

Camille Hoffsummer

# L'exposition à l'ère de sa reproductibilité

Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo (1968) et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh (2010)

Parmi les stratégies muséales et curatoriales en vogue de nos jours se trouve le phénomène de la reconstitution d'exposition. Si cette manière de considérer l'exposition comme entité « reproductible » s'observe sporadiquement à compter des années 1960, et que les années 1980 marquent l'essor de cette pratique, c'est véritablement au tournant des années 2000 – et plus encore des années 2010 –, que cette tendance s'impose véritablement dans le champ des pratiques muséales. L'année 2013, qualifiée d'« année en "re-"<sup>1</sup> » par la revue *Artforum*, apparaît comme le point d'orgue de cette pratique<sup>2</sup>. Le remontage, cette année-là, de l'exposition pionnière « Live in Your Head: When Attitudes Become Form » (Berne, Kunsthalle, 1969) à la fondation Prada, en marge de la LV<sup>e</sup> Biennale de Venise<sup>3</sup>, n'est pas étranger à ce phénomène, qui va de pair avec un intérêt croissant pour l'exposition en tant qu'objet d'étude<sup>4</sup>. Depuis le milieu des années 1990, l'organisation de colloques, la mise en place de programmes de recherche sur l'histoire des expositions et de chaires consacrées aux pratiques curatoriales (*curatorial studies*) se sont en effet multipliées<sup>5</sup>.

Cet article entend mettre en évidence les enjeux inhérents aux reconstitutions, ou *reenactments*, d'expositions à travers l'analyse de la réappropriation du dispositif muséographique de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo (1968) par l'artiste Wendelien van Oldenborgh (2010). La pratique du *reenactment* dans le champ de l'art contemporain serait dotée d'un potentiel d'actualisation en passe de réactualiser les collections au même titre que leurs conditions de présentation. Selon quelles modalités l'exposition originelle est-elle réactivée ? Quels sont le sens

1. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), architecte : Lina Bo Bardi, 1957-1968, vue extérieure, 1970.



et la portée d'un tel geste expographique ? L'exposition, surtout lorsqu'elle est « rejouée » par un artiste, ferait-elle désormais « œuvre », autant que les artefacts qui la composent ?

## **Réinterpréter le passé, questionner le présent**

Si le *reenactment* se rapporte avant tout aux « phénomènes de recréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels<sup>6</sup> », la pratique s'affirme avec force dans le domaine de l'exposition. Le recours au *reenactment* relèverait d'ailleurs d'une véritable « stratégie muséale<sup>7</sup> ». Selon Marie Fraser, il s'agirait ni plus ni moins « d'une façon de réactualiser les collections, de les arrimer avec le présent et de les rendre ainsi plus attrayantes aux yeux des publics de plus en plus à l'affût d'événementiel », mais aussi « d'une façon de repositionner le musée en l'amenant à réfléchir sur ses propres pratiques<sup>8</sup> ». La reconstitution d'expositions prend des allures diverses, relevant tantôt du registre de la célébration et de la commémoration, tantôt d'une stratégie plus critique et réflexive<sup>9</sup>.

Dès 2004, à l'instigation de son directeur, Charles Esche, le Van Abbemuseum d'Eindhoven (Pays-Bas) a adopté une posture critique et réflexive fondée sur l'appropriation et l'usage créatif des archives et de la documentation de l'institution. Parmi les nouvelles modalités de mises en vue et de traitement des collections adoptées par l'institution, la réinterprétation de modes de présentation passés s'est imposée. Ce fut particulièrement le cas lors du programme « Play Van Abbe »<sup>10</sup> (2009-2011), au cours duquel les collections furent redéployées de manière originale en (ré)expérimentant, entre autres, des modes de présentation considérés comme « historiques<sup>11</sup> ».

Ce n'était alors pas la première fois que le Van Abbemuseum recourait à ce type de pratique. Jean Leering, directeur de 1964 à 1973, avait déjà mis en place un programme de reconstitution et de muséalisation d'« environnements ». Sont ainsi entrées dans la collection du musée des versions de *Prounenraum* (1923/1965 et 1971) d'El Lissitzky et de *Licht-Raum Modulator* (1922-1930/1965 et 1970) de Laszlo Moholy-Nagy<sup>12</sup>. Lorsqu'il rejoint le musée en 2004, Esche renoue dès lors avec cette politique. C'est dans ce contexte qu'il acquiert, en 2007, la *Salle de lecture du club ouvrier de l'URSS* (1925/2007) d'Alexandre Rodtchenko et le *Raum der Gegenwart* (1930/2009) de Laszlo Moholy-Nagy<sup>13</sup>. Mais qu'en est-il lorsque l'exposition toute entière se voit réinterprétée par un artiste ? Le statut réservé au dispositif nouvellement créé est-il foncièrement différent ?

## **Le dispositif expographique comme sujet et objet d'exposition**

Lors de la seconde partie du projet « Play Van Abbe », intitulée « Time Machines Reloaded », l'exposition « Museum Modules » (10 avril – 12 septembre 2010) poursuivait l'objectif suivant : faire de l'espace d'exposition un « musée de musées<sup>14</sup> », autrement dit, faire du dispositif expographique à la fois le *sujet* et l'*objet* de l'exposition. À rebours de l'accrochage moderniste de type *white cube* propre à la majorité des musées d'art moderne et contemporain, le Van Abbemuseum entendait

2. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), architecte : Lina Bo Bardi, 1957-1968, vue de la salle principale, 1968.

3. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), architecte : Lina Bo Bardi, 1957-1968, vue de la salle principale, 1968.



« re-présenter » au public quatre dispositifs considérés comme « historiques<sup>15</sup> ». Ont ainsi été reconstitués, selon des modalités variées, *Raum der Gegenwart* d'Alexander Dorner et Laszlo Moholy-Nagy (1930), l'accrochage conçu par Alfred Barr pour le Museum of Modern Art New York (1929), le Musée imaginaire d'André Malraux (1947) et la salle principale du Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1957-1968) conçue par l'architecte d'origine italienne Lina Bo Bardi<sup>16</sup> (1914-1992) (fig. 1-3). L'idée n'était alors pas tant d'engager une réflexion critique sur « l'idéologie du *white cube*<sup>17</sup> », mais bien de montrer l'évolution des pratiques muséographiques depuis la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. « Ces remaniements contemporains de modèles d'expositions antérieurs offrent non seulement un nouveau regard sur le passé, mais ils laissent entrevoir la possibilité d'un musée futur entièrement différent<sup>19</sup> », souligne Esche. La présentation de l'évolution des pratiques muséographiques révèle des changements dans les modalités de présentation et d'appréhension de l'histoire de l'art, soulignant l'apparente neutralité de l'accrochage moderniste dont « autonomisation » et « esthétisation » de l'œuvre sont les maîtres mots<sup>20</sup>.

Dans cette perspective, le musée – par l'intermédiaire du commissaire d'exposition Steven ten Thije – invita l'artiste Wendelien van Oldenborgh (née en 1962) à créer ce qui, à l'origine, ne devait être qu'une réalisation temporaire. Il fut demandé à l'artiste de reproduire, en étroite collaboration avec le chercheur Grant Watson, la salle principale du MASP initialement conçue par Bo Bardi, avec des panneaux de verre trempé et des blocs en béton moulé<sup>21</sup> (fig. 4). L'utilisation de panneaux en verre permettait, outre de créer un effet de « flottement » des œuvres dans l'espace, de rendre visible la « vie événementielle<sup>22</sup> » des pièces exposées, c'est-à-dire les données d'identification et de provenance visibles sur l'envers des tableaux. En prenant pour modèle et source d'inspiration<sup>23</sup> le dispositif de Bo Bardi, Van Oldenborgh souhaitait montrer combien l'architecte avait redéfini de manière radicale la mise en espace des collections en concevant un dispositif considéré aujourd'hui encore comme exemplaire d'un renversement des modalités traditionnelles de l'accrochage. En



effet, abolissant les frontières structurelles, temporelles et narratives de l'histoire de l'art<sup>24</sup>, ce vaste dispositif se présentait sous la forme d'une association d'œuvres d'époques, de cultures et de styles différents. À l'opposé des modèles chronologiques linéaires, l'architecte privilégiait une conception ouverte et critique du temps de l'histoire. Selon ses dires, « les œuvres

d'art anciennes placées à côté des œuvres modernes trouvent un nouvel écho, validant leur pertinence dans le monde contemporain<sup>25</sup> ». Cet agencement dans l'espace, que l'on peut qualifier d'« anachronique », signale un lien organique et sémantique entre les œuvres ; le dispositif se limitant, comme l'entendait Michel Foucault, au « réseau que l'on peut établir entre ces éléments<sup>26</sup> ».

## Entre actualisation du dispositif et geste artistique

Nommée « The Didactic Room », ceci pour évoquer la volonté de Bo Bardi de faire du musée un « forum<sup>27</sup> », la reconstitution proposée par l'artiste se rapproche de ce que Reesa Greenberg a identifié, parmi ce qu'elle nomme les « *remembering exhibitions* », comme une « *riff* », à savoir une présentation qui « utilise une exposition historique comme point de départ, en privilégiant souvent un lien ou une interprétation contemporaine<sup>28</sup> ». Contrairement aux reconstitutions mimétiques qui s'efforcent de tendre vers une certaine authenticité, la réinterprétation formelle et symbolique de l'exposition contribue assurément à son actualisation ; une actualisation capable de « performer » les collections au même titre que leurs modalités de présentation. En effet, le dispositif se trouve ainsi modifié dans ses trois composantes intrinsèques – le rapport au temps, le rapport à l'espace et le rapport à l'autre –, conséquence directe et inévitable du geste contemporain posé sur lui. Cette manière de procéder souligne l'écart temporel entre l'exposition originelle et sa réinterprétation. Le dispositif nouvellement créé s'appréhenderait dès lors moins comme une véritable réplique que comme une « reproduction autorisée de la même idée conceptuelle<sup>29</sup> ». L'objectif consistait en effet à faire vivre aux visiteurs une expérience sinon identique, du moins similaire à celle de leurs prédécesseurs. Par le caractère artistique conféré au geste curatorial, l'artiste adapte le dispositif de Bo Bardi aux réalités architecturales et à la collection muséale du lieu d'intervention. Ce redéploiement ouvre ainsi la voie à de nouvelles expériences expographiques et esthétiques.

Bien que le geste curatorial d'un artiste s'avère généralement étroitement lié à sa pratique artistique ainsi qu'à ses « obsessions personnelles<sup>30</sup> », la sélection opérée par Van Oldenborgh relève moins d'un choix guidé par ses goûts artistiques que d'un geste visant à la survivance de la mémoire d'un travail d'architecte qu'elle affectionne particulièrement. Sans produire une nouvelle syntaxe de présentation de l'art, l'artiste esquisse, par le biais d'une sélection libre, une nouvelle lecture du dispositif ; car c'est bien l'avant-gardisme de Bo Bardi qui est

4. Lew Parrella, *Lina Bo Bardi à côté de l'un des panneaux de verre au Museu de Arte de São Paulo*, 1967, épreuve argentique, dimensions inconnues, São Paulo, Instituto Bardi – Casa de Vidro.

5. Wendelien van Oldenborgh, *Lina Bo Bardi: The Didactic Room*, 2011, verre et béton, dimensions variables, Eindhoven, Van Abbemuseum.

6. Wendelien van Oldenborgh, *Lina Bo Bardi: The Didactic Room*, 2011, verre et béton, dimensions variables, Eindhoven, Van Abbemuseum.



célébré dans cette exposition : « Par le biais de cette réinterprétation, et par les choix opérés dans la collection, c'est avant tout de la mémoire de l'architecte dont il était question. Sa pensée agit comme un script qui est à la fois le point de départ et le fil rouge de ma réinterprétation<sup>31</sup> [...] » Outre la « re-production » du dispositif proprement expographique, l'intervention de l'artiste consiste donc à sélectionner dans la collection des œuvres que l'architecte *aurait pu choisir* ou qui, d'une manière ou



d'une autre, correspondent à différentes facettes de sa vie personnelle et professionnelle. Dans l'exposition, les documents occupent d'ailleurs une place centrale, à la fois comme objets de recherche, mais aussi comme matière curatoriale. Ceux-ci agissent comme un script à rejouer dans l'espace et le temps, comme une partition à réinterpréter<sup>32</sup>. En contrepoint à l'exposition étaient présentés, sur les mêmes panneaux de verre, des textes, images et reproductions d'archives, à la manière d'un collage (fig. 5-7) – pratique que Bo Bardi affectionnait particulièrement lors de la conception de ses projets architecturaux. « Nous avons donc répété ce langage en juxtaposant continuellement les œuvres avec des matériaux documentaires<sup>33</sup> », précise l'artiste. En procédant de la sorte, l'artiste oppose le *reenactment* à un système figé, linéaire et hiérarchisé, pointant « la nécessité de renouveler continuellement la relation du musée à l'histoire<sup>34</sup> » et, ce faisant, de penser le musée comme un « agent historique actif<sup>35</sup> ».

7. Wendelien van Oldenborgh, Lina Bo Bardi: The Didactic Room, 2011, verre et béton, dimensions variables, Eindhoven, Van Abbemuseum.

## Vers une artification de l'exposition ?

Si le terme « artification » se définit comme « l'ensemble des pratiques et des opérations par lesquelles un objet, une activité, une personne accèdent au statut de création artistique ou d'artiste », et que ce processus de transformation « touche aussi bien au statut des objets montrés qu'à leur mise en scène<sup>36</sup> », alors le statut réservé au dispositif reconstitué par Van Oldenborgh s'inscrit dans cette réflexion, ce dernier étant, le temps de l'exposition, envisagé comme une œuvre en soi, signe d'un « passage à l'art<sup>37</sup> ». Sur ce point, l'artiste explique sa démarche en ces termes :

Je me suis plongée dans les collections du Van Abbemuseum non pas pour y choisir des œuvres selon un point de vue qui me serait propre en tant qu'artiste, mais pour y sélectionner des œuvres que Lina Bo Bardi elle-même aurait été susceptible de choisir. C'était un geste artistique, une manière de réinscrire le dispositif dans le temps présent par l'intermédiaire d'une présentation que je conçois, le temps de l'exposition, comme une œuvre en soi<sup>38</sup>.

Dans un article paru au sujet de cette exposition, intitulé « Montrer l'art, c'est aussi de l'art<sup>39</sup> », Gustav De Ridder souligne que « la présentation [des œuvres] tend à devenir autant sinon plus importante que chaque œuvre prise isolément<sup>40</sup> ». La réinterprétation rendrait donc visibles autant les œuvres de la collection que les circonstances de leur mise en vue, passées et présentes. Cet exemple est intéressant pour plusieurs raisons. D'une part, il illustre l'intérêt porté à l'exposition en tant

qu'objet de mémoire désormais digne d'être reproduit physiquement, accordant davantage d'intérêt à l'*environnement* de l'époque qu'aux œuvres qui y furent autrefois présentées. D'autre part, le geste artistique et curatorial effectué par Van Oldenborgh – entreprise pleinement assumée par l'artiste – atteste d'un glissement du médium de l'exposition vers un statut relevant de l'exposition-œuvre, de l'exposition-patrimoine, c'est-à-dire moins comme un support de présentation et de légitimation d'une production artistique donnée que comme un véritable projet artistique en soi<sup>41</sup>.

À la suite de l'exposition, le dispositif structurel composé des panneaux de verre trempé et des blocs en béton moulé a été acquis par l'institution, accomplissant le processus de légitimation par leur muséalisation<sup>42</sup>. Le statut du dispositif nouvellement créé reste cependant ambigu, ce dernier étant le fruit du travail de l'artiste, mais en même temps le résultat de la conception intellectuelle de l'architecte. Notons toutefois que le titre du projet – « Lina Bo Bardi: The Didactic Room » – est publiquement associé au nom de l'architecte, et non à une entreprise artistique et esthétique plus personnelle ou conceptuelle. Cette dénomination permet sans doute de légitimer ce partage d'auctorialité. Reste à savoir ce qui est réellement patrimonialisé : la réappropriation, le dispositif originel – ou peut-être les deux à la fois. Ce qui est sûr, c'est que si le projet de Van Oldenborgh a été muséalisé, le dispositif de Bo Bardi l'est inéluctablement à travers lui, preuve de l'autonomisation progressive et du double statut réservé l'exposition : celui d'objet de mémoire et celui d'œuvre d'art.

Camille Hoffsummer est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université de Liège. Elle prépare, sous la direction de Julie Bawin, une thèse consacrée au phénomène de réactivation et de patrimonialisation des expositions d'art moderne et contemporain des années 1960 à nos jours.

## Notes

- 1 Martha Buskirk, Amelia Jones et Caroline A. Jones, « The Year in "Re-" », *Artforum International*, vol. 52, n° 4, 2013, p. 127-130.
- 2 Cette tendance peut d'ailleurs être reliée à l'intérêt porté à l'histoire de la reproductibilité des œuvres d'art ; Rémi Parcollet (dir.), *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella, 2018, p. 8.
- 3 Voir l'important catalogue paru à cette occasion : Germano Celant (dir.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, cat. exp. (Venise, fondation Prada, 2013), Milan, Progetto Prada Arte, 2013, p. 429-436.
- 4 Reesa Greenberg, « "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web », *Tate Papers*, vol. 1, n° 12, 2009, n. p.
- 5 Parcollet, *Photogénie de l'exposition*, p. 26.
- 6 Anne Bénichou, *Rejouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 11.
- 7 Marie Fraser et Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? », *Intermédialités*, vol. 1, n° 28-29, 2017, p. 92-128, ici p. 95.
- 8 *Ibid.*
- 9 Elitza Dulguerova, « L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités*, vol. 1, n° 15, 2010, p. 53-71, ici p. 53.
- 10 Le programme « Play Van Abbe » fut conçu comme un « jeu de rôle » au sein duquel publics, artistes et employés du musée étaient amenés à prendre une part active. Privilégiant l'approche ludique et encourageant la réflexion critique, le programme mettait en exergue la manière dont les œuvres d'art furent acquises et la façon dont le musée cohabite avec elles et les préserve. Par cet usage curatorial des archives de ses collections, le Van Abbemuseum se présentait comme un « instrument » dans la perspective d'en apprendre davantage sur lui-même et sur son passé (logique rétrospective) ainsi que sur les actuelles possibilités de production culturelle (logique introspective). De ce fait, l'institution participe d'une vaste discussion théorique sur l'identité des musées d'art contemporain au XXI<sup>e</sup> siècle (Van Abbemuseum, « Play van Abbe, The Museum in the XXI<sup>e</sup> Century », communiqué de presse, oct. 2009, p. 1).
- 11 Soulignons toutefois qu'à la différence de la plupart des *reenactments* d'expositions dont nous avons essentiellement trace

- à travers des archives visuelles, le dispositif de Bo Bardi est en place depuis 1968 et peut, dès lors, toujours être expérimenté à l'identique au MASP. Le projet de Van Oldenborgh ne consiste donc pas en la recréation d'un dispositif disparu.
- 12 Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Reprendre en écho(s). Effets et enjeux de la reconstitution d'exposition en art contemporain », mémoire, université du Québec à Montréal, 2019, p. 4.
  - 13 *Ibid.*
  - 14 Claire Bishop, *Radical Museology: or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Koenig Books, 2013, p. 52.
  - 15 Van Abbemuseum, « Museum Modules », communiqué de presse, 10 avr. 2010, p. 1.
  - 16 Peu avant 2014, année du centenaire de la naissance de Bo Bardi, plusieurs expositions remettent le travail de l'architecte sur le devant de la scène : « Lina Bo Bardi: Together » (Londres, British Council Gallery ; Bâle, Swiss Architecture Museum, 2012) et « Lina Bo Bardi: The Insides Are on the Outside » (Lina's Glass House et SESC Pompeia, 2012).
  - 17 Brian O'Doherty, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, La Maison rouge, 2008, p. 3.
  - 18 Van Abbemuseum, « Museum Modules », communiqué de presse, 10 avr. 2010, p. 1.
  - 19 *Ibid.*
  - 20 Voir à ce sujet Griselda Pollock, « Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility », dans *id.* et Joyce Zemans (dir.), *Museums After Modernism*, Malden, Blackwell, 2007, p. 20.
  - 21 L'idée de la création d'un musée d'art São Paulo est née à la suite d'une rencontre entre le journaliste et homme d'affaires brésilien Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968) et le galeriste, critique d'art et collectionneur Pietro Maria Bardi (1900-1999), époux de Bo Bardi, lors d'un voyage du couple à Rio de Janeiro en 1947. Au cours de ce dernier, Bardi avait exposé une partie des œuvres de sa collection lors d'une exposition visitée par Chateaubriand. Séduit, Chateaubriand décida de soutenir financièrement Bardi afin que celui-ci procède à de nouvelles acquisitions qui constitueraient la base d'une collection permanente réunissant, sous un même toit, des œuvres d'art européennes et brésiliennes. Le 2 octobre 1947, un premier espace situé au deuxième étage du siège des « Diários Associados », la société de médias et de communication détenue par Chateaubriand, est inauguré. L'homme d'affaires nomma Bardi conservateur. En 1957, la conception architecturale et muséographique du MASP actuel est confiée à Bo Bardi. Le MASP ouvre officiellement ses portes le 7 novembre 1968 ; Sabine von Fischer, « The Horizons of Lina Bo Bardi: The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar Concepts of Architecture », dans Andres Lepik et Vera Simone Bader (dir.), *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, p. 103-116, ici p. 104 ; Stephen Mark Caffey et Gabriela Campagnol, « Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo », *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 13, n° 1, 2015, p. 1-13, ici p. 2.
  - 22 Van Abbemuseum, « Museum Modules », communiqué de presse, 10 avr. 2010, p. 5.
  - 23 Van Oldenborgh n'est pas la seule artiste contemporaine à avoir été influencée par la pensée de Bo Bardi. Récemment, l'artiste d'origine britannique Isaac Julien (né en 1960) présentait *A Marvellous Entanglement* (2019), une installation composée de séquences vidéo dévoilant l'architecture des bâtiments conçus par l'architecte. Les séquences filmées, mises bout à bout, agissent comme une cartographie du processus intellectuel et créatif de Bo Bardi. D'ailleurs, certaines d'entre elles s'attardent spécifiquement sur la muséographie développée pour le MASP.
  - 24 Caffey et Campagnol, « Dis/Solution », p. 13.
  - 25 Lina Bo Bardi, « O Museu de Arte de São Paulo », *Habitat. Revista das Artes no Brasil*, 1950, p. 17, cité d'après Caffey et Campagnol, « Dis/Solution », p. 2.
  - 26 Michel Foucault, cité d'après Judith Revel, *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2009, p. 41.
  - 27 Entretien de l'autrice avec Wendelien van Oldenborgh, 23 mars 2023.
  - 28 Greenberg, « Archival Remembering Exhibitions », p. 159.
  - 29 Buskirk, Jones et Jones, « The Year in "Re-" », n. p.
  - 30 Julie Bawin, « Artiste commissaire », dans François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, A. Colin, 2022, p. 79. Voir aussi Julie Bawin, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Archives contemporaines, 2014.
  - 31 Entretien de l'autrice avec Wendelien van Oldenborgh, 23 mars 2023.
  - 32 À cet égard, voir Anne Bénichou (dir.), *Recréer-scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
  - 33 Entretien de l'autrice avec Wendelien van Oldenborgh, 23 mars 2023.
  - 34 Fraser et Dubé-Moreau, « Performer la collection », p. 92.
  - 35 Bishop, *Radical Museology*, p. 81.
  - 36 Julie Bawin, « Artification », dans Mairesse, *Dictionnaire de muséologie*, p. 78.
  - 37 Voir Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.
  - 38 Entretien de l'autrice avec Wendelien van Oldenborgh, 23 mars 2023.
  - 39 Gustav De Ridder, « Tonen van kunst is ook kunst », *Palet*, vol. 68, n° 361, oct.-nov. 2012, p. 48-53.
  - 40 *Ibid.*, p. 50. Nous traduisons.
  - 41 L'émancipation de l'exposition comme médium artistique est un phénomène tangible depuis les années 1960 ; voir Julie Bawin, « L'auteur est mort ? Vive l'auteur d'exposition ! Autorité et vulnérabilité du commissaire-auteur depuis les années 1960 », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 119, n° 3, 2022, p. 371-384, ici p. 373.
  - 42 Wendelien van Oldenborgh, *Lina Bo Bardi: The Didactic Room*, 2011, verre et béton, dimensions variables, Eindhoven, Van Abbemuseum (3001).