

## Exposé de la situation: motif mural

par Frédéric Maufras

(d'après une discussion menée initialement avec Cécilia Bezzan)

Où en sont l'exposition d'art contemporain et ses commissaires? Au pied du mur, un panorama lacunaire à la lumière de quelques récents rebondissements.

Le champ des arts plastiques est parfois encore plus mouvant qu'on pourrait le croire. Dans l'avant-dernier numéro de cette même revue, un dossier consacré à la critique revenait sur le déficit de discernement généralement constaté aujourd'hui. Six mois plus tard, il aura suffi d'une Biennale de Venise plus que jamais empiétrée dans ses antagonismes pour qu'ici ou là les langues se délient, retrouvant peu à peu l'usage de la parole critique. Une situation qui a l'avantage de pousser à ce qu'on repense l'art et sa monstration. Avant de proposer quelques principes premiers, signalons au passage la première grande exposition personnelle d'Olaf Breuning (au Magasin de Grenoble, jusqu'au 4 janvier 2004). Dans celle-ci, le jeune artiste suisse en vient à mettre en scène le bord du mur auquel on est aujourd'hui confronté. D'abord, par un choix de présentation *ad hoc*: ses photographies sont adossées à des cimaises recouvertes d'un papier peint représentant un assemblage de briques, un motif que l'on retrouve aussi à côté des projecteurs qui diffusent ses films. À travers plusieurs récits fabuleux aux apparences ingénues, ce nouveau parcours de Breuning contient une dimension réflexive étrangement en adéquation avec le sujet du jour...

Mais de manière globale, où en est le mur auquel se heurte l'exposition contemporaine? De l'évolution des stratégies d'exposition mises en œuvre les trois dernières décennies,

un de ses corollaires les plus certains est l'insaturation progressive d'un véritable système du commissariat. Starification du curateur, monumentalisation des pièces présentées, constitution de modèles de production conditionnés par les grandes expositions à répétition (dont l'aboutissement le plus logique est la généralisation du film 35 mm à la fin des années 1990, le médium cinématographique étant le plus assurément spectaculaire et celui qui permet la meilleure simultanéité de représentation), tels sont ses principaux ressorts. Si la croissance de la valeur d'exposition n'est pas nécessairement synonyme de perte d'aura<sup>1</sup> — de grandes œuvres et des artistes de premier plan ayant émergé encore récemment des fabriques de Venise et de Kassel — sa conséquence principale est celle d'indexer la création sur des critères implicites d'exhibition. Qui, dans ces conditions, peut être en phase avec sa marchandisation (en témoignent la propagation sur les foires d'art de sections consacrées à des pièces monumentales, "Art unlimited" d'Art Basel en tête). S'il n'y a au fond rien d'étonnant à ce que les opérateurs du marché préfèrent les "grosses machines", plus perturbante est l'absence des "petites pièces" dans les expositions à vocation internationale. Si elles sont présentées c'est alors quasi systématiquement sous forme de séries (dans le cas de peintures, d'estampes et de photographies), comme si l'image unique ne pouvait plus exister aujourd'hui. Une situation d'autant plus inquiétante qu'elle prend de plus en plus la forme d'un nouvel académisme planétaire avec lequel les écoles d'art



peinent d'ailleurs à prendre leur distance, sans doute par peur de former des créateurs coupés des réalités du milieu de l'art actuel<sup>2</sup>. Les remous critiques soulevés par la dernière Biennale de Venise ne sont donc pas anodins, ils mettent le doigt sur le mur dans son imbrication la plus complète.

Il est cependant étonnant qu'on ait alors si peu reconsidéré une des données essentielles du phénomène biennale: la place impartie au public, alors même que le sous-titre de la dernière manifestation vénitienne, "La Dictature du spectateur", interrogeait cette dimension. Nicolas Bourriaud aura été l'un des rares protagonistes de la querelle de Venise à prendre à la lettre cette menace dictatoriale en lui opposant la nécessité de la critique, tout en superposant peut-être un peu trop spectateur et marché<sup>3</sup>.

KATHARINA FRITSCH, Mönch, 1999, polyester, peinture, 46 x 63 x 192cm, Collection de l'artiste. / SYLVIE FLEURY, Égoïste, 1993, peinture murale, dimensions variables, Collection de l'artiste. Vue de l'exposition "Coollustre", Collection Lambert en Avignon, du 25.05.03 au 28.09.03

Or la relation spectateur-commissaire-marché semble être un peu plus complexe qu'il n'y paraît. Une situation que Bernard Fibicher résume en ces termes : "*La 9e Documenta (1992) a été le plus grand succès public qu'une exposition d'art (et en plus une exposition d'art contemporain !) n'ait jamais rencontré : plus de 600 000 visiteurs, un budget d'environ 20 millions de marks<sup>4</sup> – des chiffres record. (...) L'exposition d'art est devenue un spectacle respectable. On peut s'y divertir en toute bonne fois tout en ayant l'impression de s'instruire. L'organisateur d'une telle manifestation travaille de manière incroyablement professionnelle : il connaît au mieux les domaines qui importent (étude du marché, stratégies publicitaires, gestion budgétaire, relations publiques, sponsoring, etc.). Sa responsabilité est énorme : il doit à tout prix couvrir les coûts d'un méga-show, il est condamné à publier des chiffres record. Son statut correspond à celui des stars des médias dont l'aura fait pâlir tout leur entourage*"<sup>5</sup>. La réalité ainsi dépeinte est un peu moins glamour : le public est plus souvent appelé à participer à une vaste opération de transhumance dans l'exhibition intégrée à un tout culturel et économique (l'exposition en tant que faire-valoir pour une ville, une région, un pays, ou encore une institution d'état, une entreprise) qu'il n'y est sollicité en tant que sujet pensant. Une fois encore, rien d'étonnant à ce que les foires regroupent les "grosses pièces" au sein de départements spécialisés (destinés directement aux responsables des acquisitions des plus importantes collections internationales publiques et privées) : le milieu économique de l'art est enclin à chercher la légitimation et il se pourrait bien que l'exposition monumentale soit son meilleur faire-valoir. La question commissaire-spectateur semble se placer à un autre niveau : le premier, contraint à une obligation



de résultat, doit privilégier l'aspect spectaculaire de son méga-show pour aller dans le sens supposé du goût du second. À ce stade-là, tous les coups d'échec deviennent permis pour attirer les regards. Lors de l'avant-dernière Biennale de Venise, Maurizio Cattelan sut faire son effet avec son pape écrasé vendable sur le champ par la force des événements, caméras de journal télévisé à l'appui, mais des artistes malheureusement moins subtils que lui peuvent aussi bien devenir exposables car potentiellement médiatisables et désormais tous les "santiagosierismes"<sup>6</sup> semblent acceptables pourvu qu'ils drainent massivement le public. Fort heureusement, au-delà des effets spectaculaires, certaines pratiques curatoriales préservent aujourd'hui encore l'expérimentation et la recherche. Le plus souvent légèrement à l'écart des grands centres nerveux, des com-

missaires persistent à choisir, assembler (parfois confronter) des œuvres au sein d'expositions qui, aux antipodes d'une simple collecte, proposent autant de parcours personnels à travers la création contemporaine. Leurs mises en scène ne sont pas nécessairement la transposition visuelle d'un discours critique mais celle d'une vision qui trouve sa pleine réalisation dans un espace donné. Ce commissariat expérimental et désystématisé pourrait être incarné par Laurent Jacob en Belgique, pour choisir une personnalité des plus significatives. Sa "*Trahison des images*" présentée en 2001 en marge des giardini était sans doute la plus belle réussite plastique de l'avant-dernière Biennale de Venise, confirmation de l'existence d'une spécificité du travail curatorial : Jacob, contrairement à la plupart de ses pairs, n'écrivant pas sur l'art. Mais ce pourrait être aussi pour les deux dernières années,

1. Pour Benjamin, "(...) la prépondérance absolue de (la) valeur d'exposition (de l'œuvre d'art) lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire". Walter Benjamin, "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" (dernière version de 1939, traduction par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2000, p.284-285. Or une réactualisation pertinente des théories de Walter Benjamin serait plus à chercher du côté d'une distinction entre art de masse et art de recherche (celui qui s'est développé à l'époque moderne), tel que l'opère Roger Pouivet dans son dernier essai. Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. "À rebours", 2003.

2. Voir à ce sujet "L'Engagement d'autonomie : What for?" sur Multipoint, rare expérience de recherche menée par un groupe de jeunes praticiens en art dans le cadre du post-diplôme des Beaux-Arts de Nantes. in "Complètement à l'Ouest", supplément à la revue 02 n°26, Nantes, été 2003, p.4-5.



3. "Le tour est joué : la "dictature du spectateur", thème annoncé de la manifestation, peut se mettre en place étant donné que vous pouvez chercher longtemps le moindre rapport entre l'exposition et ledit rôle du regardeur, on en déduit qu'il s'agit plus prosaïquement, de la dictature du marché ; les galeristes faisant le pied de grue dans chaque salle d'exposition sont là pour en témoigner. Et quoi de plus déplaisant dans cette optique-là que la survivance du jugement critique ?". Nicolas Bourriaud, "Venise contre les auteurs", *Beaux-Arts magazine*, Paris, n°232, septembre 2003, P.41.

4. C'est-à-dire environ 10 millions d'euros (nda)

5. Bernard Fibicher, "Les Faiseurs d'exposition", in *L'Art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Textes réunis par Bernard Fibicher, Sion, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1994, p.277.



l'exposition qu'ont conçue Nathalie Ergino et François Piron au MAC de Marseille l'été 2002. "Subréel" sortait du sentier des thématiques rigides pour laisser le regardeur s'immerger de manière envoûtante dans la dimension subconsciente et irréaliste de plusieurs pratiques artistiques contemporaines, le tout à l'aune, et en filigrane, de la déréalisation que subissent les sociétés occidentales<sup>7</sup>.

À côté de cela, certains projets peuvent porter sur la question même du commissariat. Jens Hoffmann a ainsi lancé en juillet dernier "The Next Documenta should be curated by an artist", une consultation en ligne<sup>8</sup> consistant à interroger plusieurs artistes sur cette proposition et permettant au public de réagir par e-mail avant que la collecte ne soit publiée par Revolver Press à la fin de l'année. Les réponses peuvent être assez imprévues, comme celle de John Baldessari se plaignant d'avoir été instrumentalisé par des curators et qui propose que la

prochaine Documenta, menée par des artistes, utilise comme matière première à exposer... des commissaires d'exposition.

Plus palpable est la réflexion qu'Éric Troncy a menée pour "Coollustre". Dans cette exposition présentée cet été à la Collection Lambert en Avignon, le parti-pris fut celui d'illustrer plusieurs points de vue critiques de son auteur. Si le parcours entre les œuvres était plutôt remarquable par son déploiement dans l'espace, il est vrai, comme le fait remarquer Christophe Kihm<sup>9</sup>, qu'on peut regretter que cette expérience ait été menée en dépit du commissariat d'exposition. Troncy y illustre par exemple son aversion pour Sol LeWitt en juxtaposant une de ses œuvres avec des peintures mortuaires de Bernard Buffet, manière de montrer que le Wall Drawing est mortifère. On pourra s'étonner du schématisme d'une telle démonstration qui montre bien cependant que l'exposition reste encore à redéfinir. Un constat que partageaient

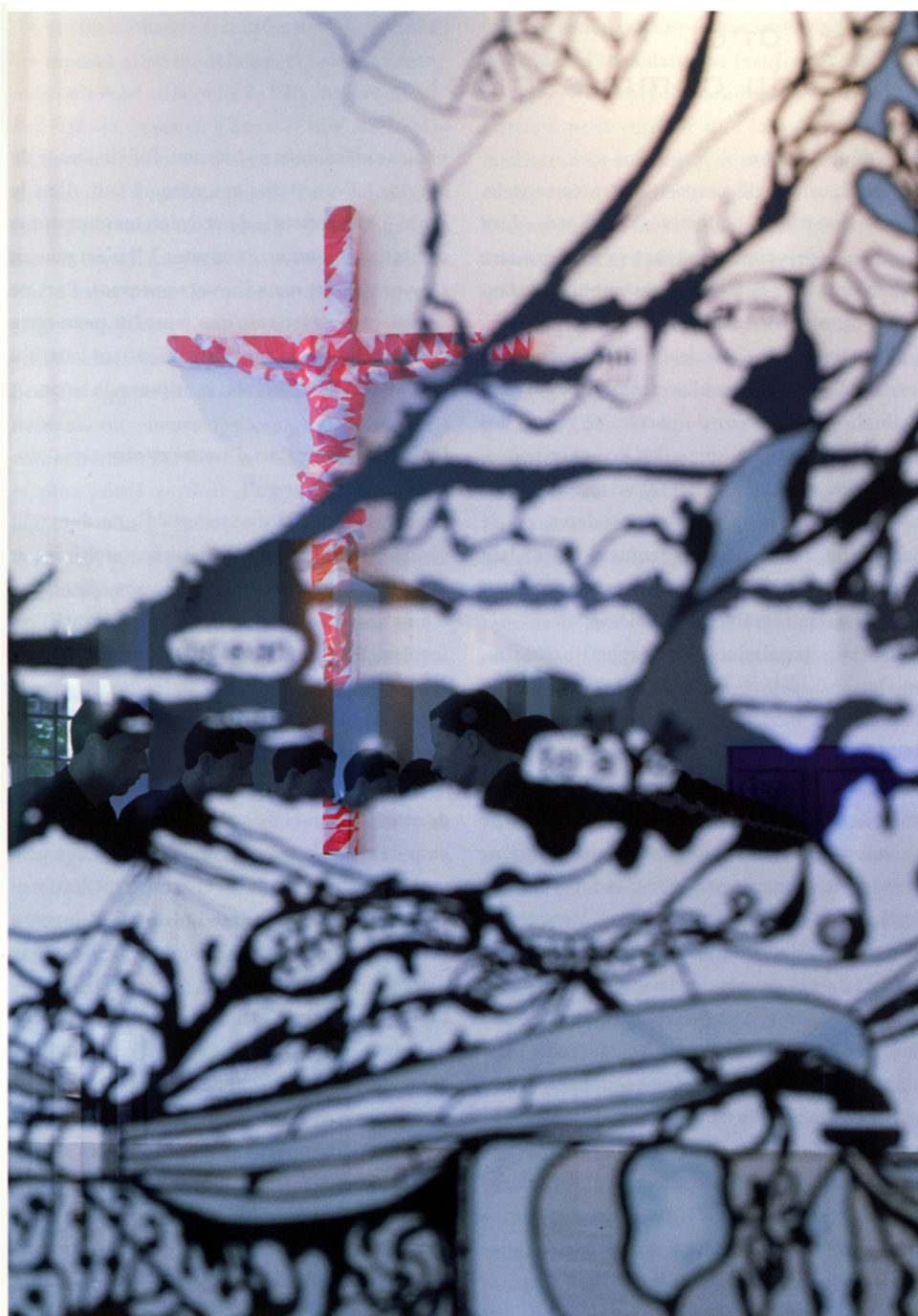
néanmoins Okwui Enwezor et son équipe de six co-commissaires pour Documenta 11. Leurs cinq plate-formes transcontinentales pour sortir de l'exposition figée en un point auto-centratique demeure un projet précurseur qui n'aura été, hélas, que partiellement réalisé.

Après deux décennies d'esthétique curatoriale (la post-modernité en tant que transfert du pouvoir créatif de l'artiste au commissaire et l'œuvre d'art-numéro de biennale), tout reste à repenser en la matière, d'autant plus que les pratiques artistiques ont pu changer, rendant parfois complètement caduques certaines anciennes distinctions. À commencer par celle entre *in* et *ex situ* : Tino Sehgal importe dans l'espace du musée des figures issues de *media* traditionnels (la danse et le chant) pour interroger les pratiques conceptuelles historiques. Il radicalise ces dernières en refusant toute documentation de ses sculptures vocales et corporelles : leur reproduction dans un catalogue ou dans la presse est rendue impossible et leur vente est certifiée par le seul accord oral passé devant un notaire. Patrick Bernier dans "Quelques K de mémoire vive" fait appel à un conteur africain pour narrer une expérience d'hébergement menée dans le réel puis réexportée sur internet. Deux tentatives de déjouer l'exposition traditionnelle et de sortir de sa spectacularité, de réhabiliter la valeur d'échange humain de l'œuvre d'art à l'ère de sa virtualisation. Aux commissaires d'en tenir compte.

L'exposition idéale reste donc à réinventer, celle qui respecte la singularité des démarches esthétiques et témoigne d'un engagement dans l'amour de l'art (on en revient au regardeur). Le mur n'est peut-être pas aussi insurmontable qu'il le paraît.

OLAF BREUNING, THEY LIVE, 1999  
Photographie, 300 x 400 cm, tirage type C contrecollée sur aluminium,  
vue d'exposition au MAGASIN, Grenoble, jusqu'au 4.02.04





KATHARINA FRISCH, *Tischgesellschaft*, 1988, polyester, bois, coton, peinture, 1600 x 175 x 150cm Collection Dresdner Bank, Francfort, dépôt au Museum für Moderne Kunst, Francfort, Allemagne / M/M (PARIS), *Paravent*, 2001, 3 panneaux, verres sérigraphiés sous châssis, métal laqué, 184 x 127 x 41cm (chaque) Courtesy M/M, Paris / KENDELL GEERS, T.W., - (INRI), 1995/2002, bois, bandelettes de chantier.

6. Du nom de celui dont le projet repose sur l'importation des recettes des campagnes Benetton orchestrées par Oliviero Toscani dans le champ de l'art. Comme si on pouvait réaliser des remakes de l'art corporel des années 1960-1970 pour pousser la provocation le plus loin possible (demander à des immigrés de creuser 3000 trous à la pelle dans un terrain jouxtant la côte africaine, côté espagnol, sans autre objet qu'immortaliser leur pose dans une image qui dénoncerait leur condition sociale ; payer des prostituées qui acceptent de se faire tondre pour les besoins d'une autre photographie...). Comme si les concepteurs de publicité, si l'on excepte Toscani et ses émules, ne se posaient pas eux aussi des questions d'éthique et de déontologie... L'irrecevabilité des travaux mentionnés repose sur l'interprétation pour de vrai, dans la réalité, de faits d'aliénation humaine

reconnus comme réels par Santiago Sierra. On n'aurait pas réagi différemment si Pier Paolo Pasolini avait décidé de transformer *Salò* en *snuff movie*. La force de ce film est justement de s'être positionné quant au rôle de la fiction et du mimétisme cinématographique dans son impact. Le danger des santiagoosismes est que leur propos (controversable : cf. débats sur l'art dit "politique") soit englouti par une vulgarité délibérée de la forme (à distinguer clairement de l'indifférence esthétique du *ready-made*) utilisée à des fins de cynisme marqueteur. Déformation de certains courants avant-gardistes, négation d'autrui, les deux font sordidement la paire.

7. Dans ces dernières lignes François Piron est mentionné en tant que commissaire, alors que dans mon article de l'avant-dernier numéro de cette même revue ("Le Jugement critique a-t-il encore un avenir?"),

je citai le texte de présentation d'une de ses expositions en prenant en considération l'avis critique qui y était exprimé. Cette distinction entre parole du critique et réalisation du commissaire semble nécessaire. Elle a d'ailleurs été une question centrale lors d'une discussion publique menée par Tristan Trémeau en septembre dernier ("Y a-t-il encore une critique d'art?", 19 septembre 2003, 1<sup>ères</sup> Rencontres nationales des artistes plasticiens à la Grande Halle de la Villette de Paris). Dans mon article précédent c'était donc une opinion critique de François Piron qui était mise en crise et non, bien entendu, la cohérence et la légitimité de l'ensemble de sa démarche.

8. [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)

9. Christophe Kihm, "Auteur d'exposition : l'accrocheur accroché", *Art Press* n°294, Paris, octobre 2003, p.89.