

L'Exposition à l'ère du formatage

Nicolas Bourriaud



Édition électronique

URL : <http://critiquedart.revues.org/23245>
ISBN : 2265-9404
ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)
Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2016
ISBN : 1246-8258
ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Nicolas Bourriaud, « *L'Exposition à l'ère du formatage* », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 02 décembre 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/23245> ; DOI : 10.4000/critiquedart.23245

Ce document a été généré automatiquement le 2 décembre 2016.

EN

L'Exposition à l'ère du formatage

Nicolas Bourriaud

RÉFÉRENCE

Jean-Loup Amselle, *Le Musée exposé*, Paris : Lignes, 2016

Lionel Ruffel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Paris : Verdier, 2016

Olafur Eliasson : *Baroque Baroque*, Berlin : Sternberg Press, 2015

Olafur Eliasson: *Reality Machines*, Londres : Koenig Books ; Stockholm : Moderna Museet, 2015

Studio Olafur Eliasson : *en cuisine*, Paris : Phaidon, 2016

Studio Olafur Eliasson: *Unspoken Spaces*, Londres : Thames & Hudson, 2016

Huang Yong Ping : *Monumenta 2016 : empires*, Paris : Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2016

The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?, Cambridge : MIT Press ; Feldmeilen : LUMA Foundation ; Annandale-on-Hudson : Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016. Sous la dir. de Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson

- 1 Depuis le début des années 2000, la littérature critique consacrée à l'exposition s'est développée de manière considérable, et plusieurs ouvrages ont initié un salutaire travail d'historisation, dont l'exemple le plus connu est sans doute la galerie de portraits réalisée par Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (2008), tandis que son collègue Jens Hoffmann lançait en 2010 *The Exhibitionist*, une revue théorique consacrée à l'art de l'exposition, centrée sur la défense du *curating* en tant que pratique auteuriale à part entière. De nombreuses autres publications firent du légendaire Harald Szeemann, à titre posthume, la figure tutélaire de cette nouvelle génération d'organiseurs d'expositions se confrontant plus frontalement aux phénomènes sociaux, sortant volontiers du cadre muséal et du discours de l'histoire de l'art, moins soucieux des hiérarchies établies par celle-ci, voire suspicieux envers ses impensés occidentalistes et patriarcaux. Au sein de l'université ou dans les écoles d'art, un enseignement spécialisé dans l'histoire et l'analyse de l'exposition a commencé à s'affirmer, accompagné d'une production

éditoriale conséquente. Or, on ne passe pas sans dommage, en quelques années, d'un savoir centré sur l'œuvre d'art à la mise en place d'un discours critique sur l'exposition comme format : la mise en lumière du *curator* serait-elle liée à une critique d'art en perte de vitesse ? N'oublions pas que ces avancées théoriques, ainsi que cette lente homologation de l'exposition d'art en tant qu'objet d'étude à part entière, accompagnèrent la montée en puissance de la figure du *curator* (au point de faire tomber en désuétude le terme français de « commissaire d'expositions », étymologiquement lié à une délégation de pouvoir par l'Etat), figure à partir de laquelle se sont articulés des domaines inédits de savoirs. Cette émergence de l'exposition en tant que forme spécifique, que l'on peut dater de la fin des années 1990, s'est concrétisée par la multiplication des *curatorial studies* et des programmes dédiés à la conception et à l'organisation des expositions.

- 2 C'est dans ce contexte que Paul O'Neill, Mick Wilson et Lucy Steeds ont réuni les textes qui composent *The Curatorial Conundrum*, portant sur l'étude, la recherche et la pratique du *curating*. Cette compilation, réalisée à partir de contributions à un symposium organisé par le Centre d'études curatoriales du Bard College, dresse un solide état des lieux de la recherche, sans toutefois ouvrir de perspectives innovantes ni emprunter de voies de traverse. Néanmoins, le lecteur y trouvera l'essentiel de la réflexion actuelle autour des enjeux socio-politiques de l'exposition, notamment dans sa dimension postcoloniale, transdisciplinaire et collaborative. Reste que la question lancinante posée par la revue *The Exhibitionist*, celle de l'exposition comme produit d'une subjectivité d'auteur, demeure totalement hors-champ dans la vingtaine de textes qui composent *The Curatorial Conundrum*, affirmant ainsi en creux que l'enjeu central de l'exposition se situe dans les rapports complexes, parfois conflictuels, du *curator* et de l'artiste avec l'institution. Mais cette tache aveugle témoigne également d'une ré-institutionnalisation de la pratique de l'exposition, que certains ont pu décrire comme une reprise en main de la question curatoriale par l'Université, en face d'un monde de l'art qu'elle réduit volontiers à un simple marché, s'affirmant ainsi comme la principale force de résistance à la réification.
- 3 Mais qu'en est-il aujourd'hui du discours de l'exposition alors que la figure du *curator*, autour de laquelle se sont agglomérés ces questionnements, semble remise en question, au point de céder le pas dans le monde de l'art devant celles du duo conseiller/collectionneur, et plus encore devant celle de l'artiste reprenant ses droits ? La plupart des grandes manifestations artistiques internationales, jadis terrain privilégié de l'affirmation du *curating*, ont été confiées ces derniers temps à des artistes : le groupe DIS à la biennale de Berlin, Raqs Media collective à celle de Shanghai, Christian Jankowski à la Manifesta de Zurich, Elmgreen & Dragset à la biennale d'Istanbul, sonnent apparemment le glas de l'ère des *super curators*. Mais n'oublions pas que ce sont les problématiques développées par les artistes des années 1990, et leur insistance sur la question de l'exposition, qui a généré cette récente génération de *curators*. Comme le disait alors Philippe Parreno au sujet de son propre travail, il faut « [...] penser l'exposition en terme, non plus de formes ou d'objets, mais de formats. Des formats de représentation, de lecture, du monde. La question que pose mon travail pourrait d'ailleurs être la suivante : quels sont les outils qui permettent de comprendre le monde ? »¹ Plus récemment, à l'occasion de sa complexe exposition au Centre Pompidou, Pierre Huyghe définissait son approche comme une volonté « [...] d'exposer quelque chose à quelqu'un, plutôt que quelqu'un à quelque chose. »² Loin de symboliser le déclin de l'exposition au profit de l'œuvre-produit de luxe, il faudrait interpréter le supposé ternissement de l'éclat de la

fonction curatoriale comme le signe d'un investissement esthétique massif vers le format-exposition, désormais pleinement partagé par les artistes et ceux/celles qui ont pour rôle de produire des expositions. N'est-ce pas leur point commun ? Terrain partagé, donc, et d'autant plus que l'art s'expose aujourd'hui dans les monuments historiques ou la rue, et que les expositions elles-mêmes débordent volontiers le terrain de l'art pour se muer en formes de loisir ciblant le « grand public ». Olafur Eliasson à Versailles, ou Huang Yong Ping au Grand Palais pour *Monumenta 2016*, ont davantage besoin de promoteurs que d'architectes, et d'organiseurs d'événements plutôt que de commissaires d'expositions. La question se pose en termes structurels : quelles sont les instances de décision ? Comment se réorganisent aujourd'hui les mécanismes du choix curatorial ? Après le temps des *super-curators* que *The Curatorial Conundrum* célèbre avec un léger retard sur la mode, d'aucuns pensent que nous sommes entrés dans celui des super-institutions, et que le facteur déterminant de l'évolution de l'art se déplace de l'acte de montrer vers le lieu de monstration, d'un côté l'appartement du collectionneur, et de l'autre l'institution (privée ou publique) : l'écrin prendrait le pas sur les critères de sélection des œuvres, et leur *display* sur leur mise en relation. Lionel Ruffel, qui tente de circonscrire dans *Brouhaha* les divers « mondes du contemporain », décrit le centre d'art contemporain comme un contenu tout autant qu'un contexte. « Le nom "art contemporain" désigne moins une transformation des artefacts qu'une transformation de l'exposition et partant de l'expérience sensible. Il n'existe aucune nature de l'art contemporain. Il n'existe que des conditions » (p. 55-56). Sur ce point, Lionel Ruffel rejoint les positions de Jean-Loup Amselle dans *Le Musée Exposé*, pour qui « c'est le Musée (ou la galerie d'art, les critiques, etc...) qui produit l'art et non l'inverse » (p. 18). L'argument est connu, et il fédère notamment, sans surprise, la plupart des esthéticiens qui se penchent sur le cas de Marcel Duchamp – on pense ici à la « théorie institutionnelle de l'art » chère à Arthur Danto, devenue lieu commun. Mais Jean-Loup Amselle rejoint Lionel Ruffel également sur la question de l'inversion des rapports entre contenus et contenant : « Tout musée est un musée d'art moderne », explique Lionel Ruffel, car il arrive à « artifier » n'importe quel objet en fonction d'un présent, d'une « contemporanéité » générale qui représente le véritable sujet de l'exposition. Quant à Jean-Loup Amselle, il affirme que c'est « l'exposition du musée en tant qu'œuvre d'art pour ainsi dire qui le rend véritablement contemporain » (p. 37). Les œuvres d'art seraient-elles devenues les simples faire-valoir des lieux d'exposition post-modernes ? Pour désigner le domaine des œuvres, une récente ministre de la Culture employait ainsi le terme, neutre, de « contenus ». On pourrait soutenir que cette inversion des valeurs représente la logique même de la globalisation, comme l'indiquait la célèbre formule du patron de la chaîne TF1, pour qui les programmes télévisuels n'ont pour fonction que de générer un « temps de cerveau humain disponible » pour le préparer à regarder la publicité. Dans ce monde élargi de l'exposition, le *Harry Potter Show*, l'intervention du dessinateur Zep au Palais des Beaux-Arts de Lille, les *blockbusters* consacrés à David Bowie ou Björk, ne s'embarrassent même plus d'un alibi artistique : l'exposition est une production comme une autre. Et quand il s'agit d'art contemporain, elle se base de plus en plus sur des gestes spectaculaires ou des espaces monumentaux, reléguant au second plan toute réflexion sur l'histoire des pratiques, toute dimension critique ou toute contextualisation. Leur architecture devenant un événement pur, le centre d'art et le musée endossent désormais une fonction d'illustration : ils font image, et cette image vient recouvrir les « contenus » qui relancent l'attention des publics. A partir du projet paradigmatique du Louvre Abou Dhabi, mais également des fondations Vuitton et Pinault, Jean-Loup Amselle livre dans *Le*

Musée exposé un essai engagé sur l'émergence de ce nouveau modèle d'expositions, à l'intérieur duquel l'art ne constitue plus guère qu'un prétexte pour des rivalités nationales ou commerciales. Ce qui se joue dans la globalisation muséale, explique-t-il, c'est une « géopolitique et un marché international des identités et des mémoires dont le musée est le contemporain puisque les questions politiques sont désormais devenues largement des questions identitaires, mémorielles, de reconnaissance, et que celles-ci se jouent largement au sein d'un espace ou d'un syntagme muséal national et international » (p. 42). L'exposition d'art contemporain, dans le contexte du Musée globalisé, n'a guère besoin d'auteurs, l'institution venant surdéterminer le sens des propositions artistiques, et la production (au sens hollywoodien) prenant le pas sur la réalisation. Ce déplacement amène la généralisation d'un face-à-face permanent entre l'artiste et le lieu d'exposition, éliminant progressivement tout intermédiaire et toute mise en contexte historique, géographique, social, de la production artistique.

- 4 Ce n'est donc pas un hasard si l'atelier de l'artiste tend aujourd'hui à être considéré comme un objet de fascination, désormais perçu comme un lieu de vie où se croisent les savoirs, venant fournir un contexte et une matérialité à l'œuvre d'art livrée au « musée global ». Pas un hasard non plus si, de tous les livres et catalogues qui sont consacrés aux projets d'Olafur Eliasson, c'est le livre de recettes de sa cantine berlinoise qui en donne l'image la plus audacieuse, celle d'une expérience communautaire ouverte renouvelant notre vision de l'atelier d'artiste. Parangon de l'exposition-spectacle et utilisé comme tel, Olafur Eliasson nous présente ici, dans un livre de cuisine qui se veut également un éloge du bien-vivre quotidien, une version utopique de son univers.

NOTES

1. Vergne, Philippe. « La Représentation en question », entretien avec Philippe Parreno, *artpress*, n° 264, janvier 2001, p. 23
2. Azimi, Roxana. « Entretien avec Pierre Huyghe », *Le Quotidien de l'Art*, n° 407, mercredi 26 juin 2013