

Histoire et esthétique de l'exposition

Jean-Marc Poinso



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/449>

DOI : 10.4000/critiquedart.449

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2009

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jean-Marc Poinso, « Histoire et esthétique de l'exposition », *Critique d'art* [En ligne], 34 | Automne 2009, mis en ligne le 25 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/449> ; DOI : 10.4000/critiquedart.449

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Histoire et esthétique de l'exposition

Jean-Marc Poinot

RÉFÉRENCE

Glicenstein, Jérôme. *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009, (Lignes d'art)

Vides : une rétrospective, Zurich : JRP/Ringier ; Paris : Ed. du Centre Pompidou ; Genève : Ecart Publications, 2009

- 1 Lorsque les premiers ouvrages sur l'histoire des expositions sont parus en Allemagne et aux Etats-Unis, de nombreuses voies semblaient s'ouvrir. Il fallait d'abord sortir de la seule chronique des Salons du XIXe siècle et inscrire cette histoire dans un temps long, comme le fit Georg Friedrich Koch en situant les débuts de son récit dans l'Antiquité gréco-romaine¹, avant qu'Oskar Bätschmann y voit la marque d'une rupture caractérisée par l'apparition d'un nouveau type d'artiste : l'artiste d'exposition² à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Si certains, comme Germano Celant, pensaient que l'exposition avait induit un nouveau type d'œuvre avec les environnements³, c'est véritablement avec l'idée que l'histoire des expositions pouvait en quelque sorte se substituer à celle des seules œuvres que parurent les premiers ouvrages de référence comme *Stationen der Moderne*, *L'Art de l'exposition* ou encore *L'Avant-garde en exposition*⁴. Depuis, les études monographiques sur des expositions, des commissaires et d'autres thèmes connexes, se sont multipliées. Le paysage ne semble pas aussi positivement balisé pour les dernières publications que sont *L'Art : une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein, et le catalogue de l'exposition *Vides* publié par le Centre Pompidou.
- 2 J. Glicenstein situe son ouvrage comme l'examen de la relation esthétique spécifique que constitue l'exposition et caractérise celle-ci comme une modalité de médiation. Le programme n'est pas inintéressant et examine successivement « l'exposition comme fiction » (chapitre 1), « comme langage et comme dispositif » (chapitre 2), « comme

événement et comme jeu de société » (chapitre 3), puis « comme site de l'art » (chapitre 4), avant d'évoquer les possibilités d'une histoire de l'exposition. En reprenant la vieille distinction entre exposition permanente et exposition temporaire, Glicenstein introduit la médiation dans le temps des musées, au moment de leur création (avec Alexandre Lenoir, G.W.F. Hegel et son élève Gustav Waagen), ce qui permettra par la suite de garder dans le champ de son survol l'histoire de la médiation dans les musées et ceci plus particulièrement en Angleterre et aux Etats-Unis. L'évocation de l'avant-garde permet d'introduire la scénographie, avant qu'avec les années 1970 n'émerge la catégorie reine du commissaire d'expositions, candidat au statut d'auteur au même titre que les artistes. On s'aperçoit assez vite qu'en confondant l'histoire des expositions avec celle des musées, certaines caractéristiques de l'exposition vont passer au second rang, notamment les sociabilités spécifiques de l'exposition où le critique d'art joue un rôle non négligeable, sociabilité dont les artistes se sont emparé avec certaines formes de la critique institutionnelle⁵. L'exposition comme langage repose sur une grande ambiguïté, car si l'hypothèse discursive de l'exposition se formule avec le cabinet de curiosités, l'auteur convaincu que la médiation relève de l'exposition et pas de l'œuvre est amené à développer une histoire de la médiation qui penche sérieusement du côté du musée ou qui vise à montrer les résistances de nombreux acteurs de l'art contemporain à envisager cette médiation. Ainsi insensiblement passe-t-on de l'exposition comme médiation, à l'absence de médiation dans les expositions d'art contemporain, même si l'on rencontre au passage Roland Barthes ou John Dewey. L'exposition comme événement nous tire du côté de la sociologie et de la philosophie analytique, quand qualifiée de site de l'art, il semble qu'elle épuise les objets qu'elle présente de façon si récurrente et produise un curieux effet en rendant autographiques (Nelson Goodman, Gérard Genette) des œuvres conçues comme allographiques. Bien qu'il passe en revue beaucoup de questions où il apparaît que les théoriciens, philosophes ou sociologues n'ont pas laissé échapper l'évolution du statut des œuvres induite par l'exposition notamment au travers des interprétations qu'elle actualise, J. Glicenstein, malgré une structure très didactique de son propos, tend à conclure sur la dimension difficilement saisissable de l'exposition. Son archéologie de l'exposition sous la tutelle lointaine de Michel Foucault ne donne qu'une place très partielle à ce qui aurait pu constituer le fond de l'ouvrage, à savoir les interactions de la philosophie avec le musée et l'exposition, car elle est en permanence submergée par une conception confuse et extensive de la médiation partagée avec Nathalie Heinich.

- 3 *Vides*, à l'opposé du livre de Glicenstein est une publication « pleine » d'art qui prend à juste titre acte du caractère mythique de l'exposition vide depuis le coup d'éclat d'Yves Klein en avril 1958 à Paris. Insensiblement, cette manifestation inaugurale s'est inscrite dans l'historiographie de l'art contemporain depuis une vingtaine d'années, à la suite de cet acte si provocateur que fut le ready-made. On peut douter de la pertinence de l'exposition qui a reposé sur la pétition de principe du recours à de simples cartels dans des salles totalement vides sans intervention des artistes. John M Armleder, co-commissaire, exprime d'ailleurs ses interrogations dans son entretien, alors que les conservateurs du Centre Pompidou plastronnent sur la vraie dimension subversive de leur proposition. Il est indéniable que l'ouvrage réalisé pour l'occasion soulève beaucoup de questions. Assez curieusement, ce livre conjugue des ambitions de connaissance avec une forme de *surf* sur la vague du mythe. C'est là que réside tout son intérêt. Il est loin de faire la synthèse des propositions qui ont marqué cette courte période de cinquante années dans la lancée du geste inaugural de Klein, mais il réunit des textes historiques,

des documents ou des entretiens, notamment avec Mathieu Copeland, qui construisent une belle postérité et surtout restituent une chronique très précise des manifestations prises en compte. Entre la dimension symbolique de l'expérience de Klein, le matérialisme assez peu poétique de Terry Atkinson et Michael Baldwin, la spéculation sur l'invisible de Robert Barry, la mise en scène élégante de l'effacement que subissent de nombreuses femmes dans le champ de l'art avec Laurie Parsons ou encore la dénonciation douce de l'impéritie dans la gestion de la Kunsthalle de Berne par Maria Eichhorn, il y a un savant dosage qui alimente cette fascination du vide et contient avec la complicité des artistes la subversion dans les limites du bon goût. L'anthologie explicite et explore le champ sémantique du vide, et pas seulement de l'exposition vide.

- 4 Ainsi le Rien, la Vacuité, l'Invisible ou l'Ineffable et le Rejet/Destruction sont autant de thèmes de rassemblement. L'intérêt et la pertinence de cette vaste compilation tient dans l'actualité persistante de questions traversant à la fois la raison d'être de l'art et celle des objets qui peuvent le matérialiser. Les limites de l'entreprise tiennent au fait qu'il s'agit d'un survol d'actualité et non d'une approche problématique ou théorique qui aurait dû évoquer les *Immatériaux* réalisés en 1985, historique qui ne saurait avoir oublié « le musée sans objet », composante de *Feux Pâles*, exposition organisée à Bordeaux par les ready-made appartiennent à tout le monde® en 1991, et encore moins formaliste en passant sous silence ce qui fut l'anti-Vides à savoir *This is not a void* organisée par Jens Hoffmann à la galerie Luisa Strina à São Paulo en 2008 parallèlement à la Biennale de la même année. Cette dernière exposition reposait sur l'idée que les artistes pouvaient tous investir un lieu qui semblait vide pour montrer précisément quelque chose qui n'aurait pas été perceptible autrement (www.galerialuisastrina.com.br). Des deux expositions de Paris et de São Paulo, c'est probablement la brésilienne qui restera dans les mémoires, mais le récit du mythe sera celui du Centre Pompidou. Aux historiens d'art et autres herméneutes d'entreprendre à partir de ces matériaux une interprétation un peu plus dialectique avec de l'économie et du politique.

NOTES

1. Koch, Georg Friedrich. *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin : Walter de Gruyter & Co, 1967
 2. Bättschmann, Oskar. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne : Dumont, 1997
 3. Celant, Germano. *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body art*, Venise : La Biennale di Venezia, 1977
 4. Eberhard Roters (dir.). *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin : Berlinische Galerie, Nicolai, 1988
- Bernd Klüser et Katharina Hegewisch (dir.). *L'Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris : Le Regard, 1998
- Altshuler, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York : Abrams, 1994
5. Möntmann, Nina. *Kunst als sozialer Raum. Andrea Frazer, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Cologne : Walther König, 2002