

EXPOSER :

Stratégies et visées de l'artiste
ou du commissaire d'exposition
ou du diffuseur

- Accentuation de la perception sensible de l'œuvre : mobilisation des sens, du corps du spectateur...
- Rapport au contexte de présentation et de diffusion : dispositifs favorisant l'interaction avec l'œuvre, la participation à sa réalisation...

Le Salon académique de peinture et de sculpture, appelé de manière générique le Salon, est une ancienne manifestation artistique se déroulant à Paris depuis la fin du 17e siècle, qui exposait les œuvres des artistes agréées par l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée sur mandat royal, sous la régence d'Anne d'Autriche, à l'instigation d'un groupe de peintres et de sculpteurs réunis par Charles Le Brun. L'objectif initial du salon est de présenter au public les œuvres des artistes reconnus par l'Académie puis, à partir de 1817, de l'École des Beaux-Arts.



Faire éclater le carcan du Salon

Grâce à la médaille d'or obtenue pour *L'Après-dînée à Ornans* en 1849, Gustave Courbet bénéficie l'année suivante d'une plus grande liberté d'exposition au Salon. Il en profite pour affirmer une position esthétique qui s'éloigne nettement des attentes de l'Académie des Beaux-Arts.

Avec *Un enterrement à Ornans*, il adopte un format monumental, habituellement réservé à la peinture d'histoire, pour représenter un sujet jugé ordinaire : l'enterrement d'un inconnu dans une ville de province. Ce choix remet en cause la hiérarchie traditionnelle des genres et la logique académique qui associe la grandeur du format à la noblesse du thème.

Le traitement pictural renforce cette rupture : la scène est représentée avec un réalisme frontal, sans idéalisation des visages, ni mise en scène héroïque. Les personnages apparaissent tels qu'ils sont, réunis en groupe, dans une atmosphère sombre et austère, sur fond de paysage clair et de ciel gris. L'ensemble privilégie une observation directe du réel plutôt qu'une composition destinée à magnifier le sujet.

Ainsi, Courbet propose une œuvre qui déplace les codes du Salon : il affirme qu'un événement de la vie quotidienne peut, lui aussi, prétendre à la monumentalité et à la place habituellement réservée aux grands sujets.



Gustave COURBET, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, 314 x 663 cm, Musée d'Orsay ; Courbet précise sa pensée dans ses écrits : « Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation ; être non seulement un peintre mais encore un homme ; en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but. »

Le Salon des refusés



En 1863, le jury du Salon, composé principalement de membres de l'Académie des Beaux-Arts, refuse une proportion exceptionnellement élevée d'œuvres parmi les plus de 5 000 soumises, ce qui provoque une forte protestation de la part des artistes rejetés, parmi lesquels Édouard Manet et d'autres peintres novateurs.

À cette époque, le Salon officiel reste la principale vitrine artistique : y être exposé permet à un artiste de se faire connaître, d'obtenir une reconnaissance officielle, des commandes publiques et de s'assurer une clientèle.

Informé du conflit, l'empereur Napoléon III décide alors, par une proclamation rendue publique, de faire exposer dans une autre partie du Palais de l'Industrie les œuvres refusées par le jury, afin que le public puisse lui-même juger la légitimité des critiques formulées contre le jury officiel.

Cette exposition parallèle, appelée Salon des Refusés, attire une attention considérable et devient un moment symbolique dans l'histoire de l'art du 19^e siècle. Cependant, l'Académie et les artistes officiels contestent vivement cette initiative, et un grand nombre d'artistes refusés choisissent en réalité de retirer leurs œuvres plutôt que de les voir présentées dans la contre-exposition.

Le Salon des Refusés de 1863 ne se répétera pas de manière annuelle ou institutionnalisée par la suite. Ce n'est qu'en 1884 qu'une alternative stable voit le jour avec la création du Salon des Indépendants par la Société des artistes indépendants. Cette nouvelle exposition est ouverte sans jury ni récompenses, ce qui signifie que tous les artistes peuvent y présenter leurs œuvres librement, sans être soumis à l'appréciation d'un jury académique.

Édouard MANET, Déjeuner sur l'herbe, 1863, h/t, 207x265cm, Musée d'Orsay

Dans ce tableau Édouard Manet scandalise le public : au 1er plan un pique-nique déjà entamé dans un sous-bois, au second plan, à l'échelle 1 une femme nue, blasphème et non-idéalisée regarde le spectateur de façon désinvolte et sans pudeur, tandis qu'elle est entourée de deux dandys dont un l'invite à la rejoindre, tandis qu'une femme fait sa toilette au fond. Au-delà du sujet d'une scène de partie carrée, inconvenante sur le plan moral, c'est le style pictural plat et inachevé qui scandalise. D'autres y trouveront au contraire une grande liberté de style et de mœurs bienvenus dans la société corsetée des académiciens engoncés dans leur certitude de détenir le bon goût.

Fountain

Mettre à l'épreuve les limites de l'art et de l'exposition

Avec *Fountain* (1917), Marcel Duchamp propose un geste radical qui remet en question les critères traditionnels permettant de reconnaître une œuvre d'art. Il présente un objet manufacturé – un simple urinoir signé du pseudonyme « R. Mutt ». Ici, ce ne sont plus la technique, le sujet ou le savoir-faire qui font œuvre, mais des éléments habituellement secondaires : la signature, le titre et le contexte d'exposition.

L'enjeu n'est pas de provoquer gratuitement le public, mais de tester la cohérence d'un nouveau modèle d'exposition. À New York, Duchamp fait partie du comité de direction de l'exposition organisée par la Society of Independent Artists, qui revendique un fonctionnement moderne et ouvert, opposé aux Salons officiels : l'exposition est annoncée comme accessible à tous, « sans jury ni récompenses ».

C'est précisément pour éprouver cette liberté proclamée que Duchamp soumet *Fountain* au comité, sous le nom de Richard Mutt. L'objet déclenche immédiatement débats et controverses, puis il est finalement écarté de l'exposition, ce qui conduit Duchamp à démissionner du comité.

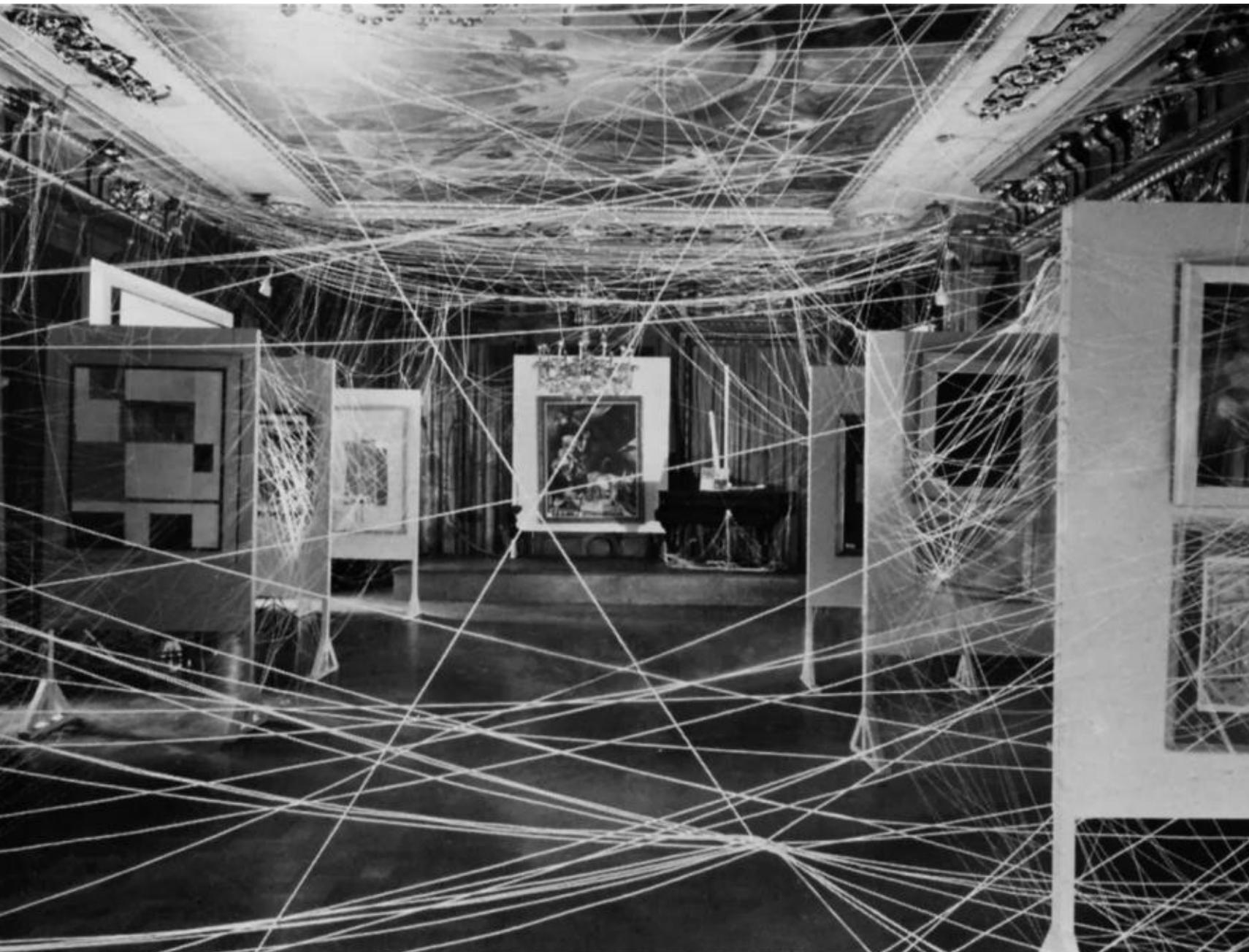
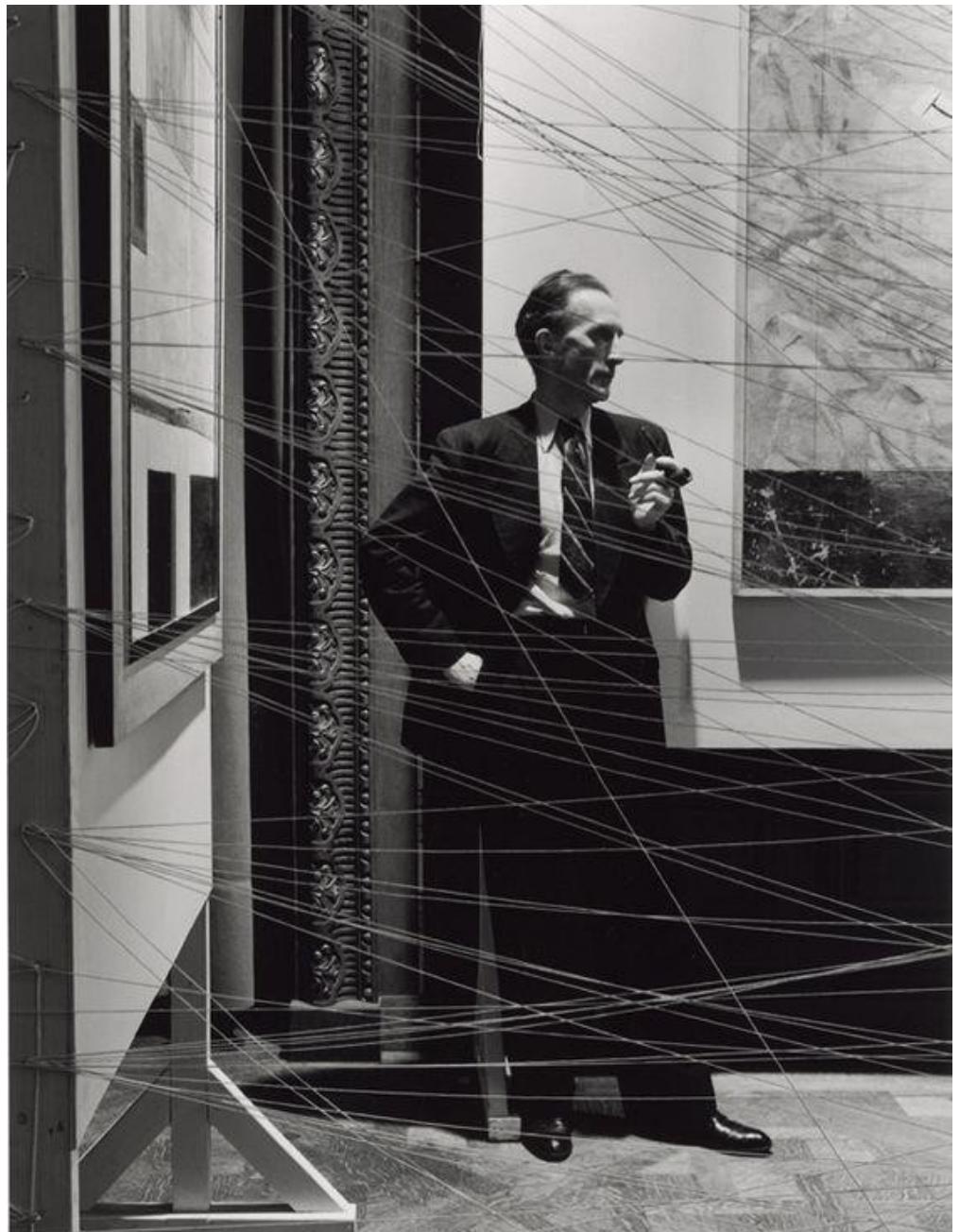
L'œuvre prend alors une nouvelle visibilité grâce au photographe et galeriste Alfred Stieglitz, qui l'expose dans sa galerie 291, la photographie, et contribue à sa diffusion. La photographie est publiée dans la revue *The Blind Man*, accompagnée d'un texte défendant l'objet et son intention.

À travers *Fountain*, Duchamp opère un déplacement majeur : l'artiste ne cherche plus à imiter le réel pour le représenter, mais de définir une nouvelle approche conceptuelle en choisissant un objet du quotidien et en le présentant comme œuvre. L'exposition devient alors un espace critique : elle ne sert plus seulement à montrer de l'art, mais à interroger ce qui fait art, et à révéler les limites – institutionnelles, culturelles et esthétiques – des salons eux-mêmes.

Fountain de Marcel Duchamp, 1917, photographie d'Alfred Stieglitz à la 291 galerie d'art après l'exposition de la Société des artistes indépendants de 1917

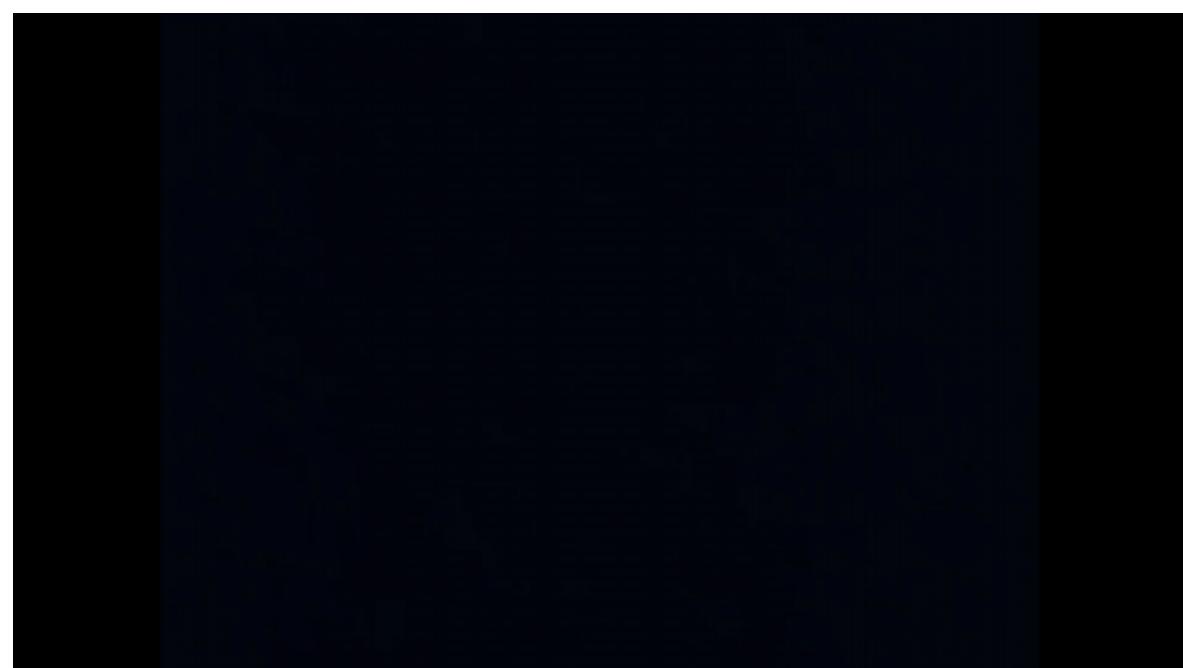
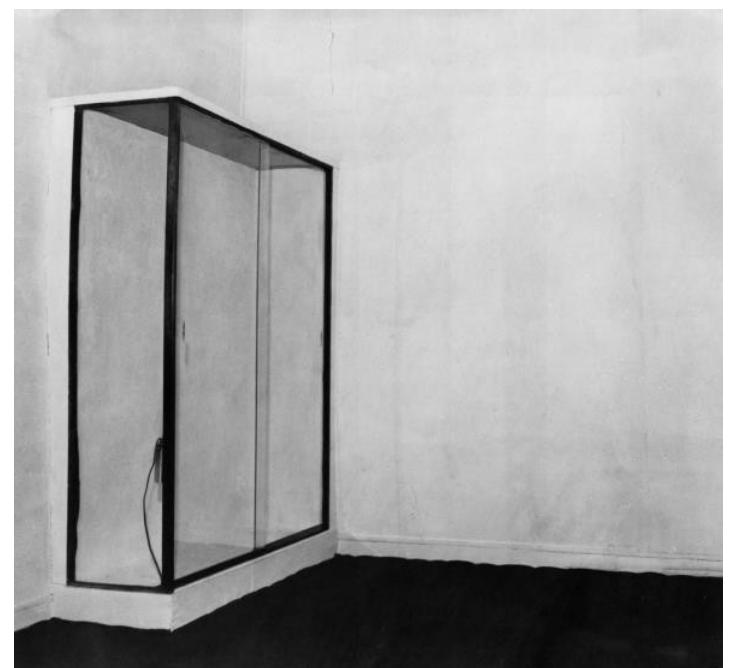


Soigner son entrée



Marcel DUCHAMP (1887-1968), 20 km de ficelle, 1942, exposition "First Papers of Surrealism", New York, installation dès le vernissage de l'Exposition : La ficelle en tension crée un parcours dans l'exposition, mais aussi un voile et un réseau devant les peintures exposées, obligeant à regarder à travers. Cependant, l'installation a surtout lieu au plafond, l'espace étant libre au-delà du premier plan.

Exposition du vide/ du plein



Yves KLEIN, projet de son exposition du vide :

« De l'extérieur de la rue, il sera impossible de voir autre chose que du Bleu, car je peindrai les vitres avec le Bleu de l'époque bleue de l'année passée. Sur et autour de la porte d'entrée de l'immeuble par où le public aura accès dans la Galerie par le couloir, je placerai un monumental dais recouvert de tissu bleu, toujours du même ton outremer foncé. De chaque côté de l'entrée, sous ce dais, seront placés le soir du vernissage, les Gardes Républicains en grande tenue présidentielle (cela est nécessaire pour le caractère officiel que je veux donner à l'Exposition ...) Nous recevrons le public dans le couloir d'environ 32 m², où un cocktail bleu sera servi (préparé par le Bar de La Coupole à Montparnasse , gin, cointreau, bleu de méthylène). Une fois dans le couloir, les visiteurs verront sur le mur de gauche, une grande tapisserie bleue qui masquera la petite porte d'accès dans la galerie.

Dispositif scénique de la galerie : Afin de spécialiser l'ambiance de cette galerie, sa sensibilité picturale à l'état de matière première, en climat pictural particulier individuel, autonome et stabilisé : je dois, d'une part, pour la nettoyer des imprégnations des expositions précédentes et nombreuses, la blanchir. En peignant les murs en blanc, je désire par cet acte, non seulement purifier les lieux, mais encore et surtout en faire, par cette action et ce geste, momentanément mon espace de travail et de création, en un mot, mon atelier. (...)

La vitre de la vitrine et de la porte d'entrée sur rue, condamnée, sera peinte en blanc comme l'ensemble.

Tout sera blanc pour recevoir le climat pictural de la sensibilité du bleu immatérialisé. (...) Ainsi, le Bleu tangible et visible sera dehors, à l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu. »

Extrait de "Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris", Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 84

Yves KLEIN (1928-1962), *Exposition dite « Le Vide »*, 1958, Galerie Iris Clert, Paris.
Si l'espace intérieur est vide et blanc, tout ce qui est à l'extérieur (vitrine, rideau) et utilisé pour le vernissage est bleu (cartons d'invitation, timbres, cocktail).

Exposition du vide/ du plein

ARMAN (1928-2005), *Le plein*, 1960

Artiste franco-américain associé au Nouveau Réalisme, Arman présente en 1960 à la galerie Iris Clert une exposition devenue célèbre : *Le Plein*. Cette proposition fonctionne comme une réponse directe à *Le Vide* d'Yves Klein (1958), présenté deux ans plus tôt dans le même lieu.

Ici, l'exposition n'est plus un simple espace destiné à accueillir des œuvres : elle devient l'œuvre elle-même. La galerie est entièrement remplie d'un amas dense de déchets et d'objets jetés, du sol au plafond, au point de rendre l'accès difficile et de transformer l'expérience du visiteur en confrontation physique et visuelle.

Par l'excès, l'humour et le scandale, Arman détourne les attentes traditionnelles du public : au lieu d'un objet rare à contempler, il impose une saturation du réel, proche de la société de consommation. *Le Plein* remet ainsi en question la définition même de l'œuvre d'art, le rôle du lieu d'exposition, et la possibilité de réduire l'art à un objet précieux destiné au marché*.

**L'idée que l'œuvre « ne profite à aucun collectionneur » est juste comme intention critique (anti-objet, anti-marché), mais en réalité l'événement a surtout produit des traces (photos, récits, documents) qui, eux, peuvent circuler et être collectionnés.*



Performance

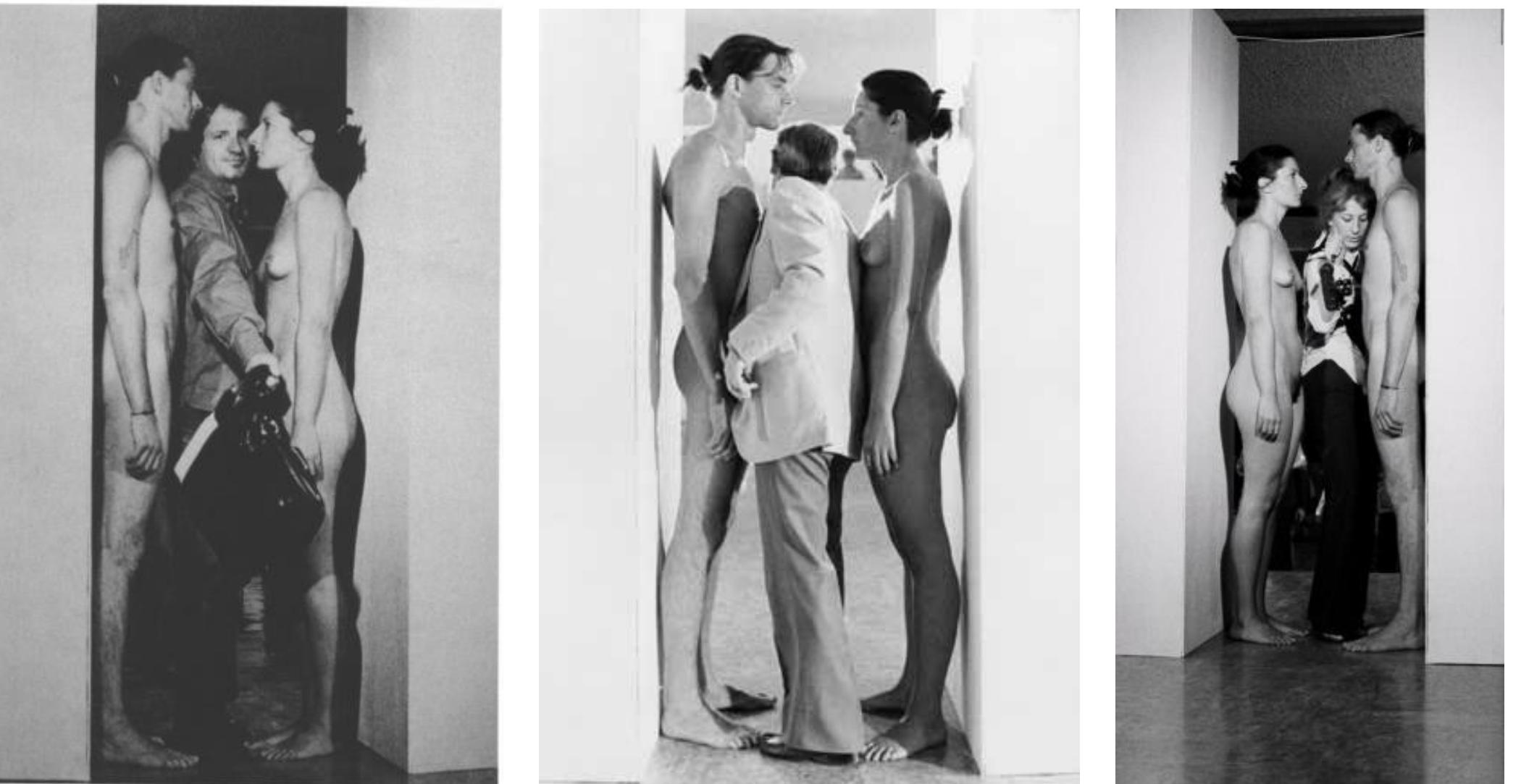
Dans *Imponderabilia* (1977), une des performances emblématiques de Marina Abramović et Ulay, les deux interprètes – nus – se tiennent face à face dans une entrée étroite, créant un passage poétique et politique que les spectateurs doivent franchir pour accéder à l'exposition. Cette œuvre, initialement présentée en 1977 à la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bologne, a été depuis représentée ou réinterprétée dans plusieurs rétrospectives de l'artiste où ce dispositif d'entrée est inclus.

En traversant cet espace contraint, les visiteurs sont confrontés à une situation d'intimité et de vulnérabilité – ils doivent choisir de se faufiler entre les deux corps, tout en étant face à face avec l'un ou l'autre des interprètes. Ce geste engage la personne dans une expérience physique et mentale qui met en jeu la nudité, la confrontation, et les codes sociaux liés au corps.

L'installation repose sur une mise en tension entre spectateur et œuvre : l'étroitesse du passage oblige chacun à un choix personnel et visible – celui de s'engager dans l'interstice ou de l'éviter – ce qui interroge à la fois la manière dont nous entrons dans un espace culturel et la relation entre le public et les corps représentés.

Les réactions des spectateurs varient considérablement. Certains manifestent de la gêne ou de l'embarras face à la nudité et à la proximité physique imposée, d'autres rient ou sourient devant cette situation inhabituelle, et il arrive que certains cherchent à interagir de façon plus spontanée ou affective avec les interprètes. Dans certaines reprises de la performance, ou dans des installations inspirées de *Imponderabilia*, la documentation vidéo ou photographique montre bien ces variations de comportements à la sortie du passage.

Cette œuvre est significative dans l'histoire de l'art parce qu'elle démantèle la distance traditionnelle entre artistes, œuvre et spectateur : au lieu de simplement regarder une peinture ou une sculpture, le visiteur doit physiquement choisir son trajet et confronter son propre corps à celui des autres. Abramović et Ulay y font de l'entrée dans l'exposition elle-même un acte performatif, invitant à repenser ce que signifie entrer en contact avec l'art et comment les conventions sociales se manifestent même avant de « voir » une œuvre.



Marina ABRAMOVIC (1946) & ULAY (1943-2020)

Rien à vendre

1- Walter DE MARIA (1935-2013), artiste majeur de l'Earth Art, versant américain du Land Art britannique)

The Lightning Field, 1977 Albuquerque, Nouveau Mexique, 400 mâts (de 4.5 à 8.15 m) d'acier poli répartis dans un rectangle de 1km sur 1 mile ; en faire le tour dure 2h.

2- Marina Abramović (1946) – *The Artist Is Present* (2010)

En 2010, à New York, le MoMA consacre à Marina Abramović sa première grande rétrospective, réunissant ses performances les plus importantes. Une partie de ces œuvres est présentée sous forme de re-performances (performances rejouées), réalisées par de jeunes performeurs formés et encadrés par l'artiste.

Parallèlement, Abramović réalise une performance inédite et centrale de l'exposition : pendant près de trois mois, elle reste assise en silence, environ 7 heures par jour (soit près de 700 heures au total). Vêtue d'une robe différente chaque mois, elle s'installe immobile sur une chaise face à un visiteur volontaire, invité à s'asseoir devant elle. L'expérience repose uniquement sur un échange de regards, sans parole ni geste. Chaque participant est libre de décider de la durée de la rencontre : certains ne restent qu'une minute, tandis que d'autres prolongent ce face-à-face pendant de longues périodes, parfois plusieurs heures.

3- BANKSY (street artiste britannique anonyme), *Petite fille au ballon*, 2002, pont de Waterloo à Londres. En 2018, une réplique de cette œuvre de la main de Banksy est mise aux enchères. On peut déjà s'interroger sur le sens de cette œuvre sur toile à l'acrylique et aérosol par un street artiste !

Lors de la vente en 2018, quelques instants seulement après avoir été adjugée 1,042 million de livres, la peinture a été partiellement découpée en fines lamelles par une broyeuse dissimulée dans un épais cadre doré, actionnée à distance. L'acte a été revendiqué par Banksy lui-même sur son compte Instagram.

La détentrice de l'œuvre a expliqué avoir « d'abord été choquée, mais graduellement j'ai réalisé que j'allais posséder mon bout d'histoire de l'art ». « Banksy n'a pas détruit une œuvre lors de la vente aux enchères, il en a créé une », a souligné un responsable de la maison d'enchères, Alex Branczik.

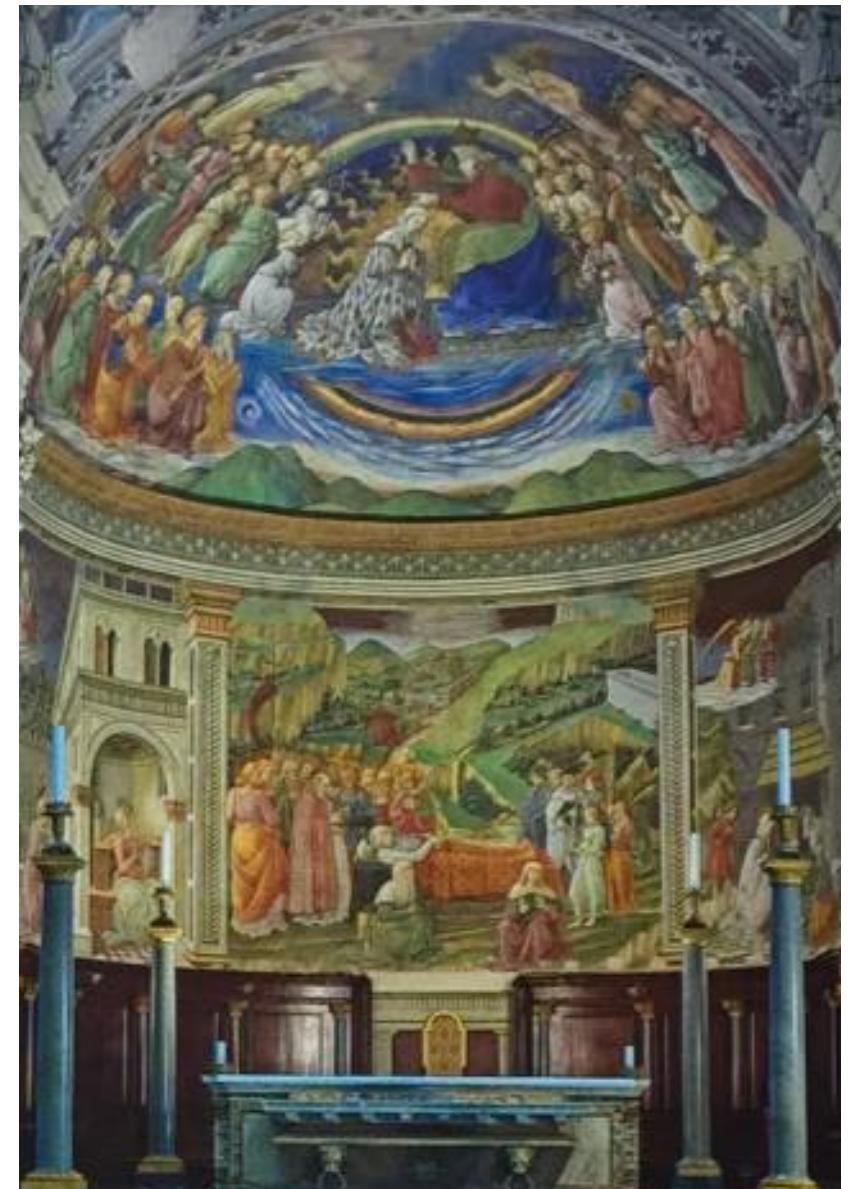
Déjà en 2013, Banksy avait déjà piégé le public à New York en vendant anonymement de vraies œuvres dans la rue pour 60 \$.



La performance est une forme artistique basée sur une action réalisée par l'artiste, qui a un début et une fin bien marqués. Cet art éphémère et immatériel, initié par les avant-gardes futuristes et dadaïstes, se développe à partir des années 60 en opposition au marché de l'art centré sur l'exposition et la vente d'œuvres-objets exposables en galerie.

Tout comme le Land art, Le Street art a vocation à s'exposer sans intermédiaire et de façon libre, et fait partie des mouvements de contestation du système dominant des marchands d'art, donc des grandes galeries (système libéral appliqué à l'art depuis le Salon des Refusés). Le Land Art et le Street art peuvent être « sauvages » ou institutionnels (parcs ou murs dédiés, commandes des villes).

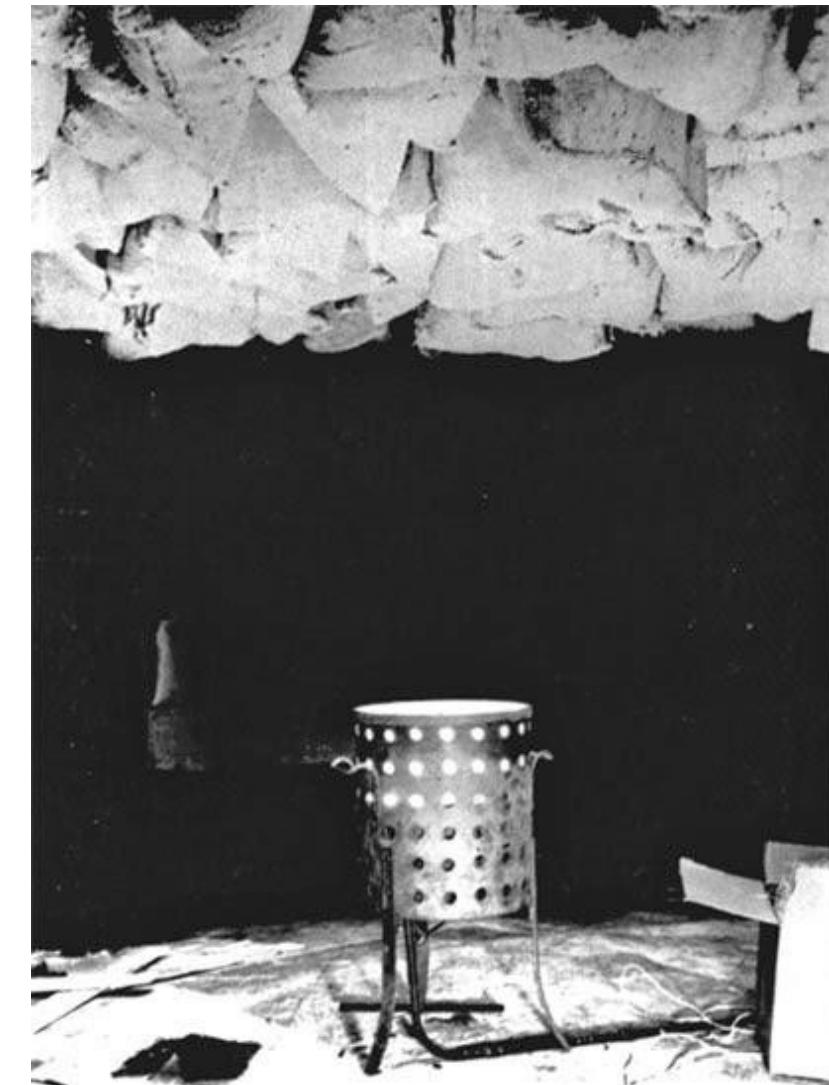
Exposer du sol au plafond



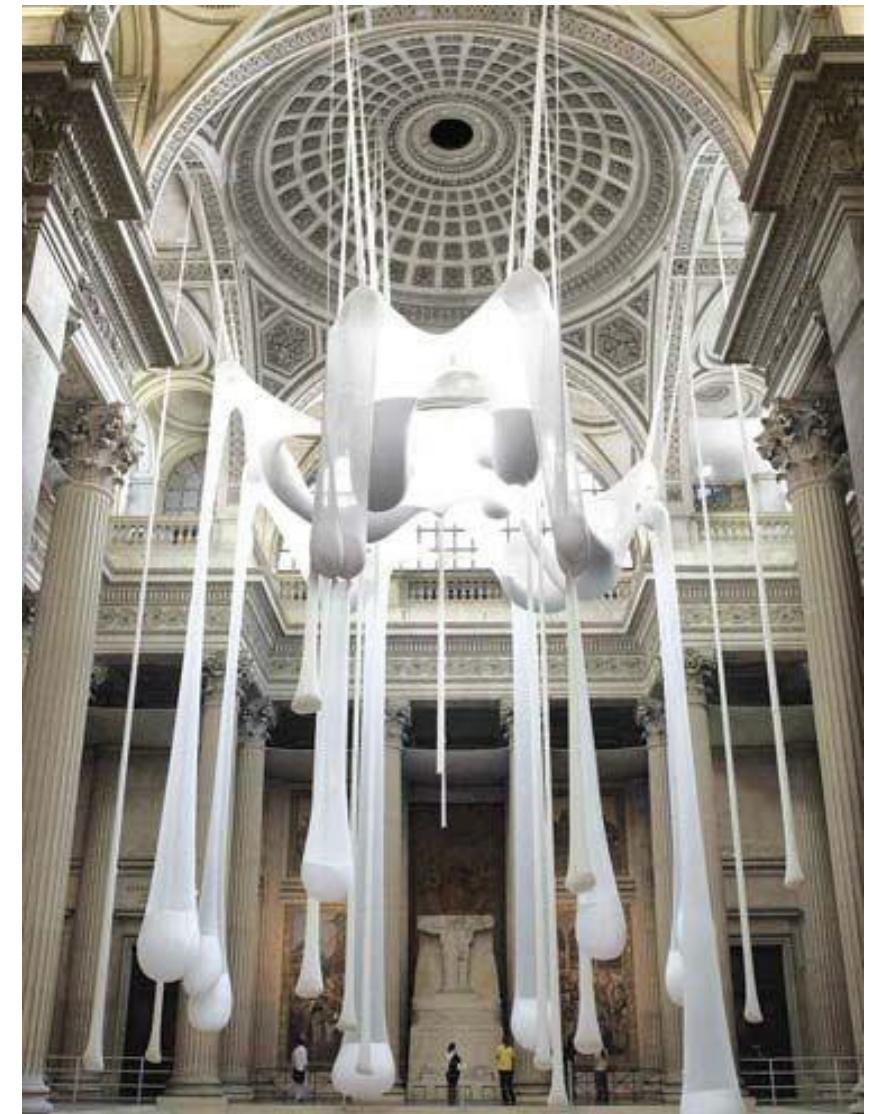
Filippo LIPPI (1406-1469)
Épisodes de la vie de Marie,
1467-1469, fresques de l'abside
du dôme de Spolète, Italie



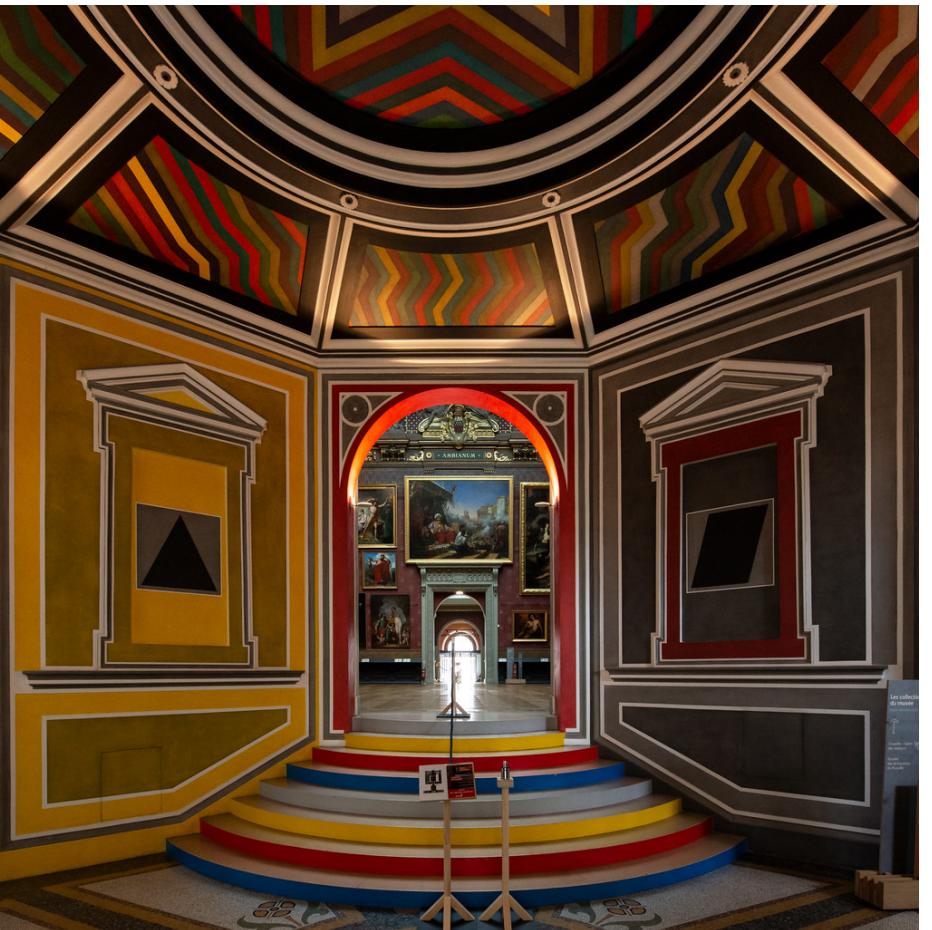
François Joseph HEIM (1787 - 1865) *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824* ; les Salons : selon l'usage, les toiles sont accrochées côte à côte et les unes au-dessus des autres, dans le Salon carré du Louvre comme dans la Grande Galerie sur laquelle ouvre la porte de droite.



Marcel DUCHAMP, *Ciel de roussettes* (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle), 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, janvier-février 1938. Plongé dans la pénombre, les spectateurs circulent avec une lampe de poche !



Ernesto NETO (1964) *Léviathan Thot*, 2006, Panthéon à Paris. Rien ne repose au sol, Le corps est constitué de tulle polyamide, « peau-continent », et de petites billes de polystyrène, cellules desséchées; les harnais sont faits de tubes de polystyrène reliés à ce corps, contrebalancé par des poches de sable.



Sol LEWITT (1928-2007)
Wall drawing N°711, oct. 1992
lavis d'encre de couleur à
même le mur, commande
publique. 1ère réalisation :
John Hogan, Anthony
Sansotta, Willem Wolff ; 1ère
installation : rotonde du musée
de Picardie à Amiens

Exposer du sol au plafond



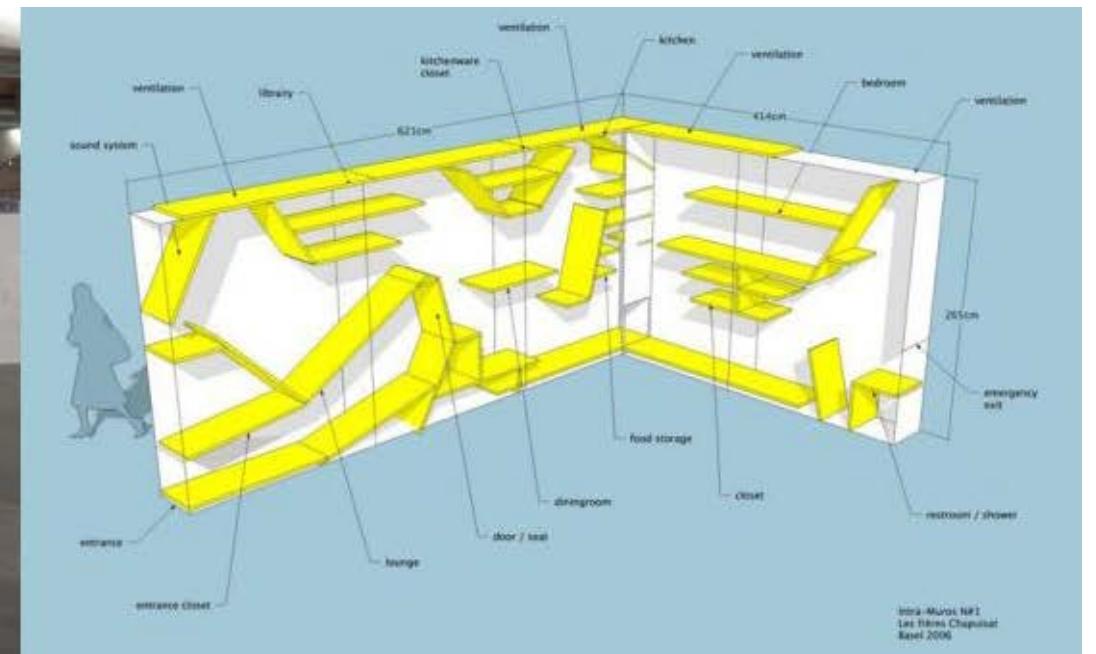
Roni HORN (1955), *Gold Field*, 1980-82, feuille d'or pur posée à même le sol repliée sur elle-même 124,5 x 152,4 x 0,002 cm. Coll. Guggenheim



Maurizio CATTELAN (1960), *A perfect day*, 1999
Massimo de Carlo, son galeriste, scotché au mur pendant 3h le jour du vernissage par l'artiste.
Accrochage inédit !



Anish KAPOOR (1954), *Svayambh*, 2007, installation, cire et peinture à base d'huile, dimensions variables, Musée des Beaux-Arts, Nantes ;
Past, Present, Future, 2006, Lisson Gallery, Londres



Benoît et Grégory CHAPUISAT (1972 et 1976), *Intra-muros#1*, 2006, au bas d'une des cimaises de la Biennale d'art contemporain de Bâle (Suisse), une trappe permet aux deux artistes d'habiter sur place !
Sculpture-galerie de terrier dont le plan est millimétré.

Un commissaire d'exposition, une vision



« Participer à « Magiciens de la terre » a été le tournant le plus important de ma carrière artistique. Venant de Chine, je suis arrivé en France avec seulement un « projet » pour le mettre en œuvre et le réaliser sur place pour l'exposition. Depuis les années 1990, ceci a constitué ma méthode de travail [...] elle m'a également permis de lutter contre la scène internationale de l'art contemporain tout en étant accepté par elle, et de me dépasser tout en restant moi-même. » Huang YONG PING



Huang YONG PING (1954-2019),
Reptiles, 1989, installation :
papier mâché, machines à laver,
7 x 4 x 3 m, « Les Magiciens de la
terre », Grande Halle de la
Villette, Paris ; *L'Histoire de la
peinture chinoise et l'Histoire de
l'Art moderne occidental lavés à
la machine pendant deux
minutes*, 1987, boîte à thé
chinoise, papier mâché, verre,
76,8 x 48,3 x 69,9 cm



Jean-Hubert MARTIN (1944), commissaire « Les magiciens de la terre », historien de l'art, conservateur, directeur d'institution et commissaire d'exposition français)

En 1989, le mur de Berlin tombe et la première page internet est créée ; quatre ans plus tard, le traité de Maastricht marque la naissance de l'Union européenne. Alors que le monde entre dans l'ère de la mondialisation, l'exposition « Magiciens de la terre », présentée au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, surprend à la fois le public, la critique, les musées et le marché de l'art.

Dans un art contemporain encore largement centré sur l'Europe et l'Amérique du Nord, son commissaire Jean-Hubert Martin et son équipe équipe (: Aline Luque, André Magnin, Mark Francis) invitent des **artistes de tous les continents**, repérés lors de longues missions de terrain, mettant en lumière des pratiques ancrées dans des **cultures locales**, critiques du **post-colonialisme**, résistantes aux totalitarismes et ouvertes à un dialogue mondial. L'exposition fait aussi dialoguer ces artistes avec certains créateurs occidentaux déjà reconnus, eux aussi portés par la nécessité d'un échange interculturel, produisant des œuvres qui entrent en résonance avec celles de ces artistes jusque-là « invisibles ».

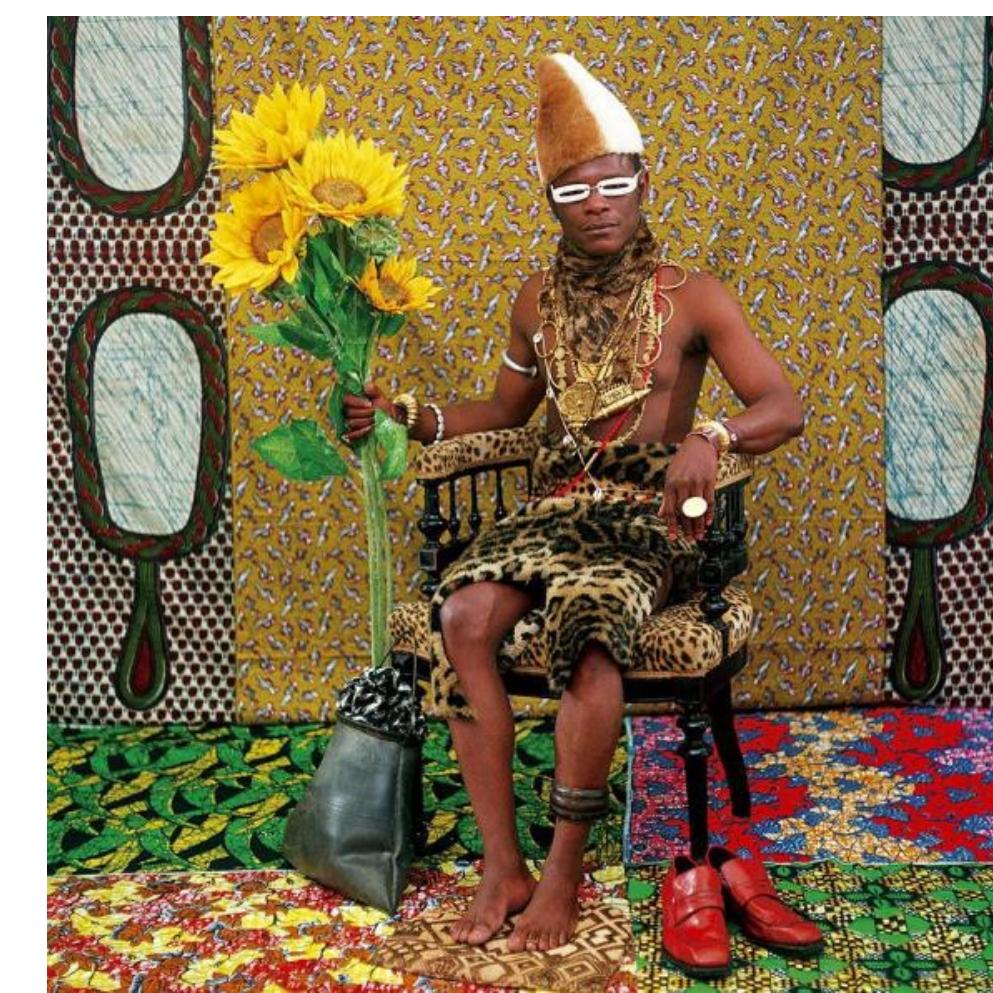
Considérée comme une initiative pionnière, « Magiciens de la terre » est rapidement perçue comme inaugurale : elle place pour la première fois sur un même plan les créations occidentales et celles issues du « Tiers Monde ». À contre-courant en 1989, elle apparaît aujourd'hui comme un moment fondateur de la globalisation de l'art contemporain, et comme une exposition-manifeste ayant contribué à réviser les canons artistiques du 20e siècle.

Un commissaire d'exposition, une vision

Depuis 1993, le **Château d'Oiron** accueille une collection d'art contemporain unique en France : « **Curios & Mirabilia** » (« Curiosités & Merveilles »). Ce projet, conçu par Jean-Hubert Martin, rend hommage à Claude Gouffier, ancien seigneur du château et grand collectionneur, en s'inspirant du modèle des cabinets de curiosités de la Renaissance, où se mêlaient créations humaines et objets issus de la nature.

Nommé directeur artistique du château en 1991, Jean-Hubert Martin constate que l'exposition d'œuvres contemporaines ne peut pas se faire de manière classique dans ce lieu fortement marqué par l'histoire et la présence de ses anciens propriétaires, humanistes et amateurs d'art. Il imagine donc une collection pensée pour le château, accompagnée d'une muséographie spécifique.

Il établit un lien entre l'esprit du 16e siècle, porté par l'exploration du monde, le goût du savoir et une part de magie, et certaines démarches d'artistes contemporaines, qui interrogent à leur tour le merveilleux, notamment à travers les sciences. La collection repose ainsi sur deux principes : les œuvres doivent dialoguer avec l'histoire et la géographie du lieu, et s'inscrire dans le thème « **Curios & Mirabilia** ». Le jeu de correspondances et de résonances initié par les Gouffier trouve ainsi une forme de prolongement contemporain.



« **Africa Remix** » (2004-2007)

« **Africa Remix** » est une grande exposition itinérante consacrée à l'art contemporain africain, présentée sur trois continents : d'abord en Europe, puis en Asie, et enfin en Afrique. Le commissariat général est assuré par Simon Njami (né en Suisse, d'origine camerounaise), dont la connaissance approfondie de la scène artistique africaine a largement motivé son choix pour diriger le projet.

Selon les étapes, l'exposition s'appuie aussi sur d'autres commissaires : Jean-Hubert Martin à Düsseldorf (2004) et Marie-Laure Bernadac à Paris (2005).

La diversité du commissariat reflète deux orientations apparues dans la création contemporaine africaine dès les années 1990 :

- une approche internationaliste et universaliste, défendue par Simon Njami, proche de l'esprit de Revue Noire, qui refuse les lectures exotisantes ou « africanistes » ;
- une approche mettant davantage en avant une forme d'ancrage culturel, dans la continuité de Magiciens de la terre, associée à Jean-Hubert Martin.

La position de Marie-Laure Bernadac se situe davantage entre ces deux pôles. La sélection finale des artistes résulte ainsi d'un travail collectif : chaque co-commissaire proposait des œuvres et des artistes, soumis ensuite à la discussion et à la validation du comité.

Un commissaire d'exposition, une vision

Le non-choix, un aveuglement ?

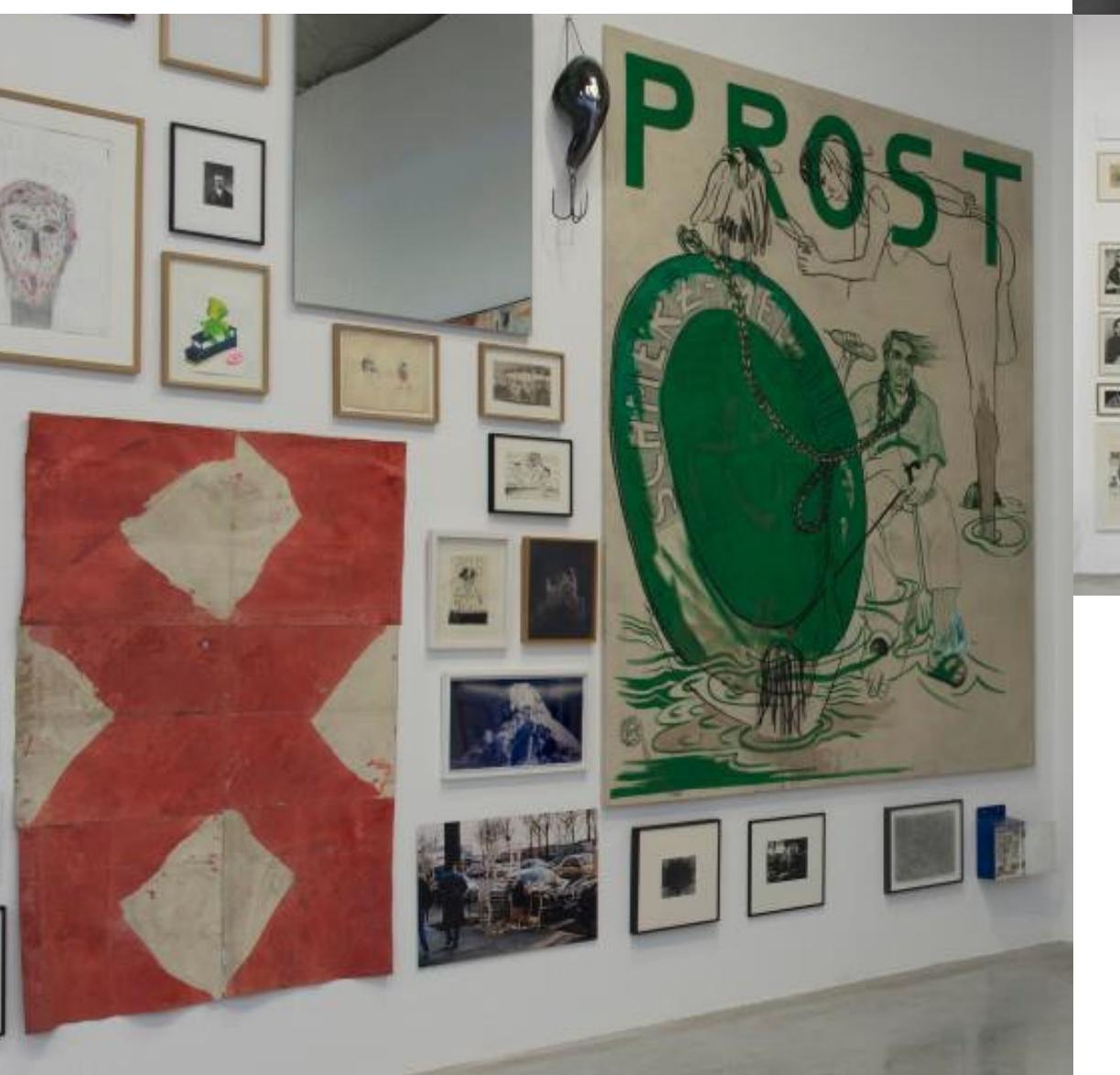
Pour le 10^e anniversaire de la Fondation Antoine de Galbert (1955) : galeriste, collectionneur et mécène français, la Maison rouge présente « Le Mur », onzième exposition d'une série consacrée aux collections privées.

Antoine de Galbert explique avoir volontairement abandonné les logiques habituelles d'accrochage (comme le classement alphabétique) pour adopter un principe radical : présenter l'essentiel de sa collection grâce à un **logiciel** ne prenant en compte que deux informations, le format des œuvres encadrées et leur numéro d'inventaire.

Bien que les œuvres proviennent d'un seul collectionneur – donc déjà marquées par un goût personnel, une « passion privée » – le logiciel devient ici une sorte de commissaire automatique. Son objectif n'est pas de construire un discours artistique, mais d'optimiser l'espace : il accroche le maximum d'œuvres sur chaque mur, selon des règles simples (distances entre les cadres, marges en haut et en bas) et une part d'aléatoire.

Le résultat est un accrochage sans hiérarchie apparente : les œuvres se côtoient sans distinction de style, de médium, de valeur marchande ou de notoriété, comme si le regard du commissaire était remplacé par un système neutre. Pour conserver une certaine cohérence, seules les œuvres modernes et contemporaines de la collection sont retenues : sont exclus les installations, sculptures, vidéos, ainsi que l'art ancien ou dit « primitif ». L'ensemble réunit des artistes de générations, de genres et de nationalités variés.

« Sans doute, les artistes auraient-ils souhaité voir leurs œuvres installées dans des conditions parfaites, sur un mur blanc, à une hauteur idéale, relativement éloignées de celles de leurs confrères. Que tous me pardonnent cet accrochage qui peut sembler irrespectueux. Je souhaite aussi que les commissaires d'expositions, que je respecte et avec qui la maison rouge travaille très souvent, ne voient pas dans ce mur une remise en cause de leur légitimité, ou encore moins une quelconque critique de ma part. »
Antoine de Galbert.



Avant l'accrochage, personne ne sait si cela sera réussi ou pas. Pari risqué, pari qui vise à créer des rencontres ou chocs impensables jusque là, qui vise surtout à RE-VOIR chaque œuvre dans sa singularité et rencontre avec ses voisines.

Artiste commissaire

Constantin BRANCUSI (1876-1957), la stratégie de l'œuvre-atelier

Constantin Brancusi, élève et praticien de Rodin, ami de Duchamp a accordé une importance capitale à la relation de ses sculptures avec l'espace qui les contient. Dès les années 1910, en disposant des sculptures dans une étroite relation spatiale, il crée au sein de l'atelier des œuvres nouvelles qu'il nomme groupes mobiles, signifiant ainsi l'importance du lien des œuvres entre elles et les possibilités de mobilité de chacune au sein de l'ensemble.

À partir des années 1920, l'atelier devient le lieu de présentation de son travail et une œuvre d'art à part entière, un corps constitué de cellules qui se génèrent les unes les autres. Cette expérience du regard à l'intérieur de l'atelier vers chacune des sculptures pour constituer un ensemble de relations spatiales conduit Constantin Brancusi à remanier quotidiennement leur place pour parvenir à l'unité qui lui paraît la plus juste.

À la fin de sa vie, Constantin Brancusi ne produit presque plus de sculptures pour se concentrer sur leur seule relation au sein de l'atelier. Cette proximité devient si essentielle que l'artiste ne souhaite plus exposer et, quand il vend une œuvre, il la remplace par son tirage en plâtre pour ne pas perdre l'unité de l'ensemble.

En 1956 Constantin Brancusi lègue tout ce que contient son atelier (œuvres achevées, ébauches, meubles, outils, bibliothèque, discothèque, photographies ...) à l'État français, sous réserve que celui-ci s'engage à le reconstituer tel qu'il se présentera à la mort de l'artiste.



Daniel BUREN (1938), la stratégie de l'œuvre in situ

Daniel BUREN, *Les Deux Plateaux*, 1986 œuvre in situ, Cour d'Honneur du Palais Royal, Paris, 260 polygones de marbre et marbre noir des Pyrénées, asphalte et caillebotis métalliques, électricité, collaborateur architecte : Patrick Bouchain

« Le seul artiste qui me soit toujours apparu comme ayant non seulement fait preuve d'une réelle intelligence vis-à-vis du système muséal et de ses conséquences et qui de plus ait tenté de le combattre, c'est-à-dire d'éviter que son œuvre non seulement ne s'y fige, mais aussi ne s'y organise au gré de n'importe quel conservateur de service, c'est Constantin Brancusi. Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition. » Daniel Buren

Artiste commissaire



Felix GONZALEZ-TORRES (1957-1996), *Untitled (Chemo)*, 1991, installation in situ

Daniel BUREN, *Quatre Fois moins ou Quatre Fois plus ?, 2002*, travail in situ repris pour Carte blanche de Tino Sehgal en 2016

Tino SEHGAL *This progress*, 2006, situation construite

Tino SEHGAL *Ann Lee et Marcel*, 2016 / Philippe PARRENO (1964), *Anywhere out of the world* 2000

Tino SEHGAL (1976), la stratégie du dialogue ouvert aux autres

Pour cette Carte Blanche – un projet artistique donnant à un artiste l’usage total des 13 000 m² du Palais de Tokyo – Tino Sehgal a conçu une exposition radicalement différente des formes traditionnelles d’exposition muséale. Une exposition sans objets. Contrairement à une exposition classique, Sehgal n’utilise aucun objet matériel (ni peinture, ni sculpture, ni vidéo). Il « vide » le Palais de Tokyo pour le transformer en un espace où l’œuvre est vivante et sociale : l’élément central est l’interaction humaine.

L’humain comme matière artistique. Les « œuvres » de Sehgal sont des situations construites – des performances vivantes basées sur la danse, la parole, le chant et les échanges entre des interprètes et les visiteurs. Ces situations se déroulent en continu pendant les heures d’ouverture et impliquent parfois directement les visiteurs dans une expérience immersive.

Un parcours vibrant et participatif. Au lieu de regarder des objets figés, le public vit des rencontres spontanées et émotionnelles : des interprètes accueillent les visiteurs, engagent des conversations, dansent ou chantent, créant une expérience collective et temporelle ancrée dans l’ici et maintenant.

Dialogue avec d’autres artistes. Sehgal invite également d’autres artistes – comme Daniel Buren, James Coleman, Félix González-Torres, Pierre Huyghe, Isabel Lewis et Philippe Parreno – pour créer des interactions entre leurs œuvres et son propre travail, enrichissant le dialogue entre différentes approches artistiques.

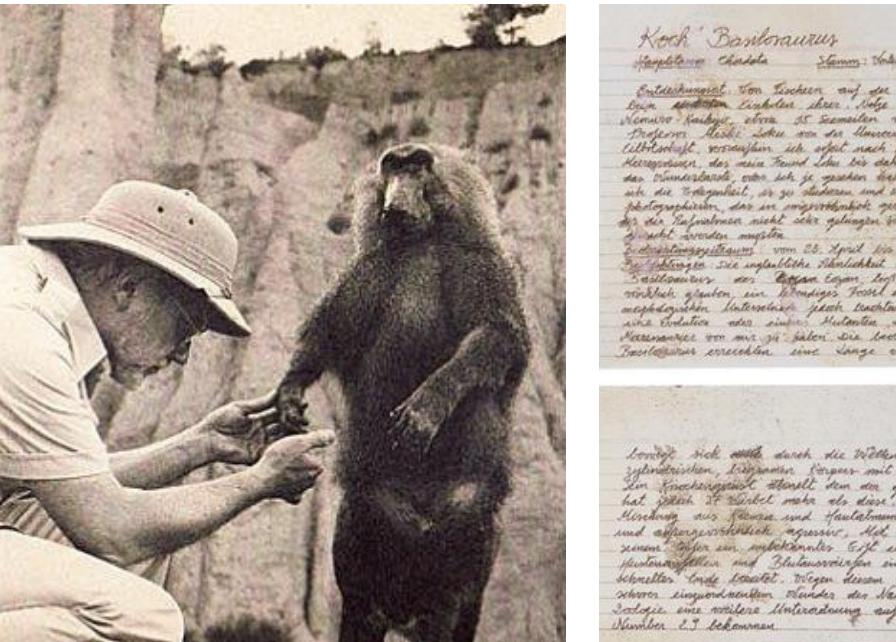
Commissaires : Tino Sehgal et Rebecca Lamarche-Vadel, producteurs artistiques : Asad Raza et Julia Simpson



Artiste commissaire

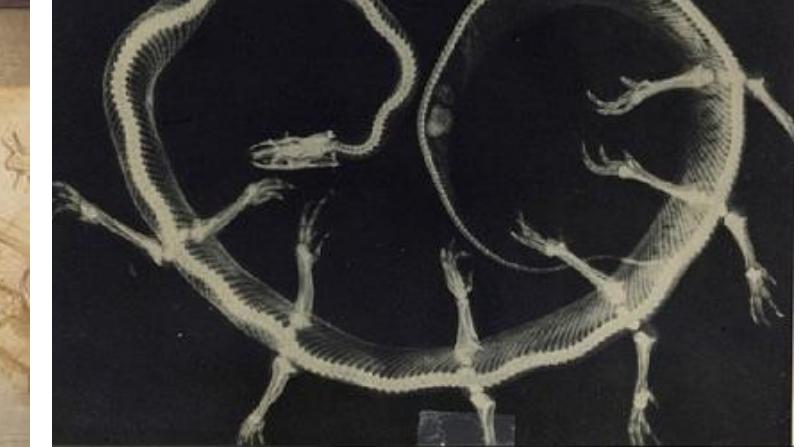
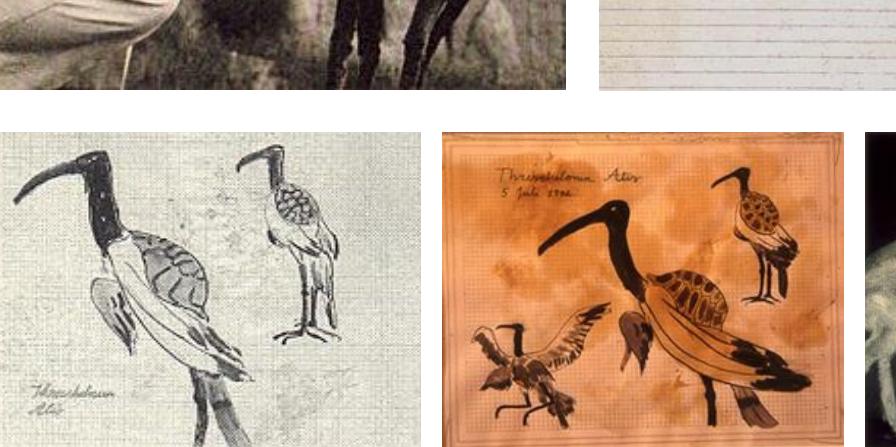


Fauna, installation au musée-château d'Annecy (2008)



Joan FONTCUBERTA (1955), la stratégie de l'infiltration

Joan FONTCUBERTA et Pere FORMIGUERA (1952), artistes catalans, *Fauna*, 1985-1989, ensemble de textes, photographies, radiographies, croquis de terrain, cartes de voyages, fiches zoologiques, enregistrements sonores, animaux disséqués, empaillés, appareils de laboratoire, objets, correspondances, films. Cet ensemble relate avec force détails les découvertes attribuées au professeur Ameisenhaufen, zoologiste de son état. Cette installation intitulée *Fauna* a été initialement présentée dans un muséum d'histoire naturelle imitant parfaitement la muséographie scientifique classique.



L'ŒUVRE-MUSÉE



Exemples de paniers à pique-nique qui ont inspiré l'idée d'une boîte en valise.

Marcel DUCHAMP (ou Rrose Selavy), *Boîte-en-Valise*, 1935-1941, exemplaire du MoMA, boîte en cuir contenant des répliques miniatures des œuvres de Duchamp, 40,7 × 38,1 × 10,2 cm

La *Boîte-en-Valise* est destinée à réunir l'ensemble des œuvres de Marcel Duchamp dans une sorte de musée miniature portatif. Elle devait initialement être dupliquée en 300 exemplaires dont 20 en « édition de luxe », comme pour l'édition d'un livre, serait « accompagnés par une œuvre originale signée » déposée dans le couvercle. En général, cette « œuvre originale » elle-même était une reproduction colorisée à la main.

Cette *Boîte-en-Valise* est-elle une œuvre-catalogue ou une œuvre-musée?

L'œuvre croise les enjeux d'indifférence entre réplique et original, de reproduction mécanisée et de moulage, développant la question de l'infra-mince, qui préoccupaient l'artiste lors des réflexions à l'origine de l'objet, en 1937. Autant de questions et de qualités qui sont celles du ready-made. Le dernier paradoxe étant que ces reproductions ont occasionné un très long travail (5 ans) de bricolage, de techniques de reproduction précises, dont nombre de techniques artisanales. Duchamp propose en somme un petit musée portatif qui rappelle la circularité de l'une des définitions donnée, par lui, à l'art : c'est le musée qui fait l'art, mais l'art qui fait le musée. Une fois de plus, il réalise une œuvre d'un intérêt infini en regard des théories esthétiques. Elle anticipe la réunion muséale des œuvres réussie grâce à la complicité de Walter Arensberg, son mécène et ami, au musée de Philadelphie, où l'ensemble des œuvres de Duchamp peuvent également poursuivre leur conversation.

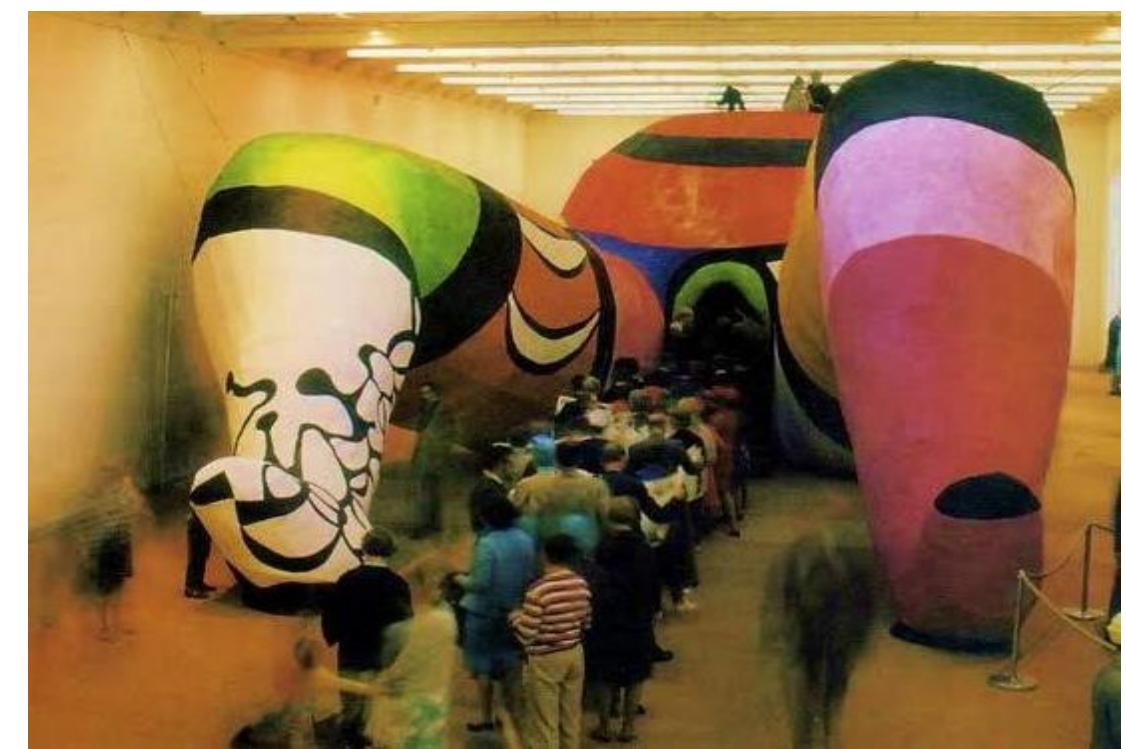


Vue de l'exposition au MoMA *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, 2010

L'ŒUVRE-MUSÉE

Niki DE SAINT-PHALLE (1930-2002), *Hon (Elle)*, 1966, avec la collaboration de Jean TINGUELY et du finlandais Per Olof ULTVEDT et Pontus HULTEN, commissaire d'expo, structure de métal et papier collé et peint, $23 \times 18 \times 6,5$ m, Hall du musée Stockholm (œuvre éphémère)

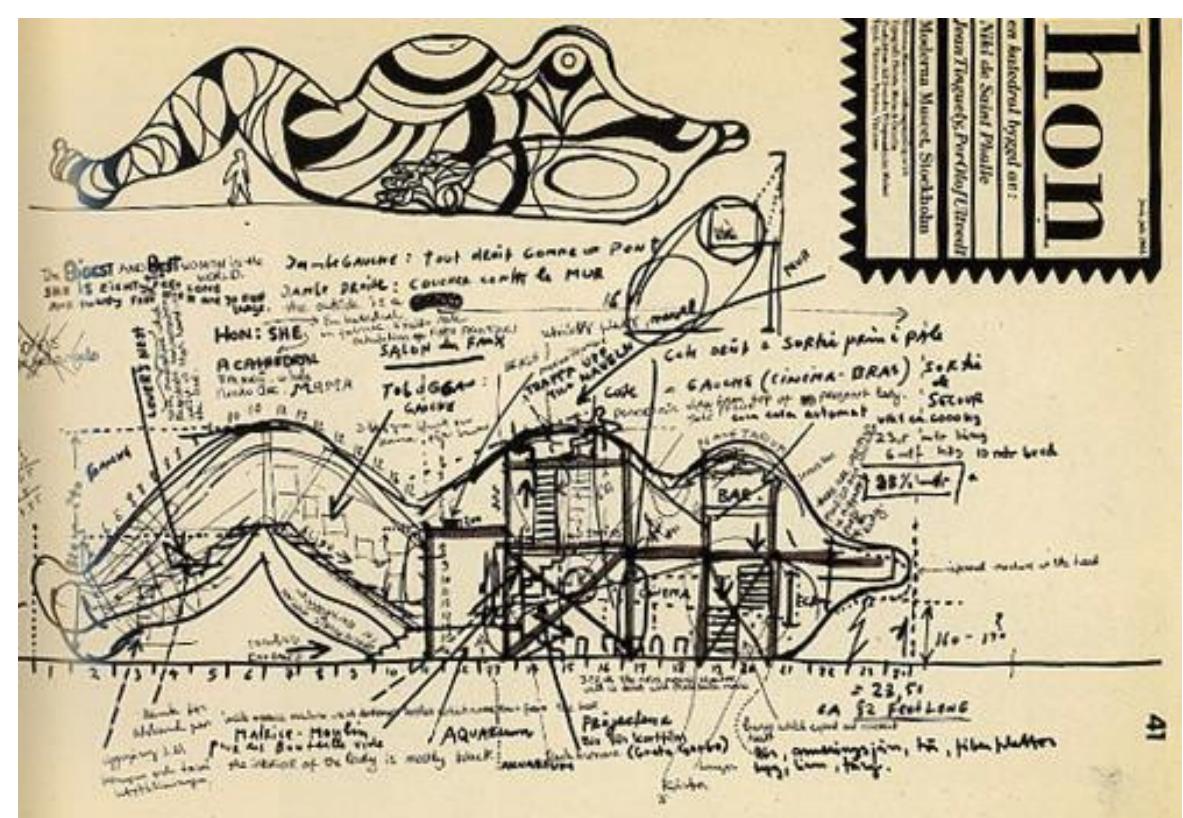
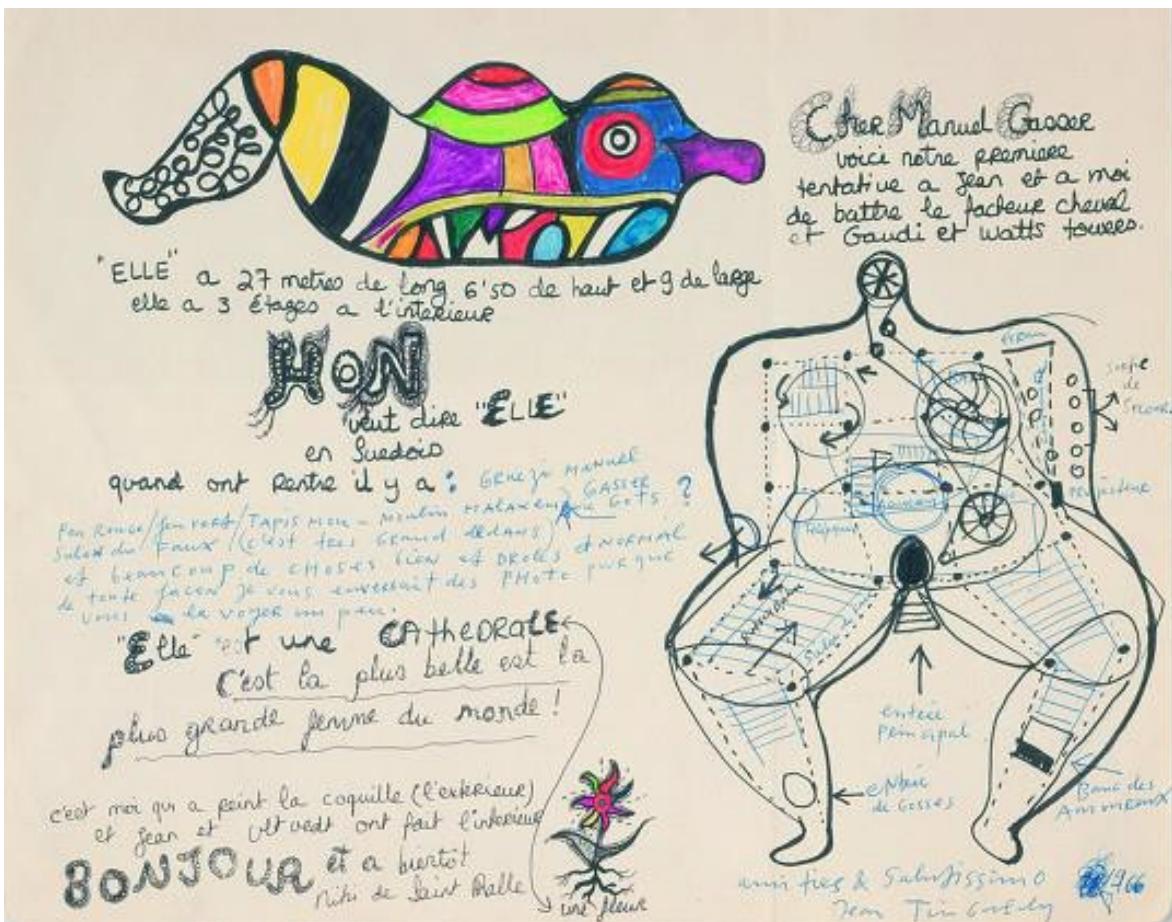
« Pourquoi ne pas construire une gigantesque NANA pénétrable, si grande qu'elle remplirait tout le hall du Musée ? Cela devenait très excitant ! Nous savions que nous allions toucher au pays sacré du mythe. Nous allions édifier une déesse. Une grande déesse PAÏENNE. » (...) Elle était là comme une grande Déesse de la fertilité, accueillante et confortable dans son immensité et sa générosité. Elle reçut, absorba, dévora des milliers de visiteurs. La joyeuse et géante créature repréSENTA pour beaucoup de visiteurs comme pour moi le rêve du retour à la Grande Mère. Des familles entières avec leurs enfants, leurs bébés, vinrent la voir. La HON eut une vie courte mais pleine. Elle exISta pendant trois mois et fut détruite. Car la HON, qui remplissait l'espace du grand hall du musée, n'avait jamais été prévue pour y rester. Des mauvaises langues dirent que c'était la plus grande putain du monde parce qu'elle accueillit 100.000 visiteurs en trois mois. Un psychiatre de Stockholm écrivit dans un journal que la HON changerait les rêves des gens pour les années à venir. Le nombre des naissances augmenta à Stockholm l'année suivante, cela fut attribué à la HON ! La HON avait quelque chose de magique. Près d'elle on ne pouvait que se sentir bien. Tous ceux qui l'approchaient ne pouvaient s'empêcher de sourire. » Lettres de Niki de Saint-Phalle, 1966



Machine à broyer du verre,
par Tinguely



À l'intérieur se trouvent des œuvres de Ulf LINDE, PER Olof ULTVEDT et Jean TINGUELY, mais aussi sculptures et espaces de vie cénographiés par Niki de Saint Phalle



Pourquoi exposer ?

- Isoler sa production du processus de création : prendre du recul sur son travail, une distance nécessaire pour mieux voir... et parfois retravailler, attendre, ou même décider de ne pas exposer.
- Valoriser son travail.
- Mettre en dialogue une création avec d'autres (ses propres œuvres ou celles d'autres artistes).
- Recevoir des retours critiques.

Exposer est aussi **un acte de création** : titre, signature, contexte, mise en espace. Une œuvre montrée à un endroit, à un moment donné, **résonnera différemment** ailleurs, plus tard, ou au contact d'autres œuvres.

Comment exposer ?

- 1/ ESPACE : mur, fenêtre, porte, plafond, colonne, salle, couloir, MDL ou dehors... est-ce que cela sera fixé contre un mur, suspendu (recto-verso), superposé, déposé au sol... ? Quel fond ? Mur, avec ou sans cadre, marie-louise, support rigide, etc. ESPACE D'EXPOSITION (choisi pour...), confronté ou adapté à l'espace de l'œuvre (format, taille, espace figuré)
- 2/ LUMIÈRE : extérieure, interne à l'œuvre, naturelle, artificielle, spot (zénithal, latéral, frontal) ; LUMIÈRE éclairage de l'espace d'exposition (choisi pour...) confronté ou adapté à la luminosité de l'œuvre (blanche, œuvre rétro-éclairée, avec des ampoules)
- 3/ COULEUR et MATIÈRE de l'espace d'exposition (choisi pour...) en relation couleur et matière de l'œuvre
- 4/ TEMPS de l'exposition (choisi pour...) et durée de l'œuvre
- 5/ SPECTATEUR : on veut créer un rapport immédiat, évident, frontal (hauteur des yeux, face à face), on veut l'impressionner, le surprendre, le scandaliser, le faire sourire, tout dévoiler ou bien quelque chose de progressif, un rapport d'intimité, un rapport immersif, etc. Relation au SPECTATEUR : contexte, découverte progressive, temps de lecture, temps de perception physique, émotionnelle et intellectuelle, contemplation, activation, action. Individuel, collectif. Comment s'opère la rencontre ? Part d'implicite, d'explicite, voire de démonstratif (faire comprendre, ressentir, suggérer, réagir...)
- 6/ PARCOURS / SCÉNARIO (émotion, discours), relation entre les œuvres ; mise en scène, scénographie des œuvres (muséographie) ; registre de l'exposition (didactique, chronologique, historique, thématique, plastique, monographique, collectionneur fait œuvre) ;
- 7/ COMMUNICATION (orale, écrite, visuelle) avant, pendant, après l'exposition : communication, médiation ou critique ?

Conclusion

En quoi y a-t-il stratégie comparé aux conventions (socle-cadre) ? Qu'apporte l'exposition à mon travail ?

- Être vigilant sur les éléments parasites (système accroche trop visible, effet de matière du support, distance/format, distance entre les travaux, interrupteur, affichage, reflets, lieu de passage...)
- Être vigilant sur les rapports, échos, contrastes, harmonie (entre l'espace d'expo et l'œuvre, mais aussi entre les œuvres elles-mêmes) :
 - sur le plan plastique de couleur, de taille, de valeur de plan, de matière, de rythme, de forme, de composition sur le mur (espacement, centrage ou décentrage, hauteur)
 - sur le plan iconique : liens entre les sujets, scénarisation des travaux,
 - sur le plan sémantique : attention aux registres ou tons (poétique, critique, humoristique...)

Un équilibre à trouver, une atmosphère, il ne s'agit pas de classer, ça n'est pas rationnel mais sensible et artistique !