Penser avec les grandes manifestations périodiques : l'espace, l'histoire, l'art

Elitza Dulguerova

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27140>

DOI : 10.4000/critiquedart.27140

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2017

Pagination : 46-56

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Elitza Dulguerova, « *Penser avec les grandes manifestations périodiques : l'espace, l'histoire, l'art* », *Critique d'art* [En ligne], 49 | Automne/hiver 2017, mis en ligne le 21 novembre 2018, consulté le 30 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/27140> ; DOI : 10.4000/critiquedart.27140

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

EN

Penser avec les grandes manifestations périodiques : l'espace, l'histoire, l'art

Elitza Dulguerova

RÉFÉRENCE

Claire Bishop, *Museologia radicale : ovvero, cos'è « contemporaneo » nei musei di arte contemporanea ?*, Monza : Johan & Levi, 2017

Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fair, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago : University of Chicago Press, 2016

Panos Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*, Londres : Routledge, 2017, (Routledge advances in art and visual studies)

The documenta 14 Reader, Cassel : documenta : Museum Fridericianum ; Munich : Prestel, 2017. Sous la dir. de Quinn Latimer, Adam Szymczyk

documenta 14: Daybook, Cassel : documenta : Museum Fridericianum ; Munich : Prestel, 2017. Sous la dir. de Quinn Latimer, Adam Szymczyk

Viva arte viva : Biennale arte 2017 : la Biennale di Venezia, 57, Venise : Biennale de Venise, 2017. Sous la dir. de Christine Macel

Klaus Siebenhaar, *documenta. A Brief History of an Exhibition and its Contexts*, Berlin : B&S Sienbenhaar, 2017, (documenta archiv)

- 1 Que les grandes manifestations périodiques internationales structurent notre expérience de l'art contemporain et jouent un rôle déterminant dans le rapport que celui-ci entretient au marché et au musée (et à leur enchevêtrement respectif), que l'augmentation exponentielle du nombre des biennales, tout comme leur expansion et dispersion géographique depuis une trentaine d'années caractérisent une recomposition en cours du « monde » de l'art - ces constats sont désormais triviaux. Mais la difficulté reste : comment penser avec elles, que nous apprennent-elles ? Quelques anthologies ont posé des jalons, mis en corrélation la multiplication des biennales et l'éclatement du monde polarisé de la Guerre froide¹, insisté sur l'importance des études historiques, sollicitant des chercheurs et non seulement des acteurs de celles-ci². Les classifications

des biennales à la lumière du tournant « global » de l'art contemporain se multiplient³. Les parutions recensées ici témoignent tant du dynamisme de ce champ de réflexion que de ses inquiétudes et incertitudes : comment penser l'espace de l'art aujourd'hui, à l'âge des circulations physiques et électroniques accélérées ou « globales » ? Comment en écrire l'histoire en évitant les récits nationaux comme les simples juxtapositions instrumentales ? L'art lui-même serait-il devenu « global » et si oui, quelles en seraient les caractéristiques ?

- 2 Mû par le projet de circonscrire la condition de l'œuvre d'art aujourd'hui et d'en livrer une généalogie historique et philosophique, l'ouvrage de Caroline A. Jones parcourt trois siècles et plusieurs continents pour décrire le rôle accélérateur que les biennales et autres foires universelles auraient joué dans le processus de transformation de l'œuvre d'objet en expérience. Loin d'écrire une histoire linéaire, Jones cherche à cerner une condition épistémologique, ce qui lui permet d'étayer les thèses de Descartes par l'œuvre d'Olafur Eliasson et d'insister sur l'importance d'une pensée « trans⁴ » (non pas au sens de *queer*, mais comme manière propice de nommer la circulation-traduction-déplacement-échange entre pays, cultures, personnes, œuvres). Écrit avec brio et souvent avec humour, son ouvrage a l'indéniable mérite d'être réflexif, d'explicitier et d'assumer ses choix méthodologiques et idéologiques, une posture rare qui invite les lecteurs à suivre de près le cheminement et l'agencement des arguments. Mais cette mise en avant de la construction théorique s'avère aussi lassante, à force de répétitions et de rappels des mots-clés d'une nouvelle *doxa* (« *blind epistemology* », « *world picture* », « *critical globalism* »). Par plusieurs aspects, cet ouvrage répond (encore !) à la théorie moderniste de Clement Greenberg, objet d'un précédent ouvrage de l'auteure⁵. L'œuvre d'art globale qu'elle décrit n'est plus un objet artisanal destiné au regard, mais une expérience ancrée dans la temporalité de l'événement, engageant son public de manière poly-sensorielle (l'« épistémologie de l'aveugle » se substituant à la perception optique chère à Greenberg). Point par point, cette définition réfute la « spécificité du médium », tout en maintenant l'importance d'une finalité proprement artistique : « Je pense ici le "globalisme" non pas comme référant à une condition ou à un contexte passifs, mais comme une *opération esthétique*. Il est analogue au "modernisme" dans sa construction, en ce que je veux qu'il désigne la réponse des artistes créateurs qui par des opérations stylistiques et formelles dans leur médias distinguent leur art des processus industriels, technologiques et médiatiques⁶ ». Or, comme le « modernisme », le « globalisme » de Caroline A. Jones tend à essentialiser et à schématiser. Malgré l'impressionnante bibliographie et plusieurs développements stimulants (sur Harald Szeemann et Philip Morris, sur l'importance politique du *différend*, sur l'anthropophagie comme opération esthétique au-delà du contexte brésilien), le livre est à l'image de son titre, « global », allant parfois à pas de course, omettant tantôt les détails, tantôt les contextes historiques moins étroits que telle ou telle étude de cas⁷. Sa lecture est néanmoins intellectuellement provocatrice, et pose le grand défi de l'articulation entre histoires de biennales et d'œuvres.
- 3 Contrairement à Caroline A. Jones, Panos Kompatsiaris n'examine que deux événements, de très près et sur une période très circonscrite : la 7^e Biennale de Berlin de 2012 et la 3^e Biennale d'Athènes de 2011⁸. Pour maintenir une distance critique, l'auteur fait appel à l'anthropologie et met à l'écart tant « la perspective des commissaires » sur les biennales dont il regrette l'emprise sur ce sujet (p. 12) que le terme même de « biennalisation », qui nivèle l'hétérogénéité des pratiques, des lieux et des contextes. À l'aide d'enquêtes

sociologiques et ethnographiques et d'un corpus de références théoriques cohérent, Kompatsiaris analyse ce qui se joue dans ces deux biennales où l'action politique et artistique partagent le terrain et ce, dans un contexte de crise économique et sociale en Europe (à ce titre, le livre offre une généalogie inattendue au dédoublement de la *documenta 14* entre l'Allemagne et la Grèce). Issu d'une thèse, l'ouvrage en porte les marques mais plusieurs de ses conclusions sonnent juste : le constat que les biennales sont devenues davantage des « sites interdisciplinaires de production de savoir, d'éducation et d'engagement social » que d'exposition visuelle (p. 186), ou le parti pris de les analyser comme événements par définition contradictoires et polysémiques, sans les absolutiser ni essentialiser.

- 4 Les manifestations internationales génèrent souvent leur mise-en-histoire. Au moins deux publications reviennent cette année sur l'histoire de *documenta*. Le bref ouvrage informatif de Klaus Siebenhaar récapitule de manière didactique ses différentes éditions et fournit des statistiques de fréquentation ou des données démographiques de participation utiles aux chercheurs, complétant la mise en ligne des archives de la *documenta*⁹. Plus polémique et décentré, le numéro spécial sur *documenta* publié cette année par la revue *ONCURATING.org* sous la direction de Nanne Buurmann et Dorothee Richter problématise des aspects ou éditions spécifiques, pose avec insistance la question de l'étude même des biennales comme objet historique et constate l'absence troublante dans leurs mises en récit d'une histoire des œuvres exposées, en exposition¹⁰.
- 5 Quant aux publications produites par *documenta*, qu'apprennent-elles à ces lecteurs qui n'auraient pas été au préalable visiteurs ? *The documenta Reader*¹¹ édité par Adam Szymczyk et Quinn Latimer a une parenté certaine avec le pari énoncé vingt ans plus tôt par Catherine David et Jean-François Chevrier dans le cadre de *documenta X*, d'inclure majoritairement des textes ne traitant pas d'art afin d'indiquer « un contexte politique pour l'interprétation des activités artistiques à la fin du 20^e siècle », une « tentative polémique d'isoler des tendances spécifiques de production artistique et d'œuvre politique¹² ». Le *Reader* de 2017 ne commente pas ses choix éditoriaux, mais opte de fait pour des textes littéraires, philosophiques et artistiques engagés, multipliant les voix venant de lieux, de langues, de positions et postures divers. Si le « je » est présent dans l'essai d'introduction d'Adam Szymczyk, c'est pour exemplifier une prise de parole vivement critique à l'égard de « l'ordre de discours et de pouvoir néocolonial, patriarcal et hétéronormé, [...] ordre hégémonique qui soutient aujourd'hui la machine de guerre néolibérale » (p. 26). Là où le projet historique de 1997 se penchait sur un demi-siècle, celui de 2017 met en récit des lieux et des temporalités asynchrones et de durée variable couvrant l'époque coloniale, ses territoires et ses après-coups, avec une attention portée aux malentendus, aux mésententes, aux situations de crise. La reproduction d'une série de documents de pouvoir régissant le rapport à l'Autre, « documents d'Empire/ documents de décolonialité », intercalés entre les textes et les cahiers d'œuvres, marque cette dynamique spatiotemporelle à l'échelle du livre. La dette est un des thèmes qui traverse le *Reader*, souvent par l'entremise de Marcel Mauss dont la théorie du don/ contre-don vient nourrir l'espérance de modèles (économiques, historiques) alternatifs. Le rapport compliqué, voire complice qu'entretiennent l'art contemporain et en particulier ses réseaux de manifestations internationales avec le système économique néolibéral est au cœur de la réflexion sur les biennales. Ici, le projet émancipatoire est laissé entre les mains des lecteurs, nourrissant l'ambiguïté du titre de l'ouvrage, *Reader*, à la fois objet (anthologie de textes) et sujet actif (lecteur) sommé de faire acte de lecture,

de résistance, de contre-savoir. L'efficacité de ce manque d'accompagnement éditorial est néanmoins discutable, l'accès aux œuvres en particulier reste presque interdit.

- 6 Penser des histoires enchevêtrées est aussi le pari du *Daybook*, autre publication de la *documenta 14* qui se substitue au traditionnel petit guide des œuvres¹³. Les artistes y sont bien présents, inscrits dans un chevauchement de temporalités : l'une, croissante en ordre chronologique, énumère les 163 jours de la *documenta* en guise de numéros de page ; l'autre, décroissante, comprend des dates choisies par les artistes, du « futur » (2058) vers « le début » (biblique). Parmi les publications vestiges d'une exposition désormais terminée, cette séquence de dates subjectives entremêlant expériences personnelles et événements politiques offre aux lecteurs un exercice de vagabondage stimulant et déconcertant, propice à la recherche des raisons du hasard (pourquoi le seul jour cité deux fois est celui de l'assassinat de Salvador Allende ?).
- 7 Penser le temps dans ce qu'il peut avoir de « contemporain » sans être nécessairement d'aujourd'hui est une préoccupation au cœur de l'argumentaire de Claire Bishop dans *Museologia radicale*¹⁴, qui plaide en faveur d'une pensée asynchrone, circulant entre les temporalités, rendant caduque la notion d'anachronisme, même. Paradoxalement, pour Bishop, cette pensée alternative ne serait pas du ressort des biennales, en ce qu'elles relèveraient d'un présentisme consensuel et relativiste réticent à tout engagement historique, mais viendrait du musée (elle examine le Van Abbe à Eindhoven, Reina Sofia à Madrid, le MSUM de Ljubljana), seul rempart contre la privatisation du monde de l'art et le spectacle ambiant. Dans un contexte de désengagement des états à l'égard de la culture, la collection – plutôt que l'exposition temporaire – serait devenue selon elle le véritable lieu d'expérimentation.

NOTES

1. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2005. Sous la dir. de Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic
2. Cf. *The Biennial Reader: An Anthology of Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen: Kunsthall ; Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. Sous la dir. de Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø
3. Cf. Bydler, Charlotte. *The Global Artworld, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Uppsala Universitet, 2004 ; *Biennials, Triennials and Documenta: the Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2016. Sous la dir. de Charles Green, Anthony Gardner
4. L'insistance sur le transnational apparaît comme trait caractéristique de notre contemporanéité, qui substitue à l'état indéterminé d'interstice dans « international » une pensée du déplacement. Voir la notion de « trans-pavillon » formulée par la commissaire de la Biennale de Venise de 2017, Christine Macel, dans son essai « Viva Arte Viva Arte... », *Viva arte viva : Biennale arte 2017 : la Biennale di Venezia 57*, Venise : Biennale de Venise, 2017, p. 16-31
5. Jones, Caroline A. *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*, Chicago, Londres : University of Chicago Press, 2005

6. Jones, Caroline A. *The Global Work of Art: World's Fair, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago : University of Chicago Press, 2016, p. 227
 7. Pour une critique complémentaire d'un texte antérieur de Caroline A. Jones, cf. Martini, Vittoria. « The Era of Histories of Biennials Has Begun », *The Biennial Reader: the Bergen Biennial Conference*, Bergen: Kunsthall ; Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 9-13. Sous la dir. de Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø
 8. Kompatsiaris, Panos. *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*, New York, London: Routledge, 2017
 9. <http://www.documenta-archiv.de>
 10. *Documenta: Curating the History of the Present*, ONCURATING.org, vol. 33, juin 2017. Sous la dir. de Nanne Buurman, Dorothee Richter
 11. *The documenta 14 Reader*, Munich, Londres, New York: Prestel, 2017. Sous la dir. de Adam Szymczyk et Quinn Latimer
 12. *Politics-Poetics documenta X - The Book*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, p. 24. Sous la dir. de Catherine David et Jean-François Chevrier
 13. *documenta 14: Daybook*, Munich, Londres, New York: Prestel, 2017. Sous la dir. de Adam Szymczyk et Quinn Latimer
 14. Claire Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art? - With drawings by Dan Perjovschi*, Londres: Koenig Books, 2013. L'ouvrage vient de paraître en italien : Bishop, Claire. *Museologia radicale : ovvero, cos'è « contemporaneo » nei musei di arte contemporanea ?*, Monza : Johan & Levi, 2017
-

AUTEUR

ELITZA DULGUEROVA

Elitza Dulguerova est maître de conférences en Théorie et Histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris I. En délégation depuis 2016 à l'Institut national d'histoire de l'art comme conseillère scientifique du domaine « Histoire de l'art du XVIIIe au XXIe siècle », elle y dirige le programme *1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris*. Elle s'intéresse à l'histoire sociale de l'art en Russie/URSS et à l'exposition comme enjeu artistique et social dans l'art contemporain. Ces deux versants se rejoignent dans son livre *Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire* (Les Presses du réel, 2015).