

# Enjeux de médiation en art contemporain

## Introduction

Dans des lieux d'art contemporain comparés et des références évoquées d'aujourd'hui, j'interprète qu'il y a une forte tendance remarquable,

Dans ***Why are Artists Poor? (the exceptional economy of the arts)*** Quatrième impression 2008. Traduit en japonais (Tokyo, Grambooks 2008), le photographe, économiste et sociologue hollandais Hans Abbing remarque que chez les artistes contemporains les plus ambitieux (particulièrement les artistes visuels), une "aptitude à la prise de risque" est requise.

Cependant les galeries qui vont exposer ses artistes ont plutôt une attitude "non prise de risque".

Cela obéit à des impératifs socioéconomiques et environnementaux, ainsi qu'à la politique de fonctionnement de chaque institution qui cherche à contrôler tous les paramètres du lieu d'exposition.

Je développe ce travail pour me focaliser sur la façon de gérer ces risques de chaque établissement de manière inductive.

## Controverse délibérée d'ingestion d'éléments négatifs

On pourrait penser que le but premier de ces institutions est d'attirer une certaine catégorie de visiteurs.

Mais ceci a évolué; comme H. Abbing l'explique dans son livre ***Why are Artists Poor?***, le nombre d'artistes et les propositions de ces artistes aux institutions ne cesse d'augmenter. Ceci ramène à la situation actuelle où le poids des médias devient plus important dans le fonctionnement des institutions.

J'estime que ce phénomène influence le fonctionnement des institutions modernes, qui ont tendance à craindre et à éliminer le plus possible les incertitudes. Sur ce point là, surgit la caractéristique de fonctionnement de l'art contemporain actuel.

La différence fondamentale entre ces incertitudes et les risques dans l'art se conclut par la présence de limites d'influence qui amènent aux résultats et au développement d'activité et les éventuelles critiques.

Parfois, des interactions négatives de la part des spectateurs peuvent mener à une reconnaissance et médiatisation non intentionnelle; comme par exemple le cas de l'artiste Marcus Harvey, qui a provoqué une controverse très médiatisée par un attaque de tags publics sur l'œuvre en exposant la photo d'un tueur en série.

Guillermo Habacuc Vargas a également été vivement critiqué par son travail "Eres lo que lees" pour lequel il a exposé un chien attaché qui a fini par mourir d'inanition.

Cette sorte de médiatisation diffuse sous forme de rumeurs non intentionnelles entraîne une réception spectaculaire chez le public et souvent plus efficace qu'une médiatisation formelle ; je suppose que ce n'est pas uniquement le cas chez les anglo-saxons, mais aussi dans les pays européens et certains pays d'Asie qui peuvent avoir les mêmes natures de média.

D'après ma recherche, cette forme de médiatisation est fortement liée aux risques modernes et ils sont influencés par révolution d'innovation industrielle

Nicola Tesla est l'inventeur du Tube Fluorescente et du Neon Art. D'ailleurs son invention Bobine Tesla a permis la réalisation du programme en Alaska HAARP (High frequency active auroral research program) qui a inspiré un des sujets principaux de l'exposition Gakona à Palais de Tokyo. On peut prévoir que ce genre d'innovation a pu promouvoir l'introduction de nouvelles perceptions de la responsabilité et des risques, en fonctionnement de traitement de nouvelle interactivité de multi-domaine

## **L'enjeu sur la nouvelle frontière des pseudo-sciences, déchargement de responsabilités**

L'œuvre d'Alan Sokal (lauréat du Prix **IgNobel** en 1996) *Transgressing the Boundaries: (Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity)* critique l'académisme pour la tendance pseudo scientifique.

Il est surtout connu du public pour une controverse polémique qu'il a fait naître en 1996. Il a soumis à la publication par la revue **Social Text** (revue d'études culturelles postmoderne) un article aussi grandiloquent que absurde, intitulé « *Transgresser les frontières ; vers une herméneutique transformatrice de la gravitation quantique* ». Par but de vérifier si la revue publierait n'importe quel article du moment que celui ci « *flatterait les préconceptions idéologiques des rédacteurs* ».

Par cette action il a voulu montrer que dans certains domaines des sciences sociales (en particulier ceux touchant le post-modernisme), il était possible de publier n'importe quel article, même vide de sens, en utilisant un vocabulaire scientifique détourné.

Finalement l'article a effectivement été publié ; c'est à ce moment que Sokal a révélé son

canular dans la revue *Lingua Franca*. Il a ainsi démontré que l'absurde peut être défendu en s'appuyant sur les idées des penseurs postmodernes.

Cette affaire, ainsi que la publication du livre de Paul R. Gross et Norman Levith ***Higher Superstition : The Academic Left and Its Quarrels With Science*** peuvent être considérés comme appartenant à une « guerre des sciences ».

Ce livre accuse le milieu universitaire en général (et en particulier les spécialistes des sciences humaines) d'utiliser de manière inexacte beaucoup de termes scientifiques et mathématiques dans le but d'argumenter leurs idées.

La polémique créée par l'Affaire Sokal a également réfuté l'attitude d'écrivains connus par leur appartenance au Post-modernisme comme Jacques Lacan, Jill Delouze, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Pierre-Félix Guattari, Gilles Deleuze, Paul Virilio, Bruno Latour et plus ou moins Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes.

Ce genre de polémique médiatisée, symbolisée et baptisée par le scandale créé par cette affaire, a donné comme résultat l'apport d'interférences multidisciplinaires,

Je peux apercevoir ceci comme un exemple de conflit qui renforce une identité de l'adversité si elle est dépendante par rapport à la science, une approche appelée provisoirement « pseudo science ».

C'est un caractère de frontière dans le champ de croisement disciplinaire, que conclue à la présence non catégorisable de la valeur incomparable de l'échelle établie.

## **Attractivité des artistes**

La tendance actuelle d'exposition fait de plus en plus appel aux connaissances et techniques scientifiques, et est plutôt axée sur l'inaccessibilité technique, comme l'installation Haarp de Laurent Grasso dans le cadre de l'exposition **Gakona** en février 2009 au Palais de Tokyo.

Son oeuvre simule la formation d'une aurore boréale dont la fonctionnement m'est toujours obscur, insinuant la manipulation sensorielle symbolique du spectateur par son œuvre "*Du Soleil dans la nuit*", que j'ai eu l'occasion de visiter pendant la Nuit Blanche 2006 à Paris, dans le 18ème arrondissement, quartier de la Goutte D'Or.

« *Il "inverse" symboliquement l'ambiance nocturne. Des ballons ainsi que des résistances chauffantes créeront une atmosphère improbable et déroutante.* » . Sa présentation annonçait la mise en liberté des spectateurs dans un champ d'expérimentation de contrôle mental atmosphérique par thermométrie.

Cela m'évoque une scène tirée d'un roman de science fiction de l'écrivain japonais Ryu Murakami : ***Coin Locker Babies (Les bébés de la consigne automatique)***; ou encore ***Jacob's Ladder (l'Echelle de Jacob)*** de Adrian Lyne, mettant en scène des univers de fiction de mondes inversés par des effets artificiels contrôlés par des institutions.

Bien entendu, on peut également parler de l'oeuvre de James Turrell, artiste lié à une institution gouvernementale à grande échelle telle que la NASA.

En 1983 il a acheté personnellement un cratère volcanique situé dans le désert de l'Arizona pour son oeuvre Roden Crator. Son projet teint la modification de la perception sensorielle de l'individu mais de manière naturelle, la gestion du lieu d'exposition sera convergente à la manipulation des source de lumière.

Il représente l'école d'art Site-spécifique (Land art), une sorte de schéma explorateur de l'échelle d'une oeuvre d'art, voulant transmettre la proposition d'une expérience de perception subjective et inductive via un instrument topologiquement spécifique à l'intérieur de la sortie volcanique du magma; je suppose donc que c'est une des oeuvres artistiques les plus dangereuses par sa potentialité, surtout celle de l'imaginaire, pour la gestion des assurances en cas de dégât.

Par son effort et son succès historique (même si c'est en cours), ainsi que l'universalité de son échelle d'expérience permanente, cette oeuvre maintient toujours sa reconnaissance actuelle malgré l'impossibilité de déplacer le volcan dans les lieux d'exposition des grandes villes centrales.

Il y a une similitude de point de vue en différents domaines des expressions artistiques et médiatiques des infrastructures.

Dans des villes comme Paris et surtout Londres, le nombre de caméras de surveillance par personne dans les lieux devient moins spécifique de la caractéristique de ces lieux, mais plutôt de la gestion de la sécurité. Ce phénomène me paraît encourager plus ou moins l'actualité dans les lieux où il existe une potentialité de risque spécifique, ce qui transforme le lieu d'expérimentation des champs de chargement de responsabilité et l'aptitude du médiateur.

Cela est illustré par des artistes comme par exemple Francis Alÿs, qui détourne souvent des lieux publics surveillés. Ceci répond pas mal à mes questionnements.

Par exemple, le célèbre crâne indigène recouvert de diamants, surveillé par de nombreux gardiens, constituait un des spectacles axés sur le fonctionnement spéculatif des divers médias, plutôt que sur le pur spectacle lié à la valeur de l'oeuvre.

## **Contraintes environnementales**

Un exemple de contrainte environnementale est l'organisation et gestion du système de billetterie des lieux d'exposition, qui peut bien illustrer un des schémas globaux environnementaux de l'art contemporain.

Parfois ceci peut causer une contrainte fondamentale, comme la célèbre anecdote chez Saatchi en 2005, qui a été contraint de quitter County Hall par le dirigeant japonais du bâtiment à cause d'un prix d'entrée trop faible.

*Cette incompatibilité avec la politique de propriété du bâtiment par son incompréhension de la valeur du marché d'art contemporain a entraîné le déplacement de la Galerie Saatchi à King's Street, sa situation actuelle.*

Les divers environnements de domaine sont dépendants de chaque institution, leur localisation géographique et leur politique budgétaire; ce qui donne également un élargissement du champ de perception chez le spectateur et du fond culturel climatique. Parfois c'est le programme du Ministère de la Culture qui prend en charge l'aménagement culturel national.

Le reste du financement des institutions est assuré par le prix ses ticket d'entrée, l'adhésion des membres, les activités connexes comme les boutiques ou restaurants, l'organisation d'ateliers.

Dans le cas du Palais de Tokyo, la prise en charge financière par l'Etat est de 50%, ce qui permet à cette institution d'expérimenter des côtés innovateurs; par conséquent, pas mal d'artistes peuvent apporter un projet susceptible de choc, de faire apparaître une grave responsabilité potentielle. Dans le cas des deux autres institutions étudiées, le financement est privé et assuré par les visiteurs, partenaires et des mécènes.

Dans certains cas, le spectateur doit fournir une décharge de responsabilité pour l'accès aux installations, de manière à éviter l'éventualité de poursuites judiciaires en cas de problème. A mon avis il s'agit du nouveau critère de performance moderne chez les institutions.