

ΕΚΤΟΣ
ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ
OUT
OF
ORDER



Journées de recherche au CNEAI, mai 2017. Photographie Marine Applegiral ©



rencontre avec Yona Friedman, mai 2017. Photographie Jonathan Levy ©

5889 Live curating

1723 (pratiques curatoriales, photographiques et éditoriales) est un projet de recherche initié par l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP) à Arles et en partenariat avec la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève et le Centre national édition art et image (CNEAI) de Pantin (1). Elle consiste alors à proposer une recherche sur les pratiques curatoriales à partir du processus photographique et du processus de l'archive (2) de ce que nous nommons objets gravitationnels. Il s'agit donc de considérer que le photographique tient à la fois de l'œuvre et de l'objet gravitationnel comme support de documentation. Ce projet de recherche a été initié en 2017 et a pris forme autour de séminaires, d'un voyage à Athènes pour la documenta 14, d'un voyage à Pantin au Cneai et d'une rencontre avec l'artiste Yona Friedman. 5889 Live curating est la première exposition de ce projet de recherche.

Les pratiques dites curatoriales constituent certainement la question la plus complexe et la plus actuelle de nos relations à l'art contemporain; et de nos relations à la question de la perception, du public et de l'adresse. L'actualité de l'interrogation sur les pratiques curatoriales supposent de les penser après ce qu'il est d'usage de nommer «globalisation» (3), c'est-à-dire après le progressif effacement de la figure du récepteur dans celle du «public», ainsi que le progressif écrasement de la figure de la singularité du récepteur dans la figure «politiquement correcte» d'un «public» dont on ignore et réduit les droits.

Or ce qui nous intéresse spécifiquement dans le cadre du projet de recherches 1723 (pratiques curatoriales, photographiques et éditoriales) est la construction de ce que nous nommons ici *live curating*, c'est-à-dire de pratiques curatoriales qui soient à la fois vivantes et intéressées aux conditions de la vivabilité.

Ce qui signifie que ce *live curating* s'intéresse à la question de la réception (dans une actualisation des questions moderne et contemporaine du concept de l'épreuve de la réception) et à la question de l'adresse (comme réflexion sur l'opposition entre le concept d'une relation «destinée» d'un public et d'une œuvre et le concept d'une relation non destinale entre les deux (4)).

L'exposition 5889 Live curating a lieu du 18 octobre au 12 novembre 2017 dans la Galerie Arena de l'École nationale supérieure de la photographie à Arles. Elle se présente à partir de trois plans de recherche et de travail. Le premier est déterminé par la construction d'une archives (d'abord de documents de recherche, puis de documents collectés au CNEAI, puis enfin de documents produits : articles, photographies, films, éditions, textes, etc.). Ces documents ont un point en commun, celui de l'archive et de la production de l'objet gravitationnel (c'est-à-dire l'entourage matériel et conceptuel d'une œuvre (5)). Le deuxième plan de recherche de l'exposition 5889 a été la réflexion menée sur la déconstruction puis la construction d'un espace d'exposition qui a consisté à reconfigurer le sol afin de produire un espace de réception de l'œuvre qui soit en mesure d'inclure du mobilier d'archive, du mobilier de présentation de l'archive, des espaces de monstration et des espaces de travail. L'ensemble de cette structure est en bois et doit pouvoir aisément se modifier durant le projet 1723. Enfin le troisième et dernier plan de recherche de l'exposition 5889 consiste en l'exposition de trois œuvres : un collage de l'artiste Yona Friedman, un objet photographique d'Aurélie Pétreil intitulée *Chambre à Tokyo*, 2011 (6) et une photographie de Quentin Carrierre, *Blind*, 2017 (7).

Ces trois pièces entretiennent un discours, à la fois sur les conditions matérielles du

vivant et de la viabilité et sur les conditions de la contemplation de l'œuvre.

5889 Live curating, est en soi une exposition et un processus de recherche sur les conditions matérielles d'une existence «contemplative» devant et avec l'œuvre, à la condition que soit maintenue la possibilité d'une adresse de l'œuvre. Dès lors nous proposons ici que le sens d'une recherche sur les pratiques curatoriales soient entendu comme une recherche sur les manières avec lesquelles il nous est possible d'adresser une œuvre et d'adresser l'ensemble de ses objets gravitationnels tout en cessant d'écraser pour cela les conditions matérielles du récepteur.

Fabien Vallos sept. 2017

1. <http://enspcrai.hypotheses.org/1723-2>
2. L'archive est présente et consultable dans l'exposition et sur le site.
3. Nous renvoyons à ce propos au symposium de la Fondation Luma *Curating after the global*, sept. 2017
4. Voir à ce propos mon texte *L'adresse*, 2016 (<https://devenirdimanche.files.wordpress.com/2015/08/adresse-anticipation.pdf>)
5. Voir à ce propos le texte d'introduction du projet: <http://enspcrai.hypotheses.org/introduction-1723>
6. Aurélie Pétreil, *Chambre à Tokyo*, deux tirages dos-bleu, contrecollés sur Dibond r/v, 140x210 cm caisson en chêne, 214x17x144.
7. Quentin Carrierre, *Blind*, 111x148 cm, tirage jet d'encre contrecollé sur Dibond et caisson en bois.



Aurélie Pétrei, *Chambre à Tokyo*, deux tirages dos-bleu, contrecollés sur Dibond trix, 140x210 cm caisson en chêne, 214x171x144. (Galerie Ceysson & Bénélière, courtesy de l'artiste)

Les invisibles

Lorsque l'on parle de «faire une exposition», vient le plus rapidement à notre imaginaire le sens, en tant que spectateurs de «visiter» une exposition, ou encore, en tant que commissaires «d'imaginer» un corpus d'œuvres à mettre en scène pour avoir une histoire, un message à transmettre.

Parmi tous les acteurs liés à l'existence matérielle d'une exposition, il y a ceux que je nomme ici les «invisibles».

Les invisibles ce sont ceux qui, pendant plusieurs jours, semaines, font l'exposition au sens le plus littéral du terme. Ce sont ceux qui s'impliquent physiquement à l'œuvre. Ceux qui font partie de l'envers du décor. Ceux dont on ne doit plus soupçonner l'épreuve/les preuves une fois l'exposition ouverte au public.

Ils sont artistes, étudiants, retraités, intermittents, caristes, runners, régisseurs, nacellistes, techniciens, électriciens, plaquistes, maçons, architectes, restaurateurs, demandeurs d'emploi, en réinsertion, ou alors en ont fait leur carrière.

Les «invisibles», ce sont les monteurs.

Souvent tenus au secret professionnel dès la signature du contrat, les invisibles acceptent par ce dernier de donner leur image à l'institution pour laquelle ils travaillent et pourtant, la plupart du temps, n'apparaîtront nulle part.

Le temps de montage, dans la conception d'une exposition, est celui qui est le plus court, mais aussi le plus bruyant.

Se mêlent dans une cacophonie ambiante les voix étouffées et diffusées par les talkies-walkies à travers les étages, ordonnant les instructions de la journée et posant les questions techniques sur les difficultés parfois rencontrées, les ronflements stridents des scies sauteuses qui découpent le bois, les perceuses et les visseuses qui tournent à toute vitesse, les bétonneuses qui préparent le ciment, les rouleaux chargés de peinture qui s'écrasent sur les murs et roulent dans un bruit qui rappelle celui du rouleau du graveur enduisant sa matrice, les cales qui poncent l'enduit qui se dissémine et s'envole avant de se déposer au sol comme en fines pellicules, les aspirateurs qui avalent tous les déchets, les éponges qui grattent les tâches laissées par les uns et les autres, les jurons des électriciens, les tests des hauts-parleurs pour les œuvres sonores, les bâches plastiques protégeant le sol qui bruissent sous les chaussures de sécurité, les scotch qui «crashent» en se déroulant, les transpalettes qui s'entrechoquent...

Être monteur c'est devoir assimiler rapidement la configuration du lieu, en connaître

les moindres défauts et détails pour faciliter l'accrochage et l'installation des œuvres, qu'elles arrivent dans de grosses caisses de transport en bois ou qu'elles soient *in-situ*. Puis c'est, à la fin, savoir disparaître, après avoir fait corps avec le lieu, pour que rien de toute cette machinerie ne soit discernable par le visiteur.

C'est le temps où se construit concrètement ce qui, depuis des mois, hante la tête du commissaire d'exposition et de ses collaborateurs; c'est l'instant de mise au monde sur les murs et dans les espaces, par un ballet minutieux de compétences variées, des formes en amont imaginées et théorisées.

L'épreuve de l'espace d'exposition par le montage traverse de multiples étapes, qui se suivent, mais plus souvent sont simultanées dans une chorégraphie des corps et une scénographie éphémère et non maîtrisée de formes sculpturales.

Il y a la prise de connaissance des projets et de l'accrochage, la remise à «neuf» des murs, la modification voire l'ajout de cimaises si besoin, puis la protection des sols, l'enduit, le ponçage, l'enduit, le ponçage, la peinture en blanc sur blanc sur blanc (ou tout autre couleur si cela est spécifié), la construction du mobilier nécessaire pour satisfaire le confort du visiteur épuisé d'avoir piétiné, la construction des supports de projection des œuvres qui le nécessitent, puis le ponçage et la peinture de ces derniers, le nettoyage, la mise en place de l'électricité, l'arrivée des œuvres, le déballage, le constat, et après l'accrochage, avec les gants blancs en tissu qui donnent l'air de magiciens. Le nettoyage – encore –, le rangement, les dernières retouches.

Disparition.

Être les «invisibles» et «faire» une exposition c'est, aussi – au-delà de la mise à disposition de son corps entier, parfois plus de cinquante heures dans la même semaine – différentes étapes d'état d'esprit: l'hypnose par les tâches répétitives, la pression parce que dès le deuxième jour de montage il y a déjà du retard, la colère puisque les heures supplémentaires ne seront pas payées ni majorées – même le dimanche –, la révolte parce qu'à côté travaillent des personnes venues directement d'Europe de l'est et cela pour trois fois moins de salaire, les interrogations sur la grève du lendemain organisée en sous-marin, les discussions avec des personnes d'horizons très différents, les débats avec les artistes – quand ils ont un jour été eux aussi invisibles –, quelques fois il s'agit aussi de les assister, décaler tel dessin à un mètre cinquante du

mur, puis non à un mètre dix, puis finalement l'accrocher ailleurs, solutionner l'accrochage de l'œuvre qui ne veut plus tenir debout, trop fatiguée d'avoir été montée et démontée pour les dix derniers salons et biennales d'art passés, se sentir insurgé car à la boutique de souvenirs les bénéfices des produits dérivés d'une œuvre posent un problème éthique que personne, là haut, dans la hiérarchie n'a pensé à soulever...

Pour finir, être «invisible» c'est, après avoir vécu dans sa forme la plus macroscopique l'exposition, accepter de se faire déposséder du lieu pour lequel on a donné corps et âmes. Exit les chaussures de sécurité, les tâches sur les vêtements, extinction des talkies-walkies, disparition des outils. Les «invisibles» restent éphémères pour le décor qu'ils ont construit.

Lucie Liabeuf, sept. 2017



Lorsque je suis allée voir l'exposition «Annie Leibovitz Archive Project #1: The Early Years», j'étais accompagnée d'un ami à qui l'exposition avait beaucoup plu. Quant à moi, j'étais écoeurée par cette exposition, épuisée par autant de faiblesse. Je me sentais flouée, j'avais été trahie. J'éprouvais cette colère et cet énervement qu'on ressent après avoir vu un mauvais film ou une exposition épouvantable. N'étant pas d'accord, nous avons longuement discuté sur le chemin du retour.

Je contestais avec violence la présentation, les matériaux choisis, l'agencement de l'espace, le choix des photographies, les explications... Je critiquais à peu près tout de cette exposition. C'est là qu'intervient mon ami, qui l'est un peu moins depuis qu'il m'a dit cette énorme bêtise : « Mais oui, mais cela, ce dont tu me parles c'est l'emballage, peu importe ». Un « emballage » ? « Peu importe » ? J'étais abasourdie. Il semblerait que nous touchions un point sensible : les pratiques curatoriales.

Ainsi, pour le commun, le travail du commissaire ne serait qu'un emballage, un emballage qui nous importe peu. Ne serait-ce pas plutôt de manière nouvelle de faire exister un ensemble d'œuvres et de documents ? Ne serait-ce pas plutôt une façon de mettre en valeur un travail artistique, une façon de le sublimer, de lui faire vivre une autre vie dans un autre mode d'existence ?

Il est vrai que la plupart des commissariats d'exposition sont décevants et ne permettent aucun accès intéressant ou singulier à l'œuvre. On tombe souvent dans l'ennui, la peur du risque, la crainte du changement ce qui a pour résultat un public ennuyé et pas atteint.

Comment pourrait-on moins s'ennuyer ? Comment pourrait-on sortir de ces accrochages vus et revus, conventionnels, ennuyants qui n'apportent aucune valeur ajoutée au travail ? Par exemple, on pourrait faire varier les moyens en fonction du lieu d'exposition mais aussi prendre en compte les conditions d'existence de ce lieu et les intégrer au travail. On pourrait également décider – comme certains l'ont déjà tenté – d'arrêter de considérer une exposition comme un objet figé et fermé. Les expositions pourraient évoluer en permanence au sein même de leur durée d'existence. De plus, à force de trop chercher la sécurité, on tombe dans une banalité affligeante qui nous confronte le plus souvent à un sentiment profond d'ennui. En cherchant bien, on se rend compte qu'un espace offre de nombreuses possibilités qu'il faut explorer afin d'en déceler la richesse et la pertinence.

Choisir une œuvre, la présenter au public avec des moyens et des fins précis est un acte important qu'il faut prendre avec sérieux. Il faudrait envisager l'espace

avec sérieux. Il faudrait envisager l'espace d'exposition comme un champ de possibles infinis dans lequel les pratiques curatoriales peuvent s'épanouir. Les choix de *curating* doivent être considérés comme des moyens divers et variés de mettre en évidence ou en retrait, de différencier des statuts de documents, de révéler sans montrer, etc. comme toute une batterie d'outils qui permettent de bâtir une exposition.

Si le monde change, les pratiques artistiques changent. Via des rapports de causalité et de temporalité complexes, il y a un échange et un partage indéniables entre les différentes disciplines artistiques et leur existence dans un environnement. Il est donc tout à fait pertinent de repenser ses rapports entre œuvre et contexte d'apparition que ce soit un contexte politique, économique ou historique.

Selon mon ressenti, il semble que je suis soit complètement séduite par une proposition curatoriale soit complètement en désaccord. Selon moi, soit on a un contenu mais un contenant faible, non-pensé, non-réfléchi qui n'apporte rien de supplémentaire ou de différent; soit on a un contenant élaboré, cohérent mais le contenu mis en forme est peu intéressant. Il semblerait alors difficile d'atteindre un équilibre entre ces différentes parties.

Marie Constant



Marie Constant, Fashion Faux-pas documents, Athènes, 2017

La conférence des oiseaux (note)

Penser un pays, une personne, une situation relève toujours d'une ambition délirante, celle de saisir un objet toujours trop vaste pour les moyens dont on dispose. Produire une exposition qui se donnerait comme but de penser le contemporain – ou tout autre objet qui l'excède – c'est produire un discours, c'est tenter de produire un *analogon* critique de l'objet visé, une forme totale toujours déjà minée par la place que devra prendre la carte dans le dessin de la carte.

Il ne faut pas pour autant renoncer à saisir les objets qui nous excèdent, ne serait-ce que pour nous y retrouver ou pour y trouver une place. Mais c'est à partir de cette place-là qu'il faut rendre compte, à l'exclusion des autres points de vue, comme à l'exclusion d'un fantôme panoptique. Or, ce qui ne peut être saisi que d'une position particulière à un moment donné est somme toute un document, c'est-à-dire un reflet incomplet de l'ensemble dont il est extrait.

Le document se donne comme fragment, c'est-à-dire qu'il renonce à l'ambition de saisir la totalité. Il peut servir d'appui au discours, mais il peut aussi se donner dans son incomplétude. Par sa pauvreté, il formule un état restreint. Il établit un pont entre la situation et sa perception d'un point de vue particulier. Tout document est émis en un point donné, il est une situation au sein de la situation. En se donnant comme fragment, le document laisse à celui qui le consulte la possibilité de réaliser une triangulation entre ce document, la position d'où il est émis et celle où il est reçu.

Dès lors qu'est abandonné le fantasme de dire la totalité, les écueils du style, de la subjectivité du locuteur ou de l'incomplétude du document cessent d'être des défauts. Ils participent au contraire de la relation que l'on tisse avec la situation. Une photographie, parce qu'elle suppose un point de vue, une découpe dans le visible et un temps infime de prise de vue se donne comme un modèle de document, non par sa capacité à montrer le réel, mais au contraire par la richesse de son échec.

Nicolas Giraud, avril 2017



Marie Constant, Shooting our not watching, Athènes, 2017.

Les pratiques curatoriales concentrent un vaste domaine dans l'art contemporain, de la place du curateur, commissaire jusqu'aux multiples étapes de monstration.

Ainsi durant des moments de recherches nous avons établi des hypothèses sur les pratiques curatoriales, par nos lectures, mais aussi nos déplacements comme à la documenta 14 à Athènes, ou encore lors des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, nous avons pu nous questionner sur le rôle des pratiques curatoriales.

Ainsi j'établi une sorte de constat, questionnement sur cette recherche. Le premier point que j'ai envie de soulever concerne la place du commissaire, du curateur dans les expositions d'art contemporain. On observe de plus en plus que le commissaire occupe presque la première place dans la création d'une exposition mais aussi dans sa promotion. Prenons en exemple les affiches de la Momenta, biennale de l'image, qui se déroule actuellement à Montréal, un seul nom sur l'affiche celui d'Ami Barak, le commissaire. Une exposition se référence aujourd'hui dans les magazines, ou entrevue souvent par le commissaire plutôt que par les artistes. Ainsi ces dernières années on observe des passages de commissaires vedettes, resserrant un milieu artistique vu par les meilleurs curateurs. Ainsi l'art contemporain se voit-il, aujourd'hui, qu'aux yeux de certaines personnes, appels à projet, dossier, relation? Nombre de commissaires exposent les artistes avec qui ils entretiennent des liens, est-ce un réseautage ou une réelle appréciation esthétique qui pousse les commissaires à les choisir? Revenons sur le cas de la biennale de l'image à Montréal, Momenta redessinée et réinventée par Audrey Genois nouvelle directrice générale de cette biennale après l'endettement colossal que laisse l'ancienne directrice (1). Entre deux verres avec des journalistes du milieu et des personnes travaillant pour la biennale on me dit clairement qu'Ami Barak, commissaire de la Momenta 2017, a été choisi avec son portfolio d'artistes sous le bras. Alors cela me questionne, est-ce légitime?

Une autre recherche concerne les pratiques curatoriales que je vois comme une mise en scène des pratiques artistiques, ainsi un reflet d'un contexte et d'une historicité. Lors des visites de la documenta 14 à Athènes ces questionnements m'ont frappé. Oui, il y avait une mise en scène, qui peut être remise en question sur le plan scénographique, mais le contexte, à mon sens, ne reflétait pas totalement la ville.

Si l'on revient au domaine de la photographie, notamment aux Rencontres de la Photographie à Arles, cette mise en scène est-elle représentative du contexte actuelle de la photographie et de l'art contemporain? Installations, innovations versus photographies encadrées sur une scénographie comme un pantone de couleurs changeant pour chaque lieu.

Ainsi la place des pratiques curatoriales est essentielle dans le milieu de l'art contemporain et porte une place prépondérante sur la relation aux spectateurs, l'adresse (2). Ainsi la scénographie mais aussi la mise en scène générale permet de refléter la pratique actuelle pour un spectateur qui devient public; je m'intéresse alors au passage du public commissaire, peut-être une future forme de pratiques curatoriales? Quoiqu'il en soit, je le vois comme un axe de recherche que je vais approfondir avec le jeune public, comment des enfants, des adolescents peuvent passer du statut de spectateur, à un statut d'artiste mais aussi de commissaire, scénographe, critique?

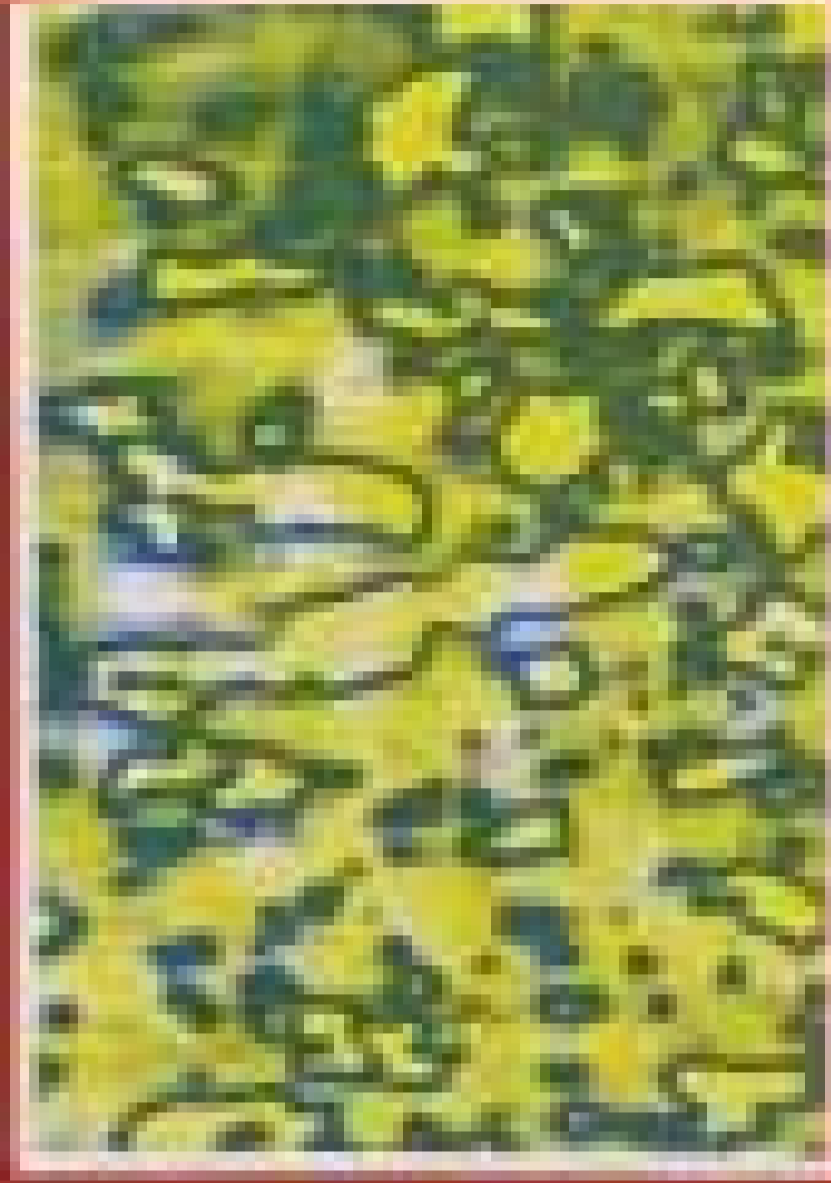
1. Paroles rapportées, je n'affirme pas la véracité des propos.

2. Référence au texte *L'adresse*, Fabien Vallos, 2017.

Florent Basiletti, septembre 2017



Quentin Carrière. Blind, 111x148 cm, tirage jet d'encre contrecollé sur Dibond et caisson en bois (courtesy de l'artiste, collection particulière).



Pratiques **curatoriales**, pratiques **cura-toriales**, en rouge par l'ordinateur (génération 2017) car il ne connaît pas ce mot. Pratiques «curatorial» même; cette orthographe-ci, il la connaît. (J'utiliserai dans ce texte ce que l'ordinateur connaît comme orthographe et je n'enlèverai pas l'auto-correcteur de l'ordinateur). Mais est-ce que nous nous la connaissons? On ne sait jamais vraiment comment cela s'écrit, nous avons à peu près tout vu et tout essayé : **curatorials**, **curratorials**, **curratoriales**, **curratorialles**, **curatorialles**. Demandez également à un dictionnaire, la définition en sera bien restreinte et l'adjectif curatorial ne sera jamais vraiment exprimé. Et est-ce que nous savons ce que c'est en fait? Nous avons posé des questions à de nombreuses personnes, nous nous sommes déplacés pour cela, et puis assez loin, entre Arles, Paris, Athènes et Genève, pour que l'on nous donne une définition. Une? Non, chacun a sa vision de la chose.

«Pour vous, c'est quoi les pratiques **curatoriales**?». (Ça y est, mon ordinateur aurait-il enfin compris que ce mot existait? Reprenons :). Nous avons constaté des choses, on nous a parlé de grandes crises dans les pratiques curatorial (mon auto-correcteur n'en fait qu'à sa tête, ce n'est pas grave, on peut quand même voir que ce mot est très étrange pour lui. Passons :), nous nous sommes fait notre propre vision. Nous avons un regard bien plus critique sur ce qu'il s'est passé et sur ce qu'il se passe plus globalement dans le monde de l'art contemporain. Comment on articule œuvres et espaces? L'espace est-il fait pour accueillir cette œuvre? En gros, comment fait-on pour que tout ce que l'on voudrait montrer rentre là-dedans et que ce soit compréhensible par toute la public que l'on aimerait bien voir venir. Vous vous posez de grandes questions sur la **monstration**. (Encore un mot que l'ordinateur ne connaît pas, on ne s'étonne plus, le vocabulaire de l'art est au-dessus de cela. Revenons à notre tentative de compréhension :) Pour cela vous faites un métier, et vous vous appelez un curateur. Vous **curatez** une exposition. Si vous êtes anglophone c'est beaucoup plus beau «*I'm a curator*» le r à l'anglaise fait mieux passer ce mot à consonance très dure en français. C'est de chez eux que ce mot vient d'ailleurs, ils ont tout compris, puisque jusqu'à récemment (faites donc quelques recherches sur le «*curating*» et voyez l'état de l'orthographe de cet écrit) nous avons commissaire d'exposition. Commissaire. On impose une vision ou l'on propose une situation? On prend des directives. Quand on curate, nous avons une idée particulière, ce que l'on appelle maintenant dans toutes les situations : une problématique. Ladite problématique permet de regrouper des choses, des objets, des œuvres. On rassemble. Rassemblons donc des éléments

ensemble, c'est ce que l'on pense en tout cas. Si nous les mettons en relation, cela est censé créer quelque chose de génial chez le spectateur, le **regardeur**, le public, là encore nous nous posons la question sur le terme à utiliser pour nommer le destinataire de cette fameuse exposition. Dans tous les cas, cela doit produire un effet sur les récepteurs (?). La plupart du temps nous dirons que cela ne fonctionne pas, que cela ne marche pas mais que pourtant, si l'on prend les œuvres seules, elles sont très intéressantes. Que, en somme, cela nous fait toujours plaisir de voir des œuvres, que nous connaissons ou non en vrai, de nos propres yeux, mais que, les murs sur lesquels elles sont accrochées ne sont pas de la bonne couleur, qu'il y a trop d'éléments dans telle pièce, que l'espace entre les œuvres n'est pas assez grand, que les titres ne fonctionnent pas, la typographie, n'en parlons pas, etc. Nous l'aurons compris, l'étude des pratiques **curatoriales** est quelque chose de fastidieux, nous y avons réfléchi, nous nous sommes posés beaucoup de questions sur comment faire une exposition qui parle des pratiques **curatoriales** actuelles en mettant à l'honneur ce que nous avons appelé les objets gravitationnels. Mais cela, c'est un autre débat, (d'ailleurs, mon auto-correcteur a l'air de savoir ce que c'est, cela me laisse à penser que vous aussi).

Marie Applagnat, sept.2017

Le rôle du commissaire d'exposition

On oppose souvent l'expression française «commissaire d'exposition» et celle anglaise de «*curator*». La notion de «*curator*» serait vue plutôt comme positive car le «*curator*» prendrait soin des œuvres tandis que la notion de «commissaire d'exposition» serait plutôt négative car le mot commissaire est immédiatement associé à celui de commissaire de police. Or, il existe selon nous, une erreur à penser cela.

D'une part, dire que le *curator* prend soin de l'œuvre revient à dire que l'œuvre n'a pas la puissance nécessaire pour se présenter seule face au spectateur. L'œuvre est donc définie comme impuissante sans le *curator*. Non! Le *curator* ne prend pas soin de l'œuvre elle-même, il établit les conditions d'existence de l'œuvre nécessaires à son appréhension optimale par le spectateur. Le *curator* donc ne soigne pas l'œuvre «malade», il met en valeur la relation qui existe entre l'œuvre et le spectateur.

Dire cela, c'est aussi affirmer pleinement que le contexte d'apparition et de réception de l'œuvre jouent un rôle fondamental sur l'effectivité de l'œuvre. Celle-ci n'est donc plus ce monde clos sur lui-même, ce monde imaginaire détaché de toute réalité. Elle est affectée par son environnement. Et c'est ici que le sens de «commissaire» prend du sens. Le commissaire est donc commissionné, en charge d'établir le régime policier. Ce n'est donc pas le *flic* mais celui qui met en place la structure, le système, qui permet la possibilité qu'un espace d'exposition puisse accueillir, développer et mouvoir un public démocratique. En effet, comme l'écrit Boris Groys (*Going Public*), le commissaire d'exposition réalise les conditions préalables pour que l'espace d'exposition puisse devenir «la propriété symbolique du public.» Il régule donc l'espace et le temps de l'exposition pour que la rencontre entre le spectateur et l'œuvre puisse avoir lieu d'une façon où le spectateur ne soit pas soumis à la totale autorité de l'artiste. Il est donc un intermédiaire entre la volonté souveraine d'un artiste qui ne fixe pas les limites de sa création et le spectateur.

A *contrario*, pour le philosophe, lorsqu'un artiste propose au public une installation, il enfreint cet espace démocratique, car «l'installation artistique est le moyen d'étendre le domaine des droits souverains de l'artiste; de l'étendre de l'objet d'art spécifique à l'espace de l'exposition lui-même.» Le spectateur se retrouve dans une situation que l'artiste a choisi et que l'artiste impose. Dans ce cas, deux possibilités : soit l'artiste construit un espace et un temps qui simulent un espace de liberté de paroles, de mouvement et de rassemblement pour le public - par son autorité et ses lois propres, pour le dire comme Groys par sa

«propriété symbolique privée» – donc par un ordre antidémocratique – il reproduit les conditions d'origine de l'établissement du régime démocratique – le visiteur n'est donc plus seul face à des œuvres mais il fait maintenant partie d'une communauté (faut-il encore savoir laquelle); soit l'artiste peut abuser de son autorité, en sorte devenir tyran, lorsqu'il place le spectateur dans une position de faiblesse, de dominé, et quand il exclut toute possibilité de communauté.

Vient immédiatement une question : face à une société qui commence à perdre sa croyance dans l'ordre démocratique ou, en tout cas, qui n'en a plus une vision claire, l'artiste ayant le pouvoir d'instaurer symboliquement un régime, ne pourrait-il pas être l'investigateur d'un laboratoire, par l'intermédiaire de son œuvre, qui chercherait des formes de gouvernances nouvelles? Pensons par exemple à une organisation et une présentation des œuvres qui serait faites horizontalement, par les artistes eux-mêmes, et non verticalement, avec à sa tête le commissaire d'exposition.

Avant les rôles étaient partagés, l'artiste produisait l'œuvre et le commissaire organisait sa présentation dans l'espace et le temps pour le public. Or comme on l'a vu, l'artiste peut défier le commissaire voire même s'en passer, comme c'est le cas avec l'installation, il s'empare lui-même de cet espace et de ce temps et prend à défaut le commissaire. Il peut alors se jouer une bataille entre artiste et commissaire sur le terrain de jeu des spectateurs.

On l'a dit, le commissaire d'exposition doit donc tenir l'espace de l'exposition comme propriété symbolique du public. Mais ne doit-on pas se poser la question de ce rôle quand la souveraineté qui lui est accordée devient trop imposante et qu'elle ruine justement l'ordre établi pour lequel sa fonction avait été créée? On s'aperçoit dans de nombreux colloques, discussions, essais, etc. que l'on peut vite attribuer au commissaire d'exposition le statut d'auteur, voire parfois un statut équivalent à celui de l'artiste voire pis encore, il supplante l'artiste (et on connaît sur ce point très bien les commissaires d'exposition *super-stars* qui habitent le monde de l'art contemporain). Le commissaire d'exposition serait comme un réalisateur qui juxtapose des images pour créer un film, sauf que les images seraient les œuvres elle-mêmes qui défilent aux yeux du spectateurs à travers l'exposition. On pourrait alors qualifier le commissaire d'exposition de méta-artiste dont l'œuvre serait l'exposition elle-même. Mais si ce statut lui est accordé alors il n'a plus la fonction qui est celle de rendre l'espace d'exposition comme propriété symbolique du public. Non, il impose aux spectateurs, comme l'artiste avec

ce niveau le commissaire d'exposition perd tout à la fois et sa fonction de commissaire et celle de curator.

Nous voudrions évoquer un dernier point : celui du rôle que pourrait avoir le commissaire d'exposition dans le passage de l'Art à celui des pratiques artistiques. Nous nous expliquons : depuis la Renaissance, puis plus largement développée avec la pensée des Lumières, il y a eu cette idée que l'objet d'art pouvait devenir un objet achevé, autonome, privé symboliquement de tout usage (donc privé de son contexte d'apparition et de réception), et dont l'adresse, conforme à la perspective universaliste, serait indéterminée. Cette vision, encore admise communément dans les esprits, c'est celle de «l'œuvre d'art». Or les pratiques artistiques modernes (avant-gardes) puis, celles que l'on nommera ensuite post-modernes ont bouleversé ce paradigme de l'art dit «classique», et ce faisant, ont ouvert une brèche dans le processus de réception de l'œuvre. L'œuvre d'art n'est plus à penser seulement comme «objet d'art», comme produit résultant d'une production artistique, mais elle peut dès lors devenir le processus même de production. Ce renversement ontologique de l'œuvre d'art effectuée évidemment un changement radical dans la façon dont nous sont présentées les œuvres et la façon nouvelle que nous avons de les appréhender. Or on le sait pertinemment, être spectateur n'est pas inné - rien ne nous est donné par un quelconque mystère – c'est une attitude qui est toujours à construire, à déconstruire, à reconstruire, une attitude qui nécessite donc une formation. On apprend à devenir spectateur. Sur ce point, le commissaire d'exposition peut jouer un rôle fondamental : celui de médiateur entre des propositions artistiques relevant du paradigme de l'opérativité (l'œuvre comme processus de production) et un spectateur ne s'étant pas encore formé à celui-ci, car encore ancré dans le paradigme de l'objet d'art. La tâche du commissaire d'exposition serait donc d'entrer en dialogue, et non en monologue comme c'est souvent le cas, avec des spectateurs d'art contemporain en devenir.

Quentin Carrière



Qu'avons-nous appris d'Athènes ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Avec Marie Applagnat (M.A.), Pauline Assathiany (P.A.), Florent Basiletti (F.B.) Quentin Carrière (Q.C.), Marie Constant (M.C.), Nicolas Giraud (N.G.) Lucie Liabeuf (L.L.), Mickael Rava (M.R.) & Fabien Vallos (F.V.)

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Dans le cadre de l'unité de recherche CRAI et du laboratoire FIG. à l'ENSP d'Arles, nous avons inauguré un projet de recherche autour des pratiques curatoriales. Il est à l'initiative de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles (ENSP) et en partenariat avec la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD) et le Centre nationale édition art et image de Pantin (CNEAI). Ce projet s'intitule 1723¹. La première phase du projet pense les questions de l'exposition et de la monstrations de l'œuvre contemporaine et a consisté à organiser un voyage à Athènes pour observer la documenta 14² et comprendre la manière avec laquelle elle est en mesure de faire face à certains problèmes politiques³ et à certains problèmes de représentation. Ce voyage porte le sous-titre 5899. En mai nous travaillons collectivement au CNEAI (projet 7267), puis nous ouvrons une première exposition à Arles (ENSP) en octobre 2017 (en attendant une exposition à Paris au Cneai puis à Genève à la HEAD). Pour le moment nous revenons d'Athènes et il s'agit d'entamer une discussion pour produire un relevé de ce que nous y avons observé. Je rappelle que la documenta 14 a décidé, pour les raisons politiques et économiques que l'on connaît et sur lesquelles nous reviendrons, de commencer à Athènes en Grèce. Il s'agit de faire une sorte d'introduction de trois mois avant de s'installer officiellement en juin à Kassel. Nous allons alors essayer de comprendre quels ont été nos ressentis et les relevés que nous avons pu faire sur cette épreuve de la documenta comme preview, supposant que, je le rappelle, le titre de la documenta 14 à Athènes est « *Learning from Athens* ». Il s'agirait donc d'apprendre depuis Athènes. Qu'est-ce que cela signifie pour vous ? Qu'est-ce que signifie cette préposition depuis ? Qu'est-ce que cela dit ? Qu'est-ce que cela indique ? Qu'avons-nous appris à partir de cela ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

M.R. : Ce qui m'a le plus impressionné est cette propension à avoir oublié son propre titre Learning from Athens et de le faire oublier au visiteur, d'où qu'il vienne et jusqu'aux Athéniens. Avec pour résultat un événement à l'image de ce qu'est devenu l'art en Europe : une machine administrative, lourde, apolitique, apoétique, divisée en un axe nord-sud.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.B. : Il m'a semblé que trop souvent les œuvres montrées, étaient anciennes. Nous avons été plusieurs à constater qu'il y avait peu de place pour la jeune création. Les jeunes artistes sont peu présents. Lors d'une discussion avec Sylvie Boulanger, il nous a semblé qu'ils plaçaient des œuvres qui n'avaient pas fonctionnées en leur temps. Il m'a semblé étrange que l'on montre d'abord des artistes anciens plutôt que la jeune création.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Comme son nom l'indique, la documenta⁴ a pour principe de documenter une histoire de l'art aussi bien celle qui est lisible que

^[1] https://enspcrai.hypotheses.org/1723-2. Le projet est co-dirigé par Sylvie Boulanger, Nicolas Giraud, Aurélie Pétrel et Fabien Vallos.

^[2] Du 8 avril au 16 juillet à Athènes et du 10 juin au 17 septembre à Kassel. Directeur de la documenta 14 Adam Szymczyk. L'équipe curatoriale est : Pierre Bal-Blanc, Marina Fokidis, Hendrik Folkerts, Natasha Ginwala, Candice Hopkins, Salvatore Lacagnina, Quinn Latimer, Andrea Linnenkohl, Hila Peleg, Paul B. Preciado, Dieter Roelstraete, Erzen Shkololli, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Elena Sorokina, Monika Szewczyk, Paolo Thorsen-Nagel, Katerina Tselou. http://www.documenta14.de/en/

^[3] Nous renvoyons à la crise de la dette publique grecque qui a débuté en 2008 et a été concrétisée à partir de 2010 dans une relation complexe de dépendance aux banques de la zone euros et au FMI et au refus en 2011 de l'Allemagne d'aider la Grèce. Il y a donc à la fois la relation compliquée de la dépendance d'un pays européen à la zone euros et le problème de la soutenabilité de la dette (voir l'ouvrage de Yannis et Maud Youlountas, Exarcheia la noire, au cœur de la Grèce qui résiste, Les Éditions Libertaires, 2013). Nous renvoyons aussi à la crise des migrants.

^[4] La documenta est une exposition d'art moderne et contemporain qui se tient tous les cinq ans à Kassel dans le land de Hesse. Elle a été fondée en 1955 par Arnold Bode (1900-1977).

celle qui a pu être oubliée. C'est aussi cela le travail du commissariat de la documenta. Par ailleurs, il s'agit de documenter ce qui peut être oublié par l'histoire, comme les décisions de l'Europe et de l'Allemagne sur l'avenir de la Grèce et par conséquent ce qui a été imposé au peuple grec (conditions sociales et économiques). En revanche, je suis assez d'accord, il y a un problème de représentation. Cependant s'il y a une grande quantité de travaux anciens, il y a une immense quantité d'œuvres récentes, particulièrement représentées du côté de la performance. Mais il y a un problème de représentation, non pas tant de l'œuvre mais de l'exposition. Il y a une dichotomie flagrante entre la forme conservatrice du white cube et la monstration de la jeune création et de ses usages. En revanche, le geste fondateur de cette preview à Athènes est la performance. Mais il y d'autres problèmes de représentation plus problématiques : d'abord la presque absence de commissaires grecs, sauf Marina Fokidis (ce qui ne fait que 1 sur 18 commissaires) et la faible représentation des artistes grecs. Il était possible de le voir puisque sur les cartels en marbre, il y avait le nom dans les deux alphabets lorsque les artistes étaient grecs. Ce qui signifie donc que ce n'est pas tant un problème de représentation de la jeune création (qui est bien tenue par la documenta) mais plutôt la très mauvaise représentation des commissaires et des artistes grecs et plus généralement, ici, méditerranéens.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : Il y autre chose encore : cela me gêne que la documenta est pour titre *Learning from Athens*. En effet, pour cette quatorzième édition qui se veut plus politisée que les anciennes, il est étonnant de déclarer que l'on vient apprendre quelque chose d'Athènes (comme s'il fallait d'ailleurs cette occasion pour que nous en apprenions quelque chose, rappelons qu'Athènes est la ville qui a vu naître l'idée de démocratie) alors que l'on vient finalement y imposer la documenta, événement allemand par définition. N'aurait-il pas fallu laisser plus d'autonomie à Athènes pour faire sa documenta ? Et puis édition politisée certes, mais on se demande de quelle politique il s'agit quand on voit que le bureau d'accueil de la documenta est situé dans un des quartiers les plus aisés.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Une autre chose m'a un peu dérangée : si j'ai bien compris, il y avait plusieurs commissaires pour chaque lieu que nous avons visité ? Mais cela ne se ressentait pas dans les différents bâtiments. Toutes les expositions sont faites sur le même modèle et avec les mêmes modalités de présentation. D'autre part il n'y avait pas vraiment d'explications, pas d'introduction. On ne savait pas qui avait fait quoi ni quelle était la ligne directrice : il y avait tellement de médiums et de supports que tout se mélangeait. Même s'il y avait quatre bâtiments, cela semblait être une seule et même proposition.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Le dispositif et les codes de monstration étaient exactement les mêmes. Il y a une perte de repères, de sorte que l'identité du commissariat est perdue. S'ajoute le problème de la lisibilité : absence de texte à disposition, absence de publication, et une faible lisibilité sur les enjeux de chaque exposition.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Sauf au conservatoire puisque le sujet est lié à l'usage du bâtiment.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Oui mais cela supposerait alors que la lecture est systématique. Le conservatoire est-il le lieu d'une exposition sur les pratiques sonores ? L'EMST¹ est-il alors le lieu d'une exposition sur des pratiques d'art visuel ? L'ASFA² le lieu des pratiques du dessin ou de je ne sais quoi encore ? Il y a effectivement un problème d'identification des lieux et des pratiques curatoriales.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Je me suis aussi demandée si cet effacement de l'identification des commissaires n'était pas volontaire. Nous sommes à une époque où, me semble-t-il, dans tous les grands événements d'art contemporain, le commissaire est souvent beaucoup plus mis en avant que les artistes. C'est souvent le nom que l'on retient.

^[1] The National Museum of Contemporary Art, Athens (Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, EMST Ethniko Mouseio Sunkhronēs Tekhnēs).

^[2] Athens School of Fine Arts (ASFA).

à époque où, me semble-t-il, dans tous les grands événements d'art contemporain, le commissaire est souvent beaucoup plus mis en avant que les artistes. C'est souvent le nom que l'on retient.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : En revanche, la liste des commissaires est assez mystérieuse et peu mise en avant. L'ensemble est relativement crypté. Comment parvenir à comprendre quels sont les lieux, quel est le programme, qui sont les commissaires, qui sont les opérateurs ? Mais alors pourquoi est-ce aussi crypté ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : On peut se poser la question de l'aspect politique et démocratique de l'événement car s'il est déjà crypté et peu clair pour des personnes du monde de l'art, qu'en est-il pour des publics extérieurs, flou voire inexistant ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Mais est-ce que les gens de l'extérieur viennent à cet événement ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Pour le moment il n'y en a pas. Du moins quand nous y étions, nous n'en avons pas vu.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.B. : Mais nous avons des accréditations.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : L'accréditation était simple à obtenir. Beaucoup d'Athéniens auraient pu la demander. En revanche il faudrait mener une enquête pour savoir si de nombreux Athéniens et de nombreux Grecs y sont allés. C'est une anecdote, mais lorsque nous sommes allés à l'ASFA et que nous avons remonté à pieds cette épouvantable rue du Pirée jusqu'au musée Benaki, nous avons vu sur des arrêts de bus des affiches 180 par 120 de la documenta : j'ai rarement vu des affiches aussi obscures. Qui regarde et surtout qui lit cela ? Que lit-on ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : On est surtout obligé de savoir ce qu'est la documenta pour comprendre ces affiches.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Ce qui est très contradictoire avec le titre de l'événement.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : *Learning from Athens*. Mais qu'est-ce que l'on apprend depuis Athènes ? On apprend qu'il y a quelque chose d'une fondation d'un concept de démocratie, une fondation d'une koinè, d'un collectif et d'un partage, d'un partage des savoirs, des sensibles, des connaissances et des opérativités (c'est-à-dire de la *tekhnè*). Il risque alors d'y avoir une crise et un problème sur l'interprétation de cette documenta. Ce qui m'intéresse est de savoir ce que vous avez appris sur ce partage des connaissances, ou sur cette mise en commun puisque ce serait a priori la lecture possible que l'on peut et doit en faire, cette mise en commun d'une donnée qu'est l'épreuve plastique et qui est sans doute l'épreuve politique : c'est-à-dire la mise en forme de la réalité et la possibilité de son partage¹. Qu'en faisons-nous et qu'en faites-vous ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

M.R. : Au moment où les organisateurs ont décidé de ce titre, ils ont oublié ce qu'est la documenta. Et plutôt qu'une réémergence d'un art paneuropéen, il s'agit d'un geste d'affirmation de l'impérialisme des pays du nord sur le sud.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : Je dois avouer que je n'ai pas trouvé ces expositions démocratiques. Il s'agit d'une exposition allemande qui s'installe en Grèce, dans le cadre d'une relation controversée. Cela aurait pu fonctionner si cela avait été ouvert, et ce n'était pas le cas, c'était même plutôt très fermé.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : J'ai aussi eu l'impression que cela se déroulait à Athènes mais que cela aurait pu se passer n'importe où ailleurs en Europe, dans

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

^[1] L'enseignement de la pensée grecque se situe précisément à cet endroit : la relation entre l'épreuve plastique de la construction de la réalité et le partage de cette épreuve (puisqu'il s'agit de mettre en commun ces objets de la réalité) qui se nomme politique. C'est cette relation qui fonde la dialectique occidentale et la philosophie. La destruction de cette relation conduit à la crise.

F.V. : C'est la critique la plus dure que l'on puisse faire. Mais je suis assez d'accord avec vous. Ce qui est ici problématique est que, puisque nous ne pouvons apprendre depuis Athènes, cet objet aurait pu être presque n'importe où ailleurs. Il faut se poser une question : quels rapports cette documenta entretient à la ville et à ses usages ? À ses manques ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : Par exemple, le Pavillon du Palais de Tokyo, a trouvé un usage en squattant une sorte d'immeuble abandonné. Je ne parle surtout pas de ce qu'ils y ont fait ! Mais juste du rapport au lieu, à sa saisie et son usage.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Mais cela ne faisait pas parti du programme officiel de la documenta ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : C'était extérieur. Ils en ont profité pour faire une très mauvaise exposition des résidents du Pavillon du Palais de Tokyo.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

Q.C. : Je trouve cela étrange que la documenta n'ait investi que certains lieux dans la ville.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

M.A. : Ils ont choisi des lieux symboliques : l'école des beaux-arts, le conservatoire, etc.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

P.A. : Mais a-t-on tout vu ? N'a-t-on pas raté des lieux et des expositions ? Je lisais un article¹ à propos d'une commissaire grecque qui a travaillé à la documenta et dont j'ai oublié le nom...

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Marina Fokidis. Celle qui fut invitée au dernier moment.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

P.A. : Elle disait qu'il y avait ces grands lieux, l'EMST, le conservatoire avec de grandes expositions mais que simultanément partout dans la ville, se déroulaient de nombreux événements...

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Nous avons vu quelques performances et en avons raté beaucoup.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

P.A. : J'ai l'impression d'être passé à côté de toutes ces petites choses qui gravitaient tout autour.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.B. : C'est aussi dû au programme qui n'était pas clair, même le plan était difficile à comprendre, même sur les affiches on ne comprenait pas ce qui se passait.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : Il est vrai que nous avons privilégié les grands lieux, qui sont des lieux assez symboliques : le musée d'art contemporain (EMST), le conservatoire de musique et de danse qui est un lieu architecturalement particulièrement intéressant, l'école des beaux-arts d'Athènes (ASFA), et le musée Benaki qui est une institution privée.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.B. : L'architecte du conservatoire est un architecte grec, Ioannis Despotopoulos².

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

M.A. : Est-ce que la ville a prêté ces institutions à la documenta ?

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

F.V. : On imagine un accord conventionnel de partenariat. J'aimerais connaître le partenariat avec l'ASFA. Ce qui me choque est que cette exposition prive les étudiants de leur lieu de diplôme et de monstration. Comment a été pensé cet accord ? Que gagnent l'école et les étudiants ? C'est toujours un problème de représentation et de notoriété contre celui de la privation des usages. Et c'est cela qui pose ici, comme ailleurs, d'immenses problèmes.

Marina Fokidis, 2017, 100x100cm

L.L. : Est-ce l'Allemagne qui a payé toutes les productions ou la documenta a t-elle reçu des subventions de la ville d'Athènes ou du gouvernement grec ?

^[1] http://thegoodlife.thegoodhub.com/2017/03/31/athenes-vue-par-marina-fokidis-com-missaire-de-lexposition-documenta-14/

^[2] Οδείο Αθηνών, bâtiment construit par l'architecte Ioannis Despotopoulos (1903-1992).

Q.C. : Je crois que l'Allemagne a tout payé.

F.V. : Par ailleurs lorsque l'on regarde les documents, ils ont tous été produits en Allemagne. C'est de l'argent allemand et une production allemande. Cela suppose que les productions ont été faites par l'Allemagne, les lieux ont été loués et tout ce qui concerne la production des cimaises et du matériel provient d'Allemagne. Il n'y a ici aucune ambiguïté.

L.L. : Si tout a été payé par l'Allemagne et produit là-bas, est-ce que cela ne joue pas aussi sur le fait que tout est alors en « vase clos » et que ce n'est absolument pas ouvert ?

P.A. : Et donc, ce qui ne fait pas fonctionner l'économie locale.

F.V. : Je vais être un peu dur, mais c'est une attitude et une pratique néo-colonialistes. Encore une fois je reviens sur l'exposition à l'ASFA – qui par ailleurs était une bonne exposition. Mais la manière avec laquelle les choses ont été faites me dérangeant. Je trouve cela très néo-colonialiste d'arriver avec beaucoup d'argent, prendre le lieu le plus grand et le plus manifeste de cette école, de tout nettoyer, d'y installer une exposition très blanche et sous air conditionné, tandis que continue pour les étudiants la même vie de l'école mais avec des manques. Ce sont deux mondes qui se confrontent l'un contre l'autre sans dialogue et une fois encore sans rapport d'usage.

M.R : Je suis d'accord. Et c'est aussi cela que j'ai appris d'Athènes. Les Athéniens ne s'arrêteront pas de vivre pour la documenta. J'ai ressenti le maintien de l'ouverture de l'école des beaux-arts comme une occupation d'un l'espace « colonisé »; une manière de rappeler que derrière les murs blancs fraîchement peints d'un événement, la jeune création grecque est là, engagée, déjà dans la résistance.
Q.C. : Il n'y avait aucun étudiant exposé ?

L.L. : Non, pas dans l'exposition officielle de la documenta, mais ils en ont profité pour ouvrir leurs ateliers. En revanche on sentait qu'il s'agissait d'une initiative prise par les étudiants et non une proposition de la documenta.

F.V. : Je les ai traversés les ateliers. Mais ce qui me pose problème est la jonction de deux espaces qui sont profondément différents et cloisonnés. C'est cette rupture du rapport d'usage qui est profondément perturbante et qui correspond à un geste néo-colonialiste. La question est de savoir comment cela va se passer ? Si cela va rester dans une bonne entente ? Car il ne faut pas oublier qu'en 2010 l'école a été fermée par les anarchistes pendant un an.

Q.C. : Il serait intéressant de savoir si la documenta à Kassel intègre des liens avec Athènes.

F.V. : Le vernissage a Kassel est le 10 juin. Il y aura un temps ou les deux expositions co-existeront, et alors il y aura peut-être un dialogue.

L.L. : Le programme est peu clair, ce sera donc compliqué de savoir où quand et comment.

Q.C. : Je trouve cela étrange qu'il n'y ait pas ou peu de lieux alternatifs. Il y a le programme officiel de la documenta, mais qu'il n'y ait pas de off.

F.V. : Dans les quelques documents qui nous ont été donnés rue Mourousi, était annoncée une sorte de off des galeries. Quelques vernissages qui se sont dissociés du programme. L'autre point problématique est le rejet de la biennale d'Athènes¹. C'est pour cela que nous avons assisté à cette performance sur un immeuble historique de la place Omonia (place de la Concorde). Performance

avec une sorte de figure papale en blanc, des sons d'ovation¹, avec une grande bannière affichant le slogan *Waiting for the Barbarians* à l'opposé d'un *Learning from Athens* et en ajoutant une parodie de l'*Hymne à la joie* de la Neuvième symphonie de Beethoven (qui est aussi l'hymne européen). On peut sans doute critiquer cette performance mais elle était politiquement assez forte dans la manière de penser l'impossible relation à la documenta. Le titre de la performance *Waiting for the Barbarians* fait référence à de grandes pages de la littérature grecque. Ce que nous avons appris depuis Athènes, est aussi l'invention du concept du barbare, c'est-à-dire celui d'étranger. Le barbare est un problème de langue, celui qui la bégaye, celui qui ne la parle pas.

Q.C. : *Waiting for the Barbarians* est tiré d'un roman de J.M. Coetzee² de 1980 et d'un opéra de Philippe Glass de 2005.

F.V. : Mais avant cela il s'agit de l'œuvre d'un poète grec. Quelque chose d'une langue qui ne se comprend pas. Quelque chose d'une pensée nécessaire de l'étranger.

Q.C. : Tu as raison, c'est un poème de Constantin Cavafy³.

F.V. : Il faut travailler sur cette filiation : le modèle grec invente un problème de représentation de la démocratie et suppose qu'il faut inventer des modèles de sa gestion, et qu'il faut évaluer le rapport à la langue.

F.B. : Une question se pose aussi sur les affiches anti-documenta, par exemple celle avec les rats.

Q.C. : Ou encore l'affiche « Est-ce qu'Athènes a besoin des armes que vend l'Allemagne » devant le vernissage de la galerie...

F.B : ... de la galerie Kapatos...

F.V. : ... au 18 rue d'Athènes. Une mauvaise exposition et un très mauvais accrochage.

F.B. : La reprise de la police typographique de la documenta crée un doute. Ainsi que des affiches et des tags qui remplacent le mot « documenta » par « crapumenta ».

Q.C. : Je me souviens aussi de l'artiste roumain Daniel Knorr qui disait dans l'exposition au conservatoire qu'« une œuvre est finalisée une fois vendue ». Cela devient très problématique d'affirmer ce genre de propos dans un tel contexte.

N.G. : Il est question aussi de ce système atroce où l'on se déplace d'événements artistiques en événements artistiques comme la jet-set du monde de l'art. Ne pas faire un truc intra-muros veut quand même dire que l'institution se paie des vacances en Grèce, c'est du tourisme culturel. C'est une figure du tourisme. On rencontre des équipes de centre d'art qui viennent voir la documenta mais cela reste un peu des vacances.

F.V. : En effet, bien que ce ne soit pas une nouveauté avec les autres biennales. En revanche se pose la question de la pertinence des biennales d'art contemporain dans des lieux qui subissent des crises sociales ou économiques majeures.

Q.C. : Mais c'est le cas avec le néo-capitalisme à Athènes car c'est une ville où l'on ressent fortement la crise.

- Comme lors d'une élection du pape. Ce qui est étrange puisqu'il s'agit d'un pays orthodoxe et que l'Allemagne est un pays protestant. Ce qui laisse supposer ici une crise profonde des représentations du religieux et du politique.
- J. M. Coetzee, *En attendant les barbares*, trad Sophie Mayoux, Seuil, 1987
- Constantin Cavafy (1863-1933). L'écriture du poème *Perimenontas tous Barbarous* date de 1898 et a été publié en 1904 : http://www.cavafy.com/poems/content.asp?id=218&cat=1 C. Cavafy, *En attendant les barbares et autres poèmes*, préface, traduction et notes de D. Grandmont, Gallimard, 2003.

L.L. : La crise se voit partout ici, sauf dans les institutions où tous leurs musées sont très récents, aux architectures sophistiquées, hyper propres, sauf les beaux-arts.

F.B. : Dès que l'on passe le contrôle des accréditations dans chaque institution il y avait un sentiment de ne plus être à Athènes. Frontières artistiques étonnantes dans les lieux d'expositions lorsque l'on s'approchait des fenêtres et que l'on voyait surgir la ville, dos aux œuvres.

F.V. : Et cette frontière porte sur deux points conflictuelles : la question d'un néo-capitalisme c'est-à-dire en quoi un pays riche vient dépenser de l'argent dans un pays plus pauvre et la question d'un néo-colonialisme qui est l'utilisation d'un territoire transformé en une sphère touristique : ce que Giorgio Agamben nommait muséification du monde¹, c'est-à-dire le devenir du monde capitaliste comme transformation des espaces (vivants) en espaces muséographiques. Il s'agit alors de transformer la Savane, Venise et la Camargue en musée et pourquoi pas Athènes elle-même (comme ville antique et comme ville de la crise) en musée. On va ainsi voir les plus pauvres dans leurs pays, et puis il s'agit de reprendre son avion (dans lequel on nous donne un gobelet documenta pour prendre un rafraîchissement).

F.B. : La question de l'obsécénité depuis les fenêtres où l'on voit encore cette pauvreté, ce lieu de crise. Mais c'est depuis les fenêtres que l'on voit le lieu de crise qui ressemble à un pays européen que l'on connaît. Mais il y a des petits signes qui indiquent la crise.

M.R. : Ce qui me surprend dans nos discours est cette idée que la documenta n'est pas assez athénienne parce que trop propre, trop blanche, trop... européenne... De fait, je pense que la documenta a Athènes a réussie – malgré elle ou non – à faire vivre l'expérience physique et psychologique de ce qu'est l'épreuve d'un événement d'art européen dans un monde en crise.

Q.C. : J'ai été vraiment marqué par la première galerie que l'on a visitée. Il y a avait des SDF devant l'entrée de la galerie puis on entraît dans un autre monde, celui du white cube. Quant à la documenta je serais curieux de savoir s'il y un tarif réduit pour les Athéniens.

F.V. : La plupart des événements à Athènes sont gratuits.

M.A. : Dans les autres lieux il n'y avait pas tant d'ouvertures que cela sur l'extérieur. Il y avait des rideaux qui nous plongeaient vraiment dans un autre monde.

L.L. : Il y a aussi le fait que l'on ne voit jamais l'extérieur, à part à l'EMST, dans tous les autres espaces d'expositions, la vue était obstruée. Quant à l'accréditation il faut la chercher dans le quartier des ambassades, derrière le Jardin National. Quartier hyper propre, sans clochards, où tout est parfait.

F.V. : Par ailleurs, Athènes est une ville où il y a peu de clochards.

L.L. : Il y en avait dans le quartier où l'on habitait à Metaxourgeío.

F.V. : À Paris, me semble-t-il, j'en vois plus. À Athènes j'habitais à Exarcheia, qui n'est quand même pas le quartier le plus chic de la ville, et il n'y a pas de clochards. Peut-être parce que de nouvelles sortes d'économies surgissent...

Q.C. : Cela dépend, mais quand nous sommes passé dans le quartier du marché où nous avons déjeuné, là il y en avait...

F.V. : Ce qui me perturbe à Athènes, ce n'est pas tant les clochards mais c'est la réapparition de ces petits métiers de récupération comme ceux qui collectent les emballages cartons dans la rue. Ceci renvoie à un monde archaïque et à une réalité de la crise. C'est plus

perturbant parce qu'on avait oublié ce que Walter Benjamin avait appelé le *Lumpensammler*, le chiffonnier¹ qui vient récupérer et revendre ces petits restes de la consommation.

N.G : Il y a quelque chose de marquant dans le tissu de la ville. Si l'on observe l'architecture, on réalise que les bâtiments appartiennent pour la plupart à deux grandes périodes, d'abord la première moitié du siècle, les années 30 ou 40 avec des bâtiments plutôt génériques, puis les années 60 et 70 avec des architectures qui relèvent un modernisme international ; on les reconnaît au dessin géométriques et aux entrées d'immeuble toujours très travaillées. C'est donc qu'à ces deux moments de l'histoire il y a une augmentation de la population et la prise en compte de cette mutation de la ville. Cela signifie aussi qu'il y de très lourds investissements à très grande échelle. Ce que me disait Sylvie Boulanger, c'est qu'à partir des années 70, cette prospérité économique a été en quelque sorte braquée, ceux qui gagnait de l'argent ont cessé de payer des impôts et ont placé leur revenus hors du pays. Il y a donc un passage d'une économie commune, à une économie occulte, le circuit de l'argent étant détourné massivement pour produire un pays d'où la richesse semble s'être volatilisée. Ainsi, le contraste entre la richesse des constructions, ces immeubles qui rappellent le 15^e ou le 16^e arrondissement de Paris, et une pauvreté générale qui est sensible, ce contraste rend visible l'escamotage de l'économie du pays. On a l'impression que la dynamique urbaine a été arrêtée ou suspendue. Athènes ressemble à n'importe quelle capitale européenne des années 70, sauf que la ville doit continuer à fonctionner avec cet état des choses. On a l'impression que la ville est comme dans certains films de science-fiction où le temps s'est arrêté. Il y a ces constructions mais il n'y a plus d'argent. On ne peut plus renouveler le paysage, on ne peut plus réaliser cette opération du capital qui consiste à détruire puis renouveler pour être toujours dans le nouveau avec un immeuble plus neuf, plus clinquant, toujours hors de porté de l'histoire... À Athènes on ne voit pas vraiment les immeubles des années 80 à 2000, le mouvement de renouvellement a cessé. Et le pays doit continuer avec cet état des choses, et donc on doit bien réemployer des moyens parfois archaïques pour faire tenir l'ensemble. Ces usages des chiffonniers n'ont pas disparu, mais ils deviennent visibles parce que la dynamique du capital est suspendue.

F.V. : À Athènes on ne les voyait plus. Mais ce que tu dis est juste. Je dois cependant ajouter une chose : après la dictature des colonels², la démocratie est négociée entre autres par la France sous la période Giscard d'Estaing. Le résultat de cette négociation est que l'Église orthodoxe, qui accumule un peu plus d'un quart de la surface du patrimoine foncier de la Grèce, continue de ne pas payer d'impôts ainsi que l'ensemble des armateurs et des promoteurs immobiliers. Puis il faut imaginer une profonde immigration du peuple grec pendant cette période et un immense exode vers la ville d'Athènes pour tenter de soutenir ces crises : il faut aussi s'imaginer que la Grèce c'est 15 millions d'habitants et que Athènes c'est un tiers de la population. Il y a donc un massif exode rural et il faut les loger à la va-vite. En revanche cela a généré immensément d'argent pour une oligarchie grecque qui n'a jamais payé d'impôts en Grèce, et qui n'en a jamais fait bénéficier la Grèce. Il faut encore ajouter à cela une évasion massive des capitaux, notamment vers l'Angleterre. Il faut se souvenir qu'en 2008, toutes les plus grosses fortunes grecques ont contribué à une explosion de la sphère immobilière à Londres. Athènes est effectivement une ville étrange où l'argent est systématiquement souterrain, où les riches n'ont jamais payé d'impôts, où les taxes sont très élevées. La crise de 2008 révèle l'ampleur catastrophique du désastre économique d'un pays où l'on ne paie pas l'impôt et insiste aussi sur le fait qu'il s'agit d'une mauvaise gestion de l'argent et de la dette. Mais alors quelle est la place de la documenta dans ce cadre ?

^[1] Voir à ce propos Sur le concept de négligence (éloge du chiffonnier), éditions Mix., 2011.

^[2] La Grèce connaît une première guerre civile de 1946 à 1967 qui conduira à une dictature militaire dite des colonels de 1967 à 1975.

^[1] http://athensbiennale.org/ et la page http://athensbiennale.org/barbarians/

J'ai l'impression qu'elle ne prend pas en compte ces questions, et qu'elle reste une production strictement allemande qui vient se poser sur cette crise, sans penser ce qu'elle produit sur les êtres, et ce qu'elle indique sur la gestion catastrophique des banques européennes.

Q.C. : Le budget de la documenta 14, c'est 37 millions d'euros celui de la culture grecque 230 millions. Je vais vérifier car il s'agit peut-être de toute la documenta... Et en effet c'est cela. Financée à 14 millions par la ville de Kassel et le land de Hesse, et le reste pour moitié par la vente des tickets, les partenariats et les sponsors. C'est exclusivement payé par l'Allemagne et des partenariats privés.

M.A. : Le bâtiment d'art contemporain, il est récent ?

F.V. : L'EMST été construit en 2000¹. Il a été très discuté à l'époque parce que cela coûtait cher et que son emplacement semblait inapproprié. Ici encore il s'agissait d'un problème d'usage pour un établissement culturel.

F.B. : Apparemment, il a été rénové avant la documenta.

Q.C. : La documenta c'est un peu comme les J.O. de l'art contemporain mais pas avec les mêmes publics. D'ailleurs il y avait une œuvre qui reprenait les J.O. avec la neige de...

M.C. : ... de Sotchi...

L.L. : ... au musée d'art contemporain au rez-de-chaussée.

Q.C. : C'était un gros bloc de marbre et dessus était posé un frigo.

M.C. : Il y avait des petits bocaux...

F.B. : ... et c'était la neige de Sotchi, à côté d'un lit où il y avait des performances!

F.V. : Maintenant, s'il s'agit de faire une conclusion, qu'avez-vous appris depuis Athènes ?

Q.C. : Le *rakomelo*²!

N.G. :Laquestionquem'aposéAthènesetquem'aposéladocumenta, est celle de ce que l'on montre. Ce qui m'a posé problème est que l'événement se donne malgré tout comme totalité. L'exposition semble se poser comme modèle réduit du monde. Elle se place alors dans une situation compliquée : en se donnant comme totalité, elle est incapable de se prendre en compte comme élément subjectif dans cette construction. Ce qui fait que la documenta est perçue de l'extérieur comme quelque chose de complètement renfermé. Mais on a l'impression que cet espace clos est fondé en même temps sur une espèce de certitude que ce monde est le monde.

L.L. : C'est tout le problème du monde de l'art contemporain.

Q.C. : Il me semble juste qu'ils essaient de produire une sorte de vérité... ce qui est une idée d'ailleurs assez anti-démocratique.

F.B. : En revanche il s'agissait d'apprendre de cela...

F.V. : Lucie, qu'as-tu appris depuis Athènes ?

L.L. : Un condensé de tout ce que l'on a dit avant... Le fait que cela aurait pu se passer ailleurs m'a profondément dérangée.

Mais aussi qu'il y ait plusieurs commissaires et que l'on ne sache pas vraiment qui a fait quoi. Tout est uniformisé, institutionnel et sans prises de risques... Je ne dirais pas que je n'ai rien appris de la documenta, mais je ne comprends pas l'intérêt de la faire à Athènes. En revanche j'ai beaucoup appris des monuments historiques et antiques d'Athènes, l'Acropole et son musée, le musée national d'archéologie.

F.V. : Mickael, qu'as-tu appris d'Athènes ?

M.R. : J'y ai appris qu'il y a aujourd'hui deux mondes : un monde de l'art capitaliste, critique, insensible et confortable. Un monde qui pense porter (et apporter) une parole sur l'art mais qui oublie les origines des avant gardes de l'art moderne européen. Un monde moribond qui se complait dans un entre-soi. Mais j'ai aussi appris qu'il y a un autre monde, dans les marchés, les bars, les rues et les écoles. Un monde qui réagit à ce qui l'entoure, qui crée avec ce qu'il a sous les yeux et dans les mains. Un monde du sensible qui se rassemble quand il est en colère, qui écrit sur les murs. Un monde où tremble déjà le renouveau de l'avant-garde. J'ai appris d'Athènes par Athènes et j'ai appris par la documenta que le monde de l'art européen a des frontières et que lorsqu'il tente de les franchir il s'ébranle et tend à s'écrouler sous son propre poids.

F.V. : Marie, qu'as-tu appris depuis Athènes ?

M.A. : Que les cartels au sol ce n'est pas lisible. Il m'est arrivé de marcher dessus. Les explications, les noms, la typographie, peu de choses étaient compréhensibles. Cela ajoutait trop de choses aux œuvres présentées. J'avais l'impression de chercher plus à comprendre les cartels que les œuvres elles-mêmes, cela prenait trop de place même en étant par terre. J'ai aussi trouvé qu'il y avait une mauvaise intégration des expositions dans la ville, c'était trop différent, trop séparé, tout en étant en plein milieu de la ville. J'ai eu l'impression d'une fracture entre deux espaces et deux mondes différents, cela faisait une sorte de choc entre intérieur et extérieur. Mais aussi, le choix des lieux et leur emplacement dans la ville était très particulier. Après, Athènes est une ville très étrange sur la façon dont elle est faite, on a l'impression d'un chaos architectural mais qui pourtant se tient assez bien : on voit qu'il y a eu différents moments et des tentatives de politiques d'urbanisme¹. Il y a beaucoup d'ambiances différentes aussi : des odeurs et des sons qui changent constamment ; on passe du bruyant au très calme en un instant, c'est assez marquant.

N.G. : Sur cette question de l'éclatement, j'ai gardé une impression étrange du quartier d'Exarchia où l'on a passé du temps. Quand on lit les textes du Comité Invisible par exemple, on y trouve l'idée d'une existence, hors, contre ou en marge du capitalisme. En France, en dehors de la ZAD de Notre Dame des Landes, cela reste une hypothèse discrètement posée. Ici on a l'impression que cette hypothèse est accomplie au cœur même de la ville, qu'elle est vécue collectivement et non plus juste comme une poche de résistance assiégée. Du coup cela a fait retour pour moi vers ces textes, à partir d'un site réel et non plus fantasmé, il y a une véritable emprise des idées sur l'espace.

Au-delà de cette impression de clôture de la documenta, il y a d'autres espaces d'où l'on pense Athènes, même si cela se clôt aussi. Cela est le signe d'affrontement à l'œuvre et à venir. De la crise qui modifie l'équilibre du pays émerge différentes options, Exarchia, la documenta sont des possibles engagés dans la ville, mais cela reste évidemment morcelé.

Athènes et la Grèce sont dans une position étrange puisque la crise les place dans une situation intermédiaire. Par de nombreux aspects elle reste un pays Européen, mais on s'aperçoit qu'elle est parfois traitée comme un pays du Tiers-monde. Cette position de déséquilibre menace le pays, mais permet aussi d'y élaborer et d'y

esquisser des utopies, avec évidemment tous les risques que cela comporte. Ce qui me frappe néanmoins c'est que ces différentes versions possibles coexistent sans sembler communiquer, et l'on pourrait presque faire un parallèle entre l'occupation de la ville par la documenta et l'occupation de la ville par l'extrême-gauche. Dans les deux cas cela survient moins par rapport à un site que par rapport à une situation. Évidemment tout cela reste de l'ordre de l'impression plus que de l'analyse, on parle finalement à partir de fragments glanés sur place, beaucoup plus qu'à partir d'une expérience de l'endroit.

F.V. : Oui je suis d'accord. Marie qu'as-tu appris depuis Athènes ?

M.C. : Tout d'abord, par rapport à la documenta, j'ai trouvé que les visiteurs avaient de mauvais goûts en matière vestimentaire! Ensuite, globalement, je ne me sentais pas du tout à l'aise dans cet environnement. Il y a quelque chose qui m'a dérangée, une ambiance, un ressenti général. Dans l'ensemble, je n'ai pas été conquise par les œuvres exposées ni par la manière de les présenter. D'autre part, par rapport à Athènes, je me souviens que le premier jour, on s'est promené dans les rues, je découvrais cette ville. J'ai eu un sentiment que je ne qualifierais pas de violent car ce serait excessif mais je sentais que deux mondes s'entrechoquaient. D'une part, il y avait nous, notre groupe d'étudiants en école d'art et puis eux, les habitants. Je sentais qu'on était regardé, j'avais l'impression qu'on débarquait avec notre argent parmi des gens qui en manquaient. On était armé d'appareils photo chers, habillés à la mode avec nos Rayban dernier cri et on faisait « tache » dans ce paysage. Je sentais que les gens luttaient alors que nous, on venait en profiter. Le premier réflexe que j'ai eu a été de regarder le SMIC et je me suis aperçue qu'il était à 600 euros en Grèce.

F.V. : Deux fois moins élevé que chez nous

M.C. : Oui, cela fait peu 600 euros. Il y a quand même une différence entre notre SMIC à 1200 euros et une ville où des gens travaillent 12h par jour et gagnent 600 euros.

F.V. : Rappelez-vous que l'Allemagne est un pays où il n'y avait pas de salaire minimum¹ : cela a été instauré il y a deux ans! Quant à toi Florent qu'as-tu appris depuis Athènes ?

F.B. : Je trouve que c'est un peu le stéréotype de l'art contemporain comme on peut le voir partout. Mais il y avait une réelle barrière entre ces espaces et le monde autour. Quant à la documenta elle est restée cryptée : et le fait de ne pas comprendre produit une frontière entre ces deux espaces. D'autre part, si l'on prend l'exemple du musée d'art contemporain, les œuvres sont exposées les unes à côtés des autres, chacune dans son coin et donc sans relation entre elles. Je trouve cela assez problématique, et cela augmente mon incompréhension.

L.L. : J'avais l'impression d'être dans une foire d'art contemporain.

F.B. : Au début j'ai vraiment eu du mal, puis au fur et à mesure je suis parvenu à comprendre la ville, comment elle a été construite, son évolution, sa crise. Je pense que c'est assez enrichissant de comprendre cela, même si c'est difficile à vivre parce qu'il est impossible de dire qu'il est enrichissant de voir la crise. Mais cela permet de prendre conscience de beaucoup de choses.

F.V. : Pauline, qu'as-tu appris depuis Athènes ?

P.A. : Je reste dans un état de perplexité, d'incompréhension par rapport à tout ce que l'on a vu. On a absorbé tellement en si peu de temps. Par exemple au musée d'art contemporain il y avait un nombre d'œuvres incalculable et le parcours n'était pas clair, en tout cas je ne l'ai pas compris. Je n'ai pas compris le parti pris des différents choix curatoriaux, encore moins la scénographie.

^[1] Le salaire minimum allemand a été créé en janvier 2015. En France le SMIG est créé en 1950 et le SMIC en 1968. La Grèce est le seul pays européen où le salaire minimum a baissé depuis 2008.

J'ai l'impression de ne pas avoir su saisir les enjeux qui étaient vraiment proposés et d'être passée à côté de tout ce qui se passait autour des lieux principaux. Pour conclure, je n'ai pas encore compris ce que j'ai appris. Mais quand on repense à cette performance de la Biennale d'Athènes et à son titre qui fait échos au poème de Constantin Cavafy Waiting for the Barbarians, je me rends compte que peut-être cette idée de faire la documenta à Athènes, qui aurait pu en soi être une bonne idée et atteindre son but, n'a pas suffisamment pris en compte ce qui se passait autour d'elle au même moment à Athènes, créant une polémique et un mécontentement général.

F.V. : Quentin qu'as-tu appris depuis Athènes ?

Q.C. : Je crois que tout ce que l'on a vu de l'art antique grec commémore l'origine de la culture occidentale. On apprend vraiment beaucoup depuis Athènes et nous avons à apprendre encore beaucoup je pense à ce sujet. Mais il me semble que la seule chose que l'on puisse apprendre à travers la documenta c'est qu'on n'apprendra rien d'Athènes, la documenta est bien trop déconnectée de la réalité athénienne. Et toi qu'as-tu appris ?

F.V. : Qu'est-ce que j'ai appris depuis Athènes ? La différence avec vous est qu'il s'agit d'une ville que je connais depuis longtemps, c'est même la première ville où j'ai mis les pieds lors de mon premier voyage parce que je venais y apprendre quelque chose de fondamentale sur ce qui constitue une pensée commune, la pensée grecque. Il y avait quelque chose à apprendre de ces objets parce qu'il y a quelque chose de la fondation de cette pensée européenne et de cette idée d'une pensée de la politique. Moi ce qui m'a posé le plus grand problème durant cette documenta est qu'effectivement il y a une presque impossibilité à faire percevoir un sens politique ou une interprétation politique aux enjeux de l'art.

Q.C. : C'est effectivement poser la question de la fonction de l'art. Comme enjeu politique, surtout dans un pays en crise.

F.V. : C'est exactement cela. J'ai plutôt tendance à considérer que l'œuvre a une place fondamentale comme révélation de la présence de l'être dans l'espace du politique. Or il y a bien un enjeu raté à cet endroit-là. Je crois que la fondation de la pensée grecque antique, est d'annoncer que l'être singulier a une part dans l'épreuve commune du politique. Or c'est ce que rate la documenta. Il y a quelque chose qui ne fonctionne pas et qui nous prive de tout processus politique et de toute interprétation de ce processus : « que fait-on et comment lit-on cette crise ? ». Une chose encore m'a beaucoup perturbé. J'ai un rapport à cette ville et un rapport à la langue grecque antique. S'il s'agissait d'un *learning from Athens* alors je trouve que la saisie et l'interrogation des langages et des usages de la langue sont d'une immense pauvreté. Ce qui est fascinant dans la ville d'Athènes est qu'elle absorbe une archéologie vertigineuse de la langue grecque et donc de tous les usages à la fois techniques des langues européennes (qu'elles soient grecque, française, allemande ou anglaise) et à la fois les formes d'un commun linguistique qui fonde nos usages et nos modes de penser. Cela forme pour chacun de nous l'épreuve d'un commun, l'épreuve d'un partage sensible de la langue. Quand on traverse Athènes ou encore le quartier d'Exarcheia on peut à la fois lire les termes *pharmakéia* (pour une pharmacie), *prototupon* (pour une imprimerie), *leitourgia* (pour le service) *métaphora* (pour un transporteur), *pistis* (pour un prêt bancaire), *trapeza* (pour la banque) et tant d'autres termes dont la liste est infinie. Ce qui signifie que tout ce qui appartient au registre technique des langues savantes (dont celle de la philosophie) se trouve alors être dans une continuité d'usage. Or elle est inscrite partout dans la ville (sur les enseignes, les affiches, les tags, les banderoles) et la documenta ne l'utilise pas. Il y a une immense faiblesse à ne pas se saisir de ce patrimoine commun et à ne pas le penser. Voici donc ce qui m'a peut-être le plus profondément gêné, cet oubli de la langue, cet oubli de la fondation de la langue et donc d'un commun politique et éthique ; je regrette profondément que ceci ait été oublié.

^[1] L'EMST a été inauguré en octobre 2000 et construit par l'architecte Takis Zenetos.

^[2] Recette du rakomelo : faire chauffer dans une casserole du raki ou du tsipouro, ajouter du miel, un clou de girofle et une pointe de couteau de poudre de cannelle. Faire chauffer, filtrer et servir.

- Mon Drive
- Partagés avec moi
- Récents
- Google Photos
- Relevés
- Corbeille

113 résultats



ARTISTE AS...



ARTISTES AS...



ARTISTS AS...



BISHOP WHA...



GROYS ART P...



GROYS AUTH...



GROYS ENTE...



GROYS ON G...



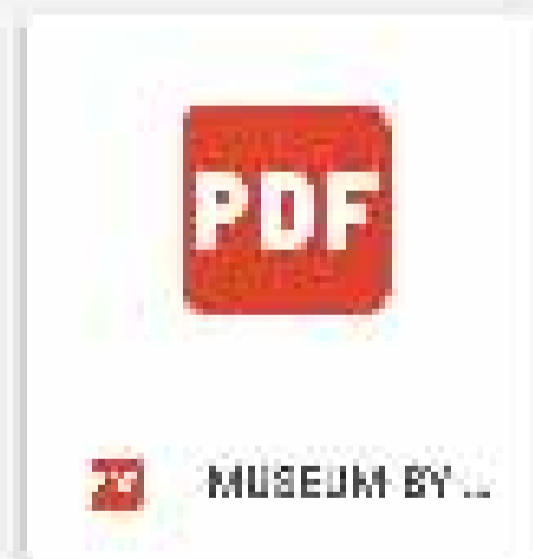
GROYS PHOT...



MARTINON C...



MEREWETHE...



MUSEUM BY...



OBRIST BRIEF...



PARTICIPATIO...



POSTCRITICAL...

1723 est un projet de recherche de l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP) sur les pratiques curatoriales, photographiques et éditoriales. Il est en partenariat avec la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève et le Centre national édition art et image (CNEAI) de Pantin. Le projet est coordonné par Sylvie Boulanger, Nicolas Giraud, Aurélie Pétreil et Fabien Vallos. Pour les années 2017-2018 le projet est réalisé et curaté par sept étudiants-chercheurs : Pauline Assathiany, Marie Applagnat, Florent Basiletti, Quentin Carrière, Marie Constant, Lucie Liabeuf et Mickael Rava.

Avec les étudiants de la HEAD-Genève : Brigida Bocini, Constance Brosse, Héloïse Chassepot, Mado Eschenbrenner, Nathan Lachavanne, Jonathan Levy, Delphine Moyard, Jeremy Saadi, Céline Simonetto et Garance Vallier.

1723 est le nombre de kilomètres entre Arles, Genève et Paris. 5889 est le nombre de kilomètres parcourus depuis nos premiers séminaires. 5889 est le titre de la présente exposition : elle se conçoit comme une « reconstruction » de l'espace d'exposition de l'école par l'ajout d'un plancher qui permet de créer des espaces d'archives, des espaces de lecture et des espaces de présentation d'œuvres.

Pour cette première exposition sont exposées les archives et les éditions des étudiants de Genève (*Jungle de Calais : une architecture mobile*, Brigida Bocini, Jérémie Saadi // *le Yona*, jeu de 52 cartes, Jonathan Levy, Delphine Moyard, Céline Simonetto, // *Points de rencontres, regards sur Genève*, Nathan Lachavanne, Héloïse Chassepot, Constance Brosse, Garance Vallier // *ANOY* (24 affichettes photomontage riso) Mado Eschenbrenner) et des étudiants d'Arles, et des œuvres de Yona Friedman, Aurélie Pétreil et Quentin Carrière.

Le principe du travail de l'exposition 5889 tient à trois champs de recherche : le premier est la construction d'une archive consacrée aux dispositifs de monstration et aux processus curatoriaux (de l'œuvre autant que de sa documentation); le deuxième est cette fois la construction matérielle d'un lieu propre à recevoir informations et œuvres; enfin le troisième est la construction d'une réflexion sur les liens entre espace de monstration et espace de vie, en somme les relations matérielles entre la vivabilité et la contemplation.

5889

Projet 1723 (Pratiques curatoriales, photographiques et éditoriales)

Projet de recherche initié par l'École nationale supérieure de la photographie à Arles (ENSP) en collaboration avec la Haute École d'art et de design de Genève (HEAD) et le Centre National Éditions Art et Image de Pantin (CNEAI) et avec le soutien de la galerie Ceysson & Bénétière

Exposition 5889
Du 20 octobre au 12 novembre 2017
Vernissage le 19 octobre à 19h
Galerie Arena, 16 rue des Arènes
13200 ARLES

Visites et médiation sur rendez-vous de 14h à 18h
du mercredi au samedi (+33 4 90 99 33 33)

<http://www.ensp-arles.fr/>
<https://enspcrai.hypotheses.org/>

