

Discovery Art : l'intervention de l'observateur

Ezennwa Ukwuoma, alias ETMCA

Numéro 120, printemps 2015

micro-interventions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77846ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ukwuoma, E. (2015). Discovery Art : l'intervention de l'observateur. *Inter*, (120), 43–46.



DISCOVERY ART

L'INTERVENTION DE L'OBSERVATEUR

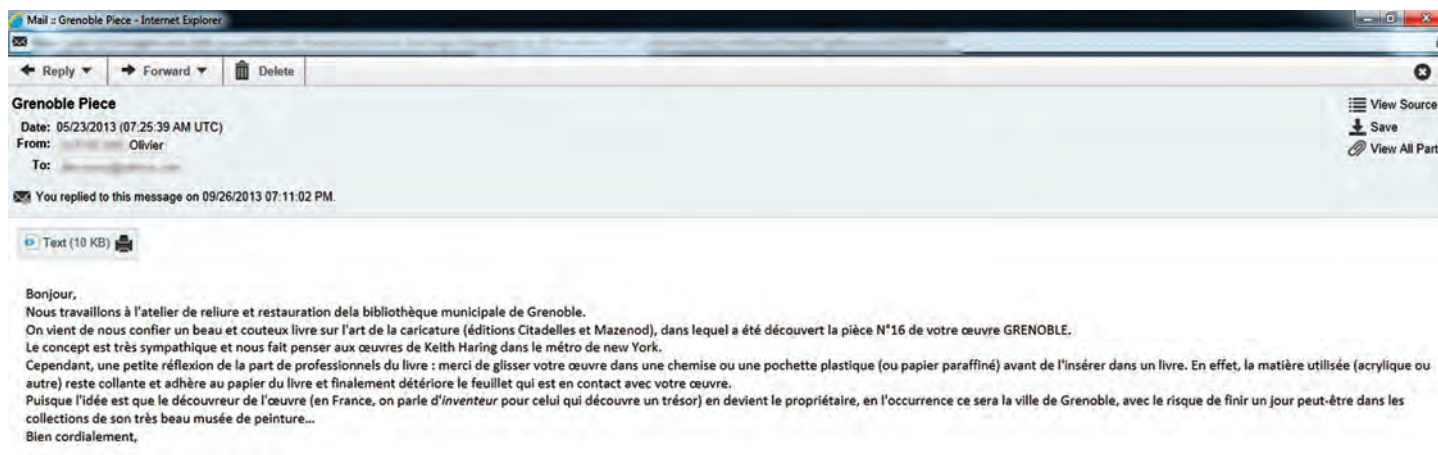
► EZENNWA UKWUOMA (ALIAS ETMCA)

J'insère de l'art dans des objets depuis maintenant cinq ans. J'ai inséré de l'art dans des livres, au sein de certaines des plus grandes bibliothèques au monde et dans des magasins de livres usagés de différentes villes. Ces insertions d'art font partie d'une catégorie de micro-intervention plus vaste où l'art est inséré dans l'espace non visible, souvent à l'intérieur d'un objet. J'appelle cette forme particulière de micro-intervention *Discovery Art* ou *art découverte*¹, un « art inséré hors de vue, dans un endroit précis, afin qu'il soit découvert à une date ultérieure ». L'immensité de l'espace dérobé à la vue, présent dans l'entièreté de la géographie physique et humaine, fait en sorte que l'art découverte peut être inséré dans n'importe quel environnement, dès que la rencontre entre l'être humain et un tel espace non visible est possible. Les espaces non visibles qui contiennent cet art agissent comme des zones de neutralité : ils sont compris dans l'environnement « hôte » et « dominant » de la société d'accueil. Dans ce type d'espace, l'art n'a pas à respecter les conventions locales ou à répondre aux attentes associées à l'environnement dominant. L'art découverte est une micro-intervention qui conteste la composition de la réalité selon laquelle les objets ont une forme non changeante, étant placés dans des espaces fixes qui nous assignent des fonctions précises et statiques, plutôt que des rôles interchangeable d'artiste et d'observateur.

Ma pratique en art découverte s'inscrit dans le prolongement d'une suite d'expériences d'insertion d'art dans des espaces alternatifs. Mes explorations ont débuté en 2007, lors de mes voyages entre la France et Los Angeles. Pendant de nombreuses années, dans le quartier Mid-City de Los Angeles, j'ai expérimenté divers endroits et surfaces d'accueil pour la présentation publique de mon art : des autobus, des murs de gare ferroviaire abandonnée, des rues achalandées, des panneaux d'affichage en hauteur, des ponts routiers ; puis des lieux curieusement indéfinis, quelque part entre les rues et les galeries. Au milieu de ces transi-

tions, l'art me semblait avoir perdu de son allant, semblait avoir cessé de chercher de nouveaux territoires. Simultanément, tandis que mes travaux sur les systèmes d'information et mes lectures d'auteurs futuristes commençaient à influencer mon esthétique artistique, je me mis à expérimenter en exposant dans des espaces non visibles. Le concept d'art découverte provient de la pensée que j'ai développée à ce moment-là, entre la France et Los Angeles. Mes déambulations m'ont mené à une forme de pratique qui explore des contextes par la participation active d'un observateur dans le processus dévoilant la présence d'une œuvre d'art.

> ETMCA, Berlin, pièce n° 16, 2012.



TRANSFORMER DES OBJETS EN INTERFACES

J'ai vécu à Valence pendant quelques mois, une ville au sud de Lyon, en France, et c'est là que j'ai mis sur pied une certaine pratique, un rituel nocturne. Je me rendais dans un bar local à l'heure de sa fermeture, je ramassais un exemplaire du journal *Libe'* (*Libération*) puis, de retour à mon appartement, je m'efforçais de reproduire les couleurs des photos du journal par des mélanges de peinture. Je peignais sur du papier bon marché aux mêmes endroits et dans les mêmes proportions que les images originales du journal, m'exerçant à la création répétitive de *newspaper paintings*. Pour une raison ou pour une autre, j'avais très envie à cette époque de créer quelque chose qui dégage une esthétique moderne en peinture. Peut-être romanesque, d'une manière étrange, mon ennui à Valence ? Cependant, mon désir esthétique était doublé d'un vif intérêt pour l'interaction : je voulais développer une manière d'offrir une expérience unique aux spectateurs avec qui je partagerais mon art. Je me mis à utiliser les *newspaper paintings* dans des expérimentations appartenant à un certain type d'interaction, très restreint.

Lors de l'une de mes promenades nocturnes dans la ville endormie, j'ai ramassé quelques briques dans un chantier de construction près de chez moi. De retour au bercail, j'ai creusé un trou au milieu de chaque brique à l'aide d'une perceuse. Ensuite, j'ai bourré les trous avec mes *newspaper paintings*, puis je les ai refermés avec des bouchons de liège que j'ai peints de couleur brique. La nuit d'après, je suis retourné sur le chantier de construction pour remettre les briques modifiées parmi les autres. Je n'y ai pas laissé mes coordonnées. En visite à Toulouse, j'ai fait une autre expérience, encore une fois sans y laisser mes coordonnées : j'ai placé un dessin derrière une image encadrée dans une chambre d'hôtel. Ces expérimentations et les quelques autres incursions de même type auxquelles je me suis livré de manière aléatoire m'ont permis d'aborder l'objet en tant qu'interface. Naturellement, je me suis aussi demandé ce qui était advenu des objets découverts, s'ils l'avaient été, bien sûr. J'ai voulu faciliter mes réponses.

En tant qu'interface, l'objet devient une extension fournissant un point d'entrée vers l'autre. Il devient interactif. La brique-objet, dans le chantier de construction, et le tableau-objet, dans la chambre d'hôtel, se présentent en tant qu'interfaces limitées, au potentiel d'interaction minimal. Si j'avais trouvé un objet dont la circulation sociale était plus aisée et si j'y avais ajouté une adresse courriel ou l'adresse d'un site Internet, l'art inséré dans l'espace non visible à l'intérieur d'un objet aurait pu être plus accessible et permettre une participation plus grande des habitants de la ville. Je me suis donc mis à chercher d'autres objets pour y insérer de l'art.

Je voulais en trouver un qui transcende les barrières par son omniprésence, un objet immédiatement disponible, porteur d'une même pertinence sociale d'une ville à l'autre. Je me questionnais sur un objet partiellement accessible à tous à l'intérieur d'un ensemble de conventions ; un objet essentiel pour beaucoup de cultures, et non spécifique à une seule culture, fonctionnant comme une interface ; un objet qu'on pourrait qualifier d'intermédiaire pour souligner son rôle de connecteur entre l'artiste et le découvreur. Sur la base de ce critère, le livre m'a rapidement paru un bon choix. Je trouvais cette idée particulièrement poétique en rapport à la vaste campagne lancée par les médias de masse, selon laquelle toute matérialité, toute sensation tactile et tout espace d'activités humaines partagées devaient être supprimés pour être remplacés par des solutions numériques.

Ironiquement, ce réseau, celui-là même qui soutenait la suppression de la matérialité, a permis au découvreur d'envoyer une réponse immédiate et partiellement anonyme à l'adresse courriel ou à l'adresse du site Internet fournie avec l'œuvre d'art découverte.

LES PREMIÈRES ŒUVRES INSÉRÉES

Pour mes premières insertions, je me suis demandé si je pouvais proposer une sorte de cohésion entre les découvreurs des œuvres d'art dans les livres. De quelle manière pouvais-je établir un lien entre eux en dehors du lieu précis où ils avaient trouvé les œuvres d'art ?

La découverte d'une œuvre d'art insérée dans un espace précis suscitait des réflexions sur cet espace en tant que tel. Mais comment pouvais-je lier entre elles les découvertes, à la manière d'un réseau partagé ? Telle était ma première contrainte. Moi seul m'imposais cette contrainte ; l'art découverte ne nécessite nullement que le découvreur soit mis en lien avec les autres découvreurs ou découvertes par son expérience. Pourtant, l'idée d'interconnexion ou d'association par l'entremise d'un ensemble d'œuvres m'attirait.

La seconde contrainte était inhérente à toutes les œuvres de l'art découverte. En fait, c'est la seule contrainte de cette forme d'art : elle ne se base pas sur une esthétique ou une méthode de création particulière, pas plus qu'elle ne se compose d'œuvres en deux dimensions seulement. Un artiste de l'art découverte peut partager toutes les formes d'art, utiliser toutes les techniques, tous les matériaux traditionnels ou non : une toile, du papier ou une clé USB contenant des photos, des vidéos ou des fichiers audio. Toutefois, il doit respecter une exigence bien simple : l'art doit être inséré « hors de vue » afin d'être découvert. Au départ, cette condition était problématique pour moi, car l'espace fourni par un livre – plat, aux pages en deux dimensions – était trop petit pour y insérer les peintures grand format sur lesquelles je travaillais à l'époque.

En commençant à m'intéresser à l'art du graffiti, ma conception des surfaces peintes a changé. Il ne s'agissait plus d'ajuster rapidement la peinture sur les panneaux publicitaires des autobus ou sur les murs. Dans ma pratique en atelier, j'avais tendance à travailler sur de très grandes toiles en utilisant les méthodes et les matériaux de l'immédiat. À force de réfléchir sur cette contrainte qui m'obligeait à faire entrer « du grand dans du petit », j'ai eu l'idée de découper mon œuvre en plusieurs pièces assez petites pour être insérées dans un livre.

Cette idée me plaisait, car j'ai toujours admiré les œuvres d'art exprimant des variations de forme subtiles par le multiple ou la séquence. De plus, je voulais que chaque œuvre découverte présente des caractéristiques de connexion et de variation. Chaque œuvre allait faire partie d'une plus grande peinture, tout comme les multiples utilisateurs de l'ordinateur composent un réseau. Je me suis penché davantage sur les manières dont que je pouvais développer le concept de représentation du réseau dans mon œuvre et j'ai décidé de découper une pièce de plus, relativement grande, et de la garder pour une exposition ultérieure, en plus des pièces à insérer et à découvrir.

En revanche, le découpage de mon art n'allait pas être une tâche facile. Déjà qu'il était difficile de découper une œuvre en laquelle j'avais investi temps et efforts, et qui m'était devenue chère, il fallait en plus disperser ses

morceaux dans l'espace non visible en ne sachant pas si j'allais en entendre parler un jour, ce qui rendait la situation encore plus tragique. Après avoir découpé l'œuvre grand format, la composition originale existerait dans son intégralité seulement comme image numérique. Le sentiment de malaise que j'ai ressenti en échangeant une œuvre d'art tangible pour une solution numérique exprimait mon affection toute spéciale pour les objets et la matière. Plutôt que d'utiliser l'original, j'ai décidé de découper (toujours avec hésitation) une reproduction (une giclée) lors de ma première séance de création à Lyon.

Insérer les giclées à Lyon allait s'avérer très spécial. Mes préoccupations concernant le découpage et le partage des pièces étaient éclipsées par mon enthousiasme : je pensais aux découvreurs d'art de la bibliothèque de la Part-Dieu. Maude L. fut la première découvreuse. Par la suite, d'autres pièces allaient être découvertes par David G., Alex P., Yanna P., Anthony T. et Sally P. Ma première intention était de laisser les pièces en place jusqu'à ce qu'elles soient trouvées par hasard. Néanmoins, après avoir reçu un courriel de suivi de Maude L., j'ai décidé de poser une action que j'ai rarement répétée par la suite : j'ai fait une intervention à

l'intérieur de l'intervention. Apparemment, après la découverte de la première pièce, Maude en a parlé à un ami, Jérôme. Et dès lors, Jérôme et Maude étaient tous les deux à la recherche d'indices sur les lieux de découverte. Dans son courriel, David G. mentionnait également ses recherches pour en trouver d'autres. Conséquemment, j'ai décidé de donner des indices différents à chacun des découvreurs de Lyon, pointant vers des ensembles uniques pour chacun d'entre eux, afin qu'ils aient assez de temps pour trouver les pièces restantes. Certains m'ont de nouveau écrit pour m'informer que les pièces n'avaient pas toutes été retrouvées dans les livres. Mais la plupart d'entre elles furent récupérées, ce qui a fait de Lyon un endroit unique où les découvreurs possédaient de nombreuses pièces, comparativement aux autres villes qui allaient suivre.

L'art inséré à Lyon a obtenu un tel succès que j'ai accepté l'idée de découper et d'insérer des peintures originales à l'avenir, dans le cadre de ma série *Cities*. Le postulat *art-inséré-dans-un-objet* comme type d'intervention étant énoncé, j'ai commencé à disséminer de l'art à Valencia (Espagne), à Grenoble (France), à Marseille (France), à Paris (France), à Miami (États-Unis), à Berlin (Allemagne), à Rome (Italie) et à Venise (Italie).

- > ETMCA, Berlin, pièces n° 18 et n° 6, 2012.
- > Berlin, toile découpée en 19 pièces. Une de ses pièces de grande dimension (152 x 274 cm) a été réservée pour une présentation ultérieure. Les plus petites pièces ont été insérées dans différents espaces berlinois.



LE CHEMIN QUI MÈNE À L'ART CACHÉ

L'action d'insérer une œuvre d'art découverte est différente pour chaque artiste puisque les choix à faire lors du processus sont nombreux. Ces choix découlent bien sûr de l'espace non visible sélectionné, de l'objet dans lequel l'art est inséré et de la manière dont cet objet « intermédiaire » agit en tant qu'interface dans une ville, en général et en particulier. L'accessibilité de l'objet choisi par l'artiste, en fonction de l'identité de ce dernier et dans le contexte environnemental où il veut l'insérer, joue également un rôle important.

On peut dire quelque chose d'une ville (ou pas) en observant la manière dont on y traite les livres, l'emplacement des bibliothèques décidé par les planificateurs urbains, les chemins qu'on doit prendre pour s'y rendre et la manière dont ces endroits sont perçus par les résidents. Bien sûr, la critique de l'institution fait partie de l'aventure de l'art inséré dans les livres. De plus, il y a quelque chose à découvrir dans la manière dont on se déplace (facilement ou pas) dans la ville. Pour ma part, je n'ai pas été très critique envers les institutions gérant les livres lors de mes visites. Par contre, j'évalue mon expérience d'après ma perception de l'espace et de son accessibilité. Ce critère d'évaluation est très pertinent pour moi.

Il est possible que l'art découverte fasse prendre conscience des frontières, des barrières ou des limites qui bloquent la vue, empêchent de toucher ou entravent la perception. Certaines considérations s'imposent avant d'insérer une œuvre. J'ai peut-être aujourd'hui le réflexe d'interroger les espaces différemment : « Quelle est la visibilité de quelqu'un comme moi dans cet endroit, ce contexte particulier ? », « Est-ce que cela peut avoir un effet sur ma capacité à insérer l'œuvre ? », « Qu'en serait-il si je parlais la langue locale ? », « Quel genre d'œuvre pourrait être adapté à cet espace ? », « Si je sculptais une fausse borne-fontaine et que j'y insérerais une œuvre, combien de temps cette sculpture d'art découverte resterait-elle là ? », « Comment se sentirait-on si l'on découvrait de l'art à cet endroit ? »

Ces questions peuvent sembler étranges. À moins de n'avoir aucun égard pour les gens qui nous entourent, j'imagine que nous nous posons certaines de ces questions, à des degrés variables, peut-être plus ou moins consciemment, chaque fois que nos actions touchent la structure sociale d'un endroit. Simplement, il se peut que nous tenions la malléabilité de la structure sociale pour acquise, en décidant d'emprunter un livre, par exemple, ou en choisissant inconsciemment de naviguer dans ces espaces sur le pilote automatique. Quand j'étais enfant, je me comportais assez bien en général. Mais quand mes parents me disaient « tu peux jouer à l'intérieur de ce pâté de maisons », je savais que cela signifiait que je pouvais traverser la rue de temps en temps pour voir où se situait exactement la fin du pâté.

À moins que l'exposition d'œuvres ne se fasse dans le but de relayer des valeurs nostalgiques en matière de représentation esthétique, toute forme d'art non autorisée, placée en public – souvent appelée graffiti – et impliquant un élément d'intervention jette la lumière sur certaines constructions sociales en lien avec l'accessibilité de l'espace. Pour l'artiste, cette forme d'art peut constituer un étalon permettant de mesurer une quelconque progression. L'art découverte entre dans cette catégorie. Toutefois, s'il est certes une forme d'art non autorisée placée en public, cet art de la cachette transcende aussi la matérialité sans l'abandonner pour autant au profit du numérique. Pour le pratiquer, nul besoin de graffer un commentaire social, de peindre un mot à l'aide d'un pochoir ou de coller des images papier sur un mur. Cependant, on doit se mouiller en plaçant l'art dans l'espace public et accepter toute prise de conscience sociale ou toute attention nous étant accordée à cause du processus, au même titre que si l'on graffait un commentaire social, « bombait » un mot à l'aide d'un pochoir ou collait des images sur un mur. On doit aussi se poser cette question : « Où puis-je insérer mon art ? »

Sur les chemins que j'emprunte pour insérer mes œuvres, je fais l'expérience d'une ville, souvent mû par la durée limitée de ma visite. Arrivé là-bas, ma chambre d'hôtel devient un petit atelier où je termine les tâches associées à la production des œuvres, comme ajouter de la peinture sur la grande toile, en découper des morceaux et écrire mes coordonnées au dos de chaque morceau. Le fait de m'approvisionner dans une ville me permet également de connaître d'autres endroits dignes d'intérêt et me donne une idée de ce à quoi ma pratique pourrait ressembler au sein même de cette ville, tout en me faisant découvrir son ambiance globale. Quand les œuvres sont fin prêtes, je dois les insérer dans des livres.

En chemin, je rencontre inévitablement des gens qui ont besoin d'aide, j'échange des paroles, bref je fais généralement l'expérience de la vie telle qu'elle est vécue socialement, d'un espace à l'autre. Sur les routes que j'emprunte pour insérer mes œuvres, j'ai pris l'habitude d'en donner aux personnes que je rencontre. Les destinataires jouent souvent un rôle lors de la distribution de l'œuvre : une personne m'aide à trouver une paire de ciseaux pour découper ma grande toile sans châssis ; quelqu'un me recommande une bibliothèque ou une librairie intéressante ; quelqu'un d'autre m'offre de retourner à un emplacement pour retirer toutes les pièces des livres afin de les réinsérer dans d'autres livres, puis relate son expérience – cela s'est produit à Berlin, où j'ai bien aimé rencontrer Chris et Vera ; d'autres personnes encore sont présentes dans l'espace public, lorsque je découpe une peinture grand format, et conversent agréablement avec moi – nous étions alors dans un train entre Lyon et Genève. En fait, donner des œuvres me permet de faire connaître ma série d'une manière différente.

L'ART RÉPONSE : L'OBSERVATEUR EN TANT QU'ARTISTE

Si l'art découverte est un mouvement, alors ce mouvement s'appuie sur un élargissement de la capacité à communiquer perçue en tant que circonstance technologique. Accessible à tous comme moyen de communiquer l'expression, cet art cachette se fonde sur le rapport entre l'invitation et la réponse qui l'accompagne, plutôt que sur un spectacle où l'observateur accède à l'œuvre de manière uniquement visuelle.

En considérant l'expérience artistique comme une communication multisensorielle entre artistes (d'un côté l'émetteur à l'origine de l'invitation et de l'autre, le récepteur à l'origine de la réponse), on pourrait ainsi voir les courriels que j'ai reçus en réponse aux œuvres d'art découverte comme étant des œuvres d'art réponse. J'ai présenté cette idée lors des conférences ArtsIT sur l'art et la technologie organisées par l'Alliance européenne pour l'innovation (EAI) en 2013, à Rome et en Italie, où j'ai inséré des œuvres par la même occasion.

Ma position est que les découvreurs de cette forme d'art sont des artistes, et ce, de deux manières : premièrement, ils sont des artistes en tant que créateurs d'une réponse, leur œuvre prenant la forme d'un message par courriel ; deuxièmement, je les considère comme les cocréateurs des œuvres découvertes par leur intervention en tant qu'observateurs, leurs recherches dans un espace autrement non visible se voulant l'action qui transforme l'art « perdu » en art « trouvé ». Sans cette étape du processus, une œuvre d'art insérée afin d'être découverte demeure conceptuelle, semblable aux œuvres que l'on déclare « art », mais que l'on enferme dans un coffre fermé. Ainsi, une telle œuvre, qui demeure hors de vue et qui fait réfléchir, vise souvent à obtenir et à conserver un statut d'œuvre d'art dans l'esprit du regardeur. La série *Merda d'artista* de Piero Manzoni est un exemple de ce type d'œuvre tout comme *Real Pictures* d'Alfredo Jaar, une série plus sérieuse composée de photographies sur la tragédie au Rwanda placées dans des boîtes fermées, en toile de lin noire. Ces œuvres puissantes, où l'art demeure « hors de vue », arrivent à présenter la même expérience artistique à de multiples observateurs, simultanément et à travers le temps.

Être capable de recréer une œuvre représente un défi commun dans la création d'interventions, particulièrement celles qui ont lieu en public de manière non autorisée. Dans le cas de l'art découverte, où le découvreur fait l'expérience d'une sensation tactile lorsqu'il récupère l'art, l'événement est effectivement difficile à recréer. Une fois l'œuvre trouvée et récupérée, l'expérience artistique est vécue par le découvreur. L'ajout d'une pièce d'« exposition », la pièce qui a été découpée et mise de côté afin d'être exposée ultérieurement, permet de faire partiellement l'expérience de l'œuvre et de comprendre le travail. La pièce d'exposition permet également aux découvreurs de revisiter l'expérience s'ils choisissent de suivre les déplacements de cette pièce.

Le concept selon lequel une intervention nécessite d'insérer une œuvre et de la récupérer en la touchant est peut-être la plus grande contribution de l'art découverte. Selon moi, la conscience transmise par le toucher contribue à donner du sens et de l'importance à l'expérience. L'expérience de ce sens tactile entraîne peut-être une transformation efficace chez les participants, une conscience de l'effet qu'ils peuvent avoir sur leur environnement, grâce à un objet partagé avec un autre être humain. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Photos : Christoph Sonntag.

Note

- 1 N. d. T. : *Discovery Art* est le terme proposé par l'auteur pour expliquer son champ d'intervention.

Ezenwa Ukwuoma, alias **ETMCA**, est un artiste de Los Angeles. Son œuvre contient souvent une esthétique d'information codifiée, y compris les codes binaires (zéro et un) et le code morse. Il a commencé à faire de l'art dans sa jeunesse pendant les années quatre-vingt, à l'époque « Bus » où de nombreux graffeurs de Los Angeles écrivaient sur les autobus de ville. Plus tard, il a complété une maîtrise en systèmes d'information, tout en travaillant dans l'industrie des télécommunications. Le contenu de ses œuvres porte essentiellement sur un concept qu'il qualifie de postmoderniste, à l'image de la société postmoderne et de sa prolifération de bande passante ayant des effets sur l'identité humaine et sur la conscience collective. Ses œuvres ont été présentées à l'aéroport de Los Angeles (LAX) et au Symposium international des arts électroniques (ISEA). www.etmca.com