

Laisser vivre ou laisser mourir ? Préservation et conservation de l'art des nouveaux médias dans le contexte du marché de l'art

Pau Waelder

Number 109, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83891ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

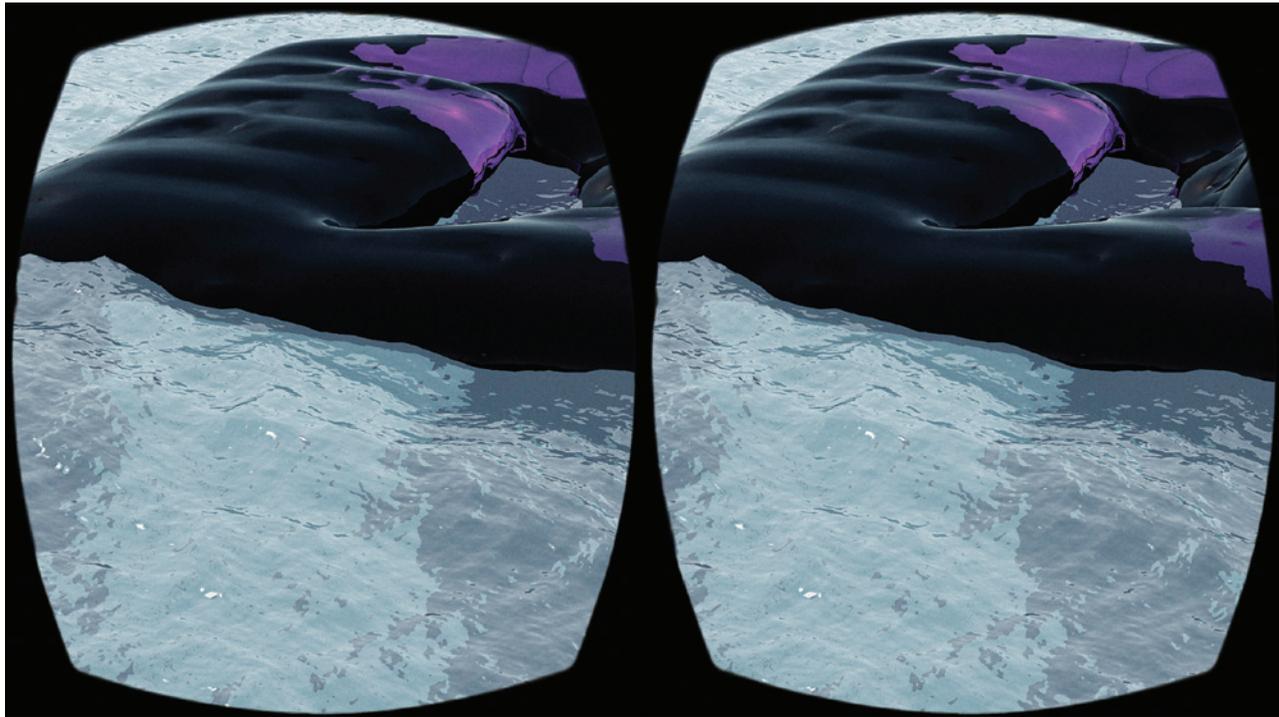
2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Waelder, P. (2016). Laisser vivre ou laisser mourir ? Préservation et conservation de l'art des nouveaux médias dans le contexte du marché de l'art. *ETC MEDIA*, (109), 77-85.

LAISSER VIVRE OU LAISSER MOURIR ? PRÉSERVATION ET CONSERVATION DE L'ART DES NOUVEAUX MÉDIAS DANS LE CONTEXTE DU MARCHÉ DE L'ART



Grégory Chatonsky, *The Power of Display*, 2015. Animation numérique pour l'affichage RV. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Le plus souvent, l'art des nouveaux médias tire son origine d'un processus continu (un algorithme en cours d'exécution, le traitement des flux de données, l'interaction entre le regardeur et l'œuvre, par exemple), tributaire de dispositifs et de ressources externes qui sont soumis à une obsolescence accélérée ainsi qu'aux stratégies changeantes des entreprises de TI. Pour faire l'objet d'une collection, ces œuvres d'art nécessitent de nouvelles stratégies qui remettent en question les hypothèses traditionnelles sur ce qui doit être conservé et comment. Au cours de la dernière décennie, des stratégies ont été élaborées par différents programmes, tels le Réseau des médias variables¹ et DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques²), ainsi que par des experts, comme l'artiste et conservateur Jon Ippolito³. Dans un article précédent⁴, j'ai examiné ces stratégies ainsi que la tendance à placer l'œuvre et la documentation qui s'y rapporte sur le même plan, voire à intégrer la production participative aux efforts de conservation. Six ans plus tard, je voudrais poursuivre cette thématique dans le contexte de l'intégration croissante de l'art des nouveaux médias au marché de l'art contempo-

rain grand public, et explorer la possibilité de conserver les œuvres en les incluant dans des expositions.

Les artistes veulent-ils que leurs œuvres perdurent ?

En 2013, dans le cadre de ma thèse de doctorat, j'ai réalisé une enquête dans 50 pays auprès de plus de 500 artistes travaillant avec les nouveaux médias, afin de connaître leurs opinions et leurs attentes à l'égard de leur travail et de sa reconnaissance dans le monde de l'art contemporain. Une des questions de l'enquête cherchait à savoir si les répondants prenaient en compte la pérennité de leurs œuvres lorsqu'ils les réalisaient. La majorité (63,72 %) a répondu par l'affirmative, mais un tiers des répondants (21,3 %) a avoué ne pas avoir assez de temps ou de ressources pour mettre à jour ou préserver les œuvres. En outre, certains d'entre eux (12 %) ont estimé que ces œuvres ne devaient pas être conservées, puisqu'elles ont un cycle de vie⁵. Ces résultats sont conformes à l'avis des chercheurs. Ainsi, Vanina Hofman, directrice de Taxonomedia, souligne que « si les artistes se consacraient à la conservation de toutes leurs œuvres, ils n'auraient plus de temps pour en produire de nou-

velles⁶ ». Hofman observe également que la plupart du temps, les œuvres d'art utilisant les nouveaux médias ne se retrouvent pas dans des collections privées ou publiques, mais qu'elles restent entre les mains des artistes eux-mêmes. Voilà qui complique encore la conservation de ces œuvres, mais, comme on le verra, de nouvelles stratégies découlent de l'expérience d'artistes florissants dont le travail est souvent exposé et acheté par les collectionneurs. Rafael Lozano-Hemmer, un des plus grands noms de la nouvelle scène de l'art médiatique, est connu pour développer à la fois des installations d'art public à grande échelle et des œuvres interactives qui sont vendues dans des galeries d'art⁷. Situé à Montréal, son studio Antimodular supervise la production et l'entretien de ses œuvres, dont certaines ont été développées au moyen de technologies sur mesure. Par conséquent, il a un point de vue privilégié sur la conservation et la vente des œuvres d'art médiatique, qu'il nous communique dans un article récent publié dans le répertoire en ligne GitHub. Intitulé « Best Practices for Conservation of Media Art from an Artist's Perspective⁸ », le texte propose une série de recommandations destinées aux artistes sur la façon

de penser à la longévité d'une œuvre tout en la développant, de la documenter et de la préparer en vue de présentations publiques à long terme. L'article fournit également quelques conseils sur la façon d'interagir avec les collectionneurs, en abordant directement le fait – souvent ignoré – que l'œuvre peut être installée de façon permanente à la maison ou au bureau de l'acheteur. Cette attention portée au marché de l'art, qui n'est pas commune dans la communauté des artistes utilisant les nouveaux médias, signale le fait qu'un nombre croissant d'artistes se concentrent sur la vente de leurs œuvres dans des galeries d'art.

Art numérique et diffusion en continu

Pour un artiste qui travaille avec les nouveaux médias, la vente à un collectionneur ou une institution d'une œuvre issue d'une approche orientée processus demande de prendre des mesures telles que celles décrites par Lozano-Hemmer pour assurer la pérennité de l'œuvre, ou cette dernière doit être adaptée à des formats relativement plus stables (comme l'impression, la production d'objets ou de vidéos). Un cas particulier est celui des œuvres d'art numérique, tels l'art sur écran logiciel, les images numériques ou les vidéos. Depuis le début des années 2010, le marché de l'art contemporain a mis de plus en plus l'accent sur la vente d'œuvres d'art en ligne, principalement par le biais des plateformes qui facilitent la diffusion de l'information sur les œuvres en vente et relient l'acheteur à la galerie d'art. Cependant, de jeunes entreprises comme Sedition, FRM, Electric Objects, Meural, Depict et DAD étudient la possibilité de vendre et de distribuer l'art dans un format numérique⁹. Ces sociétés offrent des « éditions numériques » d'œuvres d'art que les collectionneurs peuvent afficher sur leurs téléphones intelligents, leurs tablettes, leurs ordinateurs ou leurs téléviseurs. Certains commercialisent également des écrans dédiés, sur lesquels l'œuvre est affichée comme une image encadrée. En matière de conservation, cette forme de distribution suppose que les fournisseurs conservent une copie de chaque œuvre sur leurs propres serveurs et donc, dans certains cas, toute la collection d'art de l'acheteur dépend de la longévité de la société qui lui a initialement vendu les œuvres. En outre, bon nombre de ces fournisseurs intègrent un service de diffusion en continu proposant aux abonnés des sélections organisées d'œuvres qui sont affichées pour un temps limité sur leurs écrans. Cela a deux conséquences pour la conservation des œuvres d'art. Tout d'abord, pour une somme modique, les collectionneurs s'assurent que le contenu affiché sur leur écran est régulièrement mis à jour, sans avoir à s'inquiéter de la conservation de l'œuvre, car leur abonnement leur donne accès à l'œuvre, mais celle-ci ne leur appartient pas. Deuxièmement, les fournisseurs doivent uniquement faire en sorte que les œuvres soient disponibles au moment de la diffusion en continu, sans avoir à les stocker ou les conserver à long terme (à moins qu'elles fassent partie d'un catalogue). La responsabilité de conserver les œuvres d'art échoit donc à l'artiste qui, comme

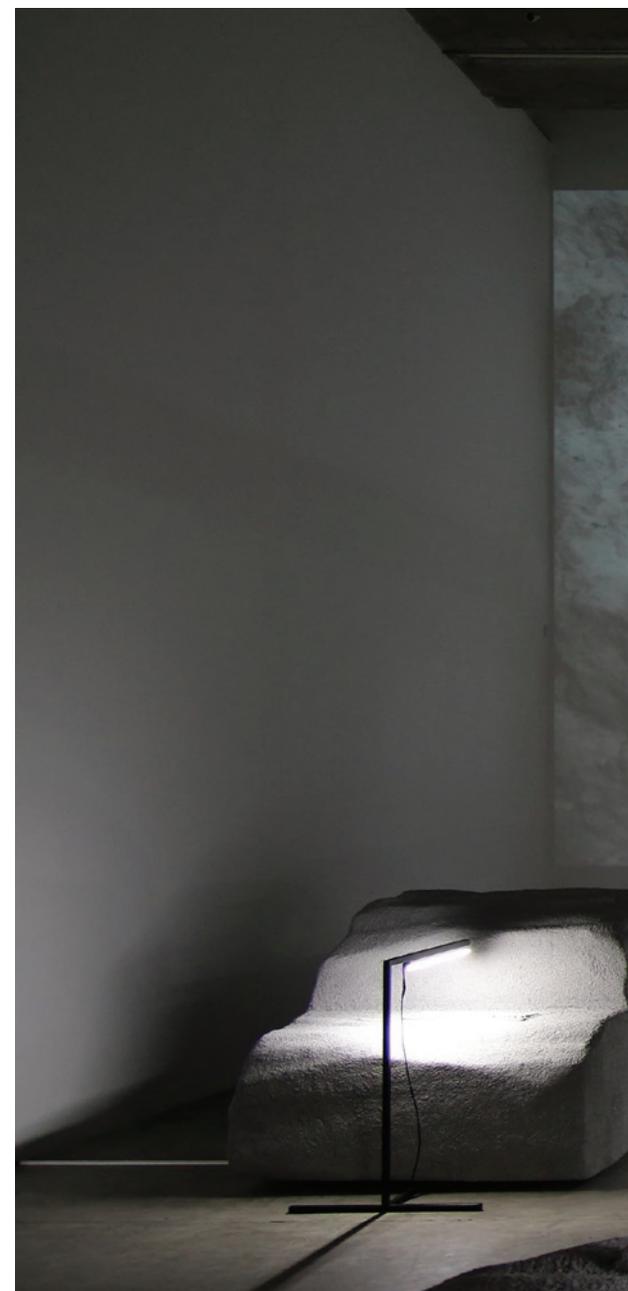
cela a été noté ci-dessus, en général n'a pas le temps ou les ressources pour mener à bien cette tâche. En conséquence, la commercialisation de l'art dans un format numérique peut être à la fois bénéfique et préjudiciable pour la vidéo et l'art des nouveaux médias, car les fichiers sont constamment copiés et distribués, mais en même temps, leur consommation a tendance à être éphémère.

Conservation et organisation d'expositions

Une œuvre d'art basée sur un processus en cours peut être continuellement mise à jour et remise en scène selon les intentions de l'artiste. Par conséquent, chaque exposition offre la possibilité de créer une nouvelle version de l'œuvre avec la dernière technologie, voire même une configuration différente. Ceci est particulièrement vrai dans le cas de *Very Nervous System*, de David Rokeby (1983-) : l'artiste a créé différentes versions de cette installation interactive au cours de plusieurs décennies, dans différents espaces et configurations. Le concept de l'œuvre (en gros, un système qui génère des sons en fonction des mouvements du spectateur dans un espace clos) est si flexible que chaque version peut être sensiblement différente de la précédente, au point que les chercheurs Caitlin Jones et Lizzie Muller affirment que nous sommes en droit de nous demander quelle est la version « idéale » de l'œuvre¹⁰. L'installation de Rokeby est un exemple remarquable de la malléabilité de nombreuses œuvres utilisant les nouveaux médias. Dans la plupart des cas, l'adaptation à une nouvelle configuration avec la nouvelle technologie conduit à une amélioration de l'expérience de l'œuvre. Par exemple, *Telematic Dreaming*, de Paul Sermon (1992), est une installation vidéo dans laquelle le spectateur se retrouve couché sur un lit, à côté de l'image projetée d'autres personnes se trouvant sur un autre lit, dans une pièce séparée. Lorsque le travail a été présenté en 2011 à Es Baluard, Musée d'art moderne et contemporain de Palma, la vidéo HD a été utilisée pour la première fois, augmentant considérablement le sens de la présence ressenti par ceux qui interagissaient avec l'installation. De même, *Subtitled Public*, de Rafael Lozano-Hemmer (2005), acquise par la TATE il y a onze ans, bénéficiera de l'amélioration de la vision par ordinateur réalisée au cours de la dernière décennie lorsque cette œuvre sera mise à jour pour sa prochaine exposition. Ces exemples montrent que le travail et les ressources mobilisées pour la production d'une exposition peuvent devenir une forme de conservation; ils montrent qu'il est possible de consacrer du temps et du financement à la mise à jour ou à la production d'une nouvelle version d'une œuvre existante dont la technologie est devenue obsolète.

Une mort honorable

Enfin, une option viable reste de ne pas conserver les œuvres d'art. Lozano-Hemmer indique clairement pourquoi, parfois, la conservation ne doit pas être envisagée : « Je ne suis pas intéressé à la conservation de l'œuvre. Je suis intéressé par la perpétuation d'un acte culturel. [...] La vitalité est ce que nous devons maintenir, l'œuvre doit continuer à être développée



en fonction de sa conception... et ce qui importe au plus haut point est que si l'œuvre d'art ne peut plus être présentée, elle doit avoir une mort honorable. Il faut lui permettre de mourir¹¹. » Pour certains artistes, la déliquescence est une partie intégrante de l'œuvre. C'est le cas de ceux qui travaillent avec la matière vivante, comme Eduardo Kac, dont la *Natural History of the Enigma* (2003-2008) est une fleur génétiquement modifiée qui devra évidemment mourir après un certain temps. D'autres considèrent l'œuvre d'art comme un travail en cours d'élaboration qui génère différentes installations, qui peuvent être éliminées une fois l'exposition terminée. Grégory Chatonsky et Dominique Sirois ont travaillé ensemble pendant plusieurs années sur de grandes installations qui combinent des sculptures in situ et des objets trouvés avec la vidéo et les enregistrements sonores. Pour chaque exposition, ils créent une nouvelle installation, laquelle est démontée une fois que le spectacle est terminé, ce qui en fait une itération uni-



Grégory Chatonsky et Dominique Sirois, *Telofossils*, 2015. Installation à Unicorn, Beijing. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

que qui ne sera pas présentée à nouveau. Chatonsky justifie cette décision en affirmant que « l'idée même de répéter deux fois la même exposition dans des lieux différents devient difficilement justifiable. Une exposition n'a pas seulement lieu dans son lieu, elle est aussi documentée et circule sur le Web. De sorte que quand elle a eu lieu une fois, ceci est suffisant¹² ». Toutefois, en 2015, l'artiste a commencé à s'intéresser à la numérisation tridimensionnelle de ces pièces afin de les utiliser dans des œuvres futures. Le premier résultat de cette activité est la vidéo *The Power of Display* (2016), qui montre des fragments de ces installations numérisées flottant à la dérive sur une mer sans fin. Cette scène poétique et un peu post-apocalyptique suggère une réflexion profonde sur le sens de la conservation, de ses résultats possibles et sur l'avenir de l'art à une époque où l'éphémère et l'impermanence dominant.

Pau Waelder

Traduction : Josette Lanteigne

Pau Waelder est critique d'art, conservateur et chercheur dans les secteurs de l'art et de la culture numériques. Titulaire d'un doctorat en Information et société de la connaissance de l'Universitat Oberta de Catalunya (UOC), il s'intéresse aux interactions entre l'art contemporain, les nouveaux médias et le marché de l'art. Il est responsable de la rubrique nouveaux médias du magazine *art.es*.

1 www.variablemedia.net/ff/introduction/index.html.

2 DOCAM, www.docam.ca/.

3 Jon Ippolito, three.org/ippolito/.

4 Pau Waelder, «Preserving the Ephemeral», *ETC*, no 91 (2010), p. 46-47.

5 *Idem*, «Selling and Collecting Art in the Network Society. Interactions Among Contemporary Art, New Media and the Art Market», dissertation de doctorat, Barcelone, Universitat Oberta de Catalunya, 2016.

6 *Idem*, «Taxonmedia: The Conservation of Media Art», *art.es*, no 48 (2012), p. 100-103.

7 Rafael Lozano-Hemmer est actuellement représenté par les galeries d'art bitforms (New York), Art Bärtschi & Cie (Genève), Max Estrella (Madrid), et Carroll / Flet-

cher (Londres). Source : www.lozano-hemmer.com/.

8 *Idem*, «Best Practices for Conservation of Media Art from an Artist's Perspective», *GitHub*, 18 sept. 2015, github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art.

9 J'ai abordé la question du marché en ligne sur les plateformes Sedition, FRM et Electric Objects dans plusieurs articles publiés dans *ETC MEDIA*, n° 98, p. 51-55, n° 102, p. 52-61, et n° 104, p. 54-61.

10 Caitlin Jones et Lizzie Muller, «Introduction à la collection», sur David Rokeby, *Very Nervous System* (1983), collection documentaire, Montréal, La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2010, www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2186.

11 Entretien avec l'artiste, 2 février 2014.

12 Grégory Chatonsky, «Détruire et archiver, dit-elle», in *Grégory Chatonsky* (2016), <http://chatonsky.net/dit-elle/>.

I FEEL THE SAME YOUR LOVE HAS GOT
ME ADDICTED IT S GOT ME ADDICTED



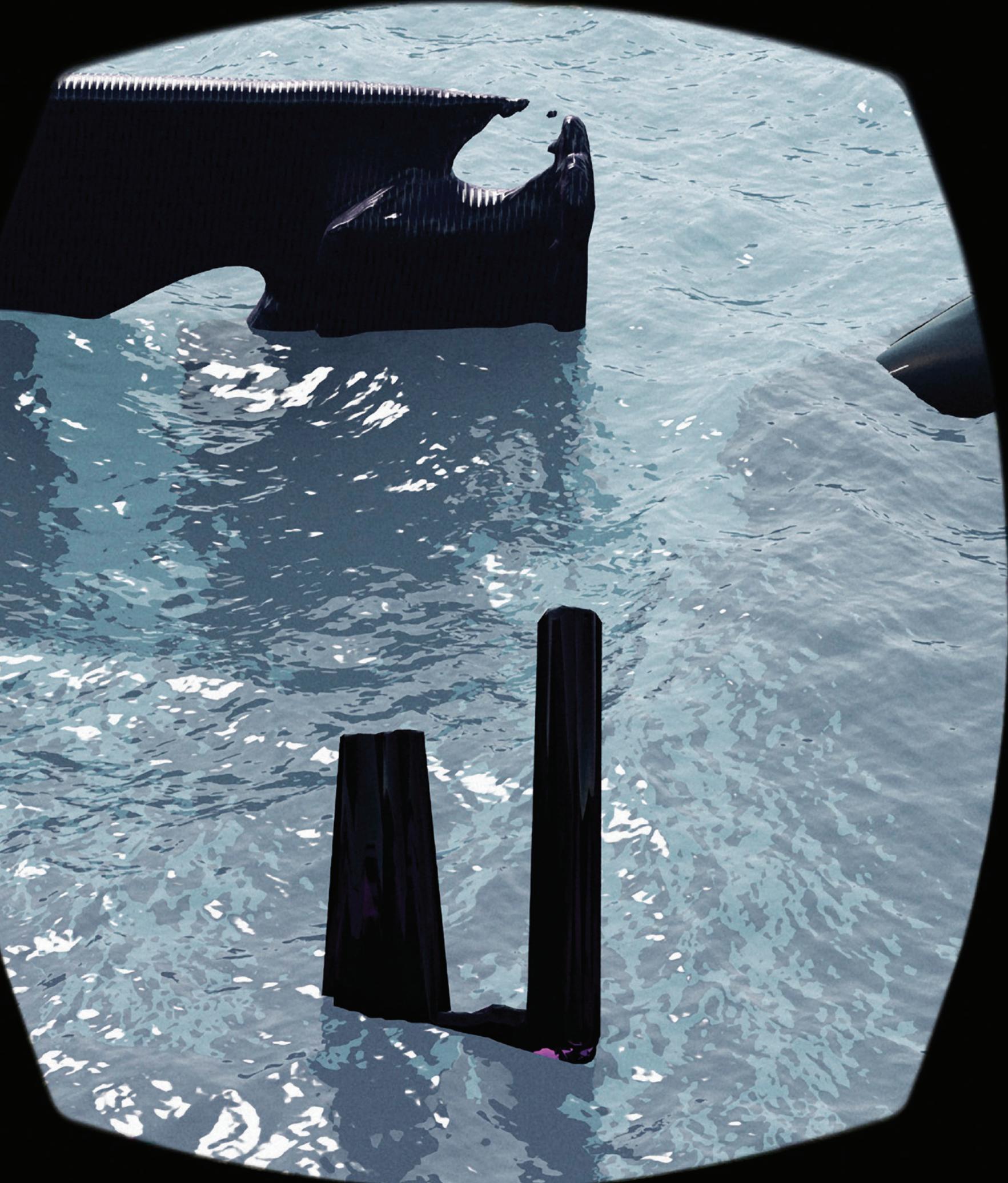


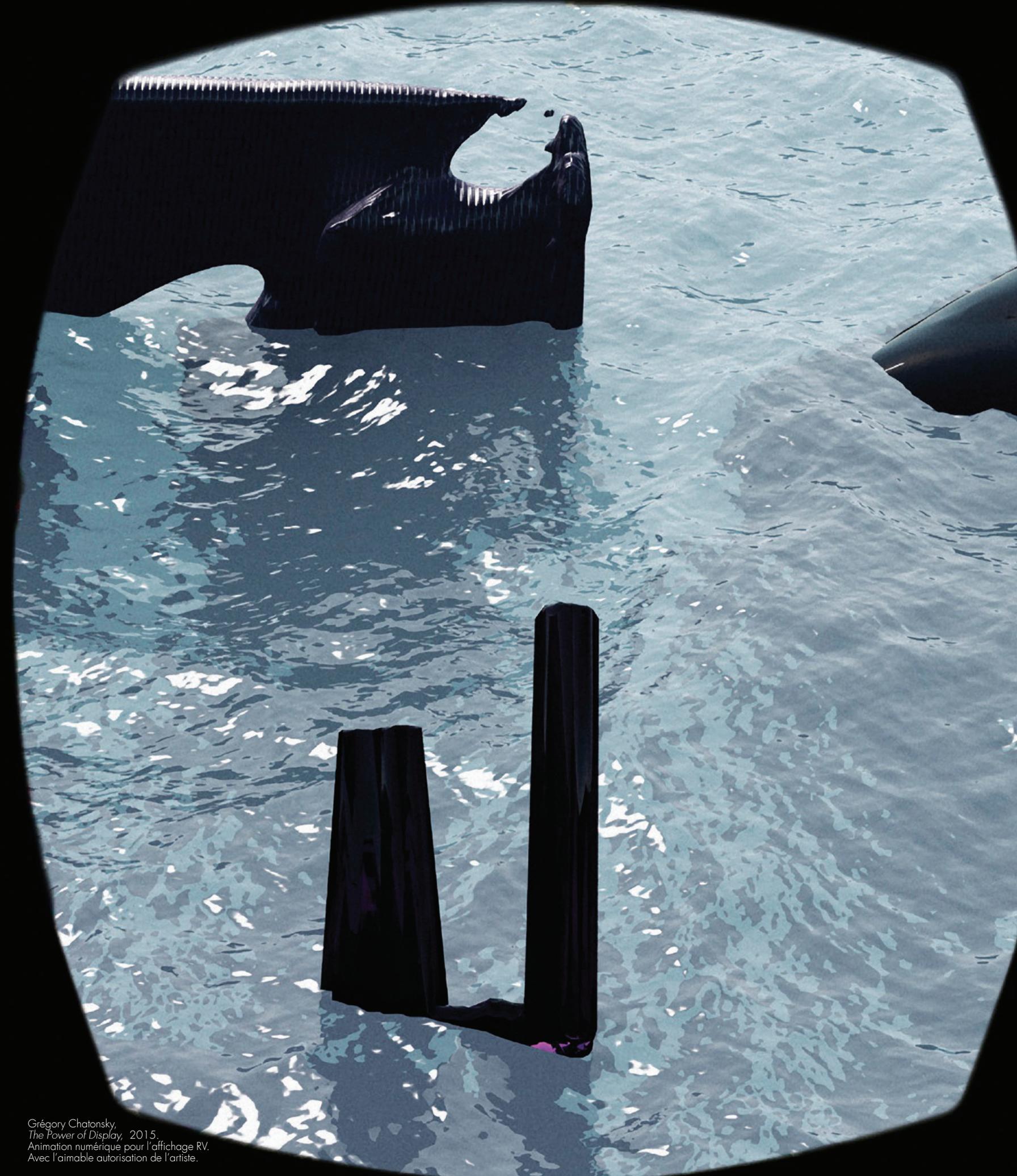
Grégory Chatonsky, *Capture: Submersion*, 2016. Installation, exposition de groupe *Real Time*, Arts Santa Monica, Barcelona.
Photo : Gasull. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.





Rafael Lozano-Hemmer, *Subtitled Public*, 2005. Le studio en 2013. Photo: Antimodular Research. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.





Grégory Chatonsky,
The Power of Display, 2015.
Animation numérique pour l'affichage RV.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.