L'Exposition comme hypothèse

Jean-Marc Poinso

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68437>

DOI : 10.4000/critiquedart.68437

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Traduction(s) :

The Exhibition as Hypothesis - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68862> [en]

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jean-Marc Poinso, « L'Exposition comme hypothèse », *Critique d'art* [En ligne], 55 | Automne/hiver, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 15 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/68437> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.68437>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2022.

EN

L'Exposition comme hypothèse

Jean-Marc Poinso

- ¹ L'histoire de l'art contemporain chinois se présente une fois de plus sous la forme d'une histoire des expositions et rappelle curieusement par son titre celui de ce qui est considéré comme la première exposition (1990) de l'art chinois d'avant-garde hors de Chine : *Art chinois 1990 Chine demain pour hier* avec Fei Dawei comme commissaire qui ne pense l'histoire que dans son devenir. Biljana Ciric, commissaire indépendante et chercheuse, a développé une plateforme de recherche, associant St Paul St Gallery AUT en Nouvelle Zélande (2013), le Rockbund Art Museum à Shanghai (2018) et le Times Museum de Guangzhou (2019), sur l'histoire des expositions centrée sur la Chine et l'Asie du Sud Est, non sans une fin didactique pour la production d'expositions futures. Plus encore que dans d'autres parties du monde cette région dotée d'un maillage institutionnel encore très récent et pas aussi dense qu'en Occident semble considérer l'histoire des expositions comme un fait esthétique et historique assez distinct de l'histoire de l'art à proprement parler. Et ce phénomène est d'autant plus marquant que cette vaste zone a besoin de former tout un monde de professionnels dont les effectifs sont encore loin d'être pléthoriques. Les professionnels occidentaux sont ainsi tolérés pour remplir leur tâche de transfert de savoir-faire, quand de leur côté les artistes chinois aspirent à voir listées leurs manifestations, actions, performances ou expositions à proprement parler toutes sur un plan équivalent. Ainsi l'histoire des expositions semble d'une part receler la dimension performative de la création, matière trop vivante pour être réduite à un objet de musée, alors que d'autre part elle est porteuse de tous les enjeux sociétaux et culturels saisis directement par les artistes commissaires. L'assimilation de l'archive à ces mêmes particularités écrase l'espace-temps censé justifier l'intervention de l'historien plutôt que le critique ou l'artiste, même si Gao Minglu avait semblé initier sa chronologie d'art contemporain chinois (1978-1989) à l'occasion de la première exposition d'art chinois contemporain hors de Chine¹ sur un modèle historien très vite clos par le coup de feu de Xiao Lu et Tang Song au moment de la première « exposition d'art contemporain chinois » au Palais National des Beaux-Arts le 5 février 1989².

- 2 Il semble que par la suite la prise en charge des commissariats par les artistes et l'assimilation des performances à des événements placés sur le même espace-temps auxquels les archives assurent une immédiateté transforment l'exposition en un objet autonome, bien que contextualisé, car coupé du temps institutionnel et politique. L'exposition devenue proposition artistique maîtresse de son inscription dans le temps, indépendante par interdiction du politique, ne saurait plus être assimilable à l'histoire des expositions telle qu'elle est pratiquée en Occident. Quand l'une peut chercher à être performative, l'autre l'évite pour ne pas être dissoute par le pouvoir politique. Aussi peut-on dire que s'élabore dans et par l'histoire des expositions en Chine l'hypothèse d'un rapport au temps et à l'histoire différent. La différence se trouverait entre autres dans l'unité narrative et ceci bien au-delà de la revendication d'une pluralité des récits de l'histoire de l'art.
- 3 On perçoit dans l'approche des historiens d'Europe de l'Est la tentative de définir une réalité qui serait distincte (Zdenda Badovinac) à la fois du récit de l'art moderne et des extensions de l'histoire à l'Afrique ou aux mondes non occidentaux, car l'Europe de l'Est ne veut pas voir son « potentiel visionnaire premier » nié dans ce même récit dominant qu'elle se propose de réécrire à sa manière.
- 4 En la matière, les artistes chinois partagent avec d'autres le souci d'actualiser des prestations passées, que ce soient des installations ou des actions et performances. Mais la Chine entend décliner son rapport au monde sur la base de l'articulation du local et du global, comme l'a introduit Hou Hanru dans un des premiers colloques antérieurs à cette plateforme. Ainsi, la réflexion sur l'exposition et les pratiques curatoriales situées a conduit à intégrer un récit sur un écomusée dans un village de montagne isolé du Yunnan. Ce récit montre au début des années 2000 le montage du musée, de son architecture, de ses collections autour d'une ethnie minoritaire pratiquant la culture sur brûlis. Le récit évoque l'assimilation très avancée de sa population, mais aussi la disparition des collections et la nécessité du musée face au développement du tourisme initialement provoqué par le musée lui-même.
- 5 Les périodes prises en charge varient d'une contribution à l'autre. S'affirme la construction d'autant d'exemples de conquêtes que d'histoires de l'art moderne et contemporain. Seng Yujin oppose ainsi les expositions de la Modern Art Society (1963) universaliste et son culte du nouveau à Singapour au groupe d'artistes philippins Kaisahan proche du parti communiste plus soucieux du réel, ou encore au groupe indonésien, GSRB (The New Art Movement, 1974), dont le manifeste affirme ceci : « 5. La recherche sur l'histoire de l'art indonésien devrait être menée par des historiens de l'art et des critiques indonésiens. L'universalité de l'art est rejetée, sous-entendant que l'art indonésien ne peut pas être transmis par des livres étrangers »³.
- 6 Patrick D. Flores⁴ aborde de son côté la complexité de l'histoire de la modernité en Asie du Sud Est à partir de la « Première exposition d'art non-objectif dans les Philippines » en 1953 à Manille et des réseaux, individuels et institutionnels, qui se développent en parallèle (contacts parisiens, situation du futur musée Guggenheim, Biennales internationales) avec la sensibilité postcoloniale des conférences internationales [First Asia Art conference, Manille (1956), Asian African Conference in Bandung, Indonesia (1955)]. Biljana Ciric qui a déjà publié en 2006 *History in Making, Shanghai: 1979-2006*, rappelle que le développement des lieux d'art contemporain, qualifiés abusivement de musées et souvent dus à des promoteurs immobiliers, est le produit d'une économie de marché. Il advient après une période expérimentale au lendemain de la Révolution

culturelle en 1976 pour se partager les initiatives avec les institutions d'Etat. Ces dernières ont notamment accueilli l'exposition des *Materspieces from the Museum of Fine arts, Boston*, 1979 liée à l'ouverture de relations diplomatiques entre les Etats-Unis et la République Populaire de Chine à l'initiative de l'administration Carter. Ces expositions ont permis aux chinois de voir les œuvres de Robert Rauschenberg en 1985. La venue de l'artiste américain donna aussi l'occasion à des artistes de Beijing de concevoir une exposition dans l'appartement d'un journaliste américain. Ainsi commença ce qui fut qualifié d'Apartment Art par Gao Minglu et qui fut le point de départ d'un (de multiples) lieu(x) de discussions entre les artistes, s'imposant comme un type d'espace public spécifique. « Ainsi, la manière dont l'espace du *white cube* tente d'isoler l'extérieur de l'intérieur comme mode d'exposition habituel est également remis en question. »⁵

- 7 Suite à cette approche générale sur le développement des expositions et des institutions ou pratiques associées, la contribution de Biljana Ciric se focalise sur le travail para-conceptuel d'artistes actifs à Shanghai, venant compléter une histoire très détaillée déjà par d'autres critiques, curateurs ou historiens. Si l'approche générale des papiers de ce livre collectif problématise le développement des expositions et de l'art contemporain qu'elles mettent en avant, chacune des contributions se focalise sur des lieux, des artistes, un pays comme le Cambodge, par exemple. La conversation (2016-2017) entre Erin Gleeson et Ly Daravuth évoque l'histoire de la Situation Gallery à Phnom Penh. Suivent la question féministe (Julia Hartmann), les expérimentations et installations du groupe Big Tail Elephants dans la région de Guangzhou, le passage des expositions académiques à des modèles plus contemporains et thématiques à Taiwan, ou encore les liens entre archives et œuvres (Wang Ziyun). Le temps et les récits, l'élaboration d'une pratique et d'une approche plus théorique et transmissible de l'exposition dans ses nouvelles définitions ferment ce riche et plutôt passionnant volume dans lequel ce qui transmet dépasse la somme de ses composantes initiales.

NOTES

1. *Art chinois 1990 Chine demain pour hier*, Paris : Carte Segrete, 1990. Commissariat de Fei Dawei pour Les .domaines de l'art à Aix en Provence.
2. Voir : Poinot, Jean-Marc. « Histoires et archives de l'art contemporain en Chine : des pièces nouvelles et disparates », *Critique d'art*, n°51, automne/hiver 2018, p. 30-44
3. Seng Yujin, « The Age of Manifestos: the discursive Struggle between the "New" and the "Real" in Exhibitions », *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition-Making: China and Southeast Asia*, Berlin : Sternberg Press, 2020, p. 63
4. D. Flores, Patrick. « The Demands of Abstraction :Exhibiting the Non-objective in Manila in 1953 », *op. cit.*, p.73-95
5. Ciric, Biljana. *Ibid.*, p. 101