

# STEVE SACKS

## FONDATEUR ET DIRECTEUR DE LA GALERIE BITFORMS

C'est en 2001 que Steven Sacks fonde la galerie BitForms à New York, sur la vingtième rue dans le quartier de Chelsea, comme il se doit. Il continue aujourd'hui d'explorer le territoire des nouveaux médias en participant aux grandes manifestations d'art contemporain à l'international.

**La réémergence d'œuvres cinétiques ou optiques dans le monde de l'art n'est-elle pas de nature à favoriser la pénétration d'artistes comme Daniel Rozin sur le marché ?**

Si l'on part du principe que l'art cinétique existe déjà depuis longtemps, l'arrivée de l'ordinateur et sa fusion avec la notion de mouvement cinétique a été l'élément qui a tout révolutionné, en particulier depuis l'époque où j'ai ouvert ma galerie. Rafael Lozano-Hemmer, Daniel Rozin, Björn Schülke ou encore l'artiste coréen U-Ram Choe, pour n'en citer que quelques-uns, ont créé des œuvres clairement interactives ce qui, là encore, dépasse amplement la notion de cinétisme. En outre, certaines d'entre elles sont réellement aptes à développer une forme de vie singulière, une identité propre. Il s'agit là de l'évolution de l'art cinétique. L'existence d'une histoire de la pratique cinétique sert les nouveaux artistes et leurs œuvres récentes. Le concept demeure crucial. La différence réside dans l'idée que ces pièces sont à même de réagir, de penser, ou de générer de manières différentes.

**Votre travail ne consiste-t-il pas à amener des artistes comme Zimoun à s'éloigner du monde des résidences ou des festivals dédiés dans l'optique de les aider à intégrer le marché de l'art ?**

À vrai dire, je conseille à la plupart des artistes avec lesquels je travaille de se tenir à l'écart des festivals, sauf lorsqu'il s'agit d'un genre d'œuvre très spécifique, destinée à être présentée dans ce type de contexte. Je n'ai rien contre Arts Electronica, par exemple.

PHOTO © D.R.



Steven Sacks

On peut y découvrir des talents. Mais dans l'ensemble, le monde de l'art fonctionne avec des règles différentes, des priorités différentes et des critères de réussite différents.

**Les foires d'art contemporain comme celle de Bâle vous semblent-elles incontournables ?**

À l'heure actuelle, les foires d'art constituent une part considérable de l'activité d'une galerie. Je suis basé à New York car, bien entendu, beaucoup de personnes susceptibles de voir

les œuvres passent par ici. Je pense en particulier aux collectionneurs, aux commissaires, aux conservateurs, etc. Cependant, sans les foires, il serait très difficile de se maintenir à niveau. C'est peut-être possible pour de très grandes galeries, mais la plupart des galeries sont relativement modestes. Il existe une poignée de Zwirners et de Gagosians à travers le monde, mais la possibilité d'atteindre des milliers de personnes qui s'intéressent à l'art sur une durée de 3 ou 4 jours est sans équivalent, on ne peut s'en dispenser.

**Est-ce que vous vous adressez davantage aux institutions ou aux entreprises lorsque vous représentez des artistes investissant l'espace public avec des installations de grandes tailles comme Rafael Lozano-Hemmer ?**

Zimoun est un autre exemple. Quand j'ai commencé à travailler avec lui, je lui ai conseillé de s'abstenir de faire des objets de petite taille. Sa réussite est pavée d'environnements immersifs, d'installations de grande taille et c'est ce qui le mènera finalement à des petits objets destinés à des collectionneurs privés. Tout dépend donc de l'œuvre de l'artiste. Rafael, pour sa part, est évidemment très connu pour ses œuvres de grande taille dans l'espace public. Pourtant, si l'on prend l'exemple du célèbre duo Christo et Jeanne-Claude, qui réalisaient uniquement des œuvres publiques monumentales, ils ont fini par fabriquer des œuvres plus intimes, comme des dessins, pour financer leur travail. Ainsi, on peut toujours trouver le moyen, si l'artiste en a la capacité, de décliner les œuvres publiques sous des formats plus intimes.



Zimoun, 294 prepared dc-motors, cork balls, cardboard boxes 41x41x41cm, 2012.



Rafael Lozano-Hemmer, Voice Array, installation view at MCA Sydney, 2011.

PHOTOS © JOHN BERENS, D.R. COURTESY OF BITFORMS GALLERY NYC

**Est-il plus compliqué de vendre des œuvres "imprimées", donc potentiellement multiples comme celles de Manfred Mohr, que des photographies ?**

Manfred Mohr est un cas intéressant. La quasi-totalité de ses premiers dessins au traceur sont uniques. Il ne s'agit ni de multiples, ni d'éditions. Manfred sera présenté à Bâle, en Suisse, notamment parce qu'il a commencé très tôt à utiliser l'ordinateur comme outil artistique à part entière. À l'époque, il n'y avait ni haute définition, ni beaux écrans grâce auxquels il aurait pu montrer une pièce active ou en mouvement. Par conséquent, il a décidé de présenter ses œuvres, qui pour l'époque étaient déjà très "nouveaux médias", en produisant ces exemplaires uniques de dessin au traceur. Je pense qu'ils possèdent une grande valeur, qu'ils sont très importants et qu'avec le temps ils seront vraiment considérés comme des exemples d'une œuvre pionnière dans le domaine des "nouveaux médias" et de l'art informatique des années 1970.

**La possible obsolescence d'une œuvre, à l'époque où bien des pièces sont tout particulièrement fragiles, est-elle encore un problème ?**

L'obsolescence, l'entretien, la conservation, il s'agit là de problèmes essentiels. Encore une fois, le travail de chaque artiste est particulier. Avec les œuvres mécaniques de Daniel Rozin, deux problématiques émergent clairement : la première concerne l'entretien des éléments mécaniques, la seconde concerne la partie informatique liée à l'interprétation de l'image et qui doit, elle aussi, être préservée sur le long terme. En conséquence, je pense que certains travaux sont voués à disparaître et que leur disparition doit être acceptée. Pour bon nombre de ces œuvres, il est de la responsabilité du collectionneur, qu'il s'agisse d'un musée ou d'un particulier, de s'assurer que la gale-

rie leur procure suffisamment d'informations au sujet de la conservation de l'œuvre. C'est la question controversée de la reproduction et de la façon dont les choses seront recréées dans le futur. Par exemple, le travail de Nam June Paik est problématique parce qu'il a utilisé une télévision qui montrait également des vidéos pour en faire une sculpture, alors quand ce modèle télévision, qui n'est plus fabriqué, aura totalement disparu, on sera confronté à un vrai dilemme. Soit on laisse la pièce disparaître en conservant seulement sa documentation, soit l'artiste vous a donné des indications quant à la façon de reproduire l'œuvre à l'avenir.

**Vous avez ouvert votre galerie en 2001. Comment, selon vous, le marché de l'art a-t-il évolué quant aux pratiques artistiques émergentes intégrant quelques technologies que ce soit ?**

J'ai ouvert ma galerie parce que le moment où j'effectuais des recherches sur une possible activité coïncidait avec une série d'expositions déterminantes : *Bitstreams* au Whitney, *010101* au SFMOMA et il y en avait même une consacrée à l'impression numérique au Brooklyn Museum. Ces trois événements se déroulaient quasi-simultanément et j'ai ressenti la nécessité d'ouvrir une galerie d'art différente, dédiée à l'étude des modalités plurielles des nouveaux médias, allant d'œuvres d'une grande pertinence historique à des travaux expérimentaux plus récents. C'est évidemment toujours compliqué quand on se lance dans quelque chose de nouveau, mais vers 2001, 2002, 2003, l'art des nouveaux médias était encore rejeté en bloc. Ce n'est que vers 2004 et 2005 que le système des foires d'art a vraiment commencé à monter en puissance et s'imposer. À présent, cet aspect du modèle économique (l'intégration des foires d'art) a littéralement explosé et radicalement changé la donne. Il est devenu incontournable.

**N'avez-vous pas l'impression, dans un monde qui se numérise sans cesse, que nous vivons l'époque du retour des objets dans l'art ?**

Parmi les artistes des nouveaux médias, tous ne sont pas forcément très talentueux. Certains d'entre eux peuvent tout au plus avoir des compétences liées aux nouveaux médias. Pour ma part, j'essaie de me concentrer sur les artistes chez qui le concept est primordial et qui ont, par ailleurs, un certain type de compétences leur permettant de tout synthétiser et de réaliser une présentation qui porte l'idée à un niveau élevé. J'ai toujours été partisan de l'association entre objet et médias. Bien entendu, je peux aussi apprécier une simple vidéo, mais je recherche vraiment des artistes qui fusionnent des mondes différents.

**Des galeries historiques, comme la Galerie Denise René à Paris, s'intéressent enfin aux pratiques numériques tandis que des galeries plus récentes s'en écartent. Qu'en pensez-vous ?**

En tant que galeriste qui met l'accent sur les nouveaux médias, je suis heureux de constater qu'un nombre croissant de galeries intègre ces artistes à leur programme, car cela démontre qu'il y a une véritable demande, un réel intérêt. Si ma galerie était la seule à travailler en ce sens, je n'aurais sûrement pas survécu d'un point de vue économique. Bien sûr, des galeries comme celle de Denise René se sont très tôt intéressées à des œuvres cinétiques, à des artistes minimalistes et conceptuels. C'est pourquoi j'ai été très heureux quand ils ont travaillé avec Zimoun, parce ce que je montre de Zimoun est très différent de ce qu'ils peuvent présenter. C'est une belle combinaison de galeries. Il est important que l'art des nouveaux médias entre à la fois dans des galeries ayant une résonance historique et dans les galeries récentes. ■

**إدراك:**  
< www.bitforms.com >

INTERVIEW RÉALISÉE PAR DOMINIQUE MOULON