L'art de l'exposition

Jean-Marc Poinsot

Il est manifeste que les expositions ont connu un développement sans précédent dans la seconde moitié du XXe siècle et que cette expansion a eu des conséquences concrètes, mais aussi symboliques dans l'activité artistique, la socialisation de l'art, la critique, et même l'histoire de l'art. Les monographies de certaines expositions historiques ou de manifestations périodiques sont déjà nombreuses et se font plus fréquentes. Elles ont permis la publication des premiers ouvrages d'histoire des expositions parmi lesquels le livre réalisé sous la direction de Bernd Klüser et Katharina Hegewisch publié en 1991 à Francfort sous le titre *Die Kunst der Ausstellung* dont on attend la traduction française et l'ouvrage de Bruce Altschuler *The Avant-garde in Exhibition, New Art in the 20th Century* (New York, 1994).

Ces deux ouvrages intègrent par exemple parmi leurs dernières références l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) préparée par Harald Szeemann lorsqu'il était directeur de la Kunsthalle de Berne. Harald Szeemann n'est pas inconnu du public spécialisé francophone car il a présenté à Paris (Musée des arts décoratifs, 1976) et à Bruxelles (Palais des beaux-arts) son exposition des *Machines célibataires*, *GAS* (*Grandiose, Ambitieux, Silencieux*, 1993) à Bordeaux et que d'autres expositions ont donné lieu à divers interviews. La plupart de ses textes ayant été publiés en Allemand, il a fallu attendre l'initiative de Michel Baudson pour que La Lettre volée publie une sélection d'entre eux sous l'intitulé *Ecrire les expositions*.

Harald Szeemann organise des expositions depuis 1957 et en a fait un véritable moyen d'expression qu'il contrôle sous tous les aspects de la muséographie au catalogue en passant par les modalités de production. L'intérêt de la sélection de textes de La lettre volée tient dans le fait qu'au travers de préfaces, notes, projets, entretiens choisis à partir de 1969, Harald Szeemann commente, ou analyse sa pratique en même temps qu'il présente le contenu et l'organisation de ses expositions. Szeemann pense avec les objets, les œuvres qu'il expose. Il ne commente pas sa propre activité avant la *Documenta 5* en 1972 où les critiques des artistes dont celle de Buren qui lui reproche de se servir des artistes comme des touches de couleur, lui font prendre conscience que son activité n'est pas moins une activité intellectuelle et symbolique que celle des auteurs à qui il confie la rédaction des chapitres de ses catalogues. Cette pensée est celle de la complexité. Harald Szeemann ne confond pas prise de parole avec prise de pouvoir, ni exposition avec simplification. Son souci consiste à faire valoir que l'exposition peut être un langage fin et articulé. Alors que pour la *Documenta 5,* il imagine un ensemble de sections qui ont rendu compte dès 1972 des courants et des artistes qui ont marqué la scène artistique internationale des dix ou quinze années suivantes, il cherche à ne pas s'enfermer dans

Szeemann, Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles : La Lettre volée, 1996, (Le Couloir parallèle)

***L'Art exposé : quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*,** Sion : Musée cantonal des beaux-arts ; Ostfildern : Cantz, 1995

une histoire comptable réduite à une succession de mouvements, il imagine une catégorie transversale, les mythologies individuelles, qui lui permet de préserver la dimension subjective de l'art, sans négliger pour autant une présentation de la dimension sociale de l'imagerie. Szeemann préserve la contradiction dans l'articulation de son discours. Ainsi affirme-t-il très clairement dans *Le désir de l'œuvre d'art totale* (1983) que celle-ci n'existe pas et que sa réalisation serait probablement un monde totalitaire, mais il explore les formes de l'utopie comme il a pu le faire également avec *Monte Verità*. Harald Szeemann parle d'anthropologie pour qualifier de telles explorations. En effet le parcours proposé au sein d'une communauté, présente à Ascona entre le dernier quart du XIXe siècle et le début du XXe et composée d'anarchistes comme Bakounine ou Erich Mühsam, de réformateurs, théosophes, végétariens ou de partisans d'une société matriarcale, mais aussi d'une bohème réunie à partir de 1909 autour de la comtesse Franziska von Reventlow, est une autre forme d'exploration de mécanismes, forces ou tendances profondes de l'esprit humain que les historiens d'art suisses, autrichiens ou allemands ont essayé de cerner au début du siècle.

On lira donc ce recueil pour comprendre un aspect de la pensée mise en vue par Harald Szeemann, pour prendre la mesure de ce que peut et doit être l'exposition et pour saisir ce qu'il en est de grands pans de l'histoire de la culture contemporaine.

La compilation composée par Bernard Fibicher est d'un autre ordre. Celui-ci, conservateur du Musée cantonal des beaux-arts de Sion, a commencé son activité professionnelle après l'avènement de l'art exposé, mais il est animé comme Harald Szeemann de l'idée que l'exposition peut contribuer à sa manière à produire un monde meilleur. C'est ainsi qu'il faut comprendre *L'Art exposé : quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies* comme un manifeste. En effet les contributions de Christian Besson, Paolo Bianchi, Hans-Peter von Däniken, Isabelle Graw, Thomas Huber, Mary Jane Jacob et Rémy Zaugg que Bernard Fibicher prend dans les mailles de ses textes contribuent à développer ses propres thèses et convictions. Mais, à la différence de Szeemann dont le champ se définit par la culture européenne et occidentale du siècle vu au travers de ses propres expositions, Fibicher observe la pratique des autres "commissaires d'exposition" depuis une décennie et se centre sur l'art actuel avec une ouverture sur l'hémisphère Sud.

Fibicher s'intéresse particulièrement à la disparition du centre (dans une autre version que la *Verlust der Mitte* de Hans Sedlmayr) sous l'effet de la recherche d'une contextualisation de l'art hors du musée, mais aussi de la dispersion sur la planète des centres de vie artistique comme voudrait en témoigner le développement des expositions périodiques (New Delhi, Sidney, Istamboul, Dakar, etc.). Ce phénomène le fascine mais aussi attire ses foudres dans ses critiques bien argumentées du MAMCO (Musée d'art contemporain de Genève), "musée-spectacle néo-libéral" qui nivellerait œuvres et courants ou de l'exposition *Cloaca maxima* préparée par Hans-Ulrich Obrist à Zurich.

Le débat est complexe car Paolo Bianchi que l'ouvrage met en avant avec plusieurs textes dont celui intitulé "L'art de l'exposition" n'hésite pas à conclure ce texte ainsi : « le dialogue et le processus de rencontre sont souvent plus importants que le travail en soi. » (p.237). Comment trancher en effet entre l'intérêt pour les objets, ce qui implique une lecture critique de ceux-ci et une interrogation sur leur statut et l'acceptation de la diversité des cultures telle qu'elle a pu s'exprimer dans des expositions comme celle de

Rasheed Araeen à Londres (*The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, 1989), la Biennale de Dakar ou *Klima Global-Arte Amazonas* (Berlin, 1993).

Que faire en une période où il semble bien qu'après les excès et les facilités des années 1980 la seule voie à explorer soit celle d'une contextualisation profonde de l'activité artistique et l'ouverture à des cultures où l'art n'a jamais connu une autonomie comparable à celle de l'art occidental ? Il s'agit bien là d'un projet antinomique de l'exposition sur lequel s'interrogent Isabelle Graw à propos de l'exposition dans l'unité d'Habitation de Le Corbusier à Firminy, Hans-Peter Däniken avec *Artscape Nordland* et Mary Jane Jacob dans un texte plus général.

Ce recueil comprend enfin une contribution de Bruce Ferguson, Reesa Greenberg et Sandy Nairne "Cartographie des expositions internationales" qui sont également co-auteurs d'une anthologie de textes importante récemment publiée chez Routledge : *Thinking about exhibitions* dont on peut espérer qu'elle suscitera la préparation d'un volume équivalent en Français.

The Art of the Exhibition

Jean-Marc Poinsot

It is quite clear that exhibitions have evolved in an unprecedented way in the latter half of the 20th century, and that this development has had consequences both tangible and symbolic in terms of artistic activity, the socialization of art, art criticism, and even art history. Monographs of certain historical exhibitions and recurrent events are already thick on the ground, and becoming thicker. They have given rise to the publication of the first works dealing with the history of exhibitions, which include the book edited by Bernd Klüser and Katharina Hegewisch, and published in 1991 in Frankfurt under the title *Die Kunst der Ausstellung* (which is awaiting translation into French), and Bruce Altschuler's book *The Avant-garde in Exhibition, New Art in the 20th Century* (New York, 1994).

The most recent references in both these books encompass, for example, the exhibition *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) organized by Harald Szeemann when he was director of the Bern Kunsthalle. Harald Szeemann is no stranger to the specialist French-speaking readership, because he has, in the past, put on his *Machines célibataires* show in Paris (Musée des arts décoratifs, 1976) and in Brussels (Palais des beaux-arts), and *GAS* (*Grandiose, Ambitieux, Silencieux*, 1993) in Bordeaux, on top of which other exhibitions have spawned various interviews. Because most of his writings have been published in German, we have had to wait for Michel Baudson and La Lettre volée to publish a selection of them under the title *Ecrire les expositions*.

Harald Szeemann has been organizing exhibitions since 1957, and he has turned them into nothing less than a vehicle of expression which he monitors at every step, from museography to catalogue, by way of the practical method of producing a show. The interest of the writings selected by La Lettre volée lies in the fact that through prefaces, notes, projects, and extracts from interviews given since 1969, Harald Szeemann comments on and analyses what he does, and at the same time describes the content and organization of his exhibitions. Szeemann thinks with the objects and works which he exhibits. He does not comment on his own activity prior to the 1972 *Documenta 5*, where the critical remarks of artists--including Buren who rebuked him for using artists like dabs of colour--made him aware that his activity is no less of an intellectual and symbolic activity than that of the authors he enlists to write chapters in his catalogues. This thinking involves complexity. Harald Szeemann does not muddle having one's say with having power, nor does he confuse exhibition and simplification. His concern is to ensure that the exhibition can be a subtle and articulate language. Whereas for *Documenta 5* he devised a group of sections which

Szeemann, Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles : La Lettre volée, 1996, (Le Couloir parallèle)

L'Art exposé : quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies, Sion : Musée cantonal des beaux-arts ; Ostfildern : Cantz, 1995

described, from 1972 onward, the trends and artists marking the international art scene over the 10 or 15 years that followed, he tried not to confine himself to an accountable history reduced to a succession of movements, he thinks up a crosswise category of individual mythologies which enables him to retain the subjective dimension of art, but without overlooking a presentation of the social dimension of imagery. Szeemann retains contradiction in the way his discourse is articulated. Thus he states very clearly in *Le désir de l'œuvre d'art totale* (1983) that this does not exist and that if it were executed it would probably be a totalitarian world, but he explores forms of utopia as he also managed to do with *Monte Verità*. Harald Szeemann discusses anthropology to qualify such explorations. The itinerary in effect proposed within a community living in Ascona between the last quarter of the 19th century and the beginning of the 20th, and made up of anarchists like Bakunin and Erich Mühsam, reformers, theosophists, vegetarians and advocates of a matriarchal society, but also of a Bohemian fringe clustered from 1909 on around Countess Franziska von Reventlow, is another form of exploring mechanisms, forces and tendencies deep inside the human mind, which Swiss, Austrian and German art historians tried to work out at the beginning of this century.

So this collection is well worth reading to gain an understanding of a line of thought espoused by Harald Szeemann, to gauge what an exhibition can and should be, and to grasp where it fits into the great chapters of the history of contemporary culture.

The compilation put together by Bernard Fibicher is something quite different. As curator of the Musée cantonal des beaux-arts at Sion, Fibicher embarked on his professional career after the advent of exhibited art, but, like Harald Szeemann, he is exercised by the idea that the exhibition can in its way help to produce a better world. This is how we should understand *L'Art exposé : quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies* : as a manifesto. The contributions by Christian Besson, Paolo Bianchi, Hans-Peter von Däniken, Isabelle Graw, Thomas Huber, Mary Jane Jacob and Rémy Zaugg, which Bernard Fibicher interweaves in his writings, help him to develop his own theses and persuasions. Unlike Szeemann, however, whose range is delimited by 20th century European and western art seen through his own exhibitions, Fibicher observes the doings of other "exhibition organizers" for the past decade, and focuses on current art, with a keen eye on the southern hemisphere.

Fibicher is especially interested in the disappearance of the centre (in another version than Hans Sedlmayr's *Verlust der Mitte*) under the influence of the quest for a contextualization of art beyond the museum, but also under the effect of the planet-wide dispersal of hubs of artistic life, as attested to by the upsurge of recurrent exhibitions (New Delhi, Sydney, Istanbul, Dakar, etc.) This phenomenon intrigues him but also gives vent to his wrath in his well-reasoned criticisms of the MAMCO (Museum of contemporary art at Geneva), that "neo-liberal show case museum" which would treat works and trends equally on the same level, and the *Cloaca maxima* show organized by Hans-Ulrich Obrist in Zurich.

The debate is a complex one, because Paolo Bianchi, who is featured in the book with several pieces including one titled "L'art de l'exposition", unhesitatingly concludes thus in this text : « Dialogue and the process of encounter are often more

important than the artwork per se. » (p. 237). How, in fact, are we to make up our minds between the interest in objects, which implies a critical reading of the objects, and a questioning of their status and the acceptance of the diversity of cultures as expressed in exhibitions such as the Rasheed Araeen show in London (*The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, 1989), the Dakar Biennale, and *Klima Global-Arte Amazonas* (Berlin, 1993).

What is to be done in a period when it would seem that, after the excesses and tendencies of the 1980s, the sole path to be explored is that of a far-reaching contextualization of artistic activity and an opening-up to cultures where art has never known an autonomy comparable to that of western art ? What is at issue here is, indeed, a contradictory exhibition project which is questioned by Isabelle Graw in relation to the show in the Le Corbusier Habitation unit in Firminy, Hans-Peter Däniken with *Artscape Nordland*, and Mary Jane Jacob in a broader text.

Last of all, this collection includes a contribution from Bruce Ferguson, Reesa Greenberg and Sandy Nairne, "Cartographie des expositions internationales", who are also co-authors of an anthology of important texts recently published by Routledge : *Thinking About Exhibitions*. It would be comforting to think that an equivalent volume in French might be forthcoming.

TRANSLATED FROM THE FRENCH BY SIMON PLEASANCE