

## Recherche par l'exposition et condition post-numérique

Et comment en irait-il autrement, dès lors qu'on ne le  
lira, ce texte, dans le meilleur des cas,  
qu'après avoir visité l'exposition ?  
Hubert Damisch<sup>1</sup>

Sous l'emprise de l'industrie culturelle contemporaine, alors que les institutions, marchands et politiques cherchent à maximiser le profit symbolique de la culture, que les technologies numériques deviennent le quotidien de la « médiation » en art et de la muséographie<sup>2</sup>, que les territoires du pouvoir de définition sont renégo-ciés entre acteurs culturels et scientifiques sous le terme de « recherche<sup>3</sup> », il devient capital de poser la question des conditions. Conditions de la recherche, de la culture, de l'exposition, qui sont largement remodelées par l'omniprésence du numérique et d'internet, qui ne sont pas arrivés à leur fin, mais, comme l'a formulé si justement l'artiste Hito Steyerl, « *is all over*<sup>4</sup> ». Après les utopies,

promesses et idéologies des « nouvelles technologies<sup>5</sup> », après l'ubiquité du numérique<sup>6</sup>, après l'économie de l'expérience et de la capture attentionnelle<sup>7</sup>, après enfin que la sphère culturelle a été transformée de manière fondamentale pour devenir un processus qui se regarde soi-même en train d'agir<sup>8</sup>, comment peut évoluer la pensée des expositions et comment le commissariat peut-il constituer une forme de recherche ?

Pour limiter le champ d'analyse de cet article, nous nous concentrerons ici sur les expositions en art. Nous tenterons de définir ce qui caractérise une condition post-numérique et ce qu'elle a déjà changé aux processus d'exposition. Nous aborderons ensuite ce que serait une recherche par l'exposition, puis nous tenterons de dessiner les enjeux d'une pensée par l'exposition et en quoi elle serait redéfinie par une condition post-numérique. Nous interrogerons enfin les possibles réappropriations de ces dispositifs : comment les artistes et les commissaires peuvent-ils proposer une expérience émancipatrice ?

### Condition post-numérique, curatoriat et curation

Nous considérons en premier lieu que la question du commissariat d'exposition comme forme de recherche doit être reconsidérée par rapport à sa condition post-numérique<sup>9</sup>. Ce terme désigne la situation dans laquelle le numérique et le réseau se sont généralisés et constituent le cadre de la quasi-

1. Hubert DAMISCH, *Traité du trait – tractatus tractus*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 16.

2. Voir André DESVALLÉES, François MAIRESSE (éd.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; François MAIRESSE, *Le musée hybride*, Paris, La documentation française, 2010 ; Serge CHAUMIER, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », *invisible*.eu, 3 février 2014 <[www.invisible.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire](http://www.invisible.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire)>, consulté le 6 mars 2016.

3. Voir Marquard SMITH, Michael Ann HOLLY (éd.), *What is research in the visual arts?: Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2009 ; Isabelle MANCI, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », *Culture et Recherche*, n° 130, hiver 2014-2015

<[www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture\\_et\\_recherche\\_130/index.htm](http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/culture_et_recherche_130/index.htm)>, consulté le 4 mars 2016.

4. Qui peut se traduire par « est partout » ou « est complètement terminé », tout en faisant référence à la pratique éponyme en peinture. Hito STEYERL, « Too Much World: Is the Internet Dead ? », dans Julieta ARANDA, Brian Kuan WOOD *et al.* (éd.), *The Internet does not exist*, Berlin, Sternberg Press, 2015, p. 11.

5. Voir Fred TURNER, *From Counterculture to cyberculture*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

6. Voir Adam GREENFIELD, *Everyware: The dawning age of ubiquitous computing*, Berkeley, New Riders, 2006.

7. Voir Yves CITTON (éd.), *L'Économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

8. Voir Vilém FLUSSER, *Die Schrift : Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen, European Photography, 1992, chapitre 18 : « Digitale », p. 138-145.

totalité des actions humaines. Le préfixe « post » ne désigne pas une notion temporelle (ce qui se passerait après le numérique), mais une condition – ce qui se passe lorsque le numérique est présent partout<sup>1</sup>.

L'histoire récente des relations entre art et numérique témoigne à cet égard d'une évolution significative, qui qualifie et situe historiquement le terme de post-numérique<sup>2</sup>. Des années 1960 aux années 2000 se sont développées des démarches abordant le numérique en art principalement comme un médium, leur objectif commun étant l'extension du champ expressif et expérientiel de l'art par le numérique : net art, générativité, interactivité, etc. Fréquemment adossées à une idéologie de la dématérialisation et du « numérique comme outil » qui caractérise aussi l'économie et les sciences humaines à la même époque, leur logique peut être qualifiée de « moderne » au sens latourien du terme – ce qui a notamment fait obstacle à leur reconnaissance par le monde de l'art contemporain, attaché à la matérialité et à la distanciation des œuvres<sup>3</sup>. À partir des années 2000, les artistes commencent à déployer ou transposer les logiques du numérique dans des œuvres utilisant davantage des médiums

physiques (impressions, installations, dessin, sculpture, etc.). Ces démarches ont été successivement décrites par les termes de *post-internet*<sup>4</sup>, *new aesthetics*<sup>5</sup>, *neomaterialism*<sup>6</sup>, *post-digital*<sup>7</sup>. Au-delà des différences d'approche que recouvrent ces dénominations, toutes témoignent de l'omniprésence d'internet et du caractère avéré de la disruption créée par le numérique, d'une critique des récits techno-positivistes de l'innovation et d'un intérêt pour les récents courants de pensée matérialistes, notamment la théorie de l'acteur-réseau et le réalisme spéculatif<sup>8</sup>. Le terme de *post-numérique* désigne ici génériquement l'ensemble de ces évolutions dans le monde de l'art.

Les pratiques curatoriales ont elles aussi évolué, en deux phases successives. La première est la redéfinition du commissariat comme une approche d'auteur, amorcée notamment avec Harald Szeemann (*Quand les attitudes deviennent formes*, 1969) pour devenir ensuite un enjeu majeur dont témoigne la présence croissante des artistes dans cette activité<sup>9</sup> et qui a suscité une production théorique très importante depuis dix ans<sup>10</sup>. Peu documentée en revanche dans le champ curatorial académique, une seconde phase correspond à l'apparition sur le web de la notion de

9. Voir Josephine BOSMA, « Post-Digital is Post-Screen: Arnheim's Visual Thinking applied to Art in the Expanded Digital Media Field », *A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research (APRJA)* 3, n° 1, 2014 <[www.aprja.net/?p=1892](http://www.aprja.net/?p=1892)>, consulté le 26 février 2016 ; Florian CRAMER, « What is post-digital », *APRJA* 3, n° 1, 2014 <[www.aprja.net/?p=1318](http://www.aprja.net/?p=1318)>, consulté le 26 février 2016.

1. Voir Milad DOUEIHI, *Pour un Humanisme numérique*, Paris, Publie.net, 2012, p. 9.

2. Voir Geoff COX, « Prehistories of the Post-digital: or, some old problems with post-anything », *APRJA* 3, n° 1, 2014 <<http://www.aprja.net/?p=1314>>, consulté le 26 février 2016.

3. Voir également à ce sujet la phrase de Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* qui a durablement connoté (en tout cas en France) les approches numériques en art : « L'art n'exerce son devoir critique vis-à-vis de la technique qu'à partir du moment où il en déplace les enjeux : ainsi les principaux effets de la révolution informatique sont-ils aujourd'hui visibles chez les artistes qui n'utilisent pas l'ordinateur. » Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 69-70. Voir également Claire BISHOP, « Digital Divide », *ArtForum*, 2012 <<https://artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944&pagenum=0>>, consulté le 10 février 2016.

4. Voir Marisa OLSON, entretien avec Régine Debatty, « We Make Money Not Art », 2008 <[www.we-make-money-not-art.com/how\\_does\\_one\\_become\\_marisa](http://www.we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa)>, consulté le 26 février 2016 ; Gene Mc HUGH, *Post internet*, 2011 <[www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene\\_McHugh\\_Post\\_Internet\\_Link\\_Editions\\_2011.pdf](http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf)>, consulté le 10 février 2016 ; Artie VIERKANT, *The Image Object Post-internet*, 2010

<[http://jstchillin.org/artie/pdf/The\\_Image\\_Object\\_Post-Internet\\_us.pdf](http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf)>, consulté le 15 décembre 2013.

5. Voir James BRIDLE, « Waving at the Machines », *Web Directions*, 2011 <[www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines](http://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines)>, consulté le 10 février 2016.

6. Voir Joshua SIMON, *Neomaterialism*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

7. Voir Florian CRAMER, « What is post-digital », *art. cit.*

8. On peut citer, entre nombreux autres : Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ainsi que Graham HARMAN et Quentin MEILLASSOUX, *Philosophy in the Making*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

9. En témoigne la distinction, en français, entre les termes de commissariat d'exposition (désignant souvent une intervention pour un cadre institutionnel) et curatoriat (qualifiant plutôt une initiative individuelle d'auteur-e d'exposition).

« curation », qui consiste à sélectionner, éditer et partager des contenus sur un sujet donné. Ces pratiques résultent de l'évolution interactive du web et sont directement liées à la spécificité de l'image numérique en tant qu'objet conversationnel – entendu comme une interaction documentée devenant au moins aussi importante que le contenu qu'elle concerne<sup>1</sup>. Elles ont été encouragées à partir de 2007 par les réseaux sociaux et les plateformes de publication ou d'agrégation de contenus (Tumblr, Pearltrees, Pinterest, etc.) et sont devenues un mode majeur de participation sur le web, concurrençant la création de contenus *ex nihilo*. Les verbes *to curate* ou *curater* quittent alors le domaine exclusif du commissariat d'exposition ou des « économies de connaissance » pour désigner un nombre croissant d'activités de sélection dans tous les domaines<sup>2</sup>, tournant qui a été critiqué dès 2009<sup>3</sup>.

Cette évolution aurait pu être mise sur le compte d'une simple dérive de langage, si les artistes et les commissaires ne se l'étaient pas appropriée avec des plateformes (comme les Tumblr) qui constituent des espaces à la fois personnels (de collection ou d'expérimentation) et conversationnels (d'échange, d'interaction et d'exposition). Cette évolution nous semble très significative, car elle rejoint la culture de la réinterprétation des images et des formes que l'on

trouve dans les œuvres elles-mêmes. Certaines plateformes créées par des artistes sont revendiquées comme des œuvres<sup>4</sup> dans une logique de flux continu, qui peut comprendre aussi bien des productions de l'artiste, des références trouvées sur le web, des textes ; d'autres constituent des observatoires (le Tumblr *The New Aesthetic* de James Bridle<sup>5</sup>) ou des sites de curation en art (Ubuweb, Rhizome, NewHive, etc.), d'autres encore des plateformes d'exposition (le site *Speedshow* créé en 2010 par l'artiste Aram Bartholl<sup>6</sup>). Ici encore, la limite entre œuvre et curation s'estompe. Dans toutes ces configurations, ce qui est donné à voir est un regard et un parcours qui n'a pas de délimitation temporelle puisque son flux est constamment actualisé, ni spatiale puisqu'il peut être consulté n'importe où, y compris dans une exposition. Une porosité s'opère à travers le réseau, entre les pratiques des professionnels de l'art et celles du grand public. Elles ont en commun une fréquente dimension communautaire, une redéfinition de la matérialité, une culture de l'accessibilité et de l'open source à travers une vision critique de la notion d'auteur – parfois intégrée dans la perspective d'un « tournant collaboratif<sup>7</sup> ».

Les années 2010 voient également l'apparition d'expositions intégralement en ligne (comme par exemple la biennale *The Wrong*) accueillant des œuvres numériques sous différentes formes (net art, photographies, gifs, vidéos, œuvres en 3D). S'y ajoutent les plateformes de sélection et/ou de vente d'œuvres en ligne (*Artsy*, *Sedition*) qui re-

10. Jens Hoffmann relève que 292 ouvrages sur la question ont été publiés entre 2010 et 2014. Jens HOFFMANN, « Le Commissariat d'exposition entre les lignes », *Critique d'art*, n° 41, printemps-été 2013 <[www.critiquedart.revues.org/8312](http://www.critiquedart.revues.org/8312)>, consulté le 05 mars 2016. Voir également : Damien ATRAULT, C-E-A, Commissaires d'exposition associés (éd.), *Réalités du commissariat d'exposition*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2015.

1. Voir André GUNTHER, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », dans *Id., L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

2. Voir Steven ROSENBAUM, *Curation Nation: How to Win in a World Where Consumers are Creators*, Londres, Mc Graw Hill, 2011.

3. Voir Alex WILLIAMS, « On the Tip of the Creative Tongue », *The New York Times*, octobre 2009 <[www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html](http://www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html)>, consulté le 20 janvier 2016 ; Terry SMITH, *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012.

4. Par exemple Joe Hamilton avec le site <<http://joehamilton.tumblr.com/>>, consulté le 20 février 2016.

5. <<http://new-aesthetic.tumblr.com/>>, consulté le 20 février 2016.

6. Le site *The Speed Show exhibition series* est dédié aux œuvres en ligne et ouvert dans un cybercafé pour une nuit. Le format d'exposition est libre et peut être utilisé par tous, n'importe où. <<http://speedshow.net/>>, consulté le 23 février 2016.

7. Voir Maria LIND, « The Collaborative Turn », dans Maria LIND, Johanna BILLING et Lars NILSSON (éd.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London, Black Dog Publishing, 2007, p. 15-31 ; Grant H. KESTER, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011.

vendiquent un statut d'espace de diffusion autant que de vente, ainsi que les ventes ou expositions d'œuvres numériques par dispositifs *all inclusive* fermés et non modifiables, qui comprennent à la fois un écran, un ordinateur, les logiciels nécessaires et les œuvres (*Dad*, *Electric Objects*, etc.). L'accessibilité des œuvres par ces plateformes a pris une place centrale, se substituant régulièrement à une expérience physique d'exposition<sup>1</sup>. De nombreux galeristes et curateurs inventent des continuités entre le web et l'espace physique de la galerie, qui s'éloigne du rôle historique exclusif du *white cube* pour devenir un lieu d'expériences et de socialités plus ponctuelles<sup>2</sup>. Au plan éditorial, du fait de la circulation croissante d'objets à faible tirage et des porosités entre éditions sur papier et numériques, les publications ne constituent plus seulement des objets documentaires ou probatoires des expositions, mais leur deviennent complémentaires, voire s'y substituent<sup>3</sup>. L'exposition de l'art se diffracte ainsi en de multiples plans, dont l'objet physique n'est plus qu'une des instances, comme en jouent par exemple les artistes Caroline Delieutraz, Marisa Olson, Hito Steyerl ou Artie Vierkant.

L'ensemble de ces évolutions (le tournant opéré par les artistes vis-à-vis du numérique ; les relations entre commissariat, curatoriat et curation ; les porosités entre les cultures vernaculaires du web et celles des professionnels ; la diversification des espaces d'exposition et de leur accessibilité ; l'évolution des publications) impliquent simultanément une modification des objets, des rôles et des espaces concernés par le commissariat d'exposition. La direction vers laquelle semblent converger toutes ces transformations s'apparente alors à celle qui sous-tend « l'art-comme-vie » (*li-*

*felike art*). Ils ont en commun la valorisation de l'action et de la pratique, du quotidien et de ses processus, l'apprentissage par les pairs et la réappropriation des moyens de production. La condition post-numérique fait ainsi de l'exposition un processus et une opération plutôt que le terme et la finalité d'une action<sup>4</sup>.

Face à cette dissémination des formes et cette prise de liberté des acteurs, on constate un mouvement inverse avec l'industrialisation du web. L'accès aux objets culturels se déroule dans un contexte d'économie de l'attention menée par les industries telles que les GAFAM<sup>5</sup> : profilage et prescription, monétisation des usages, durcissement des protections légales<sup>6</sup>. L'extension des bulles de filtres (la restriction de l'environnement de l'utilisateur-trice à ce qu'il-elle est supposé-e aimer) font que l'accès à une altérité radicale est de plus en plus rare. Cette évolution vers la prévisibilité n'est pas spécifique au web : un nombre croissant d'institutions culturelles adoptent ces logiques pour favoriser leur fréquentation. Les limites s'estompent entre musée et base de données : l'importance croissante des datas sert une rhétorique de la demande supposée du public<sup>7</sup>. Cette prévalence de la quantification conduit parallèlement à l'émergence d'une esthétique d'exposition assez homogène à l'échelle mondiale, notamment dans le cadre des biennales et des grandes institutions ayant émergé durant la dernière décennie.

1. Voir à ce sujet l'interview de la curatrice Lindsay HOWARD, « Curating Internet Art, Online and IRL », *Observer Culture*, février 2016 <[www.observer.com/2016/02/curating-internet-art-online-and-irl](http://www.observer.com/2016/02/curating-internet-art-online-and-irl)>, consulté le 25 février 2016.  
2. Voir Jerry SALTZ, « Saltz on the Death of the Gallery Show », *Vulture*, mars 2013 <[www.vulture.com/2013/03/saltz-on-the-death-of-art-gallery-shows](http://www.vulture.com/2013/03/saltz-on-the-death-of-art-gallery-shows)>, consulté le 4 mars 2016.  
3. Voir Alessandro LUDOVICO, *Post-digital print: the mutation of publishing since 1894*, Eindhoven, Onomatopoe, 2012.

4. Voir Allan KAPROW, *Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 201.

5. Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

6. Voir Raphaële JEUNE, « Instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaïement du présent et de l'innovation forcée », *Optical Sound*, n° 1, automne 2013 <[www.raphaelejeune.files.wordpress.com/2014/08/optical-sound-instant-anomies-raphaele-jeune.pdf](http://www.raphaelejeune.files.wordpress.com/2014/08/optical-sound-instant-anomies-raphaele-jeune.pdf)>, consulté le 5 mars 2016.

7. Voir Mike PEPI, « Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia », *e-flux magazine*, n° 12, 2014 <[www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia](http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia)>, consulté le 5 décembre 2014.

## L'exposition comme pratique, la recherche par l'art

Cette description rapide du contexte post-numérique pose le cadre de notre problématique : au-delà du seul commissariat d'exposition, quel devenir s'annonce pour l'exposition comme *pratique* ? Pour souligner l'importance de cette évolution du statut de l'exposition, rappelons que l'exposition d'art, dès son apparition dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle en France et en Angleterre, a radicalement transformé artistes et publics. Rappelons aussi comment « l'artiste de la cour » est devenu « artiste de l'exposition », comment son public est devenu à la fois consommateur et critique, attestant d'un enjeu politique par des salons en France et d'un enjeu marchand par des galeries en Angleterre. L'évolution de l'exposition peut se regarder comme un élément pivot de l'histoire sociétale : « le public est devenu un nouveau corps social qui s'est constitué en tant que contre-autorité<sup>1</sup> ». Si on considère aujourd'hui l'exposition comme pratique, il faut se référer à cette évolution historique autant qu'au sens originel du terme « praxis » : le fait de « bien agir » comme finalité même d'une action. Dans ce sens, l'exposition admet aussi comme agents déterminants la multiplicité de ses acteurs, à tous les niveaux : techniciens, régisseurs, scénographes, agents de communication, médiateurs, webmasters, programmeurs d'applications, publics spécialisés (écoles, groupes), professionnels (presse), etc. La pratique n'est pas seulement envisagée ici sous un angle social ou politique, ou comme une reconsidération des relations entre artistes, œuvres et public « praticien<sup>2</sup> », mais aussi et surtout comme une « pratique cognitive » qui provoque la pensée plutôt que la représenter. Appréhender l'exposition comme pratique permet d'élargir le regard, de ses qualités de *display* ou *dispositif* vers ses propriétés en tant qu'*interface*,

au sens large. Ceci étant directement lié à sa condition post-numérique, des nouvelles formes de critiques deviennent alors possibles<sup>3</sup>. Pour le dire autrement : la condition post-numérique de l'exposition crée une nouvelle condition critique du curatoriat.

Prendre en considération la condition post-numérique de l'exposition nous amène alors à questionner les enjeux d'une recherche *par* l'exposition, en la distinguant tout d'abord d'une recherche *en* art. (On écarte ici le cas de figure de la « recherche sur l'art », domaine de l'histoire et de la théorie de l'art.) La « recherche en art » – actuellement discutée en France au sein des écoles d'art et des ministères<sup>4</sup> – est pour sa part souvent entendue comme possibilité d'ouvrir des pistes vers des connaissances qui ne seraient pas accessibles autrement (« *tacit knowledge*<sup>5</sup> »). Elle concerne les recherches de l'artiste au sein de sa pratique personnelle ; méthodologies, sujets et résultats lui sont intimement liés. La particularité de cette recherche est sa singularité, qui ne se partage pas. La « recherche par l'art » s'inspire quant à elle de méthodologies et démarches artistiques pour développer son sujet, ses hypothèses et ses interrogations. Les notions de sérendipité<sup>6</sup> et

1. Oskar BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997, p. 14. Traduction des auteurs.

2. Voir Emmanuel MAHÉ, « Les praticiens », dans Jean-Paul FOURMENTREUX (éd.), *L'Ère post-média. Humanités digitales et Cultures numériques*, Paris, Hermann, 2012, p. 117-136.

3. Voir Christian Ulrik ANDERSEN, Søren POLD, « Manifesto for a Post-Digital Interface Criticism », janvier 2014 <[www.mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-to-post-digital-interface-criticism](http://www.mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-to-post-digital-interface-criticism)>, consulté le 16 juin 2015.

4. La discussion est plus avancée dans la sphère anglo-saxonne, où, depuis *Art Subjects* de Howard Singerman en 1999, elle implique aussi un regard critique sur la formation en art. Christopher Frayling, en 1993, a essayé de structurer cette discussion et les stéréotypes qui lui sont liés ; son interrogation principale sur « qui est le maître du jeu ? » est toujours d'actualité. Voir Christopher FRAYLING, « Research in Art and Design », *Royal College of Art Research Papers* Vol. 1, n° 1, 1993-1994, p. 1-5 et Howard SINGERMAN, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley, University of California Press 1999.

5. Voir Michael POLANYI, *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*, Londres, Routledge, 1998 ; Stephen GOURLAY, *Tacit Knowledge, Tacit Knowing or Behaving?*, Kingston upon Thames, 2002 <<http://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/2293>>, p. 1-24.

6. Voir Ivan ILLICH, *To Hell With Good Intentions*, conférence donnée au St. Mary's Lake of the Woods Seminary in Niles (Chicago), Illinois, 1968 <[www.swaraj.org/illich\\_hell.htm](http://www.swaraj.org/illich_hell.htm)>, consulté le 5 mars 2016.

d'abduction<sup>1</sup> sont ici des mots-clés pour une recherche qui permet une plus grande liberté quant à ses questions et à leurs développements, parfois surprenants ou imprévus. Rechercher *par* l'art, c'est partir d'une pratique pour arriver à une théorie qui sera marquée par une démarche de *technè*, s'intéressant aux organologies et aux règles qui régissent les savoirs. Nous plaidons ici pour une discursivité performative qui ne se fonde pas sur une dimension linguistique ou anthropocentrique, mais sur les relations entre agents et leur capacité à « faire advenir » le réel. Celui-ci n'est pas considéré comme étant préexistant, mais comme résultat d'une « intra-action<sup>2</sup> ». Dans ce sens nous voyons la condition post-numérique aussi comme condition post-humaine : un « humanisme numérique<sup>3</sup> » qui prend en considération l'objectivation de l'humain par le numérique.

Par conséquent, on peut et on doit ouvrir le discours critique sur le « faire » artistique (en rappelant que l'art a précisément pour caractéristique de ne pas dissocier pratique et théorie) : il n'est plus possible ni pertinent aujourd'hui de convoquer un état « pré-conceptuel » de l'art. Une approche plus adaptée serait de ramener sur le même plan les différentes formes de pensée (artistiques, scientifiques, techniques et autres) et les objets, matériaux, données ou structures technologiques qui les conditionnent. Cette approche n'exclut pas la « discursivité » : au contraire, dans un sens foucauldien, elle l'élargit, augmentant le champ de ses acteurs et prenant en considération leurs interactions dans le processus de production des connaissances. Concrètement, le choix d'un lieu, les acteurs impliqués ou les financeurs seront aussi bien considérés comme des objets de recherche que les moyens mis en œuvre pour transmettre un savoir, s'adresser à un public ou communiquer sur un événement. Des démarches

comme celles de Maria Eichhorn (*Money at the Kunsthalle Bern*, 2001), le duo RELAX (*Die Belege, Les Quittances, The Receipts*, Kunsthau Centre Pasquart Biel-Bienne, 2005), la !Medien-gruppe Bitnik (*Same same, watching algorithms – Cabaret Voltaire edition*, 2015) ou le projet *Ludovic Chemarin®* de Damien Béguet et P. Nicolas Ledoux (depuis 2010) constitueraient des exemples méthodologiques d'une telle recherche par l'exposition, complétés par une prise en considération du code, des dispositifs numériques, des flux de données et des interconnexions qui les rendent possibles.

Il nous semble nécessaire de souligner que cette démarche n'est pas antinomique d'une recherche scientifique. En effet, une opposition entre recherche scientifique et artistique mettrait en concurrence deux champs épistémiques fondamentalement différents : on pourrait dire que la première cherche des vérités tandis que la deuxième cherche des attentions. En cela, l'art est une « pratique de connaissance à titre originaire », une « pratique de différenciation » et donc intrinsèquement *critique*. Il constitue aussi et surtout, à la différence de la philosophie, une pratique de *monstration*. Si la connaissance se manifeste en art par différence et monstration/présentation, son médium est l'exposition. C'est sur ce champ que les différentes formes de recherches peuvent retrouver un intérêt partagé, tout en insistant sur leurs démarches épistémiques spécifiques. Nous définissons cet intérêt comme émancipateur. Il est donc possible de parler d'une « pensée par l'exposition » dans un sens qui n'interroge pas uniquement l'exposition en tant que dispositif spatio-temporel mais également en tant que méthode. Penser par l'exposition, c'est « penser en exposant sa pensée » et en mettant à disposition les conditions qui la rendent possible.

Il nous semble alors qu'une des manières d'approcher la question du devenir de l'exposition est d'interroger les processus à l'œuvre derrière les pratiques curatoriales et de les rendre visibles en les *réifiant*, en questionnant des conditions et méthodologies souvent implicites : une situation transactionnelle, qui implique un réseau d'objets, de procédures, de modes de production et de valorisation, d'agents, d'espaces et de temporalités.

1. L'abduction désigne une forme de raisonnement intuitif qui consiste à éliminer d'emblée les solutions considérées comme improbables, à l'inverse d'une logique d'exploration systématique.

2. Voir Karen BARAD, « Agential realism: feminist interventions in understanding scientific practices », dans Mario BIAGIOLI, *The Science Studies Reader*, New York, Routledge, 1999, p. 1–11.

3. Voir Milad DOUEIHI, *Pour un Humanisme numérique*, *op. cit.*

## La transduction : une méthode d'émancipation et de réappropriation

Comment le « paysage sans couture » qui s'est tissé entre le numérique et la vie quotidienne ouvre-t-il de nouvelles possibilités d'émancipation à travers l'exposition ? Un premier point de convergence se dessine dans la relation entre les artistes et le web, à travers la possibilité de créer des environnements critiques qui échappent aux normativités industrielles que nous évoquions précédemment – fussent-elles culturelles. Et si notre culture est bien celle du *software*<sup>1</sup>, alors c'est aussi par la réappropriation du code que cette émancipation doit s'élaborer. Nous constatons ainsi que la présence (ou non) de programmes informatiques et du réseau dans l'exposition ou dans les œuvres reste un marqueur fort de différenciation.

Le second point rejoint la notion de « pensée par l'exposition » : *provoquer une réflexion critique par et sur le projet d'exposition lui-même*, au-delà de la somme des œuvres qu'il présente. À titre d'exemples récents, on pourrait citer les expositions de Anri Sala au Centre Pompidou (Paris) en 2012 et Pierre Huyghe en 2013, la section présentée à La Sucrière à la Biennale de Lyon en 2013, Ceryth Wyn Evans à la Serpentine Gallery (Londres) en 2014, Korakrit Arunanondchai au Palais de Tokyo en 2015 ou Marcel Broodthaers à la Monnaie de Paris en 2015. Pour chacune d'entre elles, un questionnement sur *ce que peut une exposition* était provoqué par leur dispositif même et les relations qu'il suscitait, aussi bien vis-à-vis des œuvres que du monde extérieur. *A contrario*, nous constatons souvent que les expositions qui se résument à une présentation thématique nous apportent peu *en tant qu'expositions* (en dehors de toute considération sur les œuvres), sinon la vérification de leur énoncé, voire l'inféodation des œuvres à un discours préalable<sup>2</sup>. Ici encore, la résistance à une injonction thématique directement héritée de certaines industries culturelles s'avère d'autant plus déterminante qu'elle est désormais partagée

comme allant de soi par un grand nombre d'acteurs publics comme privés<sup>3</sup>.

Face à cette réalité, une possible méthode pour mettre en route un processus de réappropriation et une recherche par l'exposition serait de la mettre en œuvre comme « catalyseur de transduction ». Ce terme emprunté à Gilbert Simondon<sup>4</sup> implique une cristallisation entre artistes, critiques, commissaires et publics aussi bien qu'avec les dispositifs et les programmes. « Selon Simondon, la vie est un mode de relation<sup>5</sup>. » Associant dans une même unité de temps et d'espace des situations d'expérimentation, de discussion et de monstration, la recherche par l'exposition ne s'entend donc pas seulement comme dispositif, mais comme pratique critique qui interroge, au sens kantien, les « conditions de possibilité » d'exposer. C'est dans ce sens aussi que nous employons ici le terme d'émancipation : sortir de l'immaturité dont on peut être soi-même responsable. Ceci demande une prise de conscience du code et des machines comme agents de l'exposition, aussi bien que l'abandon d'une attitude d'« ignorance technophobe » toujours très répandue et confortablement appliquée par beaucoup d'acteurs du monde de l'art.

Pour conclure en résumant, la condition post-numérique se caractérise par une porosité entre acteurs, objets et espaces, par l'autoréférentialité et

2. « La thématique revient à imposer des limites et à produire un ordre auquel chaque œuvre doit se tenir – tenir sa place. » Timothée CHAILLOU, « When the fairy tales never ends », 2003 <[www.timotheechaillo.com/reviews/when-the-fairy-tales-never-ends](http://www.timotheechaillo.com/reviews/when-the-fairy-tales-never-ends)>, consulté le 19 février 2016.

3. On peut évoquer aussi une culture du projet et du *pitch* suscitée par les dispositifs d'aides et de subventions, qui pousse artistes et commissaires à définir des entrées thématiques et facilement résumables pour emporter l'adhésion des financeurs.

4. Voir Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005 ; Yuk HUI, « Towards a Relational Materialism. A Reflection on Language, Relations and the Digital », *Digital Culture & Society*, n° 1, 2015, p. 131-148.

5. Marie-Pier BOUCHER, « Infra-Psychic Individualization: Transductive Connections and the Genesis of Living Techniques », dans Arne DE BOEVER, Alex MURRAY, Jon ROFFE, Ashley WOODWARD (éd.), *Gilbert Simondon: being and technology*, Edinburg, Edinburgh University Press, 2012, p. 92-109, ici p. 99. Traduction des auteurs.

1. Voir Lev MANOVITCH, *Software takes command*, New York, Bloomsbury, 2013.

par une mise en processus. La recherche par l'exposition vise une réflexion sur cette condition en installant ses acteurs et ses agents en situation transductrice : sujets, contextes, objets, espaces et dispositifs. Son objectif est de proposer l'exposition en tant que mode de pensée à ses praticiens.

Thierry FOURNIER  
J. Emil SENNEWALD  
Pauline GOURLET