Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

1 | 2014

Patrimoines éphémères

La conception des expositions d'œuvres des nouveaux médias

Sarah Cook

Traducteur : Marie Springinsfeld et Sophie Campbell

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1197>

DOI : 10.4000/hybrid.1197

ISSN : 2276-3538

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Sarah Cook, « La conception des expositions d'œuvres des nouveaux médias », *Hybrid* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 14 juillet 2014, consulté le 13 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/1197> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.1197>

Ce document a été généré automatiquement le 13 avril 2022.

Revue Hybrid

La conception des expositions d'œuvres des nouveaux médias

Sarah Cook

Traduction : Marie Springinsfeld et Sophie Campbell

Introduction¹

Le nombrilisme constant des commissaires face au trou noir terminologique que constitue la notion de « conception d'expositions contemporaine » a plus tendance à donner lieu à des débats sur son incertitude et sa versatilité qu'à déclencher des remises en question théoriques ou divisions professionnelles sérieuses².

- ¹ Une analyse empirique de la littérature consacrée à la conception des expositions met en évidence que la majorité des articles portant sur l'organisation de celles-ci et sur le métier de commissaire (principalement publiés dans la presse d'art grand public, mais aussi dans la presse universitaire) abordent la question sous l'angle des commissaires indépendants et de l'impact des expositions temporaires de grande envergure³ sur l'art contemporain. Ces publications se concentrent en général sur les « personnes d'influence » dans le monde de l'art (les « *über-curators* » ou « *über-commissaires* », tels Harald Szeeman ou Hans-Ulrich Obrist) et sur les expositions « expérimentales », comme *Utopia Station* de Hans-Ulrich Obrist organisée lors de la Biennale de Venise en 2003. Les discussions sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, en revanche, abordent plutôt le rôle changeant du conservateur et les problèmes posés par les missions inhérentes au musée, depuis la collecte jusqu'à la préservation, en passant par l'exposition.
- ² On pourrait établir une analogie entre le premier type de conception d'exposition et le travail du disc-jockey ou de l'éditorialiste, dont les principales qualités souhaitées

consistent en la capacité d'innover et d'adopter un point de vue bien tranché, en l'occurrence dans la présentation des œuvres au public (le *New York Times* avait marqué les esprits en disant d'une exposition organisée par un commissaire indépendant qu'elle traitait « du sujet nébuleux des non-espaces⁴ »). Dans un cadre institutionnel, la conception d'expositions a tendance à refléter les missions et les caractéristiques de l'institution en question : les expositions sont à l'image du musée qui les accueille, elles incarnent ses valeurs et touchent le public qui lui est acquis (comme, par exemple, les réinstallations soigneusement conçues de la collection permanente de la Tate Modern de Londres).

- 3 Ce sujet particulier a été abordé dans la liste de diffusion dédiée à l'exposition de l'art des nouveaux médias que j'ai créée dans le cadre de mon travail avec CRUMB, ressource en ligne pour les commissaires travaillant sur ce type d'art. La liste est composée à la fois de commentateurs institutionnels et indépendants⁵. Lorsqu'il s'agit d'art des nouveaux médias, y a-t-il une différence entre le travail de ces deux types de commissaires ? L'étude de l'exposition de cette forme d'art est-elle plus courante dans le domaine de la muséologie que dans celui de la conservation ? À moins que les départements universitaires de conservation soient plus réfractaires aux défis en matière de pratiques d'exposition dans le domaine de l'art des nouveaux médias ?
- 4 Dans notre livre *Rethinking Curating: Art After New Media*⁶, nous avons porté une attention particulière à ce dernier point et réfléchi aux nouveaux modes de présentation des pratiques de l'art des nouveaux médias, en nous penchant sur des expositions organisées par des musées comme sur des expositions indépendantes (voire des expositions-institutions). Nous avons également cherché à alimenter le débat sur les modèles d'exposition au-delà de l'événement lui-même et de l'exposition de groupe traditionnelle. Or, malgré la contribution que nous pensons avoir apportée au débat, la conception des expositions d'œuvres de nouveaux médias continue à être envisagée sous le seul angle des questions liées aux établissements muséaux ; les hypothèses émises sur la pratique de conception d'expositions contemporaines s'attachent surtout aux événements indépendants, abordant à peine les nouveaux médias.
- 5 En quoi ce constat a-t-il de l'importance ? Il faut noter que l'attention des chercheurs, dans le domaine de l'art des médias (à l'instar du livre mentionné), a beaucoup été focalisée sur les grandes problématiques récurrentes liées aux institutions, qui doivent en effet être abordées rapidement si nous voulons dépasser le fossé historique entre l'art des nouveaux médias et l'art contemporain : pourquoi les musées ne collectionnent-ils pas d'art des nouveaux médias ? Pourquoi n'en exposent-ils que rarement ? Quelles sont les difficultés liées à l'exposition d'art des nouveaux médias dans les musées quant à la promotion, l'éducation et le développement d'un public ? Des problématiques plus théoriques se rajoutent à ces questions pratiques, comme cela a souvent été discuté sur la liste de diffusion CRUMB : quels mots utiliser pour décrire l'art des nouveaux médias ? L'art des nouveaux médias constitue-t-il encore une catégorie significative ? Quelle autre terminologie pourrait être utilisée pour décrire la gamme de pratiques artistiques actuelles, après l'introduction des nouveaux médias ?
- 6 Dans *Rethinking Curating*, nous proposons, lors (ou même au lieu) de l'étude du média, d'étudier les fonctionnements ou caractéristiques significatives de l'exposition de l'œuvre : s'agit-il d'une œuvre d'« art éphémère » (*time-based art*) ou d'une œuvre d'art fondée sur la photographie ou la vidéo (*lens-based art*) ? D'une œuvre interactive ou participative ? Ces catégories et taxonomies ont donné lieu à de nombreux débats.

Certains affirment que la discussion qui naît inévitablement de la question de la catégorisation (que l'on pourrait paraphraser grossièrement par la question « pourquoi l'art des nouveaux médias ne fait-il toujours pas pleinement partie de l'Art ? ») tue la réflexion avant qu'elle n'ait lieu. Ces catégories sont néanmoins utiles pour définir les contours principaux de cette discipline⁷.

- 7 Si l'on part de mon hypothèse, non vérifiée, que l'étude académique de la conception d'expositions (d'art contemporain) se concentre sur le commissaire indépendant et l'événement *exceptionnel*, alors que la muséologie (de l'art des nouveaux médias) se focalise sur les pratiques et les collections institutionnelles, il apparaît à quel point le chemin pour trouver les réponses à la question de l'exposition de l'art, après l'introduction des nouveaux médias, sera épineux. Dans les musées, les nouvelles acquisitions doivent être catégorisées et souvent approuvées par des comités de spécialistes (contemporain, moderne, photographie, dessin, mexicain, européen, canadien, indien, etc.). À l'inverse, les expositions d'art des nouveaux médias s'apparentent souvent à des aventures furtives, dans des espaces interstitiels : en ligne ou non, souvent dans le cadre de résidences ou festivals (nombre de ces derniers ont fait connaître les formes d'art émergentes dont participent les nouveaux médias, comme la Transmediale de Berlin ou Wunderbar, le festival des pratiques de performances artistiques participatives de Newcastle, au Royaume-Uni)⁸. Par conséquent, les rares exemples d'acquisition d'art des nouveaux médias posent des défis considérables à la catégorisation muséologique actuelle.
- 8 La recherche académique tente de trouver des points communs à une vaste gamme de pratiques, et simplifie souvent les enjeux en se focalisant sur la quête d'un modèle d'exposition unique, d'une méthode « miracle ». Cette pratique mène à des généralisations sans grand intérêt. Il est presque impossible de parler des expositions, de leur conception ou de l'histoire de l'art de façon abstraite, sans une étude attentive et concrète (qu'opérerait tout autre sujet ayant une dimension sociopolitique) des œuvres en question ou des conditions d'exposition institutionnelles. Après une décennie environ d'expositions d'art des nouveaux médias surgissent deux problèmes récurrents, peut-être inévitables. D'abord, les expositions temporaires sont souvent des événements « coup de vent », conçus par des commissaires engagés dans une « course effrénée à la nouveauté » (c'est ce que nous pourrions appeler la problématique de la temporalité). Ensuite, ces expositions et leurs commissaires essaient constamment d'échapper à la menace du thème « fourre-tout » (c'est ce que nous pourrions appeler la problématique du sujet). L'examen des pratiques réelles du processus de conception des expositions pourrait-il, à la lumière de ces deux problèmes, apporter des débuts de réponse ?

L'événement visité en coup de vent / la course à la nouveauté / la question de la temporalité

Alors que nous travaillions sur l'exposition qui a lieu ici, à Berlin, Maurizio [Cattelan] a dit que travailler sur une biennale, c'était comme se pointer un pistolet sur la tempe, avec le sourire, et attendre que quelqu'un vienne appuyer sur la gâchette... [...] Nous devons réfléchir à rendre les biennales plus flexibles et comprendre ce qu'elles ont de particulier à apporter aux artistes, par rapport aux galeries et aux musées. Nous sommes à la recherche de nouveaux lieux d'exposition afin d'inscrire la Biennale dans une nouvelle idée de l'espace. Nous pensons que

réexaminer les contenus implique également réexaminer des formats. Nous aimerions laisser une trace concrète après l'exposition, mais ne sommes pas encore équipés pour cela. Après tout, une biennale n'est toujours qu'une brève aventure⁹.

- 9 Les commissaires d'art contemporain sont par définition à l'affût de la nouveauté. Grande est donc la pression de créer des expositions et des événements qui présentent ces nouveautés. Il est rare que les œuvres d'art passent directement du studio au musée : elles sont d'abord présentées dans un autre endroit. Ces présentations et expositions temporaires (à moins d'être organisées par un musée qui cherche à acquérir ces œuvres d'art, dans le but unique de les documenter et de permettre à son conseil d'administration de les voir *in situ*) se déroulent souvent, mais pas toujours, lors d'événements externes qui ne sont pas organisés par les musées mais par des commissaires assistants, des indépendants et des commissaires « pigistes » (Glasgow International, par exemple, événement sur les arts visuels qui a lieu chaque année pendant trois semaines, dans toute la ville, emploie un producteur à temps plein toute l'année ainsi qu'un commissaire collaborateur contractualisé à court terme).
- 10 Le public de ces événements est invité à une sorte de visite « en coup de vent », selon les propos de Michelle Kasprzak¹⁰, également décrite par la commissaire Barbara London sous l'expression « course à la nouveauté¹¹ » : il essaie de voir le plus d'œuvres possible, dans l'optique d'en ramener pour son institution. Il en va de même lorsqu'un commissaire visite la documenta ou le Dutch Electronic Arts Festival (DEAF). Souvent, ces événements sont d'une envergure si importante ou se déroulent sur une durée si courte qu'il est difficile, voire impossible, d'accorder aux œuvres l'attention qu'elles méritent. Le constat d'un effet de saturation est largement partagé, mais peu de solutions ont été proposées. Selon les propos d'un journaliste de la presse papier présent à la documenta, « les nombreuses œuvres qui reposent sur des images projetées, en mouvement, demandent au public un degré phénoménal d'engagement et d'endurance [...]. Impossible de leur accorder toute cette attention dans ces conditions, à moins de passer la semaine entière à Cassel. Je pourrais passer quelque six heures à regarder la chasse au morse et la collecte de glace en Arctique, mais pas sur plusieurs écrans alignés le long d'un couloir passant¹² ».
- 11 L'art des nouveaux médias, dont l'art en ligne, est présenté depuis longtemps à l'occasion d'expositions de courte durée, souvent dans le cadre fermé (créé par le milieu lui-même) de festivals réguliers et spécialisés, comme ISEA (qui déménage dans une autre ville à chaque édition) ou Pixelache (d'abord à Helsinki, et maintenant dans toute la Finlande)¹³. Il s'agit là d'une conséquence tant des possibilités de financement que de la nature même de cet art, basé sur des réseaux internationaux, comme l'explique l'artiste et commissaire Olia Lialina :

Les galeries en ligne se contentent de recenser des faits et de prouver qu'un phénomène existe. Elles ne créent pas d'espace et n'apportent pas grand-chose à la situation. Il en va de même pour les festivals et les concours. Même bien organisés, ils ne constituent pas des événements pour le monde connecté. Ils sont surtout [...] le moyen le plus facile et le plus à la mode de faire, sans l'argent donné aux événements consacrés à l'art des médias. Maintenant que chacun sait qu'internet est le paradis sur Terre, le monde tant attendu qui s'est affranchi des frontières, des visas, des vols et des hôtels est le meilleur moyen de donner à votre événement une envergure internationale¹⁴.
- 12 En amont depuis les années 1960 et jusqu'en 2000, on constate que les arts des nouveaux médias, surtout les œuvres électroniques en réseau, dont le net.art, ont fait l'objet de nombreuses « approches » d'exposition. D'abord inclus dans des expositions

institutionnelles au cours des années 1970 (comme *Software* et *Information*¹⁵), ils ont ensuite été présentés à l'occasion de jeunes festivals innovants et internationaux dans les années 1980 (World Wide Video Festival à Amsterdam, Ars Electronica à Linz), avant qu'émergent des plates-formes de présentation en ligne comme des serveurs et des listes dans les années 1990 (*The Thing*, *Rhizome*) et que l'on finisse par les inclure à nouveau dans les expositions de musées dans les années 2000 (*010101*, *Biennale Whitney*¹⁶)¹⁷. Comme l'art des nouveaux médias a changé de forme pendant cette période (et continue dans ce sens), il est difficile de résumer les approches d'exposition dont il a fait l'objet (l'engouement pour les projets liés à la technologie mobile ayant laissé place à un enthousiasme pour les applications, pour la visualisation de données sur écran et pour les performances participatives¹⁸...).

- 13 En réalité, ce n'est que depuis les années 2000, avec la hausse constante de leur nombre partout dans le monde, que le festival ou la biennale sont en effet devenus le canal de distribution d'art des nouveaux médias par défaut, ou du moins celui le plus largement répandu. Certains de ces festivals ne sont pas consacrés en particulier aux arts numériques ou aux arts des nouveaux médias. Northern Spark, par exemple, la « Nuit Blanche » de Minneapolis, présente entre autres de nombreux projets artistiques publics, à composante numérique, comme *The Kuramoto Model (1000 fireflies)* de David Rueter. Ce projet a consisté à distribuer, à un millier d'individus parmi les nombreux cyclistes de la ville, des LED dont le clignotement était synchronisé grâce à la transmission et à la réception de données par Wi-Fi. La « festivalisation » de l'art des nouveaux médias reste l'une des principales caractéristiques de ses conditions d'exposition ; d'ailleurs, l'adoption généralisée de la technologie fait des festivals d'art, naturellement sociaux et temporaires, le mode le plus évident de la rencontre avec la culture en ligne.
- 14 Prenons comme exemple un festival auquel j'ai participé personnellement : Abandon Normal Devices (AND), organisé chaque année dans différents endroits du Nord-Ouest de l'Angleterre (à Liverpool ou Manchester, ainsi que dans les comtés du Lancashire ou de Cumbrie). Lors de l'édition 2011, à Liverpool, j'ai été commissaire avec Jean Gagnon d'une petite exposition de groupe présentée seulement lors des cinq jours du festival (donc le temps d'un long week-end). Elle s'intitulait *Q.E.D.* et avait pour principe de rassembler des œuvres qui semblaient être le résultat ou la documentation d'une sorte de processus expérimental de l'artiste. Ce témoignage artistique montrait la manière dont les artistes font appel aux pratiques scientifiques de l'hypothèse et de l'expérience. L'exposition avait été pensée non seulement dans le contexte du festival (dont le thème était les structures de croyance), mais également pour le public de la conférence consacrée à l'histoire de l'art des médias, qui a lieu tous les deux ans sur trois jours¹⁹. Plusieurs commissaires m'ont dit que l'exposition ne ressemblait ni à un événement d'art des nouveaux médias ni à une exposition de festival. Cela était probablement dû au fait que, pour ce public en particulier, j'avais délibérément combiné des œuvres de nature historique (comme la documentation de dessins, schémas, photographies et vidéos rassemblée par Norman White et Laura Kikauka pour l'installation de 1988 *Them Fuckin' Robots*) et de nouvelles commandes (comme le projet d'Alexandra Daisy Ginsberg et de Sascha Pohflepp de modéliser le monde grâce à une installation surveillant la météo en temps réel, ou l'œuvre de Scott Roger combinant un objet de verre et une animation virtuelle pour représenter la dynamique des fluides). J'avais également inclus des œuvres récentes, mais moins connues dans le milieu de

l'art contemporain ou dans celui de l'art des nouveaux médias (comme les « toiles » sur tableau blanc et impressions à l'aspect géologique de Joe Winter dans *Xerox Astronomy*, en 2008, ou *Braking Matter* de Michel de Broin, en 2006), ainsi que des œuvres abouties, résultats de recherches approfondies de la part des artistes (comme la performance documentaire hyper-réaliste sur le programme spatial pour femmes de la NASA d'Ulrike Kubatta, ou encore la collaboration d'Axel Straschnoy avec les chercheurs de l'Université Carnegie-Mellon visant à faire créer de l'art à des robots, pour les robots)²⁰.

- 15 Le parti pris de présenter une documentation résultant d'une pratique artistique inspirée des usages scientifiques a aidé à éviter les canons de « l'exposition d'art des nouveaux médias », caractérisés par l'abondance de prototypes opérationnels et d'expériences technologiques innovantes soutenues par la présence de l'artiste. Ce type d'œuvres était présent en nombre, partout ailleurs dans le festival, du projet de ballon de football en vessie de porc de John O'Shea à l'installation immersive de privation sensorielle *Zee* de Kurt Hentschläger dans les galeries principales de FACT. Comme l'exposition *Q.E.D.* était présentée pour une période limitée et liée à une conférence, il était possible d'y présenter des œuvres comme « points de référence » d'une discussion plus approfondie, plutôt que comme des thèses indépendantes.
- 16 Certains font remarquer qu'il arrive souvent, grâce aux festivals d'art contemporain comme la Biennale de Venise, que le commissaire indépendant gagne en crédibilité (et occupe une place de choix sur l'affiche du festival), alors que les œuvres elles-mêmes sont vite oubliées (ou, comme nous l'avons expliqué, difficiles à appréhender). À l'inverse, les festivals d'art des nouveaux médias présentent souvent des prototypes d'œuvres participatives nécessitant finalement peu de mise en contexte ; les artistes sont présents, ce qui permet une meilleure compréhension de l'œuvre et la résolution des éventuelles difficultés de fonctionnement et rend le travail du commissaire plus discret (il s'agit alors plus de gestion de projet ou de production événementielle). Je pense que la combinaison d'œuvres récentes et plus anciennes dans la même exposition autour d'un concept de présentation bien défini permet d'éviter « la course à la nouveauté » et de construire des expositions qui, malgré leur courte durée (de cinq jours à deux semaines), proposent une méditation sur l'art plus soutenue à un public de passage.
- 17 Un concept d'exposition bien construit ouvre la voie à la réflexion sur notre deuxième problématique récurrente en matière de présentation d'art des nouveaux médias.

La tyrannie de l'exposition à thème

- 18 « Une fois que des taxonomies commencent à s'établir, la véritable avant-garde commence à migrer²¹. » Le danger le plus courant en matière de conception d'expositions pour des biennales ou des festivals est le sentiment qu'ont les commissaires de devoir tout connaître et tout commenter pour rendre leurs expositions actuelles et pertinentes, non seulement dans le domaine de l'art, mais également dans celui de l'actualité, de la philosophie, de la politique, des études culturelles, etc. Les très commentées « plates-formes » de la documenta 11, par exemple, qui présentaient l'exposition comme le point final, mais pas le plus important, des modes de diffusion de l'art, illustrent la tactique adoptée pour traiter cette charge de travail croissante (et cette demande grandissante que les événements et expositions aient une envergure mondiale). Or les nouveaux médias, qui constituent un élément de

plus en plus important d'une transformation culturelle générale, s'accommodent plutôt bien de cette nécessité de lier l'art aux débats d'une communauté dépassant le seul milieu de l'art.

- 19 Si les nouveaux médias, ou la technologie même, s'avèrent être ne plus suffisamment « accrocheurs » comme sujets, il devient nécessaire de trouver un thème plus vaste autour duquel concevoir des expositions. La tyrannie du thème n'est-elle alors qu'un autre moyen de contourner le problème de la « dénomination », tellement répandu dans l'art des nouveaux médias ? La relecture d'un débat qui a eu lieu en 2004 sur notre liste de diffusion concernant l'exposition de l'art des nouveaux médias en 2004 apporte des pistes de réflexion toujours pertinentes. Voici quelques extraits de la discussion :

– Les taxonomies devant lesquelles se trouvent les commissaires, universitaires, artistes et critiques de l'art des nouveaux médias vont bien au-delà de la logique structurelle de la collection d'un musée ou d'un programme d'expositions. Elles s'infiltrant dans toute l'industrie culturelle, y compris [...] les organismes qui attribuent des financements. De façon plus visible, elles façonnent ou déterminent les structures des écoles d'art et les programmes de recherche universitaire, au point que l'on définit l'art des nouveaux médias avant même que les œuvres ne soient créées. Par ailleurs, la catégorie « art des nouveaux médias » dans les collections, expositions et archives a été conçue en grande partie par les institutions. Contrairement à ce qui s'est passé avec les autres supports d'avant-garde ou émergents (la photographie, la vidéo, le cinéma), la naissance de « l'art des nouveaux médias » et son acceptation par les institutions ont eu lieu au cours de la même génération. Par « acceptation », j'entends son inclusion dans des biennales de premier plan, son statut en tant que catégorie de financement [...], la création de ses propres départements dans le milieu universitaire, puisqu'on peut à présent décrocher un MFA [NDT : Master of Fine Arts, diplôme d'études artistiques] en net.art. Ainsi, contrairement à ce qui se passait auparavant, quand les définitions étaient en général liées aux pratiques des artistes, l'art des nouveaux médias a en quelque sorte été, à mon avis, conçu et défini selon un mode inversé²².

– Selon moi, ce qui est intéressant (et important), dans l'évolution du net.art en particulier et des « nouveaux médias » en général, c'est leur capacité à s'auto-définir et à s'auto-promouvoir. Étant donné l'histoire d'ISEA, d'Ars Electronica et de nombreux autres festivals, je ne comprends pas du tout la phrase « la catégorie "art des nouveaux médias" dans les collections, expositions et archives a été conçue en grande partie par les institutions ». J'exprime peut-être un point de vue très américain, mais je pense que c'est le manque d'acceptation qui définit la réponse institutionnelle au net.art et à l'art des nouveaux médias, pas un quelconque mode de définition inversé. À mon sens, le problème vient d'abord du fait que nombre d'artistes importants dans le domaine des nouveaux médias ont fait l'objet de recensions et de critiques en tant que créateurs en « arts visuels » ou en « arts des médias », sans pour autant recevoir de financement. La création de catégories pour les nouveaux médias a été, tout du moins aux États-Unis, mais probablement aussi ailleurs, une tentative de réponse à ces œuvres, qui ne cherchait ni à inventer des catégories de toutes pièces ni à les orienter²³.

– [...] Ce que [billet posté plus tôt, non inclus ici] dénonce comme « le système hiérarchique de sélection, promotion, reconnaissance officielle, récompense, qui, une fois de plus, dépouille la créativité et la production artistique de leur nature purement collective/anonyme/connectée/commentée » est, selon moi, le simple fait que le concepteur d'une exposition doit faire des choix et susciter l'intérêt du public pour les pratiques artistiques. En conclure que cela « dépouille la créativité et la production artistique de leur nature purement collective/anonyme/connectée/commentée », de façon automatique et inévitable, me paraît être une vue un peu étroite, compte tenu des efforts fournis par Transmediale et d'autres pour inclure une grande variété de pratiques artistiques et créatives²⁴.

– Je remarque à présent que le Conseil des arts d'Angleterre a supprimé toutes les catégories de financement qui existaient jusqu'ici ; il faut maintenant définir ses propres besoins de financement. Il s'agit bien sûr d'une décision similaire à celle d'Ars Electronica [qui a supprimé les catégories de prix] pour forcer l'artiste à réfléchir à sa propre situation par rapport à tout le reste et pas juste par rapport à la petite bulle dans laquelle les financiers/commanditaires lui donnent l'occasion d'entrer. J'ose espérer que les gens s'intéresseront par conséquent davantage aux œuvres qu'aux supports technologiques dans leur recherche de références, mais il reste difficile d'en avoir la certitude²⁵.

- 20 En 2005, juste après ce débat, Steve Dietz et moi-même avons travaillé conjointement comme commissaires à une exposition appelée *The Art Formerly Known as New Media* au Banff Center (Canada)²⁶. Pour composer cette exposition, nous avons puisé dans la longue liste des anciens de ce qui s'appelait alors le Banff New Media Institute : des artistes qui avaient participé entre 1995 et 2005 à des résidences, ateliers, congrès et conférences dans toutes sortes de domaines relatifs aux nouveaux médias. Ces thèmes allaient de la visualisation de données à l'immersion, de l'intelligence artificielle à ce qui constitue l'identité en ligne. Il nous a semblé évident que dans cette rétrospective de l'histoire de l'art des nouveaux médias, nous devions éviter de nous appuyer sur l'évolution des supports et de la technologie. Après tout, les technologies ont toutes un jour été novatrices. Il nous semblait important de sélectionner des œuvres plutôt en fonction de thèmes larges, aux répercussions nombreuses. Nous avons par exemple choisi d'inclure l'œuvre de Catherine Richard *Shroud/Chrysallis II* (2005), installation composée d'une couverture tissée de cuivre et d'une table basse en verre dans une pièce blanche. Les visiteurs de l'exposition étaient invités à s'y allonger et à y être enveloppés afin d'être isolés temporairement du spectre électromagnétique environnant. Les cages de Faraday ont elles aussi, un jour, fait partie de la catégorie des nouveaux médias ; le thème artistique récurrent de cette époque à nos jours est l'état de connexion perpétuelle dans lequel on vit.
- 21 Avec l'exposition *The Art Formerly Known As New Media*, nous cherchions à nous éloigner des thèmes de la nouveauté et de la technologie pour privilégier d'autres thématiques, telles l'incarnation et la médiation. Depuis, la tactique d'exposition thématique reste très répandue dans le milieu de l'art des nouveaux médias. Elle a d'ailleurs donné lieu à une sorte de pression et de course : quel festival traitera de tel thème avant les autres ? Une fois qu'un thème comme la biotechnologie ou la réaction environnementale a été choisi par un festival et que toutes les œuvres majeures sur ce thème y ont été présentées, cela signifie-t-il que les autres festivals et expositions ne peuvent pas l'aborder à leur tour ?
- 22 Il s'agit là bien sûr d'une vision erronée de la conception d'expositions. Si un musée présente une exposition sur le *ready-made*, cela n'empêchera pas pour autant le commissaire d'un autre musée de monter une exposition sur le même sujet²⁷. Cependant, le fait de travailler dans un domaine novateur suivant trois aspects – nouvelles technologies à la fois comme outil et support, nouveaux processus ou méthodes de création et nouvelles idées présentées dans les œuvres – exige de la part des commissaires une grande créativité et des idées particulièrement innovantes, s'ils souhaitent résister à la tentation du thème unique et fourre-tout.
- 23 En d'autres termes, se laisser inspirer par le contenu des œuvres donne lieu à une expérience plus marquante pour le visiteur que le regroupement d'éléments autour d'un thème plus large, comme, par exemple, la crise environnementale. Dans le

domaine de l'art contemporain, les médias et les méthodes sont de plus en plus variés et l'histoire démontre que la plupart des expositions qui se concentrent sur le seul média ont tendance à manquer d'intérêt.

Les atouts de la commande

- 24 Institutionnelles ou non, de nombreuses expositions ont été organisées, mais ont-elles contribué à répondre à la problématique de l'exposition de l'art des nouveaux médias, dans la mesure où les caractéristiques et le fonctionnement des œuvres (ainsi que les exigences de participation du public) ont évolué ? L'histoire des expositions est un domaine de plus en plus étudié, mais s'intéresse encore peu aux façons d'écrire l'histoire de l'art des médias. Néanmoins, comme l'affirme Paul O'Neill, étant donné l'évolution des supports artistiques et les différents rôles joués par l'artiste, le public et le commissaire ou conservateur, il n'existe pas de solution unique en matière de conception d'expositions :

– Dans la nouvelle rhétorique de la conception d'expositions, l'accent est mis sur la flexibilité, la temporalité, la mobilité, l'interactivité, la performativité et la connectivité. Ce nouvel empressement à chercher un langage commun est perceptible dans le fait que de nombreux commissaires internationaux ont traité les [expositions/biennales] comme des activités collectives, les utilisant comme des moyens d'explorer les processus de la production artistique grâce à des systèmes de médiation temporaires, plutôt que de présenter l'art et les expositions comme produits finis²⁸.

- 25 Cette volonté de montrer le travail en cours ou le processus artistique, d'habitude dissimulé, les commissaires des nouveaux médias l'ont toujours ressentie, et pour cause : le public joue souvent un rôle important dans la concrétisation de l'œuvre ou en parachevant même parfois l'expérience artistique. Nous revenons ainsi à la question des catégories et de ce que nous essayons de traiter en tant que commissaires, que cela soit dans un musée, lors d'un festival ou dans un autre contexte. Le commissaire d'art des nouveaux médias Jacob Lillemose a écrit à ce sujet :

– Les conservateurs de musées danois demandent souvent une liste de catégories, car cela les rassure ; l'art numérique est ainsi défini selon les termes de l'art non numérique. Cependant, je pense qu'ils ont mal compris les défis et se font du tort sans le vouloir. L'art numérique exige de nouvelles approches institutionnelles des œuvres d'art tant en ce qui concerne la présentation que la conservation. C'est une tâche certes difficile, mais aussi une chance de développement pour l'institution²⁹.

- 26 La programmation d'œuvres inachevées signifie une participation à leur création « dans le processus de conception », dicit le commissaire Scott Burnham³⁰. Ceci explique peut-être pourquoi la commande est devenue l'une des fonctions courantes du conservateur d'art des nouveaux médias comme du commissaire indépendant. Un article de 2011 paru dans *Art Journal* insiste sur le fait que les commissaires parlent souvent des « projets » sur lesquels ils travaillent, car ce terme regroupe de nombreuses réalités, de l'exposition à la publication. Un débat sur la liste CRUMB a abordé en 2010 cet aspect du rôle de commissaire, et plus particulièrement l'aide que pourrait apporter la commande dans la migration vers de nouveaux modèles d'exposition pour l'art des nouveaux médias. En voici quelques extraits :

– J'ai toujours perçu la commande comme un processus qui s'apparente à un dialogue. La conversation que le commissaire engage avec un artiste peut durer un an, voire plus, avant que quoi que ce soit de concret ne soit entrepris. Parfois, les

choses se mettent en place rapidement, mais d'après mon expérience personnelle, ça n'arrive pas souvent. Surtout dans le domaine des médias variables... Le dialogue en phase de production est aussi très intense, car c'est là que la logistique, le contexte et les idées changent de direction et se développent. L'artiste ou le commissaire prennent très peu de décisions définitives au début de ce processus. En tant que commissaire, si je définis quoi que ce soit, c'est le contexte. Même si cela peut encore évoluer. Les paramètres peuvent changer et des occasions se présenter³¹...

– Selon le contexte institutionnel, en tant que commissaire, vous avez plus ou moins de « pouvoir ». Discuter de relations de pouvoir de façon abstraite me paraît un exercice difficile. Le pouvoir est toujours exercé dans un contexte institutionnel. [...] Mais mon parti pris a toujours été de donner carte blanche à l'artiste dès le départ, car il connaît mieux la technologie, et il faut lui donner de la responsabilité. Le seul obstacle récurrent est d'ordre financier. Mais si le cadre financier est défini dès le départ, ce problème prend rarement une place trop importante par la suite³².

– L'art des nouveaux médias semble être adapté au système de commandes puisqu'il n'y a jamais eu de grande réserve d'œuvres dans laquelle piocher. De plus, la production d'art des nouveaux médias est intrinsèquement technique, prenante et exigeante. Parfois, le commissaire ou le personnel technique d'une galerie ou d'un musée en sait autant ou plus que l'artiste sur les différents aspects technologiques (pas toujours, mais cela arrive). Cela suppose nécessairement une étroite collaboration et a pour conséquence la dynamique mentionnée, où la frontière entre le travail du commissaire et celui de l'artiste est mouvante. Pourquoi pas : on rompt alors avec la tradition dépassée qui consistait à demander poliment à l'artiste de déposer son travail auprès des services logistiques et de disparaître jusqu'au vernissage (pour paraphraser Robert Storr)³³.

- 27 Définir à l'avance avec l'artiste un cadre pour son projet, participer aux différentes étapes de la production de l'œuvre et rester ouvert à la discussion concernant les modalités d'exposition sont des activités qui demandent beaucoup de temps au commissaire. Or, plus la préparation d'un projet prend de temps et plus elle se fait en collaboration avec l'artiste, plus on écarte la possibilité de l'impression de bâclage que laissent souvent les énormes expositions thématiques temporaires « totales », où souvent, pour des raisons de place, de temps, de budget et de pression *marketing*, on applique les mêmes méthodes standard à toutes les œuvres.

Conclusion

- 28 La devise officieuse de CRUMB pourrait être formulée de la sorte : « Une fois que vous avez eu une expérience de commissaire dans le domaine de l'art des nouveaux médias, vous n'exercerez plus jamais votre fonction de la même manière. » C'est une autre façon de formuler les points expliqués précédemment : une fois que vous avez collaboré avec les artistes, que vous leur avez commandé des œuvres, vous risquez de vouloir vous affranchir du modèle qui semble avoir pour seul résultat l'exposition-événement à thème unique, visitée en coup de vent. D'autres problèmes pratiques et théoriques en matière de réception de l'art vont sûrement se substituer aux deux mentionnés dans cet article, à l'image de cette critique que l'on entend souvent, formulée il y a presque dix ans et qui est toujours d'actualité :

– Les critiques, magazines papier et journaux devraient peut-être écrire/publier/commander plus d'articles sur des expositions centrées sur une personne, des sites web individuels ou des projets uniques, plutôt que de se concentrer seulement sur des tables rondes ou des festivals dans leur ensemble, des biennales, etc. (Il y a des exceptions notables, mais ce dernier type d'article se conclut souvent par la

question « Alors, est-ce bien de l'art ? », car il est impossible de développer un jugement critique complet et bien argumenté au sujet d'un projet artistique quand on couvre un festival entier.)³⁴.

- 29 Ce commentaire suggère avec justesse que le commissaire doit aussi se préoccuper de la littérature au sujet des œuvres des nouveaux médias (son histoire et ses mots-clés, autrement dit la monographie du sujet), s'il souhaite contribuer à l'évolution vers de meilleures approches d'exposition de ces œuvres.
- 30 Quelles autres leçons pouvons-nous tirer de l'expérience des commissaires qui se sont occupés d'art des nouveaux médias ces dix dernières années ? Tout d'abord, lors de la décennie écoulée, l'art a beaucoup évolué ; la définition des rôles et des responsabilités du commissaire ne peut donc se faire qu'au cas par cas. Ensuite, les œuvres d'il y a dix ans sont presque totalement tombées dans l'oubli (ou, dans le cas de l'art sur internet, ont été abandonnées en ligne, condamnées à l'obsolescence du fait des progrès logiciels et des systèmes d'exploitation aujourd'hui inadaptés pour lire encore leur code), alors que des formes plus anciennes d'art des médias (apparues il y a vingt ans ou plus), dont les pratiques de l'art éphémère et de l'art basé sur la photo/vidéo, refont peu à peu surface pour être à nouveau présentées au public. Comment garder en vie la mémoire artistique récente ? Les commissaires indépendants (ceux qui ne sont pas rattachés à une institution, à une collection ou à un musée) peuvent-ils contribuer, grâce à leur pratique, à prolonger la pertinence de l'actuel art des nouveaux médias ? Comment allier le meilleur de l'approche indépendante – en matière de conception d'exposition – des nouvelles formes artistiques et des nouveaux thèmes aux responsabilités institutionnelles de documentation et de conservation ? Il est peut-être temps pour les commissaires de s'assurer que l'exposition sur laquelle ils travaillent, ou leur dernière commande, dépasse les limites de la brève aventure du festival ou de la biennale visités en coup de vent et qu'elle aborde des concepts moins courants, en s'affranchissant de la tyrannie du thème « fourre-tout ».

BIBLIOGRAPHIE

ARMINE Janine, « The Creative Landscape of Independent Curators », *The New York Times*, 15 juin 2010. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2010/06/16/arts/16iht-rartfreelance.html?pagewanted=all>

BENFORD Steve et GIANNACHI Gabriella, *Performing Mixed Reality*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.

BROECKMANN Andreas, « Heuristics/Techno-culture », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A0=new-media-curating>

BROEGGER Andreas, « Criteria for Judgements of Quality ? », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 3 juin 2003. [En ligne] <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A0=new-media-curating>

CHARLESWORTH J. J., « Curating Doubt », in Judith Rugg et Michele Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Londres, Intellect Books, 2007, p. 91-99.

COOK Sarah, Notes prises lors d'un entretien non publié avec Michelle Kasprzak, Rotterdam, mai 2012.

COOK Sarah, « Multi-multi-media. An interview with Barbara London », in Sarah Cook, Beryl Graham et al., *A Brief History of Curating New Media Art*, Berlin, The Green Box, 2010, p. 57-72. [première publication en ligne, 2001] <http://www.crumbweb.org>

COOK Sarah, *Master class sur la conception d'expositions avec Scott Burnham*, New York, Eyebeam Art and Technology Center, 2009. [En ligne] <http://www.eyebeam.org/events/>

COOK Sarah, *The Search for a Third Way of Curating New Media Art : Balancing Content and Context in and out of the Institution*, University of Sunderland, thèse de doctorat, 2004.

COOK Sarah et DIAMOND Sara, *Euphoria and Dystopia : The Banff New Media Institute Dialogues*, Toronto, Riverside Architectural Press/The Banff Centre Press, 2011.

DIETZ Steve, « Reverse Engineering ? », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

KELLI Dipple, « Re : Three Questions About Commissioning Variable Media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 mars 2010. [En ligne] <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A0=new-media-curating>

FRANCO Francesca, *Art and Technology at the Venice Biennale*, Londres, Birkbeck College, thèse de doctorat, 2012.

GAGNON Jean, « Re : Three questions about commissioning variable media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 mars 2010. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

GRAHAM Beryl et COOK Sarah, *Rethinking Curating. Art after New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010.

LIALINA Olia, « cheap.art. », *Rhizome*, 19 janvier 1998. [En ligne] <http://rhizome.org/discuss/view/28198/#c1026> [consulté le 25 juillet 2012].

LICHTY Patrick, « Re : Definitions », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 6 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

LILLEMOS Jacob, cité dans Graham Beryl, « Taxonomies of Media Art. September Theme », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

MEDOSCH Armin, *The Economy of Art in the Information Age*, 2008. [En ligne] <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/crashhtml/es/4.htm>

O'NEILL Paul, « The Curatorial Turn : From Practice to Discourse », in Judith Rugg et Michele Sedgwick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Londres, Intellect Books, 2007, p. 13-28.

O'NEILL Paul, « The Co-dependent Curator », *Art Monthly*, n° 291, 2005, p. 7-10.

PAUL Christiane, « Interview with Sarah Cook », in Sarah Cook, Beryl Graham et al., *A Brief History of Curating New Media Art*, Berlin, The Green Box, 2010, p. 89-101. [première publication en ligne, 2001] www.crumbweb.org

POPE Ivan, « Re : Taxonomies, Definitions, Archives, etc. », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

QUARANTA Domenico, *Media, New Media, Postmedia*, Milan, Postmediabooks, 2010.

RINEHART Richard, « Re : Three Questions About Commissioning Variable Media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 3 mars 2010. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

ROBECCHI Michele, « An interview with Maurizio Cattelan and Massimiliano Gioni », *Contemporary*, n° 77 (numéro spécial sur le rôle de commissaire), 2005. [En ligne] http://www.contemporary-magazines.com/profile77_3.htm

SEARLE Adrian, « Being Here Now », *The Guardian*, 23 juillet 2002. [En ligne] <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jul/23/artsfeatures> [consulté le 25 juillet 2012].

SUTTON Gloria, « Taxonomies, Definitions, Archives, etc. », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 7 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>

NOTES

1. Première publication dans Cosetta Saba, Julia Noordegraaf, Barbara Le Maître et Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art : Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, Framing Film Series, 2012.
2. J. J. Charlesworth, « Curating Doubt », dans Judith Rugg et Michele Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Londres, Intellect Books, 2007, p. 93.
3. Paul O'Neill, « The Curatorial Turn : From Practice to Discourse », in Judith Rugg et Michele Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Londres, Intellect Books, 2007, p. 13-28.
4. Janine Armin, « The Creative Landscape of Independent Curators », *The New York Times*, 15 juin 2010. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2010/06/16/arts/16iht-rartfreelance.html?>
5. [En ligne] <http://www.crumbweb.org>.
6. Beryl Graham et Sarah Cook, *Rethinking Curating. Art after New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010.
7. Il s'agit là d'une question en constante évolution. Pour les développements les plus récents, voir Domenico Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, Milan, Postmediabooks, 2010.
8. Transmediale, voir <http://www.transmediale.de>. Wunderbar, voir <http://www.wunderbarfestival.co.uk>. Pour un point de vue pertinent sur la place de l'art des nouveaux médias dans l'histoire de la Biennale de Venise, voir Francesca Franco, *Art and Technology at the Venice Biennale*, Londres, Birkbeck College, thèse de doctorat, 2012.
9. Michele Robecchi, « An interview with Maurizio Cattelan and Massimiliano Gioni », *Contemporary*, n° 77 (numéro spécial sur le rôle de commissaire), 2005. [En ligne] http://www.contemporary-magazines.com/profile77_3.htm.
10. Sarah Cook, *Notes prises lors d'un entretien non publié avec Michelle Kasprzak*, Rotterdam, mai 2012.
11. Sarah Cook, « Multi-multi-media. An interview with Barbara London », in Sarah Cook, Beryl Graham, Verina Gfader et Axel Lapp (dir.), *A Brief History of Curating New Media Art. Conversations with curators*, Berlin, The Green Box, 2010, p. 64.

12. Adrian Searle, « Being Here Now », *The Guardian*, 23 juillet 2002. [En ligne] <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/jul/23/artsfeatures> [consulté le 25 juillet 2012].
13. Récemment, le festival ISEA (Inter-Society for Electronic Art) a eu lieu à Istanbul et Albuquerque : voir <http://www.isea2012.org>. Après dix ans de programmation, PixelAche a changé de directeur et de format et a largement abandonné le modèle du festival en faveur d'une programmation sur l'année, à composante communautaire, liée à la culture des nouveaux médias, sous la dénomination « Pixelversity » : voir <http://www.pixelache.ac>.
14. Olia Lialina, « cheap.art. », *Rhizome*, 19 janvier 1998. [En ligne] <http://rhizome.org/discuss/view/28198/#c1026> [consulté le 25 juillet 2012].
15. *Software : Information Technology : Its New Meaning for Art* (commissaire : Jack Burnham) a eu lieu au Jewish Museum de New York en 1970 ; *Information* (commissaire : Kynaston McShine) a eu lieu la même année au Museum of Modern Art.
16. *010101 : Art in Technological Times* a eu lieu au San Francisco Museum of Modern Art en 2001 sous l'impulsion de David Ross et a été conçu par quatre départements du musée ; la Biennale Whitney a suscité l'intérêt grâce à l'inclusion de pratiques artistiques du net.art : voir « Multi-multi-media. An interview with Barbara London », in Sarah Cook, Beryl Graham, Verina Gfader et Axel Lapp (dir.), *A Brief History of Curating New Media Art. Conversations with curators*, Berlin, The Green Box, 2010, p. 57-72. [1re publication en ligne, 2001] www.crumbweb.org.
17. Sarah Cook, *Balancing Content and Context. Towards a Third Way of Curating New Media Art*. University of Sunderland, thèse de doctorat, 2004.
18. Voir les discussions du festival Eyeo qui a eu lieu en 2012 à Minneapolis [en ligne] <http://www.eyeo.com> ; voir Steve Benford et Gabriella Giannachi, *Performing Mixed Reality*, Cambridge (MA) : MIT Press, 2011.
19. « Rewire : The Fourth International Conference on the Histories of Media Art, Science, and Technology » a été organisée par FACT à la Liverpool John Moore's University : voir <http://www.mediaarthistory.org>
20. L'exposition Q.E.D. a eu lieu à Liverpool en 2011 et sa documentation (guide compris) est disponible en ligne : <http://archive-2011.andfestival.org.uk/event/qed>
21. Patrick Lichty, « Re : Definitions », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 6 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
22. Gloria Sutton, « Taxonomies, Definitions, Archives, etc. », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 7 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
23. Steve Dietz, « Reverse Engineering ? », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004 [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>.
24. Andreas Broeckmann, « Heuristics/Techno-culture », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
25. Ivan Pope, « Re : Taxonomies, Definitions, Archives, etc. », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
26. *The Art Formerly Known As New Media*, Walter Phillips Gallery, Banff, Canada, 2005. Catalogue de l'exposition disponible. Voir Sarah Cook et Sara Diamond, *Euphoria & Dystopia : The Banff New Media Institute Dialogues*, Toronto, Banff Centre Press/Riverside Architectural Press, 2011.
27. De toute évidence, de nombreuses expositions de musées sont organisées autour de collections différentes de celles du musée.
28. Paul O'Neill, « The Co-dependent Curator », *Art Monthly*, n° 291, novembre 2005, p. 7.
29. Jacob Lillemose, repris dans Beryl Graham, « Taxonomies of Media Art. September Theme », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 septembre 2004. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>.

30. Sarah Cook, *Master class sur la conception d'expositions avec Scott Burnham*, New York, Eyebeam Art and Technology Center, 2009. [En ligne] <http://www.eyebeam.org/events/>
31. Kelli Dipple, « Re : Three Questions About Commissioning Variable Media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 8 mars 2010. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
32. Jean Gagnon, « Re : Three Questions About Commissioning Variable Media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 3 mars 2010. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
33. Richard Rinehart, « Re : Three Questions About Commissioning Variable Media », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 3 mars 2010. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
34. Andreas Broegger, « Criteria for Judgements of Quality ? », liste de diffusion sur l'exposition de l'art des nouveaux médias, 3 juin 2003. [En ligne] <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/new-media-curating.html>
-

RÉSUMÉS

L'article de Sarah Cook, *Curating New Media Art* (« La conception des expositions d'œuvres des nouveaux médias ») a d'abord été publié dans l'ouvrage dirigé par Cosetta Saba *et al.*, *Preserving and Exhibiting Media Art : Challenges and Perspectives* (Amsterdam University Press, « Framing Film Series »). L'article se penche sur les défis de la présentation au public d'œuvres d'art informatique et en ligne, qu'on appelle « art des nouveaux médias ». Ces œuvres sont souvent le fruit d'une collaboration. Très interactives, leurs caractéristiques spatiales et temporelles ne sont pas figées. Cette interactivité et leur forme (en ligne) les rendent souvent inadaptées à une présentation dans les espaces d'exposition traditionnels. Sarah Cook explique que le débat sur l'exposition de l'art des nouveaux médias a surtout eu lieu dans le domaine de la muséologie, et elle aborde les défis que ces œuvres posent pour les pratiques muséales traditionnelles. Elle se demande pourquoi les commissaires indépendants d'art contemporain ont jusqu'ici largement ignoré l'art des nouveaux médias, alors qu'ils ne sont pas rattachés à une institution, sont en général plus flexibles et seraient donc potentiellement mieux placés pour exposer cette nouvelle forme d'art. Tout comme ces œuvres – souvent collaboratives et participatives et dont les espaces de production et de distribution coïncident régulièrement –, ce texte s'appuie sur une discussion au sujet de l'exposition de l'art des nouveaux médias extraite du site CRUMB (www.crumbweb.org), visant à présenter les idées de différents commissaires de renom dans le domaine de l'art des nouveaux médias.

INDEX

Mots-clés : art contemporain, art des nouveaux médias, commissaire d'exposition, muséologie, conservation

AUTEURS

SARAH COOK

Sarah Cook est commissaire, auteure et cofondatrice de CRUMB, la ressource en ligne pour les commissaires d'art des nouveaux médias. Elle a écrit, avec Beryl Graham, *Rethinking Curating : Art After New Media* (MIT Press, 2010) et publié, avec Sara Diamond, *Euphoria & Dystopia : The Banff New Media Institute Dialogues* (Banff Centre Press/Riverside Architectural Press, 2011). En tant que commissaire, elle a travaillé seule ou en collaboration sur des expositions internationales d'art contemporain et d'art des nouveaux médias, dont *Database Imaginary* (2004) et *The Art Formerly Known As New Media* (2005) pour la Walter Phillips Gallery, au Banff Centre, mais aussi *Broadcast Yourself* (2008) pour l'AV Festival 2008 à Newcastle, *Untethered* (2008) pour Eyebeam à New York, *Q.E.D.* (2011) pour le festival AND à Liverpool, *Mirror Neurones* (2012) pour le National Glass Centre de Sunderland, *Biomediations* (2013) pour Transitio_MX_05, le festival des arts électroniques et vidéo de la ville de Mexico, et *Not even the Sky : Thomson & Craighead* (2013) pour la MEWO Kunsthalle de Memmingen. Elle est actuellement maître de conférences et chercheuse au Duncan of Jordanstone College of Art & Design (Écosse).