

Au croisement des pratiques artistiques et communicationnelles

Un art qui a lieu

At the crossroads of artistic and communicative practices

Art taking place

Ginette Daigneault

Number 55, Spring 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9443ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daigneault, G. (2001). Au croisement des pratiques artistiques et communicationnelles : un art qui a lieu / At the crossroads of artistic and communicative practices: Art taking place. *Espace Sculpture*, (55), 10–13.



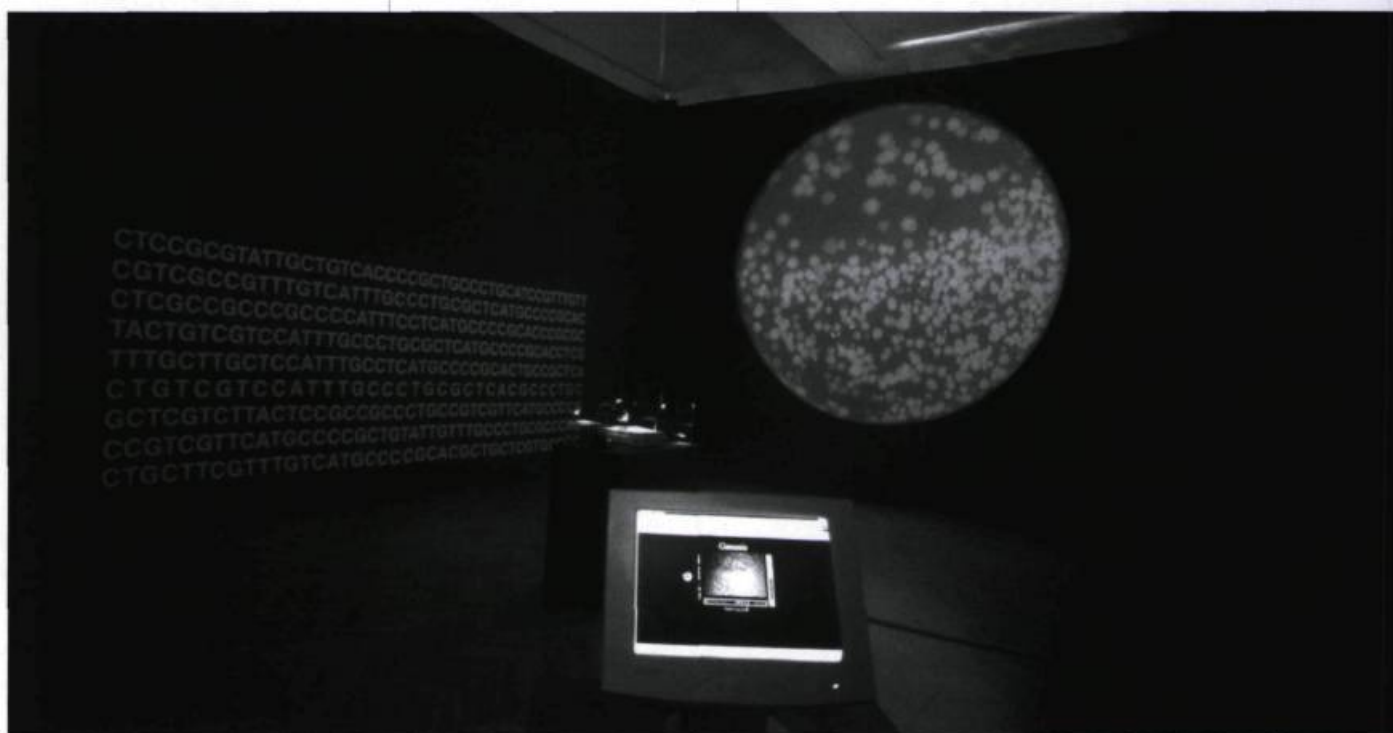
Au croisement des pratiques
artistiques et communicationnelles:

UN ART QUI A LIEU

ART TAKING PLACE:

At the crossroads of artistic and
communicative practices

GINETTE DAIGNEAULT



La caractéristique principale de l'art réseau réside dans le fait qu'il fusionne deux pratiques que notre société a placées dans des sphères différen-

tes, l'une de contemplation, l'autre d'action et d'efficacité. L'art réseau transgresse la frontière établie entre les deux et par le fait même élimine le caractère contemplatif de l'art et d'efficacité de la communication. Pour comprendre le phénomène d'art réseau, nous devons donc, dans un premier temps, accepter « l'art comme un mode de communication » (Poissant, 1994, p. 14). Il ne s'agit pas ici de parler de l'efficacité de la transmission d'un message précis à travers une peinture ou une sculpture, mais bien de composantes essentielles à la constitution d'un événement artistique, de ce qui se donne à voir et à sentir, de ce qui participe à la constitution du sens.

L'aïsthésis, le sentir commun, le consensus des sentiments partagés dont parle Kant, s'actualise dans la pratique de l'art réseau. L'accent y est moins mis sur l'objet artistique que sur le processus qui le met en cause. Et c'est ce processus même qui devient l'objet artistique. La pratique artistique d'art réseau est une pratique expérimentale de construction de modèles, redéfinis, retravaillés, corrigés à la lumière des interventions des participants. L'expérience elle-même, d'après

The main characteristic of network art is that it combines two practices that our society has placed in different spheres; one is contemplation and the other is efficiency. Network art breaks down the boundary between them, eliminating the contemplative character of art and the efficiency of communication. To understand the network art phenomenon, we must first accept "art as a means of communication" (Poissant, 1994, p. 14). The matter here does not concern the efficient transmission of a precise message by means of painting or sculpture, but the many essential components that make up an artistic event: that which is seen and felt, that which produces meaning.

Network art actualizes Kant's notion of *Aisthesis* — the commonly felt, the consensus of shared feelings. Here, the accent is placed less on the art object than on the process which calls it into question. The process becomes the art object. Network art is an experimentation in the construction of models, which are redefined, reworked and corrected by the insight of participants' interventions. The experience itself, according to Maffessoli, "introduces us to a completely relational logic" (1998, p. 79).

EDUARDO KAC, *Genesis*, 1999. Interactive installation linked to the Internet. Courtesy Julia Friedman Gallery.

Maffessoli, « nous introduit dans une logique qui de part en part est relationnelle » (1998, p. 79). Les pratiques artistiques en *art réseau* renvoient à l'interactivité chère à la théorie de la communication mais, surtout, à l'expérimentation d'une *sensibilité spatio-temporelle*.

On a souvent tendance à confondre les différents aspects du phénomène de la communication avec la communication elle-même. Ni le message, ni le canal, ni l'intention, ni l'interprétation, ni l'échange ne sont « la communication ». La communication est un état de fait qui donne naissance à des pratiques.

« En fait le changement le plus percutant des quarante dernières années dans la théorie générale de la communication réside dans l'abandon graduel de l'idée de la passivité de l'auditoire, qui a été remplacée par celle d'un auditoire extrêmement actif, extrêmement sélectif et manipulant le message plutôt qu'étant manipulé par lui, bref, un partenaire de plein droit dans le processus de la communication » (Schramm, 1992, p. 77).

Cette transformation dans la théorie générale de la communication se perpétue dans les pratiques artistiques et particulièrement dans les pratiques artistiques en *art réseau*. Ce sont l'action, la participation, l'expérience vécue ensemble qui sont privilégiées. Il s'agit donc

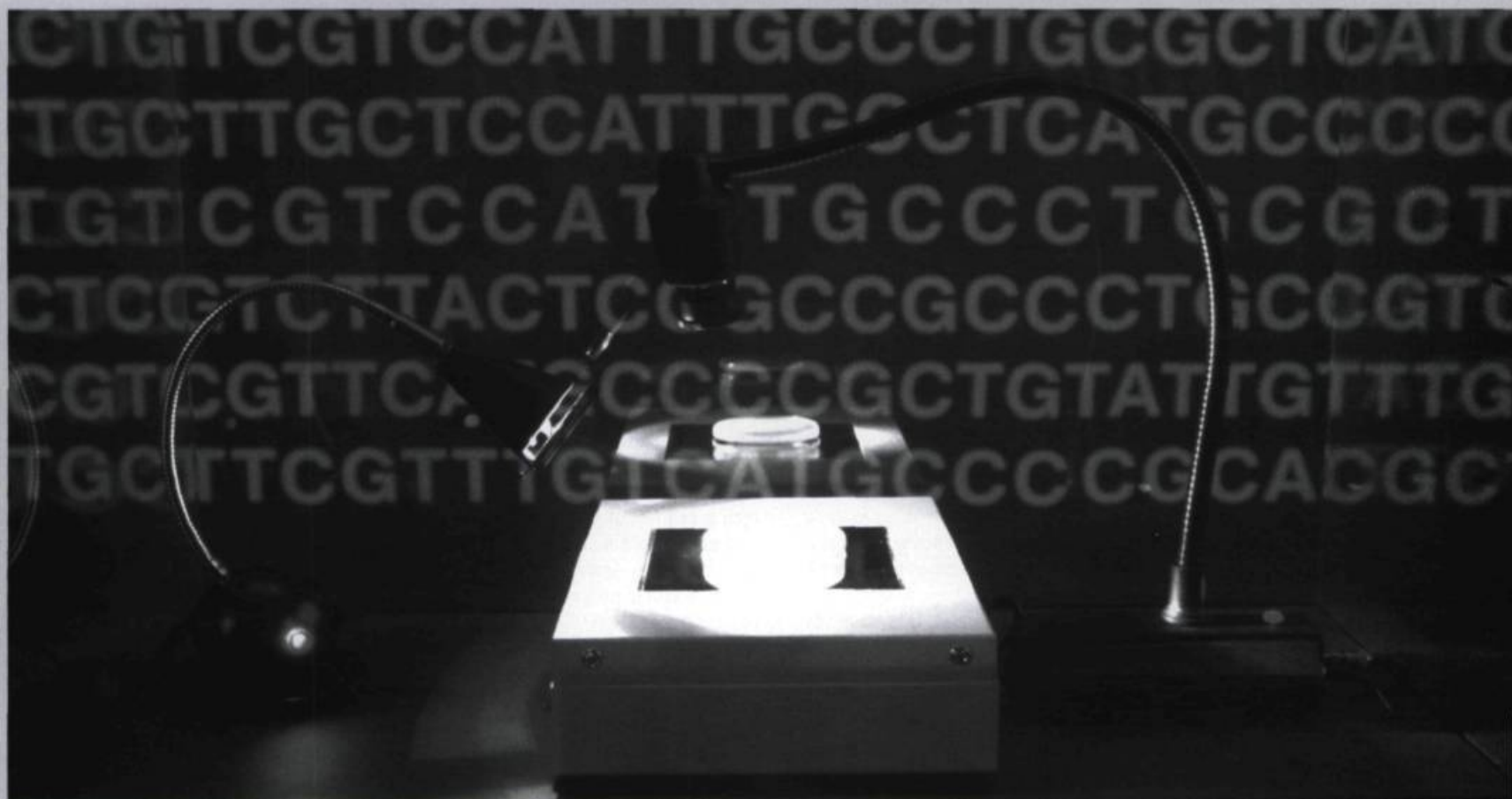
Network art practices refer to the interactivity treasured by communication theorists, but above all to the experimentation of a *spatiotemporal sensitivity*.

We often have the tendency to confuse various aspects of the phenomenon of communication with communication itself. The message, the channel, intention, interpretation and exchange are not "communication." Communication is an established fact, which generates practices.

"In fact, the most striking change in the general theory of communication in the last forty years is the gradual relinquishment of the idea that the audience is passive. This has been replaced by the notion that an audience is extremely active, extremely selective, manipulating the message rather than being manipulated by it; in short, the audience is a fully involved partner in the communication process" (Schramm, 1992, p. 77).

This change in the general theory of communication is born out in art practices, particularly in network art, which favour shared experience, action and participation. Media art explores "communicative action" (Habermas) and is characterized by the act of communicating and of metacommunicating.

Network art practices, however, do not all belong to the same type



EDUARDO KAC,
Genesis, 1999.
Interactive
installation linked to
the Internet.
Courtesy Julia
Friedman Gallery.

bien d'un « agir communicationnel » (Habermas) qui est exploré dans le geste artistique médiatique, l'action de communiquer et de méta-communiquer devenant une des caractéristiques de cette pratique artistique.

Les pratiques artistiques en *art réseau* n'appartiennent cependant pas toutes au même modèle d'interaction. Elles s'articulent autour de deux grands axes : la communion et la communication. Pour identifier la communion à l'œuvre, on peut utiliser l'approche pragmatique de la *métacommunication* de Watzlawick, Helmick-Beavin et Jackson, pour qui la relation englobe le contenu. C'est-à-dire que chaque individu, en situation de communication, ne perçoit que des relations et des modèles de relations à partir desquels il fabrique sa vision de l'interaction.

Pour identifier la structure de communication, on peut faire appel au modèle cruciforme de Jakobson (1963, p. 214) qui permet certaines

of interaction. They are set out along two major lines: communion and communication. To identify communion with the work, one can use the pragmatic, metacommunication approach employed by Watzlawick, Helmick-Beavin and Jackson, for whom relationship includes content. In a communication process, each individual perceives only the relationships or types of relationships from which he/she makes up his/her vision of the interaction.

To identify the mode of communication, one may look at Jakobson's cruciform model (1963, p. 214), which allows for some transformations, such as thinking about a person as a receiver or a sender, exchanging roles in several simultaneous relationships.

AN EXAMPLE OF COMMUNION

Communion is established around a similar desire and belief; it proceeds through the sharing of a common virtual space, the sensation of this sharing,

transformations, comme celle de penser un destinataire et un destinataire en action échangeant les rôles dans plusieurs relations simultanées.

LE MODÈLE DE LA COMMUNION

La communion s'établit autour d'un même désir, d'une même croyance, elle se perpétue autour du partage d'un espace virtuel commun, de la sensation de ce partage, de la perception du pont établi, de la superposition des différents espaces-temps. Cette superposition ne crée pourtant pas un effet de délocalisation, mais beaucoup plus une impression de *territoire à géométrie variable*, en mouvance. Le *transfert de réalité* ou la part vécue du *j'étais là*, la présence à distance et la simultanéité sont des caractéristiques importantes des événements collectifs à caractère communautaire. À travers ces événements, ce sont l'*être ensemble* et le *faire ensemble* (Giroux) qui prédominent. Le désir de créer des objets d'art se transforme en désir de créer des liens et de partager une expérience esthétique en *temps réel*. Les participants sont beaucoup plus préoccupés par l'événement en soi, par l'émotion ressentie que par la réalisation d'une œuvre. On peut penser au concept de *Café électronique* de Kit Galloway et de Sherry Rabinovich du début des années quatre-vingt. Le *Café électronique international* se veut un lieu de rencontre, accessible à tous, dans toutes les régions du monde, favorisant l'échange, la collaboration et la création à distance. Ces artistes voient leur travail comme un geste politique de démocratisation des réseaux de télécommunication à travers la création de communautés. Le concept de café électronique de Kit Galloway et de Sherry Rabinovich est l'ancêtre des cafés électroniques commerciaux qui foisonnent un peu partout sur la planète.

Un autre pionnier de l'*art réseau*, Roy Ascott, organise en 1992 l'événement *Télénoïa*, qui relie des artistes d'Europe et d'Amérique durant vingt-quatre heures. Pour Roy Ascott, ce projet doit permettre le déploiement de tous les moyens de communication possibles. Par ce projet, Roy Ascott veut institutionnaliser le huitième jour de la semaine, jour de créativité, de rencontre, d'interaction et d'ouverture. Les artistes présents à Montréal sont conscients de la présence des autres participants à Toronto, à Thunder Bay, à Santa Monica, à Berlin, à Stuttgart, à Paris, à Hertogenbosch. Cette simultanéité d'une même volonté, d'un même désir de rencontre donne naissance à un sentiment de communion, de réciprocité, de co-présence. La sonnerie du télécopieur marque l'appartenance au réseau et l'envoi d'une télécopie signifie l'inclusion dans la confrérie des membres de l'événement. Les participants ne cherchent pas la communication mais la communion, la fusion à distance et la télécopie devient le signe de cette communion. L'événement est ressenti par les participants comme une rencontre planétaire, un « rave » télématique.

Actuellement, ces événements collectifs communautaires très ritualisés tendent à disparaître. Des années soixante-dix jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, les artistes s'initient aux technologies de communication et de télécommunication, et c'est le phénomène archaïque de la tribu, de la communion qui devient prédominant. L'événement communautaire sécurise et permet de s'initier à la technologie tout en demeurant en terrain connu, la tribu. L'appropriation de la technologie provoque une transformation d'attitudes de la part des artistes dans l'usage artistique des moyens de télécommunication. D'un rituel presque uniquement centré sur l'énonciation et sur la perception des signes de présence de l'autre dans les événements à caractère communautaire, on semble actuellement se diriger vers une vision d'un geste de communication.

LE MODÈLE DE LA COMMUNICATION

Le travail d'Eduardo Kac s'inscrit directement dans le modèle de la communication. En 1994, il présente, en collaboration avec Ikuo Nakamura, une installation télématique interactive à partir de deux lieux différents. *Essay Concerning Human Understanding* questionne la nature de la communication entre deux espèces différentes. Un oiseau est installé dans une cage au Center for Contemporary Art, au Kentucky. Une plante, dont les champs magnétiques sont convertis en son, est installée au Science Center de New York. Les sons transmis par Internet stimulent l'oiseau qui réagit. Sa réponse est retournée à New

the perception of an established connection, and the superposition of various time-spaces. Nevertheless, the superposition does not create the effect of dislocation, but gives much more the impression of a *territory of variable dimensions*, of constant mobility. The *transfer of reality* or the lived part of *I was there*, presence at a distance and simultaneity, are significant characteristics of collective events having a communal nature. The *being together* and *doing together* (Giroux) predominate at these events. The desire to create art objects is transformed into a desire to create connections and to share an aesthetic experience in *real time*. The participants are much more concerned with the event itself and the emotions felt than with the production of a work. Kit Galloway's and Sherry Rabinovich's concept of the *Café électronique* at the beginning of the 1980s comes to mind. The *Café électronique international* was intended as a meeting place, accessible to everyone around the world, a place that favoured exchange, collaboration and creation at a distance. These artists saw their work as a political gesture, which would democratize telecommunication networks through the creation of communities. Their concept is the forerunner of the commercial electronic cafés that abound almost everywhere on the planet.

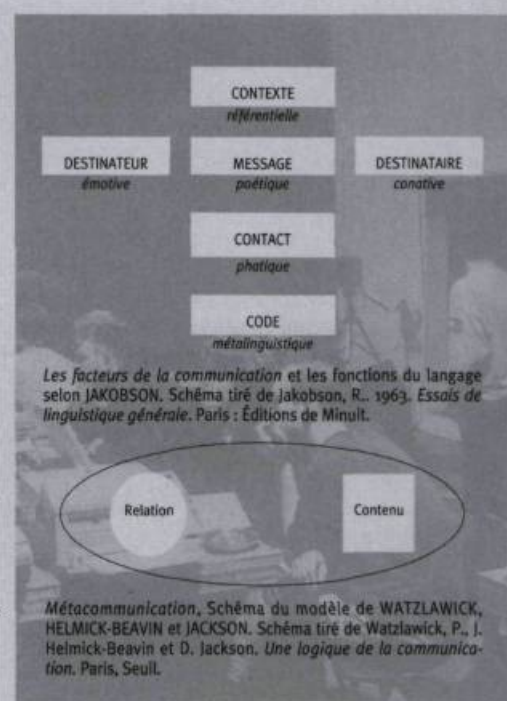
Roy Ascott, another pioneer of network art, organized *Télénoïa* in 1992, an event that connected European and North American artists

over a twenty-four hour period. For Ascott, this project meant using all possible means of communication. Ascott wanted to establish the eighth day of the week as a day of creativity, encounter, interaction and open-mindedness. The artists present in Montreal were conscious of the presence of other participants in Toronto, Thunder Bay, Santa Monica, Berlin, Stuttgart, Paris and Hertogenbosch. This simultaneity, comprising a similar intention and a similar desire to meet, gave rise to a feeling of communion, reciprocity and co-presence. The sound of the fax machine marked one's membership in the network and sending a fax signified inclusion in the event's brotherhood of participants. Participants were looking for communion rather than communication, and their fusion through remote connections and the faxing became signs of this communion. They experienced the event as a worldwide encounter, a telematics "rave."

At present, these highly ritualized collective communal events seem to be on their way out. From the 1970s to the mid 1990s, as artists learned about the technologies of communication and telecommunication, the archaic phenomenon of the group and of communion became predominant. Communal events are reassuring and allow one to become initiated in technology while remaining on familiar ground — membership in the tribe. The appropriation of technology produced a change in artists' attitudes and in their artistic use of telecommunications. From a ritual almost exclusively centred on a statement and on the perception of signs of others' presence in a communal event, we now appear to be heading towards a vision of the communicative gesture.

A MODEL FOR COMMUNICATION

Eduardo Kac's work fits squarely within the communication model. In 1994, in collaboration with Ikuo Nakamura, he presented an interactive telematics installation from two different venues. *Essay Concerning Human Understanding* questions the nature of communication between two different species. A bird is placed in a cage at the Center for Contemporary Art, in Kentucky. The magnetic fields of a plant installed at the New York Science Center are converted to sound. These sounds,



York sous forme de champs magnétiques que la plante peut sentir. Kac présente cette installation comme une métaphore de l'imprévisibilité de la communication humaine.

Dans son installation *Genesis*, présentée à la galerie Exit Art de New York, du 9 septembre au 28 octobre 2000, Kac permet au visiteur de la galerie et au visiteur de son site web la même possibilité d'une communication humain-machine-bactérie. *Genesis* (<http://www.ekac.org/>) est une installation transgénique qui explore les relations entre la biologie, les systèmes de valeurs, les technologies de communication et de télécommunication, les interactions dialogiques ainsi que l'éthique. Le clé de voûte de son installation est un *gène artistique*. Kac crée donc un gène synthétique en traduisant en morse une phrase tirée de la Genèse et en convertissant le code morse en code génétique. Le gène *Genesis* est ensuite incorporé à une bactérie (virtuelle) qui est présentée sur écran géant en galerie. Les participants, à travers le site web de Kac, peuvent activer une lumière ultraviolette causant ainsi une réelle mutation biologique de la bactérie. Cette action a pour effet de transformer la phrase biblique introduite préalablement dans la bactérie. À la fin de l'exposition, Kac inverse le procédé d'encodage pour finalement retrouver une phrase en anglais. Les mutations du code génétique produites par les interventions des participants transforment la phrase originale. Kac permet à des systèmes différents et à des genres différents d'interagir.

J. SPRY, *Télénoïa*, 31-10-1992. Photo avec l'aimable autorisation de l'artiste.

CONCLUSION

L'*art réseau* est intimement lié aux mouvements les plus marquants de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. C'est un art de performance et de participation, deux tendances importantes des vingt dernières années. Notre rapport à l'art conçu comme objet fini ne s'applique donc plus ici. Nous devons apprivoiser le rapport au processus, à l'ouverture, à la transformation, à la mouvance. La définition de l'œuvre en *art réseau* est donc l'activité et le résultat de l'activité de production médiatique. L'*art réseau* n'est plus uniquement affaire de représentation mais d'émergence dans une perception simultanée du global et du local. L'artiste expérimente en public un « objet » artistique d'une autre nature. Il s'agit d'une esthétique *spatio-temporelle* où la règle est de vivre, en temps réel ou différé, *l'art comme expérience*. C'est le partage de la proximité à distance dans un contexte d'ouverture à l'expérimentation collective. L'*art réseau* a lieu et l'artiste œuvre. ■

BIBLIOGRAPHIE

- Giroux, Nicole. 1991. « La communication interne : trois perspectives », in *Actes du troisième colloque en communication organisationnelle*, Montréal: GISCOR, Département de communication, Université de Montréal, p. 41-57.
- Habermas, Jürgen. 1981. 1987. *Théorie de l'agir communicationnel*. Tome 2. Paris, Fayard, L'espace du politique, 480 pages.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris, Desclée de Brouwer, 227 pages.
- Poissant, Louise. 1994. *Pragmatique esthétique*. Québec, Hurtubise HMH, 266 pages.
- Schramm, Wilbur. 1992. « La nature de la communication entre les humains », in *La communication modélisée*. Sous la dir. de Gilles Willett. Ottawa, Renouveau pédagogique, p. 72-100.
- Paul Watzlawick, Janet Helmick-Beavin et Don D. Jackson, *Une logique de la communication*. Paris, Seuil. Traduit de l'américain par J. Morche, 1972.

transmitted by Internet, stimulate the bird to react, whose responses are returned to New York in the form of magnetic fields that the plant can sense. Kac presented this installation as a metaphor for the unpredictability of human communication.

In his installation *Genesis*, presented at Exit Art, in New York, from September 9 to October 28, 2000, Kac gave both gallery and website visitors the same opportunity for human-machine-bacteria communication. *Genesis* (<http://www.ekac.org/>) is a transgenic installation that explores the relations between biology, value systems, technologies of communication and telecommunication as well as dia-



logical and ethical interactions. The keystone of his installation is an artistic gene. Kac created a synthetic gene by translating a phrase from Genesis to Morse code and then converting the Morse code into a genetic code. The Genesis gene was then inserted into bacteria and projected onto a huge screen in the gallery. Using Kac's web site, participants could activate an ultraviolet light, which caused a real biological mutation in the bacteria. This action had the effect of transforming the biblical phrase introduced earlier into the bacteria. At the end of the exhibition, Kac reversed the encoding procedure to ultimately find a phrase in English. The mutations in the genetic code produced by the participants' interventions transformed the original phrase. Kac allowed different systems and different genres to interact.

THE CONCLUSION

Network art is closely linked to the most outstanding movements at the end of the 1970s and early 1980s. It is an art of performance and participation, two important tendencies of the last twenty years. Our relationship to art as a finished object no longer obtains. We must further socialize our relationships to process, to openness, to transformation and to mobility. We can then define the work in network art as the activity and the result of the activity of media-generated production. Network art is no longer solely a matter of representation but of emergence through the simultaneous perception of the global and the local. The artist experiments in public with an art "object" of another kind. It is a spatiotemporal aesthetic, where the rule is simply *to experience art*, whether in real or delayed time. It is the sharing of closeness at a distance in a context open to collective experimentation. Network art happens, and the artist works. ■

BIBLIOGRAPHY

- Giroux, Nicole, 1991, "La communication interne : trois perspectives", in *Actes du troisième colloque en communication organisationnelle*, Montréal: GISCOR, Département de communication, Université de Montréal, p. 41-57.
- Habermas, Jürgen, 1984, *Theory of communicative action*, Translated by Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press, 2 volumes.
- Jakobson, Roman, 1956, *Fundamentals of Language*, s'Gravenhage, Netherlands: Mouton.
- Poissant, Louise, 1994, *Pragmatique esthétique*, Québec: Hurtubise HMH, 266 pages.
- Schramm, Wilbur, 1992, "La nature de la communication entre les humains", in *La communication modélisée*, under the direction of Gilles Willett, Ottawa: Renouveau pédagogique, p. 72-100.
- Paul Watzlawick, Janet Helmick-Beavin and Don D. Jackson, *Une logique de la communication*. Paris, Seuil.