

CeROArt

Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art

10 | 2015 :

La restauration, carrefour d'interrelations

Comptes-rendus

Julie BAWIN, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*

Paris, Edition des archives contemporaines, 2014.

NOÉMIE DROUGUET

Référence(s) :

Julie BAWIN, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014 (293 p.).

Entrées d'index

Mots-clés : art contemporain, exposition, musée, artiste, institution, commissaire, curateur, marché de l'art

Texte intégral



Afficher l'image

- 1 Spécialiste de la création plastique actuelle, Julie Bawin enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Liège et à l'Université de Namur. Ses recherches portent sur le monde de la collection et des collectionneurs¹, le marché de l'art contemporain, la sociologie de l'art, les relations entre les artistes et les institutions. Elle se livre dans ce nouvel ouvrage à une étude minutieuse des indices permettant de construire l'histoire de l'artiste dans sa posture ou sa fonction de commissaire d'exposition, depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours. Pour ce faire, elle s'appuie sur une fouille systématique des publications, des journaux, des documents et des déclarations des protagonistes (artistes, conservateurs, galeristes, collectionneurs, critiques d'art) afin d'y déceler des éléments de compréhension des motivations des uns et des autres. Quels intérêts les artistes ont-ils à se mêler d'organiser eux-mêmes des expositions, quels avantages les institutions peuvent-elles tirer de cette implication grandissante, comment cette intrusion est-elle perçue par les "gens de métier", historiens de l'art, critiques, conservateurs? De Courbet à Warhol, de Duchamps à Buren, de Lissitzki à Boltanski... l'auteur retrace le cheminement de la figure de l'artiste en quête d'autorité en matière d'exposition ainsi que la transformation progressive du positionnement des institutions dédiées à l'art contemporain.
- 2 Dans une première partie, l'auteur se penche sur les stratégies déployées par les artistes pour conquérir leur indépendance par rapport aux structures officielles comme le Salon, tout en garantissant leur visibilité sur le marché, auprès des marchands et collectionneurs. Pour y parvenir, une première étape consiste à créer des associations ou des lieux de solidarité puis de s'appuyer sur les galeries privées. Des groupes d'artistes organisent des expositions collectives, comme l'exposition de Dada à Berlin en 1920 ou celle du surréalisme orchestrée par Breton et Eluard à Paris en 1938. Julie Bawin montre que la référence collective s'avère ensuite indispensable pour créer, dès les années 1970, un nouveau modèle d'autonomie afin d'échapper à l'emprise de la galerie et du marché, vus comme des entraves à la créativité. Apparaissent alors une infinité de collectifs d'artistes qui, sous le label "alternatif", se présentent comme des contre-pouvoirs à la culture officielle. Marqués par l'activisme et la marginalité, ils proposent une pratique d'exposition "plus libre", à l'image du mouvement des Artist-run Spaces dans les années 1990. Il y est question d'autogestion et d'autoreprésentation, même si progressivement des passerelles sont établies avec des institutions officielles. Ces échanges sont vus tantôt comme de la récupération de la part des galeries puis des musées, tantôt comme de la trahison de la part des artistes qui se rangeraient dans la norme; Julie Bawin y voit plutôt une rencontre opportune d'intérêts.
- 3 Elle met notamment en évidence l'intérêt grandissant des artistes pour "l'espace destinal" de leurs oeuvres, à savoir le musée. Ils entendent faire preuve d'autorité, en particulier dans les musées-ateliers (comme Constantin Brancusi) et les maisons-

musées. Ils s'impliquent dans la gestion de l'exposition, de la conservation et de l'exploitation de leurs oeuvres. Cette démarche va de pair avec une stratégie de reconnaissance sociale et d'autopromotion qui se marque dès la seconde moitié du XIXe siècle – Gustave Courbet est présenté comme un maître du genre. Choisir de créer un "musée pour soi" peut aussi naître de la volonté de se démarquer du musée traditionnel, jugé décevant, comme du marché de l'art et de garder le contrôle absolu sur son œuvre. L'un des cas les plus emblématiques est celui de Donald Judd, qui souhaite protéger l'art de la vente, de l'altération, mais aussi de "l'ignorance du public"; pour ce faire, il crée une fondation dans le Texas en 1987. L'autonomie de l'artiste n'est pas seulement créative, elle doit aussi être financière. La liberté de l'artiste dépendrait de sa capacité à se financer et à assurer sa propre notoriété. À l'image d'Andy Warhol ou plus récemment de Damien Hirst, certains artistes se révèlent de véritables entrepreneurs ou chefs d'entreprises, qui entendent contrôler l'exposition, mais d'abord et avant tout le marché. Représenter ses propres intérêts passe parfois par l'exposition de ses pairs : l'artiste se fait alors galeriste et commissaire indépendant.

4 La seconde partie de l'ouvrage présente l'histoire de la relation ambivalente entre l'artiste commissaire et le musée. Julie Bawin montre que peintres et sculpteurs ont très tôt joué un rôle dans la gestion du patrimoine et l'exposition de l'art, assumant diverses fonctions dans les institutions muséales, comme garde des collections, "restaurateur", "placier" et parfois même le poste de conservateur. L'auteur consacre un chapitre à la figure particulièrement riche de Marcel Duchamp, artiste polyvalent et homme-orchestre, qui a été également conseiller, scénographe, agent d'artiste et marchand d'art. L'organisation d'expositions fut essentielle dans l'épanouissement de sa carrière artistique. Autre artiste-scénographe marquant un jalon dans l'histoire de l'exposition de l'art, El Lissitzky développe des conceptions scénographiques nouvelles, un type d'accrochage en rupture avec l'uniformité conventionnelle des musées, une œuvre d'art totale, qu'il applique notamment à une exposition d'art abstrait au Musée de Hanovre en 1927. Marqués par la polyvalence, l'interdisciplinarité, soucieux de l'expérience du visiteur, les artistes issus du Bauhaus jouent à la fois sur la théâtralisation et la participation.

5 À partir des années 1960, dans un contexte de crise du musée, les pratiques artistiques ayant pour sujet ou pour support l'institution muséale se multiplient. L'auteur explore le rôle joué par les artistes dans l'analyse des logiques muséales, notamment les procédures de légitimation. Le musée devient un matériau de réflexion plastique, comme l'ont prouvé Marcel Broodthaers, Christian Boltanski ou Daniel Spoerri. La génération de l'art conceptuel retient son attention, en particulier à travers les interventions conçues *pour* et *dans* le musée. Les pratiques artistiques contemporaines apparaissent comme un moteur de changement de l'institution muséale, souligné d'ailleurs par un groupe d'experts réunis à l'UNESCO (comprenant notamment Georges Henri Rivière et Harald Szeemann) en 1969 et 1970. Les réflexions et interventions d'artistes comme Michael Asher ou Daniel Buren encouragent les institutions à se montrer plus permissives. Julie Bawin consacre quelques pages au phénomène du "faiseur d'expositions" incarné par Szeemann, un des plus grands commissaires d'exposition, qui a estompé les frontières entre l'installation et la scénographie muséale. Certains artistes, parmi lesquels Buren, ont dénoncé ce qui leur apparaît comme un abus de pouvoir du commissaire-artiste : créer une œuvre (l'exposition) à partir des œuvres des autres. Les artistes réclament une collaboration plus étroite avec les commissaires. Du reste, certains commissaires, comme Hans Ulrich Obrist, revendiquent effectivement une position de retrait par rapport aux artistes.

- 6 Le dernier volet de l'ouvrage interroge les raisons qui font que l'artiste-commissaire est devenu, depuis une décennie, une figure majeure dans les musées d'art contemporain - et même au-delà, comme le montrent les expériences du Louvre ou encore les interventions de Joseph Kosuth. L'auteur démontre, à l'aide d'exemples nombreux et variés, que l'on assiste à l'institutionnalisation d'un genre. Le principe de l'invitation sous forme de "carte blanche" à un artiste se multiplie. Les musées, autrefois frileux face à l'intrusion de l'artiste, offrent désormais l'image d'un espace ouvert à l'esprit de laboratoire et au "jeu" mais aussi, dans une certaine mesure, au discours politique. Toutefois, selon Julie Bawin, cette transgression (au regard des usages conservateurs) et le goût des pratiques "hors-norme" sont notamment utilisés à des fins de marketing et en aucun cas l'exposition organisée par un artiste ne menace réellement l'ordre et les valeurs établis. Les institutions ne se mettent pas en danger. Elles trouvent au contraire l'occasion de réactualiser les collections, entre autres par la méthode anachronique : l'artiste, peu enclin à adopter la démarche systématique et rigoureuse basée sur l'histoire factuelle et contextuelle chère aux historiens de l'art, s'autorise des discordances temporelles et donnent un sens nouveau à des collections quelque peu oubliées, voire méprisées. L'"heuristique de l'anachronisme", davantage basée sur la pratique intuitive et subjective de l'artiste, apporte un vent de fraîcheur dans les collections de beaux-arts. Dans le même ordre d'idée, de nombreuses institutions muséales s'ouvrent à l'intégration d'œuvres d'art contemporain afin de les confronter à des "œuvres muséales". Julie Bawin situe l'apogée de ce phénomène, qui touche autant des institutions les plus importantes (Orsay, Louvre, Versailles) que d'autres plus modestes dans les années 2000.
- 7 Les phénomènes de l'auto-exposition de certains artistes dans des musées, tout comme la mise en exposition de ses pairs, sont également décrits et analysés par l'auteur, qui souligne la prise en considération progressive par les musées de leurs compétences et de leurs exigences dans le domaine de l'exposition. Ces activités curatoriales sont parfois paradoxales – notamment dans le cas de Daniel Buren, largement commenté – ou ambivalentes – il est parfois difficile pour l'artiste d'assumer seul le choix et l'accrochage d'œuvres d'autres artistes, dont il anticipe le regard ou les critiques. Il est aussi question de son identité : est-il un créateur, un théoricien, un curateur, un médiateur, un sélectionneur, un directeur artistique? Va-t-il être classé comme un "touche-à-tout"? Un artiste peut-il encore endosser un rôle militant lorsqu'il œuvre pour une institution?
- 8 Enfin, Julie Bawin trace les lignes de ce que pourraient être les nouvelles tendances pour les prochaines années, à savoir un partenariat entre artiste, scénographe et commissaire attiré, sorte de co-commissariat qui n'offre, selon elle, que des avantages. Elle note aussi que la célébrité ou la popularité du commissaire invité (artiste plasticien, musicien, cinéaste, mais aussi des personnalités du domaine de la mode voire du football) devient un critère décisif, cachant mal les enjeux politiques et économiques ou les manœuvres de communication. Si elle affirme que le rôle de l'artiste organisateur d'expositions et d'événements pourrait difficilement s'amoinrir, elle redoute que le caractère répétitif des cartes blanches et autres invitations finisse par lasser les uns et les autres.
- 9 Même s'il semble *a priori* éloigné de toute perspective liée à la conservation-restauration, l'ouvrage suscitera néanmoins l'intérêt de toute personne concernée par la gestion des collections liées à la création contemporaine. On apprend beaucoup en effet des intérêts, des motivations et des intentions des artistes, qu'ils se positionnent ou non comme des partenaires privilégiés de la mise en exposition, de la mobilité et de la conservation des collections. Il est effarant de constater, à la lecture de cet ouvrage, le

désintérêt profond affiché par certains protagonistes à l'égard des publics, diluant la médiation dans la communication institutionnelle et la promotion ou limitant leurs efforts d'ouverture aux visiteurs à la mise en place de dispositifs spectaculaires. La profondeur historique de la recherche apporte en outre des jalons et des points de comparaison bienvenus pour aborder les questions très actuelles de citation, de réappropriation, de "postproduction" dans l'exposition de l'art.

- 10 1 Elle a publié *La collection au temps du japonisme* (Paris, Editions Modulaires Européennes) en 2007 et *L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection* (Liège, Editions Yellow Now) en 2009.

Pour citer cet article

Référence électronique

Noémie Drouguet, « Julie BAWIN, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée* », *CeROArt* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 25 mars 2015, consulté le 11 janvier 2016. URL : <http://ceroart.revues.org/4594>

Auteur

Noémie Drouguet

Articles du même auteur

Jean-Jacques Ezrati, *Eclairage d'exposition. Musées et autres espaces*, [Texte intégral]
Paris, Eyrolles, 2014.

Paru dans *CeROArt*, 10 | 2015

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *CeROArt*, 5 | 2010

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *CeROArt*, 4 | 2009

François Mairesse et André Desvallees, *Vers une redéfinition du musée ?* [Texte intégral]

Paris, L'Harmattan, 2007.

Paru dans *CeROArt*, 1 | 2007

Introduction [Texte intégral]

Paru dans *CeROArt*, 1 | 2007

Quand l'artiste contemporain joue au muséographe [Texte intégral]

Paru dans *CeROArt*, 1 | 2007

Tous les textes...

Droits d'auteur

© Tous droits réservés