

Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire

L'artiste, le commissaire et l'institution

La reconnaissance de la figure du commissaire d'expositions est récente dans l'histoire de l'art. Se développant rapidement depuis la seconde guerre mondiale, elle présente, depuis les années 1960, toute sa diversité et son positionnement pluriel au sein des lieux artistiques. L'histoire contemporaine des expositions exige plus que jamais d'intégrer une histoire exhaustive de ses commissaires et acteurs fondamentaux. Parmi eux, la figure tutélaire d'Harald Szeemann est venue constituer l'émergence – dès 1969 avec la Kunsthalle de Berne – de la posture du commissariat indépendant mais également de l'auteur d'exposition. Si l'on accède aujourd'hui à une possible – et néanmoins partielle – définition du commissariat d'expositions à travers les réalisations et écrits d'Harald Szeemann, le rôle du commissaire n'a de cesse depuis d'être perturbé, redéfini et questionné.

La nature du travail du commissaire et son statut au sein du monde de l'art contemporain révèlent une première ambiguïté en se détachant du modèle muséal traditionnel. Face au conservateur de musée, dont le métier est essentiellement dévolu à la création et la diffusion de connaissances, Harald Szeemann distingue en 1977 le rôle indépendant du commissaire « organisateur de l'exposition ». Selon lui, le

commissaire prend le parti de l'artiste à l'encontre de la science de l'art avant de devenir le mandataire de l'idéologie de l'œuvre d'art totale. La position traditionnellement octroyée à l'artiste, et sa relation difficile avec le pouvoir, est désormais tenue par le commissaire face à l'institution. L'affirmation de la subjectivité de celui-ci, prenant le parti du sujet plutôt que de l'objet-œuvre, génère dès l'origine un rapport de tension face au conservateur et à la fonction scientifique du musée.

D'autre part, l'évolution du rôle du commissaire s'est trouvée liée aux développements institutionnels qui ont eu lieu récemment en intégrant les nouvelles structures des FRAC et centres d'art contemporain qui sont apparues en France à partir des années 1970. De même, l'essor des manifestations temporaires dédiées à l'art contemporain sous la forme de biennales et festivals a largement participé à l'essor et à la reconnaissance publique de la figure du commissaire. Ces événements artistiques sont plus que jamais dévolus à une autorité individuelle ou collective qui en assume l'entière conception et la signature. La direction de tels événements offre au commissaire un objet de recherches et d'expérimentation nouveau. Systématiquement associés à son nom, les événements assoient leur identité par le truchement de l'identité de leur commissaire. Dans le champ de l'art contemporain en particulier, les enjeux de reconnaissance sont liés à l'accroissement de la part de subjectivité incarnée par les commissaires dans la conception et la réalisation de leurs projets d'expositions. Si l'évolution du commissaire en auteur d'exposition – et sa dérive actuelle vers certaines formes de vedettariat – est un élément indéniable de la reconnaissance de son statut, il est nécessaire également de préciser la posture qu'a récemment pris l'artiste face aux enjeux curatoriaux de l'exposition. Le rôle de l'artiste n'en reste pas moins un point paradoxal qui peut entrer en conflit ou s'associer au rôle du commissaire. Il est intéressant de noter que l'une des plus fortes contestations de la reconnaissance du commissaire en tant qu'auteur d'exposition – promulguant dès lors l'exposition en tant qu'œuvre autonome – provienne d'un artiste, Daniel Buren. La critique de Buren à l'égard de la position de Szeemann lors de la Documenta 5 de Kassel en 1972/1 illustre de manière paradigmatique ce rapport entre l'artiste et le commissaire. Position qui n'aura de cesse d'animer le débat sur l'intrusion autoritaire du commissaire face à l'artiste et à sa création. Au-delà de la réponse de Buren, l'énoncé évoque la responsabilité en jeu du nouveau rôle qu'endosse le commissaire face aux artistes dont il s'entoure. Ce rôle est d'autant plus paradoxal qu'il reflète tour à tour une menace et une précarité. Menace pour l'artiste qui se voit déposséder de son œuvre, instrumentalisée désormais par un tiers venant parachever la signature de l'exposition et s'en faire l'auteur ; précarité pour le com-

/1 Voir Wiedervorlage
d5. Eine Befragung des
Archivs zur Documenta
1972, Ostfildern-Ruit,
Hatje Cantz, 2001.

missaire qui tente de légitimer son statut – tant intellectuel que socio-professionnel – face aux artistes et à l'institution.

Le danger de l'instrumentalisation des œuvres revient régulièrement questionner les enjeux du commissariat d'exposition. Si le mandat scientifique originellement dévolu au conservateur de musée reste présent, il laisse place à une volonté de rendre compte désormais d'une vision ou encore d'un concept développé par son auteur et dont la valeur subjective est sciemment assumée. Les échanges complexes entre commissaire et artistes, et les revendications d'autorité qui les accompagnent, révèlent l'importance que revêt aujourd'hui le médium de l'exposition en cristallisant les rapports entre l'artiste, le commissaire et l'institution.

Si l'exposition devient un objet conceptuel, une visée programmatique capable de recevoir une signature et d'asseoir au sein de la communauté de l'art l'autorité de son commissaire, elle s'offre aussi comme un médium privilégié pour toutes sortes d'investigations artistiques. Il ne s'agit pas ici de statuer sur les différents musées d'artistes qui ont jalonnés l'art contemporain. Ces projets de création, individuels ou collectifs, ont permis aux artistes de questionner l'autorité du musée et de s'en défaire, en s'appropriant, mimant ou détournant le statut muséal de l'œuvre exposée. Il s'agit plutôt de qualifier le renversement qui se crée nouvellement au sein même des institutions, lorsque faisant appel à un artiste là où un commissaire d'exposition serait communément attendu, la différenciation de leurs rôles respectifs ne peut plus avoir lieu.

De nombreuses institutions ouvrent désormais à des artistes leur collection ou leur programmation d'expositions temporaires. Invités à intervenir sur l'accrochage de la collection permanente, la scénographie d'une salle ou à concevoir les événements corollaires à la programmation, les artistes intègrent l'espace muséal de manière inédite.

Le Palais de Tokyo et la carte blanche, une visée programmatique de l'institution

En 2007, le Palais de Tokyo, site dédié à la création contemporaine, crée la première occurrence d'une carte blanche offerte à un artiste chaque année, lui réservant un cycle complet de sa programmation. Lors de sa nomination à la direction, Marc-Olivier Wahler souhaitait développer l'institution selon une forme de collaboration qui permettrait de « remettre l'artiste au centre des processus décisionnels/2 ». L'institution sert ainsi de cadre à des projets où les artistes auraient un rôle en amont de l'exposition. Dans un souci de partage de décision avec l'artiste, celui-ci est amené à prendre part activement à l'élabo-

ration des projets et à l'établissement de la programmation du Palais de Tokyo : « L'une des idées principales de la programmation est ainsi d'inviter une fois par année un artiste à assumer la programmation de deux chapitres. Il ne s'agit pas seulement de lui demander de concevoir une exposition comme dans un centre d'art, mais de concocter un véritable programme où sa vision, ses obsessions trouvent un cadre propice et une temporalité adéquate pour développer un univers unique et surprenant/³ ». Le projet que proposa Ugo Rondinone au Palais de Tokyo livre un exemple des plus singuliers de conception d'exposition aux mains d'un artiste contemporain. Un tel projet de commissariat était inédit tant pour l'artiste que pour le Palais de Tokyo qui l'accueillait. Ugo Rondinone a pu y intégrer une fonction organisatrice aux différents stades préparatoires de l'exposition et a développé un étroit contact conceptuel, physique et spatial avec les œuvres. Jouissant du statut de commissaire invité, l'artiste est intervenu dans le processus institutionnel du lieu et a conduit son projet durant une année. Ugo Rondinone a pris le parti de ne pas exposer ses propres œuvres et de se tourner uniquement vers celles d'autres artistes, réunies dans la totalité du site. Il a également suivi ses propres décisions en termes de choix des œuvres, d'espace, d'accrochage et d'édition/⁴ accompagnant l'exposition. La carte blanche à l'artiste est nommée en définitive « The Third Mind » par Ugo Rondinone, en référence à l'ouvrage éponyme de William S. Burroughs et Brion Gysin/⁵ dont une sélection de planches du manuscrit était présentée dans l'exposition. Cette invite, qui prend la dénomination de carte blanche dans le cas du Palais de Tokyo, est envisagée de plus en plus régulièrement par les musées. Elle est devenue une formule symptomatique d'une activité qui reste à définir, encore fragile dans ses délimitations. Elle offre également un nouveau terrain de réflexion, tant pour les artistes que pour les institutions. Invité, l'artiste n'intervient que temporairement et son rôle reste essentiellement transitoire, créant l'occasion d'un espace privilégié de rencontre avec les œuvres au cœur de l'institution. Néanmoins, le commissariat offert à l'artiste soulève des enjeux essentiels car il opère un glissement du geste artistique vers le geste curatorial. Face à sa nécessaire et constante redéfinition, le commissaire indépendant vient aujourd'hui buter contre une sollicitation inédite de l'artiste par les institutions. En attribuant une fonction et une reconnaissance curatoriale à l'artiste au cœur de leur politique, les lieux artistiques tendent à disséminer volontairement la pratique de l'exposition vers une pratique artistique. Dans un contexte de précarité des statuts et de polyvalence des rôles, la présence notoire de l'artiste-commissaire vient redéfinir le rapport structural entre l'institution, l'artiste et le commissaire. Plus encore, elle renforce cette difficulté persistante à

/3 *ibid.*, p. 29.

/4 Palais/, n° 4, *The Third Mind*, automne-hiver 2007, p. 3.

/5 William S. Burroughs, Brion Gysin, *The Third Mind (Œuvre Croisée)*, Paris, Flammarion, 1976.

/6 Laurent Jeanpierre, « Que font les commissaires ? », *Visions critiques*, [http://fondation-entreprise-ricard.com/curators/visions/LaurentJeanpierre/?tri=&sens=(page consultée le 10 avril 2009)]

/7 Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, « Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social », *Actualités : enquête*, [http://www.c-e-a.asso.fr/Actualites.htm], septembre 2009 (page consultée le 10 janvier 2010) ; Stéphane Corréard, « Analyse. Misère et précarité des commissaires » *Particules*, n° 25, juin-août 2009, p. 3.

/8 Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 4.

délimiter des catégories socio-professionnelles strictes. Réchappant à toute circonscription définitive de son champ de compétences ou encore de son statut social, le métier de commissaire d'exposition, comme le note le sociologue Laurent Jeanpierre, « commence à peine à inventer des modes propres de régulation, plus ou moins indépendants des modes de sélection et de production des compétences d'autres métiers du monde de l'art/6 ». Plusieurs recherches et prospections récentes ont tenté de définir le statut social du commissaire d'exposition au sein de la sphère artistique. Réapparaissent ainsi les catégories de commissaire indépendant, de commissaire invité ou encore le statut de conservateur qui intègre à de maintes occasions la fonction de commissaire dans le cadre d'expositions temporaires du musée. Ces trois occurrences font bien entendu partie d'un champ d'exercice professionnel beaucoup plus vaste. Mais elles démontrent chacune que l'on est loin d'une définition univoque du rôle du commissaire au sein de l'institution. En 2008, la pratique du commissariat a fait l'objet d'une enquête menée en France par l'association Commissaires d'exposition associés et a permis de distinguer trois profils-types au sein d'une « identité collective incertaine » : le jeune « commissaire » parisien précaire, l'« artiste-commissaire » indépendant ou associatif et le « curateur » salarié en fin de carrière/7. On assiste aujourd'hui plus que jamais à des acteurs culturels qui, s'ils sont commissaires d'exposition, multiplient également les activités de critique, chercheur, enseignant, etc. Tel qu'en rend compte le rapport sur le commissariat en France, « [il existe aujourd'hui] une incertitude forte des commissaires sur leur identité collective, ce dont témoigne la variation importante des définitions de soi utilisées par les personnes interrogées. Une telle variation est cependant explicable par le fait que le commissariat d'art contemporain est rarement la principale source de revenus et que d'autres activités – notamment d'artistes, de directeurs de centre d'art, d'enseignants, etc. – définissent mieux l'identité principale des personnes/8 ». Parce qu'il n'est pas encore institutionnalisé, le métier de commissaire apparaît donc souvent comme un espace de possibilités. Laurent Jeanpierre évoque à cet égard les bouleversements propres à l'époque contemporaine : « Face à ces postures qui ont longtemps prévalu dans la pratique du commissariat plusieurs attitudes nouvelles sont apparues depuis quelques années qui inversent ou simplement dissimulent le rapport structural de domination symbolique du commissaire vis-à-vis des artistes : stratégies d'effacement qui laissent exclusivement parler les artistes ou d'autres professionnels [...]; stratégies d'écho, où le discours d'escorte se présente comme une création, une théorie, un (méta-)récit, une œuvre d'art à part entière, parallèle aux œuvres d'artistes et entendant même parfois avoir

été provoquée par elles. [...] Place est déjà faite à l'exposant créateur, artiste, écrivain ou théoricien/9».

/9 *ibid.*

Les projets récents d'artistes-commissaires rendent compte de la flexibilité du terme de commissaire d'exposition ; illustrés ici par la carte blanche offerte à Ugo Rondinone, ils revèlent une pratique inédite du commissariat.

Les stratégies de l'artiste-commissaire, de la collection au collage

L'exposition «The Third Mind» rassemble trente-et-un artistes dans l'intégralité de l'espace du Palais de Tokyo. Le parcours se développe en une succession d'espaces monumentaux, définis par l'architecture du lieu, et des espaces inédits cloisonnés pour les besoins de l'exposition. Ugo Rondinone a opéré ses choix avec une grande précision et a extrait méticuleusement des séries et des groupes homogènes d'œuvres. S'il a procédé par combinaisons de deux à quatre artistes dans chaque salle, le projet d'origine proposait de permuter les œuvres toutes les six semaines pendant la durée de l'exposition. L'accrochage temporaire créerait ainsi une variation aléatoire des œuvres d'une salle à l'autre. Des associations mobiles auraient vu le jour au cours de l'exposition, rejetant ainsi un plan d'accrochage définitif.

L'artiste Ugo Rondinone est également collectionneur. Sans pour autant être une retranscription stricte de sa collection personnelle, l'exposition «The Third Mind» possède une forte parenté avec celle-ci. Si chaque artiste de l'exposition a sa place dans la collection de l'artiste, les œuvres exposées n'avaient jamais été rassemblées et provenaient de musées et collections différentes. L'artiste-commissaire a ainsi développé une approche inédite de chaque artiste dont il s'est entouré, a soutenu le travail ou acquis une œuvre. L'univers privé de la collection est l'un des points d'origine du projet et permet d'en signifier la valeur intime et singulière. L'exposition ne vient pas pour autant dupliquer la collection au sein du Palais de Tokyo et trouve son usage particulier. La conception de l'accrochage s'appuie sur une libre association des œuvres dont la première caractéristique est bien de se refuser à toute chronologie ou contexte communs aux artistes exposés dans une même salle. De ce fait, «The Third Mind» n'est pas une simple rétrospection de parcours artistiques distincts ni une anthologie des artistes qu'il a découverts, collectionnés ou côtoyés. L'exposition se définit plutôt en termes de retour sur des artistes qui constituent une collection au plus près de son univers personnel, des influences artistiques ou des collaborateurs privilégiés, à l'instar notamment de l'artiste suisse Urs Fischer.

/10 Transcription de la visite guidée de l'exposition par Ugo Rondinone réalisée en septembre 2008. Archive filmique du Palais de Tokyo, Paris, 2008.

/11 Retranscription de la visite guidée de l'exposition par Ugo Rondinone, septembre 2008. Se référer également à Philippe Regnier, « Une violence à assumer. Entretien croisé de Ugo Rondinone et Marc-Olivier Wahler », *Journal des Arts*, n° 266, 5 octobre 2007, p. 4.

/12 Ugo Rondinone, « Youpetcha » dans Marc-Olivier Wahler (sld.), *Du Yodel à la physique quantique...*, volume I, Paris, Palais de Tokyo/Archibooks et Sautereau éditeur, 2007, non paginé.

Pour l'exposition, Ugo Rondinone a conçu une forme commune entre l'ouvrage *The Third Mind* (*Œuvre Croisée*) et son projet pour le Palais de Tokyo. Influencé par le procédé littéraire du *cut-up*, qu'ont développé les auteurs de la *beat generation*, l'artiste-commissaire s'est appuyé sur cette expérience de collage aléatoire pour déterminer la place des œuvres au sein de l'exposition. Si le projet n'a pas été uniquement mené selon le principe de hasard du *cut-up*, ce procédé littéraire a joué une part stimulante dans la conception du parcours.

La filiation avec le *cut-up* démontre également la porosité du projet d'exposition à diverses formes artistiques, par l'insertion d'une référence littéraire dans ce cas. Ugo Rondinone développe ainsi un système de références exogènes à l'art contemporain *stricto sensu*, appuyant son propos curatorial sur deux œuvres littéraires très distinctes : l'ouvrage de William S. Burroughs et Brion Gysin d'une part, le roman *À rebours* de Joris Karl Huysmans d'autre part. Il emprunte au second le terme de « chambre/**10** » pour définir le parcours de l'exposition : « La base pour organiser l'exposition pour moi, c'était le livre *À rebours* de Huysmans. Son protagoniste se renferme après avoir acheté un château. Il n'a plus de contact social et dans chaque chambre, il développe une obsession personnelle/**11** ». À l'instar des chambres évoquant chacune un univers autonome synonyme de repli sur soi, les salles de l'exposition s'offrent comme autant d'espaces obsessionnels de divers artistes. Conjointement, l'exposition explore une perspective inédite du propre travail d'Ugo Rondinone, à travers des évocations sensibles et intuitives où l'artiste réinvestit ses propres réflexions et obsessions personnelles. Ugo Rondinone utilise pour évoquer le parcours de « *The Third Mind* » le terme de « constellations », terme qui rejette la typologie muséale attendue de chapitre venant structurer l'exposition, en section thématique ou en séquence chronologique. Il produit davantage des rapprochements inédits et singuliers : « Il n'y avait pas une résolution affirmée de placer ces artistes ensemble mais une libre confrontation, de pièces interchangeables, de permutations possibles. [...] Comme dans les rêves, la métaphore invite à la condensation, à l'association libre et à la résonance collective. Elle cherche des significations au sein de sa sphère d'association, à la façon d'un théâtre intime de l'esprit/**12** ». L'artiste-commissaire n'a pas tenté de faire œuvre d'historien ou à mettre en pratique un discours organisé. Loin de chercher le sens au-delà de l'œuvre, à construire du discours et une rhétorique de l'exposition, Ugo Rondinone construit minutieusement des espaces d'exposition à la manière de ce qui a été décrit comme des « paysages psychiques ». C'est là l'une des transformations majeures que l'artiste-commissaire est à même de créer : le libre jeu des médiums et des discours artistiques dans l'exposition.



Ronald Bladen, *Cathedral Evening*, 1971; Cady Noland, œuvres diverses, 1989-1994.

Vue de l'exposition « The Third Mind : Carte Blanche à Ugo Rondinone », 2007
Palais de Tokyo
(photo : Marc Damage).



Haut

Jay DeFeo, *Hawk Moon #2*, 1983-1985; Valentin Carron, *Untitled*, 2006; Martin Boyce, *When Now is Night (web)*, 1999.

Vue de l'exposition « The Third Mind : Carte Blanche à Ugo Rondinone », 2007, Palais de Tokyo (photo : Marc Damage).

Bas gauche

Paul Thek, série « Technological Reliquaries », 1965-1966, Emma Kunz, série « Sans titre », non datée. Vue de l'exposition « The Third Mind : Carte Blanche à Ugo Rondinone », 2007 Palais de Tokyo (photo : Marc Damage).

Bas droite

Joe Brainard, œuvres diverses, 1966-1981. « Vue de l'exposition The Third Mind : Carte Blanche à Ugo Rondinone », 2007 Palais de Tokyo (photo : Marc Damage).

Réverbérations de l'œuvre d'Ugo Rondinone

Le projet d'Ugo Rondinone en tant que commissaire engage son propre univers artistique et des liens complexes s'instaurent entre les artistes qu'il a sélectionnés et ses propres travaux. Partie prenante des enjeux esthétiques propres à sa création, l'exposition décrit un réseau de correspondances et d'affinités qui se caractérisent par des associations et des collisions minutieusement orchestrées entre chaque œuvre. En menant l'exposition hors de tout langage didactique afin de puiser dans le champ de ses propres références, Ugo Rondinone vient opérer un renversement de la posture muséale traditionnelle et bouleverser notre regard sur l'exposition et sa pratique. « The Third Mind » joue avec des impressions qui font ressurgir subtilement les expositions antérieures de l'artiste, à l'exemple des *Screen Tests* d'Andy Warhol qui évoquent délibérément l'installation vidéo *Dogdays Are Over* (1996) d'Ugo Rondinone. Dans son propre travail, les installations de l'artiste procèdent souvent par répétitions visuelles, par reformulation ou encore par évocation d'installations antérieures afin de créer une sensation de déjà-vu. Ugo Rondinone met lui-même en scène ses œuvres en réitérant des accrochages déjà réalisés dans une exposition précédente. C'est le cas de *Lightyears* (Galerie Ballgasse, 1994) où il réactive les peintures-cibles et les polaroids au sol de manière quasi-identique à l'exposition « Pastime » (Galerie Walcheturm, Zurich, 1992). De même les figures de clowns, les paysages à l'encre de Chine ou les moulages d'olivier qui jalonnent son travail sont remplacés constamment dans de nouvelles installations. Ils permettent de défaire le cadre initial de l'exposition et viennent se superposer en une suite de réminiscences familières de plusieurs expositions. Ces strates qui s'accumulent déforment tour à tour les impressions initiales de la première exposition. Dans « The Third Mind », Ugo Rondinone a choisi de recréer telles quelles dans une des salles deux expositions monographiques qui avaient eu lieu séparément. L'exposition « SHE » de Rebecca Warren à la Galerie Maureen Paley Interim Art de Londres en 2003 comprenait les mêmes sept sculptures. De même, l'exposition des planètes de Verne Dawson est reprise intégralement par Ugo Rondinone. Ainsi l'exposition telle que la conçoit Ugo Rondinone semble à certains égards se réapproprier et replacer à la fois des œuvres en redoublant des expositions qui préexistaient. Ces échos formels permettent dès lors de penser le projet d'Ugo Rondinone en termes d'intertextualité. À l'image du procédé littéraire, chaque œuvre entre en rapport avec les œuvres qui l'ont précédées ou suivies. En ce sens, l'exposition d'Ugo Rondinone au Palais de Tokyo poursuit une démarche propre à la création de l'artiste où « chaque travail est

/13 Doug Aitken, « Ugo Rondinone » dans Doug Aitken, *Broken Screen, 26 Conversations with Doug Aitken Expanding the Image, Breaking the Narrative*, New York, Noël Daniel, 2005, p. 240.

/14 *ibid.*, p. 236.

/15 Cédric Loire, « Cut-up atrabilaire », *Archistorm*, n° 28, 2007.

/16 Emmanuelle Lequeux, « L'art contemporain selon Ugo Rondinone », *Le Monde*, 12 octobre 2007.

/17 Cité par Manou Farine, « In Spiritus, Rondinone », *L'Œil*, novembre 2007, p. 10.

/18 Cité par Emmanuelle Lequeux, *art. cit.*

/19 Voir John Richardson, *Ugo Rondinone*, Paris, Almine Rech & Images Modernes, coll. « Rencontres », n° 5, 2001; Jean-Philippe Antoine, « Les territoires ralents d'un égotiste, ou la réserve d'Ugo Rondinone », *20/27: revue de textes critiques sur l'art*, n° 1, 2007, p. 6-23; Daniel Kurjakovic, « Anywhere out of the World! Le concept psychologique d'installation d'Ugo Rondinone » dans Lionel Bovier, Paolo Colombo *et al.*, *Ugo Rondinone: « Heyday »*, Zurich, Memory/Cage, 1996, non paginé.

/20 « Tout est "entre", entre l'exposition et la dissimulation [...] mais aussi entre le fragment

une entité de différentes parties relatives les unes aux autres; reliées entre elles, dans un dialogue ambivalent et permanent qui impose des ruptures et des écarts/**13** ». Il décrit ainsi son œuvre dans un « jeu de contradiction matérielles et formelles/**14** » que l'on retrouve avec pertinence dans l'exposition du Palais de Tokyo.

Retrait de l'artiste-commissaire

Le projet « The Third Mind » offre à certains égards un portrait en filigrane de l'artiste. Peut-on pour autant en proposer une lecture autobiographique? « The Third Mind » mobilise deux hypothèses distinctes dont la première considère que l'exposition formule le portrait en creux de l'artiste et donne ainsi les clés de son univers mental. Cette approche a été largement développée dans la presse; les divers articles indiquent tous la part personnelle et hautement autobiographique de « The Third Mind ». De la « cartographie mentale/**15** » au « voyage dans les méandres de son cerveau/**16** », la réception critique de l'exposition proposa principalement de définir la nature l'exposition en tant que biographie de son commissaire artiste. Or cette catégorisation ne semble pas prendre en compte la complexité du commissariat d'Ugo Rondinone. Elle oriente uniquement l'exposition vers une mise en scène personnelle alors que l'artiste explique qu'il a « travaillé pour les artistes/**17** » et qu'il a conçu l'exposition « autour des œuvres de ceux dont il a beaucoup appris/**18** ». Dans le cas de ce projet, se distinguent à la fois les enjeux du procédé artistique d'Ugo Rondinone – ses obsessions – et les enjeux propres aux œuvres des artistes eux-mêmes. D'autre part, la critique de l'exposition s'ouvre au danger de la surdétermination. En acceptant de définir l'exposition comme un geste autobiographique, les divers auteurs de revues spécialisées – réitérant par là même le propos du communiqué de presse du Palais de Tokyo – prennent le risque d'offrir une lecture de l'exposition uniquement psychologique. Or l'exposition ne se limite pas à un portrait de son auteur et à une définition de son univers psychologique. Au contraire, elle est le produit d'une position ambivalente où l'artiste-commissaire s'efface derrière ses contemporains pour mettre en avant leurs œuvres. En ce sens, l'exposition renouvelle une stratégie chère à l'univers ambivalent d'Ugo Rondinone où la figure de l'artiste se dissimule derrière toutes sortes d'*alter ego*/**19**. Cette volonté d'effacement présente dans l'ensemble de son œuvre, de même que le choix de ne pas figurer dans l'exposition en tant qu'artiste, déterminent les deux pôles d'une même démarche artistique de la dissimulation. Telle que définie par Hans Ulrich Obrist/**20**, la dissimulation d'Ugo Rondinone est symptomatique de son œuvre où se joue

une mise en scène de l'artiste par le truchement de plusieurs *alter ego*, identité multiple, ces personnages reviennent successivement dans ses journaux/²¹, ses photographies retouchées ou encore ses vidéos de *Days Between Stations* (1992-...). Daniel Kurjakovic évoque la présence de personnages fictifs visant un effet où il n'est plus possible de « démarquer les uns des autres les concepts du moi auteur, du moi biographique, du moi fictif, etc. »/²² ». Ce brouillage savamment orchestré des limites du moi fictif, du moi biographique et du moi artistique est également en jeu dans l'exposition « The Third Mind ». Le titre retenu « The Third Mind » vient confirmer sur ce point la stratégie de retrait et de la dissimulation de l'artiste. Ugo Rondinone réitère la métaphore du tiers absent et fantomatique qu'ont décrit Brion Gysin et Williams S. Burroughs/²³. Incarnant une entité dissimulée derrière l'auteur, le tiers esprit participe pleinement du brouillage identitaire que recherche Ugo Rondinone dans son processus de création et confirme ici la visée métaphorique de l'exposition.

Rejouer l'exposition

La question de l'artiste-commissaire entend interroger les nouvelles modalités expositionnelles et ses bouleversements esthétiques en termes de pragmatiques de monstration. Le projet d'exposition aux mains d'un artiste permet-il de générer d'autres formes d'esthétisme ? Avec « The Third Mind », l'artiste-commissaire se plaît à rejouer les différents tropes possibles d'une exposition collective, en démultipliant à travers les trente-et-un artistes présentés autant de points de vue fictifs, tout en rattachant chacun d'eux à ses propres obsessions d'artiste. Si les œuvres entrent en résonance avec son travail, celui-ci ne s'expose jamais de front. Ugo Rondinone a conduit son exposition à la manière d'un système de correspondances souterraines et savamment dissimulées, entre les œuvres exposées mais aussi avec son propre travail. D'autre part, les enjeux contemporains de l'installation contaminent largement l'exposition et viennent en redéfinir le statut esthétique, en terme de scénographie et de confrontation spatiale des œuvres : « En tant qu'artiste, Rondinone a grandi au sein d'une génération pour qui l'« installation » comme forme objectivée allant de soi, a trouvé sa place dans le vocabulaire artistique », commente Daniel Kurjakovic/²⁴. À plusieurs reprises, la scénographie de « The Third Mind » s'identifie à une démarche installative. La conception de certaines salles est proche d'un *display* et déplace dès lors les frontières entre ce qui fait œuvre et ce qui fait exposition. Le geste artistique du *display* affirme une forte hétérogénéité grâce à la confrontation de divers médias, sans distinction spatiale ou chronologique. Ugo Rondi-

et la connection, entre l'original et la copie, entre l'affirmation – l'affirmation de soi – et la négation de soi. [...] Tout se situe dans un système de transformation et de dissimulation permanentes », Hans Ulrich Obrist et Michelle Nicol, « Targetfucking », dans Lionel Bovier, Paolo Colombo *et al.*, *Ugo Rondinone : « Heyday »*, *op. cit.*

/21 Ugo Rondinone, 1992 1993 1994 1995 1998, Zurich, Galerie Presenhuber & Hauser/Wirth, 1999.

/22 Daniel Kurjakovic, *ibid.*

/23 Le titre de leur ouvrage provient d'un concept développé dans *Think and Grow Rich* de Napoleon Hill. Burroughs a développé avant *The Third Mind* (*Œuvre Croisée*) la notion du tiers esprit dans la fiction *Who Is that Third Walking beside You ?*

/24 Daniel Kurjakovic, « Anywhere out of the World ! Le concept psychologique d'installation d'Ugo Rondinone » dans Lionel Bovier, Paolo Colombo *et al.*, *op. cit.*

none appréhende la dernière salle du parcours avec une liberté éminemment artistique particulièrement perceptible dans la disposition, des *Screen Tests* d'Andy Warhol face aux photogrammes muraux de Bruce Conner, rejetant toute considération historique ou thématique sur les œuvres exposées.

Émergence d'une double posture

À partir de ces confrontations au sein de l'espace d'exposition, l'artiste-commissaire – selon ses propos – a voulu associer des œuvres sans les instrumentaliser et en les poussant à leur maximum d'impact visuel et émotionnel. Grâce aux dispositifs inédits du projet, au rapport qu'il entretient avec les œuvres et qu'il traduit sensiblement dans le parcours du Palais de Tokyo, l'artiste investit le médium de l'exposition et en déplace les exigences vers une formulation artistique. Les partis pris et les nouveaux enjeux soulevés pour « The Third Mind » semblent désormais affirmer l'exposition comme un langage artistique et son statut s'en trouve modifié. Le parcours, l'accrochage, à la fois respectueux d'une neutralité muséale et engagé vers une vision artistique, renouvelle notre perception des œuvres. Au sein du Palais de Tokyo, Ugo Rondinone a également impulsé une évolution importante en positionnant l'acte artistique et le fait plastique, ainsi que l'idée même de collaboration multidirectionnelle avec l'institution. Le rôle de l'artiste promulgué commissaire est particulièrement novateur en tant qu'il propose de déplacer certaines exigences de l'exposition, en lui refusant par exemple ses supports usités tels que cartel, texte du commissaire ou documents d'accompagnement. Au-delà de l'absence volontaire de ces éléments, le médium de l'exposition joue le jeu d'une expérience où Ugo Rondinone s'est pleinement saisi de la dimension esthétique mais aussi conceptuelle de l'exposition en faisant intervenir ses choix personnels. L'exemple particulier de « The Third Mind » offre une perspective stimulante de la double posture de l'artiste-commissaire : celui-ci offrant un nouveau champ de réflexion et actualisant la question sous-jacente au commissariat, de la limite entre l'œuvre et son accrochage.

La double posture de l'artiste commissaire remet-elle en question la définition même du commissariat d'exposition ? Le rôle du commissaire se confronte désormais à une forme de dualité paradoxale face au rôle de l'artiste. La contamination du champ de l'exposition par des démarches intégralement dirigées par des artistes est avant tout emblématique de la fragilité – voire de l'impossibilité – d'un statut unique du commissaire. Il est remarquable que l'artiste-commissaire soit l'une des trois catégories retenues pour le rapport d'en-

quête du C.E.A, pour catégoriser l'activité de commissariat en France aujourd'hui et qui en révèle toute l'expansion au sein de la sphère artistique, en comptant plus de 20 % d'enquêtés se déclarant eux-mêmes artiste-commissaire/²⁵.

/²⁵ Laurent Jeanpierre, Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 26.

Un parasitage des rôles

Pour autant, la figure de l'artiste-commissaire semble relever d'un certain parasitage des rôles. Elle prend place au cœur de la polémique actuelle sur la fonction exacte des commissaires d'expositions et plus particulièrement des commissaires indépendants. Le statut d'artiste-commissaire et sa détermination actuelle dans le monde de l'art sont pour une part tributaire de l'accumulation des rôles endossés par les professionnels. L'artiste-commissaire intervient au sein du musée en se distinguant du conservateur, du scénographe et du commissaire indépendant. Il mène ses propres investigations du médium de l'exposition, autant de décomposition et recomposition d'un accrochage dans l'espace muséal où il est amené à assumer une posture curatoriale. Les propos qu'il apporte au sein du lieu d'exposition sont portés par son travail artistique ou entrent en corrélation avec sa propre création.

Dès lors, le chevauchement et l'interaction des statuts d'artiste et de commissaire ouvrent un nouveau champ de possibles pour le médium de l'exposition, tant dans sa pensée que dans sa pratique. D'un point de vue professionnel, la double posture de l'artiste-commissaire mobilise les enjeux latents d'une éthique du commissariat et qui touche à la légitimité et à la crédibilité d'une pratique. Celle-ci se doit de trouver ses propres moyens de s'autoréguler tout en veillant à l'élargissement du spectre professionnel où la figure de l'artiste-commissaire permettrait d'incarner ce refus du cloisonnement des pratiques curatoriales.

Claire Moeder