

Le geste curatorial et les œuvres sur écran

L'ÉVOLUTION D'UN NÉOLOGISME VERS UNE TENDANCE MAJEURE

Introduction

Basé sur la recherche théorique¹ et des études de cas distinctives, cet article retrace l'interrelation entre le curateur (ou « auteur » d'une exposition), les institutions et les pratiques de l'exposition en se focalisant sur le médium de l'écran dans l'espace physique (à l'exclusion d'internet et du virtuel) et dans un contexte artistique (à l'exclusion d'autres usages, commerciaux ou promotionnels, de l'écran). Au premier plan se trouve le domaine du « geste curatorial » par rapport à ce qui le précédait (le « curating » traditionnel consistant en la sélection et présentation d'œuvres d'art dans un espace d'exposition), ensuite nous explorons les changements de paradigme et l'évolution des relations entre le public et les expositions.

Vers une historiographie du terme « curating »

Pendant les années 1960, le discours sur les expositions s'est éloigné de l'analyse de l'œuvre d'art en tant qu'objet autonome et s'est orienté vers les caractéristiques contextuelles et l'espace de l'exposition². Peu à peu, le « geste curatorial » n'était

plus aperçu comme l'administration, l'organisation et le placement des œuvres afin de monter une exposition, mais plutôt comme une série de choix qui définissaient le caractère de l'exposition dans son ensemble et qui créaient un discours autour d'elle. Par conséquent, le commissaire est entré dans le royaume de l'auteur. Dans ce cadre, une tendance récente souhaite séparer le *curating* du *curatorial*. D'après ce modèle, le *curating* consisterait en « la pratique de créer des expositions et les diverses compétences professionnelles que cela exige », alors que le *curatorial* désignerait « la possibilité d'encadrer ces activités à travers une série de principes et de possibilités³ ». Autrement dit, le *curatorial* constitue un « abandon de l'illustration », une pensée critique qui « n'a pas hâte de s'incarner, mais qui nous permet de rester avec des questions jusqu'à ce qu'elles nous mènent vers une direction que nous n'avons pas pu imaginer⁴ ».

Dans ce contexte, le rôle du commissaire a évolué du « gardiennage » de musée vers une série d'engagements publics et d'actes de promotion et de communication, tandis que son activité a acquis un aspect plus interdisciplinaire. À la fin des années 1960, l'exposition anhistorique, inventée par Harald Szeemann, Rudi Fuchs and Jan Hoet, s'est établie comme le modèle dominant pour présenter l'art contemporain. En rompant avec l'ordre chronologique et la classification selon les matériaux, l'exposition anhistorique réunissait des œuvres de périodes et de styles différents. Par conséquent, le curateur se dotait d'un pouvoir qu'il ne possédait pas dans les expositions chronologiques ou monographiques. Sous la lumière

1. Voir Beryl GRAHAM et Sarah COOK, *Rethinking Curating: Art after New Media*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2010 ; Tamara TRODD, *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester, Manchester University Press, 2011 ; Nanna VERHOEFF, *Mobile Screens. The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

2. Voir Paul O'NEILL, « The Curatorial Turn », dans Judith Rugg et Michèle Sedwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago et Bristol, Intellect, 2007, p. 13-28 ; Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, « From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position », dans Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 166-179.

3. Voir Irit ROGOFF, « Smuggling: A Curatorial Model », dans Vanessa Joan MÜLLER et Nicolaus SCHAFHAUSEN, *Under Construction. Perspectives on Institutional Practice*, Cologne, Verlag der Buchhandlung König, 2006, p. 132. Tous les extraits en anglais sont traduits par l'auteur.

4. *Ibid.*, p. 132-133.

des correspondances établies entre des objets hétérogènes, le curateur assumait le rôle d'un arbitre du goût, qui créait des récits et visait à produire du sens¹. Ainsi, désormais, non seulement l'expérience visuelle d'une œuvre est conditionnée par des facteurs thématiques, historiques et/ou culturels, mais elle est aussi affectée par les autres œuvres qui entrent en dialogue avec elle. Si Michael Fried trouvait que l'occupation de l'espace par les minimalistes prenait ses distances avec l'opticalité d'une toile peinte², alors l'orchestration d'un récit à travers les œuvres exposées, faisant partie d'un groupe plus large, constituerait la version curatoriale de la théâtralité.

Dans ce même sens de théâtralité, on arrive souvent à la conclusion qu'avec l'introduction des œuvres sur écran dans l'espace d'exposition, ainsi qu'avec l'influence de la technologie et des nouveaux médias sur la production artistique, les curateurs ont atteint ce point où ils créent du contenu et non plus du contexte³. Afin de mieux saisir les enjeux de la présentation des œuvres sur écran, il serait donc utile de donner un aperçu des activités qui précèdent leur exposition, à savoir :

- l'évaluation curatoriale des œuvres, pour pouvoir les sélectionner et les classer ;
- la création d'un « contexte » de travail ;
- le positionnement d'une œuvre dans un espace/environnement précis.

1. Voir Debora J. MEIJERS, « The Museum and the "Ahistorical" Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? », dans Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions, op. cit.*, p. 7-20 ; Nicolas SEROTA, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames & Hudson, 1996 ; Karsten SCHUBERT, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Londres, One-off press, 2000.

2. Voir Michael FRIED, « Art and Objecthood », Nathalie Brunet et Catherine Ferbos (trad.), *Artstudio*, n° 6, 1987, p. 11-27.

3. Voir Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », dans Melanie TOWNSEND (éd.), *Beyond the Box. Diverging curatorial practices*, Banff, Banff Centre Press, 2003, p. 169-182.

L'évaluation curatoriale. Contexte ou Contenu ?

Dans la plupart des chronologies de la présentation des œuvres sur écran et des nouveaux médias, l'essai *Pour comprendre les médias* de Marshall McLuhan est cité comme un moment séminal dans leurs histoires respectives. En proclamant que « le médium est le message », McLuhan anticipait le fait que la génération élevée sous l'influence des médias de masse changerait le monde⁴. Dans le domaine artistique, le médium (qu'il soit l'écran ou les nouveaux médias) a introduit des complexités qui n'existaient pas avant son apparition, en ce qui concerne la contextualisation et la présentation d'une exposition. Avec le progrès technologique et la multiplicité d'outils à la disposition des artistes, le curateur s'est trouvé dans une position où il devait se focaliser sur le médium d'une œuvre d'art *per se*, au lieu de contextualiser l'œuvre en la situant dans un certain *habitus* de référence.

Dans les théories sur l'évaluation esthétique⁵ l'objet d'étude se trouvait sous des formes stables et statiques. Par ailleurs, l'œuvre d'art était considérée comme quelque chose de déjà fait et disponible à la contemplation. Or, cette approche devient maladroite, gênée, quand il s'agit de la nature communicative (par exemple dans le cas de l'art interactif) ou du caractère processuel (dans le cas d'une pièce de longue durée) de l'œuvre. Par conséquent, de nouveaux problèmes sont posés aux curateurs, qui se trouvent dans une position où ils doivent adapter les théories traditionnelles

4. Voir Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Jean Paré (trad.), Paris, Seuil, 1977 ; Klaus BIESENBACH, « Sympathy for the Devil », dans *Douglas Gordon: Timeline*, New York, MoMA, 2006, p. 10.

5. Par exemple, Immanuel KANT, *La Critique du jugement*, G. Gibelin (trad.), Rennes, Vatar, 1929 ; Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Clement GREENBERG et John O'BRIAN (éd.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol. 4. Modernism with a Vengeance*, Chicago et Londres, University of Chicago Press ; Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2002 ; Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1989.

d'évaluation à des données différentes. Comment peut-on évaluer les 24 heures d'exposition de *24-Hour-Psycho* de Douglas Gordon¹ par exemple ? Et, dans ce cadre, ne risque-t-on pas de parler plus du médium et moins de l'œuvre *per se* ?

Dans « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », Sarah Cook étudie le « rôle curatorial de créer du contenu² » en parcourant les théories sur le curating et en décrivant les caractéristiques esthétiques de l'art des nouveaux médias qui mettent en question le contexte traditionnel. Dans ce contexte, une œuvre d'art est considérée soit comme une expression définitive de l'artiste (dans ce cas, la méthodologie utilisée est une référence à sa biographie ou à son contexte actuel) soit comme un écran blanc sur lequel on peut projeter d'innombrables interprétations de l'histoire de l'art (dans ce cas, l'œuvre d'art doit être entourée soit d'un corpus de connaissances spécialisées soit d'une trajectoire historique³). Même si les années 1960 ont mis en avant une expression artistique qui favorisait l'expérience au détriment de l'interprétation, les méthodologies basées sur l'approche esthétique traditionnelle se sont développées autour de l'objet statique, qui limite une œuvre d'art dynamique et en offre une « lecture fermée ». Or, lorsqu'on fait l'expérience d'une réalité constamment médiatisée, cette approche peut paraître obsolète et hors sujet. Les installations multi-écrans de Nam June Paik ou les sculptures-écrans de Tony Oursler (pour se limiter à deux exemples représentatifs à ce propos) se transforment complètement en fonction des conditions d'exposition (la lumière, l'espace, le mouvement des visiteurs), et donc l'expérience varie d'un lieu à un autre. En outre, les projets qui introduisent l'espace et la participation du public en tant qu'éléments essentiels de l'œuvre (comme les séries *Relational Architecture* de Rafael Lozano-Hemmer⁴ par exemple) créent

un impact important sur l'expérience de celle-ci. Sous ce prisme, les projets qui présentent un écran comme support ou produit final peuvent être variables, interactifs et expérimentaux. Dans certains cas, les spectateurs se limitent à regarder ; dans d'autres cas, ils sont invités à toucher des boutons, à interagir, à parler, à changer de place. Cette immersion physique *dans* l'œuvre d'art sort le spectateur de sa position potentiellement désintéressée de spectateur-juge et le met *de facto* dans une position de *co-acteur* (ou *co-auteur* dans certains cas, comme celui des projets interactifs de Lozano-Hemmer). Même dans l'art des « anciens » médias – et en présupposant que la plupart des spectateurs ne regardent pas en entier toutes les œuvres qui se présentent sous forme d'images en mouvement – chaque visiteur voit une « version » différente. Quand le temps est impliqué, le « discursif devient spatial et le visuel devient discursif⁵ ».

Un grand nombre d'œuvres sur écran ne sont pas visibles comme des entités autonomes : chacune peut se référer à d'autres produits culturels, demander la participation du spectateur, intégrer des performances ou collaborer avec d'autres réseaux. À cet égard, les curateurs ne peuvent plus faire une évaluation de l'œuvre fondée sur une représentation statique mais, idéalement, ils doivent insister sur l'interdépendance entre contexte et contenu. Afin d'arriver à des évaluations et créer un discours autour d'une œuvre donnée, ils sont amenés à étudier les contextes et les environnements qui lui servent de référence (par exemple, la performance et l'industrie des logiciels ou l'art public et le code *open source*, comme dans le cas des séries *Relational Architecture* de Lozano-Hemmer).

Nous avons vu qu'un des principaux rôles du curateur d'art contemporain est celui de créer une interdépendance entre contexte et contenu. En

1. Douglas GORDON, *24-Hour Psycho*, 1993, projection, version ralentie à deux images par seconde (au lieu de 24) du film original d'Alfred Hitchcock (*Psychose*, 1960).

2. Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 169.

3. *Ibid.*, p. 171.

4. Rafael LOZANO-HEMMER, *Relational Architecture*, 1997 – présent, séries de projets interactifs, techniques variées. Voir

<http://www.lozano-hemmer.com/projects.php?keyword=Relational_Architecture>, consulté le 20 mai 2016.

5. « *The discursive becomes spatial and the visual becomes discursive.* » David Norman RODOWICK, *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Londres, Duke University Press, 2001, p. 39, cité dans Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 173.

parallèle, la libéralisation du métier et l'abondance de cours enseignant les aspects pratiques du rôle du curateur et moins l'histoire de l'art ou la muséologie ont fait de celui-ci le responsable de la procédure qui conduit à une exposition et non plus de la connaissance produite autour des œuvres exposées elles-mêmes¹.

Une partie importante de la procédure est la compréhension des requis périphériques – souvent de nature technique – pour la présentation d'une œuvre. Sous ce prisme, les curateurs doivent comprendre le fonctionnement de la technologie des œuvres et ce qu'elle signifie pour chacune. Cette règle s'applique dans la même mesure aux œuvres qui utilisent de nouvelles technologies (comme le système de visualisation interactive immersive, installé au ZKM²) ou des médias contenant des données (comme la cassette vidéo avec sa durée de vie limitée³). Comme Christiane Paul l'a souligné, « l'histoire de la technologie et des sciences médiatiques joue un rôle aussi important [que l'histoire de l'art] dans cette formation et réception de l'art », notant que « l'art des nouveaux

médias nécessite l'alphabétisation médiatique⁴ ». Dans ce cadre, toutefois, n'y a-t-il pas le risque pour les curateurs de se focaliser « uniquement sur le médium d'une œuvre et non plus sur le contexte plus large de l'usage de la technologie par cette œuvre⁵ ? » Je crois qu'il serait intéressant d'étudier comment les expositions de ce type se confrontent à cette difficulté et comment elles arrivent à communiquer avec les visiteurs⁶.

Au fur et à mesure que le curateur passe d'un environnement strictement muséologique vers une pratique basée sur la procédure et focalisée sur des expositions temporaires et le contexte spécifique de leur audience⁷, on considère que le contexte lui-même devient contenu⁸. Dans l'introduction de *Rethinking Curating*, Steve Dietz raconte une anecdote qui date de l'époque où il a créé le programme d'art des nouveaux médias à Walker Art Center (1996) : la directrice du musée avait alors dit qu'elle ne trouvait pas le net art visuellement fascinant. Cet exemple sert à Dietz pour prouver que l'art des nouveaux médias ne concerne pas uniquement la *vision*, mais aussi les

1. Ce point a aussi été soulevé plusieurs fois pendant les débats publiés par BALTIC. Voir Sarah COOK, Beryl GRAHAM et Sarah MARTIN (éd.), *Curating New Media. Third Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2002 ; Susan HILLER et Sarah MARTIN (éd.), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, Gateshead, Baltic, 2002 ; Sarah MARTIN et Sune NORDGREN (éd.), *Artists at Work. Second Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2001 ; Sarah MARTIN et Sune NORDGREN (éd.), *New Sites – New Art. First Baltic International Seminar*, Gateshead, Baltic, 2000.

2. Voir <<http://www.icinema.unsw.edu.au/technologies/avie/project-overview/>>, consulté le 20 mai 2016.

3. À l'occasion de l'atelier « Digital Audiovisual Preservation in Communities of Practice » (Presto Centre et Institut National de l'Audiovisuel, Paris, 4 décembre 2013), Pip Laursen, chef du département de recherche sur la conservation des collections de la Tate a présenté les défis posés par les copies des technologies obsolètes (comme les cassettes Sony 1/2 inch) vers de nouveaux formats, à des fins de préservation et d'accessibilité des œuvres. Dans la déclaration internationale « Media Art needs global networked organisation and support », on adresse la question urgente des œuvres qui ne peuvent plus être exposées ou qui sont en cours de disparition. Voir <<http://www.mediaarthistory.org/declaration>>, consulté le 6 mars 2016. La préservation des données numériques est un sujet fertile de recherche. Cela met en saillie le fait qu'il y a une histoire derrière les pièces basées sur la technologie qui doit être prise en compte par les curateurs.

4. « *The history of technology and media sciences plays an equally important role [as art history] in this art's formation and reception [...] new media art requires media literacy.* » Christiane PAUL, *New Media in the White Cube and beyond*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2008, p. 5.

5. « *[Is there not a danger for curators to] get caught up in only [sic] the work's medium and not the wider context for the technology as it is used in the artwork?* » Sarah COOK, « Towards a Theory of the Practice of Curating New Media Art », *art. cit.*, p. 175.

6. Voir par exemple *Software: Information Technology. Its New Meaning for Art*, Jewish Museum, New York, 1970, commissaire : Jack Burnham ; *Spellbound*, Hayward Gallery, Londres, 1996, commissaires : Ian Christie et Philip Dodd ; *Art and Money Online*, Tate Britain, Londres, 2001, commissaire : Julian Stallabrass ; *Videographies. The Early Decades*, The Factory, Musée national d'art contemporain, Athènes, 2005, commissaire : Anna Kafetsi ; *China Power Station : Part I*, Battersea Power Station, Serpentine Gallery, Red Mansion Foundation & Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Londres, 2006, commissaires : Julian Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist et Gunnar B. Kvaran.

7. Voir Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about exhibitions*, *op. cit.*

8. Voir Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1999, p. 65-86.

procédures, l'interactivité et les réseaux¹.

Il devient alors impératif de commencer à penser en termes de comportements quand il s'agit de l'inclusion des écrans dans les arts plastiques, la performance et les espaces publics. Dietz suggère que le concept de nouveaux médias, formulé par Graham et Cook, pourrait être utile afin de comprendre une grande partie de l'art contemporain. Il développe le concept historiquement, en considérant la photographie comme le premier « nouveau médium » qui a introduit une nouvelle façon de regarder le temps suspendu et qui a mis en question la réception esthétique de la peinture ; ensuite la vidéo a pris le relais pour mettre en question la réception esthétique du film, tandis que, dans le cas de la télévision, ce sont les « nouveaux médias » qui ont introduit l'idée de temps réel et, finalement, ont mis en question la réception de l'art contemporain en incluant dans l'équation de l'art les éléments de l'interactivité et de la participation. Sa conclusion est que « l'art est différent après l'apparition des nouveaux médias et en fonction des nouveaux médias », et ce changement survient « non parce que les nouveaux médias sont l'avenir, mais parce que leurs comportements sont ceux de notre temps technologique² ». Bref, on pourrait indiquer que l'art des nouveaux médias, et par extension toute image en mouvement sur écran, présente des caractéristiques qui le différencient par rapport à l'art statique et crée de nouveaux types d'environnements où il peut être exposé. Par ailleurs, comme Graham et Cook l'ont montré, la compréhension d'un médium dépend aussi de l'histoire culturelle dont provient chaque théoricien. À cet égard, les curateurs doivent rester toujours clairs sur la portée de leur projet. Christiane Paul prend comme point de départ la nécessité pour les curateurs de « savoir quel type d'exposition ils organisent », si elle est « chronologique, médiatique, ou thématique », et de définir si les médias numériques jouent un rôle « d'outil, de médium ou de thème³ ».

1. Steve Dietz cité dans Beryl GRAHAM et Sarah COOK, *Rethinking Curating: Art after New Media*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2010, p. xiii.

2. *Ibid.*, p. xiv.

3. Christiane Paul citée dans Beryl GRAHAM et Sarah COOK,

Dans l'introduction de *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, Paul développe ce point intéressant :

De la même façon que la forme est interconnectée avec le contenu, le médium avec le message, la relation entre le contexte et le contenu ne peut pas se présenter comme une simple dichotomie. Au moins conceptuellement, le contenu fournit le contexte pour un champ thématique équivalent, et tout contexte peut se transformer en contenu, selon l'angle thématique sous lequel il est examiné⁴.

Le terme « fournisseur de contenu » était devenu la devise de la première époque de l'industrie du Web, remarquent-ils, ce qui laisse entendre que les producteurs culturels doivent fournir du contenu (des idées et du sens) pour les nouvelles technologies. Cependant, les créateurs travaillant dans le monde des médias devraient être également perçus comme des créateurs de contexte : ils tendent à estomper les frontières entre plusieurs disciplines et à établir des réseaux d'information⁵.

Questions sur le positionnement des œuvres sur écran dans les expositions

Les caractéristiques qui différencient les œuvres sur écran par rapport aux formes statiques des œuvres traditionnelles (spécialement le concept de la durée) créent de nouvelles règles pour les pratiques d'exposition dans l'art. En premier lieu, la dynamique du mouvement dans l'espace d'exposition est changée. En deuxième lieu, la lumière ou l'intensité de l'image et du son peuvent affecter les œuvres qui les entourent. Finalement, en prenant en compte ces éléments, une nouvelle

Rethinking Curating: Art after New Media, op. cit., p. 5.

4. « Similar to the interconnectedness of form and content, medium and message, the relationship between context and content can hardly be set up as a simple dichotomy. At least conceptually, content provides context for a related thematic area, and every context can become content, depending on the thematic lens under which it is examined. » Margot LOVEJOY, Christiane PAUL et Victoria VESNA (éd.), *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, Bristol et Chicago, Intellect, 2011, p. 3.

5. Voir *ibid.*, p. 7-8.

dynamique se crée dans l'espace ; la situation demande un surcroît d'attention par le curateur, qui est censé concevoir la synthèse idéale des œuvres exposées afin de créer une orchestration équilibrée entre elles – évitant qu'une œuvre recouvre l'autre – et une trajectoire virtuelle pour les spectateurs, sans perdre de vue l'idée qui se trouve à l'origine de l'exposition.

À cet égard, les expositions contenant uniquement des œuvres sur écran sont celles qui posent plus de défis. Hormis les difficultés qui concernent le médium *per se* (comment est-ce possible de présenter un espace qui comprend uniquement des écrans et réussir quand même à attirer les spectateurs ?), les curateurs doivent trouver des solutions pour tracer un terrain contextuel commun dans lequel coexisteront les œuvres. On pourrait suggérer que l'expérience quotidienne de la vie dans une ville submergée de médias ne laisse pas de place pour visiter un musée, un théâtre ou un événement public où on regarderait (ou on interagirait avec) des écrans. Or, la plupart des gens se tiennent au courant des différents usages des médias et de leurs effets sur la vie et sur la culture en général ; pour réussir une exposition, une performance ou un événement public, il faut trouver des façons originales pour créer des relations, pour faire des juxtapositions et pour présenter les œuvres de manière créative.

Désormais, la prolifération du film, de la vidéo et des nouveaux médias fait surgir une autre question : comment adapter les œuvres vidéo historiques aux nouvelles technologies ? Pendant la rétrospective Bruce Nauman au Hirschhorn Museum (1993¹), ses œuvres filmiques ont été transférées sur disque numérique, mais leur projection était accompagnée d'une bande sonore d'un vieux projecteur de films 16mm. Dans une exposition collective d'art vidéo à Athènes², les mêmes œuvres étaient toujours transférées sur disque numérique, mais aucun son n'a été rajouté. On les a projetées sur des écrans cinématographiques accrochés par le plafond et placés l'un

devant l'autre (avec un petit écart entre eux), de telle manière que, pour les visionner, le spectateur devait se positionner à un certain angle à côté des écrans. Cette approche a plutôt bien fonctionné, puisque l'installation arrivait à donner une impression générale de l'œuvre de Nauman, en évitant une projection traditionnelle ou une synthèse impossible à regarder. Plus récemment, la Whitechapel Gallery à Londres a organisé l'exposition *Electronic Superhighway (2016-1966)*³, présentant des œuvres datant depuis les années 1960. Pour bien montrer ces œuvres, il a fallu faire appel à des ordinateurs et à la technologie des périodes concernées. Néanmoins, l'orchestration de l'espace a suivi une méthode qui n'a pas nécessairement fonctionné d'une manière optimale : tandis que la partie « présent » se constituait d'une synthèse de médias et de volumes, favorisant une circulation plus libre dans l'espace, la partie « passé » se limitait à des espaces moins denses qui demandaient une circulation plutôt linéaire⁴.

Dans un contexte plus large, en décembre 2010, le Smithsonian American Art Museum a inauguré une exposition par rotation dédiée à l'image en mouvement, qui se propose d'explorer les différents outils et matériaux utilisés par les artistes pendant les cinquante dernières années⁵. Ayant déjà acquis en 2009 l'archive complète de Nam June Paik, le musée projette de créer un Centre des arts médiatiques Nam June Paik dans le futur proche. Il existe de nombreux exemples de musées et d'institutions consacrées aux arts des nouveaux médias ouvrant partout dans le monde, ou des galeries médiatiques et des salles de projection qui sont déjà en opération. Cependant, il est évident qu'il y a une réorientation vers les matériaux de production (les outils, le son du projecteur de films 16mm, les méthodes de mon-

1. *Bruce Nauman*, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1993.

2. *Videographies. The Early Decades*, The Factory, Musée national d'art contemporain, Athènes, 2005, commissaire : Anna Kafetsi

3. *Electronic Superhighway (2016-1966)*, Whitechapel Gallery, Londres, 29 Janvier – 15 Mai 2016, commissaires : Omar Kholeif, Emily Butler, Mahera et Mohammad Abu Ghazaleh, Seamus McCormack.

4. Voir aussi Matthew FULLER, « Eleven Pro-tips for Art Plus Internet » <<http://www.metamute.org/editorial/articles/eleven-pro-tips-art-plus-internet>>, consulté le 20 mai 2016.

5. *Watch This! New Directions in the Art of the Moving Image*, American Art Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C., 2010 – présent.

tage manuel, l'image pixellisée, etc.). Ce changement d'approche, d'une présentation en salle de projection vers un intérêt porté sur les processus et la matérialité des œuvres sur écran, ainsi que sur les différentes possibilités de les exposer, montre l'évolution du statut et du rôle de ces œuvres et constitue le signe d'une prise de conscience grandissante des requis de leur exposition dans des environnements variés.

En même temps, les nouvelles technologies nous ont donné la possibilité de convertir les documents d'archives en projections, qui servent comme indices afin de tracer un chemin prédéfini pour les visiteurs et donc s'intègrent dans l'espace d'exposition, au lieu de se limiter dans la salle de projection. L'exposition *Circuler. Quand nos mouvements façonnent les villes*¹ s'est construite autour de l'histoire des transports dans les villes à travers les époques et la façon dont ils ont graduellement transformé ces mêmes villes : les documents d'archives numérisés étaient projetés sur les murs et le plafond, de façon à accompagner les photos, les dessins et les textes présentés à chaque section, mais aussi pour marquer un chemin recommandé aux visiteurs. Dans ce cas, les projections ont servi plus à un niveau fonctionnel et atmosphérique à l'intérieur de l'ensemble et moins comme un objet d'étude en soi. Le mouvement des tramways, des voitures ou des trains était partiellement visible d'un certain point de vue, pour inciter le spectateur à passer dans une autre pièce et voir la suite de la projection.

Il y a aussi des moments où cet *élément fonctionnel* peut simplement être le repos des spectateurs. L'espace sombre et isolé pour l'exposition de *Liquid Crystal Environment* de Gustav Metzger pendant la Triennale de Tate *Altermodern*², équipé de grands coussins noirs sur le sol, a servi comme lieu de détente pour le public. Plus récemment, une construction architecturale au milieu d'une des salles principales de l'exposition

The Velvet Underground. New York Extravaganza à la Philharmonie de Paris³ a aussi servi comme espace de détente pour le public, qui pouvait regarder, une fois allongé, une sélection de films et de clips vidéo liés à l'exposition.

Dans ces cas, le geste curatoriale va au-delà du positionnement des œuvres dans l'espace de l'exposition et entre dans le domaine de la *construction* de l'espace et/ou de l'*orchestration* des différents médias disponibles dans l'espace physique afin de créer un récit visuel et un discours. En conclusion, le geste curatoriale en ce qui concerne les œuvres sur écran semble dépendre d'un équilibre entre contexte et contenu et d'une compréhension approfondie de la fonction des technologies utilisées par les œuvres en question en relation avec l'espace de l'exposition. Les nouveaux problèmes posés aux curateurs pourraient bien être résolus en cherchant un « lieu commun » entre l'espace, les technologies des œuvres et les évaluations curatoriales.

Elena PAPADAKI

1. *Circuler. Quand nos mouvements façonnent les villes*, Musée de l'architecture et du patrimoine, Paris, 4 avril – 26 août 2012, commissaires : Jean-Marie Duthilleul et Marcel Bajard.

2. *Altermodern*, Triennale de Tate, Tate Britain, Londres, 3 février – 26 avril 2009, commissaire : Nicolas Bourriaud.

3. *The Velvet Underground. New York Extravaganza*, Philharmonie, Paris, 30 mars – 21 août 2016, commissaires : Christian Fevret et Carole Mirabello.