

ETC



Éclaircissements sur la relation entre la pratique du Net.art (2.0) et l'art institutionnel

Elena López Martín

Number 98, February–June 2013

Informer

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68782ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

López Martín, E. (2013). Éclaircissements sur la relation entre la pratique du Net.art (2.0) et l'art institutionnel. *ETC*, (98), 34–38.

Le Net.art, comme formule artistique initiée au début des 90, a été le résultat logique d'une évolution autour du concept de l'art, de sa conjonction avec la technologie, des découvertes qui ont rendu possible la naissance d'Internet et des intérêts d'un public/utilisateur de plus en plus considérable et désireux d'une plus grande participation. À l'instar des avant-gardes historiques, le Net.art ambitionna de briser les traditions artistiques qui contraignaient ce formidable outil de communication qu'est l'art en lui imposant des limites formelles, esthétiques et de contenu. Outre ces contraintes institutionnelles, il y avait aussi des exigences physiques, des limites géographiques et politiques qui faisaient obstacle à sa mission communicatrice, d'où son ouverture progressive à de nouveaux moyens de communication favorisant l'élargissement de ses frontières et la conquête de nouvelles libertés. Les premiers manifestes du Net.art proposaient un art coopératif, indépendant des bureaucraties institutionnelles et sans rémunération économique, où la paternité et la propriété de l'œuvre ainsi que le concept d'artiste-créateur-génie perdaient leur signification. Ce qui était vraiment important était le flux communicatif multidirectionnel. Toutefois, de même qu'Internet est né comme un espace libre et sans prétentions commerciales avant de se faire privatiser, en 1995, succombant aux intérêts marchands, le Net.art, lui aussi, s'est détourné de ses origines en introduisant le marché dans son système.

Avec la création de la première galerie virtuelle Teleportacia, on essayait d'imposer un auteur, une valeur économique et un possesseur à l'œuvre de Net.art. Lialina, sa créatrice, a soutenu cette idée comme on peut l'observer dans son œuvre *Will-n-testament*, initiée en 1999 et actualisée en 2004, où elle précise à qui elle veut léguer ses œuvres lors de son décès. Cette pièce éclaire la pensée de Lialina à cet égard : non seulement elle juge être la maîtresse de certaines œuvres, mais elle croit aussi que, comme tout autre bien matériel, la propriété de celles-ci peut changer de mains à son gré.

À l'heure actuelle, dans ce binôme Net.art-marché excelle l'artiste brésilien Rafaël Rozendaal qui a publié, en 2011, *l'Art Website Sales Contract*, un document conçu comme instrument pour la vente de ses œuvres d'Internet et grâce auquel il a pu vendre plus de la moitié de sa production¹. On y stipule les obligations de l'artiste et de l'acheteur, les changements qui peuvent se produire dans l'œuvre après sa vente, tout en éclairant certains points concernant les droits d'auteur.

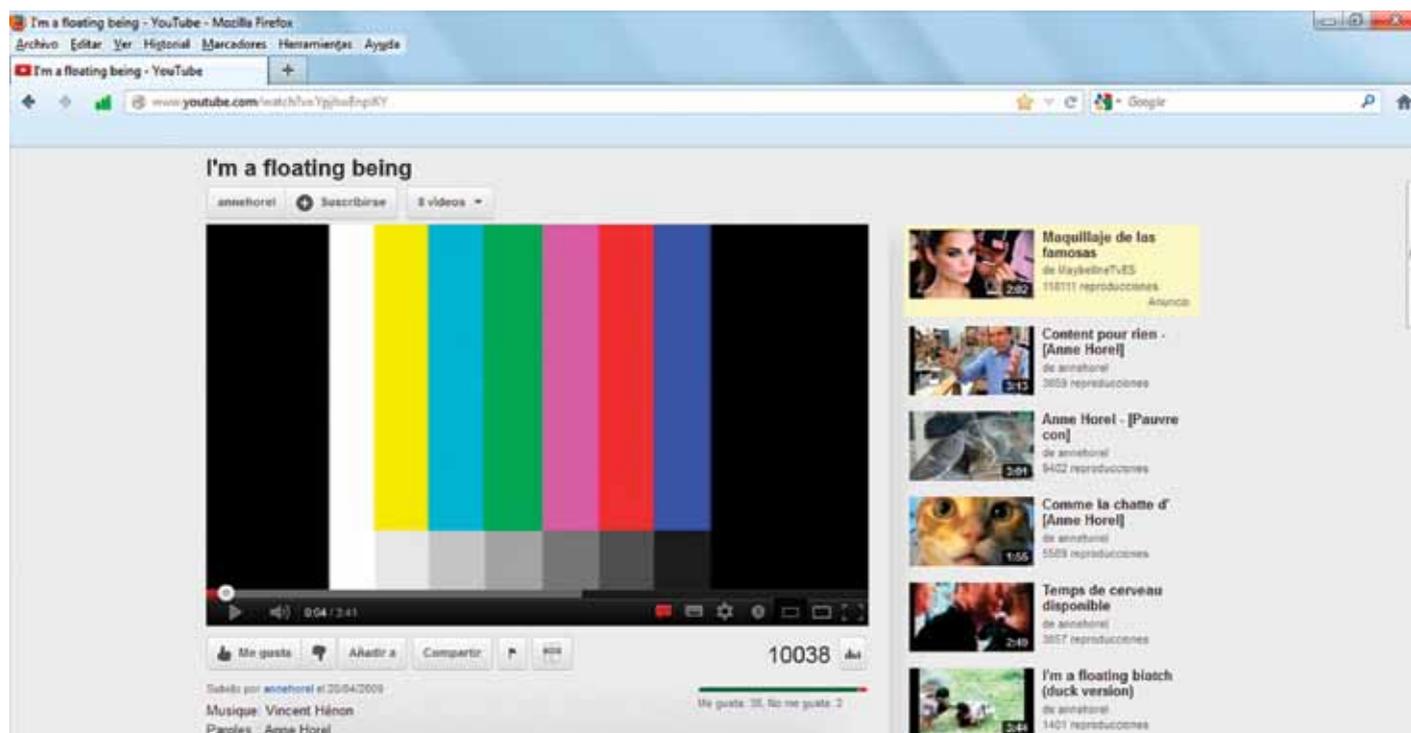
L'hypothèse selon laquelle cette commercialisation serait due à la progressive institutionnalisation du Net.art est plausible. De nombreux musées et d'autres

institutions, suivant la tradition initiée par les nouvelles avant-gardes, ont réorienté leur attitude en introduisant des dynamiques propres aux Centres d'Art où l'on stimule et commande la création d'art contemporain². D'après Vuk Ćosić, il y a deux raisons qui expliquent l'alliance entre le Net.art et l'art institutionnel : le conformisme des artistes, d'une part, et le besoin des musées de se tenir à jour en exhibant et en soutenant l'art contemporain le plus actuel afin de conserver leur prestige, d'autre part³.

Mais cela ne suppose-t-il pas l'acceptation, de la part d'un mouvement initialement radical, de cette institutionnalisation et donc du détournement de son idéologie ? Le nombre considérable de netartistes ayant accepté cette nouvelle position pourrait laisser croire qu'ils ont en effet réformé leurs idéaux premiers. Il y a pourtant encore des netartistes (le plus souvent hacktivistes) qui travaillent librement et sans prétentions de rémunération. Le Net.art « original-radical » survit donc et les pratiques de l'art sur Internet qui ont accepté l'institutionnalisation sont devenues des dérivations du Net.art encore vivantes. Il s'agit de dérivations qui, malgré des personnalités différentes, en tant qu'enfants du Net.art, partagent son code génétique.

Avec la parution du Web 2.0 et de ses nouveaux services (tels les wikis, les réseaux sociaux, les blogues, etc.) on a ouvert de nouvelles possibilités d'exploration dans le domaine de la diffusion et de la création artistique à travers la Toile. Le Web 2.0 a apporté de nouvelles formes d'interaction où le centre d'intérêt s'est déplacé d'un espace où l'on pouvait consulter l'information publiée (pour la plupart par les autres) à un espace qui fournit de nouvelles formes d'interactions humaines pour les loisirs, le travail, voire dans le but d'organiser une révolution sociale. L'art ne s'est pas tenu en marge de ces nouveaux espaces, bien au contraire. Une création libre s'y est disséminée, produisant une « hégémonie de l'amateur », « un gouvernement de la foule », ce support de communication artistique devenant un moyen de démocratisation de la pratique artistique si convoitée⁴.

Les outils 2.0 cherchent à intégrer les utilisateurs dans leurs services, ces derniers n'ayant pas d'intérêt ni de sens par eux-mêmes s'ils sont rejetés par les habitants du cyberspace. Ce sont donc les internautes qui leur attribuent une valeur et le succès de ces outils dépend notamment du nombre d'utilisateurs qu'ils sont capables de réunir. Dans le cas des réseaux sociaux qui sont en tête sur la Toile, Facebook et Twitter, dont l'influence au sein de la communauté virtuelle n'est plus à démontrer ont des effets non seulement online mais aussi offline.



Anne Horel (paroles) et Vincent Hénson (musique), *I'm a Floating Being*, 2008.

Éclaircissements sur la relation entre la pratique du Net.art (2.0) et l'art institutionnel

Lovely Faces.com
dating-agency

[Go home](#)
[About](#)
[Privacy](#)
[Complains](#)
[Contact us](#)

WHICH DO YOU LIKE? find yourself a lovely face:

Select:

Search optional Keyword:

Welcome to Lovely Faces

Welcome to the only dating site that lists real people, sincerely posting their real data and picture. You'll feel comfortable watching them. Just like in Facebook.

Statistics search

Last keywords searched: WAD Magazine, Leonor Machado, Michaela Zelenková, 黄 奕于, 黄, Zelenková, Moes Southwest Grill, incubus, Designerbazaar, hans, Luise,

Newsletter subscription

Subscribe to our Newsletter, Please enter your email below:

Email:

More than 200,000 profiles sorted to meet your needs. Start here with a selection of random lovely faces.

Easy Going Women	Funny Women	Mild Women	Easy Going Men	Funny Men	Mild Men
 Meagan Ryanne Ashley Ballenger	 Quinn Evans Amy Harward	 Courtney Han Samantha Andrews	 Steve Sargent Joseph Swaim	 Mitchell Mason David Rusoff	 Tom Maldonado Alex Daly
Climber Women	Sly Women	Smug Women	Climber Men	Sly Men	Smug Men
 Angela Dukes Jennifer Daniels	 Jenny Baldrige Bobby Early	 Anabella Nuñez Florenca Rossi	 Meredith Schneider Danielle Feldman	 Adam Gifford Jimmie Hackley	 Enrique Ruiz Cory Ferguson

[Go home](#)
[About](#)
[Privacy](#)
[Complains](#)
[Contact us](#)
[Login](#)

© 2011 All rights reserved
www.Lovely-Faces.com

Paolo Cirio et Alessandro Ludovico, *Lovely Faces*, 2011. Image extraite du portail *Face to Facebook*.



Ce phénomène de rassemblement de foules hétérogènes dans des buts communicatifs a suscité dans divers secteurs de la recherche scientifique des polémiques entre défenseurs et détracteurs acharnés de leurs procédures. Chaque année, ces réseaux sociaux voient augmenter leurs listes d'adeptes qui multiplient les communications virtuelles au moyen d'un nombre de messages de plus en plus grand. Pourtant, quiconque appartient à l'un de ces réseaux peut remarquer que, pour la plupart, les messages font référence à des banalités du quotidien, à une réalité insignifiante. Comme l'affirme Juan Martín Prada, ils séduisent justement à cause de leur caractère « vraisemblablement réel » et suscitent un enthousiasme pour ce « qui ne vaut pas la peine d'être lu, vu ou écouté⁵ ». La qualité des arguments de chaque message n'est plus importante, ayant été remplacée par une nouvelle approche où la quantité est devenue le critère absolu.

En ce qui concerne le rapport art-réseau social virtuel, l'une des priorités du Web 2.0 est la gestion des données générées par les interventions massives des utilisateurs. Suivant la tradition des *détournements* situationnistes et le recyclage caractéristique du Pop art, déjà instauré dès les premiers moments du Net.art, les artistes du Net.art 2.0 ont recours aux données en expansion continue du Web 2.0 pour la génération de nouveaux « objets » artistiques. L'œuvre de Paolo Cirio et Alessandro Ludovico, *Lovely Faces* (2011), en est un exemple. Pour sa réalisation, ces artistes ont volé 250 000 photographies de profils de Facebook pour créer avec elles un faux portail de rendez-vous, dénommé aussi *Lovely Faces*. Ces photos ont servi à attribuer de nouvelles identités à ces personnes et, au moyen d'un logiciel de reconnaissance faciale,

à décrire les nouveaux personnages selon leurs traits avec des adjectifs tels que *doux*, *aimable*, *prétentieux*, etc. Ce projet prétendait dénoncer la facilité avec laquelle on peut extraire de Facebook des informations personnelles d'autrui et les utiliser dans des buts différents grâce à leur recontextualisation.

Facebook, après avoir fermé les profils de Cirio et Ludovico et avoir confisqué toutes leurs informations personnelles, a menacé de prendre des actions légales. Le portail *Lovely Faces* se trouve « en maintenance ». Toutefois, la plateforme *Face to Facebook*, où tout le processus a été enregistré, peut encore être visitée.

D'autres façons fort différentes de transformer les données d'un réseau social sont celles mises en place dans les œuvres *I'm a floating being* (2008), d'Anne Horel, et *The Listening Machine* (2012), de Daniel Jones, Peter Gregson et la Britten Sinfonia.

L'œuvre *I'm a floating being* (2008), d'Anne Horel, réfléchit sur la trivialité et superficialité des messages de Facebook, la banalité des motifs qui rassemblent ses utilisateurs dans les dénommés « Groupes » dont les noms sont, comme le signale l'artiste, des phrases « épatantes » et facilement identifiables telles que « *j'ai deux bras* », qui peuvent susciter chez le lecteur toutes sortes de réactions, positives, négatives ou comiques. Les dynamiques de création de Groupes sur Facebook sont clairement exemplifiées dans cette déclaration de l'artiste : « *Créer un groupe, c'est créer une pensée ouverte. D'ailleurs, cette dernière phrase pourrait devenir le nom d'un groupe, d'ailleurs, je vais immédiatement créer un groupe avec cet intitulé* ». Horel chante, sur fond de musique électronique et de façon peu



Art Website Sales Contract is a document that I use to sell my websites.

I think in moving images, and I don't think moving images are objects. I place these moving images in domain names. Each URL is the title and the location of each art piece. These websites are public, their ownership is exclusive. Domain names are one of the internet's few scarcities. They are unique, they can't be forged or copied.

This contract explains the rights and duties of the artist and the collector, to make sure the work remains intact as long as possible. You can download the contract here (pdf). It can be used by anyone who wants to buy or sell an art-piece-in-a-domain-name.

Rafaël Rozendaal, 2012

Rafaël Rozendaal, Art Website Sales Contract, dernière actualisation, 2012.

mélodique, brusque et précipitée, des noms absurdes, comiques et même obscènes de Groupes de Facebook qui font de cette chanson une sorte d'électro-pop loubard et superficiel n'ayant absolument rien à voir avec la subtilité et l'harmonie générée par *The Listening Machine*. Cette dernière pièce dispose d'un logiciel complexe associant les émotions exprimées par 500 utilisateurs anglais de Twitter et leurs sujets de conversation à des sons différents. Combinés, ces sons forment une mélodie contemporaine fortuite générée sans pause, en direct, et comptant sur un orchestre professionnel pour l'exécution de beaucoup des sons exquis qui la composent⁷.

Ces deux œuvres, même si elles proposent l'élaboration d'une nouvelle « chanson », sont complètement différentes par la complexité de leurs stratégies et par leurs résultats. L'une est une œuvre vivante et processuelle où les sons produits sont le résultat d'une multitude d'opérations complexes de traduction de l'activité de Twitter et dont le développement est imprévisible. L'autre est une œuvre qui, même si elle a puisé dans des données du Web 2.0, a été fermée par l'artiste. Mais avant et loin de soumettre ces œuvres à des jugements de valeur, il faudrait plutôt se demander :

Ces facteurs sont-ils déterminants pour évaluer l'intérêt de ces œuvres ? Et ce qui est encore plus fondamental : que veut dire « l'intérêt d'une œuvre » vis-à-vis d'une pratique artistique et d'un espace où prévaut « l'hégémonie de l'amateur » ? Jusqu'à quel point les façons d'évaluer l'intérêt d'une œuvre artistique offline ont-elles du sens dans le domaine artistique du cyberspace ?

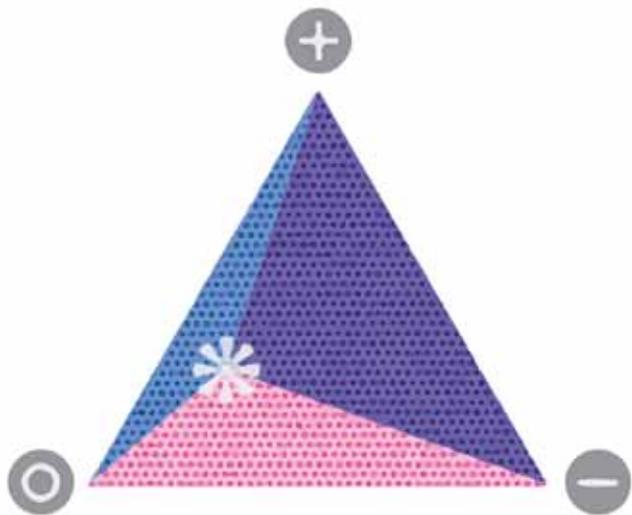
Elena López Martín

Elena López Martín est collaboratrice du groupe de recherche Art et politiques d'identité de la UMU (Espagne). Elle a participé à divers projets de recherche ayant eu l'opportunité d'effectuer des stages aux États-Unis et en Argentine.

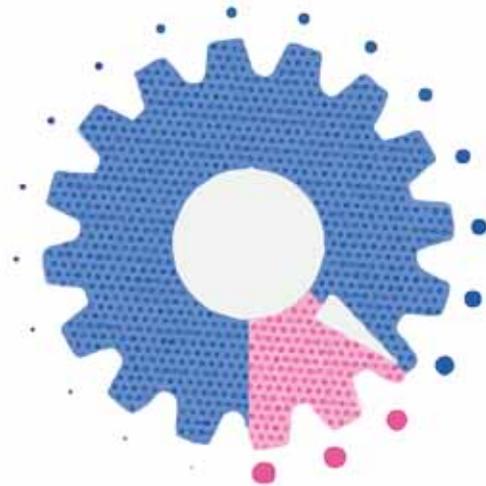
Notes

- 1 R. Bosco et S. Caldana, « ¿Quién dijo que el net.art no se podía vender ? », *El País*, mars 2012, <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/03/quiendijo-que-el-netart-no-se-podia-vender.html>. 2 I. Tejada, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid, Trama editorial y Fundación Arte y Derecho, 2006, p. 16-20.
- 3 J.R. Alcalá, « Net.Art vs Web.Art: Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line », Valencia, novembre 2003, <http://www.mide.uclm.es/descargas/NetArt.pdf>, p. 6.
- 4 J. Martín Prada, « La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0 », *Revista Estudios visuales* n° 5, *Políticas de la visualidad en un mundo 2.0.*, 2008, p. 65-80, p. 66.
- 5 J. Martín Prada *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Akal, 2012, p. 42-48.
- 6 A. Horel, « I'm a floating being », <http://www.annehorel.com/im-a-floating-being>.
- 7 P. Gregson et D. Jones, « The Listening Machine », <http://www.thelisteningmachine.org/>.

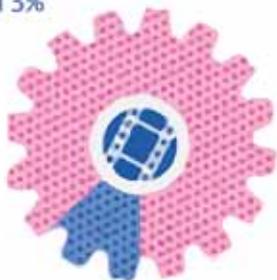
1. Sentiment
The average level of emotional polarity:
positive, negative or neutral



2. Rate
The current rate of overall activity, base
on number of tweets per minute



Arts
13%



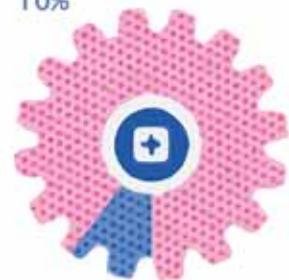
Business
13%



Education
7%



Health
10%



Daniel Jones, Peter Gregson et la Britten Sinfonia. *The Listening Machine*, 2012.