

Journée d'études organisée par la Faculté des arts de l'UQAM, en collaboration avec
l'Institut du Patrimoine – 23 novembre 2007.

Art contemporain, arts médiatiques et architecture moderne
*Les enjeux de la conservation des œuvres fragiles, éphémères et virtuelles. Comment
penser leur authenticité matérielle et conceptuelle ?*

La pérennité des arts médiatiques : enjeux théoriques et éthiques, défis et embûches

[...] Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne. Ni la matière, ni l'espace ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art». Paul Valéry, «La conquête de l'ubiquité», in *Pièces sur l'art*, 1934.¹

Introduction

Paul Valéry écrivait ces lignes, en 1934, dans un texte intitulé *La conquête de l'ubiquité*. Ce texte fut repris en 1939 par Walter Benjamin, en exergue de la dernière version de son texte fondateur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. La preuve que nous ne sommes pas les premiers à nous interroger sur les questions d'intégrité, d'authenticité et de pérennité de l'art, voire même sur la question de l'ontologie de l'art. Pour bien recontextualiser, il ne faut pas non plus oublier que Benjamin escomptait élaborer une dialectique entre les modes de productions marxistes et d'une société « sans classe » et les modes de productions capitalistes fondés, sur ce qu'il appelait des « concepts plus traditionnels » tels que la libre entreprise, « la création et le génie ». Cette dialectique entre modes de production capitalistes et les thèses sur l'art prolétarien instrumentalisé par les états communistes et fascistes de l'époque situait la technologie dans des paradigmes opposés, l'un au service du progrès, de l'accumulation des biens et capitaux et de la montée de l'individualisme et donc du génie et, l'autre au service d'une idéologie communautariste où

¹ Paul Valéry (1934), «La conquête de l'ubiquité.» in *Pièces sur l'art*, Paris, p. 103 – 104. [N.d. T. In Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1960, p. 1284. (RR)], in Walter Benjamin, (1939) «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Œuvres – Tome III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 269.

l'individu et la liberté d'expression étaient bâillonnés au bénéfice d'un état centralisateur et totalitaire. Une recontextualisation historique me semblait pertinente en prologue à cette présentation autour des questions de la pérennité des arts médiatiques.

Une entrée en matière se situant, me direz-vous, loin de nos préoccupations, mais qui est au cœur même des modes de production actuels, puisque ceux-ci s'inscrivent dans une société sociale-démocrate, mais néanmoins dans une économie capitaliste néolibérale et globalisée. Le musée moderne, tel que nous le connaissons, fondé sur le modèle occidental doit composer avec ces modes de production, puisqu'il est partie intégrante de la chaîne de transmission activée par le marché international de l'art. Marché qui dicte bien souvent les prémisses des politiques d'acquisition des musées, lesquelles produisent un effet de ruissellement sur les politiques de conservation, de restauration et de ré-exposition des œuvres.

Vous l'aurez deviné, les travaux de l'Alliance de recherche DOCAM, ne constituent pas une entreprise politique, ni une démarche au service du marché de l'art. Le projet DOCAM est plutôt une action de prospection (ou de *damage control*) pour assurer le sauvetage de l'héritage public que constituent les œuvres à composantes technologiques, logées dans les collections des musées. DOCAM, pour documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques, se penche, depuis trois ans déjà, sur les défis que doivent relever les musées devant faire face aux problèmes suscités par l'obsolescence des composants technologiques et numériques de plusieurs œuvres de leurs collections. C'est souvent dans une situation d'urgence où les ressources sont insuffisantes que les musées doivent agir pour maintenir leur patrimoine, voire pour en éviter la disparition partielle. Car il y a bien péril en la demeure. D'où la pertinence d'un projet comme DOCAM. Mais bien que les travaux de DOCAM aient surtout été orientés vers des actions pratiques pour accompagner les institutions muséales dans la recherche de solutions permettant de rendre ces corpus artistiques pérennes et par conséquent accessibles au public, il est évident qu'au fil des études de cas, des questions théoriques, notamment d'ordre ontologique, éthique et déontologique, surgissent au fur et à mesure que les réflexions et les travaux des chercheurs vont de l'avant.

D'autres groupes de recherche comme l'initiative des *Média Variables*, un projet antérieur à DOCAM, *Archiving the Avant-Garde* devenu *Forging the Future*, *Media Matters* et *Inside Installations* ont partagé et partagent encore des préoccupations similaires à celles de

DOCAM, mais parfois avec des méthodologies ou des objectifs différents (et des budgets aussi). Le projet européen *Inside Installations*, par exemple, s'est penché sur des questions spécifiques portant sur la ré-exposition des installations, où les chercheurs établissaient d'abord un diagnostic du problème relevé dans les œuvres, en passant par l'étape de la restauration pour aboutir à leur ré-exposition. Le groupe de recherche *Media Matters*² approfondit ses études sur la notion des *time-based media*, dont notamment, les installations vidéo et numériques. J'allais dire que DOCAM, n'a pas pour mandat de progresser du diagnostic à la ré-exposition, en passant par la restauration. Mais l'œuvre *Gendarmerie royale du Canada* de Nam June Paik (1989), acquise par le Musée des beaux-arts de Montréal, a cheminé de l'état d'œuvre dormante, en caisses, à celui d'une œuvre réexposée dans l'une des salles consacrées à l'art contemporain depuis quelques semaines et ce, jusqu'à la fin de l'année, comme suite à l'étude de cas en catalogage réalisée au cours de l'été 2007. Cette œuvre, qui n'avait jamais été exposée au Musée depuis son acquisition en 1990, fonctionne toujours grâce à ses composants originels reconditionnés, par l'un des assistants de recherche de DOCAM. Mais ces composants sont usés et fragiles et rendent une exposition subséquente, à celle actuellement en cours, précaire. C'est un exemple concret d'un cas sur lequel le Musée devra se pencher afin de trouver des solutions qui maintiendront l'œuvre en vie pendant une période de temps raisonnable.

Pérennité, intégrité, authenticité

Néanmoins, il semble que la notion de la pérennité de ces œuvres serait intimement liée à celle de leur intégrité et de leur authenticité matérielle et conceptuelle, particulièrement lorsque vient le temps de les ré-exposer dans un contexte, historique et spatial, qui n'est plus le même que celui où elles furent présentées à l'origine. Et, ces notions ne sont pas perçues nécessairement de la même manière selon que l'on soit artiste, architecte, conservateur ou commissaire d'exposition, archiviste, catalogueur ou encore restaurateur. C'est de cette dynamique, parfois explosive et antinomique, entre les corps de métier, si l'on peut dire, que naissent les défis et les embûches, mais aussi les solutions à certains des problèmes qui peuvent apparaître comme étant, d'entrée de jeu, insolubles.

² Consortium composé par Tate Modern, le Museum of Modern Art (MoMA), New York et le San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) et le New Art Trust.

Normalement, dès lors qu'une œuvre est acquise par un musée, celui-ci en devient le dépositaire (*custodian*) et doit faire en sorte que sa durée de vie soit, sinon éternelle, au moins, la plus longue possible, dépassant celle de l'artiste et des professionnels qui s'en sont portés acquéreurs pour leur institution. Mais bon nombre d'artistes, et ce, depuis longtemps déjà, revendiquent l'aspect éphémère de leurs travaux, ce qui est contraire aux préceptes de longévité traditionnellement conférée (ou souhaitée) aux œuvres incluses dans les collections muséales.

D'autres créateurs, sans exiger une vie limitée à leurs réalisations, ne sont pas nécessairement conscients de l'importance que pourrait revêtir, par exemple, la documentation de leur démarche artistique depuis la conceptualisation d'un projet jusqu'à sa diffusion en passant par les étapes de sa production. Cette documentation peut également inclure des informations sur les composants contenus dans les œuvres, sur les échanges que les artistes entretiennent, via la correspondance (courriel et autres), avec les collaborateurs, fournisseurs, galeristes, conservateurs de musées ou encore, des entrevues réalisées par les muséologues avec les artistes. La documentation colligée par les artistes, les musées et les galeries, pourrait aussi contenir des traces visuelles et textuelles des montages et démontages des expositions. Traces qui pourraient par la suite devenir des modes d'emploi, en quelque sorte. Ainsi, les collectionneurs potentiels, munis de ces précieuses informations seraient mieux à même de préserver leurs acquisitions tout en assurant la possibilité et la faisabilité de leurs réexpositions, en respectant les volontés de l'artiste quant aux questions entourant l'intégrité et l'authenticité des œuvres.

En définitive, la documentation préside à la *capture* de la mémoire des œuvres, à leur contextualisation et à leurs liens avec les divers publics qui en auraient fait l'expérience. La documentation est le moyen qui peut autoriser la possibilité de garder des empreintes des œuvres mais aussi de conserver des témoignages de l'expérience qu'elles ont générée, auprès des visiteurs ou spectateurs, dans un contexte donné et ce, particulièrement si ces œuvres sont éphémères, soit par la durée de vie limitée de leurs composants ou par la volonté de l'artiste. En revanche, la documentation exige un exercice de sélection. Faut-il tout garder ? Quels sont les documents qui seront préservés par rapport à ceux qui ne le seront pas ? La réponse à cette question est relative, et est fonction des visées de l'institution dépositaire des œuvres de sa collection et des souhaits de l'artiste ou de ses ayants droit.

Allers-retours entre théorie et pratique et vice versa : des questions ontologiques et «esthétique de la production»

J'ai souvent dit à mes étudiants qu'en arts, à l'instar des sciences exactes, la théorie surgit de la pratique. Mais en fait, il est vrai que de nombreux allers-retours entre théorie et pratique sont toujours à l'œuvre. Ainsi l'ébauche d'une théorie autour des questions de la documentation et de la conservation des œuvres à composantes technologiques, pourrait difficilement se figer ou se fixer dans le temps pour devenir perpétuelles. En effet, à l'exemple de ces œuvres impermanentes, les théories pourraient-elles être qualifiées de pérennes? C'est un paradoxe en soi. Le fait que les éléments constitutifs de ce type d'œuvres soient souvent *condamnés* à une date de péremption, et donc destinés à des migrations, des émulations, et que les installations puissent être vouées à des réinterprétations ou encore à des recontextualisations, détermine une incidence parfois directe sur la nature même d'une œuvre et souvent sur ses effets et comportements. Les chercheurs de DOCAM sont donc à même de constater que des questions d'ordre éthique et ontologique surgissent souvent lorsqu'ils analysent des œuvres soulevant des défis par rapport aux possibilités de leur ré-exposition. Le but premier étant de préserver l'intégrité d'une œuvre, en demeurant le plus fidèle possible à son apparence esthétique, à ses effets ou comportements, au contexte de sa création et de sa première occurrence publique, etc., et naturellement à l'intention de l'artiste.

Pour DOCAM, l'étude de cas s'est avérée un outil méthodologique utile et incontournable pour arriver à cerner les épineuses problématiques des œuvres d'art médiatiques et numériques. Elles autorisent, au terme des observations empiriques, la formulation de théories autour des enjeux de la pérennité, de l'intégrité et de l'authenticité des œuvres.

Dans un récent article paru dans la revue *Artforum*, l'historienne de l'art Michelle Kuo écrit :

«[...] long after the aesthetics of administration (telle que vécue et véhiculée par EAT par exemple)³, the aesthetics of production shows no signs of abating : Making becomes a field of action in which services, media, technologies, and relations are never merely given or ready-made but are fair game

³ C'est moi qui souligne.

for intervention (even when this agitation is behind the scenes).»⁴

C'est, je pense, cette «esthétique» de la production qui est au cœur des recherches de DOCAM, et qui préside aux études de cas. Non pas que les œuvres des artistes, sous la loupe de nos chercheurs, aient été *fabriquées* en série, ou dans un modèle de production de masse, comme pour les cas de figure dont nous entretient Kuo. Mais les œuvres à composantes technologiques, parfois bidouillées par l'artiste lui-même ou conçues par des ingénieurs ou des programmeurs, sont néanmoins produites dans un contexte paradigmatique tout à fait autre que celui des médias dits traditionnels. Si ce ne sont pas les œuvres elles-mêmes qui sont usinées, leurs composants, en revanche le sont, en plus d'être produits en série. Alors, même si la production de certaines œuvres est réalisée dans l'atelier de l'artiste (et souvent à l'aide de l'ordinateur), dans la plupart des cas les projets sortent du studio, et sont créés dans un environnement, disons plus industriel qu'artisanal. Tout cela n'est pas nouveau. Rodin faisait bien couler ses sculptures dans des fonderies qui fabriquaient aussi des objets voués à des fins utilitaires. Mais le contexte a changé, puisque les œuvres réalisées dans des environnements industriels, ne sont plus prédestinées à une vie éternelle, *a contrario* des bronzes de Rodin.

Nous pourrions postuler que l'ontologie même de l'œuvre d'art à *l'ère de sa reproductibilité technique* ou technologique, n'a pas perdu son *aura*, tout au contraire, puisque nous cherchons en général coûte que coûte à préserver son intégrité *cultuelle*, comme l'aurait dit Benjamin, et à assurer sa pérennité. Mais œuvre d'art médiatique ou numérique ne détient plus la fonction (ou la possibilité) d'être pérenne. Tout d'abord, cette différence entre les matériaux stables des médias plus traditionnels et ceux plus instables des œuvres à caractère éphémère, de par leur nature (performance) ou leurs matériaux et composants destinés de manière inéluctable à l'obsolescence, constitue une différence fondamentale dans la manière de penser l'art. L'intention de l'artiste est aussi au centre de cette nouvelle *essence* de l'œuvre. La genèse d'une œuvre technologique et sa *poïesis* portent également à conséquence dans les manières d'envisager non seulement la documentation et la conservation de ces nouveaux corpus «fragiles», mais aussi dans la façon d'appréhender le travail des professionnels des musées qui en sont les dépositaires. Tout change : du rapport de l'institution avec l'artiste, à la propriété intellectuelle de l'œuvre,

⁴ Michelle Kuo (2007) «Industrial Revolution – on the history of fabrication», in *Artforum*, October 2007, p. 306 – 314, 396.

porteuse d'un logiciel libre ou propriétaire, spécialement à la suite de son acquisition par un collectionneur privé ou public; de la documentation au catalogage; de la conservation à la restauration; mais surtout dans la manière d'exposer et de ré-exposer les œuvres et dans les rapports qu'elles entretiennent avec le public, eu égard aux contextes dans lesquels elles sont présentées.

Pour une nouvelle épistémologie de la documentation, de la conservation et de la présentation des arts médiatiques

Ce qu'il faudrait trouver est une épistémologie de la documentation, de la conservation et de la réexposition des arts médiatiques, des arts numériques, des arts à composantes technologiques, des *time-based media*, des nouveaux médias, des œuvres éphémères, etc. La liste est longue et la typologie des catégories de ces nouvelles pratiques, souvent mixées avec des pratiques artistiques plus traditionnelles, est complexe et diversifiée. Et faute d'un meilleur terme DOCAM a opté pour *arts médiatiques*, comprenant bien que ce vocable puisse être réducteur.

Néanmoins, pour en revenir à l'épistémologie de la documentation, de la conservation et de la réexposition, elle serait fondée sur une ontologie ou sur l'essence de ces nouvelles pratiques artistiques, qui bouleversent les manières de faire des musées. Ce qui fait que l'*épistémè*-même du musée se trouve conséquemment au milieu d'un profond bouleversement, depuis son entrée dans l'ère moderne, à l'époque des Lumières. Nous pourrions penser à une épistémologie *foucauldienne*, fondée sur « l'archéologie et la généalogie » des œuvres et de leurs composants. Cette épistémologie de la documentation, de la conservation et de la réexposition, requière une rigueur certaine dans la contextualisation des vecteurs esthétiques, sociaux, institutionnels, économiques (le marché de l'art) et technologiques qui composent ces nouveaux corpus.

Le professeur Hans Dieter Huber, directeur du programme de maîtrise *Conservation of New Media and Digital Information* de l'Académie des arts et du design de Stuttgart, pose les questions suivantes:

«What is to be preserved? Who should preserve it? How should it be preserved? Why should it be preserved? Where media art should be preserved? »

Il répond en énonçant:

« [...] it is necessary to choose from the manifold reality of media art in order to draw an exemplary picture of it. The selected objects to be preserved for posterity are not chosen as material pieces of evidence of reality as it was, but rather as exponents of certain social and cultural values. Hence they do not appear as “things in themselves” in the museum context, but rather as “things for us”, as interfaces to recognition, as interfaces to recognition and understanding.»⁵

Donc, les œuvres sont des interfaces pour notre reconnaissance et notre compréhension du monde. En somme, ce n'est pas la seule technologie qui présiderait à cette épistémologie de la documentation, de la conservation et de la réexposition des arts médiatiques, mais bien les contextes esthétiques, socio-économiques et historiques dans lesquels ces pratiques ont vu le jour, et également la conjoncture ou les circonstances de la relation que l'art entretient avec nous, les regardeurs. Car le rapport dialogique entre ces corpus et l'« utilisateur », comme nous aimons le nommer maintenant, est plus actif que contemplatif. Et, ce rapport dialogique peut apporter des altérations à la forme de l'œuvre ou à ses effets, parfois même au travail de l'auteur. Tous ces facteurs doivent être pris en compte par ceux qui font l'expérience de ces œuvres, ceux qui les acquièrent, les documentent, les cataloguent et les archivent, les conservent et les restaurent et bien sûr par ceux qui les exposent et les ré-exposent. Il devient d'ores et déjà évident que l'artiste peut de moins en moins se permettre le luxe de ne plus se soucier de ces éléments, puisqu'il ne vit plus en vase clos, comme à l'ère du Romantisme (qui a la vie dure). Qu'il le veuille ou non, dès qu'une de ses œuvres entre dans une collection, l'artiste sera rattrapé par l'implacable réalité de la dialectique qui s'opère entre l'obsolescence et la pérennité, entre l'authenticité et la ré-interprétation, pour pouvoir préserver l'intégrité de son travail, dont le musée, malgré les mutations qu'il pourrait subir, demeurera le dépositaire, à moins que le musée lui-même ne disparaisse en même temps que ces corpus fragiles et éphémères.

⁵ Hans Dieter Huber (2007), “PPP: From Point to Point or from Production to presentation to preservation of media art”. In *404 Object not Found 2006 – International Project for media Art – Data archiving, presentation, preservation*. Seoul: Total Museum of Contemporary Art. Actes de colloque et catalogue d'exposition, p. 113

Bibliographie

Benjamin, Walter (2000) «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.» in *Œuvres – Tome III*. Paris : Gallimard, p. 269 – 316.
Traduction Rainer Rochlitz (dernière version de 1939).

Depocas, Alain (2007), « Digital Preservation: Recording the Recording – The Documentary Strategy », in *404 Object not Found 2006 – International Project for Media Art – Data archiving, presentation, preservation*. Séoul: Total Museum of Contemporary Art. Actes de colloque et catalogue d'exposition, p. 126 – 133.

Durand, Anita (2006). *Perpétuer l'instant? Ou quelle conservation-restauration pour les œuvres impermanentes et/ou performatives?*, Mémoire de fins d'études, Diplôme d'études supérieures en conservation-restaurations d'œuvres peintes, École Supérieure d'Avignon.

Huber, Hans Dieter (2007), « PPP: From Point to Point or from Production to presentation to preservation of media art. » in *404 Object not Found 2006 – International Project for Media Art – Data archiving, presentation, preservation*. Séoul : Total Museum of Contemporary Art. Actes de colloque et catalogue d'exposition, p. 108 – 117.

Kuo, Michelle (2007) «Industrial Revolution – on the history of fabrication.» in *Artforum*, October 2007, p. 306 – 314, 396.

Parent, Sylvie (2007). « La photographie numérique. Entre la fixité de l'impression et la mobilité du fichier informatique. » in Colloque *L'imprimé numérique en art contemporain*. Organisé en ligne par SAGAMIE, Le Centre national de recherche et diffusion en arts contemporains numériques, Alma, Québec, 7 pages.

Sylvie Lacerte, Ph.D.
Alliance de recherche DOCAM, Fondation Daniel Langlois
Novembre 2007