

ETC



Les différentes constellations du couple art/technologie
Rewind to the Future, Bonner Kunstverein, Bonn. Du 30 novembre 1999 au 13 février 2000. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin. Du 15 janvier au 20 février 2000

Maité Vissault

Number 50, June–July–August 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35797ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2000). Review of [Les différentes constellations du couple art/technologie / *Rewind to the Future*, Bonner Kunstverein, Bonn. Du 30 novembre 1999 au 13 février 2000. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin. Du 15 janvier au 20 février 2000]. *ETC*, (50), 62–67.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

BONN, BERLIN

LES DIFFÉRENTES CONSTELLATIONS DU COUPLE ART/TECHNOLOGIE

Rewind to the Future, Bonner Kunstverein, Bonn. Du 30 novembre 1999 au 13 février 2000.
Neuer Berliner Kunstverein, Berlin. Du 15 janvier au 20 février 2000

S agit-il d'une coïncidence ou l'espace dans lequel nous évoluons a-t-il vraiment perdu toute unité ? Telle est la question qui parcourt cette exposition célébrant l'ère des technologies à travers le regard de l'art, en deux volets : d'un côté Bonn, imposante et historique, de l'autre Berlin plus concentrée, plus actuelle, comme si cette autre réalité celle des deux villes, venait se loger entre les écrans. Deux lieux donc, des dates qui se chevauchent, des sons et des images qui se brouillent par effet de proximité..., tout cela invite à réflexion. Il est dès lors intéressant de constater que ces deux *Kunstvereine*, si ils sont de même nature quant à leur structure, se situent tous deux aux extrémités d'une histoire qui est encore en train de se jouer, l'un étant inscrit dans l'ex-capitale délaissée de l'Allemagne de l'Ouest, l'autre dans la nouvelle capitale de l'Allemagne réunifiée encore en chantier. À l'heure de l'explosion d'*Internet* et des voyages virtuels, au-delà des territoires vers d'autres plus temporels, la dislocation nationale symbolisée par les simples noms de Bonn et de Berlin semble symptomatique d'une situation fragmentée en art, ainsi que dans « l'espace » social et politique mondial. Ainsi ces deux *Kunstvereine* célèbrent sous le prétexte de la rétrospective « obligée » du siècle finissant, une approche artistique – axée surtout sur la vidéo –, qui a véritablement débuté dans la séparation due à la guerre froide et a gardé les stigmates de cet état. Ces œuvres que nous classons sous le label générique des nouvelles technologies sont justement l'expression de la multiplicité et de la pluralité du monde actuel. Comme l'a écrit Hans-Peter Schwarz : « Lorsque nous cherchons des œuvres d'art dans les images d'aujourd'hui, il est alors devenu clair que nous ne trouvons pas *une* image, pas une seule forme d'image isolée, mais un ensemble éclectique d'associations d'images et de sons, de symboles et de signes, d'actions, réactions et interactions, qui n'est nullement une œuvre d'art totale, mais plutôt l'œuvre postmoderne du nouveau siècle prête à conquérir sa propre modernité qui n'est plus inévitablement celle du vingtième siècle. »¹

C'est cette désarticulation des images, comme des savoirs, qu'il nous a fallu apprendre à accepter afin de rompre enfin véritablement avec les utopies de la modernité et ce travail a débuté, non sans désespoir, au milieu des années 60 lorsque l'électronique est venue inscrire l'ubiquité du temps réel dans l'image. Comme le dit Frank Popper à propos des capacités de l'image télévisée à être présente pour tous simultanément partout « Ceci introduit

Rosemarie Trockel, *Julia 10-20 Jahre*, Marika Sprinth Galerie, Cologne. © Franz Fischer, Bonn.

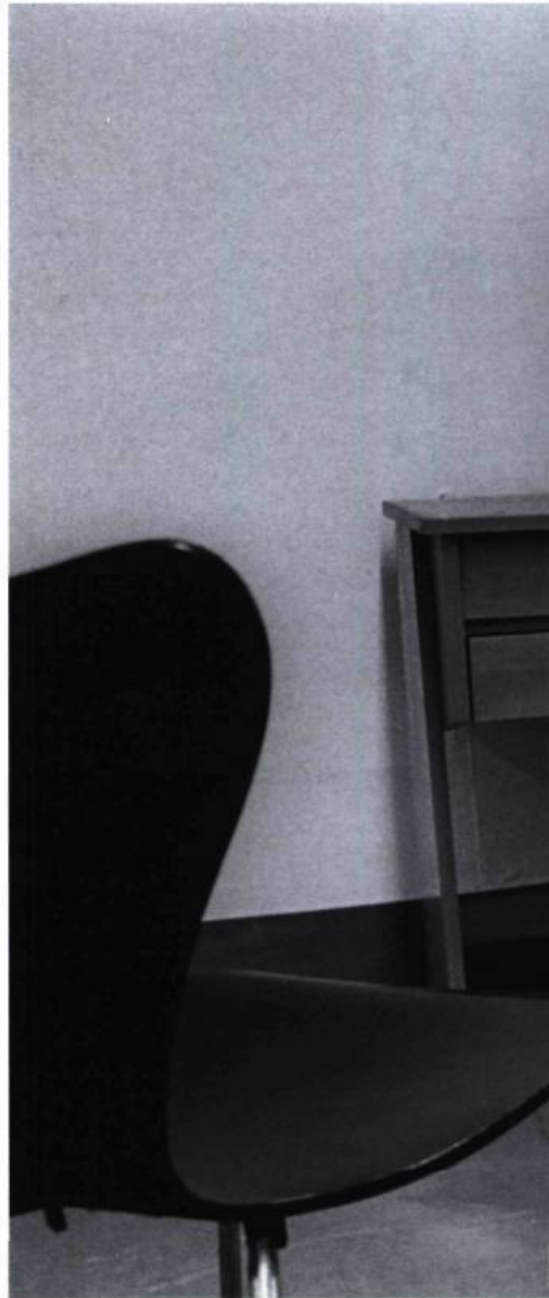
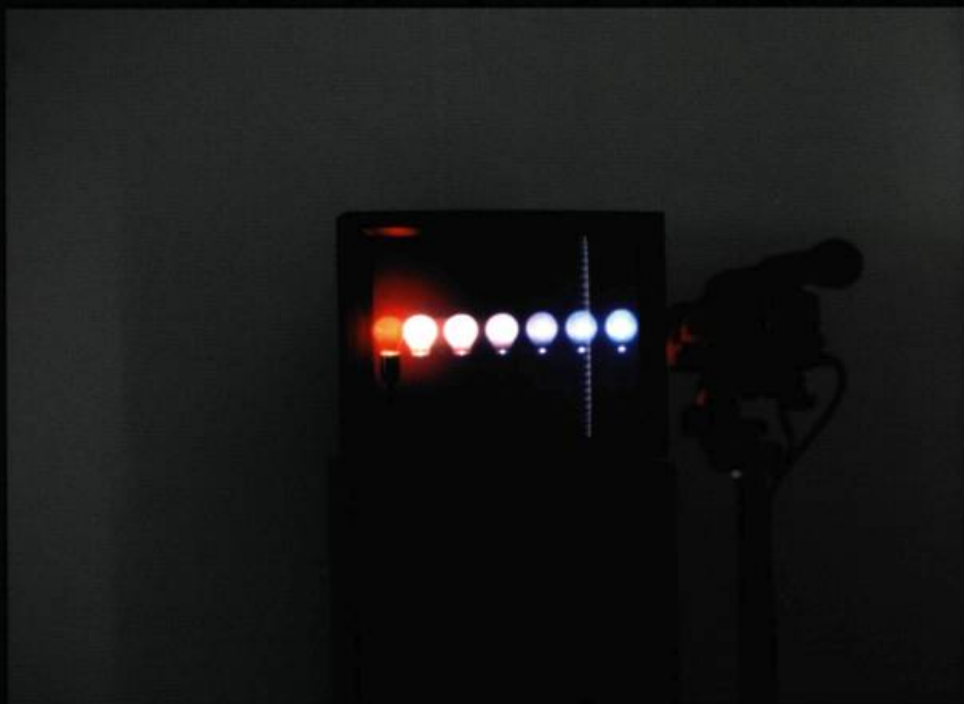




Foto: Stephen Huber, Im Garten der Madonna, 1997, Photo: Mads Vesselt



Dieter Kestling, Sans titre, 1994, Photo: Mads Vesselt



Douglas Gordon, Film noir (Hemel), 1995. Photo: Alois Yonush.



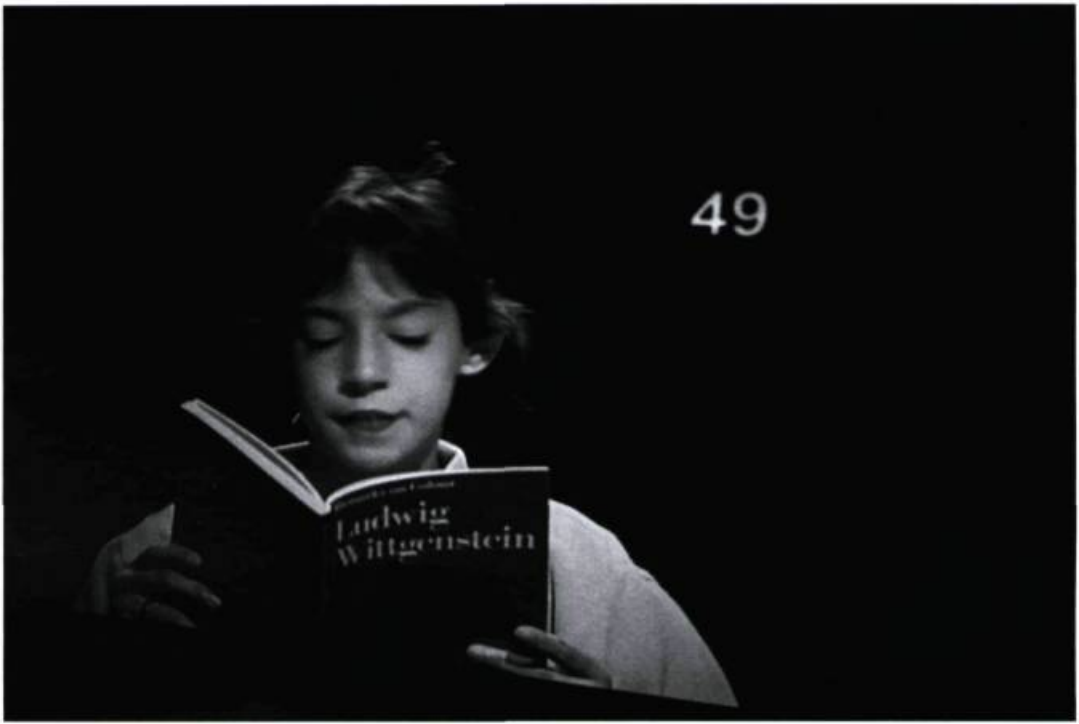


une dimension temporelle dont on n'a pas encore mesuré l'intensité. Il s'agit effectivement d'une nouvelle mensuration du temps, de l'espace et des formes »². La disponibilité de la vidéo puis la révolution du digital ont contribué à complexifier encore plus les potentialités de manipulation spatio-temporelle de cette image devenue plurielle. *Rewind to the Future* se penche sur cette histoire, rassemble sous le même toit – celui de Bonn en l'occurrence³ – les grands noms de l'art qui se sont confrontés aux nouveaux médias, de Paik à Ahtila ou Peljhan, et cherche à répertorier les différentes constellations du couple art/technologie. La situation construite à Berlin est, elle, plus intéressante pour notre propos, car moins exemplaire et plus atemporelle. Elle présente sept installations de cette dernière décennie, 91 vidéos et 16 CD ROM consultables sur place et retraçant le programme à la carte de cette courte histoire de l'art et des médias⁴. D'avoir relégué le panorama historique à l'usage d'une vidéothèque laisse le champ libre pour l'exploration de ce qui reste de cette histoire dans les œuvres d'aujourd'hui et il semble bien que se fût l'intention des auteurs de l'exposition de nous confronter à des travaux aux positions exemplaires face à leur médium.

On vacille ainsi de la leçon formelle sur les aptitudes de l'image en direct, *s.t.*, 1994, de Dieter Kiessling au journal intime, *Yvonne*, 1997, fait de collages d'ambiance et de tendance de Rosemarie Trockel, pour aboutir dans le *Tactical Radio Toolkit-97- TRT* – de Marko Peljhan à la source du son spatial et de ses stratégies mystérieuses – une vitrine composée d'un lecteur CD sur lequel ont été emprisonnées les ondes qui traversent l'atmosphère, une radio, un livre *The Art of War*. Chaque œuvre raconte, se crée son univers, capte et reflète, c'est là une qualité élémentaire du médium; il n'y a pas de limites ou celles-ci sont à transcender. Felix Stephan Huber a, quant à lui, fourni le squelette de toutes ces histoires technologiques,

le processus de l'image et de la perception. En vis-à-vis, deux écrans se répondent simultanément, avec quelques fois d'infimes décalages – technique oblige – : une jeune fille courant d'un bout à l'autre de l'espace qui lui semble dévolu, de face et de dos, d'un côté et de l'autre, prise qu'elle est entre le bosquet au fond de l'image et cette autre image d'elle-même qui lui répond et lui offre par effet de complétude un autre bosquet presque similaire sur lequel buter – et nous entre deux, dans un espace virtuel, absurde, inexistant pour l'espace de l'image. Impossible à décrire vraiment, car le temps de l'écriture ne correspond pas à cette captation toujours partielle d'une image en fuite. La salle, bourrée de capteurs, nous observe en train d'essayer de capter l'impossible et nous offre des situations complexes : une vision simultanée de l'avant et de l'arrière de l'autre. Ce qui surprend, c'est l'intrusion d'une impression de réel émanant de la réaction d'abord imperceptible puis joueuse de l'image à nos mouvements. Elle nous emmène buter sur nos propres limites et montre que l'on a beau dilater l'espace et le temps à l'infini, il reste la mesure de l'attention, le temps de la perception, pour représenter la limite tangible de toute image, sa réalité : *Im Rücken den Waldrand*, au dos de la lisière de la forêt.

L'installation de Huber est simple et complexe à la fois, tout comme les liens art/technologies, car elle est à la pointe de la technique et procède de cet élan expérimental caractéristique d'un art aventureux fasciné par l'impossible⁵, et c'est en cela qu'elle résume toutes les autres. Ainsi que ce soit sur l'écran mur de la pièce de Douglas Gordon, *Film noir (Hand)*, 1995, projetant en boucle la vieille séquence nostalgique de la main caressante – sensualité même du toucher de l'œil⁶ en transparence – ou dans la saccade rompue des poses d'*Yvonne*, ou encore dans la danse sempiternelle des sons de l'univers, nom de code *TRT*, ces travaux se jouent de l'état fragmentaire de notre perception des choses, parce qu'il nous faut chercher der-



rière l'écran (Gordon), bouger pour provoquer la suite (Huber), organiser chaque image pour qu'elle fasse sens (Trockel) ... La même rupture infinie, jamais achevée, ce gouffre par excès de multiple, par heurt à la lisière de nos sens, car ce n'est pas l'image ou les différents réels qui se dérobent, mais bien nous-mêmes par notre habitude à vouloir tout contrôler. Depuis l'époque où Vostell enterrait une télévision en marche⁷ dans un geste de refus radical et celle où Denis Beaubois dialogue avec une caméra de surveillance, *In the Event of Amnesia the City will recall* – travail vidéo datant de 1997 – les artistes et le public ont appris à considérer la technique comme une prothèse, à s'en servir pour sonder l'homme derrière la machine et en extraire une substance morcelée que l'on appelle communication. C'est pourquoi *Rewind to the Future* est bourré d'anachronismes à plusieurs dimensions, à l'image de ces voyages de Huber et de Philip Pocock destination cercle arctique et tropique du cancer⁸, que l'amateur d'art pouvait suivre sur *Internet* par bribes de mots, d'images, de dialogue..., l'espace et le temps réel, celui de la performance, venant se confondre dans l'ailleurs de celui qui récolte les informations, anonyme et seul devant son écran. Les mêmes perversions se cachent dans toutes ces rencontres troubles déversées par les images et il nous faut ici citer – pour donner tout au moins un panorama général de l'exposition berlinoise –, *2 into 1*, de Gillian Wearing, et l'érotique des images de surveillance de Jordan Crandall. Il n'y a plus de repères, mais de multiples décalages, des histoires qui se croisent dans des paysages hybrides⁹ et les technologies permettent d'appréhender le monde par associations, en augmentant la fréquence – *Play the present*.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- ¹ « Wenn wir nach den Kunstwerken unter den heutigen Bildern suchen, dann ist [...] klar geworden, daß wir nicht ein Bild finden, nicht einzelne isolierte Bildformen, sondern ein durchaus eklektisches Ensemble von Bild- und Tonassoziationen, Symbolen und Zeichen, Aktion, Reaktion und Interaktion, das kein aus Totalität gerichtetes Gesamtkunstwerk ist, sondern das Postmoderne Kunstwerk des neuen Jahrhunderts, das dabei ist, sich eine neue eigene Moderne zu erobern, die nicht mehr zwangsläufig diejenige des 20. Jahrhunderts ist ». Schwarz Hans-Peter, *Medien-Kunst-Geschichte*, München, New York, Prestel, 1997, p. 88, ma traduction.
- ² Popper Frank, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980 (2^e édition 1985), 1980, p. 123.
- ³ Le Bonner Kunstverein présente 27 installations allant du fameux *Vidéo-Boudha* de Nam June Paik, réalisé en 1974 et représenté dans l'exposition par sa « réincarnation » désossée de 1989, jusqu'au voyage *Internet* de Felix Stephan Huber et Philip Pocok. À contempler brièvement ce panorama, il semble bien qu'entre temps, le spectateur ait pris la place du Boudha contemplant sa propre image, qu'il est devenu insidieusement l'acteur de la performance.
- ⁴ Le Neuer Berliner Kunstverein, où se tient en partie l'exposition, détient une des plus grandes collections d'art vidéo et multimédia d'Allemagne. Le choix d'œuvres dans la partie berlinoise de *Rewind to the Future* est un échantillon de cette collection.
- ⁵ Autrefois on aurait dit, « fasciné par la découverte de nouveaux territoires », maintenant il ne s'agit plus de conquérir, mais d'acquérir, bien que le processus soit par contre resté le même, celui de l'expérimentation, à cette différence près que ce n'est plus l'artiste seul qui expérimente, mais le public également.
- ⁶ Il est ici fait allusion à la théorie de McLuhan qui voyait dans le balayage de l'image électronique un parallèle avec la qualité du toucher. Voir Herbert Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968 (original : *Understanding Media*, 1964).
- ⁷ En 1963, Wolf Vostell enterre littéralement une télévision en marche embobinée de fil barbelé, à l'occasion du festival YAM organisé par Georges Segal dans sa ferme du New-Brunswick.
- ⁸ *Artic Circle*, 1995 et *Tropic of Cancer*, 1996, adresse : www.dom.de/acircle/.
- ⁹ À ce sujet, il est intéressant de noter les parallèles existant entre l'art contemporain et la qualité du savoir postmoderne pensé par Jean François Lyotard dans *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.