pas comme de l'art mais qui sont d'une manière ou d'une autre électriques, des nœuds d'énergie, des attracteurs, des transmetteurs, conducteurs d'une nouvelle pensée, d'une nouvelle subjectivité et d'une action que l'œuvre d'art visuelle traditionnelle n'a pas la capacité d'articuler ». Ces termes concis en appellent à un art qui s'insinue au sein de la culture dans son ensemble, un art qui ne suit pas, disons, le chemin de la



théologie, un art où certains praticiens réalisent cependant un travail important que peu de personnes remarquent. Un art qui mène le moment « comme-si » de Rosler aussi loin que possible.

Sans surprise, l'histoire de ce projet est une série de faux départs et de chemins qui s'épuisent, de projets qui se dissipent ou se tarissent. Parmi ce champ de ruines on trouve l'échec exemplaire de Duchamp à vendre ses jouets optiques Rotorelief lors d'une foire d'inventeurs amateurs. Quelle meilleure description de l'artiste qu'un inventeur amateur ? Mais c'était en 1935, des décennies avant qu'une importante renommée ait pu assurer ses ventes (et longtemps avant que la notion d'artist-run business puisse constituer elle-même une œuvre), alors qu'il tentait de se greffer entièrement dans le contexte étranger de la science commerciale et de l'invention. De sa propre analyse : « une erreur, à cent pour cent ». Immersé dans la vie, l'art court le risque de voir son statut — et avec lui, le statut de l'artiste — se disperser entièrement.

Ces audacieux développements semblent en fait rendre les œuvres d'art de plus en plus vulnérables. Une peinture est manifestement de l'art, aussi bien sur un mur que dans la rue, mais une œuvre d'avant-garde est souvent illisible sans un cadre institutionnel et le travail d'un commissaire ou d'un historien. Plus que n'importe qui d'autre, les artistes des cent dernières années ont lutté avec ce trauma du contexte, mais leur combat prend nécessairement place dans le système de l'art. Quelle que soit la radicalité de l'œuvre, elle équivaut à une proposition énoncée dans l'arène du jugement par ses pairs, en dialogue avec la communauté et son histoire. Réfléchissant à son expérience de direction d'une galerie dans les années 1960, Dan Graham observe : « Si une œuvre d'art n'était pas commentée et reproduite dans un magazine, elle avait des difficultés à atteindre le statut d'art ». Il semblait que pour être définie comme possédant une valeur, pour qu'elle soit de l'art, une œuvre devait seulement être exposée dans une galerie puis être commentée et reproduite en photographie dans les magazines. » L'art, alors, avec sa dépendance vis-à-vis de la discussion à travers les journaux et les forums arbitres, est similaire à un champ professionnel tel que la science.

Qu'est-ce que cela signifierait de sortir de ce système prudemment structuré ? L'expérimentation du Rotorelief de Duchamp se présente comme un avertissement et la futilité des tentatives plus récentes à échapper au système institutionnel a bien été démontrée. Les œuvres canoniques survivent à travers une documentation et un discours administrés par les institutions habituelles. *Spiral Jetty* de Smithson, par exemple, a été acquise par (ou peut-être qu'elle a en fait été « donnée à ») la Dia Art Foundation qui accrocha



discrètement une photographie de sa nouvelle possession dans son café-vidéo conçu par Dan Graham : une déclaration de propriété de bon goût.

Cette œuvre, en quête de ce qu'Allan Kaprow appelait « la confusion de l'art et de la vie » et que Boris Groys a appelé biopolitique, tentant de « produire et documenter, par des moyens artistiques, la vie elle-même comme une activité pure », fait face au problème de devoir s'appuyer sur un enregistrement de son intervention dans le monde et que cette documentation soit retenue comme art, court-circuitant ainsi l'intention originale. Groys voit s'ouvrir une disparité entre l'œuvre et sa future existence en tant que documentation, relevant notre « profond malaise envers la documentation et l'archive ». Ce doit être en partie en raison de l'apparence tombale de l'archive, un argument repris par Jeff Wall lors d'une critique du conceptualisme « funéraire » rébarbatif des années 1960.

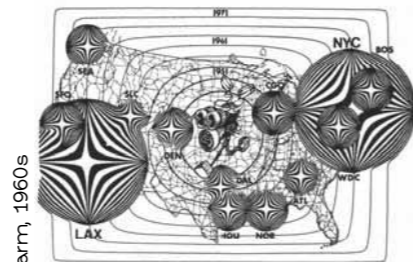
D'accord ! Un paragraphe de citations, une direction, la suggestion qu'on est en train d'approcher le sens des choses. Ce que ces critiques observent est une suspicion populaire envers les archives de la haute culture qui dépendent du catalogage, de la provenance et de l'authenticité. S'il existe une archive populaire, elle ne partage pas cette tendance administrative. Supposons qu'un artiste puisse produire une œuvre directement dans un système qui repose sur la reproduction et la distribution pour subsister, un modèle qui encourage la contamination, l'emprunt, le vol et la confusion horizontale. Le système de l'art rassemble habituellement les œuvres errantes, mais comment pourrait-il récupérer des milliers de livres de poche circulant librement ?

Il est utile de constamment questionner la traditionnelle opposition romantique de l'avant-garde à la société et aux valeurs bourgeoises. Le génie de la bourgeoisie se manifeste dans le circuit du pouvoir et de l'argent qui régule le flot de la culture. La culture bourgeoise nationale, dont l'art est un des éléments, s'articule autour des média commerciaux qui, avec la technologie, le design et la mode, génèrent quelques différences importantes de nos jours. Ce sont les arènes dans lesquelles imaginer une œuvre qui se positionne au sein des techniques et des outils discursifs des média distribués.

Les média distribués peuvent être définis comme une information sociale circulant en des quantités théoriquement illimitées dans le marché commun, stockées et accessibles sur des appareils portables comme les livres et les magazines, les vinyles et les CDs, les cassettes vidéos et les DVDs, les ordinateurs et les disquettes. La question de Duchamp trouve une nouvelle vie dans cet espace qui s'est énormément élargi durant ces dernières décennies d'expansion globale des entreprises.



«Clip Art», 1985



Ant Farm, 1960s

You Are Information

Louie Louie — Seth Price — Dispersion — Auto-édité en 2002 puis publié en 2008 par 38th Street Publishers et disponible en PDF (www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf).

L'œuvre d'art doit se projeter dans cet espace pour ne pas être complètement distancée par les intérêts d'entreprises. De nouvelles stratégies sont nécessaires afin de suivre le rythme de la distribution, de la décentralisation et de la dispersion commerciale. Certaines choses doivent être combattues pour être comprises.

Mark Klienberg, en 1975 dans le deuxième numéro de *The Fox*, pose cette question : « Quelqu'un serait-il capable d'écrire un thriller de science-fiction ayant comme intention de présenter une interprétation alternative de l'art moderniste qui soit lisible par un public de non-spécialistes ? S'y intéresseraient-ils ? » Il n'en dit pas plus, la question reste comme un curieux fragment historique, une impasse évolutionniste et une série d'enquêtes à mener dans cet essai : l'annonce d'un art catégoriquement ambigu dans lequel la synthèse de multiples circuits de lecture porte un potentiel émancipateur.

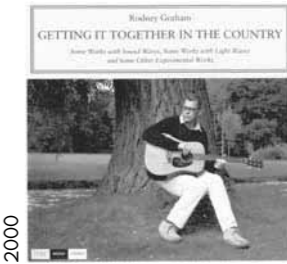
Cette tendance a une riche histoire, malgré le manque de travaux spécifiques dans le genre de ce que propose Klienberg. Beaucoup d'artistes ont utilisé la page imprimée comme médium ; une liste arbitraire et partielle pourrait inclure Robert Smithson, Mel Bochner, Dan Graham, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Stephen Kaltenbach, Adrian Piper et des tournants historiques décisifs comme l'exposition *X e r o x b o o k* de Seth Siegelau et John Wendler en 1968.

La nature radicale de ces travaux provient en partie du fait qu'il s'agit d'une expression directe du processus de production. Les mécanismes de circulation, de distribution et de propagation du marché deviennent une part cruciale des œuvres, différenciant ces pratiques du modèle de production libéral bourgeois, lequel considère que les gestes culturels, d'une manière ou d'une autre, se placent au-dessus du marché. Cependant, qu'elles prennent la forme de publicité ou d'article, la plupart de ces œuvres cherche principalement des formes d'expositions alternatives au mur de la galerie et, de toute façon, utilise le plus souvent ces espaces pour démontrer laconiquement des propositions théoriques plutôt que d'aborder des questions, disons, de désir. Et puis on imagine que, par une rotation de kaléidoscope, les choses se résolvent d'elles-mêmes.

Ceci pointe une faiblesse du conceptualisme classique. Benjamin Buchloh souligne que, « alors qu'il accentuait sa disponibilité universelle, sa potentielle accessibilité collective, et soulignait sa liberté face aux déterminations des conventions du discours et des cadres économiques qui gouvernent la production et la réception traditionnelle de l'art, il était néanmoins perçu comme le mode artistique le plus ésotérique et élitiste ». La citation de Kosuth issue du *R o g e t ' s T h e s a u r u s* placée dans un encart publicitaire d' *A r t f o r u m*,



"Literature being reeled off and sold in chunks"—Grandville, 1844.



2000

ou la liste de chiffres de Dan Graham insérée dans un numéro du *Harper's Bazaar*, étaient des utilisations des média de masse pour délivrer des propositions codées à un public spécialiste et leur impact, avec leurs significations et leurs durées, retournait directement dans le domaine relativement impénétrable du système artistique qui prenait note de ces efforts et les inscrivait dans ses annales. La critique conceptualiste de la représentation dégageait le même air mandarin qu'une toile d'Ad Reinhardt, ses tentatives de créer un degré zéro de l'art pouvaient être vues comme une sorte de virtuosité négative, peut-être partiellement attribuable au scepticisme de la Nouvelle Gauche à l'encontre de la culture pop et de ses expressions génériques.

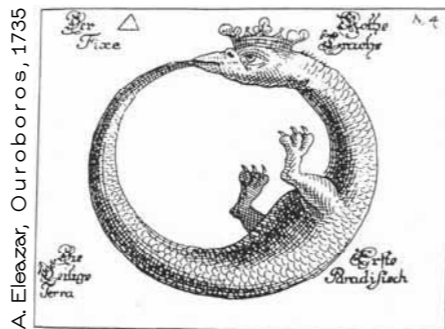
Certainement, une part de ce qui rend l'avant-garde classique intéressante et radicale est qu'elle avait tendance à fuir la communication sociale en s'excommuniant elle-même au travers de l'inintelligibilité, mais ce n'est pas utile si l'objectif est d'exploiter les circuits de la distribution de masse. Dans ce cas, on ne doit pas seulement utiliser les mécanismes de distribution de la culture populaire, mais aussi ses formes génériques. Lorsque Rodney Graham sort un CD de pop ou que Maurizio Cattelan publie un magazine, le monde de l'art doit reconnaître le geste artistique alors que ces produits fonctionnent comme n'importe quel autre artefact sur le marché. Mais la différence réside dans ces produits ! Par leur adhésion aux codes de l'industrie culturelle, ils contiennent un moment utopique qui indique une transformation à venir. Ils pourraient être décrits selon le code de l'herméneutique :

«Où nous avons parlé ouvertement nous n'avons en fait rien dit. Mais où nous avons écrit quelque chose en code et en images, nous avons dissimulé la vérité...»

Disons que votre programme esthétique s'appuie sur les média et que la plupart de vos œuvres ne fonctionnent pas convenablement dans le contexte institutionnalisé de l'art. Il peut s'agir de musique, de mode, de poésie, de réalisation de films ou de critique, des pratiques artistiques capitales, mais des pratiques qui sont d'une certaine manière obstinées et difficiles, qui résistent à l'assimilation facile d'un système de l'art dirigé par le marché. Le cinéma d'avant-garde, par exemple, a toujours suivi une trajectoire différente de celle du monde de l'art même si ces praticiens avaient des préoccupations analogues. Et, alors que les artistes ont toujours été attirés par la musique et ses rituels, une personne dont l'activité principale serait de produire de la musique, conçue et présentée comme de l'art, aurait des difficultés à atteindre l'acceptation du «monde de l'art». Le producteur qui choisit de porter plusieurs casquettes est perçu au mieux comme un mélange

C 61
 D 34
 A 82
 A 39
 A 21
 A 0030
 A 0033
 A 0050
 A 0057
 A 0032
 A 0079
 A 0047
 A 0042
 A 0079
 A 0033
 A 0033
 A 0025
 A 0029
 A 0041
 A 0036
 A 0059
 A 0041
 A 0059
 A 0034
 A 0037
 A 39
 A 39
 A 55
 A 56

Dan Graham, *Figurative*, 1965



Louie Louie — Seth Price — Dispersion — Auto-édité en 2002 puis publié en 2008 par 38th Street Publishers et disponible en PDF (www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf).

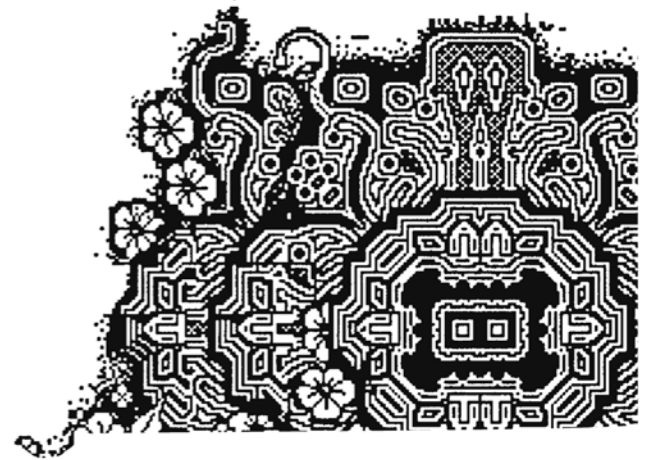
des genres : l'artiste-réalisateur, comme Julian Schnabel ; l'artiste comme entrepreneur, comme Warhol gérant *Interview Magazine* et le Velvet Underground ; ou, comme pour beaucoup des personnes mentionnées dans cet essai, l'artiste comme critique, peut-être la position la plus ténue de toutes. C'est le fond de notre pensée.

On pourrait qualifier ces credo de « théâtraux » en faisant écho à la protestation de Michael Fried pour qui « le théâtre est le dénominateur commun qui fait lien entre toutes sortes d'activités en apparence disparates et les distingue des entreprises, radicalement différentes, des arts modernistes ». Une pratique basée sur les média distribués devrait porter une grande attention à ces activités qui, bien qu'elles résident entre les arts, ont une forte résonance dans la culture nationale.

Certaines des activités artistiques récentes les plus intéressantes ont eu lieu hors du marché de l'art et de ses forums. Des groupes collaboratifs et parfois anonymes travaillant dans la mode, la musique, la vidéo ou la performance recueillent l'admiration du monde de l'art alors que d'une certaine manière ils conservent leur statut d'outsiders, probablement en raison de leur préférence pour les modalités théâtrales orientées vers la distribution. Peut-être est-ce ce que, à la fin de sa vie, Duchamp entendait par son curieux commentaire désinvolte selon lequel l'artiste du futur serait underground.

Si la distribution et le public sont si importants, en un sens, ne s'agit-il pas d'un débat à propos d'« art public » ? C'est une bonne façon de cadrer la discussion, à condition de souligner les carences historiques de ce discours et de reconnaître le fait que le public a changé.

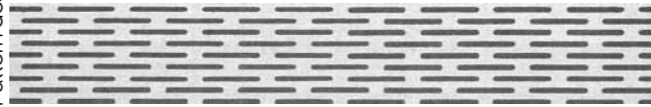
Le discours de l'art public s'est historiquement concentré sur les idéaux d'accès universel, mais, plutôt que de considérer l'accès en termes pratiques, deux objectifs ont été poursuivis, excluant tous les autres. Premièrement, l'œuvre doit être gratuite (apparemment les considérations économiques sont primordiales pour établir la division entre public et privé). Souvent cela exclut tout cadrage institutionnel perceptible, tel que le musée, qui confère habituellement le statut d'art. Donc l'œuvre d'art public doit largement et sans ambiguïté annoncer son propre statut d'art : un mandat pour les formes conservatrices. Le second objectif est l'équation directe entre « public » et espace partagé. Mais si c'est cela le modèle, l'œuvre d'art public réussie fonctionnera au mieux comme un lieu de pèlerinage, auquel cas elle coïncide avec l'architecture.



Le problème est que situer l'œuvre en un point précis dans l'espace et le temps la transforme a priori en monument. Qu'en serait-il si, à la place, elle était dispersée et reproduite, sa valeur approchant zéro et son accessibilité augmentant? Nous devons reconnaître que l'expérience collective est désormais basée sur des formes privées simultanées, distribuées dans le champ d'une culture médiatique où se mêlent débats, publicités, promotions et discussions continues. La question publique aujourd'hui a autant à voir avec les sites de production et de reproduction qu'avec n'importe quels supposés espaces physiques communs. Donc un album populaire peut être considéré comme un exemple d'art public plus réussi qu'un monument boulonné à une place. L'album est disponible partout puisqu'il recourt au mécanisme capitaliste du libre marché, jusqu'à présent le système de distribution le plus sophistiqué de l'histoire. Le modèle monumental de l'art public est investi d'une notion anachronique de l'appréciation collective transposée de l'église au musée puis à l'extérieur et celle-ci est reçue avec scepticisme par un public qui n'est plus intéressé par une expérience communautaire directe. Bien qu'exemplifiée dans un espace public nominal, la production artistique du marché de masse est habituellement consommée de manière privée, c'est le cas des livres, des CDs, des cassettes vidéos et des contenus internet. Les producteurs de télévision ne sont pas intéressés par la collectivité, ils sont intéressés par la proximité avec des individus. Peut-être qu'un art distribué au plus large public possible ferme la boucle, devenant un art privé, comme aux temps des portraits de commande. L'analogie ne deviendra que plus pertinente lorsque les techniques de distribution numérique permettront la personnalisation individuelle par les consommateurs.

La monumentalité de l'art public a déjà été contestée, les plus victorieux ayant été ceux pour qui le terme «public» était un point de ralliement politique. Les artistes travaillant l'art public des années 1970 et 1980 déplacèrent la praxis interventionniste au sein du champ social, agissant avec un sentiment d'urgence basé sur l'idée qu'il y avait des crises sociales si cruciales que les artistes ne pouvaient plus se terrer dans l'atelier mais devaient dialoguer directement avec la communauté et la notion d'identité culturelle. Si nous envisageons une nouvelle sorte d'art public, il est important de regarder au-delà de la fonction purement idéologique ou instrumentale de l'art. Comme Art & Language le notait, «les artistes radicaux produisent des articles et des expositions de photos sur le capitalisme, la corruption, la guerre, la peste bubonique, les pieds gelés dans les tranchées et toutes ces choses». La politique publique destinée à être la stratégie finale «comme-si» de l'avant-garde! Un néant autodestructeur.

Ettore Sottsass, La miera, Pattern design, Memphis collection, 1983



Puppy, after Jeff Koons, S. Price



Louie Louie — Seth Price — Dispersion — Auto-édité en 2002 puis publié en 2008 par 38th Street Publishers et disponible en PDF (www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf).

Un art ancré dans les média distribués peut être vu comme un art politique et un art de l'action communicative, en particulier parce que c'est une réaction au fait que la fusion de l'art et de la vie a été assurée de la manière la plus réussie par la «conscience industrielle». Le champ de la culture est une sphère publique et un lieu de lutte, et toutes ses manifestations sont idéologiques. Dans *Public Sphere and Experience*, Oscar Negt et Alexander Kluge insistent sur le fait que chaque individu, peu importe à quel point il est un composant passif de la conscience industrielle capitaliste, doit être considéré comme un producteur (malgré le fait que ce rôle lui soit nié). Notre tâche, disent-ils, est de façonner des «contre-productions». Kluge lui-même est une inspiration : opérant en tant que réalisateur, lobbyiste, écrivain et producteur de télévision, il a insufflé de profonds changements dans le champ des média allemands. Un objet disparaît quand il devient une arme.

Les problèmes apparaissent lorsque la constellation de la critique, de la publicité et du débat autour de l'œuvre est au moins aussi conséquente que l'expérience première de l'œuvre. A-t-on l'obligation d'une expérience de première-main? Qu'arrive-t-il quand une compréhension plus intime, attentive et durable naît de discussions intermédiaires au sujet d'une exposition, plutôt que d'une expérience directe de l'œuvre? Incombe-t-il au consommateur d'être témoin, ou l'expérience de l'art peut-elle provenir de magazines, d'internet, de livres et de conversations? Le territoire de ces questions a été déblayé par deux tendances culturelles qui sont plus ou moins diamétralement opposées : d'un côté, la dépendance historique du conceptualisme aux documents et aux enregistrements, de l'autre, le don de plus en plus affûté de l'archive populaire à générer une discussion publique à travers des média secondaires. Ceci ne concerne pas uniquement le monde culturel commercial mais une sphère globale des média qui est, au moins pour l'instant, ouverte aux interventions non commerciales et aux acteurs non gouvernementaux travaillant essentiellement dans les réseaux des média distribués.

Un bon exemple de cette dernière distinction est le phénomène de la «vidéo Daniel Pearl», comme on a pris l'habitude de l'appeler. Même sans le label PROPAGANDE que CBS a obligeamment ajouté à l'extrait qu'elle a diffusé, il est clair que la vidéo de 2002 est un document complexe. Formellement, elle présente le journaliste américain kidnappé Daniel Pearl, d'abord comme le porte-parole des opinions de ses kidnappeurs, une organisation fondamentaliste pakistanaise, puis, à la suite de son meurtre hors-champ, comme un cadavre décapité afin de souligner la gravité de leurs exigences politiques.

Anonymous



دانيال بيرل اليهودي

Un des aspects les plus frappants de la vidéo n'est pas l'effroyable, bien que clinique, apogée (qui dans les descriptions de ce film en est arrivée à remplacer le contenu lui-même), mais les habiles stratégies de production qui semblent s'approcher des campagnes politiques américaines. Il n'est pas évident qu'elle n'ait jamais été destinée à la diffusion télévisuelle. Une histoire apocryphe indique qu'un journaliste saoudien l'a trouvée sur un site web de langue arabe et l'a envoyée à CBS qui en a immédiatement diffusé un extrait suscitant une violente critique. D'une manière ou d'une autre, elle trouva son chemin sur internet où les vaines tentatives du FBI pour la supprimer n'ont fait qu'accroître sa notoriété : les premiers mois après sa parution sur internet, « Daniel Pearl video », « Pearl video » et d'autres variations de cette formule ont été parmi les termes les plus fréquemment soumis aux moteurs de recherche. Cet enregistrement ne semble pas disponible en vidéo cassette. Donc quiconque est capable de la retrouver a de fortes chances de voir un flux de données compressées transmis depuis un service d'hébergement aux Pays-Bas (en ce sens, il ne semble pas correct de l'appeler « vidéo »). Une question est de savoir si elle a été reléguée sur internet ou, d'une façon ou d'une autre, créée par cette technologie. Est-ce qu'elle compte comme de l'« info-war » à cause de sa nature de fichier proliférant, ou est-ce simplement une vidéo faite pour la diffusion, forcée d'adopter une forme digitale sous pression politique ? Contrairement à la télévision, le net ne fournit des informations qu'à la demande et une bonne partie du débat autour de cette vidéo ne concerne pas la légalité ou la moralité de la rendre disponible mais si on doit ou non choisir de la regarder—comme si d'une certaine façon l'acte de voir instruisait ou contaminait. C'est un document dramatique accessible librement dans l'espace public, pourtant la discussion à son sujet, à en juger par les nombreux forums, plateformes et groupes de discussion sur internet, est généralement alimentée par des individus qui ne l'ont jamais vu.

Cet exemple peut être provocant puisque le contenu déplorable de la vidéo est clairement lié à ses extraordinaires voies de transmission et de réception. Il est évident, cependant, que les organisations terroristes, ainsi que les intérêts des entreprises transnationales, sont parmi les exploitants les plus vigilement opportunistes « des événements, des spasmes, des troubles qui ne ressemblent pas à de l'art et ne comptent pas comme de l'art mais qui sont d'une manière ou d'une autre électriques, des nœuds d'énergie, des attracteurs, des transmetteurs, conducteurs d'une nouvelle pensée, d'une nouvelle subjectivité et d'une action ». Un exemple plus conventionnel d'usage réussi de la sphère des média par une organisation non commerciale et non gouvernementale est Linux, le système d'exploitation open source qui a gagné un premier prix controversé

Computer Technique Group, Cubic Kennedy, 1960s



After an anonymous cameo, circa 18th century, S. Price



Louie Louie — Seth Price — Dispersion — Auto-édité en 2002 puis publié en 2008 par 38th Street Publishers et disponible en PDF (www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf).

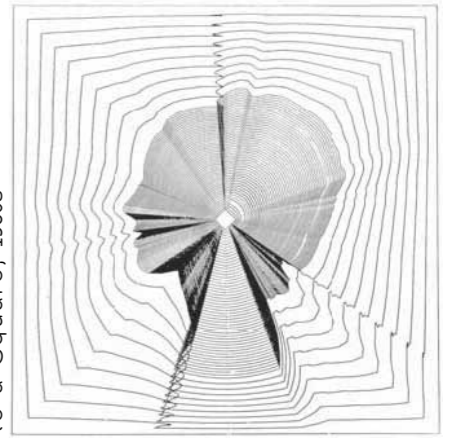
au festival d'art digital Ars Electronica. Linux a initialement été écrit par une personne, le programmeur Linus Torvalds, qui mit en ligne le code source de ce travail « radicalement incomplet », invitant d'autres à le bricoler avec comme but de parfaire et de perfectionner le système d'exploitation. Internet permet à des milliers d'auteurs de développer simultanément différentes parties d'un travail ; Linux a émergé comme un système d'exploitation populaire et puissant, ainsi que comme un sérieux défi aux géants guidés par le profit tel que Microsoft qui a récemment déposé une plainte auprès de la Commission Américaine des Sécurités et de l'Échange (U S S e c u r i t i e s a n d E x c h a n g e C o m m i s s i o n) pour l'avertir que son modèle d'entreprise, basé sur la commercialisation de licences, est menacé par le modèle open source. La création collective et la décentralisation totale garantissent que la réalisation reste invulnérable aux formes habituelles d'attaques et d'assimilations des entreprises même si elles sont édictées par des voies légales, commerciales ou technologiques (cependant, comme l'a relevé Alex Galloway, la structure du World Wide Web ne doit pas être prise comme quelque utopie rhizomatique ; il ne serait certainement pas difficile pour une agence gouvernementale d'entraver ou même de fermer le web par quelques simples commandes).

Ces deux exemples privilégient internet comme médium, principalement pour sa fonction de stockage et de transmission publique de l'information. La notion d'archive de masse est relativement nouvelle et c'est une notion qui est probablement philosophiquement opposée à la compréhension traditionnelle de ce qu'est une archive et de comment elle fonctionne. Mais peut-être que, derrière le vernis des interfaces flottant à sa surface—qui génèrent la plupart des œuvres groupées sous la rubrique « web art »—internet ressemble à une telle structure ou peut au moins être vu comme un modèle de travail.

Avec de plus en plus de média facilement disponibles à travers cette archive indisciplinée, la fonction devient celle de conditionner, produire, recadrer et distribuer ; un mode de production analogue, non pas à la production de biens matériels, mais à la production de contextes sociaux qui utilisent un matériau existant. Quelle époque vous avez choisi pour naître !

L'ensemble d'un programme artistique pourrait être centré sur la redistribution d'artefacts culturels obsolètes, avec ou sans modifications, indépendamment des lois sur la propriété intellectuelle. Un exemple précoce de cette tendance rédemptrice est l'obsessionnelle *Anthology of American Folk Music* de l'artiste Harry Smith datant de 1952 qui compilait des enregistrements oubliés du début du siècle. Plus récente est ma propre collection de bandes sonores des

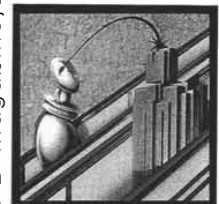
Computer Technique Group, Return to a Square, 1960s



i'm in heaven when you file

Hot on the heels of last year's Output compilation of Commodore 64 tunes comes Game Heaven, a collection of computer soundtracks from 1982-1987. This selection comes from across the board of home entertainment, culled from collections of internet files which have been hacked from ageing consoles and outmoded arcade machines before being traded by techno fetishists. Mercifully, the bulk of these tunes are rather easier on the ears than the psychosis-inducing Commodore collection; while sharing the same lo-fi aesthetic, the 19 tracks display a surprising level of invention and variation. The tracks have been compiled by the artist Seth Price, who is represented at the 2002 Whitney Biennial. Price was born and raised in Jerusalem's volatile West Bank but has lived and worked in New York since 1997. All the pieces on the CD are unlisted and uncredited, raising several issues pertinent to digital culture: the acknowledgement of authorship, the loss of information as systems become obsolete and the point at which commercially or mass produced work becomes artistically valid. "The genre represents unique limitations," Price explains. "Designed for adolescent boys intent on play, the tracks must be energetic, but not distracting; the consummate background music." Eight-bit muzak as art, anyone? JUSTIN OUIK
Game Heaven is available at the Whitney Museum Bookshop, 945 Madison Avenue, New York (212 570 3876).

i-D Magazine, 2002



premiers jeux vidéos dans laquelle le fichier audio récupéré par des hackers et circulant sur le web est transplanté sur le média obsolète du compact-disc où il acquiert une résonance grâce au contexte de production et à la forme de chanson : prenez ce qui est gratuit et revendez-le dans un nouvel emballage. Autre exemple : on peut voir le tirage entier du magazine des années 1970 *A s p e n*, republié sur le site *ubu.com* qui rend régulièrement disponibles des travaux épuisés sous la forme de fichiers numériques gratuits. Toutes ces démarches insistent sur la capacité de mémorisation, que Kluge considère comme cruciale lorsqu'il oppose « l'assaut du présent au reste du temps », d'organisation de la mémoire et d'apprentissage individuel et collectif dans une temporalité industrialo-capitaliste qui fragmente et valorise toute expérience. Dans ces travaux, la résistance se situe au moment de la production puisque celle-ci envisage la consommation comme un acte de réutilisation.

Il est clair à partir de ces exemples que le ready-made continue de dominer la pratique artistique. Mais ceci est largement dû au fait que sa stratégie offrait un refuge pour de nouvelles opportunités de consommation. Dan Graham a identifié le problème du ready-made : « au lieu de réduire les objets des galeries à des objets quotidiens, ce geste ironique a simplement étendu la portée du territoire d'exposition des galeries ». Il faut revenir à *F o n t a i n e*, le plus célèbre et le plus intéressant des ready-mades, pour voir que ce geste ne soulève pas seulement des questions épistémologiques à propos de la nature de l'art mais promulgue la dispersion des objets dans le discours. Le pouvoir du ready-made tient au fait que personne n'a besoin de faire un pèlerinage pour voir *F o n t a i n e*. Comme pour les œuvres pour magazines de Dan Graham, peu de personnes ont vu l'original de *F o n t a i n e* en 1917. Jamais exposée, et perdue ou détruite presque immédiatement, elle a en fait été créée lors de la manipulation de média par Duchamp — la photographie de Stieglitz (une garantie, un raccourci pour l'histoire) et l'article du magazine *The B l i n d M a n* — plus que par le mythe créateur de son doigt la sélectionnant dans le magasin, geste conférant un statut auquel les ready-mades sont souvent réduits. Dans l'élégant exemple de *F o n t a i n e*, l'œuvre n'occupe pas une position unique dans le temps et l'espace ; c'est plutôt un palimpseste de gestes, de présentations et de positions. La distribution est un circuit de lecture et il y a un énorme potentiel subversif lorsqu'elle a affaire aux institutions qui contrôlent les définitions des significations culturelles. Duchamp a diffusé la notion de la *F o n t a i n e* de telle sorte qu'elle est devenue une des scènes primitives de l'art ; elle a transsubstantié un objet d'art provoquant en ce que Broodthaers a défini dans son *M u s é e d e s A i g l e s* : « une situation, un système défini par des objets, par des inscriptions, par diverses activités... »



The Blind Man, 1917

Louie Louie — Seth Price — Dispersion — Auto-édité en 2002 puis publié en 2008 par 38th Street Publishers et disponible en PDF (www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf).

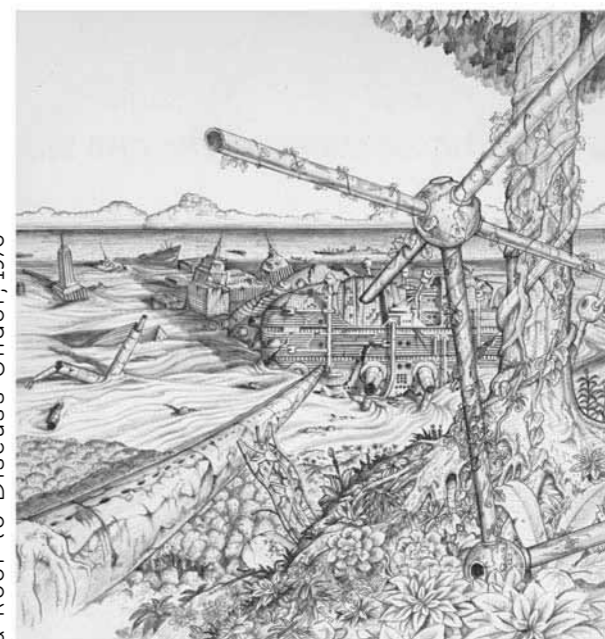
Ces trente dernières années ont vu le « champ élargi » de l'art passer d'une position d'ambiguïté discursive obstinée à une situation confortable et compromise qui nous a accoutumés aux interventions conceptuelles et aux relations entre l'art et le social, situation où l'impulsion de fusionner l'art et la vie est devenue un art du style de vie, une pratique de galerie sécurisante qui commente la culture des média contemporains ou singe les stratégies de production commerciale alors même que son domaine est graduellement devenu, par essence, une composante des valeurs du marché. C'est la charpente de la vie.

Cette tendance est manifeste dans les discours de l'architecture et du design. La subsistance des espaces communs chéris par l'art public persiste dans l'affection du système de l'art pour ces modes, probablement en raison de la promesse utopique formulée par leurs appels à une expérience publique collective. Leur « criticalité » vient d'un engagement dans de vastes préoccupations sociales. C'est pourquoi les pavillons de Dan Graham étaient initialement si provocants, et les œuvres de Daniel Buren, de Michael Asher et de Gordon Matta-Cark avant lui : c'étaient des interventions dans l'inconscient social. Ces interventions ont été des lumières guidant l'art de la dernière décennie, mais à peu près de la même manière que les formes administratives quasi-bureaucratiques ont été abordées par les conceptuels des années 1960, l'architecture et le design peuvent aujourd'hui être considérés comme des guides normatifs néo-avant-gardistes. Leur apparence ne désigne bien souvent qu'une position théoriquement engagée, de telles façons que la représentation d'un espace ou d'une structure est présentée comme une critique ipso facto de la société administrée et du social, tout autant qu'investir les codes du design est vu comme un commentaire sur la publicité et la consommation. On doit être attentif à ne pas blâmer les artistes ; les formes de l'architecture et du design sont trop facilement conditionnées pour être revendues comme des sculptures ou des peintures. Cependant, on peut toujours se glisser dans les interstices de la meilleure façon possible, même dans les plus grandes institutions. Le radical *Project* de Jorge Pardo au rez-de-chaussée de la Dia, réaménagement réussi de l'institution par de séduisants agencements vernaculaires, a été largement ignoré dans la presse artistique, soit parce que la pièce était transparente au point de s'approprier la librairie et d'exposer les œuvres d'autres artistes, soit à cause d'une incrédulité cynique à laquelle il échappait en appelant cela art.

Un effort similaire d'incrédulité salua la construction de sa propre maison produite lors d'une exposition, faisant une bonne affaire avec son budget de production. Il semble que l'avant-garde puisse encore choquer, ne serait-ce qu'au niveau



Iakov Chernikhov, Constructive Theatrical Set, 1931



Ettore Sottsass, Design of a Roof to Discuss Under, 1973

Liam Gillick, Post Legislation Discussion Platform, 1998



de la valorisation économique. Cette œuvre ne fait pas que traiter des codes de la culture de masse, elle adopte ces codes comme une forme dans une poursuite probablement chimérique d'une critique directe des conventions culturelles.

Un argument contre l'art qui aborde des questions contemporaines et de culture actuelle repose sur la vertu de la lenteur, souvent mise de côté en raison de l'urgence avec laquelle l'œuvre doit apparaître. La lenteur travaille contre l'ensemble de nos exigences et désirs actuels : c'est une résistance à l'autorité contemporaine de la vitesse. Bouger « avec » les temps vous place dans un point aveugle : si vous faites partie du ton général, il est difficile d'ajouter une note dissonante. Mais la manière dont la culture des média se nourrit de ses propres restes indique la lenteur paradoxale des média archivés qui, comme une cellule dormante, élèvera toujours son esprit à une date ultérieure. L'arrière-garde a souvent le dessus, et parfois le « retard », pour utiliser le terme de Duchamp, remboursera l'investissement avec un intérêt énorme.

Une question est de savoir si tout reste toujours identique ; si c'est en fait possible qu'à l'âge de quarante ans une personne ait vu tout ce qui a été et ne sera jamais. En tout cas, cette personne doit-elle consulter des images ou des bibelots pour comprendre que l'identité est gérée, le pouvoir abusé, la résistance prédéterminée, que tout est creux ?

« Reconnaître (...) la relative immuabilité des genres artistiques discursifs historiquement formés, les structures institutionnelles et les formes de distribution comme des obstacles qui sont finalement persistants (sinon insurmontables) et qui marquent la plus profonde crise pour l'artiste identifié au modèle de la pratique d'avant-garde. »

Le fil nous mène donc de Duchamp au pop art et au conceptualisme, mais par dessus tout nous devons nous en détourner : une résignation en contraste avec l'affirmation du pop et l'interrogation du conceptualisme. Un tel projet est une proposition incomplète et peut-être futile, et puisque l'on ne peut qu'adopter le degré de précision approprié au sujet, cet essai est écrit dans un esprit provisoire et exploratoire. Un art qui tente de s'attaquer au champ élargi, qui englobe les domaines autres que la galerie standard et le circuit du monde de l'art, semble au mieux utopique et probablement naïf et maigre ; cet essai lui-même peut être un enchaînement décousu de propositions naïves dépourvu de thèse. La clôture totale signifie qu'on ne peut pas écrire un roman, composer de la musique, produire une émission de télévision et garder le statut d'artiste.

Michael Green, From Zen and the Art of Macintosh, 1986



De plus, le rôle social de l'artiste est plutôt embarrassant en ce qu'il est compris comme une position inutile, si ce n'est réactionnaire : il est rejeté soit comme producteur d'un décor surévalué, soit comme membre d'une soi-disant élite arrogante et parasitaire.

Mais l'impulsion artistique n'a-t-elle pas toujours été utopique, avec tout l'espoir et la futilité que cela implique ? Pour ceux d'entre-vous qui décrivent l'impulsion utopique parce que futile, ou, pire, parce que responsable des horribles excès du siècle dernier, souvenez-vous que chaque moment est un âge d'or (bien sûr l'expérience soviétique était follement aveugle, mais feignons—et ce n'est pas si difficile—que son but était une sorte de dispersion sociale). Ces cent dernières années de travail indiquent qu'il est démonstrativement impossible de détruire ou de dématérialiser l'art qui, que cela vous plaise ou non, peut seulement se développer graduellement, synthétisant voracement tous les aspects de la vie. Pendant ce temps, nous pouvons apprécier la circulation rédemptrice de l'allégorie à travers le design, les formes obsolètes et les moments historiques, le genre et le vernaculaire, la mémoire sociale tissée dans la culture populaire : une consommation privée, séculaire et profane des média. La production, après tout, est la phase excrétoire d'un processus d'appropriation.

Traduction de l'américain
par Marie-laure Allain Bonilla,
François Aubart et Camille Pageard

Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514





Louie Louie est un programme de rencontres et d'éditions
organisé par François Aybart et Camille Pageard,
accueilli par l'École Supérieure des Beaux-Arts Tours-Angers Le Mans
et l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges,
et coordonné par Sébastien Pluot et Hervé Trioreau.

Direction éditoriale:
François Aybart & Camille Pageard

Coordination éditoriale
et conception graphique:
Coline Sunier & Charles Mazé
(cataloged.cc)

Édité par:
École Supérieure des Beaux-Arts
Tours-Angers Le Mans,
École Nationale Supérieure d'Art
de Bourges,
cneaï - Chatou

Impression:
Compagnons du Sagittaire

450 exemplaires, juin 2011

ISBN:
9782912483720