

art spatial l'utopie de la réalité

Depuis 1957, l'humanité est dans l'espace extra-terrestre, mais avant même le vol de Spoutnik, le rêve de s'arracher à la planète a été porté, non seulement par des ingénieurs mais aussi par des artistes, dans l'œuvre et les écrits des futuristes, de Malevitch, dans le cosmisme russe, dans le spatialisme de Fontana, entre autres. Le terme *space art*, «art spatial» en français, recouvre l'ensemble des expressions artistiques qui entourent ce rêve devenu réalité, explorant les nouvelles visions du monde qu'il induit, ou les construisant ; une réalité qui ouvre de nouveaux territoires pour l'art : physiques, techniques, symboliques, esthétiques. Contrairement à beaucoup d'autres pratiques artistiques, l'art spatial n'est pas défini par un média, ni par une technologie particulière. Il traverse toutes les disciplines : peinture, photographie, musique, spectacle vivant, littérature, sculpture et bien sûr l'art des nouveaux médias. À la croisée entre le désir et l'utopie, l'état du savoir et des connaissances, et les désillusions, il retravaille une cosmogonie. Ce dossier met l'accent sur «l'art de l'ère spatiale».

Annick Bureau

un nouveau territoire à la (dé)mesure humaine

ANNICK BUREAU

Où se situe l'espace ? Dans les temps anciens, c'était simple, il y avait la Terre, le Ciel et des liens, plus ou moins divins, entre les deux. Les scientifiques ont sécularisé le cosmos, les ingénieurs y ont envoyé des fusées. Où commence l'espace ? Où s'arrête la Terre ? À sa surface ? À son atmosphère ? À son champ gravitationnel ? À cette ancienne notion de «monde connu», donc «habité», cartographié ? Le français a choisi ce terme flou d'«espace» pour désigner «le monde au-delà du Monde», les Anglo-Saxons disent *outer space*, indiquant qu'il y aurait un «dedans» et un «dehors». Espace et territoires sont au cœur de nombre d'œuvres de l'art spatial.

Quitter la Terre et se retourner pour la regarder. Cette vision macroscopique, qui opère un changement d'échelle entre la planète et nous, est simultanément exaltante et sidérante. Vision globale reprise par Alain Jacquet dans le tableau *First Breakfast* (1972) où la Terre, vue du pôle, apparaît dans une image tramée, comme sur un écran radar. Regard humain et regard artificiel des satellites pour une nouvelle re-présentation du monde. Dans le *Geosphere Project* (1990), Tom Van Sant établit un planisphère à partir d'images satellites de la Terre. Image «vraie», il ne s'agit plus de l'abstraction cartographique antérieure avec ses frontières politiques, mais irréaliste ou ultra-réaliste, car sans nuage.

On peut aussi prendre la Terre comme support, dans un au-delà du land art, pour y dessiner un œil que nous retourne celui des satellites dans un regard réflexif (*Reflexions from Earth Tom*, Van Sant, 1980), ou son symbole médiéval, fusionnant le signe et l'objet (*Signature Terre*, Pierre Comte, 1989).

Née dans la fureur de la guerre froide, la conquête spatiale a renvoyé l'image d'une planète sans frontière et unifiée, inaugurant un nouveau discours (1) qui allait devenir, plus tard, celui sur la «globalisation». Le désir d'envol et d'élévation (physique et spirituelle), associé à une mondialisation pacifique traverse *Balloon in No Man's Land* de Nin Brudermann (depuis 2002). Chaque jour, 2000 ballons sonde météo s'élèvent des lieux les plus isolés, dans une coopération mondiale unique. Remplaçant les instruments de mesure par une caméra, Nin Brudermann participe à ce ballet terrestre, sorte de rituel scientifique, qu'elle décrit comme un «événement joyeux et poétique tourné vers le plus grand des désirs humains, maîtriser l'incertitude», et filme cette terre qui n'est «celle de personne».

Un nouvel espace public

Avec la possibilité d'aller dans l'espace, de nouveaux «lieux» s'ouvrent aux artistes : l'orbite terrestre, les engins spatiaux (satellites, sondes, stations spatiales), d'autres corps célestes parmi lesquels la Lune et Mars occupent une place privilégiée. Créer des œuvres dans ou pour l'espace (voir notre panorama) dépasse la recherche de nouvelles formes qui a dominé le 20^e siècle. En effet, d'une part la forme y est souvent contrainte par la technique, les exigences de poids, de matériaux, de sécurité, la faisabilité liée à l'environnement lui-même. D'autre part, l'imaginaire qui entoure les œuvres, la symbolique qu'elles véhiculent, le discours produit à leur propos relèvent tout autant, sinon parfois plus, du geste artistique, sans que pour autant on puisse les ranger, *stricto sensu*, dans le courant de l'art conceptuel.

Dans les années 1980, des artistes ont projeté d'envoyer des satellites artistiques en orbite autour de la Terre. Ces objets reposaient soit sur la technologie spatiale existante (*l'Anneau de lumière* de Jean-Marc Philippe se proposait de mettre une source lumineuse spécifique sur les satellites géostationnaires, que l'on aurait pu allumer et éteindre à volonté), soit exploraient des alternatives à cette même technologie (comme les voiles solaires du projet *Arsat* de Pierre Comte ou les structures gonflables de la *OURS Sculpture* d'Arthur Woods). Leur point commun, au cœur de leur proposition esthétique, est qu'ils étaient visibles de la Terre et qu'ils véhiculaient une symbolique de paix. Ces œuvres s'inscrivaient dans et définissaient, de ce fait, un nouvel «espace public», pour une nouvelle «communauté mondiale». Les projets actuels, *Noordung* de Dragan Zivadinov (voir l'article d'Ewen Chardonnet) et *Keo (2)* de Jean-Marc Philippe, mettent plus l'accent sur l'idée de communauté et de communication que sur celle de l'élargissement de la place publique à l'orbite terrestre.

Appropriation symbolique

À chaque fois qu'un groupe humain a émigré vers un nouveau territoire (ou a traversé des territoires), son premier geste symbolique a été de construire un «monument», fût-il juste quelques pierres posées les unes sur les autres ou un trait gravé sur la surface d'une paroi rocheuse, pour dire qu'il «a été là». Cela fait partie des premières réalisations artistiques : le «marquage» du territoire, définissant par là même l'extension de l'environnement habitable/habité, possédé par l'espèce ou le groupe en tant que tel(le). Ce marquage et cette appropriation symbolique du «monde connu», cette territorialisation de l'espace (on notera à quel point notre vocabulaire est «terro-centré») est bien le propos des œuvres déposées sur d'autres corps célestes. Sur Terre, le *Fallen Astronaut* de Paul Van Hoeydonck n'est qu'une plaque et une figurine humaine de taille très modeste ; sur la Lune, il devient ce qu'il est, un monument, et qui plus est un monument aux morts.

Les projets martiens soulignent une autre dimension. S'ils relèvent du «nous-sommes-venus-ici», ce «nous» est une espèce humaine hybridée avec ses prothèses techniques. Avec l'exploration spatiale, pour la première fois dans l'histoire, des œuvres d'art auront précédé les hommes dans leurs déplacements. Tandis que *Spots Paintings* de Damien Hirst, qui doit être la première œuvre sur Mars (3), tout comme le projet collectif *Moon Museum* envoyé sur la Lune en 1989, restent de «facture terrestre», le projet, non encore réalisé, *Sphère de Mars* de Jean-Marc Philippe, en alliage à mémoire de forme, incorpore l'environnement martien : la sphère s'ouvre et se ferme comme une fleur selon la température et la météo «locales».

Irrémédiablement «autre»

Moonmeme de Liliane Lijn, qui se propose d'écrire sur la Lune, depuis la Terre, avec un rayon laser, est à la croisée de l'appropriation d'un autre territoire, de l'extension du corps humain par la technologie, et des mythes associés à notre satellite naturel : le mot est en effet *SHE* (Elle). Il se transforme au fil des phases de la Lune, qui rendent visibles la totalité des lettres ou seulement certaines d'entre elles. Quoique techniquement réalisable, ce projet a actuellement trouvé son aboutissement dans une œuvre sur Internet (4). Elle fait écho à *Moon is the Oldest TV* (1965) de Nam June Paik, installation vidéo dans laquelle les phases de la Lune sont déclinées sur onze moniteurs.

Si l'orbite terrestre, la Lune et Mars font désormais partie de notre environnement, dans le «dedans» du monde, au sein du *limes* de la civilisation, Roger Malina nous rappelle (5) que l'espace n'est pas tout à fait le prolongement de nos conditions terrestres. C'est un environnement avec des caractéristiques également exaltantes et sidérantes, porteuses de bien des désirs et fantasmes humains, dont le vide et l'apesanteur. En 1958, Yves Klein expose le vide. En 1984, Joseph McShane emprisonne le vide sidéral dans la sphère *S.P.A.C.E.* du projet *G38*, tandis que Lowry Burgess travaille sur la dialectique du Vide, du Rien et de la Totalité avec le *Boundless Cubic Lunar Aperture* (1989).

L'apesanteur est la quintessence de l'altérité, d'un ailleurs irrémédiablement «autre» et étranger, le rêve absolu de la liberté dans la fluidité du mouvement en trois dimensions (voir l'article sur Kitsou Dubois), sans poids, sans contrainte, sans support, sans appui. Quelles seraient les formes pour ce nouvel environnement ? Comment en traduire l'expérience ? Avec ses *Mobiles* suspendus, Calder libérait la sculpture de son socle, instaurant d'autres points de perspective et de perception dans l'espace. Pierre Comte prolonge le geste avec *Alpha*, puis *Prisma* (voir le panorama), tout comme Frank Pietronigro, avec les *Drifts Paintings* (1998), explore une peinture sans support. Actuellement, la sphère ou les éléments cylindriques – *Sound Wave Sculpture* (2002-2003) de Takuro Osaka – semblent dominer les formes, le *Cosmic Dancer* d'Arthur Woods étant le seul contre-exemple (6).

Territoire immatériel

Le territoire de l'espace est aussi immatériel, c'est celui des ondes et de la communication (voir l'article d'Ewen Chardonnet). Ondes captées dans l'univers et mises en musique, art de l'immatériel s'il en est. En 1990, Gérard Grisey

inclut le son de pulsars dans le *Noir de l'étoile* et, en 2003, Terry Riley et le Kronos Quartet créent *Sun Rings*, composition réalisée à partir des ondes détectées par les sondes Voyagers, Galileo et Cassini, et enregistrées par le physicien Don Gurnett. En écho, d'autres œuvres travaillent non plus sur l'écoute et la réception, mais sur l'émission, celle de messages humains envoyés aux confins de la galaxie (Alexander Zaitsev, Jean-Marc Philippe), jeu de ping pong complexe émission-réception-transcription pour le *Moon-Bounce / Lunar Antiphon* (1987) de Lowry Burgess : le slow scan (7) d'une performance consistant à verser l'eau purifiée et distillée des grands fleuves et de différentes sources du monde est converti en ondes courtes, émises en direction de la Lune où elles sont réfléchies par la surface et récupérées par le radio télescope Haystack. Elles sont alors à nouveau transformées en une image, transférée sur un hologramme, par synthèse informatique, pour le *Boundless Cubic Lunar Aperture*. Aujourd'hui, l'essentiel de cette communication s'opère entre humains (ARTSAT, Richard Kriesche, 1992), notamment avec le système GPS qui se trouve au cœur de nombreux projets (*Impressing Velocity Project*, 1994, ou les *Field Works*, 2002, de Masaki Fujihata).

Cette immatérialité croise désormais celle d'Internet et du cyberspace. Helene von Oldenburg et Claudia Reiche voulaient d'autres lieux pour l'art. Aucun de ceux qu'elles ont envisagés «*n'égalait un espace d'exposition sur Mars, réalisé via le World Wide Web. Le parallèle était convaincant et évident. L'euphorie de la "terre promise" dans le cyberspace et sur des sites extra-terrestres du système planétaire avait des similarités. Et personne n'est entré dans le cyberspace, pas plus que personne n'a marché sur la planète rouge. Le concept patriarcal de la conquête de territoire vierge semblait prédominant dans le déclenchement de cette euphorie. Cela demandait d'être pris en compte, conceptuellement et artistiquement, pour être exploité dans notre idée de l'utopie* (8)». C'est ainsi qu'est né, en 1998, *Mars Patent* (9) où l'on est invité à déposer sur le MES (Mars Exhibition Site) «*tout ce qui ne convient pas sur Terre*», en utilisant un instrument de téléportation très particulier, le HRM 1.0n (High Reality Machine)... qui ne reconnaît que des noms à consonance féminine.

Des héros

Le spatial est porteur et source d'utopie et de mythes. Utopie d'un monde libéré des contraintes physiques, politiques et sociales, où les hiérarchies disparaîtraient, où de nouvelles communautés pourraient se former. Utopie aussi (ou promesse) de la puissance humaine, portée par ses machines.

Artiste invité par la Nasa pour le lancement d'Apollo 11, Robert Rauschenberg écrit : «*Softly largely slowly silently Apollo 11 started to move up. Then it rose being lifted on light. Standing mid-air, it began to sing happy loud in its own joy wanting the earth to know it was going, saturated, super saturated and solidified air with a sound that became your body. For that while everything was the same material. Power over power – join pain ecstasy. There was no inside, no out. Then bodily transcending a state of energy, Apollo 11 was airborne, lifting pulling everyone's spirits with it* (10)». En 1969-70, Rauschenberg réalise la série de trente-trois lithographies intitulée *Stoned Moon*, parmi lesquelles le *Sky Garden* montre la fusée Saturn V s'élevant dans un jet de feu et un déploiement de puissance au-dessus des palmiers et des oiseaux de Floride.

La puissance des machines – et leur esthétique – n'est plus source d'exaltation. Elles restent pourtant sensibles et présentes dans les œuvres actuelles, réalisées dans les centres spatiaux russes, désormais ouverts aux Occidentaux, comme dans l'installation *Celestial Vault* (2003) de Stefan Gec qui a placé un petit globe en cuivre (recouvert des constellations des hémisphères nord et sud), dans la centrifugeuse de la Cité des étoiles (11), déformant ainsi sa rotondité. Toute épopée a ses héros, les astronautes en furent (en sont) de superbes, et représentés comme tels dans un nombre incalculable de photos, de peintures et de dessins, ou font l'objet d'un travail sur le mythe, le mystère et le mensonge (projet autour du cosmonaute Ivan Istochnikov de Joan Fontcuberta [12]). Mais de ces images émane aussi l'idée de mutants, êtres sans visages derrière les casques aux visières dorées (*That's How I Felt to Walk on the Moon*, Alan Bean), crustacés fragiles dans les scaphandres ou dans les stations, comme autant de coquilles, d'exosquelettes constituant un intérieur matriciel pour protéger d'un extérieur hostile, dont les sœurs Wilson (13) photographient les dépouilles, les restes fossilisés comme autant de mues (*Skarfaundry* et *Cosmonaut Suits*, Mir, 2000).

Illusions envolées

L'utopie s'est confrontée au réel et, avec lui, les illusions se sont envolées. *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement* (1981-88), d'Ilya Kabakov, témoigne de l'échec conjugué du cosmisme et du communisme, mais laisse percevoir aussi nostalgie et regret : l'homme s'est envolé un 12 avril, comme Gagarine.

Mélancolie et respect face à la splendeur du programme spatial soviétique et à sa décadence traversent ainsi les photographies d'Adam Bartos (14).

Et pourtant... Pourtant, le rêve se poursuit, revisité par de nouvelles générations. Les figures des cosmonautes deviennent des icônes (*Is there anybody out there?* [15], Igor Stromajer), tout comme les fusées et autres images d'alunissage servent de matière première aux mix des VJ (*Spaced Out*, Addictive TV [16]). Quant à l'AAA (Association des astronautes autonomes), nébuleuse d'individus et de groupes informels sur l'ensemble de la planète, elle défend, dans des projets divers, souvent ludiques et iconoclastes, l'accès à l'espace pour tous, dans une alternative au monopole des agences spatiales.

En décembre 2003, l'ESA (Agence spatiale européenne) a lancé un appel à étude pour la «*culturisation*» de la Station spatiale internationale. L'histoire continue, qui écrira d'autres pages sur la dialectique intérieur/extérieur, la confrontation de l'espace et du territoire, de la matière et de l'immatériel, de l'individu et de la communauté, des humains et des machines, de la réalité et de l'utopie.

- (1) On pense ici bien sûr à Buckminster Fuller, McLuhan, ou aujourd'hui Sloterdijk.
- (2) <http://www.keo.org>
- (3) Cet article est écrit début décembre 2003, la sonde Beagle 2 emportant l'œuvre de D. Hirst doit se poser sur Mars à Noël 2003 et ce dossier paraît dans *art press* en février 2004 : ces différentes temporalités rendent celle de la conjugaison des verbes particulièrement ardue, d'autant que nous ne savons pas encore si la mission sera un succès ou non.
- (4) <http://www.lijn.net/moonmeme/index.html>
- (5) Lors d'une communication dans le cadre du festival @rt Outsiders 2003. Roger Malina est astronome et directeur de la revue *Leonardo*.
- (6) Dans le numéro 4 de la revue *Anomalie*, constituant le catalogue du festival @rt Outsiders consacré à l'art spatial, on trouvera un dossier complet sur l'art et la gravité zéro.
- (7) En français, le slow scan est la télévision à balayage lent.
- (8) Extraits d'un courrier électronique avec les artistes, traduction Annick Bureaud.
- (9) <http://www.mars-patent.org>
- (10) Notes publiées dans *Studio International*, vol. 178, n°917, décembre 1969.
- (11) La Cité des étoiles, près de Moscou, est le centre d'entraînement des cosmonautes. La centrifugeuse permet d'augmenter la gravité pour tester les matériels et entraîner les cosmonautes qui lors des manœuvres de lancement et de retour sur Terre subissent une augmentation de gravité importante.
- (12) Voir *art press*, n°240, novembre 1998.
- (13) Voir *art press*, n°275, janvier 2002
- (14) Voir le livre *Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age*, New York, Princeton Architectural Press, 2001, photos d'Adam Bartos, avec un essai de Svetlana Boym.
- (15) <http://www.intima.org/help/>
- (16) Les VJ (video jockey) mixent les images comme les DJ (disk jockey) mixent les sons.

On trouvera un ensemble de références et une bibliographie à <http://www.olats.org/setF3.html>