

17 novembre 2010  
Bibliothèque nationale de France  
Petit Auditorium

18-19 novembre 2010  
Institut national du patrimoine  
Auditorium Colbert



ARCHIMAGES 2010

# DE LA CRÉATION À L'EXPOSITION : LES IMPERMANENCES DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE



Institut national  
du patrimoine



Collectif 24/25



Colloque organisé avec le soutien  
de la Direction générale des patrimoines,  
Ministère de la culture et de la communication

## COLLECTIONNER, CONSERVER

---

### *Politiques d'acquisition d'un collectionneur*

Table ronde modérée par :

**Marie Robert,**

*Conservatrice du patrimoine, Médiathèque du patrimoine.*

Participants :

**Philippe Cohen,**

*Collectionneur.*

**Ami Barak,**

*Commissaire indépendant, critique d'art.*

**Benjamin Weil,**

*Conservateur en chef, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.*

#### **Marie Robert**

Cette deuxième partie de matinée est consacrée à la constitution, à l'enrichissement et au devenir de collections audiovisuelles privées et publiques. Nous accueillons dans ce cadre Philippe Cohen et Ami Barak. Philippe Cohen, vous êtes chirurgien-dentiste et collectionneur d'art vidéo, multimédia et d'installations depuis une quinzaine d'années. Vous êtes par ailleurs membre de la Commission d'acquisition photographie et image du CNAP et vice-président des Amis français d'Israël à Jérusalem où vous avez créé le Comité art contemporain. Vous contribuez également à la constitution d'une importante collection d'art contemporain français auprès de la conservatrice Suzanne Landau.

Quant à vous, Ami Barak, vous êtes commissaire indépendant et critique d'art, initiateur de très nombreuses expositions et manifestations. Je crois que vous revenez de Chine où vous avez été commissaire de l'exposition *Art of the world* à Shanghai. Vous avez été, dans une vie antérieure, directeur du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) du Languedoc-Roussillon et responsable du département l'art dans la ville à la

Ville de Paris. Vous vous appliquez aujourd'hui à bâtir des collections aussi bien publiques, puisque vous êtes membre du Comité technique d'achat du FRAC des Pays de la Loire, que privées, en France et à l'étranger.

Vous vous êtes rencontrés tous deux voilà une quinzaine d'années et Philippe Cohen m'a indiqué considérer qu'une grande partie de ses choix d'acquisition se sont construits dans le dialogue que vous entreteniez ensemble. Nous vous invitons donc à poursuivre ce dialogue en notre présence.

### **Philippe Cohen**

Cela va plus loin : il m'a conduit à collectionner l'art vidéo.

### **Ami Barak**

Je suis plutôt présent pour épauler mon ami Philippe Cohen, qui est une sorte d'intrus dans ce milieu de la collection publique en tant que collectionneur privé. Nous abordons là un aspect différent de l'idée de collection : l'aspect psychologique et sociologique, d'autant plus intéressant quand il s'agit des FRAC ou des collections de musées ou d'institutions éminentes telles que la BnF.

En effet, une collection publique est difficile à définir au niveau culturel ou artistique et le choix qui mène à sa constitution est plus diffus que dans le cas d'une collection privée où intervient l'expression d'une personnalité, avec sa subjectivité et ses critères forgés au fil du temps. Dans le cas d'une collection publique, les collectionneurs sont les comités ou les conservateurs, ils sont trop nombreux pour que la notion de personnalité émerge de manière distincte dans les choix.

Un autre aspect non moins intéressant est la méfiance des instances publiques envers les collections privées. Il s'agit d'une dimension propre au monde contemporain, qui a vu les collections privées d'art contemporain se multiplier de façon exponentielle.

### **Philippe Cohen**

Je collectionne de l'art contemporain depuis une quinzaine d'années et, comme beaucoup de collectionneurs, j'ai abordé l'aspect sociologique et psychologique qui a trait à la personnalité de chaque collectionneur privé. Par exemple en ce qui me concerne, j'ai collectionné des cartes postales, ce qui témoigne chez moi d'une fibre de collectionneur. Je m'intéresse globalement à l'art depuis fort longtemps, mais lorsque vous commencez à collectionner, il faut faire des choix. Très naturellement, j'ai voulu collectionner des artistes de mon temps, en fonction de mes moyens. Le fait que l'art contemporain ait été financièrement accessible à l'époque nous a permis d'acheter régulièrement des œuvres et d'entretenir des relations très privilégiées avec un certain milieu et, pour ma part, avec les artistes. J'ai donc souvent eu, et ai toujours, une relation très intime avec les artistes, que j'affectionne à rencontrer, ce qui n'est pas le cas de tous les collectionneurs.

Dans un premier temps, nous rencontrons les marchands, les galeristes, puis les commissaires et les conservateurs de musée. Ainsi, j'ai croisé Ami Barak quelques années après le début de ma collection, qui m'a très naturellement suggéré de collectionner de l'art vidéo. Or il y a 15 ans, il était très fastidieux pour un collectionneur d'accéder à l'art vidéo. Les collectionneurs cherchant souvent à se démarquer les uns des autres, l'art vidéo m'a interpellé. En outre, en parallèle de mon activité de chirurgien-dentiste, j'ai fait de la recherche clinique et enseigné pendant 10 ans, ce qui a développé chez moi un côté laborieux, d'approfondissement des sujets que j'ai transposés aux artistes, aux œuvres, aux contenus et à leur sens. J'ai donc étudié tout ce qui pouvait concerner la vidéo, aussi bien dans les galeries que dans les institutions, durant un an, aidé par Ami, mais aussi par quelques autres, à l'instar de Pascale Cassagnau ou Christine Van Assche qui connaissaient très bien le sujet. Caroline Bourgeois, qui n'était pas issue d'un milieu universitaire, m'a également beaucoup appris. Responsable du Plateau, elle s'occupe désormais de la fondation François Pinault à Venise.

Il est vrai que la proximité avec certains commissaires d'exposition spécialisés en art vidéo, quand je ne l'étais pas, et avec d'autres plus généralistes, comme Ami Barak et Caroline Bourgeois qui s'intéressaient déjà à l'idée même de la collection, a fait que mes choix sont passés de l'art vidéo pur aux installations

incluant de la vidéo, voire à des formes artistiques liées plus particulièrement aux notions d'espace et de temps.

### **Ami Barak**

Tu as bien rappelé que porter son choix vers un type particulier d'œuvres, en l'occurrence d'images animées sous la forme vidéo, n'est pas facile. En effet, voilà 15 ans, même les institutions étaient assez frileuses à ce sujet. Je me rappelle d'ailleurs très bien de nos discussions sur le statut de l'œuvre vidéo au sein d'une collection et sur sa conservation, sujets sur lesquels François Michaud a été le premier à s'interroger.

J'imagine que tu ne te posais pas ces questions de la même manière que nous, mais le collectionneur pouvait se poser d'autres questions sur le statut de l'œuvre vidéo, sur la manière d'envisager de passer d'une image fixe à une image animée et sur la façon de se soucier de l'archivage et de la présentation de l'œuvre.

### **Philippe Cohen**

Je me préoccupe effectivement de la préservation et de l'archivage, mais je fais surtout confiance aux galeristes et aux artistes. Toutes les premières acquisitions des années 90 n'étaient pas sur des supports suffisamment fiables et, par chance, certains artistes ont eux-mêmes modifié leur support 5 ou 10 ans après les acquisitions, par exemple Douglas Gordon, un des artistes les plus importants dans le domaine qui nous intéresse aujourd'hui. J'ai donc cette thématique en tête, même si certains collectionneurs d'art vidéo disposent peut-être de plus de temps et s'en occupent véritablement. Quoi qu'il en soit, les collectionneurs privés ont actuellement le souci de la conservation, pour pérenniser leurs œuvres et suivent ce que font les institutions dans ce domaine, car elles analysent ces problèmes quasiment comme des chercheurs.

Par ailleurs, sur le sujet de l'image fixe, nous étions deux ou trois en France à faire le pas de collectionner l'art vidéo et nous sommes aujourd'hui encore peu nombreux. Dans un deuxième temps, il convient de profiter d'une collection d'art vidéo, aussi faut-il avoir la possibilité de la montrer, ce qui n'est pas toujours le cas. Par chance, des fondations plus importantes parviennent à obtenir des espaces. C'est peu le cas en France, mais je pense à la collection Kramlich aux États-Unis ou à la collection Goetz à Munich. Cette dernière a bien séparé sa collection globale de sa collection médias, qui a un conservateur et est montrée de façon spécifique, au même titre qu'une grande institution. Évidemment, cela implique des moyens financiers importants.

Cela dit, avec le développement des procédés de projections du commerce, il est assez aisé pour tout collectionneur d'installer un système suffisamment fiable pour pouvoir montrer des œuvres d'art vidéo, en tout cas des monobandes, sur d'autres supports que sur des écrans plasma. Pour ma part, à quelques exceptions près, je me suis interdit de collectionner des œuvres monumentales impossibles à installer dans un espace privé, comme l'œuvre de Paul McCarthy où les visiteurs qui souhaitaient voir son film devaient revêtir un costume de Pinocchio. Souvent, les collectionneurs privés vous diront qu'ils exposent mentalement leurs œuvres. J'ai donc essayé de le faire avec quelques œuvres, qui restent peu nombreuses.

### **Ami Barak**

Je reviens sur la séparation de pouvoir entre le privé et le public. Cette question, encore très présente dans les mentalités, pour des raisons évidentes, cache quelques paradoxes. En effet, je me rappelle que lors de la création des FRAC, des collectionneurs privés étaient associés aux comités techniques d'achat, qui regroupaient des individus dits « qualifiés » pour participer à cette politique d'acquisition. Ce fut également le cas dans le cadre du Fonds national d'art contemporain, tout en gardant une certaine distance et en continuant à penser que la collection privée constitue un domaine à part, qui relève plus d'individus aisés motivés par l'aspect patrimonial et par réaliser un investissement financier. Cette acception est bien entendue différente du domaine de définition de la collection publique, dont le budget, public, provient donc du contribuable.

Néanmoins, cette présence des collectionneurs privés dans les comités techniques d'achat se perpétue actuellement. Philippe Cohen a d'ailleurs été impliqué et a mis en place un comité lié à une Association des amis français du Musée de Jérusalem. Depuis une dizaine d'années, ce comité participe à l'enrichissement de la très importante collection du musée. L'apport de cette association a d'ailleurs été très apprécié et celle-ci continue de bénéficier d'une estime générale, qui dépasse le seul cadre du musée. Je rappelle également que depuis un an, tu fais partie du Comité d'acquisition du Centre national des arts plastiques.

### **Philippe Cohen**

Tu as raison. Il serait bien que des collectionneurs, susceptibles d'avoir des attaches avec d'autres musées à l'étranger, puissent faire pareil. En outre, nous savons qu'un des malaises de nos artistes français est de ne pas être suffisamment bien collectionnés dans les grandes collections publiques et privées étrangères, en particulier américaines. Heureusement, certains artistes sont bien installés à l'étranger, mais la difficulté reste grande.

Il est vrai que le musée d'Israël, de par mes connexions fréquentes avec ce pays, m'a sollicité pour l'aider à acquérir des œuvres. Apporter cette aide m'a passionné, mais j'ai posé deux conditions : la première était d'acheter exclusivement des artistes français ; la deuxième condition consistait à combler le retard important de la collection d'art vidéo, dû au fait que ce musée vit principalement sur le mécénat. Or comme les collectionneurs ne possédaient pas d'art vidéo et ne considéraient pas cette forme d'art comme importante, j'ai rencontré beaucoup de réticences, sauf de la part de Suzanne Landau, la directrice du département, qui était parvenue à acquérir 5 à 10 œuvres importantes.

Finalement, à force d'insistance, le musée d'Israël a été le premier à acquérir la version d'*Ann Lee* de Pierre Huyghe, avant le Walker de Minneapolis ou le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, mais je pourrais vous citer d'autres exemples de ce type concernant la vidéo.

Plus récemment, j'ai été sollicité par le Centre national des arts plastiques (CNAP) pour entrer dans la commission photo, médium dont je ne suis pas véritablement un spécialiste. En effet, mon étiquette de collectionneur d'art vidéo ne correspond pas tout à fait à la réalité, car je suis ouvert à de très nombreux autres médiums. J'ai par exemple une prédilection particulière pour le dessin contemporain. Ainsi, en parlant avec Pascale Cassagnau et Pascal Beausse, responsable de cette commission, je voulais m'assurer qu'il était possible de collectionner autre chose que de la photo, par exemple de la vidéo, voire des installations pouvant inclure de la photographie ou de la vidéo.

Par ailleurs, Ami a parlé des rapports entre collections privées et publiques ; il est vrai que cette réticence des institutions françaises a toujours existé. Toutefois, je ne souhaite pas m'étendre sur la perception, évoquée par Ami, que pourraient avoir les conservateurs ou les directeurs de musées sur les collectionneurs privés, car le sujet est bien connu. Je ne suis pas certain que ce soit encore d'actualité, même si un problème persiste, plus inhérent à la France. En effet, les conservateurs et les commissaires d'exposition sont peut-être un peu trop convaincus de leurs choix, aussi considèrent-ils que le collectionneur privé ne peut être meilleur qu'eux. Pourtant là encore, le problème tend à s'effacer. Par exemple à mon niveau, nous parvenons à dialoguer sans souci avec les deux Pascal(e) au CNAP. Nous n'avons d'ailleurs jamais abordé les sujets de collections privées ou publiques ; nous cherchons surtout à acquérir des œuvres qui nous paraissent importantes et pertinentes. Je pense donc que la situation s'est améliorée concernant ces sujets.

### **Ami Barak**

Pour finir, de nombreuses collections privées atterrissent dans des collections publiques, par exemple sous la forme de donations.

### **Philippe Cohen**

Avant de conclure, je voudrais rappeler que commencer une collection d'art vidéo il y a 15 ans de cela était très abordable. Si c'est moins le cas aujourd'hui, cela reste accessible. En outre, lorsque vous voyez les coûts de production de certains films et ceux d'une peinture, les artistes sont parfois obligés de vendre des

œuvres d'art vidéo à des prix très modestes. Conjugués à l'absence d'un réel marché de l'art vidéo, peu de collectionneurs ont envie de dépenser de l'argent dans une collection d'art vidéo par pur amour de cette forme de collection non patrimoniale.

En conséquence, en dehors de très grands artistes reconnus dans le monde de l'art, les œuvres d'art vidéo restent beaucoup plus abordables que d'autres formes d'art.

### **Marie Robert**

Merci Philippe Cohen et Ami Barak d'avoir raconté l'importance de la rencontre, dans la formation de votre regard et de votre goût, tout en soulignant les contraintes physiques et matérielles qui définissent et modulent en partie la façon dont vous pouvez constituer votre collection. Merci également d'avoir évoqué le rôle que vous jouez, en tant que collectionneur privé, dans la constitution des collections publiques.

Nous passons la parole à Benjamin Weil. Vous êtes conservateur en chef du *Laboral*, un centre d'art et de création industrielle basé à Gijon, au nord de l'Espagne. Vous avez antérieurement œuvré pour des institutions prestigieuses, parmi lesquelles *The Institute of contemporary arts* à Londres et le *San Francisco Museum of modern art (SFMOMA)*. Je crois que vous allez nous exposer ce que signifie pour vous collectionner des œuvres et des installations numériques.

### **Benjamin Weil**

Au préalable, je souhaiterais réagir à ce que j'ai entendu, car il s'agit d'un débat très intéressant. En effet, quand il s'agit de produire des œuvres ambitieuses d'artistes, qui n'ont pas nécessairement les moyens de les produire, et que les institutions publiques disposent de moins en moins de moyens, vers qui pouvons-nous nous tourner ? Nous nous orientons alors forcément vers les collectionneurs privés et, à ce titre, de plus en plus de partenariats se développeront de cette manière à l'avenir. Je n'avais pas spécialement l'intention d'en parler, mais il se trouve que nous avons actuellement au *Laboral* une exposition d'une sélection d'œuvres de l'importante collection d'art contemporain commencée par Francesca Thyssen : la *Thyssen-Bornemisza art contemporary* basée à Vienne et dont le but est de produire des œuvres. En effet, plus que de simplement collectionner les œuvres, il s'agit avant tout de rencontrer des artistes, qui ont des ambitions, pour leur permettre de développer leurs œuvres en les produisant. Généralement, une vidéo s'accompagne d'une édition, aussi une des copies de l'œuvre est en principe donnée à la collection Thyssen. Toutefois, la collaboration peut prendre d'autres formes, comme dans le cas de l'œuvre monumentale de l'artiste Doug Aitken, un hall de miroirs, en partie produite par Francesca Thyssen et actuellement exposée au *Laboral*. Je crois donc que ce lien entre collections privées et publiques est de plus en plus essentiel.

### **Philippe Cohen**

Il m'est arrivé à titre personnel à deux ou trois reprises d'être sollicité par les artistes ou par leurs galeristes, par manque de moyens, pour couvrir les coûts de production. En échange du risque pris par le collectionneur pour participer à la production, celui-ci se voyait offrir par l'artiste un des cinq exemplaires de l'œuvre. Cela nous permet alors d'acquérir l'œuvre à moindre coût et, surtout, de participer à l'histoire des artistes que nous aimons.

### **Benjamin Weil**

Pour continuer sur cette idée de la collection à travers la commande, je travaille depuis un certain temps dans différentes activités relatives aux médias et aux nouveaux médias et je suis aujourd'hui conservateur en chef au *Laboral centro de arte y creación industrial*, basé à Gijon dans le nord de l'Espagne. Ce lieu a été ouvert il y a trois ans et demi avec pour mission de présenter les formes les plus récentes et les plus avant-gardistes d'art contemporain, essentiellement liées à l'avènement de la technologie actuelle. En effet, à partir du moment où les technologies se sont complètement insérées dans notre vie et que nous possédons

tous un téléphone portable, un ordinateur, internet et que nous sommes tous connectés d'une manière ou d'une autre, il paraît normal que les artistes utilisent ces nouveaux outils du quotidien. Par conséquent, cette démarche est devenue beaucoup plus évidente, et dès lors des formes d'art émergent de l'utilisation de ces outils et de leur impact sur notre quotidien, qu'il nous appartient de soutenir. Tel est le rôle du *Laboral*, qui présente à la fois des expositions classiques et des œuvres inachevées ou des ateliers de production.

Ma première rencontre avec la commande concernait la fonderie numérique *ada'web*, que j'ai cofondée à New York en 1994. Cette première fonderie digitale invitait des artistes à produire des œuvres spécifiquement conçues pour internet. Au cours des quatre années suivantes, nous avons produit une quinzaine d'œuvres, toujours disponibles sur internet de nos jours par le biais du site du *Walker art center* de Minneapolis, qui a pris la charge de cette collection. J'ai ensuite travaillé à l'ICA de Londres, que je n'ai pas mentionnée, car cette institution ne collectionne pas et que nous n'avions pas assez de moyens pour produire des œuvres. Nous avons donc beaucoup travaillé au niveau de la sensibilisation.

En revanche au SFMOMA, où j'ai été le conservateur des médias, au sens général, entre 2000 et 2006, ma stratégie de production s'est réellement développée. En effet, disposant de relativement peu de moyens pour acquérir des œuvres, j'ai trouvé que la solution la plus intelligente consistait à se rapprocher des artistes pour leur proposer de produire des œuvres nouvelles, qui seraient présentées en premier lieu au SFMOMA, puis qui seraient éventuellement vendues, ou exposées dans d'autres institutions ou collections privées. Si l'essentiel du financement des musées aux États-Unis provient de sources privées, j'ai essentiellement eu recours à des donations pour produire ces œuvres, et ces donations provenaient en grande partie de collectionneurs privés. Vous avez évoqué Pamela et Richard Kramlich ; ils sont très impliqués dans la vie du musée de San Francisco, puisqu'ils y habitent, mais aussi dans celle de la Tate et du MOMA.

J'ai ensuite brièvement dirigé *Artist Space* à New York, qui ne collectionne pas non plus, mais qui produit également des œuvres pour les exposer, avant qu'elles ne soient collectionnées par des privés ou par des institutions.

En 2005, j'ai participé à la conceptualisation et au lancement du programme *H BOX* avec la Fondation Hermès, un programme de commande d'œuvres vidéos à de jeunes artistes, encore en vigueur actuellement. Là aussi, la question de la collection s'est posée, car nous confrontons plusieurs types de modèles.

Enfin, le centre du *Laboral* s'engage dans la production, au niveau du financement, mais surtout au niveau de la production au sens que notre propos est d'aider les artistes à produire leurs œuvres. Progressivement, nous développerons une plateforme de production, qui nous permettra de produire des œuvres vidéos et d'autres plus complexes. Toutefois, comment alors définir notre action dès lors que nous ne sommes pas une institution qui collectionne ?

En ce qui me concerne, la commande représente le meilleur moyen de soutenir la création de travail émergent et la production de travaux très ambitieux. En tant que commissaire, je pense que le rapport que nous entretenons avec les artistes n'est pas le même suivant que nous commandons une œuvre ou que nous exposons une œuvre existante. En effet, la commande implique un travail très étroit de collaboration et d'élaboration, et un soutien véritable dans la création d'une nouvelle œuvre, qui installent un rapport différent. Toutefois, il est important que le commissaire n'intervienne pas dans la créativité de l'artiste et que la situation soit clairement délimitée.

Par la suite, le musée peut acquérir des œuvres, tout comme le collectionneur privé, à moindre prix, puisqu'il s'engage au début du processus et a ainsi accès à des œuvres plus ou moins à leur coût de production. De plus, le rapport étroit entretenu avec l'artiste permet aussi de réfléchir à des problématiques inévitables relatives à la conservation et à la définition d'une stratégie pour être en capacité de représenter l'œuvre dans le futur. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des collections d'art des formes instables, c'est-à-dire de formes qui évolueront indubitablement avec le temps. En conséquence, nous serons forcément confrontés à des problèmes technologiques inévitables au vu de la nature des œuvres que nous produisons.

Au niveau de mon expérience du processus de collaboration avec l'artiste, nous établissons d'abord un tracé du développement de l'œuvre avec l'artiste et nous évaluons les besoins relatifs à son installation. En outre, l'idée d'un suivi documentaire est explorée afin de documenter au fur et à mesure la façon dont la pensée et

l'œuvre se développent. Le but est ici également de rester le plus fidèle possible à l'intention artistique de départ lors des représentations futures de l'œuvre.

J'en viens à cette étude que l'idée de la collection devient de plus en plus difficile à dissocier de l'archive. Étant donné la forme instable de l'œuvre, en général, quelle est la différence entre un groupe de documents relatifs à une œuvre, y compris des fragments de l'œuvre en question, et la collection ? Pour moi, la collection concerne un objet fini, a priori immuable, qu'il faudra peut-être traiter, mais dont le principe est d'être gardé dans l'état initial, afin de le faire durer dans le temps et de le transmettre aux générations futures. Aujourd'hui, que collectionnons-nous quand nous parlons de vidéos, de nouveaux médias ou, par exemple, du travail de Dan Flavin produit avec des éléments issus de la société de consommation nécessairement amenés à disparaître ? Une réponse serait que le musée achète une usine pour être en mesure de fabriquer des tubes néons *ad vitam æternam*, mais est-ce bien une réponse ? L'intention artistique est-elle réellement préservée par ce biais ?

En tant que producteurs et à l'origine de commandes, nous essayons de collectionner le processus créatif. Cela peut paraître curieux, mais puisque nous ne collectionnons plus un produit fini, que collectionnons-nous ? L'idée du transfert de technologie me paraît ici intéressante. Par exemple, le travail de l'artiste américain Howard Fried, des films super 8, figurait parmi les collections du SFMOMA où j'ai travaillé de 2000 à 2006. Or, les films super 8 sont d'une fragilité incroyable et il est impossible de les exposer dans un musée. Nous sommes donc allés voir l'artiste et lui avons proposé deux solutions. La première consistait à ne plus jamais montrer son travail, ce qui ne nous arrangeait pas du tout ; la seconde visait à transférer ses œuvres sur un support digital. Il a d'abord refusé la seconde solution et considéré que son œuvre était morte, car il ne pouvait pas sacrifier son intention de fabriquer une œuvre pas nécessairement durable. Puis progressivement, nous avons réussi à le convaincre que ce serait dommage et il a accepté que nous transférions son œuvre en vidéo. Lorsque nous lui avons montré le résultat, il n'a pas complètement reconnu son travail ; il a identifié qu'il manquait le bruit du projecteur. En conséquence, nous avons enregistré le bruit du projecteur afin de l'inclure dans la vidéo. Au final, l'œuvre super 8 n'est plus présentée et reste conservée dans la collection du musée en vue d'un éventuel transfert futur sur un support post-digital qu'il reste à inventer. Néanmoins, l'œuvre est pour le moment présentée en digital, avec le bruit originel du projecteur super 8.

Vito Acconci représente un exemple comparable concernant une pièce sonore montrée au cours d'une exposition Whitney voilà quelques années. Comme il s'agissait d'une œuvre magnétique, celle-ci a été digitalisée et l'artiste a insisté pour que le magnétophone d'origine soit inclus dans l'exposition, afin de donner l'illusion que l'appareil était à l'origine du son diffusé.

Par ailleurs, une œuvre de Bruce Nauman, qui fait d'ailleurs partie de la collection Kramlich, s'est avérée impossible à exposer après avoir été transférée sur support digital, car la définition de l'œuvre était tellement pauvre que le résultat après numérisation s'en était trouvé totalement inexploitable. Je ne sais pas si l'œuvre a finalement été rendue à l'artiste ou si un échange s'est ensuite produit, mais le problème s'est posé de savoir comment une œuvre de basse définition pouvait être adaptée à la haute définition.

Enfin, James Coleman et Tacita Dean, qui travaillent respectivement avec des diapositives 35 millimètres et avec le film 16 millimètres, sont tous deux catégoriquement hostiles à l'idée de transférer leur travail en vidéo, et donc d'être en mesure de montrer leur travail dans le futur.

En conséquence, je pense qu'il est important de savoir comment nous réfléchissons à la documentation des œuvres et comment nous constituons une collection de documents permettant de remonter les œuvres dans le futur, en sachant que l'expérience s'en trouvera éventuellement légèrement altérée, comme dans le cas de l'œuvre d'Anthony McCall. Il travaillait sur des projections de film 16 millimètres dans les années 70. Or pour construire ses sculptures de lumière aujourd'hui, nous devons employer une machine à produire de la fumée. Quand je lui ai demandé récemment si ces machines avaient toujours été nécessaires, il m'a répondu négativement et m'a expliqué que quand il montrait ses œuvres dans les lofts new-yorkais, il y avait tellement de fumée de cigarette et de poussière que l'idée même de ces machines ne lui auraient pas traversé l'esprit ! Ce faisant, il réinvente une condition nouvelle pour permettre à ces œuvres de continuer à fonctionner.

Il est donc important de penser que l'œuvre d'art évolue et de se demander ce que nous collectionnons. Au final, je considère aujourd'hui l'œuvre d'art plus comme une constellation de données que comme un produit

fini. Une œuvre d'art correspond à l'ensemble des informations que nous pouvons collecter au fur et à mesure qu'elle est présentée et qu'un dialogue est établi avec les artistes, de façon à connaître l'ensemble des conditions de représentations de l'œuvre dans le futur. C'est pour cette raison qu'à mon sens se pose le problème de savoir si nous parlons de collection ou d'archive.

Dans une certaine mesure, une collection d'objets finis implique également une valeur marchande. Or dans de nombreux cas actuels, même si une valeur marchande est établie pour certaines œuvres « périssables », cette notion est extrêmement relative. J'ai le sentiment que nous verrons très prochainement se développer des outils légaux visant à permettre aux institutions de soutenir des artistes dans la production de leurs œuvres, sans pour autant nourrir le dessein d'en faire ensuite collection au titre de la possession. En effet, une telle relation doit être définie entre l'artiste et la personne qui produit l'œuvre et ne demande qu'un droit de diffusion non-exclusif et un droit d'archivage pour montrer ces œuvres dans un contexte différent.

L'exemple du travail de Pipilotti Rist, que nous avons produit au SFMOMA en 2004, comportait des objets transparents que l'artiste continue à collectionner depuis des années, suspendus dans l'espace pour servir de réflecteurs et créer une impression de troisième dimension dans l'espace. Toutefois, la question se pose de savoir dans quelle mesure ces objets issus de rebus sont remplaçables, et quels critères appliquer pour les remplacer

Une autre question, à mon sens bien plus importante, concerne la partie de l'œuvre consistant en deux projections simultanées. Sachant que le principe de l'aléatoire est très important dans le travail de Pipilotti Rist, il n'y a aucune synchronisation entre les images que vous voyez, ou avec le son. En conséquence, comment garderons-nous ces éléments séparés pour les rejouer de manière asynchrone dans le futur ?

Vous apercevez ensuite une œuvre de Christian Marclay intitulée *Video quartet*. Il s'agit d'une série de collages de films, et nécessite quatre lecteurs vidéo synchronisés. Dès lors se pose la question des représentations futures : aurons-nous un unique fichier à lecture automatique ? Cela aura-t-il un effet sur la présentation de cette œuvre ?

Nous avons produit l'œuvre suivante pour le site internet du SFMOMA. Elle vient d'être acquise par mon successeur. Toutefois, je ne sais pas ce qu'il a acquis et il a eu du mal à me répondre lorsque je lui ai posé la question. C'est très intéressant, car l'interface aujourd'hui valable ne le sera peut-être plus du tout demain. En outre, il nous est impossible de deviner ce qu'il se passera. Comment alors cette œuvre deviendra-t-elle obsolète ? Elle possède une esthétique absolue, qui est cependant tellement liée à un moment spécifique de la culture qu'elle risque de devenir incompréhensible pour les générations futures.

En ce qui concerne la *Plataforma 0*, elle est le cœur du système de production de *Laboral*. La question se pose ici d'ajouter à l'idée d'archives, non seulement les documents accumulés en produisant une nouvelle œuvre, mais aussi tous les logiciels utilisés pour la produire, et éventuellement comment ces logiciels sont stockés, à qui ils appartiennent et qui a la responsabilité de les transmettre aux générations futures. Il s'agit d'un aspect extrêmement important du travail de la collection, qu'il soit privé ou public.

L'œuvre suivante a été réalisée par Pablo Valbuena. Elle peut être *site specific* ou ne pas l'être. De même, l'idée du site d'exposition et de la possibilité de le changer sans dénaturer l'œuvre est cruciale ; elle doit donc être documentée de la même manière, puisqu'il s'agit d'une œuvre collectionnable.

J'ai déjà parlé de la *H Box*. Elle a été exposée à Paris, à Londres et est actuellement en Suisse, à la Fondation Beyeler. Il s'agit d'une visionneuse, qui projette une sélection des œuvres que la sélection Hermès produit chaque année dans des musées du monde entier. Séoul sera sa prochaine étape.



---

Droits d'auteur :

© Institut national du patrimoine

---