

Fonctions et statuts des objets

Artur Tajber

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46199ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

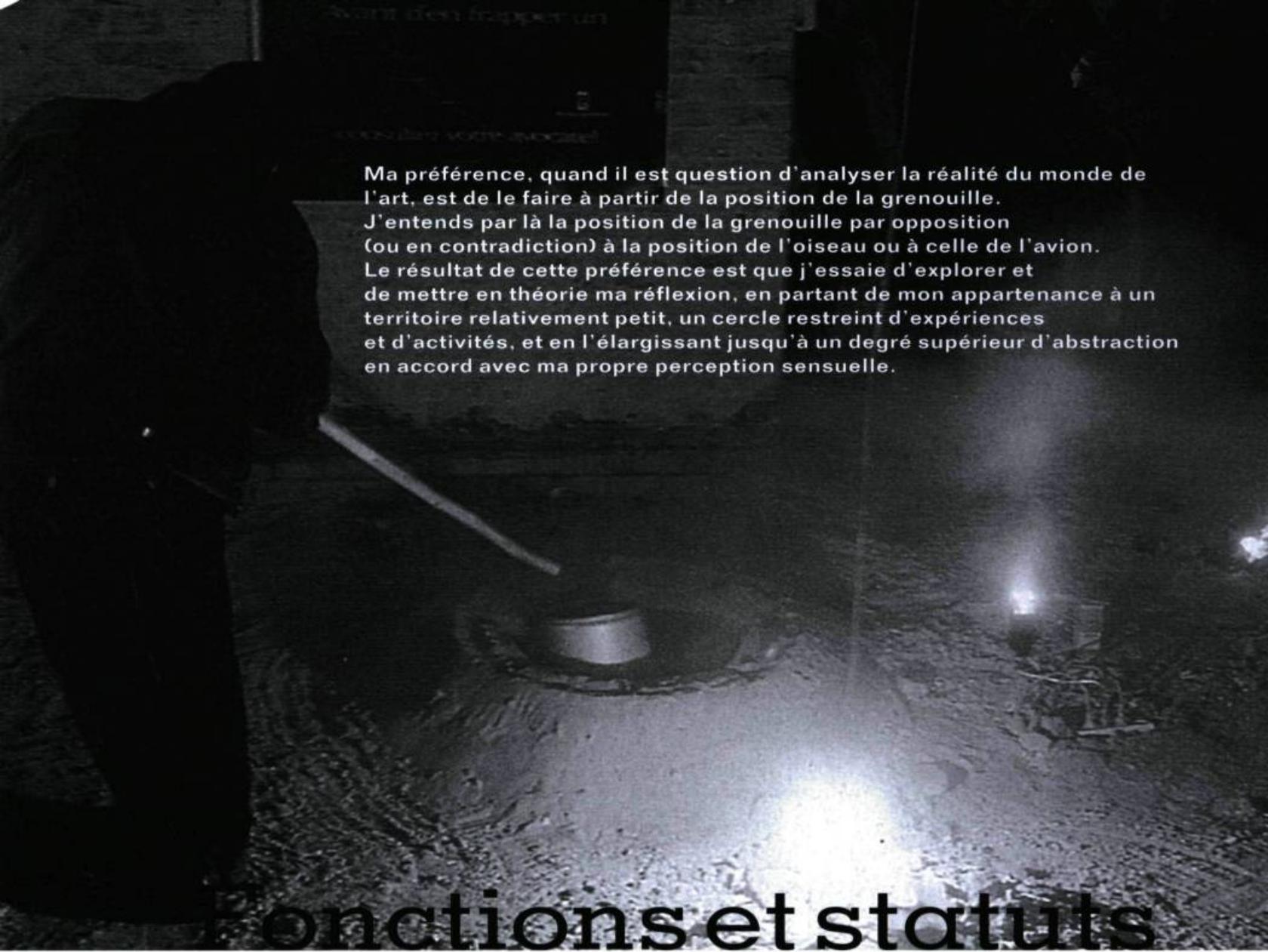
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tajber, A. (1999). Fonctions et statuts des objets. *Inter*, (74), 8–11.



Ma préférence, quand il est question d'analyser la réalité du monde de l'art, est de le faire à partir de la position de la grenouille. J'entends par là la position de la grenouille par opposition (ou en contradiction) à la position de l'oiseau ou à celle de l'avion. Le résultat de cette préférence est que j'essaie d'explorer et de mettre en théorie ma réflexion, en partant de mon appartenance à un territoire relativement petit, un cercle restreint d'expériences et d'activités, et en l'élargissant jusqu'à un degré supérieur d'abstraction en accord avec ma propre perception sensorielle.

Fonctions et statuts

D'abord, je vais tenter de décrire ma distinction intuitive entre ces deux termes : « installation » et « action ». Puisque je ne crois plus au rôle constructif des termes tels « peinture », « sculpture », « arts graphiques », etc., – pas plus d'ailleurs qu'aux termes « performance », « installation », « vidéo-art », « art électronique », « musique », « poésie », etc., qui sont des hypostases (du grec hypostasis) basées sur des attributs distinctifs des médias, des techniques de concrétisation du monde de l'art, des distinctions linguistiques au cœur de représentations à deux, à trois, voire à quatre dimensions. Alors, je préfère analyser le phénomène de l'art en accord avec sa nature visuelle, linguistique, conceptuelle ou temporelle.

Ensuite, disons que je parle d'installation comme étant quelque chose qui repose sur la nature d'un site choisi (intérieur ou extérieur) ou comme étant un ensemble d'éléments qui détermine sa propre relation avec l'espace. De cette façon, je peux imaginer une installation composée d'objets physiques, d'images, mais aussi, par exemple, de mots, de significations et de sons. Le terme « installation » n'est pas limité au seul espace physique, l'action étant un ordonnancement réalisé en relation avec le temps. Ça se rapproche beaucoup de l'idée d'être dans le temps, de participer au temps. En ce sens, la musique *live* serait une action alors que la musique enregistrée ne le serait pas. La performance est un cas particulier d'action, lorsque l'action « est concrétisée » par l'auteur lui-même (non seulement à titre de créateur mental ou de directeur, mais par lui-même, à titre de « corps pensant et agissant »). La performance peut être plus ou moins spectaculaire.

Règle générale, une installation n'est pas le résultat d'une action ou d'une performance et une action n'est pas le résultat d'une installation. Toutefois, plusieurs artistes de performance élaborent des installations en rapport avec leurs performances et des artistes de l'installation créent des performances (parfois). Il arrive aussi quelquefois que l'installation et l'action soient en lien étroit et il devient très nébuleux de trancher pour savoir laquelle a préséance. Certains artistes combinent l'installation et la performance (ou vice versa) dans leurs projets.

Selon moi, ceci découle du fait que confiner l'expression à une seule forme, définie par quelqu'un d'autre, ne nous correspond pas. À l'occasion, il s'agit de simples corrélations entre les fonctions des objets employés par l'artiste durant l'action et leur propre statut en tant qu'objets indépendants.

Mais la nature de la relation entre deux formes théoriquement (ou plutôt nominalement) différentes d'expression, comme « installation » et « action », se concrétise à chaque fois en quelque chose de plus profond que la simple relation installation-action qui (dans le meilleur cas) tient du paradigme artistique et de la motivation personnels, antérieurs au choix même d'être un artiste. Par ailleurs, l'œuvre d'art n'a pas de valeur simplement parce que notre but est de créer de l'art, mais parce que nous avons quelque chose d'important à exprimer ; l'importance de ce message n'émane pas de notre relation à l'art (c'est-à-dire de notre professionnalisme). La valeur de notre œuvre relève de la qualité de la forme d'articulation appropriée à l'importance du message.

La relation entre ma propre pratique de l'installation et celle de la performance (je fais des deux, très souvent liées en une seule et même chose) est la même relation que j'ai, par exemple, par rapport à ce texte. Tout ce que je fais est accompli par le même individu, qui se concentre sur certaines choses choisies, sur certaines idées, etc., et s'inscrit dans la sphère d'une hiérarchie de valeur qui est en mouvement, la direction de ce mouvement étant le résultat de la séquence de « tout » ce que j'accomplis.

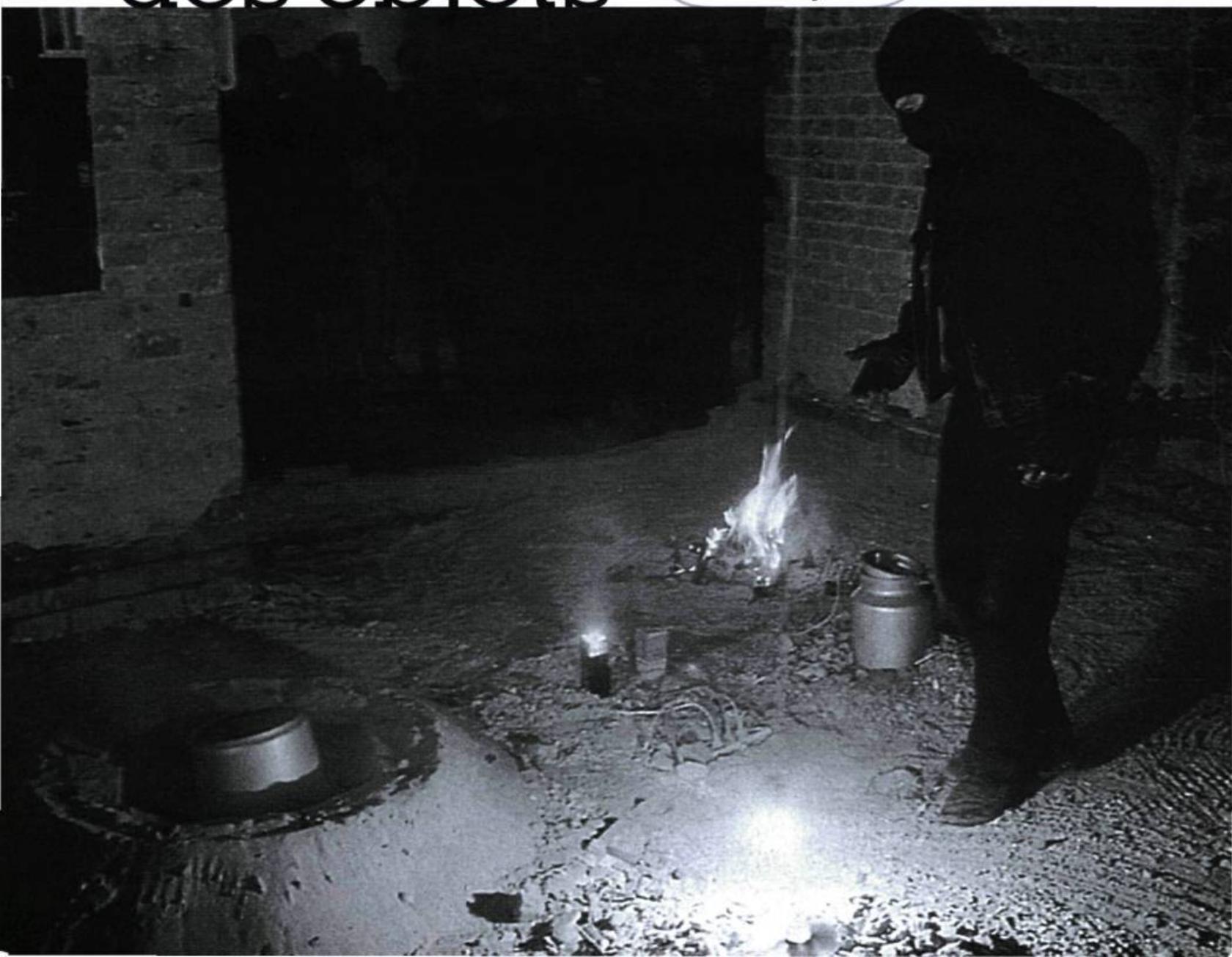
Je puis imaginer quelqu'un qui fasse des performances, des actions, des objets, des images, qui écrive des poèmes, qui chante et fasse bien d'autres choses encore et que ce quelqu'un ne soit auteur d'aucune performance, d'aucune action, d'aucune image, de poème ou de chanson et qui se réalise en combinant tous ces éléments disparates – interpréter, écrire, chanter, créer des images, etc., et rien de tout cela à la fois –, créant un ensemble cohérent, un nouvel hybride sans dénomination. Ceci est possible et j'attends toujours que pareil phénomène se produise. Ce genre de pratique est seulement limité par le cadre de conventions culturelles, par l'éducation et la condition humaine (ainsi, je suis moi-même un très piètre chanteur).

Comment, dans la pratique, actualiser ce genre d'intuition ? Je vais tenter d'expliquer quelques exemples d'activité artistique, en partant en quelque sorte de ma propre expérience.

Certaines personnes sont des « artistes-nés » dans une forme d'expression précise. Elles sont désignées par leurs prédécesseurs par des vocables : par exemple « peintre » ou « musicien » dans le cas d'une sensibilité exacerbée vis-à-vis des couleurs ou des sons. Sous cet aspect, je ne suis pas un artiste de performance. Je n'ai pas ce type de personnalité. Mais je fais principalement de la performance maintenant. Je suis venu à la performance par l'imagination visuelle, étant peintre et sculpteur de formation. Seulement, tout au long de mon enfance, j'ai cherché la forme d'expression qui conviendrait à ma personnalité et je me suis demandé comment articuler et objectiver mes problèmes. Je sais très bien à quel point il peut être facile d'apprendre quelque chose et de le mettre en pratique par la suite et combien aussi il est facile de devenir « parfait » dans une activité quelconque. Atteindre la perfection est confortable, sécurisant... et ne signifie pas toucher la vérité. Pour moi, l'art est un état où nous nous balançons à la limite de nos incapacités et de nos faiblesses. Je ne me définis toujours pas comme un artiste de la performance ou de l'installation, quoique ces deux formes d'activité artistiques fassent partie de ma pratique. Et si nous décidons que ces termes sont importants pour nous (important dans le sens d'« utile » pour décrire quelque chose), la question de savoir où se situe la frontière entre l'installation et l'action dans certaines œuvres deviendrait alors intéressante.

des objets

Artur TAJBER



Achanlochry – Sculpture for Cows, Strathnaver, Écosse du Nord, 1990.

L'inspiration d'origine de cette œuvre réside dans une fascination pour la tourbe, comme matériau et comme élément lié aux fonctions de la vie sur ce territoire, la tourbe étant tout à la fois présente dans le paysage, l'architecture, comme combustible, comme source d'arômes et de goût, et beaucoup plus encore... J'ai décidé d'apprendre à faire la découpe de la tourbe selon la méthode traditionnelle. J'ai emprunté une pelle ordinaire et suis allé dans une région isolée. J'ai déniché une vallée tourbière à quelque 4 kilomètres du village où je vivais. Il n'y avait personne, sauf quelques vaches écossaises. Au début, je me suis mis tout simplement à couper la tourbe. Par la suite, j'ai décidé de travailler en suivant un certain ordre, en traçant des motifs géométriques sur le pré et en dressant des tours cubiques à partir des briques de tourbe. Avec le temps, j'ai décidé d'expérimenter plus avant. J'en ai conclu que chaque aspect de cette action altère l'orientation humaine dans l'espace par rapport aux éléments du paysage visible au-delà de la ligne des collines environnantes, c'est-à-dire des falaises rocailleuses du bord de mer et des monts enneigés. De là, je me mis à construire des structures plus élaborées en rapport avec les directions marquées par les points les plus culminants à l'horizon. J'ai construit un bassin carré d'environ 6 m sur 6 m et d'une profondeur de 1,20 m, le tout encerclé par un mur d'une hauteur de quelque 70 cm à l'extérieur, avec une tour de 2,5 m de hauteur siégeant en plein milieu du bassin. Un travail difficile. J'ai mis environ une semaine pour construire cette structure. Au cours des deux dernières journées, j'ai découvert qu'une eau noire montait du sol et remplissait le bassin. Juste avant de terminer la structure, j'ai invité mes amis afin de leur présenter la dernière partie de la construction dans une sorte de performance. Au cours des deux jours qui suivirent, le bassin s'était rempli d'une eau noire à égalité du niveau du sol de la prairie. Et voilà que je m'aperçus que quelque chose d'incroyable venait de se produire : tout autour de la structure, la prairie s'enfonçait alors que le niveau de l'eau, qui ressemblait à un miroir noir réfléchissant le paysage environnant, allait augmentant, jusqu'à atteindre le sommet du bassin. Je ne sais plus trop ce qui est advenu de cette œuvre par la suite, mais j'y suis retourné par la voie de photographies et d'enregistrements vidéo qui en avaient été faits. Un an plus tard, je mis en œuvre *Achanlochry II*, une installation vidéo basée sur ces photographies et ces enregistrements. Sept années plus tard, je me mis à faire des dessins à partir de la photo-documentation. Il y a maintenant six ans que j'utilise une carte de cette région comme matrice emblématique de localisation dans mes performances.

À l'automne 1998, j'ai vu à Nove Zamky la dernière performance de Istvan KOVACS, artiste hongrois vivant en Slovaquie, une performance des plus symboliques reposant sur un grand nombre d'accessoires. KOVACS utilisait beaucoup d'outils primitifs, ready-made, ainsi que des bricolages emblématiques et de l'argile colorée. L'action était relativement longue et se déroulait lentement. Il a fait une sorte de théâtre visuel basé sur des scènes plutôt statiques. Grâce au rythme lent, il était possible de reconnaître des images distinctes, autant d'installations ou d'images, suggérées par les objets – la silhouette d'Istvan était l'une d'elles –, faisant partie d'un paysage surréaliste.

Toute la pratique de Brian CONNOLLY, artiste d'Irlande du Nord vivant à Belfast, est un conglomérat spécifique d'opérations menées par lui devant un auditoire. Il utilise tous les

matériaux, mais il a quand même certains objets préférés. Il joue avec tous ces matériaux et ces objets, et avec les appréhensions du public, pour créer des structures éphémères, cinétiques et illusoires. L'existence de ces structures est limitée par le cadre du spectacle, mais l'action est très lente. CONNOLLY définit ces actions comme des installations-performances, mais elles sont en elles-mêmes assez fortes et limpides pour exister sans cette description.

Barbara MARON, une artiste de Cracovie, réalise des œuvres qu'elle présente publiquement comme des installations, mais des installations extrêmement liées à la marche du temps. À preuve, la pièce intitulée « *Three Aspects* » qu'elle présenta en 1990 à la première QQ Gallery de Cracovie. À l'origine, le plancher d'une petite galerie située dans un sous-sol était recouvert de sable. L'élément clé de l'installation était l'idée d'une tour faite de sable. Afin d'ériger cette tour, l'artiste décida de lui construire un cadre solide : une cheminée faite de briques. Elle accumula ensuite le sable mouillé et mélangé à de la gélatine dans la cheminée et, le lendemain, elle dévoila le cœur de la tour, brique par brique, devant le public.

J'ai souvenir d'une œuvre très forte, intitulée « *Carpe vivante* », réalisée il y a 2 ans à l'angle d'une rue principale par un jeune artiste, lui aussi de Cracovie, Artur BUJAK. Il y avait trois structures de bois formant la lettre « T » (comme une croix). Ces structures, d'une dimension approximative de 150 sur 200 cm, étaient peintes en orange et gisaient sur le gazon comme des cartes à jouer ou des tuiles d'un toit. La différence de hauteur entre les segments était compensée, pour chaque structure faite de verre, par quatre pyramides transparentes. Chaque bras plus court de la croix était supporté par deux pyramides, et six pyramides extérieures contenaient des têtes de poisson donnant l'impression de plus petites pyramides à l'intérieur. Tout à côté, un très puissant système audio faisait entendre sans arrêt, 24 heures d'affilée, le bruit d'un cœur qui bat. À prime abord, l'artiste avait songé à amplifier le battement de son propre cœur et de passer 24 heures à titre d'élément audio de son installation. Il laissa tomber l'idée lorsque quelqu'un lui fit un cadeau : un enregistrement de battements de cœur sur cassette destiné aux professionnels et intitulé « *Cœur mâle, Âge moyen, Pas trop usé* ».

Je me rends compte que la relation installation-action est particulièrement intrigante dans les actions où les artistes passent une grande partie de leur temps à modeler matériaux et objets, à construire des structures visibles, ou dans ces installations où l'emphase est mise sur le processus. Mais beaucoup de gens intéressants travaillent des matériaux, activent des processus sans prétendre être des « actionnistes », des performeurs ou des « installationnistes ». Quoiqu'il en soit, il semble bien que l'élément commun à l'installation et à l'action soit un processus actualisé dans le temps.

Je crois être en mesure de maîtriser la plupart des catégories terminologiques du champ de l'art pour décrire ces deux types d'expérience artistique. Installation, travail *site specific*, performance, intervention, etc., – pourquoi pas une sculpture pour les vaches ? –, tous ces mots ne sont, somme toute, que des vocables descriptifs et ne détiennent aucune force créatrice. J'utilise ces termes lorsque j'essaie d'expliquer quelque phénomène à quelqu'un, et ils me servent jusqu'au moment où ils deviennent des facteurs de limitation à ma pratique.

J'ai suffisamment fourni d'exemples ici pour pouvoir affirmer que le plus important est de préciser une intention et de trouver une voie pour l'actualiser. Les divergences entre les différentes formes de (re-)présentation ne sont que des diffé-

rences de seconde classe ; elles sont beaucoup moins importantes que la complexe structure signifiante elle-même, bien sûr, mais elles sont quand même suffisamment importantes pour déterminer la qualité et la saveur de la communication. Sans cesse, lorsque j'essaie de comparer ce genre de communication avec le langage parlé, je parviens à la même conclusion : c'est aussi simple que d'imaginer la relation entre l'expression orale et l'écrit. L'action est une forme de communication, de même que l'installation – qui est une forme différente de communication, mais que l'on utilise néanmoins dans un but de transmission d'un message –, comme dans le cas de la distinction entre la langue parlée et la langue écrite.

La différence entre l'action et l'installation ou entre le discours et l'écrit détermine le sens du message.

Par ailleurs, certains sujets semblent prédestinés à un certain genre de (re-)présentation, et nous avons le pouvoir de créer des liens inséparables entre médium et message. Nous décidons aussi quelle forme de (re-)présentation s'avère adéquate ou exprime le mieux nos besoins du moment.

Certes, je peux imaginer qu'il soit possible que quelqu'un décide de s'exprimer par écrit pour le reste de ses jours et de ne plus jamais utiliser la parole. Ou vice versa. Mais, en fait, je ne vois aucune raison rationnelle d'agir ainsi.

Il y a quelques semaines, je discutais avec Pierre RESTANY à propos de son observation à l'effet qu'une nouvelle *lingua franca* ou un type d'*esperanto* de l'art était né tout récemment. À son avis, ce phénomène peut être observé tout particulièrement en périphérie des « hauts lieux de la culture » : dans les banlieues des grandes métropoles, dans certaines régions du « Tiers Monde ». Beaucoup d'artistes, jeunes et peu formés mais pleins d'énergie et de potentiel, utilisent couramment une forme d'expression ouverte faite d'un amalgame de stratégies

disparates d'artistes célèbres. Pour ces jeunes artistes, peu importe de savoir quoi que ce soit de plus sur DUCHAMP, VAUTIER, FLUXUS ou autre... Ils apprennent très rapidement les « mots » et les « formes grammaticales » récupérés et ils se construisent un langage international qui coule de soi et qui est imprégné de flexibilité et d'énergie ; un langage qui ne fait pas dans les subtilités, mais qui suffit amplement pour la communication.

Je suppose que l'observation de Pierre est pertinente. C'est une deuxième face du problème. D'une part, les critiques et les théoriciens essaient de construire un réseau de termes autour de phénomènes sélectifs de l'art – principalement sur les phénomènes les plus lucratifs, ceux dont la promotion est faite à grands frais par les grands centres économiques –, avec les frustrations que cela peut engendrer. Ces critiques et ces théoriciens tentent de définir chaque artiste à l'aide de mots au sens plus ou moins étroit. Et beaucoup d'artistes croient en une fonction magique de ces notions symboliques, dépensant ainsi beaucoup de temps à réduire leurs besoins réels et leurs rêves à un cadre préconçu. L'accumulation de ces (pré-)reconnaisances leur procure l'illusion de se retrouver au sommet du monde. Mais voici que, d'autre part, une foule d'affamés pleurent sur leur sort : ils veulent être entendus et être vus.

L'installation et l'action sont en quelque sorte des cadres aussi.

Faut-il croire que chaque cadre soit un cliché ?

