

Inter
Art actuel



L'art espèce?

Mary Anne Farah

Number 63, Fall 1995

Arts et électroniques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46519ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Farah, M. (1995). L'art espèce? *Inter*, (63), 20–23.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1995

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/>

L'ART ESPÈCE ?

Mary Anne FARAH

INTER 63 • 20

Au cours de mes recherches sur la signification de l'interactivité électronique et le rapport entre le spectateur et l'objet d'art, j'ai constaté que certains artistes électroniques sont en train de produire des œuvres qui incarnent le thème de la *technologie comme espèce*.

Les technologies imitent les formes vivantes

Dans l'installation interactive de l'artiste torontois David ROCKEY (œuvre présentée dans de nombreuses installations et performances à travers le monde)¹ le titre à lui seul — *Very Nervous System* — semble impliquer l'existence d'un système nerveux autonome constitué des capteurs électroniques de la technologie, et qui serait analogue au système nerveux biologique caractéristique des espèces avancées. Les premières œuvres de Nam June PAIK, *TV Bra for Living Sculpture* (1967) et *TV Penis*², superposant des appendices technologiques à des parties corporelles, suggère que les technologies ont supplanté les limites du système nerveux et qu'elles prennent maintenant une forme humaine. Dans la série *Family of Robots* (1986), PAIK a élargi ce thème jusqu'à évoquer l'infiltration et le remplacement complet du corps humain par des technologies³. Des œuvres comme celles-là peuvent être interprétées de deux façons : soit la forme humaine est en train d'être « technologisée » et/ou les technologies sont en train d'imiter l'espèce humaine.

La pièce *Family Portrait* (1993) a un rapport avec *Family of Robots*. Pourtant dans cette œuvre l'artiste montréalais Luc COURCHESNE explore le sujet de la communication entre les humains et la machine dans un contexte social. Les participants peuvent dialoguer avec des personnalités machiniques qui sont « conscientes » les unes des autres⁴. En utilisant cette œuvre comme tremplin, on pourrait se demander si cette conscience suggérée implique une conscience distincte ou un potentiel de socialisation de la machine.

D'avantage dans la lignée des œuvres robotiques de PAIK, l'artiste australien STELARC associe ouvertement la technologie avec la forme humaine, comme dans l'œuvre *The Third Hand* (1981-...). Son œuvre suggère l'idée d'un corps incapable de s'adapter aux exigences modernes dans un monde où les technologies se matérialisent comme des excroissances cancéreuses dans leur imitation de la forme humaine. En déclarant, comme l'avait fait Marshall McLuhan en 1964⁵, que la continuité de l'espèce humaine est en péril, STELARC exprime son point de vue sur la technologie, qu'il voit comme une force qui peut altérer le comportement et la physiologie humaine :

STELARC, *Stomach Sculpture*, 5e Triennale australienne de la sculpture, Melbourne, 1995. Photo : Tony FIGALLO.



« À travers son succès technologique, sa capacité d'amasser de l'information et dans son « débranchement » [unplugging] de la planète, le corps a créé de nouvelles exigences évolutionnaires qui mettent en danger la survie même de l'espèce humaine... Bien qu'elle implose, la technologie miniaturisée amplifie et réintègre l'individu tout en désintégrant l'espèce⁶. »

Si la domination de la technologie remet en question la survie du corps humain, tel que nous le connaissons, qu'en est-il du futur de la forme humaine ? STELARC prétend que la morphologie du corps va se diversifier pour s'adapter aux exigences imposées par un usage prolongé des technologies. Il postule que le résultat final sera l'apparition de nouvelles formes physiques plus diversifiées et un dépassement (ou une désintégration) des corps traditionnels que nous habitons en ce moment :

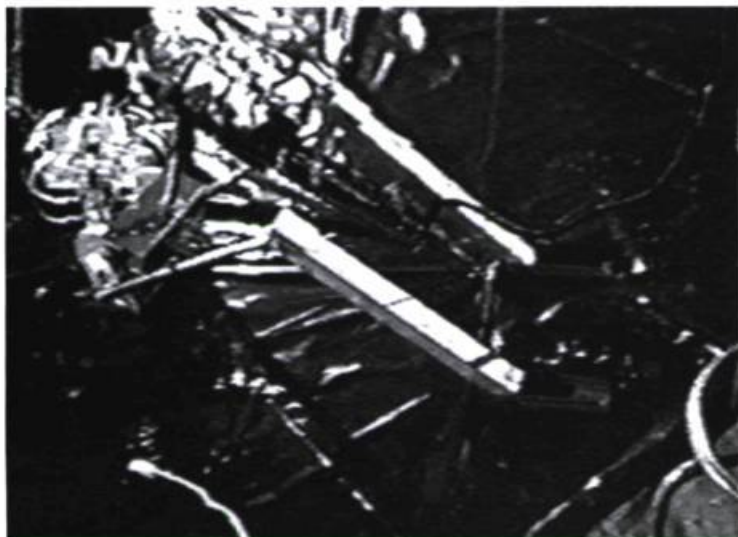
« ... tout comme la fission de l'atome a libéré des énergies énormes, la fission de l'espèce humaine par les technologies implosives générera un vaste potentiel biologique, avec comme résultat un enrichissement et une énergisation de la diversité du phylum humain⁷. »

La reproduction technologique

Si on considère que les technologies se comportent comme des populations, comment possèdent-elles des comportements semblables à ceux des formes vivantes ? Dans quel sens peut-on dire que leurs caractéristiques ressemblent à celles d'une espèce vivante⁸ ? Nous pouvons reconnaître que leur besoin de se nourrir d'énergie électrique est semblable au processus d'ingestion de nourriture chez les formes vivantes. Elles produisent donc aussi des déchets : déchets radioactifs, encres, monoxyde de carbone, etc. Par ailleurs, dans certaines œuvres d'art électronique l'idée que les technologies soient capables d'imiter les comportements reproductifs des espèces les plus avancées est mise de l'avant. En 1988, les artistes canadiens Norman WHITE et Laura KIKAUKA ont présenté *Them Fuckin' Robots*, où le public regardait deux robots, créés séparément, en train de copuler. WHITE écrit :

« Nous avons construit une machine de sexe électro-mécanique (la sienne était femelle et la mienne mâle). Nous avons alors mis les deux machines ensemble pour une performance publique. La machine mâle réagit aux champs magnétiques des circuits de la femelle, ce qui accélérât la respiration et le mouvement de ses membres, chargeant un capaciteur jusqu'à « l'orgasme » électrique⁹. »

En relation avec ce potentiel reproductif, ces technologies possèdent des caractéristiques de croissance des populations comme chez les espèces vivantes, ce qui est rendu évident par leurs cycles de production et d'évolution. Si on présume que les technologies ont été créées pour imiter le comportement humain, et étant donné que les populations fonctionnent de façon interdépendante, les études éco-démographiques devraient un jour se pencher sérieusement sur le rapport entre les espèces humaines et la technologie.



Exception faite des rares cas comme celui de Jerry MANDERS (*Quatre arguments pour l'élimination de la télévision*), la plupart des gens ne croient pas que les technologies, comme la télévision, présentent un danger pour le corps humain, pensant plutôt qu'elles sont de simples outils au service de l'humanité. Leur intégration et leur exploitation sont donc mises de l'avant. Dans cette optique, elles ne sont pas vues comme des excroissances de la forme ou de la créativité humaine, mais comme des populations autonomes.



Extraits de la vidéo sur la performance de Norman WHITE et Laura KIKAUKA, *Them Fuckin' Robots*, 1988

¹ Mary Anne FARAH, « Machines in the Garden : Interactive Video Art — Bringing Video to Life », *Parallelogramme*, vol. 18 (4), 1993, pp. 48-54, et Mary Anne FARAH, « Telematic Performance Loops Toronto and Quebec », *Fuse*, vol. 17 (1), automne 1993, pp. 41-42.

² *TV Bra* a été présenté en première par PAIK et la violoncelliste Charlotte MOORMAN le 17 mai 1969, à la galerie Howard Wise, à New York. *TV Penis* a été présenté en première pendant une performance de Stuart Craig WOOD le 29 juin 1972 au Kitchen, Mercer Arts Centre, à New York.

³ Voir Wulf HERZOGENRATH, *Nam June Paik Video Works — 1963-88* (London : Hayward Gallery, Southbank Centre, 1988), p. 36. PAIK a aussi créé une œuvre technologique d'après un modèle humain en 1964 intitulée *K-456*.

⁴ Luc COURCHESNE, *Portraits Interactifs*, Galerie Nationale du Canada, 1993.

⁵ Marshall McLUHAN, *Understanding Media — The Extensions of Man*, (McGraw-Hill, New York, 1964.) pp. 70-71.

⁶ STELARC et James P. PAFFRATH, « The Splitting of the Human Species », *The Obsolete Body* (Davis, California, J.P. Publications, 1984), p. 74.

⁷ STELARC et PAFFRATH, *ibid.*, p. 74.

⁸ Contemporary vocabulary usage reveals that humans already treat some technologies as though they were alive ; in the same way that living organisms do, computers become « infected by viruses » that endanger their « health. »

⁹ Norman WHITE, « Description of Sixteen Selected Works », texte communiqué à l'auteur, 1994.

L'artiste new-yorkais Perry HOBBERMAN a créé une œuvre qui évoque le thème de la densité démographique accumulative des technologies. *Faraday's Garden* (*Le jardin de Faraday*) (1993) inclut une gamme impressionnante d'appareils domestiques et de bureau qui sont liés électroniquement au chemin suivi par les participants. Quand on se promène dans le jardin électronique le poids de chaque pas déclenche les appareils sur les étagères environnantes. Le nombre considérable de technologies utilisées dans cette œuvre, allant des projecteurs de diapos et de films à des ouvre-boîtes, des mélangeurs, des horloges et des radios, crée un fourmillement d'activités autour des participants. Comme le dit Perry HOBBERMAN : « Nos appareils sont adorés et exploités quand ils sont neufs, jetés et oubliés une fois désuets. Nous cultivons une sorte d'amnésie de ces machines chaque fois qu'elles sont remplacées par des modèles neufs et plus performants¹⁰. »

Les technologies évoluent

Comme l'explique HOBBERMAN, les nouvelles machines sont conçues pour correspondre à des normes de performance de plus en plus strictes. DARWIN disait que lorsque les conditions environnementales d'un système écologique changent, la sélection naturelle se débarrasse des individus moins bien adaptés et permet aux individus génétiquement plus favorisés de se reproduire¹¹. Et pourtant l'évolution biologique est souvent incomparablement plus lente que le rythme extrêmement rapide du développement des technologies¹². Néanmoins on peut dire que les cycles de production de la technologie sont semblables aux cycles évolutionnaires chez les espèces.

Pour contrôler ce phénomène au niveau de la théorie, le corps est perçu comme quelque chose qui doit évoluer pour « rattraper » le retard. Cela a été exprimé dans des œuvres comme *Handwriting* (22 mai 1982, Galerie Maki, Tokyo), une performance de l'artiste STELARC. Avec son troisième bras prothétique et simultanément avec les deux autres il a écrit le mot *évolution* sur un tableau. L'intérêt de STELARC pour le thème de l'évolution ressort dans son affirmation que le corps humain est obsolète. Pour expliquer l'usage du *Troisième bras* pour indiquer la direction nécessaire de l'espèce humaine, il dit : « Quand nous attachons ou incorporons des prothèses pour prolonger la vie d'un individu nous créons aussi le potentiel d'une modification de la future évolution de l'espèce humaine¹³. »

Un rapport parasitaire

En biologie il existe plusieurs sortes de rapports entre espèces, par exemple le rapport parasitaire et symbiotique. Dans un premier temps, on pourrait dire que le rapport entre la technologie et les humains est un rapport symbiotique puisque les deux parties en tirent un bénéfice. Cependant, une fois que les dommages environnementaux et physiologiques causés par la technologie sont pris en considération, on pourrait qualifier le rapport de quasi-parasitaire. Le processus d'infection virale chez les humains est une analogie qui éclaire bien cette idée d'une technologie parasitaire de l'espèce humaine. L'analogie entre le comportement viral et celui des technologies met en question le rôle, voire le destin de l'espèce humaine.

D'un point de vue esthétique seulement, un examen des « T-even phages », un groupe de virus spécifiques, révèle que leur tête a vingt côtés, que leurs hampes hélicoïdales et leurs bras extensibles ressemblent à des pièces de technologie avancée, comme un module lunaire ou une seringue par exemple¹⁴. En écrivant sur son œuvre d'art électronique, Norman WHITE dit : « En se tournant vers la complexité biologique, on constate que les organismes « en bas » de l'échelle ont un comportement mécaniste¹⁵. » Ce comportement mécaniste « on/off » est indiqué par l'état inanimé des virus quand ils sont dans leur phase non reproductive. Bien qu'ils ne démontrent presque aucune des caractéristiques de la vie, c'est-à-dire l'alimentation, la locomotion, la respiration et l'excrétion, ils se reproduisent quand ils entrent en contact avec un hôte vivant. C'est de façon analogue que nous considérons les technologies comme des choses inertes et inorganiques, faites de choses inanimées. Comme des virus les technologies se reproduisent à un rythme ahurissant, et les humains peuvent être vus comme la force énergétique de leur prolifération¹⁶. Le physicien anglais Stephen HAWKING nous en fournit une bonne illustration quand il parle des virus informatiques : « Un virus informatique correspond à la définition d'un système vivant même s'il est dépourvu de son propre métabolisme. Il se sert du métabolisme d'un ordinateur-hôte et est donc parasitaire¹⁷. »

Un examen du cycle de vie d'un virus typique amène à établir un parallèle entre le cycle de reproduction des virus et celui des technologies. Le cycle de vie d'un virus ne peut se faire sans la pénétration d'une cellule-hôte compatible. Dans sa théorie STELARC affirme, sans le savoir, la réalité de cette pénétration « virale » des technologies dans le corps humain : « La technologie a débuté comme un phénomène externe en s'éloignant du corps ; elle prolifère dans son environnement puis a modifié celui-ci. Cette phase trouve son apogée dans l'encerclement, l'assaut et, finalement, la régulation des rythmes du corps¹⁸. »

¹⁰ Ginette MAJOR et Hervé FISCHER, *Images du Futur 93*, (Montréal : Cité des Arts et des Nouvelles Technologies), p. 19.

¹¹ Charles DARWIN, *The Origin of Species* (New York, The New American Library, 1958).

¹² Although the body's immune system can be argued to deal with foreign particles in a relatively fast, pseudo-evolutionary manner, at a macro level the human morphology has not changed its physical shape for hundreds of years.

¹³ STELARC et PAFFRATH, « Strategies and Trajectories », p. 45.

¹⁴ Ronald M. ATLAS, *Microbiology — Fundamentals and Applications* (New York, MacMillan Publishing Company, 1984), pp. 288, 290.

¹⁵ Norman WHITE, *Norman White* (Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1975), p. 5.

¹⁶ McLUHAN a écrit : « Man appears as the reproductive organ of the technological world. »

¹⁷ « Computer Virus a Life Form ? » *Globe & Mail*, August 3, 1994, p. 1.

¹⁸ STELARC, « Triggering an Evolutionary Dialectic, » *Obsolete Body : Suspensions : Stelarc*, 65.

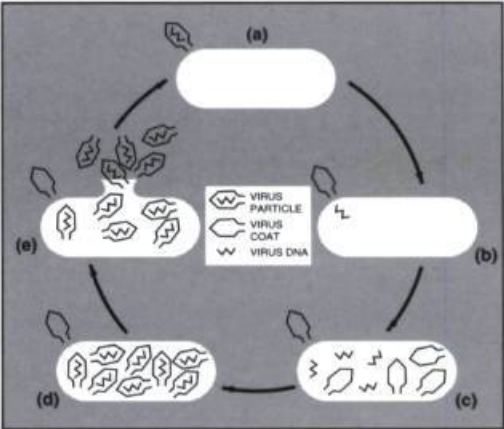
Cette analogie du « virus parasitant l'hôte » peut être appliquée à la performance de STELARC intitulée *Stomach Sculpture* (1994). Pour cette performance STELARC a créé et tenté d'avaler une sculpture minuscule incluant une ampoule allumée et des bras mécaniques extensibles. La trajectoire de cette sculpture dans l'œsophage de STELARC peut être vue comme un parallèle du rôle des technologies « virales » dans un hôte humain.

On pourrait soutenir que la qualité qui a, en termes d'évolution, favorisé l'espèce humaine est la capacité de fabriquer des outils. C'est cet « instinct » de produire des outils qui a permis à l'espèce de survivre malgré sa carence en qualités physiques. Cet instinct peut être interprété comme un virus *interne* dont le programme de l'ADN dicte la production d'outils. La démarche artistique de Norman WHITE confirme cette affirmation :

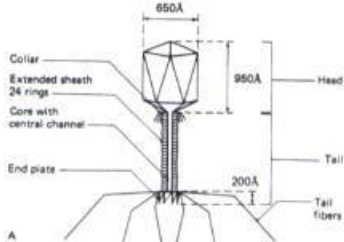
« Il s'est développé cet étrange penchant dans la nature mentale de l'homme, l'amenant à ne jamais être tranquille, à ne plus pouvoir accepter les valeurs, images et définitions, etc., telles qu'elles sont... De plus en plus, nous partageons la croyance que l'esprit d'invention de l'homme a été le moyen par lequel il a causé sa propre ruine. Nos inventions ont pollué notre monde et nous ont amenés vers les activités les plus malsaines et insatisfaisantes¹⁹. »

Cette conviction a motivé WHITE à créer un art électronique qui exprime souvent la futilité de la technologie, ce qui va à l'encontre du statut vénéré de cette même technologie. Une des premières œuvres d'art électronique à être exposée au Canada était *State of the Art* (1974), de WHITE ; elle tenait son titre de cette préoccupation. Dans cette œuvre WHITE a branché des circuits électroniques qui allumaient une rangée de lumières à la fois, créant un effet ondulant qui coïncidait avec des sons émis par des haut-parleurs placés à côté. Cette œuvre contredisait la promesse de la technologie de toujours nous fournir des environnements supérieurs ; en fait, l'œuvre se contentait de sa futilité et donnait très peu de récompense esthétique²⁰. L'utilisation de matériaux électroniques dans l'œuvre de WHITE implique une certaine déception face aux promesses de la technologie, ce qui est en opposition avec la croyance commune que la technologie est toujours au service de l'homme et de la société.

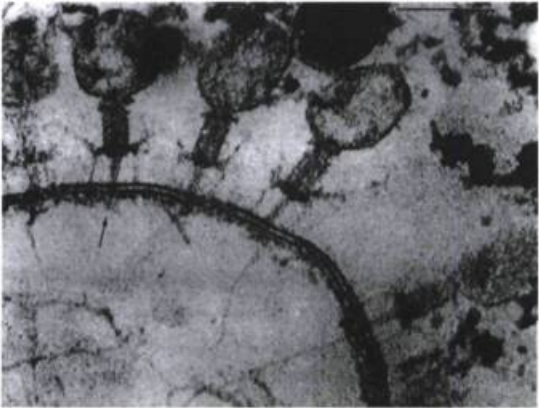
Considérées collectivement, ces œuvres d'art électronique montrent que la technologie peut être non seulement entendue comme une extension du corps²¹, en suivant McLUHAN, mais aussi comme ayant des caractéristiques semblables à celles des espèces. D'une part, les ressemblances entre les comportements reproductifs des virus et des technologies pourraient constituer une menace pour les populations humaines technologiquement avancées. D'autre part, comme cette nature virale des technologies n'est peut-être pas extérieure au corps humain, ayant ses origines dans les profondeurs de l'instinct humain de « fabriquer des outils », et qu'elle est donc une caractéristique humaine, ce programme interne pourrait éventuellement annoncer le remplacement de l'espèce humaine par une espèce mieux adaptée à la technologie. Est-ce que les artistes électroniques seraient des visionnaires capables de nous avertir collectivement, même inconsciemment, de cette espèce émergente ? Dans ce cas, c'est l'avenir qui détient la réponse à la question de savoir si les humains vivront paisiblement avec ces nouveaux êtres, ou s'ils se dirigent vers leur échec final. ■



Cycle d'infection de cellules bactériennes par des bactériophages. Après que le virus s'attache à une cellule bactérienne non infectée (a) son contenu d'ADN est injecté (b). de nouvelles molécules virales d'ADN et de nouvelles couches de protéines virales sont produites (c). À partir de celles-ci sont assemblés des bactériophages infectieux (d) qui sont libérés quand la cellule éclate.
Source : John W. KIMBALL, *Biology*, fourth edition, Addison, Wesley Publishing Company, 1978, p. 298.



Dessin d'un phage *T-even*, T4, montrant ses différentes composantes. Les fibres du phage s'attachent à une cellule bactérienne et la contraction de la membrane cellulaire injecte l'ADN viral à travers l'enveloppe bactérienne.
Source : Ronald M. ATLAS, *Microbiology — Fundamentals and Applications*, MacMillan Publishing Co., 1984, p. 288.



Micrographie électronique montrant l'attachement d'un phage *T-even* à un *E. coli*. Différents virus s'attachent à différents sites récepteurs sur la surface de la cellule hôte. La structure de la queue pénètre la cellule bactérienne (arc) et le phage d'ADN est injecté dans la bactérie quand la membrane cellulaire se contracte.
Source : Ronald M. ATLAS, *Microbiology — Fundamentals and Applications*, MacMillan Publishing Co., 1984, p. 290.

¹⁹ WHITE, *ibid.*, p. 5.

²⁰ WHITE, *ibid.*, p. 5.

²¹ McLUHAN, *ibid.*, p. 71.