Critique d'art
Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

42 | 2014
CRITIQUE D'ART 42

Histoires de réexpositions

Elitza Dulguerova

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/13482
DOI : 10.4000/critiquedart.13482
ISBN : 2265-9404
ISSN : 2265-9404

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

Édition imprimée
Date de publication : 15 mai 2014
ISBN : 1246-8258
ISSN : 1246-8258

Référence électronique
Elitza Dulguerova, « Histoires de réexpositions », *Critique d'art* [En ligne], 42 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/13482 ; DOI : https://doi.org/10.4000/critiquedart.13482

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Archives de la critique d'art

Histoires de réexpositions

Elitza Dulguerova

RÉFÉRENCE

Bruce Altshuler. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, Londres : Phaidon, 2013
Evelyne Toussaint. *Africa Remix : une exposition en questions*, Bruxelles : La Lettre volée, 2013, (Essais)
When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, Milan : Fondazione Prada, 2013. Sous la dir. de Germano Celant

1 L'existence de l'histoire des expositions comme discipline n'est plus à démontrer. Les publications, initiées au tournant des années 1990, se multiplient depuis une dizaine d'années, de même que les revues spécialisées[1]. Le champ institutionnel n'est pas en reste : les maisons d'édition inaugurent des collections, les musées lancent des programmes de recherche à visée autoréflexive, les universités et les écoles d'art proposent, pour certaines depuis déjà plusieurs décennies, des formations ciblées sur l'étude et la pratique des expositions[2]. La re-matérialisation d'expositions passées sous forme de citation, de reconstitution intégrale ou de reprise partielle est devenue un phénomène fréquent.

2 Pourtant les raisons de ce retour vers le passé sont loin d'être aussi évidentes. Au-delà du complément spectaculaire que les ré-expositions peuvent apporter aux œuvres discrètes, à quelle pensée de l'histoire nous invite leur reconstitution, au sein des livres comme au sein des musées ? Quel rapport entretiennent-elles avec le temps présent ? Les trois ouvrages réunis ici apportent des réponses très différentes : pour Bruce Altshuler, la forme de l'anthologie sélective permet d'esquisser des tendances marquantes du monde de l'art entre les années 1960 et 2000 ; le catalogue collectif édité par Germano Celant à l'occasion de son *remake* de l'exposition de Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) penche pour une opposition binaire entre passé et présent ; dans la

monographie d'Evelyne Toussaint, la présentation parisienne d'*Africa Remix* en 2005 devient prétexte à une réflexion sur l'état actuel des études postcoloniales en France.

3 L'ouvrage de Bruce Altshuler clôt une démarche entamée il y a vingt ans avec *The Avant-Garde in Exhibition*, l'une des premières tentatives d'offrir un récit historique par le regroupement de plusieurs expositions[3]. Le premier volet d'*Exhibitions That Made Art History* renouait avec ses idées fortes : la réciprocité entre expériences artistiques et mises en exposition expérimentales, l'exposition comme espace social des pratiques artistiques modernes[4]. Le deuxième, *Biennials and Beyond*, propose un constat différent. Parmi les vingt-cinq manifestations retenues pour illustrer la période de 1962 à 2002, seule *Freeze* de 1988 peut être rattachée aux expositions de groupe d'artistes. Si celles des années 1960-1970 témoignent d'une collaboration étroite entre propositions artistiques et choix des commissaires (les expositions-fiches de Lucy R. Lippard, les expositions-catalogues de Seth Siegelaub, *Sonsbeek 71* de Wim Beeren, *Primary Structures* et *Information* de Kynaston McShine), de nombreuses autres décrivent une histoire géopolitiquement éclatée (la 2e biennale de La Havane de 1986, la 24e Biennale de São Paulo de 1998, *L'Exposition au bulldozer* à Moscou en 1974, *China/Avant-Garde* à Pékin en 1989) écrite de plus en plus par des commissaires en réponse aux changements sociétaux plus globaux (de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput avec *Les Immatériaux* de 1985 à Hans Ulrich Obrist et Hou Hanru avec *Cities on the Move* en 1997). Dans l'hypothèse posée par ces choix éditoriaux, la dynamique symbolique des cinquante dernières années serait moins dictée par des manifestations collectives ponctuelles réagissant aux transformations des œuvres que par l'affirmation d'un domaine spécialisé dont la professionnalisation du métier du commissaire d'exposition, les expositions thématiques et les grandes manifestations internationales constituent les principaux symptômes. Cette proposition historique délaisse progressivement les catégories liées aux pratiques artistiques tout comme les modèles fondés sur la représentation nationale au profit d'une approche à la fois plus institutionnelle et plus globalisée. Si l'on peut rester sceptique quant à la marginalisation des usages artistiques récents de l'exposition, l'axe choisi par Bruce Altshuler soulève de vraies questions, par exemple lorsqu'il se demande si l'éloignement du spectacle visuel au profit de l'approche discursive reste la seule voie pour que la désormais très lourde industrie de l'exposition renoue avec une fonction socialement significative (*Documenta 11* d'Okwui Enzewor).

4 Cerner une position unique à partir du catalogue de Germano Celant s'avère plus difficile, en raison sans doute de son ambition complexe : célébrer en filigrane sa réexposition de *Quand les attitudes deviennent forme*, tout en tissant en surface une toile d'interprétations qui – au moins en apparence – ne l'abordent pas directement. Cette ambivalence apparaît dans la structure du livre dont les textes, venant de nombreux contributeurs, sont cadrés par deux ensembles photographiques. En guise d'ouverture, une abondante série d'images restitue de manière exhaustive (mais aussi anonyme : aucun nom de photographe n'est cité) le parcours des espaces et des œuvres exposées par Harald Szeemann en 1969, complétant ainsi la documentation photographique parue dans la récente monographie de référence[5]. A la fin, une série moins abondante de prises de vue en couleurs due à Thomas Demand documente dans une esthétique théâtrale et soignée les espaces et les œuvres de la version de 2013. Au sein de ce cadre visuel, la place de choix revient à la démarche de Germano Celant, expliquée dans son essai, dans l'entretien que lui ont consacré « l'équipe de la Fondation Prada, des journalistes et des amis[6] » et dans les dialogues un brin tendus du commissaire avec Rem Koolhaas et Thomas Demand.

Les seize autres contributions, plus brèves, débattent des pratiques de reprise et de reproduction en matière d'expositions (Dieter Roelstraete, Claire Bishop, Pierre Bal-Blanc, Francesco Stocchi, Boris Groys). Elles présentent un rappel des aspects marquants de l'exposition de 1969 (Charles Esche, Christian Rattemeyer, Anne Rorimer, Gwen L. Allen), en critiquent les limites (Jens Hoffmann, Benjamin H.D. Buchloh) et concluent sur la figure du commissaire désormais indissociable du nom de Szeemann (Terry Smith, Jan Verwoert, Glenn Phillips). Quelques textes résistent à ces lignes générales (Mary Anne Staniszewski, Chus Martínez).

5 Quelle lecture de l'histoire proposent ce catalogue et la réexposition qu'il accompagne ? La réponse de Germano Celant est sans détour : l'exposition de Harald Szeemann constitue désormais un *readymade* dont le commissaire s'empare et qu'il déplace de son contexte d'origine (Berne en 1969) vers un nouveau contexte (Venise en 2013) grâce au truchement du bureau d'architectes de Rem Koolhaas, qui reconstruit une réplique exacte de la structure de la Kunsthalle au sein du palais vénitien du XVIIIe siècle hébergeant la Fondation Prada. Tout comme le geste de Marcel Duchamp remplace le jugement esthétique par un acte nominaliste, Germano Celant se prémunit de toute velléité d'interprétation, de tout jugement ou avis sur le passé, en affirmant que l'heurt et l'écart entre ces deux contextes architecturaux est le pendant du défi expérimental et provocateur que *Quand les attitudes deviennent forme* lançait jadis à l'ordre muséal. Pour Germano Celant, il s'agit de « bring back the past exactly as it was[7] » : une ambition soutenue par son statut privilégié de commissaire d'exposition de longue date, contemporain exact de Harald Szeemann, et de témoin direct. L'idée de l'exposition comme *readymade* trouve une justification implicite dans l'article de Boris Groys (« Art Topology: The Reproduction of Aura », p. 451-456), pour qui la copie dé-historicisée serait la réponse la plus fidèle au projet de 1969 dont il pose comme préoccupation centrale le rejet de la notion d'originalité, concluant par conséquent à l'absurdité de toute tentative d'inscription historique. Pour Germano Celant, la rupture à la fois spatiale et historique générée par l'insertion de la maquette de Berne dans un palais vénitien devrait produire une « fusion perceptuelle », un effet à la fois physique et sensoriel sur le visiteur[8]. Etonnamment, ses arguments comme ceux de Boris Groys sont soutenus par une vision plutôt mécanique de l'histoire qui réduit le passé à une boîte de vieux objets désormais sans vie, à une série de « faits », à l'opposé d'une pensée archéologique en termes foucaldiens et au détriment de la dimension discursive qui a pourtant fait la force de l'événement de Harald Szeemann. Plusieurs autres textes (Charles Esche, Francesco Stocchi, Dieter Roelstraete) cherchent à identifier le changement le plus important entre 1969 et 2013 et à opposer deux temporalités, sinon deux époques : celle, révolue, des utopies modernistes du changement par l'art, de la poursuite du nouveau et du rejet du passé, àcelle – la nôtre – dont la pulsion de répétition et d'archive viendrait combler les failles de la mémoire face à une trop grande accélération de l'expérience. Indirectement, ces lectures du passé comme inopérant et inactuel dans le présent s'alignent avec le refus de Germano Celant de penser le processus de reconstruction comme processus de traduction.

6 Cette vision binaire de l'histoire et de la reprise ne fait pourtant pas consensus. Jens Hoffmann, commissaire en 2012 à San Francisco d'une reprise de l'exposition de Berne[9], relate avoir opté à la différence de Germano Celant pour une actualisation volontairement partielle et en dialogue avec des œuvres contemporaines, tout en critiquant les écueils de Harald Szeemann (manque de lisibilité, ambiguïté du

financement commercial, absence d'ouverture à des pratiques extra-occidentales). Loin d'une opposition au présent, le passé vient chez Jens Hoffmann (« Attitude Problems », p. 491-494) soutenir le désir de résistance contre les règles bureaucratiques et sécuritaires du monde de l'art actuel. L'anachronisme comme temporalité opératoire est aussi un argument fort dans l'examen que Claire Bishop (« Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art », p. 429-436) propose des pratiques de reconstruction d'expositions depuis les années 1970. Elle suggère qu'un des rares antidotes à l'« économie de l'expérience » (*experience economy*[10]) muséale dominante dans les vingt dernières années et à ses ramifications commerciales serait à chercher du côté des artistes (Superflex ou le Museum of American Art) dont les reconstitutions conjuguent deux temporalités au sein d'un « objet anachronique » : la représentation d'archive et celle d'une voix actuelle[11]. Deux autres textes décloisonnent les récits historiques exclusivement centrés sur les expositions et leurs reprises vers l'histoire des idées et des pratiques sociales. Inscrivant l'initiative de Harald Szeemann dans les pratiques de longue durée des espaces alternatifs américains, Mary Anne Staniszewski (« Alternatives and Attitudes: Today and Yesterday », p. 457-468) fait ressortir la persistance – et non la disparition – de la dimension utopique des projets artistiques jusqu'à nos jours. Chus Mart ínez, dans un stimulant essai sur les extensions philosophiques et sociologiques de la notion d'«attitude », offre ce qui pourrait se lire comme une critique subtile et pertinente des limites de l'entreprise de Germano Celant (« The Politics of Attitudes: On the Relationship Between Attitudes, Skepticism and Disengagement », p. 511-518). Ni catégorie psychologique, ni simplement geste, l'attitude doit selon elle être comprise comme structure cognitive produisant des formes qui sont autant de modes de connaissance. Le trouble de la signification et des repères provoqué par l'art de *Quand les attitudes deviennent forme* revêt alors une dimension politique dont la conception *readymade* de Germano Celant fait l'impasse, en la muséifiant.

7 Le livre d'Evelyne Toussaint sur l'exposition itinérante *Africa Remix* présentée en 2005 au Centre Pompidou examine minutieusement les instances discursives qui contribuent à son événement (choix d'artistes et d'œuvres, avis critiques, positions des commissaires, conférences attenantes) et les relie aux enjeux des études postcoloniales suivant une juxtaposition de positions et d'énoncés variés qui tend à gommer la spécificité de l'exposition elle-même en tant que situation de production de sens et à rendre inaudible la voix de l'auteure. Y transparaît la difficulté majeure que pose la reconstitution aussi bien écrite que matérielle des expositions : saisir un objet multiple, composite et éphémère et le rendre intelligible dans le présent.

NOTES

1. Voir le récapitulatif proposé par Jens Hoffmann dans : « Le Commissariat d'exposition entre les lignes », *Critique d'art*, n°41, printemps-été 2013, p. 72-86.

2. Cf. la collection *Exhibition Histories* des éditions Afterall à Londres, la programmation du VanAbbemuseum à Eindhoven au tournant des années 2010 et les projets de recherche en cours au Centre Pompidou ou au MoMA de New York.

3. Altshuler, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York : Harry N. Abrams, 1994

4. Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, vol.1: 1863-1959, Londres ; New York : Phaidon, 2008

5. Christian Rattemeyer *et al.*, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londres: Afterall, 2010

6. *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Venise : Fondazione Prada, 2013, p. 393. Sous la dir. de Germano Celant

7. *Ibid.*, p. 405

8. *Ibid.*, p. 418

9. *When Attitudes Became Form Become Attitudes* eut lieu au Wattis Institute for Contemporary Art de San Francisco du 12 septembre au 1er décembre 2012.

10. Celant, Germano, *Op. cit.*,p. 433

11. *Ibid.*, p. 436