

# EXPOSER

Aux Salons, dans les musées, les galeries, les rues ou en plein champ ?

Entrée casse-pipe, casse-tête ou en grande pompe ?

Des œuvres saluées, contestées, invendables, inexposables, invisibles voire auto-destructibles ?

Des œuvres exposées du sol au plafond, sur et dans les murs...

Tout cela orchestré par un commissaire, l'artiste ou un robot ?

Pour entrer dans l'aventure de l'exposition, quelques repères

# Des salons officiels aux galeries indépendantes



1

**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 XVIII<sup>e</sup> siècle, qui exposait **les œuvres des artistes agréées par l'Académie royale de peinture et de sculpture** créée par Mazarin. L'objectif initial du salon est de présenter au public les œuvres des derniers lauréats de l'Académie puis, à partir de 1817, de l'École des beaux-arts. La première manifestation, initiée en 1673 au Palais-Royal, s'appelle « **L'Exposition** ».



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

2

## Faire éclater le carcan de l'intérieur

Grâce à sa Médaille d'or pour *Un après-dîner à Ormans*, Courbet peut exposer ce qu'il veut au Salon. Il en profite pour affirmer ses principes esthétiques qui contreviennent en tous points à ceux de l'Académie des **Beaux-Arts** : **un très grand format pour un « petit » sujet, parce que bien trop ordinaire et traité dans un style réaliste** qui rompt avec l'**idéalisation** propre aux grands sujets dignes de grands formats. Ici, l'enterrement dans une province éloignée d'un inconnu, le trou creusé dans le sol sous le nez des spectateurs parisiens, les têtes des paysans qui s'opposent à l'idéalisation habituelle, la foule traitée en un amas noir difforme, un paysage crayeux et un ciel gris quelconque. Autrement dit rien qui ne mérite un tel format !



## Gustave COURBET,

*Un enterrement à Ormans*, 1849-1850, h/t, 314 x 663 cm, Musée d'Orsay

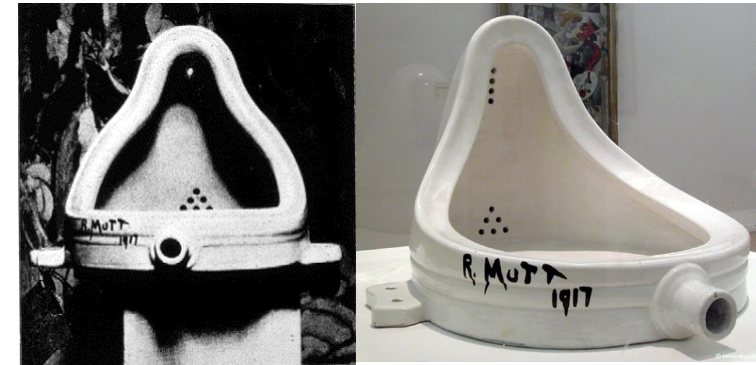
Courbet précise sa pensée dans ses écrits : « *Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation ; être non seulement un peintre mais encore un homme ; en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but.* »

3

## Le salon des Refusés

En 1863 le jury du Salon, désigné par les membres de l'Académie des beaux-arts, refusa plus de 3 000 œuvres sur les 5 000 envoyées. Face à cette intransigeance, le Salon fut vigoureusement contesté par les postulants exclus, dont **Édouard Manet**. À l'époque, le Salon est la seule façon pour un artiste de se faire connaître et d'acquérir une reconnaissance officielle, unique moyen d'obtenir des commandes publiques et une clientèle. L'empereur Napoléon III, informé du conflit décide : « (...) Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient **exposées dans une autre partie** du Palais de l'Industrie » Cette décision fut largement contestée par l'Académie et les artistes officiels de l'époque. Seuls 871 artistes décidèrent d'exposer au **Salon des Refusés** qui sera emblématique de l'indépendance des artistes et de l'art moderne. Cependant, l'exposition des refusés n'eut pas lieu les années suivantes. Il faudra attendre jusqu'en 1884 la création du **Salon des indépendants**, organisé par la Société des artistes indépendants, pour que tous les artistes puissent présenter leurs œuvres librement, sans être soumises à l'appréciation d'un jury. La devise de ce Salon, « **sans jury ni récompenses** », témoignait de son désir de liberté.

Edouard Manet, dans ce tableau scandalise le public : au 1<sup>er</sup> plan un pique-nique déjà entamé dans un sous-bois, au second plan, à échelle 1 une femme nue, blafarde 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.



**Marcel DUCHAMP** *Fontaine*, 1917 / 1964

4

## Mettre à l'épreuve les limites de l'art

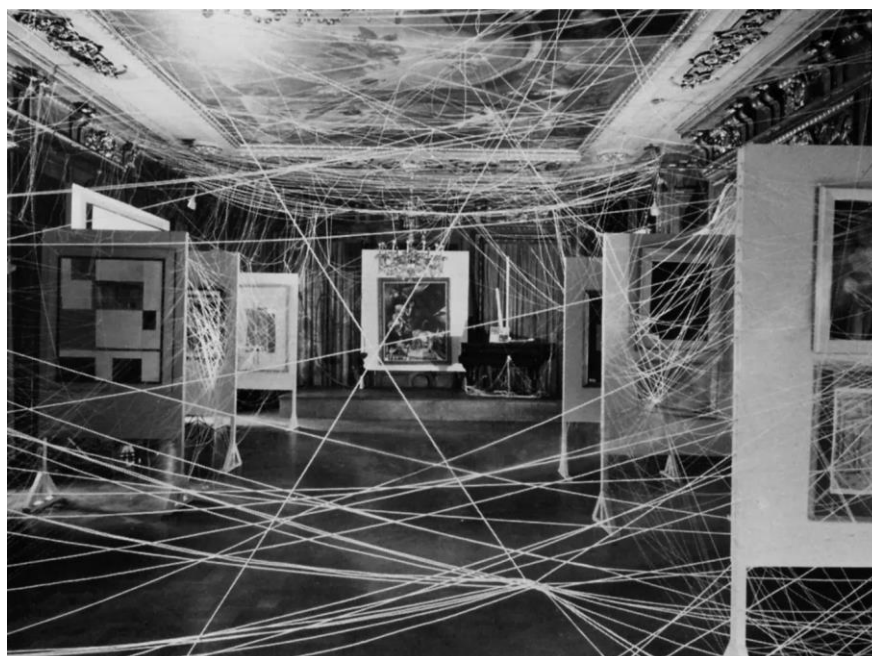
*Fontaine*, 1917 un simple urinoir objet manufacturé est signé *R. Mutt*, exposé retourné sur un socle. Que reste-t-il ici des conventions artistiques pour y reconnaître une œuvre ? Une simple signature, un titre (drôle) et le socle, autrement dit tout ce qui est annexe. Choquant ? *Fontaine* n'était pas destinée à heurter le goût de Monsieur Prud'homme, mais à **prendre à leur propre piège des artistes qui se voulaient libéraux et tolérants**. En 1917, à New York, Duchamp est membre du comité de direction de l'exposition organisée par la Society of Independent Artists, dont les règles, en ce point distinctes de celles des Salons officiels, affirment qu'il est **ouvert à tous, « sans prix ni jury »**. C'est pour tester cette **ouverture d'esprit autoproclamée** que Duchamp, sous le pseudonyme de Richard Mutt, présente son urinoir au comité d'accrochage. **Il orchestre le scandale** : L'objet, évidemment, suscite polémiques et controverses, puis finit par être relégué hors des espaces d'exposition du Salon, provoquant alors la démission de Duchamp du comité. Alfred Stieglitz l'expose alors dans sa galerie 291, où il le photographie et **assure la publicité à « La » Fontaine**, l'inscrit dans l'histoire de l'art, reproduit sa photographie dans le n°2 de sa revue *The Blind Man*, et y commente son aventure dans l'éditorial « *The Richard Mutt Case* », avec la complicité de Duchamp. **L'artiste n'imité plus le réel pour le représenter, il s'en empare pour le présenter, l'exposer et interroger les limites de l'art !**

# Soigner son entrée

1

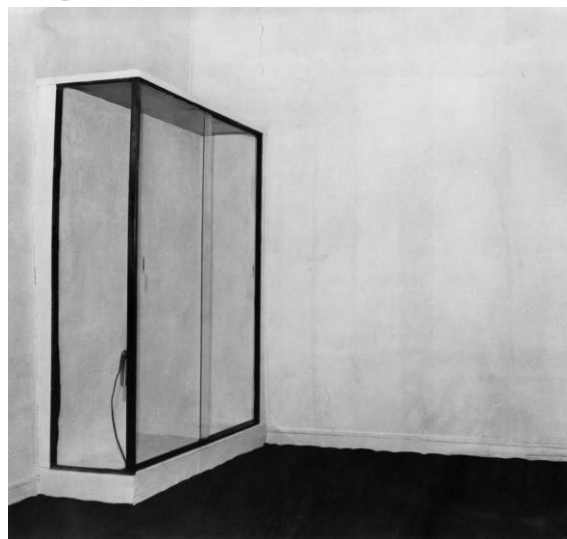


**Marcel DUCHAMP** (1887-1968), *20 km de ficelle*, 1942, exposition "First Papers of Surrealism", New York, installation dès le vernissage de l'Exposition : La ficelle en tension crée un parcours dans l'exposition, mais aussi un voile et un réseau devant les peintures exposées, obligeant à regarder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



2

**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).

[Vidéo](#)

3

**Marina ABRAMOVIC & ULAY** (performeuse serbe née en 1946 ; performeur allemand 1943-2020) « *Imponderabilia* », 1977

L'accès au centre culturel de Belgrade est contraint par le passage des spectateurs entre leur deux corps nus. Ils sont face à face placés contre les parois d'un porche créé pour l'occasion et se regardent fixement. L'espace laissé entre les deux corps est étroit et demande à chaque spectateur de choisir de s'orienter vers l'un des deux corps nus. La caméra fixe en plan large et serré les réactions des spectateurs à la sortie du passage. Certains restent sérieux, sont gênés, d'autres sourient, une embrasse Marina Abramovic au passage, globalement les spectateurs se tournent plutôt vers elle.



**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 m<sup>2</sup>, 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

# Circuler y'a rien à vendre !

1



**ARMAN** (artiste franco-américain du Nouveau Réalisme, 1928-2005), *Le plein*, 1960  
Réplique donnée à l'exposition de son ami Yves Klein dans la galerie Iris Clert, le *Vide*, 1958. Expo et œuvre ne font qu'un, galerie encombrée de débris du sol au plafond, carton d'invitation sous forme de boîte de sardines contenant déchets et texte de Pierre Restany. Dépasser la notion d'objets pour devenir acte pur par l'intermédiaire du scandale et de l'humour, et qui s'en retournera au néant sans profiter à aucun collectionneur

3



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.

**Marina ABRAMOVIĆ** (performeuse serbe, née en 1946).  
En 2010 à New York, la 1ère grande retrospective de l'œuvre de Abramovic rassemblant sous forme de reacting (rejoué) ses performances les plus marquantes par de jeunes performeurs qu'elle a formés. De son côté elle a réalisé une grande performance pendant 3 mois 7h/jour (700h), 1 robe de couleur différente par mois. Assise sur une chaise (percée) face à un spectateur volontaire dans un échange de regard en silence. Il repartira de lui-même (1mn pour certains, plusieurs heures pour d'autres)

2

« Le territoire n'est pas le site de l'œuvre, il en fait partie » W. De Maria



**Walter DE MARIA** (1935-2013, artiste majeur de l'Earth Art, versant américain du Land Art britannique)  
*Le Champ de foudre*, 1977 Albuquerque, Nouveau Mexique, 4000 mâts (de 4.5 à 8.15 m) d'acier poli répartis ds un rectangle de 1km sur 1 mile ; en faire le tour dure 2h. Rien ne dit, une fois sur place, que des éclairs seront au RV !

4

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). Banksy en est une figure de proue anti-capitaliste, mais paradoxalement très appréciée des marchands et collectionneurs... !

**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 1,185 million d'euros, 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 twitter.

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, œuvre renommée « L'amour est dans la poubelle » après cet événement.



Déjà en 2013, Banksy avait installé incognito un stand de vente tenu par un vieux monsieur, sur un bout de trottoir près de Central Park, à New York. Tout donnait l'impression que c'était des reproductions des œuvres de Banksy, or elles étaient authentiques. Prix maximum affiché : 60 dollars. Gain en fin de journée de 360\$ !

# Exposer du sol au plafond, sur et dans les murs... ③



① **Filippo LIPPI** (peintre florentin 1<sup>ère</sup> renaissance 1406-1469) *Episodes de la vie de Marie*, 1467-1469, fresques de l'abside du dôme de Spolète, Italie.

② **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. HEIM François Joseph (1787 - 1865) *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824*

③ **Marcel DUCHAMP** Dès 1938 il avait accroché **1200 sacs de charbon au plafond**, dans une salle plongée dans la pénombre, obligeant les spectateurs à circuler avec une **lampe de poche** !

③ **Ernesto NETO** (sculpteur brésilien né en 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.

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

② **Le White cube** est devenu l'espace type d'une galerie ou musée moderne qui s'est opposé aux tentures des salons richement ornés : neutralisé au maximum (sans histoire, sans couleur). On espace les œuvres les unes des autres.

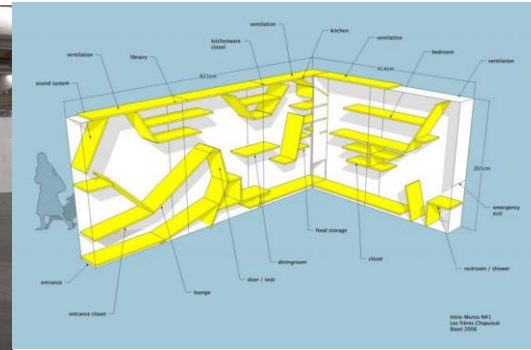


⑥ **Anish KAPOOR** (plasticien britannique, né en Inde, 1954)

*Svayambh*, 2007, cire et peinture à base d'huile, dimensions variables. Installation Musée des Beaux-Arts, Nantes



*Past, Present, Future*, 2006, Lisson Gallery, Londres.



④ **Roni HORN** (artiste américaine née 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

⑤ **Maurizio CATTELAN** (artiste italien né en 1960) *A perfect day*, 1999 Massimo de Carlo, son galeriste, scotché au mur pdt 3h le jour du vernissage par l'artiste. Accrochage inédit !

⑦ **Frères CHAPUISAT** (artistes suisses né en 1972 et 1974?) *Intra-muros#1*, 2006 Au bas d'une des cimaises de la Biennale d'art contemporain de Bâle (Suisse), une trappe qui permet aux deux artistes d'habiter sur place ! Sculpture-galerie de terrier dont le plan est millimétré.

# Exposer : un commissaire, une vision

1

**Jean-Hubert MARTIN** commissaire « Les magiciens de la terre »

(né en 1944, historien de l'art, conservateur, directeur d'institution et commissaire d'exposition français)



En 1989, le mur de Berlin tombe, la même année, la première page internet est créée, quatre ans plus tard, le traité de Maastricht signe la naissance de l'Union Européenne. Alors que l'humanité entre dans l'ère de la mondialisation, en 1989, Au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, « Magiciens de la terre » surprit tout à la fois les publics et les milieux de la critique, des musées et du marché. Dans **un monde de l'art contemporain alors exclusivement limité au périmètre des frontières de l'Europe et de l'Amérique du Nord**, **Jean-Hubert Martin, son commissaire**, avait invité **des artistes de tous les continents**, repérés un à un lors de longues missions de terrain accomplies durant des années à la recherche de pratiques enracinées dans des cultures ancestrales, résistantes au post-colonialisme, en lutte contre les totalitarismes et, surtout, curieuses de l'ouverture planétaire émergente. Ils y rencontrèrent d'autres curieux : quelques artistes occidentaux, pourtant parfaitement intégrés dans les réseaux dominants, mais habités par la nécessité du dialogue interculturel. Ces derniers produisirent des œuvres qui allaient résonner avec l'énergie singulière et le choc inédit que déclencheraient celles de ces « nouveaux artistes » **jusqu' alors « invisibles »**.

Initiative pionnière, « Magiciens de la terre » fut bientôt perçue comme inaugurale, mettant pour la 1<sup>ère</sup> fois sur un même pied d'égalité les créations occidentales et les créations originaires du Tiers Monde. **Aux prémices d'une mondialisation qui ne disait alors pas encore son nom**, « Magiciens de la terre » fut l'un de ces « moments-seuils » qui marqua le changement dans l'histoire, « Magiciens de la terre », 1989, qui était alors à contre-courant car ouvert à des artistes marginalisés géographiquement et culturellement, apparaît aujourd'hui comme **l'un des moments fondateurs du processus de la globalisation de l'art contemporain**. Ces artistes occupent désormais une place de choix dans les collections du Centre Pompidou, une exposition-manifeste qui révisé les canons de l'art au 20<sup>ème</sup> siècle.

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A>

« 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 oeuvre 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



**Huang YONG PING 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.



**Huang YONG PING Reptiles, 1989.** Installation : papier mâché, machines à laver 7 x 4 x 3 m. Exposition : « Les Magiciens de la terre », Grande Halle de la Villette, Paris, France, 1989.



**Huang YONG PING Serpent-Océan, 2012,** 125m de long, plage de St Brévin

<https://www.estuaire.info/fr/oeuvre/serpent-d-ocean-huang-yong-ping/>



**Huang YONG PING** Exposition monographique 2016, invité de Monumenta au Grand Palais : grande carcasse de serpent qui ondule sur des containers entassés, tous venus de Chine

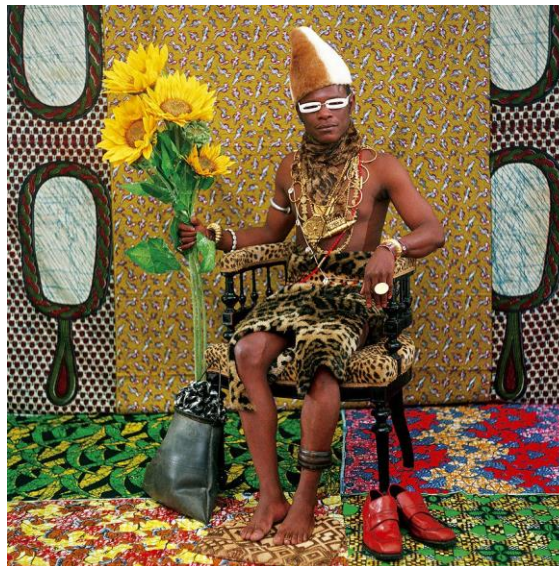


## Le château de Oiron, collection Curios & Mirabilia depuis 1993

Depuis 1993, le château de Oiron accueille une collection d'art contemporain unique en France, Curios & Mirabilia (Curiosités & Merveilles) conçue par Jean-Hubert MARTIN, pour le château de Oiron, en mémoire du grand collectionneur d'art que fut **Claude Gouffier (seigneur du château)**, sur le thème des cabinets de curiosités de la Renaissance, qui mêlaient les ouvrages des hommes à ceux de la nature.

En effet, en 1991 Jean-Hubert Martin est nommé directeur artistique du château de Oiron. Il constate que les œuvres actuelles ne peuvent pas être exposées dans ce château imprégné de la présence de ses anciens propriétaires, humanistes et amateurs d'art. Il fallait donc construire un projet de collection et une muséographie particulière.

Au-delà du contexte même du château, Jean-Hubert Martin trouve une correspondance entre l'univers de la connaissance au XVI<sup>e</sup> siècle, marqué par une volonté d'exploration du monde empreinte de beaucoup de magie et de poésie, et les démarches des artistes de cette fin de siècle qui n'hésitent pas à questionner le merveilleux des sciences. Aussi propose-t-il deux fils directeurs pour établir la collection. Les œuvres sélectionnées ou commandées devront s'inscrire dans « l'histoire et la géographie du lieu » ; elles devront aussi répondre au concept de « Curios & Mirabilia » (Curiosités et Merveilles). Le jeu d'allusions et de résonance des sens, commencé par les Gouffier, trouve en quelque sorte une continuation.

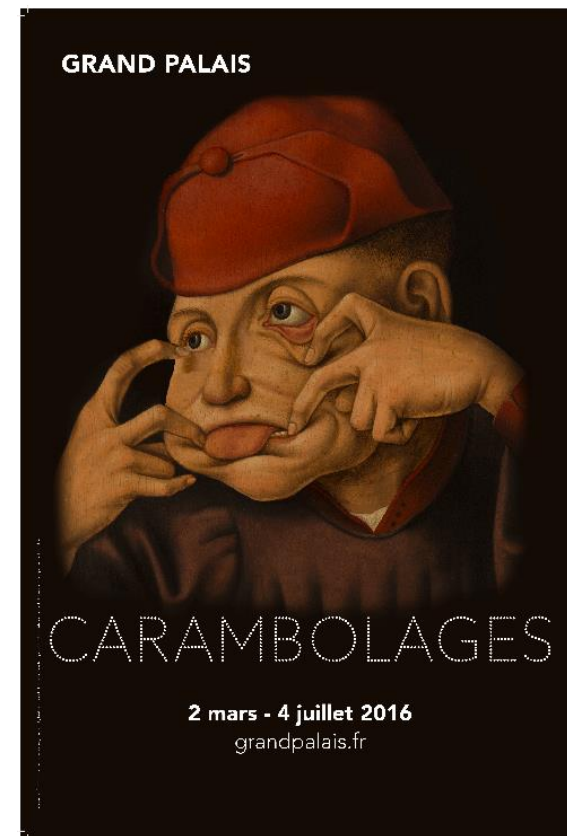


## « Africa Remix » en 2004-2007

Exposition itinérante sur trois continents l'Asie, l'Europe et finalement l'Afrique. Chacune de ces étapes a donné lieu au commissariat principal de [Simon Njami](#). (Né en Suisse et d'origine camerounaise). Sa connaissance de la scène contemporaine africaine et de ses artistes a certainement été l'une des principales raisons dans sa nomination en tant que commissaire principal de l'exposition.

Jean-Hubert MARTIN à Düsseldorf en 2004  
Marie-Laure Bernadac à Paris, en 2005.

Le commissariat de l'exposition est symptomatique de deux tendances de la création contemporaine africaine apparu dès le début des années 1990. **Une tendance internationaliste et universaliste, représenté par Simon Njami** qui a l'image de la Revue Noire **refuse toute revendication d'exotisme et africanisme**, et **une autre tendance « plus authentique », héritée de *Magiciens de la terre*, représenté par Jean-Hubert Martin**. Face à ses positions presque antagoniques, le commissariat de Marie-Laure Bernadac se situait entre les deux. La sélection des œuvres s'est effectuée à partir de ce commissariat hétérogène, les co-commissaires devaient soumettre à l'approbation des autres membres du comité leur sélection d'artistes.



## Carambolages au Grand Palais 2016

Éloignées de leur contexte original, **ces œuvres sont associées à d'autres avec lesquelles elles ne se sont jamais trouvées en contact et dont elles n'ont pu subir l'influence**. Elles présentent pourtant des correspondances surprenantes, donnant parfois le sentiment qu'elles appartiennent à une culture identique. Dans ce parcours fascinant, les œuvres s'enchaînent les unes aux autres sans fin. Les liens qui les unissent sont de natures diverses : iconographie, similitude formelle, glissement, ces attaches sont toujours riches de sens et entraînent le spectateur dans une pérégrination vertigineuse, traversant des thèmes qui se dessinent avec l'enchaînement des œuvres : de la main à la griffe et à la fourchette, du vent au drapeau et du drapeau à la révolte, du vide à la dialectique contenant-contenu, de la mort au désir, l'exposition n'est composée que de chefs-d'œuvre qui se courent les uns après les autres.

[Voir le catalogue au CDI](#)

## Exposer : un commissaire, une vision

### Le non-choix, un aveuglement ?

À l'occasion de son 10e anniversaire, la Fondation Antoine de Galbert (né en 1955, galeriste, collectionneur d'art et mécène français) exposera « le mur », onzième volet de la série *d'expositions consacrées aux collections privées*. « *Délaissant l'idée déjà explorée par certains commissaires d'expositions, d'un accrochage par ordre alphabétique, j'ai choisi de présenter l'essentiel des œuvres de ma collection, s'accrochant au mur, à l'aide d'un logiciel renseigné seulement par leurs formats (encadrées) et leurs numéros d'inventaires.* » Antoine de Galbert.

Parmi les seules œuvres d'un même collectionneur (qui a donc déjà un goût prononcé, chaque œuvre étant un coup de cœur, « une passion privée »), le logiciel a pour mission de choisir et agencer sur chaque mur de La Maison rouge, fondation du dit collectionneur, comme le ferait un commissaire. Mais il va le faire en étant programmé pour *en présenter un maximum* par mur en fonction de leur taille encadrée t avec des distances entre elles, une marge au sol et au plafond, et *avec un facteur aléatoire*. Les œuvres sont accrochées *sans distinctions* de forme, de taille, de médium, d'histoire, de valeur commerciale ou de notoriété des artistes. *Pour garder un minimum de cohérence, seules les œuvres d'art moderne et contemporain de la collection y figurent* (sont exclues de l'expo les installations, les sculptures, les vidéos, l'art primitif ou l'art plus ancien). Toutes ont été créées par des artistes d'âge, de sexe ou de nationalité divers.

②

$$\text{Commissaire: } G = E(g(X)) = \int g(x)f_X(x) dx$$

Exposition " Le mur", œuvres de la collection Antoine de Galbert, 2014, Fondation La Maison rouge, Paris.



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 voisins.



« 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.

[http://www.culture.fr/Actualites/Musee-Expos/Antoine-de-Galbert-les-expositions-de-la-Maison-Rouge-me-ressemblent/\(theme\)/1](http://www.culture.fr/Actualites/Musee-Expos/Antoine-de-Galbert-les-expositions-de-la-Maison-Rouge-me-ressemblent/(theme)/1)  
<http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/06/17/le-mur-exposition-atypique-pour-les-dix-ans-de-la-maison-rouge.html>

## Exposer : Artiste commissaire (commissaire = curateur)

### ① Constantin BRANCUSI, la stratégie de l'œuvre-atelier, un bloc qui interdit tout commissaire d'y piocher

Constantin Brancusi (sculpteur roumain 1876-1957, 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 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**.



« 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. »

### ② Daniel BUREN in *La fonction de l'atelier*, 1971

#### Daniel BUREN, stratégie de l'œuvre in situ

Daniel BUREN (plasticien français né en 1938) **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 :

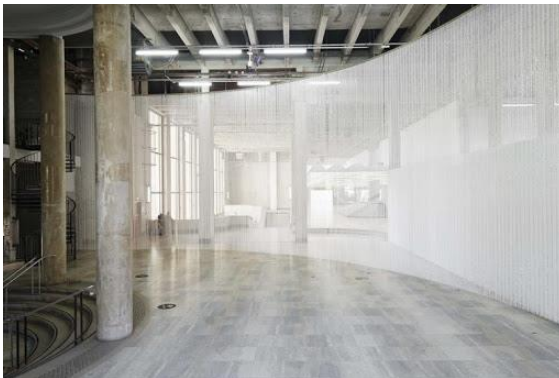
Patrick BOUCHAIN

<http://www.cndp.fr/collections/point-de-rencontre/monumenta2012/les-deux-plateaux/>



### ③ Tino SEHGAL la stratégie du dialogue ouvert aux autres

Tino SEHGAL (artiste plasticien germano-britannique né en 1976), artiste invité à créer sa carte blanche au Palais de Tokyo en 2016, fait le choix de devenir co-commissaire d'exposition avec Rebecca Lamarche-Vadel, et d'associer à son tour 6 œuvres d'artistes pour créer un dialogue avec les siennes sur les 13 000m<sup>2</sup> du palais.



Felix GONZALEZ-TORRES (artiste américain d'origine cubaine 1957-1996) **Untitled (Chemo), 1991**  
Dim. variables selon le lieu



Daniel BUREN **Quatre fois moins ou quatre fois plus ?, 2002**  
Travail in situ 14 mai-22 août 2004 Palais de Tokyo, Paris, France ; repris pour Carte blanche de Tino Sehgale en 2016



Tino SEHGAL **This progress, 2006**  
situation construite



Philippe PARRENO (plasticien français né en 1964) **Anywhere out of the world 2000**  
installation vidéo 3D sur DVD 4'affiches, moquette, ampli, caisson de basses, 5 enceintes  
Tino SEHGAL **Ann Lee et Marcel, 2016**



# L'œuvre-musée

**Marcel DUCHAMP (ou Rose Sélavy) Boîte-en-Valise**, 1935-41, exemplaire du MoMA, boîte en cuir contenant des répliques miniatures des œuvres de Duchamp, 40,7 x 38,1 x 10,2 cm.

1



La Boîte-en-Valise est destinée à réunir l'ensemble des œuvres de 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.

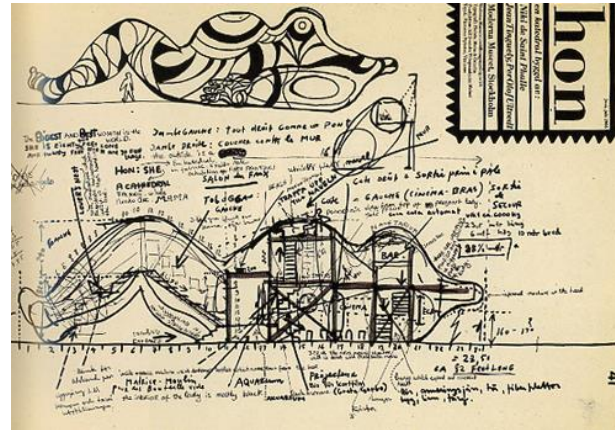
2

**Niki DE SAINT-PHALLE, 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, 23x18x6.5m, Hall du musée Stockholm (œuvre éphémère).

**Lettres de Niki de St Phalle, 1966 :**

« 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 allons 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 accueillait 100.000 visiteurs en trois mois.

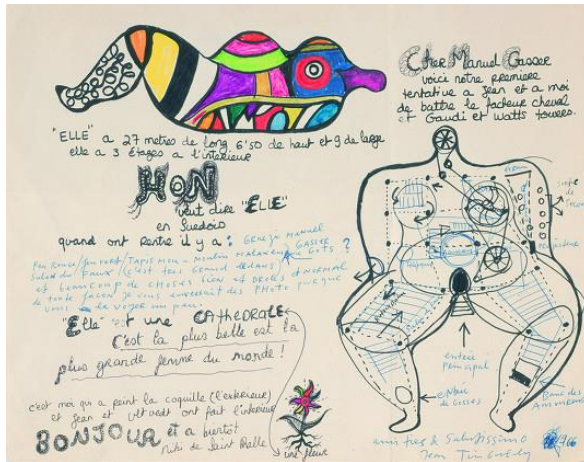
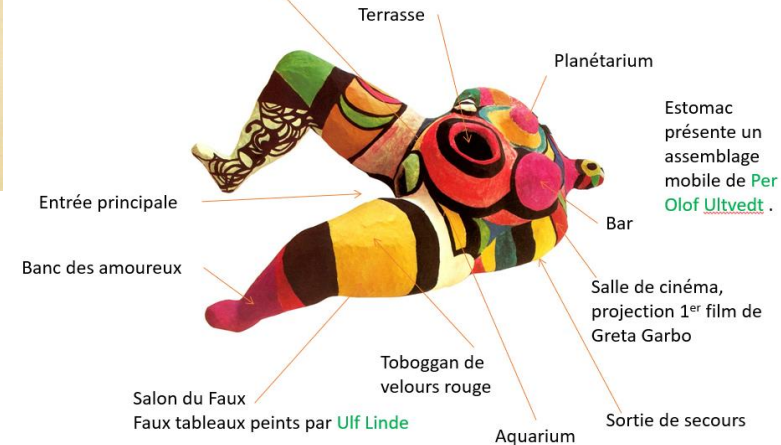


Un psychiatre de Stockholm écrit dans un journal que la HON changerait les rêves des gens pour les années à venir. Le nombre des naissances augmenta à Stockholm l'année suivante, cela fut attribué à la HON ! La HON avait quelque chose de magique. Près d'elle on ne pouvait que se sentir bien. Tous ceux qui l'approchaient ne pouvaient s'empêcher de sourire. »  
A l'intérieur se trouvent des œuvres de Ulf LINDE, PER Olof ULTVEDT et Jean Tinguely, mais aussi sculptures et espaces de vie scénographiés par Niki de Saint Phalle.

Paniers à pique-nique qui ont inspiré l'idée d'une boîte en valise, sans oublier qu'il avait déjà réalisé dès 1918 La Sculpture de voyage, faite de caoutchouc de bonnets de bain découpés élastiques et qui se suspend par des ficelles sur plusieurs murs.



Machine à broyer du verre, par Tinguely



# EXPOSER

## Pourquoi exposer ?

-pour isoler sa production du processus de création, prendre du recul sur son travail, distance nécessaire pour mieux voir... cheminement qui peut inviter à retravailler, attendre, ou bien ne pas exposer.

-pour valoriser son travail.

-pour mettre en dialogue une création avec d'autres (à soi, à d'autres)

-pour avoir des retours critiques

=> Exposer est encore un acte de création (titre, signature, contexte). Une œuvre exposée à un endroit, à un moment donné, résonnera différemment à un autre moment, ailleurs, avec d'autres œuvres autour.

## 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/ **LUMIERE** : extérieure, interne à l'œuvre, naturelle, artificielle, spot (zénithal, latéral, frontal) ; **LUMIERE** éclairage de l'espace d'exposition (choisi pour...) confronté ou adapté à **LUMINOSITE DE L'ŒUVRE** (blanche, œuvre rétro-éclairée, avec des ampoules)

3/ **COULEUR et MATIERE** de l'espace d'exposition (choisi pour...) / couleur et matière de l'œuvre

4/ **TEMPS** de l'exposition (choisi pour...) / durée de l'œuvre

5/ **LE 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... **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) ;

8/ **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!