

Les Oeuvres d'Art et leurs Espaces

Regard sur dix expositions de 1913 à 2014.

Eva Hurlimann



Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution
(CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

Groupe de suivi:

Responsable énoncé théorique: Christophe Van Gerrewey

Directeur pédagogique: Roberto Gargiani

Maître EPFL: Boris Hamzeian

Remerciements:

Merci à mes proches pour leur soutien et conseils tout au long de cet énoncé. A ma mère pour ses nombreuses relectures, et à Cécile et Charlotte pour tous leurs synonymes pertinents.

Enfin, merci aux professeurs de mon groupe de suivi pour leur temps et leur accompagnement tout au long du semestre, en particulier au professeur Van Gerrewey, responsable de cet énoncé.

Les Oeuvres d'Art et leurs Espaces

Regard sur dix expositions de 1913 à 2014.

Table des matières

Introduction

- Introduction au sujet de l'énoncé.
- Choix des expositions.
- Questions développées lors de l'analyse.

Expositions

- *The Armory Show* - 1913
- *Film und Foto* – 1929
- *Entartete Kunst* – 1937
- *Art of This Century* – 1942
- *Dylaby* – 1962
- *Information* – 1970
- *Les Immatériaux* – 1985
- *Magiciens de la Terre* – 1989
- *24^a Bienal de São Paulo* – 1998
- *14 Rooms* – 2014

Conclusion

- Remarques communes.
- Le White Cube et les expositions permanentes.
- Réflexions sur le projet.

Introduction

Introduction au sujet de l'énoncé.

Les expositions mettant en scène des œuvres d'art ont beaucoup évolué au fil du temps, passant de l'accumulation des galeries privées au 18ème siècle, au White Cube du Museum of Modern Art à New York encore présent aujourd'hui. Dans toute exposition, trois facteurs se côtoient et affectent la perception : l'objet exposé, le spectateur et l'espace qui les entoure. Il est question dans cet énoncé d'analyser comment cet espace peut influencer le regard du spectateur sur l'objet.

Cet énoncé s'intéresse au lien entre l'architecture et les œuvres d'art, à comment l'architecture pourrait être capable de changer notre regard sur l'art, tout en mettant si possible l'art en valeur. En effet, l'architecture des musées et des expositions devrait être au service des œuvres et de notre interaction avec elles. C'est ces relations qui intéressent cet énoncé, qui va donc se focaliser sur les expositions d'œuvres d'art

uniquement. En effet, ces rapports sont différents que dans toute autre exposition, puisqu'une œuvre d'art est exposée simplement pour le fait d'être elle-même, contrairement à un autre objet qui est là pour illustrer un propos plus large.

Toute exposition est une interprétation subjective. Simplement le fait de choisir une œuvre à exposer parmi une collection plus large est un acte subjectif du curateur. L'exposition véhicule donc un sens précis, et développe un angle de vue personnel ou collectif. En acceptant le fait qu'aucune exposition ne peut être neutre, il sera question ici d'essayer de comprendre à quel point la subjectivité du curateur et du scénographe influence le regard du spectateur, et quels en sont les avantages et les inconvénients.

Alors que le White Cube est un des modèles les plus utilisés dans les expositions aujourd'hui, particulièrement depuis que le MoMA l'a démocratisé en 1929, il s'agira dans cet énoncé au contraire d'analyser des exemples qui ne pourraient pas être considérés comme faisant partie du modèle du White Cube, ou alors au moins s'en détachant quelque peu. Ceci afin de voir les différentes implications qu'une exposition qui ne se veut pas neutre a sur notre regard, et jusqu'où une exposition prenant des partis pris différents peut aller dans l'influence sur le regard du spectateur.

En effet, le White Cube a souvent été défini comme l'espace neutre ultime pour les expositions et pour

le regard sur l'art. Il est question ici de savoir tout d'abord si le White Cube est vraiment un espace neutre, mais aussi de regarder si un espace dit non-neutre est aussi négatif que la culture du White Cube pourrait nous l'indiquer.

Ainsi, cet énoncé propose de questionner le White Cube à travers différents exemples d'exposition, et d'avoir un regard sur des architectures et scénographies différentes et plus spécifiques.

La base de cet énoncé se constitue d'un processus repris du livre de Penelope Curtis *Patio and Pavilion, The Place of Sculpture in Modern Architecture*, qui analyse des exemples d'expositions et autres programmes pour développer son propos sur l'importance du lien entre architecture moderne et œuvres d'art. Où Penelope Curtis s'est beaucoup arrêtée sur l'influence de l'art sur notre regard sur l'architecture entre autre dans des pavillons, je vais à mon tour m'intéresser à l'apport de l'architecture pour notre regard sur l'art dans des expositions Beaux-Arts temporaires.

Choix des expositions.

Il a fallu ainsi, comme Penelope Curtis, choisir des expositions pertinentes pour le propos, à utiliser comme appui afin de développer ce sur l'espace des expositions. Il paraissait tout d'abord important de prendre des expositions ayant un fort apport architectural, mais aussi ayant un lien exigü avec l'histoire de l'art. Ceci afin de s'assurer de l'impact de l'exposi-

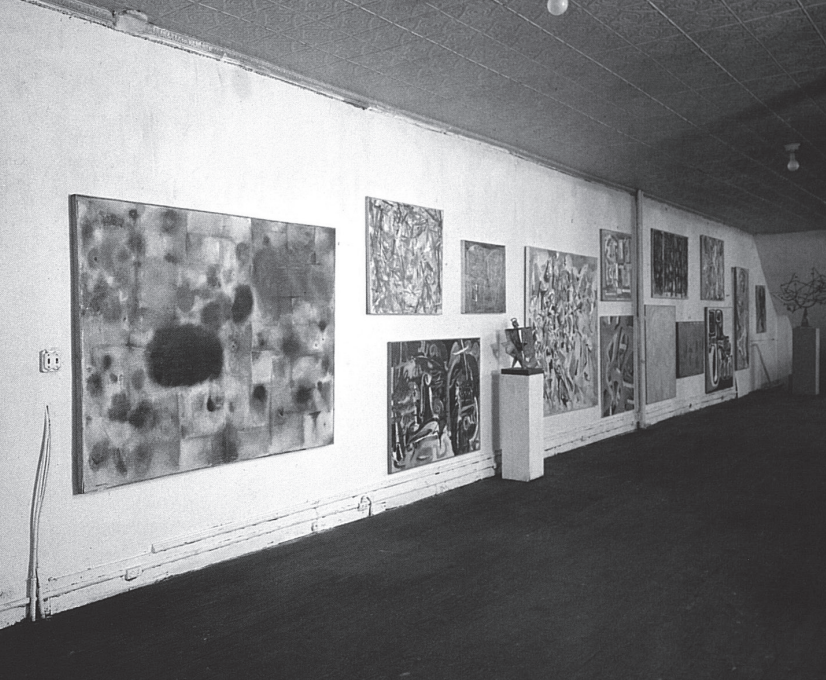


FIG 1
Ninth Street Show,
New York,
1951

Accrochage de
tableaux dans la
galerie existante.

Artistes présents:
Peter Grippe,
David Smith,
James Rosati,
Giorgio Cavallon.

tion non seulement en architecture, mais aussi dans le monde de l'art et sur les spectateurs.

Ce choix s'est ainsi fait à partir de l'anthologie *Exhibitions that Made Art History* de Bruce Altshuler. Celle-ci se compose de deux volumes, le premier comportant des expositions de 1863 à 1959 publié en 2008, le second des expositions de 1962 à 2002 publié en 2013. Parmi les quarante-neuf expositions présentées, cet énoncé n'en commente et analyse que neuf, choisies à partir de certains critères. Vu que l'anthologie se base sur des expositions qui ont marqué l'histoire de l'art, certaines d'entre elles y sont présentes pour le choix de leurs œuvres, et n'avaient donc pas de questionnement sur leurs espaces. Toutes les expositions n'offrant pas de réflexion scénographique autre qu'un accrochage d'œuvres dans

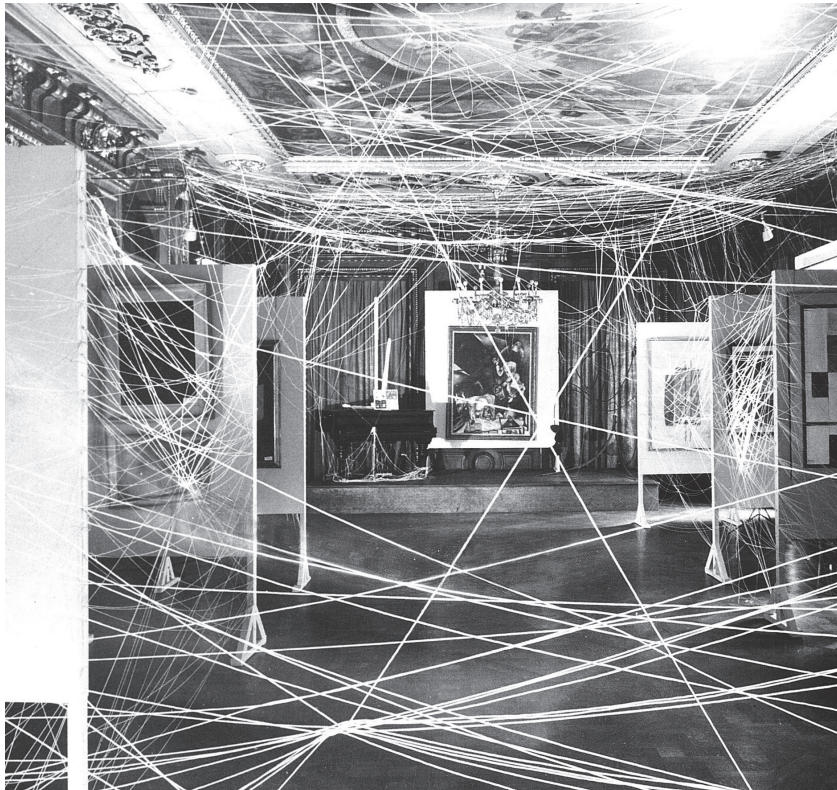
un espace préexistant n'ont donc pas été choisies, comme c'est par exemple le cas pour le *Ninth Street Show* à New York en 1951. Certaines des expositions ont un parti pris scénographique qui résulte du geste d'un artiste, qui a ainsi marqué l'histoire de l'art. Quand c'est uniquement le geste radical de l'artiste qui a impliqué une scénographie spécifique, l'exposition n'a pas non plus été sélectionnée. C'est le cas par exemple de l'exposition *First Papers of Surrealism* à New York en 1942. Enfin, chaque exemple expose des œuvres contemporaines de leur temps, dans une exposition collective où plusieurs artistes participent. Ils montrent ainsi des scénographies

FIG 2

First Papers of
Surrealism,
New York,
1942

L'installation *Sixteen
Miles of Strings* de
Marcel Duchamps
prend complètement
possession de
l'espace.

Artistes présents:
Marcel Duchamps
Max Ernst
Marc Chagall
Alexander Calder.



contemporaines pour des œuvres de divers artistes contemporains.

Le choix ne s'est donc pas fait sur la radicalité ou l'intérêt des œuvres exposées, ni sur le bâtiment abritant l'exposition, mais bien sur la conception de l'espace qui entoure les œuvres.

Ainsi la sélection d'expositions se compose de :

The Armory Show, pour son agencement de parois entourant le spectateur, l'utilisation de l'espace existant et l'ajout de végétation.

Film und Foto, pour ses différents dispositifs géométriques et structurels, s'affiliant à l'esthétique industrielle.

Entartete Kunst, en tant que contre-exemple où les organisateurs voulaient dénigrer l'art moderne exposé, et les différents moyens employés à cette fin.

Art of This Century, pour sa scénographie unique adoptant les codes de l'art exposé et ses systèmes permettant au spectateur d'ajuster les œuvres à leurs convenances.

Dylaby, pour ses installations d'artistes colonisant tout l'espace possible.

Information, pour son utilisation du White Cube avec certaines libertés, où le caractère de rapport journalistique est exacerbé.

Les Immatériaux, pour la création d'un environnement sensoriel exprimant le thème général de l'exposition.

Magiciens de la Terre, pour sa mise en parallèle d'arts trop peu souvent exposés ensemble, et les conséquences spatiales qu'une telle mise en commun diverse implique.

24a Bienal de São Paulo, pour son rapport à la circulation et aux espaces distinctifs, et sa gestion du très grand nombre d'œuvres exposées.

A ce choix d'expositions, il paraissait important d'ajouter une dixième exposition plus récente. En effet, *Exhibition That Made Art History* regroupe un grand répertoire d'expositions, mais uniquement jusqu'en 2002. Pour cette dernière exposition, c'est ***14 Rooms*** par Herzog et de Meuron en 2014 qui a été choisie. Des expositions développées par des architectes sont peu présentes dans la sélection précédente, et il semblait important de l'intégrer. De plus, ***14 Rooms*** met en scène des performances de divers artistes, qui est un art résolument contemporain et qui n'aura pas encore été analysé dans d'autres exemples. Ainsi malgré le fait que cette exposition ne soit pas incluse dans l'anthologie de Bruce Altshuler, elle suit les autres critères de sélection.

Il est important de noter que je n'ai pas pu visiter ces expositions. Ainsi, mon analyse s'articule uniquement autour de recherches et de constats d'après photographies. Mon regard est selon moi différent que si j'avais pu me rendre dans ces expositions, ce qui aurait ajouté un autre degré à mes explorations. Mais n'ayant pu voir aucune de ces expositions, cela

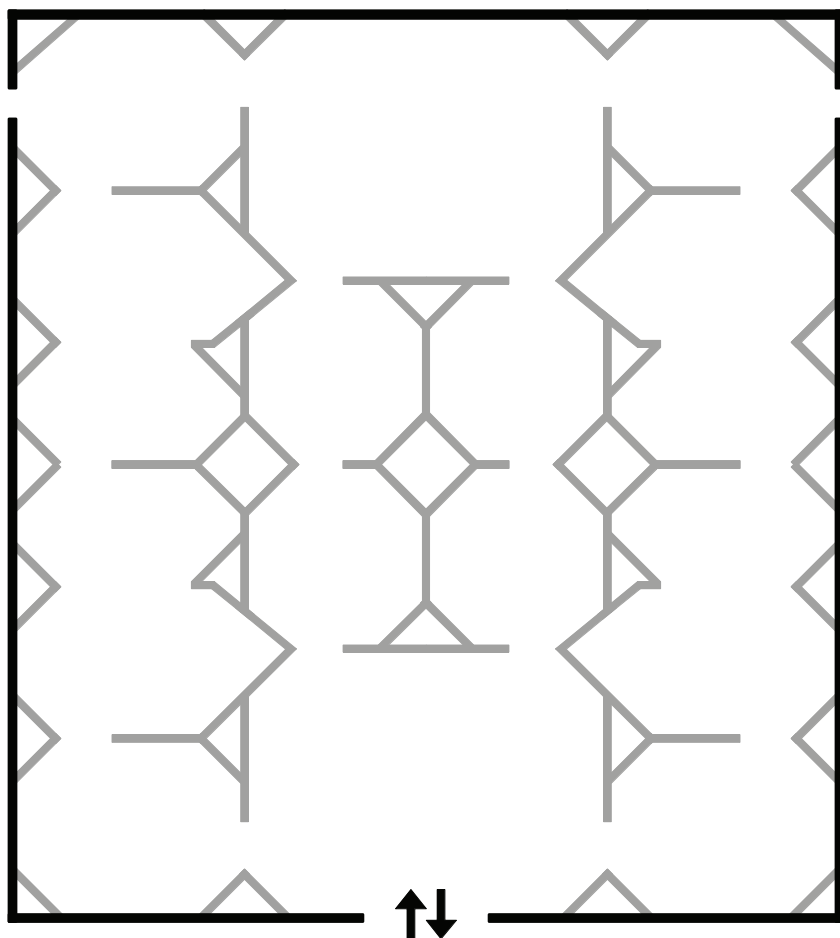
les place sur un certain pied d'égalité, aucune d'entre elles n'a été expérimentée plus que les autres. Cependant, chacune de ces expositions ayant été photographiées et documentées par des personnes différentes, les diverses interprétations qui découlent des prises de vue, cadrages, et autres décisions, ont donc pu quelque peu altérer mes explorations. Ce dernier point me paraît malgré tout négligeable.

Questions développées lors de l'analyse.

L'analyse de chaque exposition commencera par un contexte général, résumant les raisons de la conception des expositions, ainsi que leurs vocations et les défis de leurs mises en place. Suivra des commentaires sur les bâtiments accueillant les expositions, leurs architectures et l'influence qu'ils ont sur les événements qui y prennent place. Un développement plus précis sur la scénographie des expositions viendra ensuite. Dans cette partie, une analyse des dispositifs proches des œuvres prendra place, ainsi que des commentaires sur les environnements conçus avec la scénographie et impactant le regard sur l'œuvre.

Enfin, chaque analyse finira avec un développement plus large, avec un regard sur le thème principal de chaque exposition et dissertant plus généralement sur le lien entre le spectateur et l'œuvre, et ce que l'espace y apporte.

Après cette longue analyse, une conclusion achèvera cet énoncé en développant ce qu'il doit être retenu des exemples préalablement étudiés, et ce que cela offre de possibilités pour des espaces pour l'art contemporain.



Plan
The Armory Show

5m

The Armory Show

1913

Durée de l'exposition: 1 mois

Surface de l'exposition: env. 3200 m²

Nombre de salles: 18

Nombre d'artistes: env. 308

Nombre d'oeuvres: env. 1300

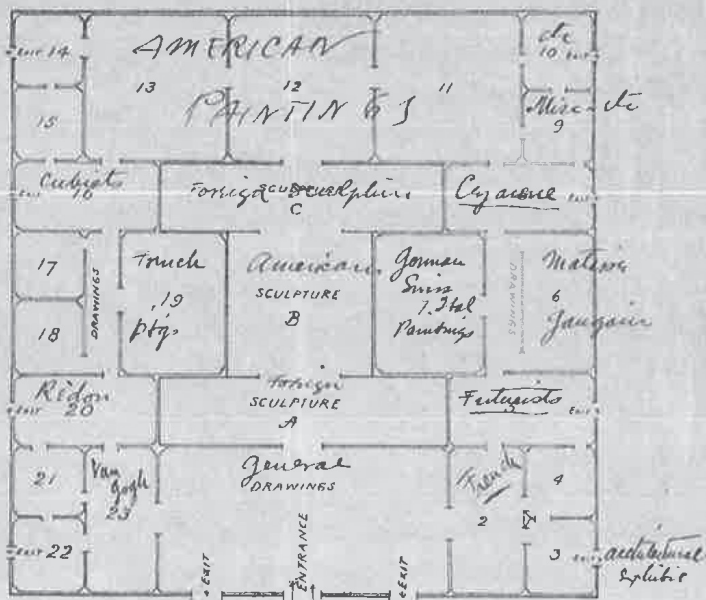
Peintures, Sculptures

Nombre de visiteurs: env. 88'000

L'International Exhibition of Modern Art, plus connue sous le nom d'**Armory Show**, a pris place à New York en 1913. Mise en place par une organisation d'artistes américains, cette exposition met en scène des œuvres d'art moderne, à la fois américaines et européennes.

Elle a été organisée par l'association d'artistes AAPS (Association of American Painters and Sculptors) et avait pour but de mettre en lumière la scène artistique américaine (très sous-estimée par rapport à l'avant-garde européenne), offrir une plateforme aux artistes afin d'exposer leur travail, ainsi que de rivaliser avec l'exclusivité institutionnelle de la National Academy of Design (NAD). Malgré ce besoin d'un nouveau lieu et modèle pour l'exposition d'art américain, il a été décidé d'y ajouter des œuvres d'art de l'avant-garde européenne à ses côtés. D'une certaine manière, cela ajoutait de la crédibilité et de l'attraction pour le public. L'exposition comportait 18 salles dans un ordre chronologique, 1300 œuvres et a été ouverte au public du 17 février au 15 mars 1913.

L'un des membres fondateurs de l'AAPS, Walt Kuhn, a visité l'exposition *Sonderbund* à Cologne le 30 septembre 1912. Les organisateurs ont avant tout utilisé cette exposition comme exemple pour la curation de l'**Armory Show**, mais quelques similarités quant à l'arrangement de l'espace sont aussi discernables. Même si le parcours et l'organisation des salles sont différents, on y retrouve une des caractéristiques principales de l'**Armory Show** : la salle octogonale. Dans l'exposition *Sonderbund*, même s'il n'y a que deux salles octogonales, l'une d'entre elle est la plus grande et centrée de l'exposition. Ceci a sûrement dû avoir un impact sur la conception de l'**Armory Show**. En effet, comme on peut le voir sur des plans antérieurs, la forme des salles a d'abord été conçue de manière plus standard avec des salles rectangulaires.

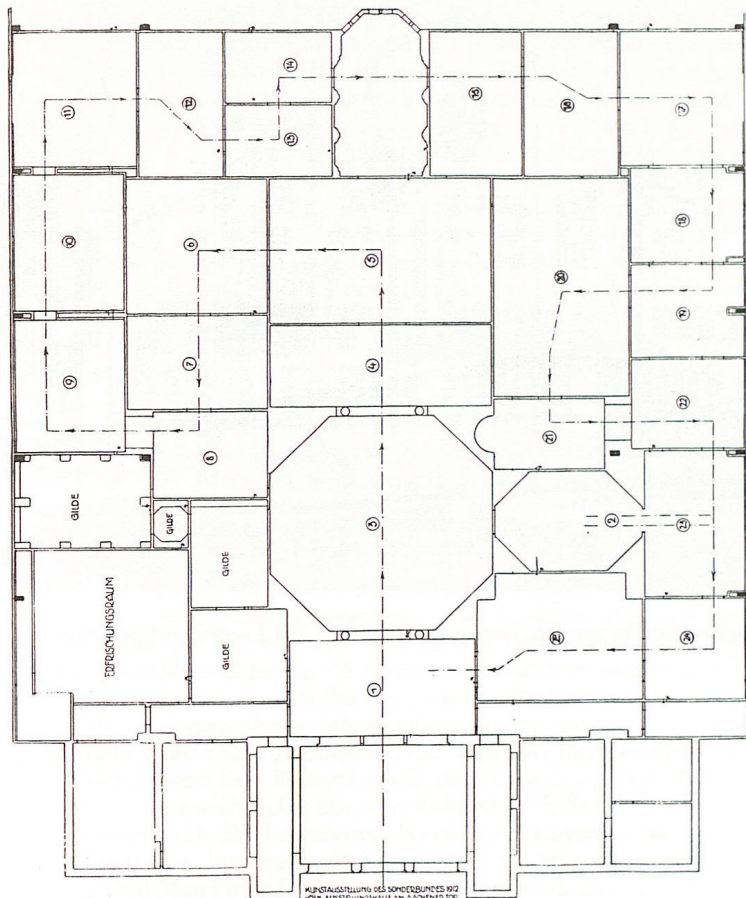


PROPOSED ARRANGEMENT OF GALLERIES

FIG 3
The Armory Show,
Plan prévisionnel,
New York,
1913
Ce premier plan
montre une plus
grande ressemblance
avec celui du
Sonderbund,
montrant ainsi ses
influences.

FIG 4
Sonderbund,
Cologne,
1912
Le plan de l'expo-
sition *Sonderbund*
fait le lien avec celui
de l'*Armory Show*
avec sa salle centrale
octogonale.

Saal 1 - 5	Vincent van Gogh o.	Saal 14	Norwegen
" 6	Paul Cézanne		Kapelle
" 7	Paul Gauguin	" 15	Österreich
" 8	Pablo Picasso	" 16 - 19	Deutschland
" 9	Croß und Signac	" 20	Edvard Munch
" 10	Frankreich	" 21 - 24	Deutschland
" 11	Frankreich, Holland	" 25	August Deuffer
" 12	Schweiz	" 1 - 25	Plastik
" 13	Ungarn	" I - IV	Kunstgewerbliche Aus- stellung der „Gilde“.



L'exposition est située à l'Armory of the 69th Regiment of Infantry, dans le Drill Hall, grand espace rectangulaire à plafond haut. Ce bâtiment était nouveau, ouvert au public en 1906, et d'une architecture type Beaux-Arts et n'accueillait normalement pas ce genre de manifestations. Le plafond est vitré, permettant aux œuvres de profiter de la lumière naturelle ambiante, souvent considérée comme une des meilleures pour celles-ci et le regard du spectateur. L'utilisation de rubans de tissu (sûrement ajoutés spécifiquement pour cette exposition), implique de ne pas voir le plafond, tout en profitant de sa lumière, évitant ainsi de détourner le regard du spectateur (ce qui ne sera par exemple pas le cas dans l'exposition ***Les Immatériaux*** analysée ultérieurement dans cet énoncé). Cela permet aussi de créer un plafond de forme hyperbolique, ajoutant un sentiment de grandeur à l'exposition. Le fait que les parois des différentes salles ajoutées pour l'exposition ne montent pas jusqu'au plafond, s'insère aussi dans ce sentiment, le spectateur ressentant donc le fait d'être dans le grand espace du Drill Hall et non pas dans des petites salles séparées. Comme d'autres procédés développés plus loin, cette image de grandeur et de solennité a beaucoup été développée dans cette exposition, afin de pouvoir prouver par l'architecture que l'art exposé américain était légitime d'avoir sa propre exposition et une plus grande visibilité sur la scène artistique. Cela a sûrement été aussi un point en faveur du choix pour le bâtiment. En effet, étant d'architecture Beaux-Arts et non pas militaire comme

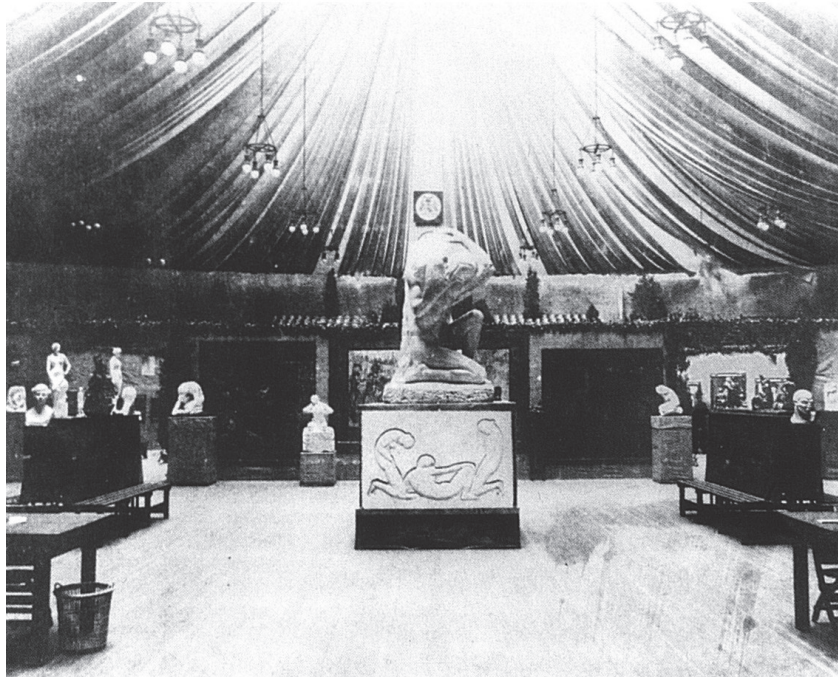
d'autres armureries, celle du 69ème régiment avait un style propre pouvant attirer le public vers une exposition d'art.

FIG 5

The Armory Show,
New York,
1913

Ici les rubans de
tissu et la hauteur
du plafond sont
discernables et
montre le sentiment
de solennité que
pouvait ressentir le
spectateur.

Œuvres présentes:
*Prodigal Son and His
Father* de George
Grey Barnard.



Le plan général offre 18 salles octogonales, régulières ou non, placées en une composition géométrique symétrique. Pas de réel sens semble guider cette exposition, et une circulation libre à travers les différentes salles paraît être ce qui est proposé par les commissaires. Un rythme est cependant quand même impliqué avec l'utilisation de différentes

dimensions de salles. Deux grandes salles sont intégrées, une à l'entrée et une à l'arrière de l'exposition, positionnées symétriquement. L'une est dédiée à l'art américain, l'autre à l'art français. L'espace du Drill Hall est divisé diagonalement, avec une partie américaine et une européenne. Cette division additionnée à la grande popularité de l'art européen, a induit le public à se presser vers les salles européennes, sans s'attarder aux œuvres américaines, dégradant ainsi le but premier de l'AAPS de mettre en avant l'art américain.

La circulation dans l'exposition se fait comme dans une enfilade, le spectateur passant d'une salle à l'autre sans utiliser un espace tiers de circulation. Ceci aurait pu amener un trop grand passage dans la salle pour laisser la possibilité au spectateur de se poser calmement devant une œuvre. Cependant, le passage se fait non pas au centre de la salle mais sur les bords. Ainsi, la disposition de la salle permet une partie plus statique, et offre un long pan de mur sans interruption utilisable pour l'accrochage. Ce long pan de mur se situe le plus proche du centre du Drill Hall, où il y a le plus de lumière, et montre ainsi, comme pour l'utilisation de la lumière naturelle, un certain soin des curateurs quant à l'éclairage des œuvres.

La forme des salles, octogonale, affecte aussi l'expérience de l'espace. En effet, cette forme donne le sentiment d'être entouré, tout en enlevant les angles droits, ce qui permet aux tableaux d'être accrochés tout le long du mur sans être coincés. Aussi, le regard du spectateur à l'intérieur de l'exposition

peut ainsi passer d'une salle à l'autre facilement grâce aux portes larges. Le fait que les salles soient octogonales, efface d'une certaine manière la limite entre les salles et implique une perte de repère, puisqu'aucun angle droit n'est visible même au travers d'une porte. Ceci ajoute du poids au sentiment du spectateur d'être entouré par les œuvres, et nie le fait de se trouver dans plusieurs salles différentes, pour de nouveau impliquer le fait de se trouver dans un seul grand espace montrant tout ce qui se fait dans l'art contemporain de l'époque.

L'accrochage des tableaux est aussi important à souligner. Toutes les œuvres sont accrochées proche de la ligne de centre des parois, et très proches les unes des autres. Il y a donc une bande de tableaux, courant tout le long des parois, embrassant ainsi le spectateur. L'accumulation de tableaux pousse aussi à voir les salles comme un espace uniforme, et où la présentation des œuvres fait presque office de catalogue. En plus des tableaux sur les murs, de nombreuses sculptures sont placées au centre des salles les plus grandes.

Les parois sont en structure bois complètement temporaires. La structure interne est visible dans une position en hauteur (des balcons sont présents tout le long des murs du Drill Hall), et se voit aussi aux pas de portes, ces derniers se composant simplement de la structure sans le remplissage. Les parois ne donnent donc jamais une sensation de permanence du mur, mais affirment plutôt le contraire. Cette impermanence aurait peut-être pu dénigrer légère-



FIG 6
The Armory Show,
New York,
1913
Le spectateur est
entouré des tableaux
accrochés ainsi que
des sculptures.

Œuvres présentes:
*Mademoiselle de
Pogany* de Constantin
Brancusi
Kneeling Woman de
Wilhelm Lehmbruck.

ment l'exposition, mais elle est contrebalancée par l'architecture du lieu existant.

L'utilisation de plantes vertes (comprenant du smilax, du laurier, et des conifères) tout le long des parois, des embrasures de portes et ponctuellement sur les balcons, est aussi une caractéristique importante de cette exposition. Elles soulignent les bords des parois, et ajoutent une certaine dimension classique, s'ajoutant à toutes les autres manœuvres poussant la sensation de grandeur et de légitimité. L'intégration de plantes vertes a été interprétée comme la représentation d'un bouleversement artistique. Elles servent aussi à intégrer l'exposition dans un thème uniforme, s'accordant à l'emblème de l'**Armory Show**, le pin.

Les grands thèmes de l'espace de l'*Armory Show* peuvent être résumés par la proposition d'entourer le spectateur d'œuvres d'art avec une certaine accumulation de celles-ci, dans un espace avec une architecture spécifique d'une période.

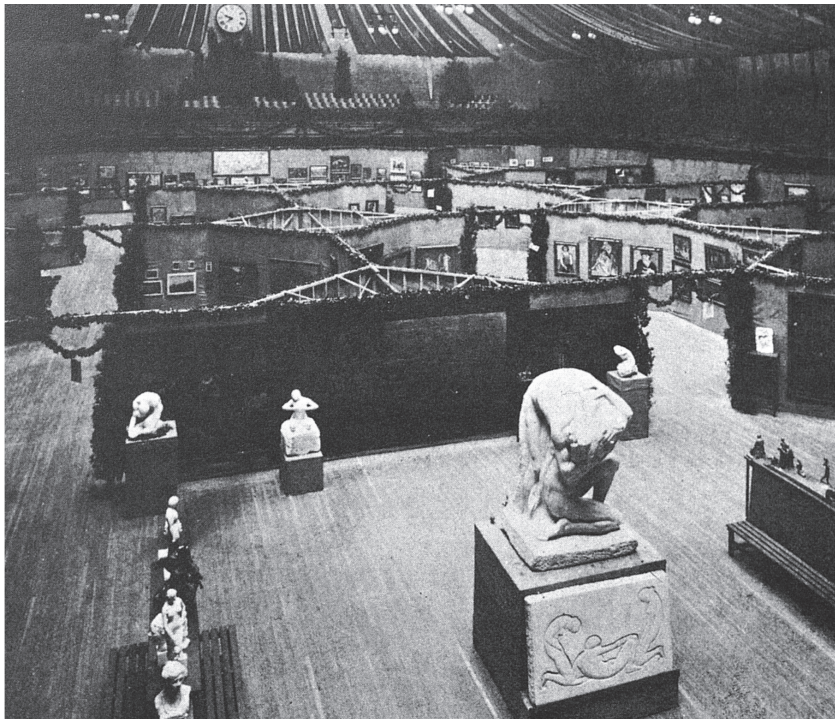
Entourer le spectateur par une accumulation d'œuvres se met en opposition à une séparation des œuvres afin de focaliser l'attention du spectateur spécifiquement sur une seule œuvre à la fois. Cette deuxième possibilité a été développée en lien avec la désertification des musées pour ne garder que les œuvres phares. C'est aussi une problématique très développée avec le White Cube, qui en coupant l'œuvre du monde extérieur pour apporter une neutralité au regard, a aussi espacé les œuvres

FIG 7

The Armory Show,
New York,
1913

Les parois sont
temporaires, et sont
soulignées par de
nombreuses plantes
vertes.

Œuvres présentes:
*Prodigal Son and His
Father* de George
Grey Barnard.



entre-elles pour ne pas qu'elles gênent le regard sur les autres.

Dans l'**Armory Show**, les artistes de l'AAPS ont préféré utiliser le concept de l'accumulation des œuvres sur les murs. Cette accumulation se fait avec l'accrochage, mais aussi avec la disposition des parois en octogone qui permet d'accrocher les tableaux jusque dans les angles. Cette accumulation empêche le spectateur de se focaliser facilement sur une seule œuvre, mais l'insère dans un espace fermé complètement entouré d'art. Cet espace fermé devient un nouveau monde en lui-même, permettant au spectateur de se couper de celui qu'il a laissé à l'extérieur. Ainsi l'**Armory Show** développe un des concepts utilisés dans le White Cube, l'isolation du monde extérieur, mais avec des techniques différentes. Au lieu de neutraliser toute référence au monde extérieur en offrant un espace complètement vide et blanc, l'**Armory Show** crée un nouveau monde avec des nouvelles références spatiales, coupant ainsi le lien avec le dehors.

Cette création d'un nouvel environnement est renforcée ici par l'architecture existante qui accueille l'exposition. Le Drill Hall, avec son plafond haut vitré, ses balcons, et l'ajout de bandes de tissus et de plantes, intègre le spectateur dans un espace qui n'est pas commun. Le plafond haut et l'ajout des bandes de tissus en forme d'hyperbole amènent un espace spectaculaire. Les balcons et les plantes, apportent un sens communautaire et institutionnel à l'espace.

Une critique peut être émise quand à la circulation mise en place dans cette exposition. En effet, il a été commenté que la présence de guides pour éclairer les visiteurs était plus que bienvenue. Le fait que la circulation et la direction à prendre dans l'exposition ne soient pas claires, est un problème de la scénographie. De plus, les salles ont été organisées selon une logique chronologique. Ce n'était donc pas une mise en place faite et voulue pour permettre au spectateur de déambuler de manière aléatoire dans l'exposition. Le principe de circulation contredit donc celui de la curation générale. En plus de ce problème, un fait déjà évoqué plus haut est le fait que le public avait tendance à passer outre l'art américain pour aller voir directement l'art européen, plus connu. L'AAPS, organisateur de l'exposition, auraient sûrement pu prévoir l'engouement des spectateurs pour l'art européen, et l'utiliser afin de promouvoir l'art américain. En effet, si une séparation moins importante avait été faite entre la partie américaine et l'europpéenne, les spectateurs, en allant admirer une œuvre de l'avant-garde européenne, auraient pu se retrouver à côté d'une œuvre américaine et ainsi découvrir une partie encore méconnue de leur culture.

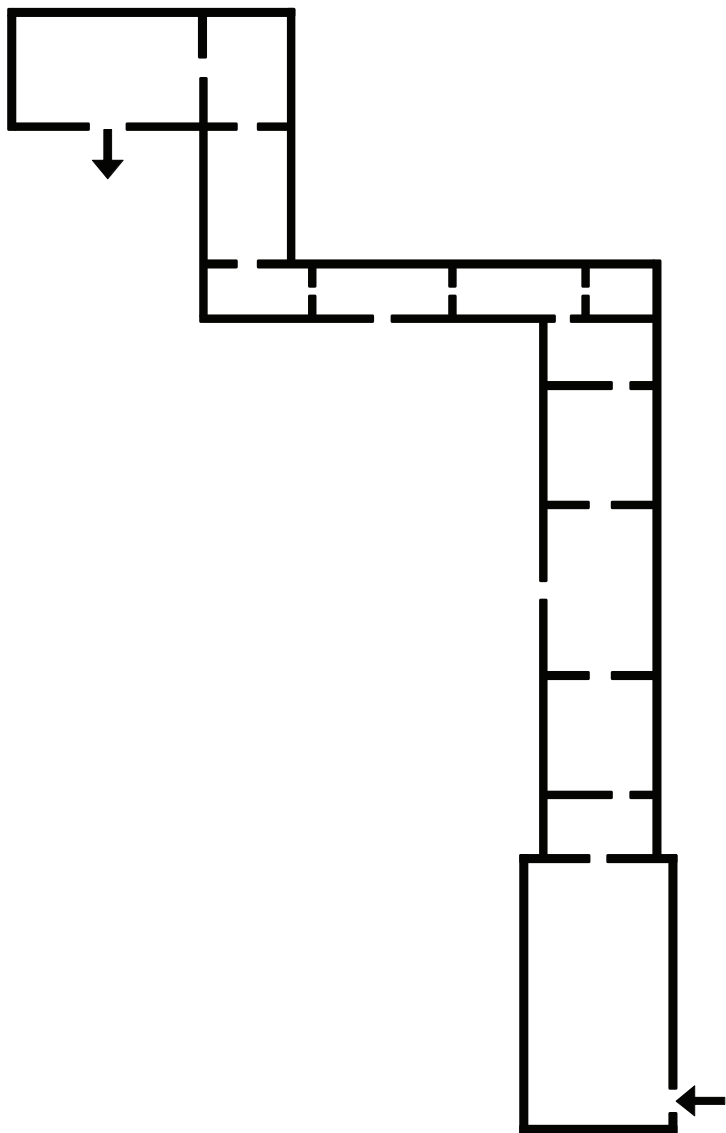
Ainsi, de manière générale, l'**Armory Show** introduit plusieurs thèmes qui seront ensuite développés dans cet énoncé. Particulièrement, la création d'un monde complètement isolé de l'extérieur qui est un des thèmes chers aux scénographes, et sera utilisé de différentes manières selon le sujet et l'organisation de l'exposition.

Références:

Schapiro, Meyer. *Selected Papers : Modern Art, 19th & 20th Centuries*. London : Chatto & Windus, 1978.

Stavitsky, Gail, McCarthy, Laurette E, Duncan, Charles H, and Montclair Art Museum. *The New Spirit : American Art in the Armory Show, 1913*. Montclair, N.J: Montclair Art Museum, 2013.

« The Armory Show at 100 ». *Archives of American Art Journal*, Vol. 51, n° 3/4 (Automne 2012). The University of Chicago Press on behalf of The Archives of American Art, Smithsonian Institution.



Plan
Film und Foto

5m

Film und Foto

1929

Durée de l'exposition: 13 jours

Surface de l'exposition: env. 720 m²

Nombre de salles: 13

Nombre d'artistes: env. 182

Nombre d'oeuvres: env. 1000

Photographies, Impressions, Films

Nombre de visiteurs: 10'000 à la mi-juin

Film und Foto a été organisée par le Deutscher Werkbund à la Neue Städtische Ausstellungshallen am Interimtheaterplatz (nouvelles salles d'exposition municipales) à Stuttgart du 18 mai au 7 juillet 1929. Elle avait pour but de présenter le développement international de la photographie, ses différentes techniques et utilisations. Il a été essayé de prendre le plus possible des artistes qui ont reconnu la photographie comme l'outil le plus avancé et à la page de leur temps.

L'exposition a été organisée par Gustav Stotz, mais de part la grande variété des œuvres et des nations présentées, ce dernier a demandé l'assistance d'autres personnalités, tel László Moholy-Nagy ou El Lissitzky. L'exposition est donc, en plus d'être le rassemblement de différentes œuvres de différents pays, un rassemblement de différentes techniques d'exposition.

Le Deutscher Werkbund, fondé à Munich en 1907, a produit plusieurs expositions, notamment d'architecture. L'association consistait à renforcer les inte-

rations entre l'art, l'industrie et l'artisanat. Elle a été démantelée peu après *Film und Foto*, en 1933, à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, avant d'être reconstituée après la guerre.

L'exposition commence par une salle montrant l'utilisation historique de la photographie, présentée par László Moholy-Nagy, peintre, photographe et grand défenseur de l'utilisation de la technologie et de l'industrie dans les arts. L'exposition se poursuit ensuite par des salles contenant des photographies par artistes ou par pays, montrant donc une grande variété de ce qu'était la photographie à cette époque, intégrant plusieurs techniques, allant de la phototypographie au photogramme, ainsi que des films. Les grands thèmes de cette exposition sont donc la présentation de nouvelles techniques dans une variété de pays, ce qui se retrouvera dans sa scénographie.

L'exposition s'articule en une longue enfilade qui se plie. On peut diviser l'exposition en quatre parties principales au niveau de son architecture, qui se retrouve dans les thèmes de l'exposition. La première est la grande salle du début, contenant la partie historique présentée par László Moholy-Nagy. La deuxième se compose de la première ligne d'enfilade avec des salles assez larges avec donc des formats carrés voire plus larges que longs. Ces salles sont des espaces en général destinés à un seul artiste, ou un groupe d'artistes venant d'un même pays. La troisième partie est constituée de la petite enfilade à

quatre salles exiguës, ces dernières ayant un format très allongé et sont plus longues que larges dans le sens de la marche. La dernière partie contient les trois dernières salles qui ont de nouveau des dimensions plus larges. Ces deux dernières parties sont principalement destinées à de l'art allemand. Les portes ne sont pas toujours alignées, en tout cas pas dans la deuxième partie, ce qui fait que le spectateur ne perçoit pas tout l'espace de l'exposition.

A part la disposition des salles, et donc le parcours du spectateur, le plan du bâtiment et son architecture n'influencent pas énormément le regard sur l'œuvre, ce seront plutôt les dispositifs ajoutés à cet existant qui influenceront le spectateur. En effet, même le rythme imposé par l'enfilade existante, a été déconstruit par des dispositifs placés ultérieurement, de nouvelles structures impliquant des nouvelles divisions d'espaces.

Les murs semblent, selon les photographies en noir et blanc de l'exposition, être blancs, et la lumière bien qu'il soit difficile de déterminer sa provenance, paraît être d'origine naturelle et se propager de manière diffuse dans l'exposition.

Différentes scénographies sont proposées le long de l'exposition, et illustrent différents thèmes. Cependant, il peut être constaté une unité générale, suivant le principe du Deutscher Werkbund de vouloir concilier industrie et esthétique. En effet, la plupart des scénographies, celles d'El Lissitzky et László Moholy-Nagy en particulier, se rapproche d'une

esthétique industrielle, avec des structures simples, légères, perpendiculaires et modulaires, comme le sont les grandes halles de production industrielle en architecture métallique.

De plus, selon les photographies de l'exposition, la plupart des dispositifs ont l'air d'être de couleur noire et blanche, s'ajoutant dans cette esthétique industrielle, souvent de tonalités grises dans l'imaginaire. Cela s'ajoute aussi à l'unité de l'exposition, puisque la majorité des œuvres étaient en noir et blanc. L'architecture de l'exposition s'accorde donc à son contenu, et vérifie aussi le lien avec une des caractéristiques principale du Werkbund, l'union entre différentes professions, allant de l'architecture à l'art, en passant par l'artisanat.

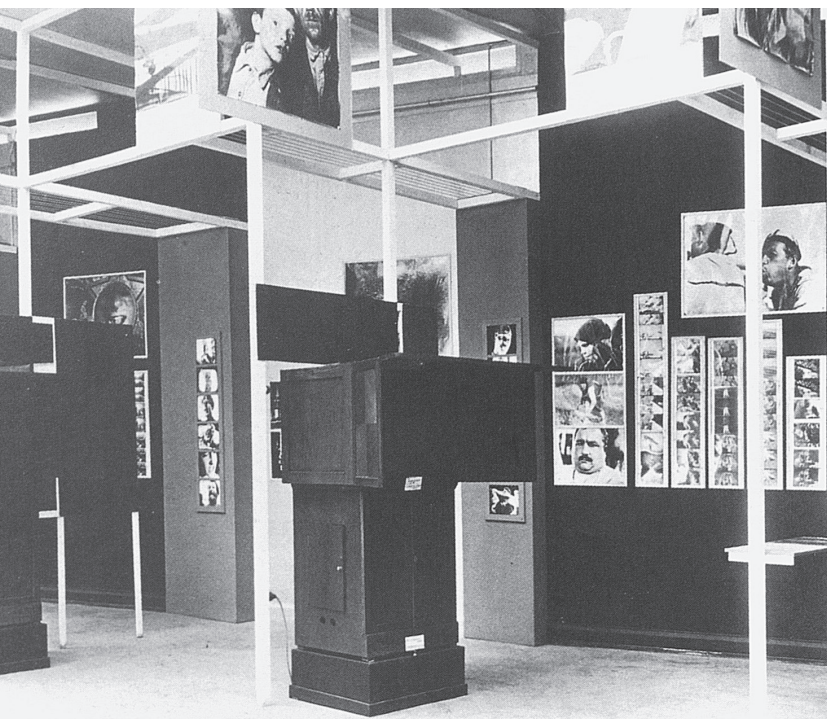


FIG 8
Film und Foto,
Stuttgart,
1929

Le style du Deutscher Werkbund est très présent, ici dans la salle dessinée par El Lissitzky, en mettant en valeur le lien entre l'esthétique et l'industriel.

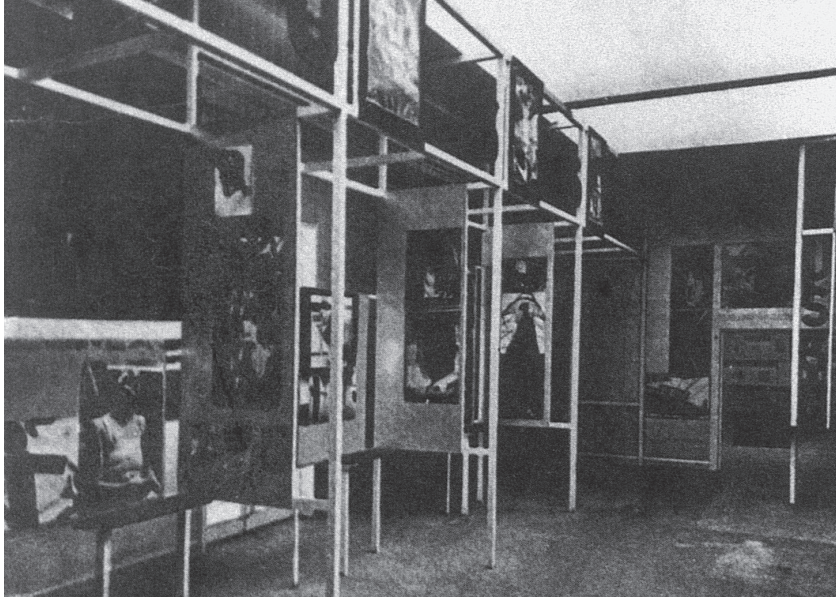
Œuvres présentes:
Films et
photographies
soviétiques.

FIG 9

Film und Foto,
Stuttgart,
1929

La salle conçue par
El Lissitzky, avec sa
structure laissant
passer les regards.

Œuvres présentes:
Travaux de 30
photographes
russes et des images
documentaires.



Une autre caractéristique importante de l'exposition **Film und Foto**, est la grande transparence des dispositifs. En effet, principalement dans la salle 4 conçue par El Lissitzky, la structure n'est pas complètement comblée par des panneaux de remplissage, permettant ainsi au regard de traverser différents plans et confronter plusieurs œuvres en même temps. Comme il le sera aussi développé pour l'exposition **Art of This Century**, le dispositif devient presque une œuvre en lui-même. Ici, le dispositif n'est pas à l'image des œuvres exposées, mais plutôt à l'image des dessins et peintures constructivistes d'El Lissitzky. Le dispositif devient donc une œuvre en elle-même, en trois dimensions, accueillant d'autres œuvres en son sein. Ce principe de placer le spectateur à l'intérieur d'une œuvre d'art avait déjà été développé précédemment par El Lissitzky, notamment dans la *Prounenraum* en 1923.

Un autre point à constater est l'accumulation et la proximité des œuvres entre elles. L'exposition avait pour but principal de montrer les variétés de techniques utilisées en photographie, et toute l'utilisation que les artistes pouvaient en faire. Il était donc important de proposer un grand nombre d'œuvres au public, ceci afin de montrer que la photographie était l'outil le plus récent et qu'il était possible de l'utiliser sous plusieurs formes. L'accumulation d'œuvres découle aussi du fait d'avoir pour certaines salles un seul artiste présentant un échantillon de son œuvre. Les œuvres ne sont plus présentées comme plein de petites entités, mais comme un seul ensemble représentant le travail de ce seul artiste.

Concernant la signalétique, des textes courts peints en noir sur les murs indiquent les différentes thématiques des salles. Une connexion avec l'exposition ***Entartete Kunst***, développée plus loin, peut être faite. En effet, contrairement à l'exposition de 1937, ***Film und Foto*** propose des textes minimaux, afin d'informer le nécessaire sans trop prendre d'attention du spectateur. La typographie même du texte montre quelque chose de très précis et net, qui ne veut pas ajouter de fioritures aux œuvres déjà très nombreuses.

FIG 10
Film und Foto,
Stuttgart,
1929

Les titres et
descriptions marqués
sur les murs dans les
salles sont très clairs
et sobres.

Œuvres présentes:
Catalogue du *First
International Dada
Fair*,
Montages de John
Heartfield.



L'exposition **Film und Foto** se présente donc comme un grand atlas des techniques et œuvres découlant de la photographie. Une grande variété d'œuvres et de techniques a été exposée, et même plusieurs dispositifs d'exposition sont présents. Comme un atlas proposant une accumulation d'information, **Film und Foto** a utilisé le fait d'avoir différentes personnes pour la conception de l'exposition, pour diviser l'exposition en parties et la rendre plus lisible.

Comme développé plus haut, les œuvres sont présentées comme des ensembles plus que comme des entités individuelles. Les divers dispositifs, de celui de László Moholy-Nagy à celui d'El Lissitzky, offrent une unité à l'intérieur d'une même salle ou d'un même thème, et divise l'exposition en différentes parties comme différents chapitres.

Malgré les différentes parties de l'exposition conçues par différentes personnalités, les œuvres se trouvent toutes exposées à travers des dispositifs entrant dans un thème général relié au Werkbund, le lien entre esthétique et industrialisation. Cela implique certes,



FIG 11

Film und Foto,
Stuttgart,
1929

Les grandes salles
sont subdivisées à
l'aide des dispositifs
des différents scénog-
raphes, ici celui de
Lászlo Moholy-Nagy.

Œuvres présentes:
Section historique,
contenant
notamment la
collection de
l'historien Erich
Stenger.

une division entre différentes parties, mais ces dernières se trouvent toutes intégrées dans un thème général dédié à l'exposition, permettant de ne pas confondre le spectateur.

Ainsi, malgré peut-être une exposition trop fournie en œuvres, le Deutscher Wekbund réussit ici à diviser une exposition en thèmes différents, tout en gardant une cohésion générale permettant de ne ni perdre le spectateur dans un trop plein d'informations, ni de le fatiguer après quelques salles dû à une certaine monotonie.

Une caractéristique commune aux différents dispositifs mis en place le long de l'exposition, est la division visuelle du grand nombre d'œuvres amenée par l'architecture. En effet, la scénographie, très présente qui pourrait sembler de trop ajoutée à l'accumulation des œuvres, aide en fait à leurs classification et clarification. Avec des divisions claires, et une structure orthogonale facilitant le cadrage des diffé-

rentes œuvres, l'architecture de la salle d'El Lissitzky par exemple aide à la visite du spectateur, en pré-machant d'une certaine manière le tri que celui-ci doit faire à la visite d'une exposition.

Ainsi, le tri et choix des œuvres, en général aujourd'hui faits par les curateurs, qui par un choix restreint d'œuvres exposées aide à la compréhension d'un sujet général, sont ici faits par l'architecture des dispositifs d'exposition. Comme si les œuvres n'avaient pas été présélectionnées, mais qu'elles avaient été classées et organisées par leur mise en place dans l'espace.

Malgré la division et classification amenées par les dispositifs, celui d'El Lissitzky intègre aussi une certaine notion de transparence. En effet, certes l'architecture qu'il a conçue divise les espaces, mais elle est assez légère pour laisser passer les regards à travers elle. Le spectateur est donc guidé par l'architecture, qui lui permet de diviser une accumulation d'œuvres où il est difficile de s'immerger, mais il lui est aussi permis de ressentir le cumul d'œuvres qui l'entoure. Le dispositif d'El Lissitzky, particulièrement, classe les œuvres sans nier leur nombre.

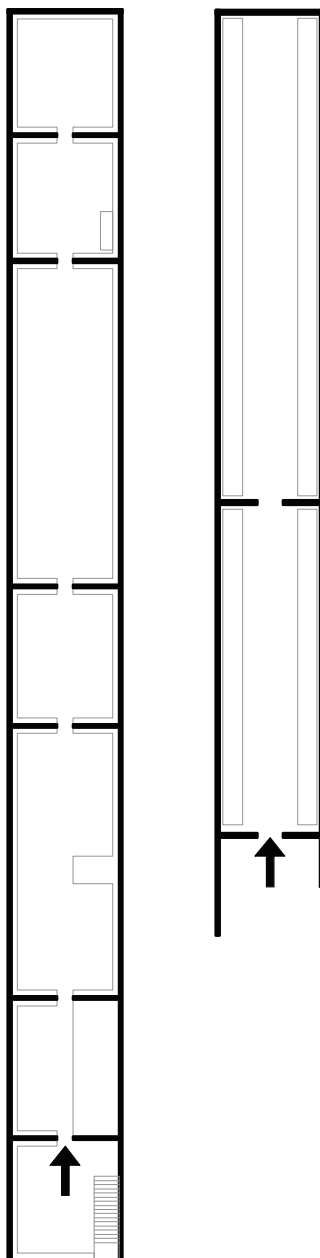
Pour une exposition intégrant une collection extrêmement fournie, puisque voulant montrer le maximum de possibilité d'une technique, **Film und Foto** semble réussir à ne pas lasser le spectateur ni par sa taille ni par monotonie, grâce à des dispositifs spécifiques qui arrivent à soutenir le spectateur, tout en s'inscrivant dans l'esthétique du Deutscher Werkbund, organisateur de l'exposition.

Références:

Graeve, Inka. « Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto ». Dans *Stationen der Moderne*. Berlin : Nicolai, 1988.

Lahs-Gonzales, Olivia. « Photography in Modern Europe ». Dans *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, Vol. 21, n° 4 (Printemps 1996) : pp. 1-64

Plan
Entartete Kunst



3m

Entartete Kunst

1937

Durée de l'exposition: 4,5 mois

Surface de l'exposition: env. 240 m²

Nombre de salles: 9

Nombre d'artistes: env. 112

Nombre d'oeuvres: 600-700

Peintures, Sculptures

Nombre de visiteurs: env. 2'000'000

L'exposition ***Entartete Kunst*** a été présentée à Munich au Hofgarten-Arkaden Archäologischen Institut (institut archéologique) du 18 juillet au 30 novembre 1937, comme propagande de l'Allemagne nazie. Elle montre le combat contre l'art moderne et a été conçue pour prouver que cet art était un art de déviance sociale, et qu'il ne pouvait donc pas être toléré, ***Entartete Kunst*** signifiant « art dégénéré ». Cette exposition est un exemple qui montrerait qu'en effet l'art est influencé par l'architecture et la scénographie qui l'entoure, mais cette influence peut tout aussi bien être négative pour notre regard sur les œuvres.

En plus de vouloir montrer la dégénérescence de l'œuvre et de l'artiste, cette exposition tente aussi de montrer la folie des musées et des institutions qui les accueillaient précédemment. En effet, une étiquette avec le nom du musée et son prix d'acquisition était placée sous chaque œuvre, voulant montrer l'indécence de la valeur de ces œuvres. Cette étiquette comportait aussi la mention : Acquis avec les taxes du peuple travailleur allemand.

A la demande d'Adolf Ziegler, organisateur de l'exposition, environ 600 œuvres ont été sélectionnées par Joseph Goebbels, ministre de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich pendant toute la période de pouvoir d'Adolf Hitler. Les styles sélectionnés incluent l'Expressionisme (pour la majeure partie), le Cubisme, le Futurisme, le Dadaïsme, le Vérisme, la Nouvelle Objectivité et le Constructivisme.

L'espace d'exposition choisi accueillait habituellement une collection de plâtres, dont certaines statues n'ont pas pu être sorties de l'espace de par leur taille et leur fragilité. Certains murs étaient recouverts de peintures du 16ème et 17ème siècle. Ces deux types d'œuvres présents ont du être cachés (ils ne faisaient en effet pas partie de la sélection de Goebbels, et ne représentaient pas une forme d'art dégénéré), et ont ainsi impliqué l'utilisation d'une seconde couche de paroi le long des murs.



FIG 12

Entartete Kunst,
Münich,
1937

Une deuxième
couche de mur re-
couvre l'espace tout
le long des parois
existantes.

Artistes présents:
Rudolf Belling, Eugen
Hoffmann, Kandinsky,
Lyonel Feininger,
Nolde, Conrad
Felixmüller et Walter
Dexel.

FIG 13

Entartete Kunst,
Münich,
1937

Les enfilades et
l'accumulation des
tableaux qui les
habitent tend à
saturer le spectateur.

Artistes présents:

Otto Dix, Otto
Schubert, Erich
Heckel et Kirchner.



L'espace se construit en deux longues enfilades sur deux niveaux. Ces enfilades sont constituées principalement de salles allongées, plus longues que larges, mais y sont parfois aussi intégrées des salles de dimensions beaucoup plus carrées. Les regards sont happés par la profondeur de l'enfilade, tout en ne sachant pas où se poser. L'espace existant a été presque totalement recouvert de nouvelles parois comme expliqué plus haut. Cet espace existant n'était donc pas important, voir niait le but premier de l'exposition, c'est-à-dire de montrer uniquement des œuvres d'art considérées comme dégénérées.

Le choix d'un espace long et fin, avec une sortie que d'un seul côté, et où le spectateur est ainsi obligé de revenir sur ses pas après avoir parcouru l'exposition, joue un rôle important. En effet, comme il sera décrit par la suite, l'exposition est conçue pour que le spectateur soit saturé d'œuvres, et qu'il se sente dégoûté par ce qu'il voit. Le fait de devoir revenir en arrière et voir toute l'exposition une deuxième fois, s'ajoute à cette saturation.

La scénographie est le point le plus important dans cette exposition, puisqu'elle a recouvert presque entièrement l'espace existant. Comme noté précédemment, le principal but étant d'amener au spectateur une saturation ou un dégoût pour les œuvres, plusieurs techniques ont été adoptées à cette fin.

La première est l'accumulation d'informations pour le regard, allant de la multiplication d'œuvres, à l'ajout abondant de textes et d'étiquettes. Ceci marche à la fois pour saturer le regard du spectateur, mais aussi pour détourner son regard des œuvres vers des slogans de propagande.

A ceci s'ajoute l'accrochage même des tableaux, qui semble être fait sans aucun soin. Les tableaux sont accrochés à des hauteurs très variables, très proches les uns des autres, et parfois même sans encadrement. Le manque de sérieux de l'accrochage indique aussi de manière plus ou moins subtile au spectateur qu'il n'y a pas de quoi s'attarder sur ces œuvres.

La deuxième couche de mur, précédemment abordée,

FIG 14

Entartete Kunst,
Münich,
1937

L'accrochage des
tableaux n'est pas
fait avec beaucoup
de soin, avec des hau-
teurs très différentes
et des encadrements
souvent manquants.

Œuvres présentes:
Composition de
Piet Mondrian,
des aquarelles de
Kandinsky et Klee.



est aussi un cadre spécifique pour le spectateur. En plus de cacher les œuvres existantes de l'espace, ces parois enferment complètement le spectateur et le privent du monde extérieur, puisque les fenêtres sont obstruées dans toute la partie basse, et sont disponibles uniquement pour apporter de la lumière. Le spectateur se sent donc prisonnier de tout cet art et de la folie illustrée.

En plus des œuvres sur les parois, de nombreux textes sont présents. Les plus présents sont de larges citations de Goebbels ou même de Hitler, condamnant l'art présent. La typographie même du texte illustre l'envie des organisateurs de rabaisser l'art montré. Elle est faite à la main, change à l'intérieur même de la phrase, et le texte ne suit pas une ligne droite mais plutôt des courbes aléatoires le long du mur. Des dessins sont certaines fois ajoutés en arrière plan du mur, directement sur les parois, rendant presque impossible pour le spectateur de se concentrer sur



FIG 15
Entartete Kunst,
Münich,
1937
L'ajout de dessins
et de textes sur les
murs, déconcentre
grandement le
spectateur des
œuvres.

Œuvres présentes:
Adventurer de
George Grosz, et
des sculptures de
Kirchner et Christoph
Voll.

une œuvre.

Pour finir, le placement des sculptures illustre aussi ce propos. La plupart des sculptures se trouvent sur un piédestal identique blanc. Elles sont toutes placées contre les parois, comme si elles avaient été poussées pour avoir plus de place, dénigrant ainsi leur valeur.

Il semble maintenant de plus en plus clair que l'architecture a un réel impact sur le regard du spectateur sur les œuvres. Cependant, même si ce regard diffère selon les expositions, est-il vraiment possible de complètement dénigrer une œuvre d'art ?

Dans *Entartete Kunst*, il semble que l'outil principal

est de détourner le regard du spectateur vers des informations de propagande, ainsi que de le saturer. Bien sûr, l'écriture de phrases propres au régime nazi sur les murs tend à rendre l'opinion du public négative vers les œuvres. La saturation d'œuvres rend l'expérience du spectateur fatigante, qui donc n'a plus la force de se concentrer sur la plupart des œuvres. Néanmoins les œuvres restent bien éclairées, avec une lumière diffuse, sont à des hauteurs raisonnables selon les salles, et certains espaces sont organisés par thématiques. La vision individuelle des œuvres est donc pour la plupart relativement correcte.

Est-il possible d'exposer les œuvres pour montrer qu'elles sont mauvaises ? Peut-être qu'il est impossible de rendre la vision d'une œuvre complètement négative par la simple utilisation de l'architecture. En effet, dénigrer les œuvres va à l'encontre du principe même d'exposition. Il faut y ajouter des textes autour pour persuader le spectateur de la connotation négative des œuvres, ici leur caractère dégénéré.

Pour résumer, il me semble que si les œuvres sont visibles, donc bien éclairées et à un endroit accessible, alors le spectateur est capable de les apprécier au moins individuellement. L'architecture impacte plus l'expérience globale du spectateur, en jouant sur ses ressentiments dans l'espace.

Dans *Entartete Kunst*, l'architecture de l'espace envahi et écœure le spectateur, mais c'est surtout les légendes et textes peints sur les murs, qui influent l'opinion du spectateur sur le message et les intentions des œuvres exposées.

En effet, sans les informations concernant le prix

d'achat des œuvres, le fait qu'elles ont été achetées avec l'argent public, et les slogans antisémites, cette exposition aurait été beaucoup plus sobre et aurait pu offrir une expérience non idéale certes, mais acceptable.

Cette exposition prouve même qu'il est impossible de dénigrer une œuvre si elle est uniquement exposée par elle-même, puisque c'est les informations qui les accompagnent qui ont ici choqués et offusqués le spectateur.

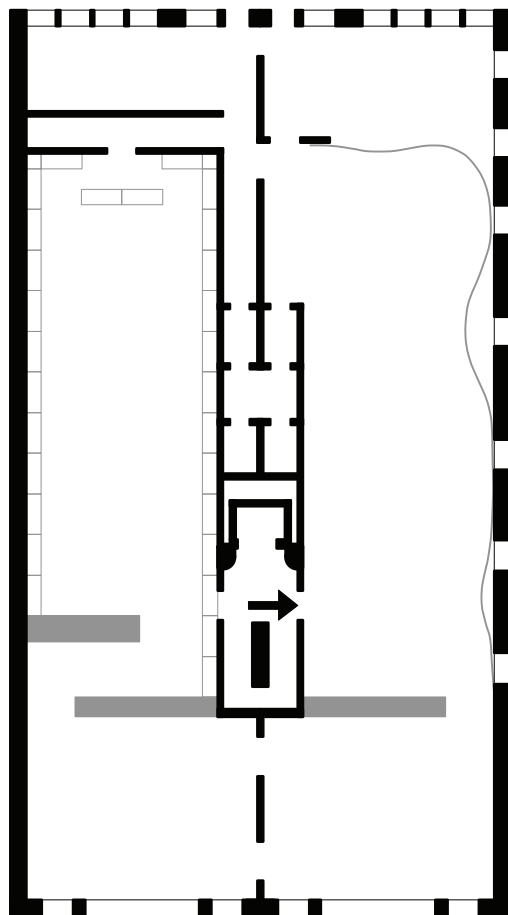
Entartete Kunst, en mettant en valeur techniquement les œuvres avec une bonne luminosité et un espace de galerie assez typique, s'octroie une certaine légitimité, puisqu'il n'est pas possible de lui reprocher d'avoir déprécié la visibilité des œuvres.

L'expérience d'une exposition est donc une combinaison entre la mise en valeur technique des œuvres, permettant de les admirer correctement, l'architecture de l'exposition qui gère surtout le ressenti global de la visite, et les informations mises en place pour instruire le spectateur. Une exposition idéalement conçue serait donc celle qui intégrerait ces trois visions dans sa composition.

Références:

Goggin, Mary-Margaret. « 'Decent' vs. 'Degenerate' Art : The National Socialist Case ». Dans *Art Journal*, Vol. 50, n°4 (Hiver 1991) : pp. 84-92

Peters, Olaf ed. *Degenerate Art : The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Munich : Prestel, 2014.



Plan
Art of This Century

2.5m

Art of This Century

1942

Durée de l'exposition: 4,5 ans

Surface de l'exposition: env. 360 m²

Nombre de salles: 5

Nombre d'artistes: env. 70

Nombre d'oeuvres: env. 175

Peintures, Sculptures

Nombre de visiteurs: inconnu

Art of This Century est une installation qui a présenté la collection de Peggy Guggenheim du 20 octobre 1942 au 31 mai 1947 à New York. Cette exposition se compose de trois espaces, l'Abstract Gallery, la Surrealist Gallery et la Kinetic Gallery, chacune ayant une scénographie différente et exposant des œuvres liées à leurs thèmes, et illustrant par leur architecture les aspects des œuvres qu'elles exposent.

Frederick Kiesler a été commissionné par Peggy Guggenheim pour mettre en place un espace pour les œuvres européennes qu'elle avait amené aux États-Unis durant l'occupation nazie.

Peggy Guggenheim, d'une certaine manière a suivi la logique des organisateurs du ***Armory Show*** et voulait offrir un espace pour montrer sa collection au public américain, mais aussi créer un espace pour de possibles rencontres entre artistes américains et européens. Ainsi, sa galerie se compose de trois espaces permanents montrant sa collection (Abstract Gallery, Surrealist Gallery et Kinetic Gallery), mais

aussi d'un espace de collection temporaire (Daylight Gallery) où l'avant-garde pouvait exposer et se rencontrer.

L'espace choisi pour accueillir cette galerie se trouve au dernier étage d'un bâtiment au sud de Central Park et a été converti à partir de deux magasins de tailleurs. Kiesler ayant énormément transformé l'espace à sa disposition, à l'aide de plusieurs éléments architecturaux, l'espace préexistant est très peu présent et visible. Une des principales conséquences de cela est l'obstruction des fenêtres dans les espaces permanents, même les ouvertures zénithales qui auraient pu amener de la lumière naturelle. L'environnement de l'exposition est donc complètement artificiel, où l'architecture, la lumière et même le son sont contrôlés.

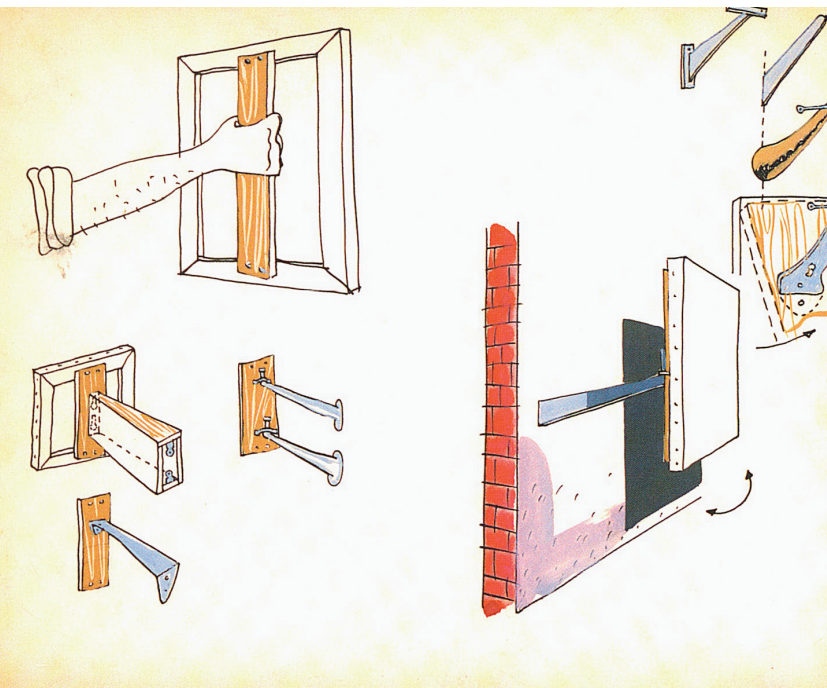


FIG 16
Art of This Century,
New York,
1942
Croquis de Frederick
Kiesler pour ses
dispositifs et la
possibilité pour le
spectateur d'ajuster
lui-même la position
des œuvres.

Avec cette exposition, Frederick Kiesler a voulu réduire voire effacer la distance entre le spectateur et les œuvres. Avec la création de dispositifs spéciaux, Kiesler invite le spectateur à bouger les œuvres, ajuster leurs angles et hauteurs. L'absence d'encadrement invite aussi à donner l'impression au spectateur d'être plus proche de l'art exposé. Ce principe est presque le contraire de celui utilisé pour l'exposition de propagande *Entartete Kunst* où il fallait que le spectateur se sente étranger aux œuvres. Les dispositifs permettant au spectateur de mettre en mouvement les œuvres sont multiples : dans l'Abstract Gallery, les tableaux sont accrochés à des pièces en bois tenant entre trois cordes, pouvant monter ou descendre. Dans la Surrealist Gallery, les tableaux sont accrochés à l'aide de supports métalliques permettant de changer l'angle du tableau. Pour finir, le meuble *correalist* de Kiesler, pouvait être utilisé pour dix-huit fonctions différentes, allant de différentes assises au piédestal.

Concernant l'Abstract Gallery, une des principales caractéristiques qui a été commentée, est le fait que l'espace d'exposition ressemble et a les mêmes similitudes que les tableaux qui y sont exposés. En effet, l'Abstract Gallery, avec ses lignes tendues et des tableaux rectangulaires placés comme flottant dans l'espace, a les mêmes attributs qu'une œuvre abstraite ou cubiste, comme par exemple l'œuvre exposée *Equilibrium* de Jean Hélion. L'espace est alors une mise en abyme des tableaux qu'il expose. La plupart des décisions architecturales semblent



FIG 17
Art of This Century,
New York,
1942
Vue de l'Abstract
Gallery.

Œuvres présentes:
Equilibrium de Jean
Héliou, *Developable
Surface* de Antoine
Pevsner.

donc maintenant claires : des tableaux sans cadre flottant dans l'air telle une composition de Hans Arp, des lignes blanches traversant et structurant l'espace, une couleur de sol turquoise très présente, une paroi sinueuse en toile, et des meubles à forme indéfinissable répartis dans l'espace, tous semblent sortis d'un tableau abstrait tel ceux de Fernand Léger ou Vassily Kandinsky.

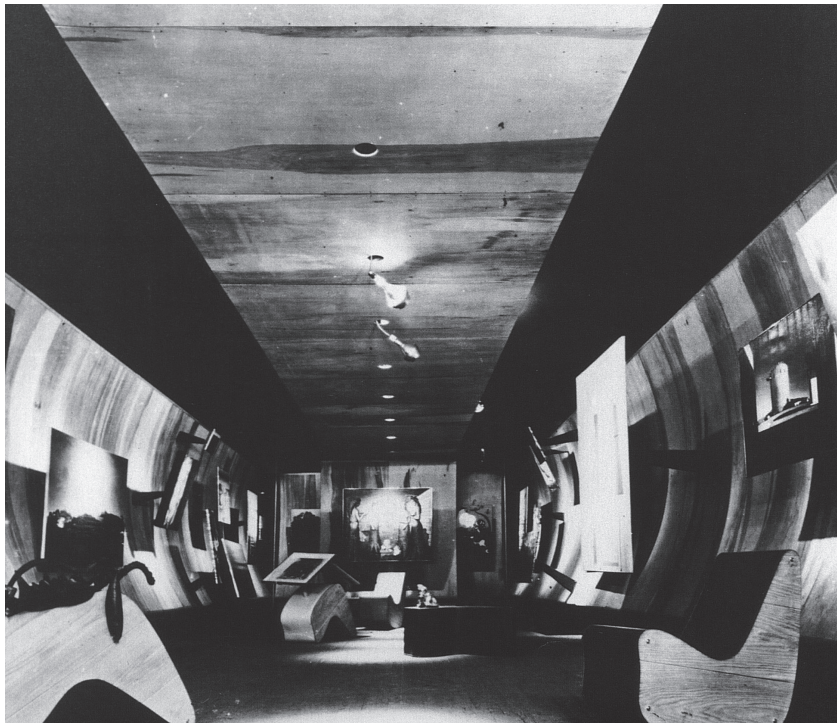
La Surrealist Gallery quant à elle, correspond aussi d'un certain point de vue aux œuvres qu'elle expose, mais plus conceptuellement que formellement. En effet, l'espace devient complètement hors du temps, un environnement fantastique qui serait difficile à expérimenter dans d'autres circonstances. Grâce à un nouveau matériau, le bois contreplaqué (qui accentue alors l'idée d'irréel), Kiesler crée une sorte de tunnel de bois, dans lequel les tableaux

sont accrochés de sorte à paraître flotter le long des parois. A cela s'additionne un système de lumières s'allumant alternativement à des endroits différents et un son diffusé de train en approche. Ces derniers ont du être enlevés car trop choquant.

A ces deux relativement grands espaces s'ajoute une petite partie appelée Kinetic Gallery, où Kiesler a inventé des dispositifs mécanique permettant au spectateur de percevoir des œuvres de manière différente, intégrant généralement un mouvement ou une perception spéciale. Ceux-ci impliquent une grande participation de la part du spectateur qui doit mettre en mouvement le mécanisme, confirmant la volonté de Kiesler de rapprocher l'œuvre et le spectateur.

FIG 18
Art of This Century,
New York,
1942
Vue de la Surrealist
Gallery.

Œuvres présentes:
*Woman with Her
Throat Cut* de
Giacometti, *The
Antipope* et *The
Entire City* de Max
Ernst, *The Break of
Day* de Paul Delvaux,
The Studio de Pablo
Picasso et *The Red
Tower* de Giorgio de
Chirico.



Finalement on peut voir comme la lumière a été conçue différemment selon les espaces. Dans l'Abstract Gallery, un simple néon au plafond accompagne le spectateur et éclaire les œuvres zénithalement et de manière relativement diffuse. Dans la Surrealist Gallery au contraire, ce sont des spots spécifiques accrochés au plafond qui éclairent les œuvres ponctuellement. Le projet de Kiesler prévoyait que la lumière continue d'accompagner le spectateur, mais à l'aide du système d'éclairage alternatif et chronométré qui a finalement été supprimé.



FIG 19
Art of This Century,
New York,
1942

La lumière dans
l'Abstract Gallery est
faite à l'aide d'un long
néon qui accompagne
le spectateur.

Œuvres présentes:
No. 2 de Fernand
Léger et *Construction
of Volumetric
Interrelationships*
de Georges
Vantongerloo.

Art of This Century fait donc partie des expositions qui ont une grande emprise sur la vision du spectateur sur l'œuvre. L'espace dicte presque ce que le spectateur doit percevoir et ressentir devant ces œuvres. La question principale est donc de savoir si l'architecture de l'espace doit expliquer, voire imposer une certaine vision des œuvres. En effet, une œuvre n'est-elle pas indépendante, et libre d'interprétation ? Une œuvre d'art est, bien sûr, d'abord l'expression d'un artiste. Mais dès le moment où elle est exposée, l'artiste perd un peu de sa mainmise sur son œuvre, et donne une partie du pouvoir au spectateur, celui de pouvoir interpréter l'objet qui se trouve devant lui selon sa propre expérience personnelle. L'artiste et le spectateur procèdent ainsi à un dialogue à travers l'œuvre.

Dans le cas d'***Art of This Century***, et de bien d'autres expositions, une troisième personne vient s'ajouter à la conversation, et ici attire la conversation selon son point de vue : l'architecte ou le scénographe d'exposition. Frederick Kiesler vient, par la création d'un espace spécifique, proposer une expérience au spectateur censée être celle qu'il doit ressentir devant l'œuvre. La question est donc la suivante : si l'espace doit expliquer l'œuvre, est-ce qu'un espace prenant la forme de l'œuvre est valable et cohérent ?

Plusieurs remarques sont nécessaires. L'explication et la contextualisation d'une exposition par son espace n'est pas nécessaire, mais peut être adoptable. Principalement dans les musées en tant qu'institution,

un des rôles de ceux-ci est la recherche et l'éducation. L'exposition peut ainsi être l'illustration d'un propos, et l'utilisation de l'espace comme médium est un outil comme un autre. Par contre, l'architecture et la scénographie peuvent aussi se retirer, et ainsi laisser de la place au spectateur pour faire sa propre interprétation, sans autre opinion préalable. Il est important de noter ici qu'une exposition, même avec un espace neutre, est déjà forcément une interprétation, notamment suite au choix du curateur des différentes œuvres exposées. L'utilisation de l'espace comme outil pour amener vers une interprétation spécifique n'est qu'un pas de plus à partir d'une interprétation déjà présente précédemment.

Ensuite, si l'on part du principe que l'espace et la scénographie d'une exposition sont des outils comme des autres pour aider à faire passer le message de l'exposition, est-ce que, comme c'est le cas dans **Art of This Century**, le fait de créer l'espace à l'image des œuvres, aide à leur compréhension ? Kiesler propose en effet une expérience, pouvoir se mouvoir dans un environnement calqué sur les œuvres que le spectateur admire. Peut-être qu'en effet la troisième dimension aide à la compréhension de l'idée de l'œuvre, et surtout de son style. Il me paraît cependant moins valable pour la perception d'une seule œuvre en particulier. De plus, montrer et pousser l'interprétation d'une vision par l'espace semble valable voire judicieux suivant les cas, cependant cela ne devrait pas empêcher le spectateur de pouvoir avoir d'autres interprétations plus personnelles. Si l'espace interdit

au spectateur d'avoir un dialogue personnel avec une œuvre, il empêche le dialogue personnel entre lui et l'artiste, à travers cette œuvre. Dans le cas d'**Art of This Century**, Peggy Guggenheim a d'ailleurs eu des doutes quant à la bonne perception de ses œuvres dans l'espace de Kiesler.

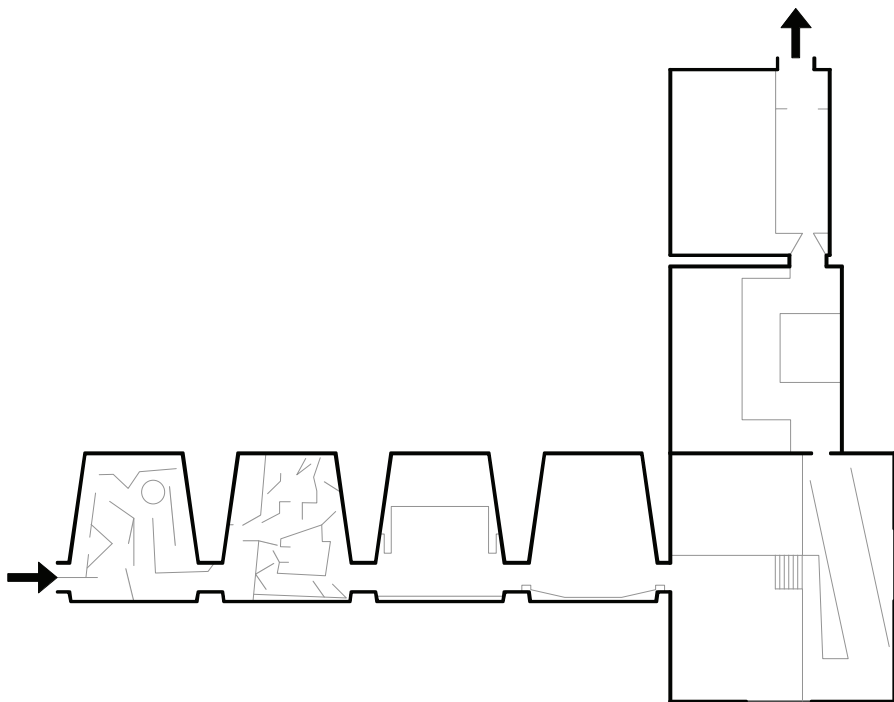
Dans le cas d'**Art of This Century**, l'espace de l'Abstract Gallery semble introduire une idée générale sur le style sans compromettre complètement le lien entre le spectateur et les œuvres. Cela a été plus compliqué avec la Surrealist Gallery, où l'automatisation des lumières a dû être annulée, puisqu'elle dérangeait trop la perception visuelle de l'œuvre. Elle devait aussi être trop présente pour permettre au spectateur de créer leur propre lien avec les objets exposés.

Références:

Haines-Cooke, Shirley. *Frederick Kiesler : Lost in History : Art of This Century and the Modern Art Gallery*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.

Phillips, Stephen John. *Elastic Architecture : Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 2017.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 1998.



Plan
Dylaby

4m

Dylaby

1962

Durée de l'exposition: 1 mois

Surface de l'exposition: env. 470 m²

Nombre de salles: 7

Nombre d'artistes: 6

Nombre d'oeuvres: 9

Installations

Nombre de visiteurs: inconnu

Dylaby est une exposition présentée au Stedelijk Museum à Amsterdam entre le 30 Août et le 30 Septembre 1962. Le terme **Dylaby** signifie *Dynamic Labyrinth* et accueille des installations de six artistes. De manière similaire à **Art of This Century**, **Dylaby** réduit aussi la distance entre le spectateur et l'œuvre, en permettant au spectateur d'entrer dans les installations et d'interagir avec elles.

L'exposition a été commissionnée par Willem Sandberg, alors conservateur du Stedelijk Museum, suite aux travaux de Jean Tinguely qui sera un des artistes principal de cette exposition.

Pour cette exposition, Sandberg a laissé les artistes développer par eux-mêmes leurs installations dans l'espace d'exposition, avec l'aide matériel du musée. Son souhait initial était que les artistes travaillent ensemble pour créer une seule installation commune le long de l'exposition, mais les artistes se sont tous attribués leur propre espace.

Ainsi pour ce cas, il n'y a ni scénographe, architecte

ou artiste extérieur qui a mis en place l'exposition, mais ce sont les œuvres même qui constituent la scénographie.

Comme pour ***Art of This Century***, l'espace existant de l'exposition et du musée est peu visible. Ici les installations des artistes sont souvent trop fournies et prenantes pour laisser de la place à l'espace existant. Par exemple, la forme des quatre premières salles est trapézoïdale mais ceci est discernable uniquement dans la salle quatre, développée par Martial Raysse. Les trois dernières salles (5, 6, 7) laissent aussi plus ou moins paraître l'espace existant, qui est néanmoins très simple, le seul élément à distinguer étant une fenêtre. Les artistes se sont donc complètement appropriés l'espace, niant presque l'existence d'une architecture préalable à leurs installations.

Chaque artiste s'étant approprié des espaces personnels, l'espace et le rapport à l'œuvre est différent suivant les salles.

Les deux premières salles, proposées par Daniel Spoerri et Per Olof Ultvedt, sont assez similaires et sont les salles qui se rapprochent le plus d'un labyrinthe. Le spectateur entrent dans une structure comportant plusieurs chemins, et de nombreux petits espaces résiduels accueillant des œuvres indépendantes. Ici, l'expérience est plus mise en avant que des œuvres individuelles exposées.

La troisième pièce est aussi mise en place par Daniel Spoerri. Avec un décor de musée conventionnel,

FIG 20
Dylaby,
Amsterdam,
1962

Vue de la salle 3,
avec installation de
Daniel Spoerri, où le
spectateur se trouve
dans un monde
renversé à 90 degrés.



mais retourné à 90 degrés de sorte à ce que le spectateur ait l'impression de marcher sur les murs, Spoerri annonce au spectateur, par ce simple geste, qu'il se trouve dans une œuvre d'art. Tout est conventionnel, le spectateur se serait senti extérieur à l'œuvre comme dans tout musée ordinaire. Mais par l'acte de la rotation, Spoerri déboussole complètement le spectateur, qui par le fait de se sentir appartenir à l'œuvre d'art, remet en question l'espace qu'elle illustre.

La quatrième salle est installée par Martial Raysse. Cette installation est la plus conventionnelle, dans le sens qu'elle ne rajoute pas un espace dans l'existant, et elle ne déboussole pas le spectateur en dehors du fait qu'elle utilise du matériel distinctif et non artistique habituellement. Par contre, elle apporte

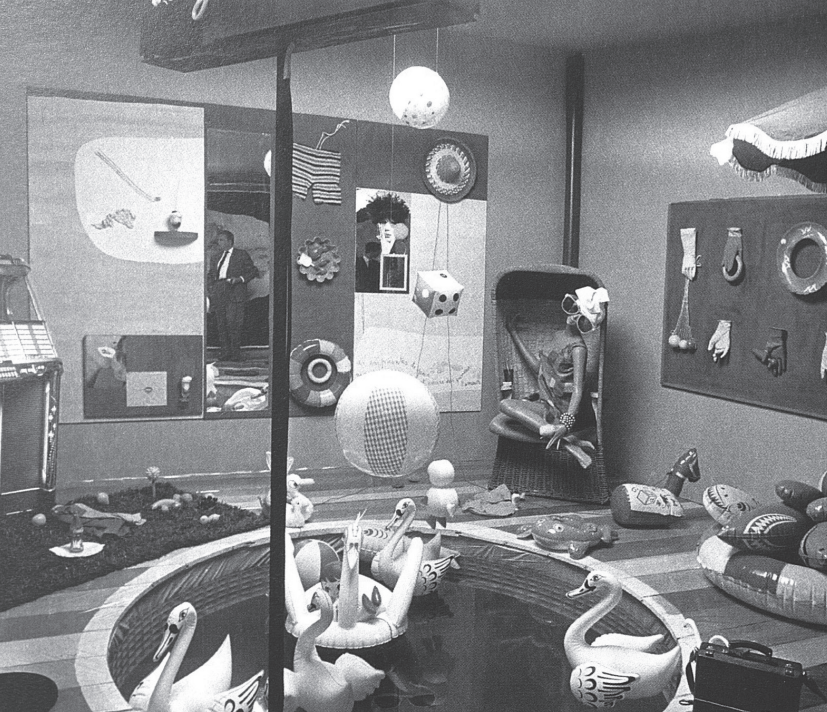


FIG 21
Dylaby,
Amsterdam,
1962
Vue de la salle 4
avec l'œuvre de
Martial Raysse, où le
spectateur pouvait
trempers ses pieds
dans une petite
piscine centrale.

au spectateur des expériences qui ne sont pas communes dans les musées, comme pouvoir tremper ses pieds dans la piscine centrale.

La cinquième salle est partagée entre une installation de Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt. A nouveau, la salle n'est pas particulièrement changée avec les installations, mais ces dernières continuent à impliquer le spectateur dans leur conception, avec principalement l'œuvre de Niki de Saint Phalle, où le spectateur peut tirer sur des sacs de peintures pour faire couler des couleurs sur une sculpture de Saint Phalle préalablement blanche.

La salle habitée par les œuvres de Robert Rauschenberg amène quant à elle plusieurs spécificités sur la scénographie. Elle comporte quatre installations

FIG 22

Dylaby,
Amsterdam,
1962

L'installation
Shooting Gallery
de Niki de Saint
Phalle demandait
la participation
du spectateur, qui
pouvait tirer sur
des sacs remplis
de couleurs qui
coulaient ensuite
sur une installation
préalablement
blanche.



de l'artiste autour d'une plateforme permettant au spectateur de cheminer. En plus de cette plateforme sur laquelle est marquée des indications routières, Rauschenberg a placé ses installations à l'intérieur de cages. Contrairement aux premières salles, où le spectateur se trouvait à l'intérieur de l'œuvre, avec les cages autour des œuvres de Rauschenberg, le spectateur est forcé de rester à l'extérieur, avec une distance encore plus grande que dans une exposition conventionnelle. Il est forcé de constater un lien avec l'idée du zoo. Est-ce que la mise en cage est un emprisonnement de l'œuvre, ou bien permet-elle de la protéger de spectateurs trop maladroits ?

La dernière salle comporte une dernière installation mise en place par Jean Tinguely. Elle se trouve dans une salle construite dans l'espace existant, aux dimensions minimales et où se trouvent des ballons à hélium. Le spectateur a de nouveau ses sens débousolés. En effet, il se trouve dans une salle à plafond bas et au sol penché. Cela devient ainsi un espace défiant les sensations et les repères du visiteur.

En tout, l'exposition crée des environnements, où le spectateur peut expérimenter des pratiques non possibles dans un musée habituellement, et même dans la vie en général.

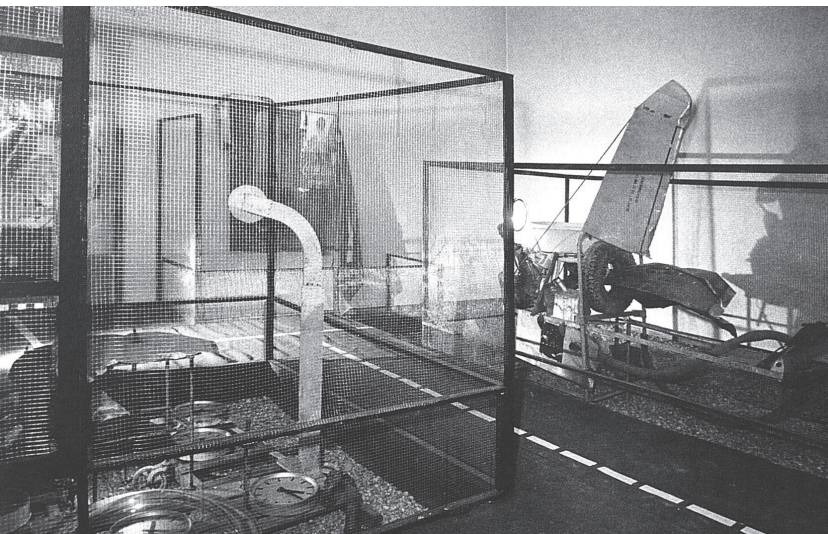


FIG 23
Dylaby,
Amsterdam,
1962
La salle 6 accueille
l'œuvre de Robert
Rauschenberg, qui
a mis en cage ses
propres installations.



FIG 24
Dylaby,
Amsterdam,
1962
La dernière salle
a été organisée
par Jean Tinguely,
qui déboussole
complètement
le spectateur
avec un espace
aux proportions
étourdissantes.

Contrairement aux autres expositions, pour **Dylaby**, le curateur est seulement présent en amont, c'est-à-dire dans l'idée même de l'exposition et dans le choix des artistes.

Ensuite, tout est entre les mains des artistes: où se placer dans l'espace existant, la division de l'espace entre les œuvres, quelles œuvres ils y placent et comment ils les mettent en relation. Les artistes ont une totale maîtrise de l'exposition et de sa scénographie, il n'y a aucun intermédiaire qui décide quelles sont les relations entre les œuvres et leurs emplacements.

Ainsi, il n'existe presque plus de frontière entre le spectateur et l'artiste, l'exposition étant exactement le sentiment et le message que l'artiste veut faire passer au spectateur. Contrairement à **Les Immatériaux**, alors que celle-ci a aussi un environnement très défini qui offre une expérience inédite au spectateur, **Dylaby** est une grande installation, où l'expérience est l'œuvre elle-même. L'expérience n'est pas un postulat extérieur utilisant des œuvres comme support, mais le message principal de l'artiste. D'une certaine manière, l'exposition **Dylaby** n'a pas de forme, puisque sa forme est son fond.

Dylaby amène ainsi la question suivante : est-ce qu'il y a une pertinence à ce que l'artiste soit celui qui met en place sa propre exposition ? Si c'est le cas, est-elle plus grande que si c'est une personne tierce, tel un curateur, qui s'en charge ?

De plus en plus jusqu'à aujourd'hui, les professions dans le domaine de l'art et de l'architecture se subdivisent et se spécifient. Il est donc plus commun de

trouver des équipes formant des expositions, plutôt qu'une seule personnalité.

Dans le cas de **Dylaby**, où les artistes ont créé des installations dans tout l'espace disponible, il paraît sensé qu'il n'y ait pas besoin d'une tierce personne. Les artistes ont en effet ici été invités pour créer un environnement, une œuvre sur place spécifique à l'endroit et au temps de l'exposition. Ceci rend l'œuvre indépendante d'un choix curatorial, mais complètement dépendante de son emplacement dans l'espace, défini par l'artiste. Ainsi, selon le thème et le sujet de base de l'exposition, c'est bien l'artiste qui doit prendre en main la scénographie complète de l'exposition, qui devient ainsi elle-même une œuvre. Aussi, le fait que tout ce qui fait partie de l'exposition, exposé comme exposant, à été déterminé par l'artiste, rend toutes leurs décisions légitimes et valables. Par exemple, la salle utilisée par Rauschenberg, où il a placé ses œuvres dans des cages, aurait certainement été très discutable si cela avait été fait par une personne extérieure à l'œuvre. Cependant, ce geste ayant été fait initialement par l'artiste, cet acte respecte forcément l'œuvre puisqu'en faisant partie.

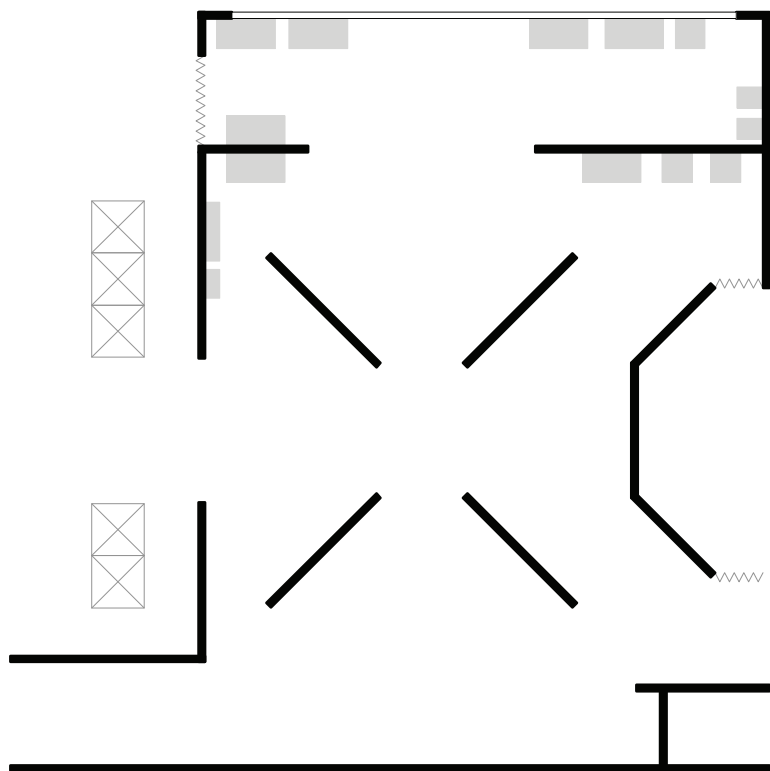
Dylaby permet ainsi de mettre en exergue la difficulté du travail du scénographe. En effet, contrairement à l'artiste qui peut intégrer à son œuvre n'importe quel dispositif, tout ce qui est conçu par le scénographe ne peut devenir une part de l'œuvre, mais reste un outil externe. Cet outil doit rester un moyen de mettre en avant l'œuvre et ne doit pas la dénaturer. Le geste de mise en exposition d'une œuvre devient d'autant

plus délicat avec l'avènement de l'art conceptuel, puisqu'il rend difficile pour le spectateur de déterminer qu'est-ce qui fait partie de l'œuvre et qu'est-ce qui ne l'est pas.

Références:

Leeuw-Marcar, Ank. *Willem Sandberg, Portrait of an Artist*. Amsterdam : Valiz, 2013.

Trierweiler, Denis. *L'Art De L'exposition : Une Documentation Sur Trente Expositions Exemplaires Du XXe Siècle*. Paris: Editions Du Regard, 1998.



Plan
Information

Dessiné d'après photographies

3m

Information

1970

Durée de l'exposition: 2 mois

Surface de l'exposition: env. 1350 m²

Nombre de salles: env. 3

Nombre d'artistes: plus de 150

Nombre d'œuvres: env. 300

Conceptuel

Nombre de visiteurs: inconnu

Le Museum of Modern Art à New York propose, du 2 juillet au 20 septembre 1970, une exposition d'art conceptuel appelée **Information**. Considérée comme une exposition politique et radicale, elle met en scène des artistes conceptuels. Le titre **Information** donne à l'exposition un caractère d'étude, proposant un grand catalogue d'œuvres internationales conceptuelles, elle a d'ailleurs été présentée comme un *International Report*. L'exposition offre un dialogue direct entre les artistes et le spectateur, grâce à des installations conçues par les artistes demandant l'avis et des actions de la part des spectateurs.

De plus, le titre **Information** renforce le poids du thème conceptuel de l'exposition. En effet, l'art conceptuel dialoguant beaucoup avec une idée, plus qu'un rapport esthétique, le terme « information » lui correspond donc bien.

La mise en place de l'exposition s'est faite sans curateur. 150 artistes ont été appelés à envoyer une œuvre à reproduire sur place. Chaque artiste pou-

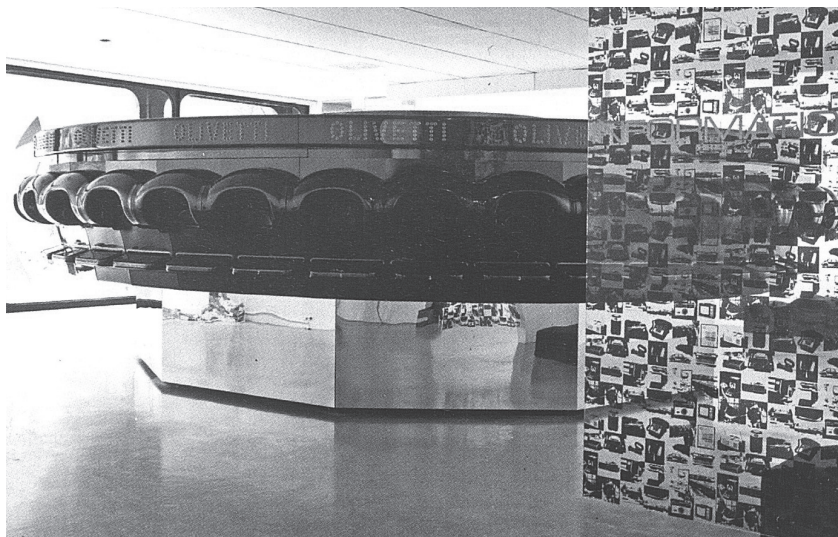
vait ensuite monter son installation, ou seulement envoyer des indications pour que le musée le fasse. La répartition des œuvres s'est donc fait après la réception des œuvres. Ainsi, le lien entre l'artiste et le spectateur se renforce aussi ici, puisque les artistes choisissent eux-mêmes directement ce qu'ils veulent montrer. Cet appel aux artistes à envoyer leurs œuvres, ouvre une communication entre l'intérieur et l'extérieur du musée. Ce thème se retrouvera dans certaines œuvres exposées dans **Information**, comme celle de Vito Acconci, *Service Area*, qui a redirigé tout le courrier personnel de l'artiste au musée.

Le MoMA a ouvert ses portes en 1929 avec l'utilisation d'un espace nouveau, le White Cube, qu'il a ensuite démocratisé et popularisé au fil du 20ème siècle. L'exposition **Information** se trouve dans une de ses galeries, dans un espace tout aussi blanc que le reste du musée. Le White Cube est un espace d'exposition majoritairement blanc, conçu pour permettre un environnement idéal pour le regard et la perception de l'art, en effaçant tout lien et rapport avec le monde extérieur. Le White Cube, par sa neutralité, se veut être l'espace d'exposition idéal, puisqu'il ne présente théoriquement aucune distraction pouvant nuire à l'attention qui devrait être portée à l'œuvre. Le White Cube est très présent dans **Information**, qui est une des expositions développée ici qui s'y rapproche le plus.

Information s'insère donc dans un espace blanc, mais, avec l'ajout de différents dispositifs, s'éloigne quelque peu de l'idée de neutralité totale du White Cube. L'exposition se compose de trois espaces principaux : l'espace à l'entrée qui contient le dispositif de vidéos Olivetti, l'espace principal avec la plupart des œuvres, et l'espace présentant l'œuvre de Helio Oiticica *Barracao Experiment 2*, structure où le public pouvait grimper et s'y reposer. D'autres œuvres sont aussi présentes dans le jardin du MoMA.

Concernant l'espace à l'entrée avec le dispositif Olivetti, on peut constater une nouvelle forme de projections de vidéos, consistant en un grand objet de forme circulaire permettant de regarder plus de 40 films simultanément, mais où le spectateur se retrouve seul face à une vidéo particulière. Ce dispositif isole chaque spectateur du groupe, par rapport à une projection habituelle sur grand écran. Il propose donc une nouvelle façon de regarder les œuvres multimédia, avec un lien entre œuvre et

FIG 25
Information,
New York,
1970
Dispositif Olivetti
visual jukebox,
permettant de voir
individuellement
jusqu'à 40 films
simultanément.



spectateur beaucoup plus proche.

L'espace principal a été composé avec l'ajout de parois agencées comme les extrémités d'une croix, symétriquement dans l'espace. Cela crée des perspectives à travers l'espace et entre les différentes installations, qui guident et focalisent le spectateur sur certaines œuvres. Selon certains points de vue, l'agencement de ces parois découpe l'espace et donne l'impression d'avoir de multiples espaces continus et non pas un seul grand vide, qui donne ainsi le sentiment d'avoir une plus grande exposition que si les parois n'étaient pas présentes. Dans d'autres points de vue, si le spectateur se trouve face à la tranche des parois, ces dernières fracturent la vision

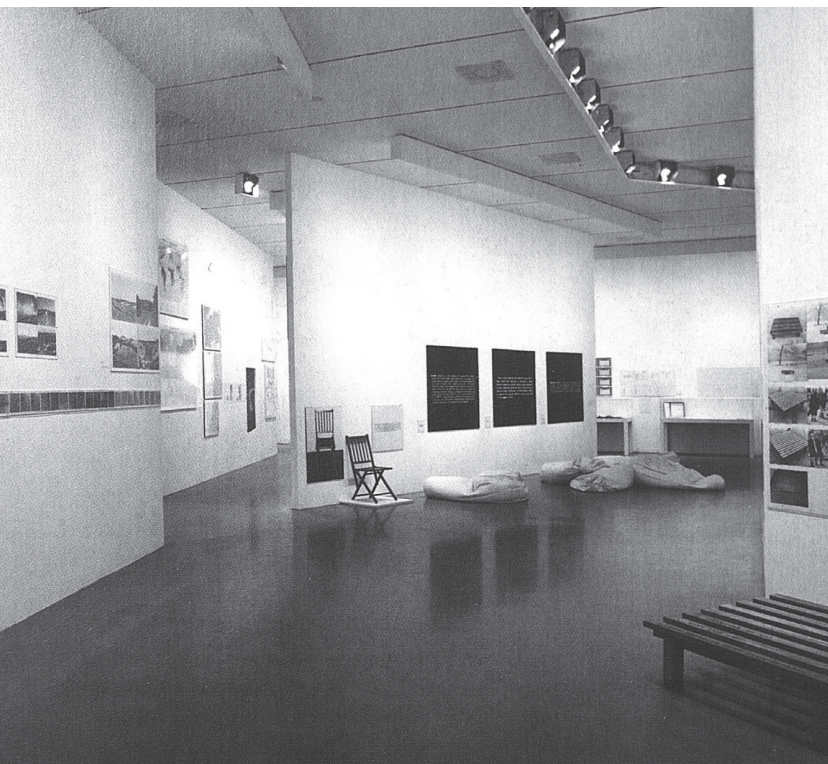


FIG 26
Information,
New York,
1970

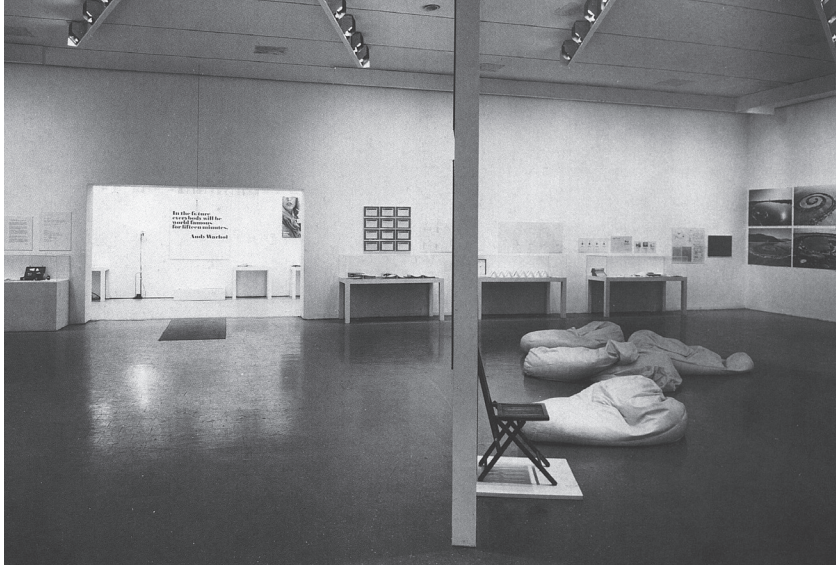
Avec les murs placés en angle, la pièce est découpée en de multiples espaces continus.

Œuvres présentes:
Noon Time Piece de Roger Curforth, *One of Three Chairs* de Joseph Kosuth, les travaux de la série *Art as Idea as Idea* et la plateforme verte de Stig Brøgger.

FIG 27
Information,
New York,
1970

Vision de l'espace
fracturé par les murs
centraux, et vue sur
l'espace annexe à la
salle principale.

Œuvres présentes:
Une citation de Andy
Warhol et *Spiral Jetty*
de Robert Smithson.



de l'espace.

L'élément le plus utilisé pour exposer les œuvres, en dehors des parois, sont les tables blanches, basiques et placées contre les murs. Elles s'insèrent dans une atmosphère très aseptique, amenant un rapport journalistique, qui tisse le thème de répertoire (un des buts de l'exposition) comme pourrait le faire des archives.

FIG 28
Information,
New York,
1970

Les tables blanches,
placées contre les
murs, accueillent
aussi des œuvres
d'art.

Œuvres présentes:
Landscape Manual
de Jeff Wall.



C'est donc plutôt la mise en place de l'exposition, plus que le White Cube, qui donne ce sens de neutralité à l'espace. En effet, le fait de montrer les œuvres de manière journalistique, met en un certain sens les œuvres sur un pied d'égalité (ce qui est contredit par l'agencement des parois donnant des perspectives spécifiques), construisant un catalogue et mettant en lumière les pratiques des artistes conceptuels de l'époque.

L'utilisation des codes du White Cube est aussi visible dans la partie annexe à la partie principale. Cette annexe possède des fenêtres le long d'une de ses faces, qui sont partiellement opacifiée sur la partie basse. De ce fait, depuis l'espace principal, il est impossible de dire que ces fenêtres sont présentes. Cette technique est très en corrélation avec l'idée du White Cube, qui en plus de proposer un espace le plus neutre possible, tente de couper le spectateur du monde extérieur. Dans le cas d'**Information**, cette coupure du monde ajoute une couche à l'exposition des œuvres en tant que répertoire, rapprochant l'exposition d'un catalogue plutôt que d'un espace réel. Le catalogue effectif de l'exposition, propose d'ailleurs aussi un énorme index contenant même des artistes non représentés dans l'exposition.

Ainsi, le White Cube est ici utilisé pour ses attributs habituels, mais qui servent aussi à un propos plus spécifique pour le thème général de l'exposition.

Le grand thème qu'il est important de développer en corrélation avec **Information** est le concept de

neutralité de l'exposition, et si celle-ci est bénéfique pour la perception des œuvres d'art. D'une part, il est important de définir si le White Cube est plus valable que tout autre espace d'exposition, et d'autre part si **Information** s'intègre ou non dans la logique du White Cube.

Le White Cube est un espace de galerie rectangulaire ou carré, avec des murs blancs, un sol généralement gris ou en revêtement bois et une lumière zénithale. Cet espace est souvent décrit comme neutre, puisque n'amenant aucune distraction au regard sur l'œuvre. Cette neutralité et absence de distraction place souvent le White Cube comme l'espace idéal pour les expositions d'œuvres d'art, principalement contemporaines.

Le White Cube est beaucoup utilisé aujourd'hui, mais principalement dans des expositions permanentes. En effet, il semble y avoir une tendance à utiliser le White Cube pour les collections exposées tout au long de l'année, et des dispositifs d'exposition plus caractéristiques pour les expositions temporaires. Cela peut se voir au MoMA, mais aussi dans les autres grands centres muséaux internationaux. Ainsi, on pourrait déduire que l'utilisation du White Cube est plus intéressante pour les collections permanentes, collections qui exposent des œuvres d'art qui n'ont pas forcément de lien entre elles autre que le fait d'appartenir au même musée ou collectionneur. Par contre, dans des expositions temporaires, où souvent un propos est développé et démontré avec les œuvres d'art, la scénographie prend un

aspect plus particulier, pour venir s'insérer dans la thématique générale. Ainsi, dans les musées, de nombreuses expositions transforment quelque peu le White Cube, principalement dans les expositions temporaires, afin de servir la définition d'un sujet.

C'est un peu ce qu'il se passe dans **Information**, qui utilise les codes du White Cube et s'en sert pour définir son thème. **Information** est-elle donc une exposition s'insérant dans la logique du White Cube, ou met-elle en place des caractéristiques pour servir son thème, qui se trouvent être les mêmes que celles du White Cube ?

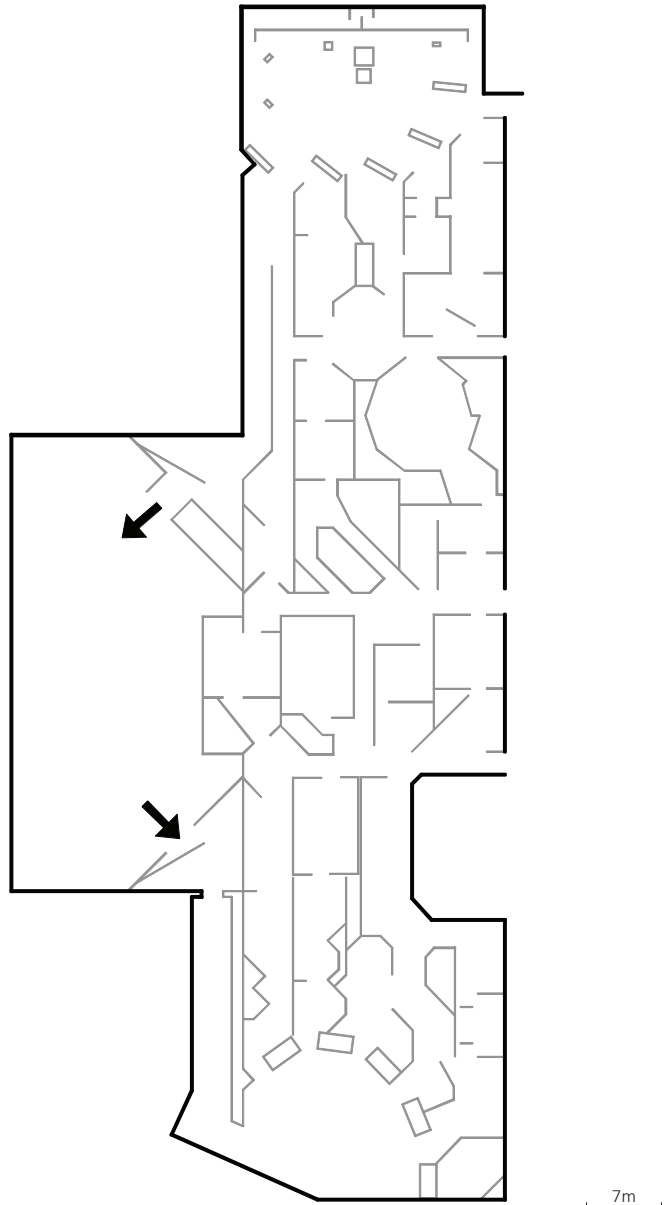
Information, tout comme le White Cube, se trouve dans un espace rectangulaire, comporte des murs blancs et un sol foncé, et la lumière artificielle est fixée au plafond. L'exposition comporte donc la plupart des caractéristiques du White Cube. Cependant, elle ajoute aussi ses propres dispositifs, c'est-à-dire les tables blanches et les parois positionnés en angle par rapport aux murs. **Information** est donc un White Cube transformé pour faire passer l'idée qui est propre à l'exposition, qui est ce catalogue presque journalistique des différentes œuvres exposées. Le fait que ces œuvres soient pour la plupart radicales ou politiques, s'insère dans l'idée d'avoir une exposition en tant que rapport. Le sentiment journalistique qui en découle, et donc son lien à la neutralité de l'espace d'exposition, proviennent du thème même de l'exposition.

Dans tous les cas, le fait qu'**Information** ait choisi d'utiliser les caractéristiques de l'espace dit neutre,

nous aide à comprendre les motivations de l'usage du White Cube. En effet, si pour avoir un environnement de catalogage de différentes œuvres, de manière journalistique et donc neutre, les organisateurs d'***Information*** ont utilisé une forme proche du White Cube c'est que ce dernier est, au moins dans l'imaginaire collectif, un espace d'exposition neutre. Pour avoir un espace neutre, suffit-il d'utiliser un espace connu pour être neutre ? Le fait que le spectateur soit convaincu que l'espace soit neutre, peut altérer sa perception et l'entraîner à penser que l'exposition qu'il visite est elle aussi neutre.

Références:

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 1998.



Plan
Les Immatériaux

Les Immatériaux

1985

Durée de l'exposition: 3,5 mois

Surface de l'exposition: env. 3100 m²

Nombre de salles: 60 (sites)

Nombre d'artistes: env. 43

Nombre d'oeuvres: inconnu

Peintures, Sculptures, Technologique

Nombre de visiteurs: inconnu

Les Immatériaux, exposition présentée au Centre Pompidou à Paris entre le 28 mars et le 15 juillet 1985, est en partie commissionnée et organisée par le philosophe français Jean-François Lyotard. Cette exposition comporte deux postulats principaux : le premier étant le changement d'époque dans laquelle la société se trouve et le début du postmodernisme, le deuxième le rapport changeant à la matérialité, suite au développement des nouvelles technologies. L'exposition se pose aussi comme un essai afin d'innover dans la pratique et les domaines de l'exposition. Lyotard utilise cette exposition afin de développer certains de ses thèmes de prédilection, et de les insérer dans un espace et une réflexion en trois dimensions.

L'exposition comporte plusieurs œuvres, mais aussi de nombreux objets appartenant à plusieurs domaines différents, tels la musique, l'architecture, l'astrophysique ou encore la biologie. C'est la seule exposition dans cette sélection qui ne comporte

pas uniquement des œuvres d'art, et qui inscrit ces dernières dans une idée plus large, où les œuvres servent à un propos plus qu'elles n'en apportent un par elles-mêmes. Ce propos général est aussi illustré par la mise en place même de l'exposition, où le fond rejoint la forme. Ce dernier point rejoint d'une certaine manière l'exposition **Art of This Century**, quand Kiesler proposait une forme d'exposition illustrant le style des tableaux. Dans **Les Immatériaux**, la forme illustre l'essence philosophique à la base de l'exposition.

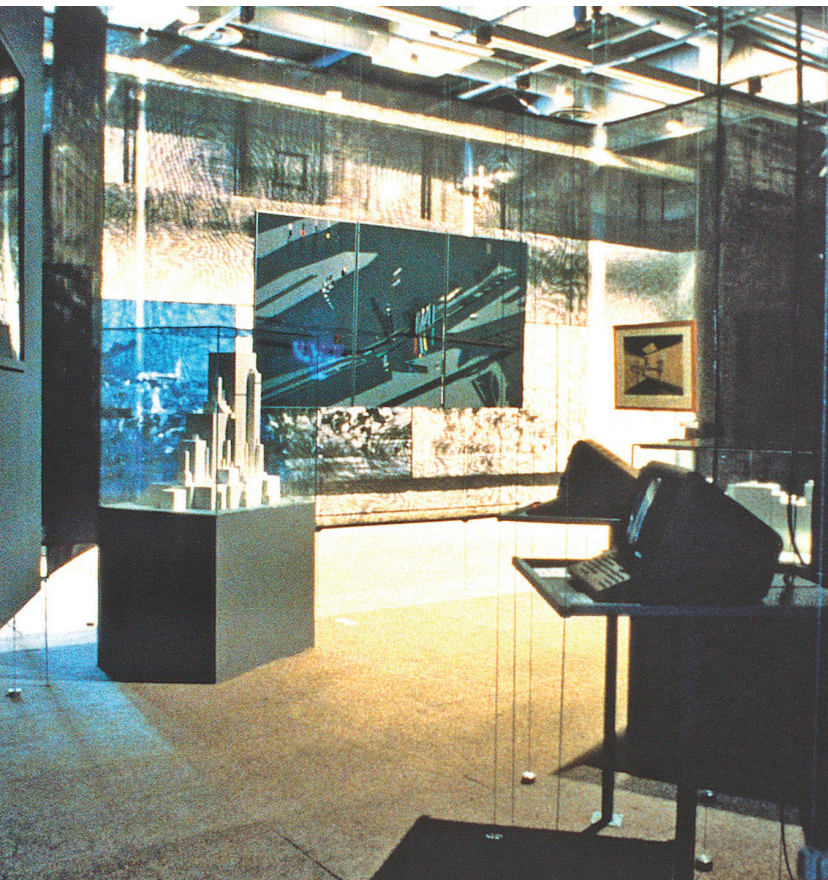


FIG 29

Les Immatériaux,
Paris,
1985

Le plafond existant du
Centre Pompidou est
visible, et ajoute une
couche de réseaux.

Les Immatériaux se trouve dans la grande galerie au cinquième étage du Centre Pompidou. L'architecture du centre est très présente par le fait que tout son plafond soit visible à travers l'exposition. Ainsi le spectateur perçoit à la fois tout le contenu et les dispositifs de l'exposition dans ce cas assez denses, en plus de l'architecture existante du bâtiment, avec la structure et la plomberie à l'air libre. Cette mise à nu de l'architecture peut dans certains cas détourner le regard du spectateur de l'œuvre, mais ici elle sert aussi au propos général de l'œuvre, c'est-à-dire l'entrée dans une nouvelle époque où la technologie et les réseaux sont de plus en plus présents.

Tout d'abord, il est important de relever les spécificités du plan mis en place. Celui-ci est conçu en longueur, avec de nombreuses parois et une circulation qui semble complètement désordonnée. Néanmoins une organisation en différentes strates se dégage offrant alors un plan d'exposition en cinq couches. Cette division se fait à la base de la définition et de l'organisation d'un message autour duquel se base cinq termes créant les différentes strates de l'exposition : *matériau* (moyen du message), *matériel* (destination du message), *maternité* (destinateur du message), *matière* (sujet du message) et *matrice* (code ou support du message). Alors, l'exposition qui est soi-même un message, est déconstruite selon les attributs d'un message.

La circulation à travers ces différentes strates est laissée complètement libre au spectateur. Une mul-

FIG 31

Les Immatériaux,
Paris,
1985

Les parois sont
translucides, et
certaines fois
réfléchissantes, ce qui
permet les regards
traversant entre les
différents espaces.

Objets présents:
Trois mannequins
habillés en policier,
chirurgien et cuisinier.



leur position surélevée par rapport au sol, reflètent aussi l'idée d'immatérialité des nouvelles technologies. Avec un espace paraissant littéralement se dissoudre sous l'œil du spectateur, les dispositifs invitent à expérimenter le concept même d'immatérialité, dans un monde où l'information remplace petit à petit les objets réels. Avec le fait que la forme de l'exposition illustre son fond, les dispositifs d'exposition prennent certaines fois le pas sur les objets exposés.

En plus d'avoir une scénographie mettant grandement en avant l'immatérialité, et l'expérience d'un monde avec des nouvelles technologies, l'exposition tisse un lien avec l'idée du milieu. De part les parois translucides rendant la vision des alentours floue, ainsi qu'une grande utilisation de différents types et couleurs de lumière, l'espace donne au spectateur l'impression d'être dans un milieu complètement différent de la réalité, où les contours se floutent. Cette idée de milieu retourne au thème de l'immatérialité,

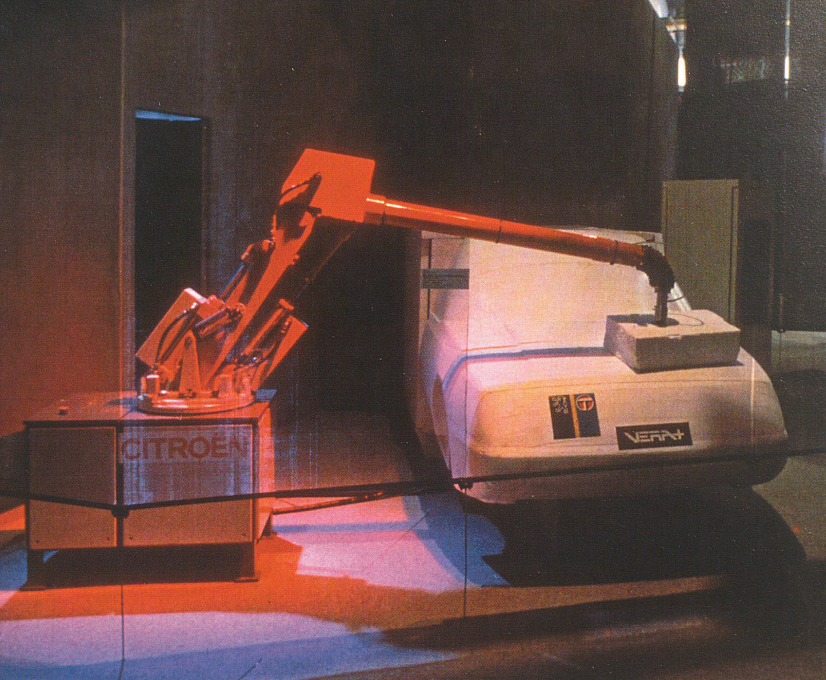


FIG 32

Les Immatériaux,
Paris,
1985

Les différents
types et couleurs
d'éclairages s'ajoutent
à la création d'un
environnement
spécifique.

Objets présents:
Maquette d'une
voiture Citroën en
polystyrène créée à
partir d'un processus
de manufacture
automatique.

où le spectateur se trouve dans un espace uniforme avec différentes ambiances, avec des parois qui se dématérialisent.

Les Immatériaux, contrairement aux autres expositions présentées, n'a pas été imaginée par un curateur ou un artiste, mais par un philosophe. Ceci change complètement certaines perspectives de l'exposition. En effet, dans ce cas l'art n'est pas le sujet premier, mais un outil pour illustrer un propos philosophique. Ainsi, certaines techniques et certains dispositifs peuvent sembler contraire à la mise en valeur des œuvres, comme le son et les lumières particulières, mais ils mettent en valeur un autre propos, plus important pour l'exposition.

Les œuvres ne sont donc pas exposées en étant mises

en valeur de manière conventionnelle. Ce n'est pas l'œuvre qui est à la racine de l'architecture mise en place, mais le propos général que Lyotard aimerait communiquer au public. **Les Immatériaux** peut donc dans certains cas illustrer une exposition altérant quelque peu l'œuvre d'art.

L'absence de tout texte permettant d'identifier et d'informer sur les objets exposés, un éclairage apportant différents contextes et pas un focus sur des objets, ainsi que des textes philosophiques récités diffusés en permanence, ont donc surtout amené le spectateur dans un espace et une condition mentale plutôt que de lui proposer une vision d'objets. Mais cela étant un des buts premier de l'exposition, il est difficile de le critiquer complètement, de plus que ceci a permis de placer ces œuvres dans des contextes très différents de ce qu'elles connaissent, apportant peut-être un point de vue nouveau bienvenu.

Une autre caractéristique particulière, qui a aussi changé la manière de visiter l'exposition, est le fait d'offrir le choix au spectateur de toutes ces décisions quant à la circulation. En effet, quatre chemins, strates, sont possibles, avec une multitude d'interpénétration entre eux. Ceci invite le spectateur à prendre part à sa propre perception. Cependant, une des strates était plus empruntée que les autres, celle du *matériau*. S'agit-il d'une décision consciente de la plupart des spectateurs, ou d'un non-choix résultant d'une trop grande liberté ? Peut-être que certaines conventions utilisées dans les expositions, notamment concernant la circulation, aident le spectateur, et surtout le rendent plus disponible pour des réflex-

ions sur ce qui se trouve devant lui en le libérant d'autres choix à faire.

Il semble que dans **Les Immatériaux**, l'idée du labyrinthe et de perte d'orientation du visiteur a beaucoup pris le pas sur les autres thèmes présents. Toute l'exposition se compose de phénomènes amenant une perte de repères multi-sensoriels. Ainsi, l'exposition est une grande démonstration de l'expérience du passage d'une époque à l'autre, déboussolement sociétal et individuel, mais ne laisse que peu de place à d'autres propos.

Les Immatériaux réussit donc complètement à démontrer et illustrer son thème principal de l'immatérialité. L'image de la désintégration du monde connu suite à l'avènement des nouvelles technologies semble être parfaitement démontrée, et le spectateur a pu entièrement expérimenter le propos de Lyotard, de manière conceptuelle mais aussi sensorielle. Cependant, les œuvres exposées pour appuyer le propos, n'ont quant à elles sûrement pas reçu l'attention qu'elles méritaient. Les œuvres sont donc devenues de simples objets illustrant un propos large, comme le sont les objets exposés dans des expositions historiques ou scientifiques.

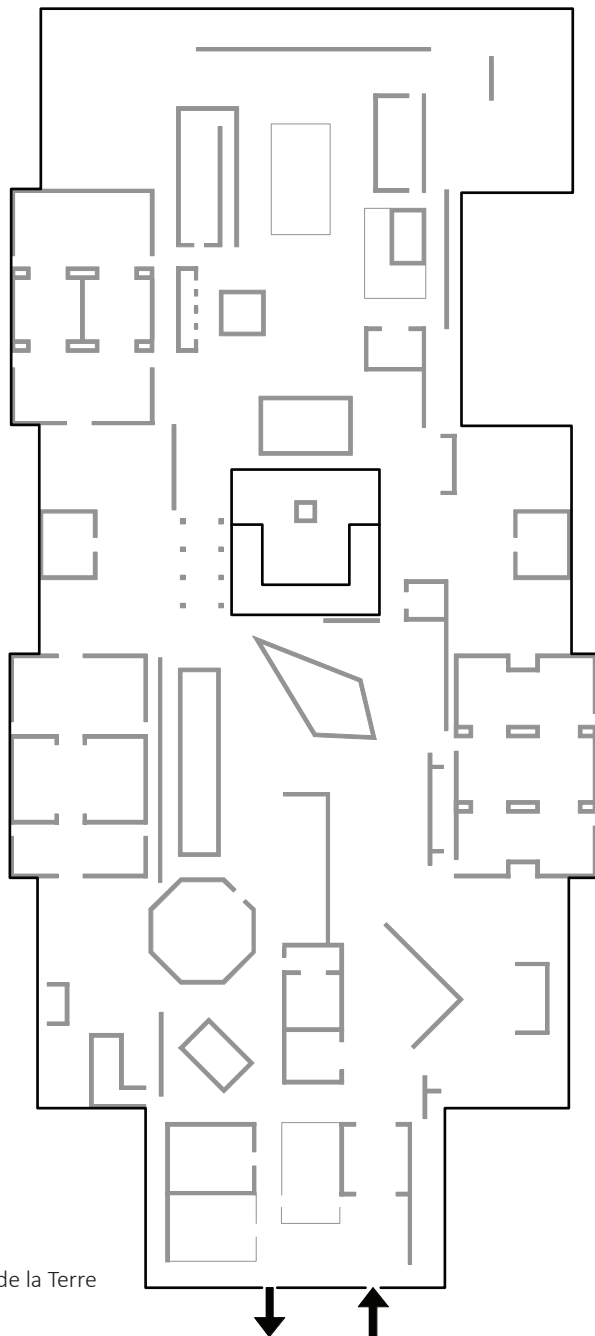
Le fait que **Les Immatériaux** s'inscrive dans une culture muséale où les expositions sont très nombreuses et offrent des nouveautés au spectateur continuellement, excuse certainement le fait que certaines œuvres n'ont pas pu recevoir une concentration pleine du spectateur, puisque celles-ci ont été souvent exposées ailleurs dans d'autres contextes variés.

Références:

Birnbaum, Daniel, and Wallenstein, Sven-Olov. *Spacing Philosophy : Lyotard and the Idea of the Exhibition*. Berlin: Sternberg, 2019.

Chaput, Thierry, Lyotard, Jean-François, et Centre Pompidou. *Les Immatériaux*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1985.

Lyotard, Jean-François, et Centre Georges Pompidou. *Les Immatériaux : Album et Inventaire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.



Plan
Magiciens de la Terre

Magiciens de la Terre

1989

Durée de l'exposition: 2,5 mois

Surface de l'exposition: env. 7200 + 3100 m²

Nombre de salles: env. 40+30

Nombre d'artistes: 100

Nombre d'œuvres: inconnu

Installations, Sculptures, Peintures

Nombre de visiteurs: inconnu

Magiciens de la Terre est une exposition présentée en partie à la Grande Halle de la Villette, et simultanément au Centre Pompidou à Paris, du 18 mai au 14 août 1989. Elle est organisée par Jean-Hubert Martin, directeur de l'époque du Musée national d'Art moderne au centre George Pompidou, et présente 50 artistes contemporains connus sur la scène artistique mis en parallèle avec 50 artistes non-occidentaux. Le but était d'assembler toutes les œuvres contemporaines du monde en une seule exposition, et ainsi de pouvoir tisser des liens entre les différentes œuvres peu communément mises côte à côte. ***Magiciens de la Terre*** se définit donc comme étant la première exposition d'art contemporain réellement internationale.

Pour sélectionner les œuvres non-occidentales, Jean-Hubert Martin a fait appel à d'autres curateurs, ainsi que des anthropologistes et autres spécialistes régionaux. Ainsi, la sélection des œuvres s'est faite à

travers de nombreux voyages sur les différents continents.

En plus de vouloir mettre en relation des œuvres pour le public, le but de l'exposition était aussi de faire interagir les différents artistes entre eux. Ces interactions ont pu principalement avoir lieu directement sur le site de l'exposition, puisque certaines œuvres ont été construites sur place.

La Grande Halle de la Villette, comportant la partie de l'exposition la plus publiée, est un gigantesque bâtiment en fer, fonte et verre, se rapprochant d'une certaine manière du Crystal Palace de 1851 à Londres. La Grande Halle a été construite en 1867 par Jules de Mérimod et contenait comme programme initial des marchés pour vente de bovins.

De part l'ajout de parois temporaires pour l'exposition, la majeure partie visible de la halle est son plafond, grand abri de structure métallique enveloppant l'exposition. Une opposition visuelle entre les œuvres exposées et le plafond du bâtiment existant peu donc être faite par le spectateur.



FIG 33
Magiciens de la Terre,
Paris,
1989
La partie dans la
Grande Halle de la
Villette se confronte
largement au plafond
de l'existant, qui
permet aussi l'apport
en lumière naturelle.

Œuvres présentes:
Bronzes de Per
Kirkeby

L'exposition ***Magiciens de la Terre*** se compose de nombreux espaces contenant chacun les œuvres d'un artiste. De nombreuses parois sont donc installées afin de découper les grands espaces d'exposition parisiens. Les différents artistes se sont donc vus attribuer un espace (au Centre Pompidou l'espace se divise en pièces presque individuelles) où y sont exposés une ou plusieurs de leurs œuvres. Les œuvres ne sont donc pas complètement mélangées entre les différents artistes, mais des artistes de différentes origines se retrouvent côte à côte.

Dans la Grande Halle de la Villette, les différents sites dédiés aux artistes sont très ouverts les uns sur les autres. Ceci permet que visuellement, différentes œuvres de différentes cultures se côtoient, malgré les nombreuses divisions spatiales. Ainsi, le but premier d'assembler des œuvres de cultures variées, se fait directement visuellement grâce à la mise en place de l'exposition. Malgré les diverses vues possibles, les parois entourent quand même relativement les œuvres et font comprendre au spectateur qu'il se retrouve dans un espace défini, par l'utilisation d'angles ou de disposition en U.

Les parois ne montent jamais jusqu'au plafond, rassemblant ainsi les œuvres dans un grand espace commun, où certaines œuvres dépassent même la hauteur des divisions spatiales. Ceci permet ainsi de confirmer le but premier de l'exposition, rassembler des œuvres de différentes parties du globe.

Certaines parois sont peintes dans des couleurs soutenues. C'est le cas dans la Grande Halle de la Villette



FIG 34
Magiciens de la Terre,
Paris,
1989

Le grand espace est subdivisé par des parois définissant partiellement des espaces différents. Vue sur une des parois peinte en couleur.

Œuvres présentes:
Reptiles de Huang
Yongping et des
oeuvres de Jean-
Michel Alberola en
arrière plan.

pour trois murs de couleurs chaudes, qui proposent des œuvres de Jean-Michel Alberola. Ce dernier, il semble, est le seul artiste qui n'ait pas toutes ses œuvres regroupées au même endroit, mais sur plusieurs parois aux quatre coins de la Grande Halle. Il est difficile de dire si ces exceptions sont dues à une volonté de l'artiste ou du curateur. Il n'empêche que ces quelques touches de couleurs ajoutent à l'exposition à la Villette un caractère plus chaleureux, et insèrent des points de repères dans ce grand espace presque labyrinthique.

Cette chaleur est aussi apportée grâce à l'éclairage. Une lumière diffuse est apportée à l'aide du plafond existant vitré de la Grande Halle. Des spots de lumière ponctuelle plus chaude sont ajoutés et éclairent les œuvres individuellement. Ceux-ci ajoutent un degré de mysticité au vaste espace. En effet, le caractère magique du titre de l'exposition, se retrouve quelque

peu dans la scénographie de l'exposition à travers plusieurs caractéristiques. L'éclairage est la première, mais s'y ajoute aussi le choix d'œuvres monumentales et hautes, visibles au-dessus des parois. A nouveau, le fait que l'exposition se trouve dans une grande halle abritant de nombreuses œuvres rassemblées, complète aussi ce côté mystique, où le spectateur passe d'une merveille à une autre.

Cette déambulation, dans cette exposition qui ne comporte pas de parcours prédéfini, s'apparente à une errance entre divers sites pour le spectateur. La Grande Halle, en tant que grand vide, accueille comme des îles contenant les œuvres, où le spectateur passe de l'une à l'autre, tout en pouvant admirer les autres sous différents points de vue.

FIG 35
Magiciens de la Terre,
Paris,
1989
La lumière artificielle
se constitue de
teintes très chaudes,
s'ajoutant au côté
mystique.

Œuvres présentes:
Onze sculptures
funéraires de Sunday
Jack Akpan.



Comme suggéré ci-dessus, un grand parallélisme peut se faire entre **Magiciens de la Terre** et la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de 1851 au Crystal Palace à Londres. Cette première exposition universelle avait été organisée dans le bâtiment de Joseph Paxton, grande halle en fer et verre.

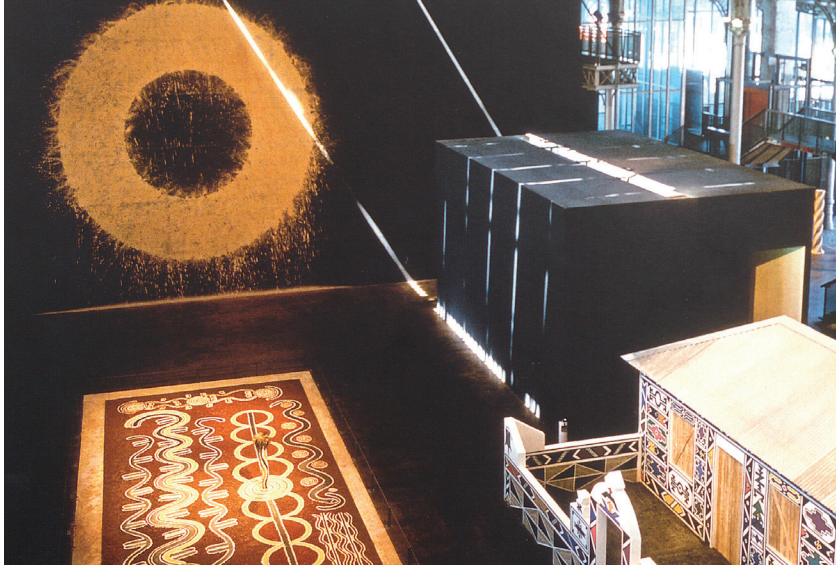
Plusieurs similitudes et comparaisons peuvent être faites entre cette exposition universelle et **Magiciens de la Terre**, notamment au niveau formel. Effectivement, les deux lieux principaux utilisés pour celles-ci sont très similaires architecturalement, et quasiment contemporains. Ces deux expositions se composent donc comme des oeuvres ou objets rassemblés sous un même toit. Conceptuellement, elles se rejoignent aussi autour de l'envie de rassembler le monde entier dans un seul bâtiment: la première exposition universelle en voulant montrer la production de tous les pays, et **Magiciens de la Terre** en montrant l'art contemporain de tous les continents.

Pour illustrer ce propos d'une production internationale se retrouvant sous un même toit, **Magiciens de la Terre**, surtout à la Grande Halle de la Villette, se construit en différents sites accueillant les oeuvres, séparées par des parois mais laissant traverser les regards. En ne fermant aucun espace, elle permet au spectateur d'associer différentes œuvres, mais aussi de déambuler librement dans l'espace. L'exposition propose donc au spectateur de errer entre les différentes oeuvres, au gré de ses envies. Les artistes n'étant pas triés ni par thématiques, ni par origines,

FIG 36
Magiciens de la Terre,
Paris,
1989

Certaines critiques
ont affirmé que
l'image de l'œuvre
de Richard Long
au-dessus de celle
de la communauté
aborigène d'Australie
Yuendumu résume le
caractère paternaliste
envers les œuvres
non-occidentales.

Œuvres présentes:
Yam Dreaming de
la communauté
Yuendumu, *Red Earth
Circle* de Richard
Long et *House* de
Esther Mahlang.



le spectateur semble devoir se référer au hasard
quant à l'ordre d'appréciation des oeuvres, mettant
celles-ci sur un certain pied d'égalité.

Magiciens de la Terre a été critiquée parce que mon-
trant une vision quelque peu colonialiste, plaçant les
non-occidentaux en dessous des occidentaux. Cepen-
dant, il me semble que par la circulation extrême-
ment libre du spectateur, l'exposition offre à celui-ci
de pouvoir choisir l'ordre dans lequel il peut voir les
différentes oeuvres, leurs offrant une visibilité égale.
En effet, le spectateur se retrouve dans une exposi-
tion sans direction, et sans divisions thématiques.
C'est donc uniquement ce qui capture l'oeil du visi-
teur qui le guide.

Mais est-ce que Jean-Hubert Martin, en laissant diva-
guer le spectateur librement sans thématique, ne
prend pas parti d'une autre manière? Ceci reprend
le postulat de départ énoncé dans l'introduction,
qui affirmait que toute exposition est forcément une

interprétation, même en utilisant une scénographie dite neutre.

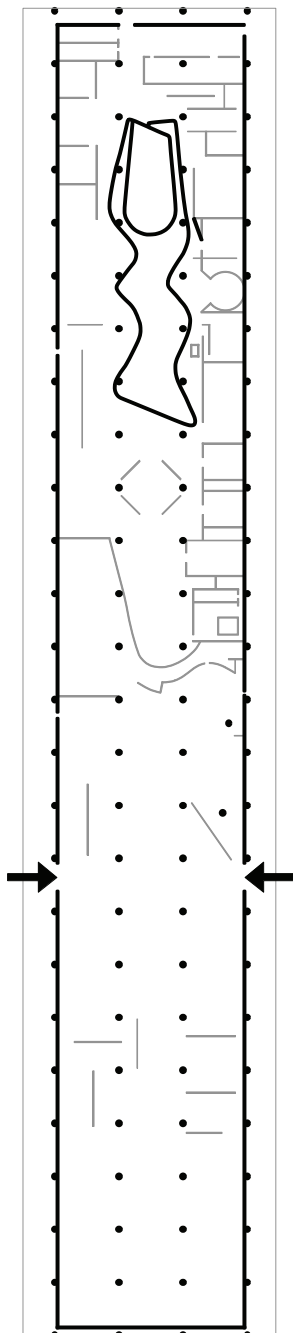
Ici, le commissaire d'exposition a choisi principalement des œuvres comportant un lien à la terre, et donc ayant une très forte connotation rituelle. Se définissant comme La première exposition mondiale d'art contemporain, ***Magiciens de la Terre*** semble prétendre montrer toute la production existante dans le monde. Le spectateur est ainsi amené à penser que ce qu'il voit correspond à un échantillon représentatif de l'art existant, ceci surtout pour l'art non-occidental qu'il ne connaissait sûrement pas précédemment. C'est ce choix des différentes œuvres et de leur thématique, qui a amené cette critique de la nature colonialiste de l'exposition.

Ceci amène la question suivante: le spectateur a-t-il besoin d'être guidé? Et peut-on le laisser maître de son jugement? Il semble en tout cas important de lui expliquer la vision qui lui est proposée, pour éviter que l'interprétation obligatoire de départ paraisse être un fait.

Références:

Martin, Jean-Hubert, et Musée National D'art Moderne. *Magiciens De La Terre*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989.

Ndiaye, El Hadji Malick, « Review de *Making Art Global (Part 2) : Magiciens de la Terre 1989* par Lucy Steeds, et *Magiciens de la Terre Retour sur une exposition légendaire* de Annie Cohen-Solal et Jean-Hubert Martin ». Dans *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 56, Cahier 223 (2016) : pp. 754-758



Plan
24ª Bienal de São Paulo

15m

24^a Bienal de São Paulo

1998

Durée de l'exposition: 2 mois

Surface de l'exposition: env. 36'000 m²

Nombre de salles: env. 75

Nombre d'artistes: 326

Nombre d'oeuvres: 1'140

Sculptures, Peintures, Photographies,

Installations, Performances

Nombre de visiteurs: env. 400'000

La 24^{ème} Biennale de São Paulo s'est déroulée du 3 octobre au 3 décembre 1998 au pavillon Ciccillo Matarazzo dans le parc d'Ibirapuera, emplacement usuel de cette biennale. Paulo Herkenhoff et Adriano Pedrosa, curateurs de cette exposition, ont choisi le thème de l'anthropophagie pour cette édition. Ce thème illustre à la fois l'art contemporain se référant à la question du corps, très présent lors de cette biennale, mais aussi à la culture unique du Brésil, qui a incorporé des influences européennes colonialistes aux influences indigènes antérieures. Tout comme la biennale de Venise, celle de São Paulo intègre des artistes internationaux représentant leurs pays, permettant d'ouvrir au Brésil une culture de l'art contemporain international.

La Biennale de São Paulo se répartit comme d'autres biennales, avec un curateur général puis des curateurs et artistes par pays. Le rez-de-chaussée présentait une sélection par pays, avec des artistes représentant cinquante-quatre pays différents. Le

premier étage comportait deux parties. Une première divisée de pars et d'autre du grand atrium, mise en place par Paulo Herkenhoff et Adriano Pedrosa mettait en scène l'art contemporain brésilien avec les thèmes *L'un et l'autre* et *Un et parmi les autres*. La deuxième partie comprenait l'exposition *Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes.* où dix curateurs ont exposés sept routes représentant sept régions géographiques. Enfin, le dernier étage comportait la partie *Noyau Historique : Anthropophagie et Histoires de Cannibalismes* où des œuvres d'artistes brésiliens venaient contaminer d'autres œuvres exposées.

Chacun de ces différents espaces et types de curation comportait un catalogue dédié.

Le pavillon Ciccillo Matarazzo a été conçu par Oscar Niemeyer. La biennale s'organise sur trois étages, avec un grand espace central faisant le lien. Ce centre est l'élément le plus spécifique du bâtiment, avec un grand atrium et des rampes courbées dans l'espace, offrant une vision organique de ces éléments.

Tous les éléments du bâtiment sont blancs, et très purs formellement à l'exception de l'atrium central. Des baies vitrées se trouvent presque tout le long des façades donnant sur l'extérieur, apportant à l'exposition de la lumière naturelle diffuse en plus de la lumière artificielle offerte par des dispositifs fixés au plafond.

FIG 37

24^e Biental de
São Paulo,
São Paulo,
1998

Le grand bâtiment
rassemblant toutes
les oeuvres de
la biennale, est
structuré par un
grand atrium central.

Œuvres présentes:
Shelter d'Edgar de
Souza, *Goddess Ship*
d'Ernesto Neto et
*Anthropology of the
Glorious Face - The
Great Wall* d'Arthur
Omar.



La 24^{ème} Biennale de São Paulo offre une scénographie très proche de nombreuses autres biennales, avec des fonds neutres permettant les curations variées des différents pays, ainsi qu'une grande profusion d'œuvres.

La majorité des murs et fonds sont blancs, à part quelques exceptions de couleur noire. Ces deux cas se regroupent dans l'idée d'utiliser une couleur neutre comme arrière-plan aux œuvres. Malgré cette neutralité au niveau de la couleur, la biennale offre différents dispositifs importants à relever. En effet, si la couleur de la scénographie est très commune, ce n'est pas forcément le cas d'autres de ses aspects.

Le première caractéristique, et la plus importante compte tenu du fait qu'elle soit la plus généralisée dans tout le bâtiment de la biennale, est le marquage au sol de lignes blanches entourant la plupart



FIG 38

24^e Bienal de
São Paulo,
São Paulo,
1998

Les lignes blanches
entourant les
piédestaux gèrent
la circulation des
spectateurs mais
changent aussi
leur regard sur les
dispositifs.

Œuvres présentes:
Encore, encore,
encore de Choi
Jeong Hwa et la
performance sans
titre de Laura Lima.

des œuvres. Ce marquage se fait autour des installations placées au milieu des espaces, ce qui est assez conventionnel, mais aussi autour des murs où sont accrochées des œuvres, et même autour des piédestaux où reposent des sculptures. Cette ligne blanche, usuellement placée pour empêcher le spectateur de s'approcher trop près des œuvres, et ainsi protéger ces dernières, devient à la fois un principe de circulation, mais aussi presque d'encadrement des dispositifs. Cette ligne blanche sur sol gris est donc présente tout au long de la visite de l'exposition. Ce marquage n'étant pourtant pas présent partout, il donne aux œuvres concernées un statut plus important et précieux. Cette ligne encadre ainsi certaines œuvres plus que d'autres.

Dans le cas de sculptures sur piédestaux, la ligne entourant le piédestal vient presque s'insérer comme un cadre, apportant un encadrement encore plus important à l'œuvre que la seule utilisation du piédestal.

FIG 39
24^e Bienal de
São Paulo,
São Paulo,
1998

L'œuvre *Rooms* de
Rochelle Costi est
mise en scène sur
des murs faisant
la même taille que
les photographies
transformant la
perception du
spectateur.

Œuvres présentes:
Rooms de Rochelle
Costi et *Anthropology
of the Glorious Face*
- *The Great Wall*
d'Arthur Omar.



Un autre dispositif important à décrire, mais ici uniquement consacré à une œuvre spécifique, est celui pour l'œuvre *Rooms* de Rochelle Costi. Celle-ci se constitue de photographies de grand format, toutes de taille égale, accrochées sur des murs blancs avec des orientations différentes et variées. Le point central est le fait que les murs accueillant les photographies font la même largeur que celles-ci. Tout ceci offre une perception différente des objets exposés, les murs semblant être accrochés au plafond et tendus par la masse des œuvres photographiques. Il est ainsi difficile de savoir si c'est le mur qui soutient les photographies, ou les œuvres qui maintiennent le mur.

Enfin, l'utilisation d'un dispositif se distinguant de l'idée type d'une biennale, est la structure close de type musée du deuxième étage. Celle-ci se compose en un espace plus fermé au centre du dernier étage, contredisant les grands espaces ouverts développés le long des autres niveaux. Ce musée dans un musée

se caractérise par des parois montant jusqu'au plafond, contrairement au reste de l'exposition qui comporte de nombreuses partitions de hauteur réduite. Ainsi, les partitions libres le reste de l'exposition, donnent un impact plus fort à l'espace clos, qui se distingue dès lors de l'exposition générale.

Pour cette édition, il est clair que la biennale se construit autour d'une grande quantité d'œuvres exposées, utilisant de nombreux médias différents. Ceci amène une large profusion d'objets à observer pour le spectateur. Par rapport à une accumulation d'œuvres typiques au 18ème siècle, ici elle ne se fait pas en densifiant et rapprochant les œuvres entre elles, mais en procédant à une accumulation sur la longueur et la grandeur de l'espace.

Face à une telle abondance d'œuvres plusieurs possibilités s'offraient aux curateurs. Rendre toute l'exposition visible, en laissant les regards passer d'un espace à un autre, et ainsi montrer au spectateur le nombre d'œuvres qui l'entoure. Ou alors, fermer les différents espaces, montrant au spectateur un échantillon d'œuvres réduit sans qu'il ait de sens de la généralité qui l'entoure.

La 24ème biennale de São Paulo a utilisé principalement la première solution, celle de montrer au spectateur la profusion d'œuvres qui l'entoure. Cependant, les différents dispositifs utilisés et introduits précédemment permettent de varier les différents espaces, tout en gardant une unité générale. En effet, la plupart des espaces dans cette biennale

sont ouverts, permettant des vues entre les différentes parties. Même l'atrium central dessiné par Oscar Niemeyer laisse passer facilement les regards entre les différents étages, s'ajoutant à la vision très globale offerte au spectateur. Néanmoins, les curateurs ont ajouté à cet espace très ouvert des dispositifs plus fermés, comme le musée dans le musée du deuxième étage, ainsi que des dispositifs se différenciant du reste, comme pour l'œuvre *Rooms* de Rochelle Costi. Ces deux principes permettent de varier l'espace pour une visite moins monotone, et offrent des pauses où le spectateur a une visibilité beaucoup plus restreinte du reste de l'exposition. Le dernier dispositif utilisé, le marquage de lignes blanches au sol, permet quant à lui d'unifier tous les différents espaces d'exposition, qui mettent en valeur des œuvres très variées.

Ainsi, en partant d'une donnée de base amenant une grande profusion d'œuvres, **la 24ème Biennale de São Paulo** aurait pu s'apparenter à *Entartete Kunst*,

FIG 40
24^e Biental de
São Paulo,
São Paulo,
1998

Le grand atrium
central permet au
regard de se déplacer
à travers presque
toute l'exposition.

Œuvres présentes:
*Encore, encore,
encore* de Choi Jeong
Hwa

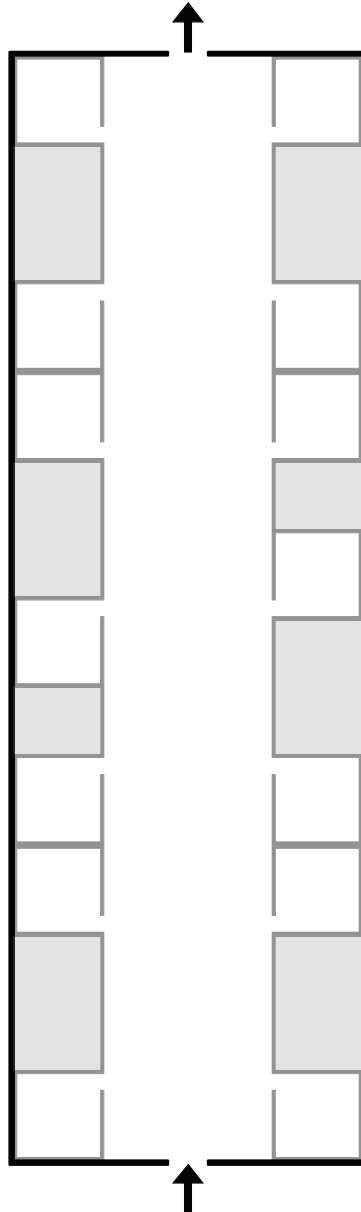


fatigant et lassant le spectateur par une trop grande quantité d'œuvres. Mais là où ***Entartete Kunst*** ajoutait des données et informations, rendant l'exposition presque impossible à soutenir, ***la Biennale de São Paulo*** clarifie l'espace en offrant une identité claire, tout en utilisant des dispositifs très sobres et de couleur neutre pour ne pas s'ajouter au trop plein d'informations.

Une grande quantité d'œuvres peut donc être vécue complètement différemment suivant leur scénographie, comme ces deux exemples le montrent. Même si dans ces deux cas les œuvres sont rendues visibles selon les mêmes procédés techniques, notamment concernant la luminosité, la scénographie générale change complètement le ressenti de l'exposition dans sa globalité.

Références:

Lagnado, Lisette, Lafuente, Pablo, Oliveira, et Bienal Internacional De São Paulo ed. *Cultural Anthropophagy : The 24th Bienal De São Paulo 1998*. London: Afterall Walther König, 2015.



Plan
14 Rooms

4.5m

14 Rooms

2014

Durée de l'exposition: 10 jours

Surface de l'exposition: env. 1300 m²

Nombre de salles: 14

Nombre d'artistes: 16

(70 performeurs)

Nombre d'œuvres: 16

Performances

Nombre de visiteurs: inconnu

Après *11 Rooms* à Manchester en 2011, *12 Rooms* à la Ruhrtriennale entre 2012 et 2014, *13 Rooms* à Sydney en 2013, ***14 Rooms*** est une exposition temporaire présentant des performances d'artistes contemporains du 14 au 23 juin 2014. Comme les précédentes, l'exposition est organisée par Klaus Biesenbach et Hans Ulrich Obrist et cette fois-ci met en scène quatorze salles pour quatorze performances ainsi que deux œuvres additionnelles aux deux extrémités de l'espace d'exposition.

Le but de l'exposition était de montrer des performances au public comme si c'était des œuvres inanimées telles des sculptures, avec des espaces dédiés pour chacune où l'interaction entre l'œuvre et le spectateur était favorisée, et où la durée de performance se déroule tout le long du temps d'ouverture de l'espace d'exposition.

Durant les différentes expositions, de *11 Rooms* à *15 Rooms*, une liste d'artistes (en général connus pour leur production de performances) a été choisie et a

été partiellement modifiée d'une édition à une autre. Un total de vingt-trois artistes, dont un noyau de sept artistes ayant été représentés dans toutes les expositions, incluant par exemple Marina Abramović, Joan Jonas, Laura Lima et Roman Ondák ont été exposés au fil des années.

Les artistes ne sont pas présents pour leurs performances, qui sont jouées par des personnes tierces. Ainsi, l'exposition place vraiment la performance comme une œuvre conçue par l'artiste, mais qui se détache de son créateur.

Pour l'édition de 2014, les curateurs ont invités les architectes Herzog & de Meuron, non présents lors des éditions précédentes, à concevoir l'espace accueillant les performances. Ainsi, le résultat de **14 Rooms** est l'assemblage de la vision de deux curateurs avec celle de deux architectes.

14 Rooms a été organisée en collaboration avec Art Basel, et se trouve donc dans une de ses halles, transformée pour l'occasion.

Comme beaucoup d'autres expositions analysées précédemment, l'architecture du bâtiment existant n'est visible qu'à travers son plafond. Ainsi, la conception très blanche de Herzog & de Meuron contraste avec le plafond de halle très foncé du site utilisé. Les architectes annoncent d'ailleurs que leur projet pourrait se trouver à n'importe quel endroit, dans n'importe quelle ville sans que cela influe sur leur idée. L'édition suivante, *15 Rooms* située à Shanghai,

FIG 41
14 Rooms,
Basel,
2014

Le plafond de la halle
existante est visible et
les miroirs donnent
la perception d'un
espace infini.



FIG 42
15 Rooms,
Shanghai,
2015

Lors de l'exposition
15 Rooms,
l'architecture de
l'exposition est
similaire mais le
plafond existant
complètement
différent.



illustre ce propos puisque le projet d'Herzog & de Meuron ne change pas mais le plafond visible se trouve être de toute autre nature que celui de Bâle.

Le projet en lui-même se constitue donc de deux longues façades blanches, autour d'un grand espace central à caractère public, chacune comportant sept portes donnant sur les quatorze pièces, de 5 mètres par 5 mètres au sol et 3.5 mètres de hauteur chacune. Les caractéristiques les plus importantes de cette exposition sont le placement des performances chacune dans une salle individuelle et l'utilisation de miroirs.

Pour le premier point, Herzog & de Meuron ont utilisé des grandes façades unitaires sur toute la longueur de la halle, avec des portes placées à distance égale entre elles. Cependant, les salles sont indépendantes derrière ces façades, et se placent pour avoir leurs portes axées d'un côté ou de l'autre de la salle, mais jamais centrées. L'individualité des différentes salles se ressent par les œuvres très différentes qu'elles exposent, par la conception constructive de l'espace, mais pas par la perception du spectateur, particulièrement s'il se trouve dans l'espace central. En effet, il ne peut pas percevoir que le placement des salles entre elles n'est pas régulier et que l'espace entre les portes ne correspond pas à la largeur d'une salle, avant d'y entrer. Un contraste est donc implanté entre la perception très publique dans l'espace central, qui s'apparente à une rue, et l'espace beaucoup plus intime des différentes chambres.

FIG 43
14 Rooms,
Basel,
2014

L'œuvre *Man=Flesh/*
Woman=Flesh de
Laura Lima s'insère
dans une pièce qui
a une hauteur sous
plafond d'environ 50
centimètres.



L'existence d'un plafond spécialement pour chaque pièce, contrairement à la couverture générale de la halle pour l'espace central, accentue aussi cette idée. Ceci se ressent particulièrement dans la chambre avec la performance *Man=flesh/Woman=flesh* de Laura Lima, où le plafond de cette pièce particulière se trouve à environ cinquante centimètres du sol. Concernant la deuxième caractéristique importante à relever, les miroirs sont utilisés de plusieurs façons. La première est l'installation de deux grandes parois réfléchissantes aux deux extrémités du grand espace rectangulaire accueillant la partie plus publique. Ceci introduit une perception différente de l'espace, où le spectateur paraît être dans un espace de longueur infinie, où les portes se reflètent et se dédoublent de manière illimitée. La perception du spectateur est donc faussée, ce dernier se trouvant dans un espace lui offrant une conception différente de la réalité,

notamment par rapport au nombre de pièces visitables possibles.

Des miroirs sont aussi présents sur toute la surface des portes. Ainsi, l'espace est majoritairement blanc, avec des points réfléchissants à distance égale les uns des autres. Les miroirs présents sur les portes permettent à la fois d'indiquer où elles se trouvent, en se différenciant du reste de la paroi blanche, mais offre aussi au spectateur une vision de lui-même avant d'entrer dans la chambre. Si le spectateur visite donc la totalité de l'exposition, il devra toujours se regarder lui-même avant de se confronter aux différentes œuvres. Ceci permet, tout comme le fait de chaque fois devoir ressortir dans l'espace central, d'amener une rupture entre les différentes performances. Cela amène aussi une confrontation entre le spectateur et l'œuvre. Cette interaction forte entre



FIG 44

14 Rooms,
Basel,
2014

Toutes les portes
étant réfléchissantes,
elles interagissent
avec le spectateur
avant son entrée
dans la salle.

ces deux entités étant un des buts premier de l'exposition.

Aucune différenciation se fait entre les différentes salles à l'extérieur de celles-ci (toutes les portes sont pareilles) à l'exception de la poignée en bois. En effet, ces dernières sont manufacturées à l'aide d'un procédé numérique et ont toutes des textures et formes légèrement différentes. Ainsi, de manière extrêmement subtile, le spectateur comprend qu'il entre dans des salles à caractères différents avant même d'en voir l'intérieur.

Le début des performances artistiques se situe, selon les visions, entre le courant dadaïste du début du 20ème siècle et les années 1960. Elles n'ont pourtant eu peu d'espaces spécifiques à leurs mises en place, mais le choix du lieu fait souvent partie de la performance.

Dans **14 Rooms**, l'architecture de l'espace se veut conçue pour offrir un espace distinct pour ce médium d'œuvre d'art, qui a jusqu'à présent souvent été placé dans des expositions initialement prévues pour d'autres types d'œuvres.

La conception de l'exposition par Herzog & de Meuron remet en question plusieurs principes. Le premier est la question de durée de la performance. Les artistes se sont attribués ce médium de multiples manières différentes et ont donc utilisés des temps de performance très différents. Cependant, cela reste de manière générale une durée définie, avec un début et une fin relativement clairs. Dans



FIG 45
14 Rooms,
Basel,
2014

In Just a Blink of an Eye de Xu Zhen, se retrouve donc ici seule dans sa propre salle, très proche des spectateurs.

14 Rooms, la performance possède la même temporalité que tout autre type d'œuvre, qui est celle du temps d'ouverture de la galerie ou du musée. Ainsi elle ne correspond plus à une durée mais à un état, le spectateur pouvant voir la même condition à n'importe quel moment.

Ensuite, les performances étant séparées dans des salles différentes, le lieu de l'œuvre est aussi remis en question. En délaissant un espace très ouvert souvent utilisé, et déjà analysé antérieurement, Herzog & de Meuron retournent vers une conception d'exposition plus classique, où chaque thématique avait sa chambre. La performance ne se trouve plus parmi d'autres œuvres, mais possède son espace attribué personnel.

Ainsi, l'espace est comme conçu pour rendre la performance plus proche des autres médiums utilisés dans l'art, comme la sculpture et la peinture, et semble vouloir légitimer l'existence de la performance en

la plaçant dans les cadres d'exposition classiques. Est-ce que retourner vers une conception plus classique est la solution pour exposer la performance, art si versatile dans sa forme et conception ? Est-ce qu'il serait possible de créer un espace spécifiquement conçu pour des performances, où celles-ci auraient entièrement leur place et ne devraient plus utiliser un espace déjà attribué à d'autres œuvres ?

Malgré tout, l'architecture de l'exposition **14 Rooms** n'est pas seulement là pour légitimer la performance mais aussi pour trouver un lien intime avec le spectateur. En effet le spectateur, en se retrouvant contenu et très proche avec la performance dans une pièce séparée du monde extérieur, peut développer une relation beaucoup plus intime avec l'œuvre, qui dépasse un simple regard passif.

De plus, cette recherche d'intimité est quelque chose de souvent très recherché par les artistes de performances, voulant attirer l'attention du spectateur de manière frontale et quelque fois même choquante, afin de le faire sortir de son errance et le forcer à interagir avec l'œuvre. L'architecture de **14 Rooms** offre donc à l'artiste un cadre où le spectateur est forcé d'être en contact avec l'œuvre, lui permettant de développer des performances où seul le propos principal de l'artiste est important, sans qu'il ait besoin d'y ajouter des pratiques servant à se lier au spectateur.

Ainsi, **14 Rooms** offre à la fois un cadre quelque peu classique aux performances, leurs permettant de

s'insérer dans l'institution muséale qui peut se montrer quelque fois rigide, mais aussi un environnement spécifique au besoin des performances, ici cette nécessité de se connecter au spectateur.

Références:

Catambas, Renata, Leuenberger, Samuel, ed. et Fondation Beyeler. *14 Rooms : Presented by Fondation Beyeler, Art Basel and Theater Basel*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.

Conclusion

Remarques communes.

Les dix expositions analysées représentent une évolution d'expositions temporaires sur cent ans. Presque toutes les décennies sont représentées, entre 1913 et 2014, presque chacune apportant un nouveau médium artistique ou un nouveau regard sur l'art. **The Armory Show** a ouvert le champ sur la visibilité des artistes américains, **Film und Foto** a regroupé un grand catalogue des nouvelles techniques photographiques, **Entartete Kunst** fait quelque peu un pas en arrière sur le regard sur l'art, mais illustre très clairement la période entourant la deuxième guerre mondiale, **Art of This Century** poursuit la volonté du **Armory Show**, et grâce à Peggy Guggenheim, va offrir leur chance à de jeunes artistes américains, **Dylaby** a présenté des artistes créant des installations, **Information** a exposé une grande variété d'artistes conceptuels, très représentatifs de la décennie, **Les Immatériaux** présentent les difficultés du changement d'époque suite à l'avènement des nouvelles

technologies, *Magiciens de la Terre* montre des artistes contemporains avec une nouvelle ouverture vers l'international, la *24ème Biennale de São Paulo*, par son caractère de biennale a montré des œuvres résolument contemporaines et finalement *14 Rooms* expose des performances, un des derniers nouveaux médiums artistiques à ce jour.

Plusieurs caractéristiques de base varient entre ces différentes expositions, allant de leurs durées à leurs nombres d'œuvres exposées, en passant par leurs nombres de salles. La majorité de ces expositions a été montrée au public durant un à trois mois, durée relativement typique d'une exposition temporaire. Cependant, quelques exceptions apparaissent, comme *14 Rooms* qui a proposé un format beaucoup plus court, en lien avec le type des œuvres qu'elle expose. Cette dernière exposition illustre aussi l'intérêt relativement récent des architectes pour la scénographie d'exposition. Le nombre d'œuvres varie aussi, mais est dans la plupart de ces cas assez conséquent, la majorité de ces expositions ayant la volonté de montrer un large échantillon d'œuvres illustrant un sujet particulier.

Le White Cube et les expositions permanentes.

Le point de départ de cet énoncé était de questionner le White Cube, en analysant diverses autres possibilités existantes. Cela s'est développé à partir de l'anthologie *Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshuler, mais de nombreux autres exemples

auraient été possibles. Notamment, il faut noter que cet énoncé s'étant concentré sur des types d'expositions temporaires, il n'a pas du tout été développé d'expositions permanentes, qui amènent d'autres questions. Par exemple, il a beaucoup été argumenté ici que les expositions présentées illustraient un propos plus large que les œuvres exposées, ce qui n'est pas toujours le cas des expositions permanentes. En effet, le White Cube amène une neutralité de la scénographie qui ne permet pas au curateur d'offrir une expérience en corrélation avec le thème de l'exposition. Ceci était quelque chose de particulièrement important pour **Les Immatériaux** par exemple. Ainsi, dans les cas où les expositions veulent présenter une forme liée au fond, le White Cube n'est pas une solution adaptée, à moins que celui-ci représente le mieux le fond désiré, comme c'est le cas dans **Information**.

Mais est-ce que lier la forme de l'exposition à son fond est vraiment valable, ou même obligatoire ? Certaines expositions présentées n'ont pas utilisé ce procédé, comme **The Armory Show** ou **Magiciens de la Terre**. Ces deux exemples montrent des scénographies plus simples et surtout moins liées à une thématique. Cependant, elles offrent quand même une architecture différente du White Cube, influant le regard du spectateur. Ainsi, une scénographie se détachant du White Cube n'est pas restrictive à la démonstration d'un sujet présenté. Une grande liberté se trouve ainsi entre les mains du curateur, qui peut utiliser la scénographie pour illustrer un

fond, ou pour travailler le regard du spectateur indépendamment du thème de son exposition. Lier la forme au fond reste cependant valable selon la volonté de départ du curateur, puisque cela permet au spectateur d'expérimenter quelque chose de différent à l'approche des œuvres, et lui permet ainsi un questionnement et une approche sûrement différente que dans d'autres expositions. La spécificité de l'architecture des expositions permet ainsi de développer toutes les facettes d'une œuvre. Il n'est pas toujours possible d'observer ces différentes facettes toutes en même temps, surtout dans un même environnement. Ainsi l'architecture peut être un moyen de développer des approches et regards différents sur les œuvres.

Une des questions demeurante est le cas des expositions permanentes. Il me semble tout d'abord important de différencier les expositions permanentes qui comportent un thème, comme la période d'un artiste, ou un style artistique dans un lieu resserré, aux expositions permanentes présentant une collection dont le seul lien entre les œuvres et le fait d'appartenir à la même entité. En effet, dans le cas de la première possibilité, une scénographie où la forme équivaut au fond est aussi possible. Dans le deuxième cas, où il serait plus difficile de lier les œuvres entre elles, un fond neutre tel le White Cube pourrait paraître plus approprié. En effet, ce dernier procure un environnement qui par son absence de caractéristique, ne met pas les œuvres en lien. Il assure donc une bonne visibilité aux œuvres, tout en leur assurant leur indi-

vidualité. Dans le cas où cela est nécessaire, le White Cube offre au contraire peu de possibilités de liaisons entre les différentes œuvres.

Néanmoins, lors de la conception d'un musée dans sa généralité, et non pas d'une exposition à son échelle plus restreinte, le White Cube permet d'autres possibilités et remarques. Effectivement, il met en place un espace global neutre dans lequel le curateur ou le scénographe peuvent travailler librement. Le White Cube peut donc, à l'échelle du musée, devenir en fait la page blanche du curateur, sur laquelle toute exposition et l'architecture qui lui est attribuée peut se faire. C'est le cas dans de nombreuses *Kunsthalle* à travers le monde, où l'architecture du musée est un grand volume vide pouvant accueillir n'importe quelle demande pour les expositions.

Mais serait-il possible de concevoir un musée qui n'est pas construit suivant l'idée du White Cube, mais avec une architecture à caractéristiques spécifiques, qui pourrait néanmoins accueillir une grande variété d'expositions différentes et tout type d'œuvres d'art ? Une architecture en arrière-plan différente d'un fond neutre blanc pourrait apporter au spectateur un regard différent sur des œuvres qu'il a l'habitude de voir dans des contextes de type White Cube. En effet, aujourd'hui, les musées tendent à se ressembler de plus en plus, utilisant le même modèle de base, et exposant des collections avec des œuvres phares des mêmes artistes. Ceci est surtout vrai pour les musées d'art moderne, basés sur le Museum Of Modern Art

de New York. Peut-être que la construction de musée avec des caractéristiques différentes, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, pourrait permettre au spectateur de visiter des musées ayant des collections similaires tout en expérimentant leur rapport à l'œuvre différemment. Ceci serait sûrement plus pertinent dans les musées d'art moderne ou antérieur, plutôt que dans les espaces d'art contemporain, puisque leurs collections permanentes sont déjà déterminées et relativement mondialisées.

Un aspect complémentaire est celui de la multiplication des différents médiums d'œuvre présents dans l'art moderne et contemporain. Ces nombreux médiums demandent souvent des espaces d'expositions avec des attributs divergents. Par exemple, la vidéo nécessite une luminosité et un éclairage complètement différent des peintures, et les sculptures un espace distinct de celui requis pour des installations immersives. Ainsi, les espaces d'exposition ne sont pas uniquement déterminés par la volonté du curateur, le bâtiment existant ou de la collection exposée, mais aussi des médiums propres aux œuvres d'art. Il paraît donc important de prendre en compte ces besoins dans la conception même du musée. Cela pourrait par exemple se matérialiser en une agglomération d'espaces définis spécifiquement pour certains médiums, ou une réflexion sur un espace polyvalent pouvant accueillir tout type d'œuvres. Enfin, la prise en compte de la démultiplication des différentes variétés d'œuvres est impérative dans la réflexion muséale. L'architecte contemporain se

retrouve donc face à de nombreux nouveaux défis, qui peuvent devenir les bases de la construction des nouveaux musées.

Réflexions sur le projet.

Ainsi, le projet qui va découler de cet énoncé pourra se baser sur les deux derniers sujets abordés, c'est-à-dire une architecture qui ne se veut pas neutre pour proposer une interprétation différente des œuvres d'art, ainsi que la prise en compte de la démultiplication des différents médiums des intervention artistiques, et leurs besoins scénographiques divergents. Cela pourrait se matérialiser sous la forme d'un musée qui offre une grande variété d'espaces différents accommodants les nombreux médiums, que ce soit la vidéo, les installations, ou les tableaux plus traditionnels. Ceci avec des espaces qui puissent certes aider à la visibilité des œuvres et les mettre en valeur, mais tout en offrant une architecture qui a sa propre spécificité.

Dans les musées d'aujourd'hui, de nouveaux critères sont à prendre en compte, notamment l'acoustique, puisque de nombreuses interventions artistiques prennent en compte le son. Il s'agira donc de proposer un musée qui s'adapte aux changements dans l'art à l'avènement de ces nouveaux médiums, pour les expositions temporaires comme permanentes. Certaines salles pourraient aussi rester très flexible et pouvoir accueillir différents médiums suivant les besoins et les moments.

De plus, la spécificité architecturale de ces espaces,

pourraient devenir des lieux pouvant provoquer les artistes contemporains, et ainsi leur permettre de créer des œuvres en lien direct avec ces différents espaces.

Ainsi, il faudra alors réfléchir à différents espaces à caractéristiques spécifiques qui réussissent en même temps à mettre en valeur les différents médiums artistiques. Une fois que ces différents espaces seront définis, il faudra ensuite réfléchir à comment les mettre en lien, et aux espaces de circulation qui les séparent tout en les unissant.

La démonstration présente dans cet énoncé aura donc analysé différents espaces et les aura mis en parallèle, pour s'ancrer dans une réflexion cherchant à définir quels espaces architecturaux sont possibles pour mettre en valeur les œuvres d'art. Il a aussi été montré que les différents médiums artistiques n'ont pas les mêmes besoins, et que l'architecture peut leur offrir des cadres variés selon les nécessités. Cette réflexion peut ainsi se prolonger vers la recherche d'espaces architecturaux pouvant accueillir la grande multitude de type d'œuvres et leur allouer un environnement particulier.

Bibliographie complète

- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History. Volume I : 1863-1959*. London : Phaidon, 2008.
- Altshuler, Bruce. *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*. London : Phaidon, 2013.

The Armory Show

- Schapiro, Meyer. *Selected Papers : Modern Art, 19th & 20th Centuries*. London : Chatto & Windus, 1978.
- Stavitsky, Gail, McCarthy, Laurette E, Duncan, Charles H, and Montclair Art Museum. *The New Spirit : American Art in the Armory Show, 1913*. Montclair, N.J: Montclair Art Museum, 2013.
- « The Armory Show at 100 ». *Archives of American Art Journal*, Vol. 51, n° 3/4 (Automne 2012). The University of Chicago Press on behalf of The Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Film und Foto

- Graeve, Inka. « Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto ». Dans *Stationen der Moderne*. Berlin : Nicolai, 1988.
- Lahs-Gonzales, Olivia. « Photography in Modern Europe ». Dans *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, Vol. 21, n° 4 (Printemps 1996) : pp. 1-64

Entartete Kunst

- Goggin, Mary-Margaret. « ‘Decent’ vs. ‘Degenerate’ Art : The National Socialist Case ». Dans *Art Journal*, Vol. 50, n°4 (Hiver 1991) : pp. 84-92
- Peters, Olaf ed. *Degenerate Art : The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Munich : Prestel, 2014.

Art of This Century

- Haines-Cooke, Shirley. *Frederick Kiesler : Lost in History : Art of This Century and the Modern Art Gallery*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.
- Phillips, Stephen John. *Elastic Architecture : Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 2017.
- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 1998.

Dylaby

- Leeuw-Marcar, Ank. *Willem Sandberg, Portrait of an Artist*. Amsterdam : Valiz, 2013.
- Trierweiler, Denis. *L'Art De L'exposition : Une Documentation Sur Trente Expositions Exemplaires Du XXe Siècle*. Paris: Editions Du Regard, 1998.

Information

- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts : MIT, 1998.

Les Immatériaux

- Birnbaum, Daniel, and Wallenstein, Sven-Olov. *Spacing Philosophy : Lyotard and the Idea of the Exhibition*. Berlin: Sternberg, 2019.
- Chaput, Thierry, Lyotard, Jean-François, et Centre Pompidou. *Les Immatériaux*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1985.
- Lyotard, Jean-François, et Centre Georges Pompidou. *Les Immatériaux : Album et Inventaire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

Magiciens de la Terre

- Martin, Jean-Hubert, et Musée National D'art Moderne. *Magiciens De La Terre*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989.
- Ndiaye, El Hadji Malick, « Review de *Making Art Global (Part 2) : Magiciens de la Terre 1989* par Lucy Steeds, et *Magiciens de la Terre Retour sur une exposition légendaire* de Annie Cohen-Solal et Jean-Hubert Martin ». Dans *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 56, Cahier 223 (2016) : pp. 754-758

24^a Bienal de São Paulo

- Lagnado, Lisette, Lafuente, Pablo, Oliveira, et Bienal Internacional De São Paulo ed. *Cultural Anthropophagy : The 24th Bienal De São Paulo 1998*. London: Afterall Walther König, 2015.

14 Rooms

- Catambas, Renata, Leuenberger, Samuel, ed. et Fondation Beyeler. *14 Rooms : Presented by Fondation Beyeler, Art Basel and Theater Basel*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014.

Général

- Alexander, Edward Porter, Alexander, Mary, et Decker, Juilee. *Museums in Motion : An Introduction to the History and Functions of Museums*. 3rd ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.
- AA.,VV., « Piano + Rogers Beaubourg ». Dans *Domus*, No. 503 (1971) : pp.1-7
- Curtis, Penelope. *Patio and Pavilion : The Place of Sculpture in Modern Architecture*. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Le Corbusier, et Jeanneret, Pierre. *Le Corbusier Et Pierre Jeanneret : Oeuvre Complète De 1929-1934*. Vol. 2, Zurich: Les Editions D'Architecture, 1934.
- Le Corbusier, et Jeanneret, Pierre. *Le Corbusier Et Pierre Jeanneret : Oeuvre Complète De 1934-1938*. Vol. 3, Zurich: Les Editions D'Architecture, 1938.

- Le Corbusier. « Autres icônes : Les musées ». Dans *L'Esprit Nouveau*, 1925.
- O'Doherty, Brian, et McEvilly, Thomas. *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. Expanded ed, Berkeley et Los Angeles : University of California, 1999.
- Restany, et Casati. « Parigi : l'oggetto funziona ». Dans *Domus*, No. 575 (1977) : pp. 1-16
- Smithson, Robert, et Kaprow, Allan. *What is a Museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson*, 1967
- Tzortzi, Kali. *Museum Space : Where Architecture Meets Museology*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- Wright, Frank Lloyd, Solomon R. Guggenheim Museum, et Solomon R. Guggenheim Foundation. *The Solomon R. Guggenheim Museum : Architect: Frank Lloyd Wright*. New York: Horizon, 1960.
- Zaugg, Rémy. *Le Lieu de l'œuvre 1982-1993*. Vol. 6. Dijon: Les presses du réel, 2016.

Webographie

www.sixtyninth.net/armory.html

www.moma.org

www.centrepompidou.fr

www.magiciensdelaterre.fr

www.biennialfoundation.org/biennials/sao-paolo-biennial/

www.herzogdemeuron.com

www.waysofcurating.withgoogle.com

www.wikipédia.org

Crédits

FIG 1 : Reproduction digitale posthume à partir de négatifs originaux, Aaron Siskind Archives, Center for Creative Photography © Aaron Siskind Foundation

FIG 2 : The Philadelphia Museum of Art : Marcel Duchamps Archive, don de Jacqueline, Peter et Payl Matisse en mémoire de leur mère, Alexia Duchamps.

Armory Show

FIG 3 : Walt Kuhn, Kuhn Family Papers, and Armory Show Records, 1859-1978, bulk 1900-1949, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

FIG 4 : Herzogenrath, Wulf, Hagspiel, Wolfram, et Teuber, Dirk. «Frühe Kölner Kunstausstellungen : Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928 : Kommentarband Zu Den Nachdrucken Der Ausstellungskataloge.» Vol. [Band 4]. Köln: Wienand, 1981

FIG 5-7 : Archives of American Art, Smithsonian Institution, Walt Kuhn, Kuhn family papers, and Armory Show records.

Film und Foto

FIG 8, 10, 11 : Musée Folkwang, Collection photographique, Essen

FIG 9 : Ullstein Archiv

Entartete Kunst

FIG 12-15 : Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY

Art of This Century

FIG 16 : © 2006 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna

FIG 17 : Courtesy 2006 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna

FIG 18 : The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

FIG 19 : Photograph by K.W. Herrman/Courtesy 2006 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna

Dylaby

FIG 20-24 : © The artists/ Photographs by Ed van der Elsken, courtesy Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

Information

FIG 25-28 : ©The artists/ Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Les Immatériaux et Magiciens de la Terre

FIG 29, 31-36 : Photographs courtesy Centre Pompidou-MnamCci- Bibliothèque Kandinsky

FIG 30 : ©Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1985

24a Bienal São Paulo Bienal

FIG 37-40 : © The artists – Photographs Juan Guerra, São Paulo

14 Rooms

FIG 41 : ©Andrea Zimmermann

FIG 42 : ©Bartosz Kolonko

FIG 43 : ©Jörg Baumann /RUHRTRIENNALE 2012-2014

FIG 44 : ©Iwan Baan

FIG 45 : ©Jamie North / Kaldor Public Art Project.

