

# INNOVATION ET ART CONTEMPORAIN :

le spectre du progrès, le fantasme de l'immatériel, la réalité de la technique

**Cécile Dazord**, Chargée de l'art contemporain au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France

**Résumé :** À la question de l'innovation sont associées les notions de technique et de progrès. L'objet du présent article est d'envisager la pertinence de ces deux notions du point de vue de l'art contemporain. La déconstruction du paradigme progressiste, largement dominant en histoire de l'art, au moins jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît, en effet, constitutive de la modernité dans un premier temps, puis de la contemporanéité. La critique du progrès engendre alors un rejet de la technicité comme critère d'appréciation des œuvres qui, par extension, prend la forme d'un discredit plus général de la technique. Cette méfiance envers la technique se manifeste notamment au moment même où, à partir des années 1960, la création artistique, traditionnellement artisanale (fondée sur le geste et la mise en forme de la matière), tend à s'industrialiser en incorporant directement dans les œuvres des artefacts issus de chaînes de production en masse, voire des processus de fabrication industrielle. Ce paradoxe d'un rejet de la technique contemporain de son intégration et assimilation est particulièrement sensible dès lors que l'art contemporain est envisagé du point de vue de sa conservation-restauration.

**Abstract :** Connected to the question of innovation are the notions of technology and progress. The purpose of this article is to consider the relevance of those two notions from the point of view of contemporary art. The deconstruction of the progressive paradigm, widely prevailing in art history at least until the end of the 19th century, seems to actually be a constituent of, first modernity, then contemporaneity. Criticising progress then engenders a rejection of technicity as a criterion of appreciation of works which, by extension, turns into a more general discredit of technology. That mistrust towards technology appeared more particularly from the 1960's onward, at the very moment when art creation, which was traditionally craft (based on gesture and material modelling), tends to become industrialised, directly integrating mass-production line artefacts in the works, or even industrial manufacturing processes. That paradox of a rejection of technology, coexisting to its integration and assimilation is particularly delicate once the conservation-restoration of contemporary art is at stake.

L'objet du présent article est d'envisager la notion d'innovation du point de vue de l'art contemporain. Si l'on se contente d'une définition sommaire de son acception courante et actuelle, l'innovation apparaît comme un processus dynamique fondé sur l'inventivité (ou la créativité) et vecteur de nouveauté, ayant partie liée avec la technique, la recherche scientifique, l'économie et l'industrie. En ce sens, elle est indissociablement liée à l'idée de progrès, qui postule un perfectionnement constant, articulé à une chronologie continue ou cyclique et à un principe de cumulation des savoirs.

L'art contemporain apparaît dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Son départ peut être daté, selon les historiens ou les institutions, entre les années 1960 et 1980. Il succède à l'art moderne dont l'essor se situe approximativement entre les années 1905 et 1930 et qui apparaît lui-même comme une répercussion de la modernité advenue sur tous les fronts dans le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle. L'art contemporain s'inscrit dans la filiation et en rupture avec ce que depuis le 18<sup>e</sup> siècle on a appelé les beaux-arts. Circonscrire l'art contemporain autrement que par une périodisation chronologique constitue un défi dans la mesure où, par principe, ce dernier s'emploie à échapper à toute forme ou espèce de limitation ou délimitation et constitue un champ en constante extension et construction (voire déconstruction).

L'indistinction entre art et technique au cours de l'antiquité et du moyen âge et l'avènement de l'art comme émancipation de la technique à partir – et surtout à l'issue – de la Renaissance sont un lieu commun de la pensée occidentale. Incontestablement, selon cette tradition, l'histoire de l'art et celle des techniques sont étroitement liées. Que les beaux-arts soient irréductibles à la technique ou non, leur histoire apparaît, à l'instar de celle des techniques, dominée par un paradigme progressiste.

L'innovation envisagée depuis le point de vue de l'art contemporain fait essentiellement surgir deux questions : la pertinence de la notion de progrès et, au-delà, la place et le rôle de la technique dans la création artistique contemporaine.

### **Le paradigme progressiste**

Au cours de la Renaissance, la redécouverte de l'Antiquité constitue à elle seule une

démarche historique. Le récit historique sur l'art est alors dominé par le récit biographique dont *les Vies des artistes (Vies des plus excellents, sculpteurs et architectes, 1550-1568)* de Georgio Vasari<sup>1</sup> constituent l'exemple le plus notoire. La production d'écrits sur l'art ne se réduit certes pas au discours historique. Un siècle plus tôt, Leon-Battista Alberti a posé les jalons d'une

/// *Cécile Dazord est agrégée de lettres classiques et conservatrice du patrimoine.*

*De 2001 à 2005 elle a été responsable de l'art contemporain au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.*

*Depuis 2006, elle est chargée de l'art contemporain au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France où elle travaille à l'élaboration d'un programme de recherche et d'études sur les problèmes conservatoires spécifiques à l'art contemporain et, plus particulièrement, les phénomènes d'obsolescence technologique. ///*

1 : G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique sous la dir. d'A. Chastel, 12 vol., Berger-Levrault, Paris, parus de 1981 à 1989, rééd. Actes sud, 2002. G. Vasari, *Vies des artistes (Vies des plus excellents, sculpteurs et architectes, 1550-1568)*, traduit par Léopold Leclanché et Charles Weiss, rééd. Véronique Gérard-Powell, Grasset, Les cahiers rouges, Paris, 2007.

théorie de la peinture fondée sur une approche mathématique de la perspective (*De pictura*, 1435) et, tout au long de la Renaissance, la question de la *mimesis*, qu'elle désigne l'imitation des anciens ou de la nature, a constitué une préoccupation de tout premier ordre.

C'est au 18<sup>e</sup> siècle qu'apparaît et se généralise le récit historique, non plus centré sur une approche biographique et le récit de vies, mais situé géographiquement et, surtout, structuré chronologiquement. Le déroulé chronologique est invariablement dominé par deux figures : un régime d'opposition binaire entre ancienneté et modernité, tradition et nouveauté ou obscurité et lumières, dans lequel modernité, nouveauté ou lumières apparaissent immanquablement comme l'avènement d'un ordre marqué du sceau du progrès, au regard duquel le précédent est perçu comme caduque et obsolète ; une structure ternaire reposant sur la figure du cycle visant à l'identification d'un temps fort ou apogée, nécessairement précédé de prémisses et suivi par un déclin. Les adjectifs, adverbes ou suffixes dénotant une succession chronologique (archaïque, classique, tardif ; haut et bas ; pré- (ou proto-) et post-) ne constituent pas des marqueurs temporels anodins. L'ordre chronologique est ainsi doublé d'une hiérarchisation. De Winkelmann et ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755)<sup>2</sup>, à Wölfflin et ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915)<sup>3</sup>, cette approche progressiste, structurée autour de régimes d'opposition ou de mouvements cycliques, a dominé la discipline de l'histoire de l'art par ailleurs naissante en tant que telle.

La remise en cause du récit historique fondé sur une hiérarchisation des valeurs et des époques et, plus fondamentalement, sur les notions de progrès et de déclin, apparaît à la fin du 19<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre d'Alois Riegl, qui fait depuis les années 1980 l'objet d'une redécouverte et réévaluation par les historiens. La *Grammaire historique des arts plastiques* (posthume, 1966) et *Le culte moderne des monuments* (1903) ont ainsi été traduits et édités en français respectivement en 1978<sup>4</sup> et 1984<sup>5</sup>. *Questions de Style, Fondements d'une histoire de l'ornementation* (1893), plus spécifiquement consacré à la critique de la hiérarchisation des styles, est paru en France en 1992, avant de faire l'objet d'une réédition chez le même éditeur en 2002, attestant, par là même, l'acuité de cette problématique<sup>6</sup>.

Dans le mitan du 20<sup>e</sup> siècle, le contrôle brutal exercé sur la création artistique par les régimes totalitaires au nom de l'avènement de formes de société supposées nouvelles et meilleures a durablement marqué les esprits. L'exploitation idéologique et propagandaire par le régime nazi du paradigme progressiste et, plus précisément, de la figure du déclin, à l'occasion des expositions d'« art dégénéré » orchestrées par le 3<sup>e</sup> Reich, ont durablement sapé les fondements de la notion de progrès appliquée à l'art.

Au sortir de la seconde guerre mondiale, la *Kulturindustrie* identifiée par Adorno et Horkheimer dans *Dialectique de la raison* (1947)<sup>7</sup> constitue ainsi un second temps fort et décisif dans la critique d'une conception

2 : J. J. Winkelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), traduction française M. Charrière, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1991.

3 : H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915), trad. C. et M. Raymond, Plon, Paris, 1952, rééd. Gallimard, Paris, 1966, rééd. Gérard Monfort, Paris, 1989.

4 : A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques* (1966), traduit par Éliane Kaufholz, présenté par Otto Pächt, Klincksieck, La vie des formes, Paris, 1978.

5 : A. Riegl, *Le culte moderne des monuments, Son essence et sa genèse* (1903), traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek ; avant-propos de Françoise Choay, Seuil, Paris, 1984.

6 : A. Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. H. A. Baatsch et F. Rolland, Préface H. Damisch, Hazan, Paris, 1992.

7 : T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectique de la raison* (1947), traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1974 ; rééd., Gallimard, Tel, 1983 ; 1989.

progressiste du discours historique rapporté aux productions artistiques et culturelles. L'articulation ou la collusion entre culture et industrie apparaît vecteur de régression et d'aliénation plutôt que d'émancipation. Dans le contexte de la culture de masse ou de l'industrie culturelle, uniformisation et standardisation prennent le pas sur créativité et originalité.

### **Du paradigme artisanal (fondé sur le style, l'originalité ou l'auteur)...**

L'idée de progrès en art apparaît étroitement solidaire d'une représentation de la création structurée et organisée autour d'entités cohérentes, qui prennent notamment la forme de styles. A la différence du mouvement, consistant en un phénomène collectif de reconnaissance de valeurs communes, le style apparaît, schématiquement, comme la synthèse de deux forces contraires : un ensemble de normes (ou canon) dicté par une instance régulatrice (une académie) et la manière individuelle (de traduire ou interpréter ces canons). Le style est formellement reconnaissable ou identifiable.

L'affranchissement de toute espèce de canons et l'affirmation de l'autonomie de l'art qui ont accompagné l'avènement de la modernité depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, dans le sillage du génie romantique, ont ainsi logiquement déstabilisé la construction historique fondée sur les styles ou les mouvements et, partant, le récit historique progressiste.

L'art contemporain s'est à son tour employé à tordre le cou à la question du style. Le structuralisme, qui a profondément marqué les approches théoriques de la création artistique à partir des années 1960, notamment à travers les écrits de Roland Barthes, a donné un nouveau fondement à une approche rigoureusement idiosyncrasique de l'acte créateur, affranchi de toute forme d'appartenance collective, abstrait de tout contexte. La figure de l'artiste « inclassable » à l'œuvre « protéiforme », véritables gimmicks de la critique contemporaine, sont emblématiques de cette constitution d'une singularité absolue et du refus de toute espèce de catégorisation.

Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle et, plus particulièrement à partir des années 1960, les démarches artistiques reposant ainsi sur une forme d'individualisation de la création sont nombreuses. On peut voir en Kurt Schwitters une figure tutélaire de ce processus. Le *Merz* est un principe forgé au sein de son propre travail<sup>8</sup>, autour duquel, à partir des années 1920, s'articule l'ensemble de son œuvre ou, plutôt, dans lequel converge toute sa démarche avec le *Merzbau*<sup>9</sup>, structure édiflée au sein de son domicile à Hanovre et complétée pendant plus de dix ans jusqu'à son exil.

L'art de la performance, dont l'un des foyers d'émergence est l'Autriche des années 1970 avec le groupe dit des « actionnistes viennois », peut être considéré comme une manifestation radicale de cette idiosyncrasie, en circonscrivant la proposition artistique à la figure singulière de l'artiste, voire à son corps. À la même époque, le travail de Joseph Beuys, qui excède largement les

8 : Le terme *Merz* est issu d'une toile réalisée par l'artiste en 1919 intitulée *Merzbild I, le Psychiatre* (1919, Malborough-Gerson Gallery, New York). "Merz" est extrait du mot "Kommerz Bank".

9 : K. Schwitters, *Merbau*, 1920-37. Le *Merzbau* a été détruit en 1943 par un bombardement nazi. Schwitters en avait repris le principe, mais aucun des structures édiflées ultérieurement n'a abouti ou n'a survécu. Des reconstitutions ont été effectuées à titre posthume – la première au Sprengel Museum à Hanovre, qui détient un fond d'archives important consacré à l'artiste, dans lequel se trouvent notamment des photographies du *Merzbau* original. Une reconstitution du *Merzbau* a également été réalisée en 1994 à Paris lors de la rétrospective que lui a consacrée le Musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou.

limites de la performance – Beuys lui-même préférerait le terme forgé par ses soins de « Soziale Plastik », généralement traduit par « sculpture sociale » – est entièrement cristallisé autour du personnage de l'artiste, comme construction sise entre biographie et fiction. La figure, charismatique voire mythique, du chamane, abondamment convoquée par les critiques et historiens pour désigner le personnage beuysien, traduit la puissance de la personnalisation à l'œuvre dans son travail. L'épreuve que constitue la confrontation avec un coyote dans un espace confiné pendant plusieurs jours lors d'une performance réalisée en mai 1974 et intitulée *// like America and America likes me*<sup>10</sup> est emblématique de ce fort engagement du personnage dans sa pratique. L'inscription, par le critique Harald Szeemann, d'une section intitulée « Mythologies individuelles » dans le parcours de la Documenta en 1972 a fait date, entérinant la tendance à l'idiosyncrasie (au détriment du style) par les pratiques artistiques contemporaines.

### **... au paradigme techniciste (intégration dans les œuvres d'objets manufacturés ou de composants, de mécanismes, de machines)**

Dans la foulée de l'entreprise moderniste de réduction de l'art à ses constituants, théorisée notamment par Clément Greenberg<sup>11</sup>, qui marque l'après seconde guer-

re mondiale (la peinture réduite à la toile et au plan, la sculpture au socle et au volume, etc.), la figure de l'auteur (*authorship*) et la notion d'originalité font, à leur tour objet d'un processus de déconstruction, dont les démarches artistiques relevant de l'appropriation sont emblématiques. Sherrie Levine engage ainsi à partir de 1977 un travail de « re-photographie » (reproduction photographiques de photographies émanant le plus souvent d'artistes majeurs) présenté pour la première fois dans une exposition collective en 1977 (*Picture* organisée par le critique Douglas Crimp à l'espace Artists Space à New York)<sup>12</sup>.

On peut voir comme une conséquence logique de cette interrogation (ou négation) de la possibilité d'une création originale, l'introduction dans les œuvres d'artefacts ou de processus fabrication industrielle qui traverse tout le 20<sup>e</sup> siècle – dès les années 1910 et massivement à partir des années 1960.

Le ready-made initié par Marcel Duchamp a constitué l'un des premiers temps fort de l'intégration d'objets manufacturés dans des œuvres : roue de bicyclette (datant de 1913 et considéré comme le premier)<sup>13</sup>, porte-bouteille, urinoir (resté mythique)<sup>14</sup>,... A partir des années 1960, le Pop art généralise l'utilisation de produits de consommation courante intégrés aux œuvres ou exposés comme œuvres. L'utilisation récurrente de produits emballés ou de leur image par Andy Warhol, des

10 : J.Beuys, *I like America and America likes me*, 1974. Performance réalisée en mai 1974 à New York à la galerie René Block (durée : trois jours). Des photographies de l'action avaient été prises par Caoline Tisdall et publiées dès 1976 : Cf. Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*, Schirmer/Mosel, München, 1976.

11 : C.Greenberg, *Art et culture, Essais critiques*, (1961), traduction Ann Hindry, Macula, Vues, Paris, 1988.

12 : Artists space est fondé en 1972 et financé par l'Etat de New York. Situé au 38 Greene Street, le lieu existe toujours. Un certain nombre d'expositions s'y sont déroulées qui ont fait date dont *Picture* organisée par l'historien d'art et critique Douglas Crimp en 1977 qui a constitué l'exposition manifeste de l'« appropriationnisme » (fondé sur la ré-appropriation d'œuvres existantes).

13 : M.Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913-14/1964. L'original, perdu, a été réalisé à Paris en 1913. La réplique réalisée en 1964 sous la direction de Marcel Duchamp par la Galerie Schwarz, Milan, constitue la 6<sup>e</sup> version de ce Ready-made. Un exemplaire est conservé au Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou. Assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret, métal, bois peint 126,5 x 31,5 x 63,5 cm.

14 : M.Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964. L'original, perdu, a été réalisé à New York en 1917. La réplique a été réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz, Milan et constitue la 3<sup>e</sup> version, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 63 x 48 x 35 cm.

*Campbell's tomato soup aux Brillo box*<sup>15</sup>, pour ne citer que ces deux exemples, assimilait ainsi œuvre et produit, artiste et chaîne de production, création et technique, entérinant l'impossibilité de faire œuvre d'originalité.

Dans *Originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, Rosalind Krauss<sup>16</sup> constate et analyse le passage, à partir des années 1960, de l'exaltation du geste créateur, porté à son paroxysme par l'expressionnisme abstrait<sup>17</sup>, à un mode de création fondé sur l'emploi et le réemploi de motifs (*patterns*), au nombre desquels la grille ou la sérialité. Ce passage est également celui, dans le domaine artistique, d'une technique artisanale à une technique industrielle. A ce point, l'industrialisation sans cesse croissante des processus de fabrication apparaît autant une conséquence qu'une cause de la remise en question de la notion d'originalité et de la figure de l'auteur. L'ouvrage de Rosalind Krauss pointe, en tous cas, un écho de ce phénomène d'industrialisation dans la création artistique.

L'émergence, à la même époque, d'une esthétique du rebus, à l'œuvre aux Etats-Unis chez les artistes Néodada (les *Combine paintings* de Rauschenberg)<sup>18</sup>, en France chez les Nouveaux réalistes (Tableaux-pièges de Spoerri<sup>19</sup>, Accumulations d'Arman<sup>20</sup>) ou d'une esthétique du matériau pauvre en Italie chez les artistes de l'Arte povera<sup>21</sup>, en France dans le courant Support-Surface<sup>22</sup>, semble s'inscrire en contrepoint (critique ou nostalgique, c'est une affaire d'interprétation) des évolutions techniques des Trente glorieuses.

L'avènement, toujours dans les années 1960, de l'Art conceptuel, dont l'ouvrage publié en 1973 par Lucy Lippard (*Six years : The Dematerialization of the Art Object, 1966-1972*)<sup>23</sup> constitue, en quelque sorte, le volet théorique, est souvent schématiquement résumé comme un primat absolu du concept sur la forme matérielle des œuvres. Le primat du concept passe par une neutralisation de la forme dont une modalité est l'emprunt des codes formels en vigueur les plus ordinaires, dépersonnalisés et objectivés. Benjamin

15 : A. Warhol, *Campbell's soups cans*, 1962, acrylique et liquitex peint en sérigraphie sur toile, série de 32 toiles de 51 x 41 cm chacune, New York, Museum of Modern art (première utilisation par l'artiste de l'image de ces fameuses boîtes de soupe qui sera ensuite déclinée sous d'autres formes). C'est à la Stable Gallery à New York que Warhol expose pour la première fois ses *Brillo boxes*, reproductions à l'identique (sérigraphie sur bois) de l'emballage des boîtes de savon Brillo alors commercialisées (400 boîtes, 50,8 x 50,8 x 43,2 cm) (disparue la pièce a fait l'objet de ré-éditions ; d'autres œuvres ont été réalisées par Warhol utilisant également des répliques de boîtes de savon Brillo).

La fondation Andy Warhol travaille actuellement à publier le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste : *The Andy Warhol catalogue raisonné*. Trois volumes sont d'ores et déjà parus : vol. 1, *Paintings and sculpture, 1961-1963*, ed. Georg Frei and Neil Printz, Phaidon, London, New York, 2002 ; vol. 2, *Paintings and sculpture 1964-1969*. 02A. 02B, ed. Georg Frei and Neil Printz, Phaidon, London, New-York, 2004 ; vol. 3, *Paintings and sculpture 1970-1974*, ed. Neil Printz, Phaidon, London, New-York, 2010.

16 : R. Krauss, *Originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes* (1985), traduction Jean-Pierre Criqui, Macula, Vues, Paris, 1988 ; rééd. 1993 ; 1998.

17 : L'expressionnisme désigne un courant de peinture abstraite non-géométrique et gestuelle apparu aux Etats-Unis après la seconde guerre-mondiale.

18 : Rauschenberg initie la série des « Combines » ou « Combine paintings », sortes de collages tri-dimensionnels en 1954. *Monogramm*, sans doute l'un des plus célèbres est notamment constitué d'une chèvre angora et d'un pneu. Refusé par le MoMA, il a été acquis en 1965 par le Moderna museet de Stockholm.

19 : La première grande exposition des « Tableaux-pièges » de Spoerri a lieu à Milan chez Arturo Schwarz en 1961 : les restes d'une situation (souvent un repas) sont fixés et figés en l'état ; le résultat ainsi obtenu est présenté accroché au mur à la manière d'un tableau. Le Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou lui a consacré une exposition en 1990.

20 : Arman commence à réaliser ses premières « Accumulations » en 1959, empilement et agrégation d'objets présentés à la manière et selon les conventions de la sculpture. Le Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou lui a consacré une exposition en 2010.

21 : L'expression « Arte povera » a été forgée en 1967 par le critique italien Germano Celant pour désigner un ensemble d'artistes manifestant une relation critique à l'œuvre comme produit, recourant ainsi notamment à des matériaux pauvres, naturels, éphémères – sans pour autant se laisser réduire à ce seul aspect. Cf. Giovanni Lista, *L'Arte Povera*, Cinq Continents Éditions, Milan-Paris, 2006.

22 : La première exposition du groupe Supports-Surfaces a lieu en 1969 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. En 1972 le groupe se dissout. L'utilisation de matériaux naturels et bruts et la déconstruction moderniste des éléments constitutifs de la peinture ou de la sculpture sont également caractéristiques du mouvement.

23 : L. Lippard, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London, 1973 (cop.), rééd. University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997.

Buchloh<sup>24</sup> avait ainsi souligné l'esthétique bureaucratique d'une part importante de l'art conceptuel. Le recours systématique au texte dactylographié, souvent associé à des photographies, qui prend la forme du constat ou de la définition (chez Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Dan Graham, etc.), est emblématique de cette recherche de transparence formelle.

Bien que dématérialisation ne signifie pas immatériabilité, mais plutôt aspiration à se soustraire à la matérialité et désigne, par conséquent, davantage une stratégie qu'un état ; bien que la dématérialisation, en l'occurrence, s'apparente avant tout à une tentative de neutralisation de la forme, la réception de l'art conceptuel a martelé et généralisé l'idée d'un intérêt secondaire de la forme, autrement dit et par voie de conséquence, des aspects matériels et techniques des œuvres : la technicité et la virtuosité ne constituent plus, loin s'en faut, une valeur, un critère d'appréciation des œuvres.

Parallèlement, l'essor quasi contemporain des technologies de l'information et de la communication, dites nouvelles, supposées immatérielles, selon un préjugé communément répandu, a, à son tour, dans le champ de la création artistique (où elles apparaissent plutôt sous le nom de nouveaux médias ou nouvelles technologies), entériné et corroboré le fantasme de l'immatérialité. Ces technologies, qualifiées de nouvelles selon un paradigme progressiste et un régime d'opposition bi-polaire entre tradition et nouveauté que l'on croyait révolu,

improprement nommées technologies plutôt que techniques, ce qui leur confère un surplus de scientificité, ne reposent plus sur des processus de mécanisation ou de transformations chimiques mais sur la circulation de flux et la mise au point de réseaux sans doute moins immédiatement tangibles mais loin d'être immatériels. La technologie dite sans fil suppose toujours un émetteur et un récepteur câblés et alimentés énergétiquement, les données numériques prétendument dématérialisées requièrent toujours des espaces de traitement et de stockage physiques également alimentés en énergie, etc.

### **Paradoxe du rejet de la technicité au moment même ou la technique est intégrée aux œuvres**

Si la technicité et la virtuosité sont disqualifiées comme critère d'appréciation de l'art dans la création contemporaine, la technique, en revanche, sous forme de composants, éléments, mécanismes ou machines est omniprésente – dès les années 1910 et les expériences des avant gardes et massivement à partir des années 1960.

Le mouvement motorisé est introduit dans les œuvres dès la première moitié du siècle (notamment les Rotoreliefs de Marcel Duchamp de 1935<sup>25</sup>, ou le *Modulateur espace-lumière* de Moholy-Nagy de 1930<sup>26</sup>) et, plus largement, dans les années 1950-60, avec la vague de l'art

24 : B.H.D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel 1962-1969) », *L'art conceptuel, une perspective*, Paris-Musées, Paris, 1989, pp. 25-39.

25 : Brevetés et présentés au concours Lépine en 1935, les *Rotoreliefs* sont des jouets optiques constitués de disques de carton, imprimés de motifs graphiques qui, mis en mouvement circulaire sur un phonographe, produisent une illusion de volume tridimensionnel. Tirés à l'origine à 500 exemplaires par Henri-Pierre Roché à Paris. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou en conservent quelques exemplaires.

26 : L.Moholy-Nagy, *Modulateur espace-lumière*, 1922-30. Conçu au Bauhaus et produit avec l'aide de la firme AEG le *Modulateur espace-lumière* est souvent considéré comme l'une des premières sculptures intégrant le mouvement et la lumière artificielle. L'original a été perdu, un fac similé a été réalisé en 1970, conservé dans les collections du Van Abbe museum aux Pays-Bas

cinétique dont les expositions *Le mouvement* organisé à Paris à la galerie Denise René en 1955 ainsi que *Bewogen, Beweging et Dylaby* présentées en 1961 et 1962 au Stedelijk Museum à Amsterdam ont constitué des temps forts. La lumière apparaît intégrée aux œuvres, là encore, dès le début du siècle puis, plus largement, dans les années 1950-60 avec *Op art* dont l'exposition *The responsive Eye* organisée au Moma en 1965 est restée emblématique ; dans les années 1970, les artistes recourent fréquemment au néon (des enseignes lumineuses) ou aux tubes fluorescents (sources d'éclairages perçues comme strictement fonctionnelles). Le Zentrum für Kunst und Medien (Centre pour la culture et les médias) de Karlsruhe a ainsi tenu en 2005-2006 une exposition exclusivement dédiée à la lumière dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : *Kunstlicht aus Lichtkunst*<sup>27</sup>. A partir des années 1960, les artistes plasticiens recourent au film et à la vidéo. L'usage de la vidéo par les artistes devient massif dans les années 1980. Et depuis les années 1990, l'informatique est également intégrée par la création artistique qui utilise des programmes existants ou crée ses propres logiciels.

Le rejet de la technicité et de la virtuosité comme critères d'appréciation a ouvert la voie pour la création artistique à une émancipation salutaire du carcan des canons ou des styles. Par assimilation, néanmoins, il a conduit à un relatif désintérêt dans la réception de l'art pour la technique dont les effets pervers apparaissent manifestement dès lors qu'on envisage l'art contemporain du point de vue de la conservation-restauration. L'intégration dans les œuvres de composants, éléments,

mécanismes, appareils issus de processus de fabrication industrielle en masse a déplacé l'objet traditionnel de la conservation-conservation de l'altération des matériaux (phénomène physique) vers l'obsolescence des matériels, soit la mise hors des circuits commerciaux d'un produit remplacé par un autre jugé plus performant (processus socio-économique). Depuis le tournant des années 2000, les publications, colloques et réseaux se multiplient sur le sujet attestant une prise de conscience de la spécificité de la conservation-restauration de l'art contemporain en général, et plus particulièrement de la problématique de l'obsolescence<sup>28</sup>.

La pérennisation, qui constitue l'horizon du musée par excellence, appliquée à des artefacts industriels en proie à l'obsolescence, constitue un défi et nécessite, pour être abordée, l'élaboration d'outils et de méthodes spécifiques. À ce jour, les cadres déontologiques en vigueur sont directement issus des beaux-arts traditionnels pré-industriels : peinture, sculpture, arts décoratifs. La formation des conservateurs-restaurateurs s'arrête, pour ainsi dire, à la photographie, qui constitue un seuil au-delà duquel la discipline ne s'est pas aventurée. Le cinéma ne figure pas, *a fortiori*, la vidéo (analogique ou numérique), sans parler de l'image de synthèse ou de création logicielle. Plus généralement, la lumière, le mouvement ou le son ne sont pas pris en compte dans les formations.

Les compétences techniques existent dans d'autres domaines, mais leur importation ne peut être faite telle quelle dans le domaine de la conservation-restauration

27 : *Kunstlicht aus Lichtkunst, Light art from artificial light, Light as a medium in 20th and 21st century art*, Peter Weibel, Gregor Jansen ed., textes en anglais et en allemand, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006 (cop.) ; publié à l'occasion de l'exposition « Light Art from Artificial Light » au Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, du 19 novembre 2005 au 6 août 2006.

28 : L'auteure, responsable depuis 2006, d'un programme de recherche et d'études sur la conservation-restauration de l'art contemporain au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France, a consacré à ce sujet plusieurs articles (voir la bibliographie ci-dessous), ouvert un blog de recherche (<http://hypotheses.obsolescence.org>) et co-fondé la branche francophone d'un réseau international (<http://www.incca.org/incca-France>)



des œuvres d'art, sans adaptation à la nature spécifique des objets artistiques et notamment à leur usage non standard et volontiers détourné des techniques. S'ajoute à cela que l'obsolescence affecte non seulement les objets mais également les savoir faire qui disparaissent progressivement – à mesure que les objets tombent en désuétude... La conservation-restauration des œuvres intégrant des éléments ou procédés techniques suppose donc une refonte des principes fondamentaux qui subissent la discipline.

Plus fondamentalement, la considération de l'art contemporain du point de vue de sa conservation-

restauration appelle une reconsidération de l'histoire de l'art à l'aune de l'histoire des techniques. Le rejet de la technicité comme critère d'appréciation des œuvres qui est apparu comme caractéristique de la contemporanéité de la création artistique n'a jamais signifié un désintérêt des artistes pour l'intégration des techniques dans leurs œuvres y compris les plus récentes, bien au contraire. La question de l'obsolescence qui se pose dès lors que les collections sont envisagées en termes de pérennisation fait donc apparaître l'intérêt qu'il y aurait à envisager l'impact (les apports comme les contraintes) des innovations techniques sur la création artistique.

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES SÉLECTIVES

## **Contemporary art who cares ?**

Ijsbrand Hummelen & Dionne Sille eds., actes du colloque organisé par l'International network for the conservation of contemporary art (INCCA) à Amsterdam du 8 au 10 septembre 1997, the Foundation for the conservation of modern art & the Neetherlands institute for cultural heritage, 1999.

## **Permanence through change**

*The variable media approach / La permanence à travers le changement, L'approche des médias variables*, Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones éd., Guggenheim museum publications, New York, Fondation Daniel Langlois pour l'art et la science, Montréal, Textes en anglais et français, 2003. (<http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>, consulté le 14 juin 2011).

## **Martha Buskirk**

*The contingent objet of contemporary art*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2003 (cop.)

## **Collecting the new**

*Museums and contemporary art*, Bruce Altshuler éd., Princeton university press, Princeton, 2005 (cop.)

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES PERSONNELLES

## **Dazord (C.)**

« « *Kunst und technik, eine neue Einheit, Art et technique – une nouvelle unité* », (Martin Gropius, 1923), *Art contemporain : l'impensé de la technique.* », in *Revue Histoire de l'art*, n° 68, Art et restauration (en cours de publication).

## **Breuil (M.-H.) et Dazord (C.)**

« Quelle restauration pour l'art contemporain ? », *La science au présent, Encyclopédie Universalis, hors-série 2010*, p. 146-152.

## **Boust (C.), Dubail (M.) et Dazord (C.)**

« Contemporary art and technological obsolescence : Film digitization and color rendering in avant-garde and experimental cinema », *Contemporary art : who cares ? INCCA*, juin 2010 (en cours de publication).

## **Boust (C.), Dazord (C.) et Dubail (M.)**

« Obsolescence technologique et art contemporain – Etude de la couleur lors de la numérisation de films argentiques » in *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain – Conservation et restauration de œuvres contemporaines*, actes du colloque 13<sup>e</sup> journées d'études de la SFIC, Paris, Institut national du patrimoine 24-26 juin 2009, pp. 219-229.

## **Boust (C.), Dazord (C.) et Dubail (M.)**

Centre de recherche et de restauration des Musées de France (France), « Study of contemporary art preservation with digitizations », *Archiving 2009*, Arlington, VA, mai 2009, Volume 6, pp. 47-52.

## **Dazord (C.)**

« L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique - ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », in *Restauration et non-restauration en art contemporain*, dir. Marie-Hélène Breuil, Actes de journées d'études des 14 février et 6 avril 2007, École des Beaux Arts de Tours, 2008, pp. 57-71

## **Dazord (C.)**

« L'archive à l'œuvre », in *Technè n°24*, 2006, Paris, Réunion des musées nationaux, Centre de recherche et de restauration des musées de France, pp. 16-24.

<http://hypotheses.obsolescence.org>

<http://www.incca.org/incca-France>