



HAL
open science

L'exposition comme expérience : le bouleversement du sens et du propos à partir de la modernité

Fernando Araújo Costa

► **To cite this version:**

Fernando Araújo Costa. L'exposition comme expérience : le bouleversement du sens et du propos à partir de la modernité. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-01888403

HAL Id: dumas-01888403

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01888403v1>

Submitted on 5 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

SEMINAIRE ENTRE ART ET ARCHITECTURE

Master 1 2017/18

COSTA, Fernando Araújo

Orientation: Mme. URLBERGER, Andrea

L'EXPOSITION COMME EXPERIÉENCE.

Le bouleversement du sens et du propos à partir de la Modernité.

Toulouse Juin 2018

Remerciements

À ma directrice de mémoire, Mme. Urlberger pour son orientation à partir de conseils et critiques très importants pour le développement de cette recherche, et aux enseignants Philippe Lamy, Daniel Bonal et Daniel Estevez et à Mathilde Thouron aussi pour ses critiques et ses observations.

Pour l'équipe de la fondation Espace Écureuil, où j'ai eu l'opportunité d'accompagner quelques montages d'exposition. Malgré que cette expérience ne fasse pas partie du contenu de cette mémoire, il était très stimulant et important le contact avec la fondation, en plus de toutes les connaissances pratiques acquises.

À mes amies Luísa do Amaral, Cândida Zigoni et Júlia Valente pour l'encouragement et la compagnie dans tous les moments joyeux et difficiles ici à Toulouse. Aussi comme tous les autres amis que j'ai connu à partir de cet échange.

Et à ma famille et mes amis, qui malgré la distance physique, sont toujours présents avec leur soutien.

SOMMAIRE

INDRODUCTION.....	5
1 - Les chemins de l'expographie moderne.....	8
1.1. Les précédents de l'expographie moderne: du cabinet de curiosités à l'idée de la neutralité totale.....	8
1.2. Bauhaus et la méthode rationaliste: les bases de <i>White Cube</i>	12
1.2.1. Les phases du Bauhaus.....	14
1.2.2. <i>Staatliches Bauhaus Ausstellung</i> - la première exposition du Bauhaus.....	14
2 - Quelques expériences alternatives hors <i>White Cube</i>.....	18
2.1. El Lissitzky et la troisième dimension.....	19
2.2. Herbert Bayer et la théorisation dans le domaine de la scénographie d'exposition - <i>Fundamentals of exhibition design</i>	26
2.3. Franco Albini et l'art suspendu.....	31
3 - Un nouveau métier dans l'architecture: la conception des expositions	
3.1. Le scénographe et le commissaire, quelques considérations.....	37
3.2. Le sens de la promotion des expositions.....	40
3.3. Bouleversement des expositions post deuxième guerre mondiale.....	42
4 - L'exposition comme expérience: le bouleversement du sens et du propos	45
4.1. Le commissaire en tant qu'auteur et la scénographie en tant qu'œuvre d'art.....	45
4.2. L'espace où tout est possible.....	48

CONCLUSION.....	50
LISTE CRONOLOGIQUE DES EXPOSITION.....	52
BIBLIOGRAPHIE.....	53

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

INTRODUCTION

Le thème que je vais aborder dans mon mémoire est l'une des premières idées qui me vient à tête lorsque j'ai mis en question une relation possible entre l'Art et l'Architecture. L'idée de mettre en dialogue ces deux thèmes était aussi la devise de la 27e Biennale d'art de São Paulo, qui, sous le titre « Comment vivre ensemble », cherchait, avec des conférences et des rencontres, à s'interroger sur la présence de l'architecture dans l'art. Depuis que j'ai pris connaissance de ce thème en 2015, j'ai commencé à m'interroger sur la relation que ces deux domaines pourraient avoir.

Comme un étudiant en architecture, limité aux questions de mon métier, les rares fois où je me suis concentré sur des sujets qui ont dépassé mon domaine étaient ma participation dans une bourse d'initiation scientifique, qui enquêtait sur l'utilisation de l'art public et du mobilier urbain dans le Porto Maravilha, zone portuaire de Rio de Janeiro, revitalisée au cours des Jeux Olympiques de 2016, et de me faire du bénévolat dans un centre culturel de ma ville, Juiz de Fora, où j'ai participé de l'élaboration de maquettes et de décors pour quelques pièces et avec l'organisation de petites expositions qui ont eu lieu au Musée des Arts Populaires que ce centre abrite. Travailler sur le thème de la scénographie d'expositions et les différentes problématiques qui y sont liées, cela a signifié me lancer sur quelque chose qui m'intéresse et me fascine tellement, mais que je n'avais pas encore beaucoup de choses à débattre ou à produire.

Je vois l'architecture comme un domaine très vaste, et je peux orienter ceux qui le choisissent vers les voies les plus diverses après l'obtention du diplôme. Il y a des gens qui sont plus sympathiques à l'exercice du projet, d'autres avec le savoir-faire technique implicite dans cette pratique, et il y a aussi ceux qui s'aventurent dans la représentation artistique de ces idées. Je comprends que traiter la question de la scénographie sera un grand pas dans la voie que je compte prendre en tant que futur professionnel.

Cette recherche a cherché à comprendre le processus au début du XXe siècle d'expériences expographiques qui ont proposé de se débarrasser de la pratique actuelle et qui se consolidait: la neutralisation de l'espace par l'utilisation d'environnements avec tous les murs peints en blanc, le contrôle de l'illumination etc. Dans un premier temps, une contextualisation historique est présentée dans le domaine de l'expographie pour une meilleure compréhension du processus de rupture présenté et étudié ici. De cette manière je présente les premiers exemples qui sont réalisés par trois personnages qui ont en commun le métier d'architecte. El Lissitzky en Allemagne, Franco Albini en Italie et Herbert Bayer aux États-Unis, au période entre guerres et au début de la Seconde Guerre mondiale. Après ce moment, j'introduis des questions qui sont apparues comme la différenciation des fonctions du scénographe et du commissaire, la compréhension du sens de concevoir une exposition et quelques productions hors *White Cube*, à la suite de la seconde guerre, où je m'ai approché des premières éditions de la Documenta de Kassel et où nous trouverons une figure primordiale dans ce domaine, Harold

Szeemann, et c'est quand je pars pour l'introduction de la problématique, qui repose sur le questionnement de l'observation des commissaires qui ont la fonction d'auteur bien marqué / délimité, l'élévation de la scénographie produit en tant qu'œuvre d'art et la compréhension de cette autre voie de l'« évolution » naturelle de la conception de l'espace d'exposition comme un lieu où tout est possible.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

I

LES CHEMINS DE L'EXPOGRAPHIE MODERNE

1.1. Les précédents de l'expographie moderne: du cabinet de curiosités au *Periods Rooms*

La chronologie de l'expographie est assez vaste, donc ce travail se concentrera sur la période historique correspondant entre les décennies 30 et 60, avec l'émergence du Bauhaus. Cependant, il est de la plus haute importance que nous fassions une brève histoire afin que nous puissions approfondir sur la coupe proposée par cette recherche. Dès le Moyen Age, quelques personnages importantes de cet époque, comme les empereurs Charlemagne et Constantin VII, ont commencé à collectionner des objets d'art dans le but d'accumuler des trésors et des objets rares de différentes parties du monde. Glicenstein souligne le caractère privé des collections de cette période.

«Il faut comprendre ce mot privé au double sens du terme. Non seulement parce que ces institutions (et collections) étaient réservées à certaines personnes et pas à d'autres (elles n'étaient pas publiquement accessibles), mais aussi parce qu'elles étaient insérées dans des espaces privés, souvent non accessibles physiquement (palais, cabinet d'amateurs).»¹

Les pièces de cette collection ont été aménagées de sorte qu'elles occupent tous les murs des bureaux, des jardins et des couloirs de leurs palais. Dans les siècles

¹ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, p.18 2009.

suivants, qui comprennent la Renaissance, les européens continuent cette pratique, en acquérant des manuscrits grecs, romains et des antiquités. De nos jours, par convention, ces espaces sont appelés cabinets de curiosités, cherchant à établir une différenciation du terme musée.²



Image 1: Cabinet des curiosités. <http://www.kilowattfestival.it/zaches-wunderkammer-10-adoratori-di-feticci/>

Pendant longtemps, c'était aussi la logique expographique des musées. Depuis le milieu du XIXe siècle, les institutions possédaient déjà des collections très hétérogènes (art, botanique, archéologie, etc.), mais souvent les œuvres étaient regroupées et exposées de façon désordonnée.

² Maria Violeta Polo, *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*, these dirigé par Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006, p. 20. Traduit par l'auteur

L'intérieur des galeries, outre l'architecture et la décoration extrêmement ornées, présentait en trop grand nombre les peintures accrochées aux murs, disposées côté à côté, les unes sur les autres, de manière à occuper tout l'espace des murs. l'espace et la forme d'exposition ont subi des changements marqués et accompagnaient le rythme des différents changements socioculturels.³

À la fin du XIXe siècle, l'architecture en Europe et aux États-Unis a commencé à s'adapter pour répondre à certaines exigences, telles que l'hygiène et les nouvelles technologies. « Les nouveaux bâtiments ont privilégié le concept de zonage et de circulation, en séparant les environnements de façon claire, où la dépendance ou l'indépendance des zones entre eux a été analysée. Les questions de lumière et de couleurs appliquées sont également devenues des sujets étudiés, ainsi que la recherche pour éviter les environnements sombres et mal ventilés. »⁴

En outre, nous pouvons citer l'influence générée par les études développées par la psychologie *Gestalt*. Il a été découvert que l'un des facteurs influençant directement la perception est le rapport de contraste entre la figure et le fond, ce qui a incité les architectes, designers et artistes de l'époque à chercher des stratégies pour annuler le fond ou le support qui a reçu le travail et mettre en évidence l'objet exposé. Polo souligne la contribution des nouveaux matériaux utilisés par l'architecture moderne dans le développement de cette expographie moderne, qui

³ Maria Violeta Polo, *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*, these dirigé par Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006, p. 28. Traduit par l'auteur.

⁴ Maria Violeta Polo, op. cit., p. 28. Traduit par l'auteur

exigeait des espaces de moins en moins ornés et plus larges. La nécessité d'élargir l'espace était implicite dans la sculpture, principalement à partir du cubisme.

"Bien qu'il s'agisse d'un objet tridimensionnel, il était d'usage, avant l'expographie moderne, d'exposer les sculptures contre les murs, lorsqu'elles ne se chevauchaient pas dans le coin d'une pièce, empêchant leur observation sous différents angles. La sculpture développée par les cubistes, à partir du moment où elle a déconstruit les images, a forcé l'observateur à l'entourer pour comprendre ce qui était représenté." ⁵

Le développement du mobilier occupe une place importante dans les transformations de l'expographie de cette époque. Les piédestaux supportant les sculptures sont devenus plus grands, de sorte que de petits objets pouvaient être observés au niveau des yeux, et pour les objets bidimensionnels, des panneaux ont été créés, initialement produits par les ateliers du Bauhaus, qui a rendu les expositions plus polyvalentes. « Les limites ont été brisées et l'espace des musées et galeries modernes a acquis de la flexibilité, ce qui a permis pour la première fois d'organiser l'espace en fonction des œuvres disponibles. » ⁶

Au XXe siècle, il y a un plus grand dégagement de l'espace d'exposition comme une forme idéale d'exposition. La méthode de soustraction complète des interférences externes est mise en pratique, visant à isoler l'œuvre. Ce modèle

⁵ Maria Violeta Polo, *op. cit.*, p. 29. Traduit par l'auteur.

⁶ Maria Violeta Polo, *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*, these dirigé par Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006, p. 29. Traduit par l'auteur.

neutre, plus tard appelé le *White Cube* par Brian O D'oherty, devient le modèle idéal, ayant été diffusé au fil des ans. L'auteur qui a inventé le terme déclare que:

La galerie est construite selon des préceptes aussi rigoureux que ceux de la construction d'une église médiévale. Le monde extérieur ne devrait pas entrer, donc les fenêtres sont généralement scellées. Les murs sont peints en blanc. Le plafond devient une source de lumière. Le plancher en bois est poli, de sorte que vous faites des clics austères en marchant, ou moquette, de sorte que vous marchez sans bruit. L'art est libre, comme on l'a dit, de «prendre sa propre vie». Une table discrète peut être le seul meuble. Dans cet environnement, un cendrier au pied devient presque un objet sacré (...). Il complète la transposition moderniste de la perception, de la vie aux valeurs formelles. Ceci, bien sûr, est l'une des maladies mortelles du modernisme⁷

1.2. Bauhaus et la méthode rationaliste: as bases do White Cube

Le Bauhaus, école d'arts plastiques, de design et d'architecture allemande, a été enrôlé dans cette période comprise par Modernité. Fondée en 1919 par Walter Gropius à partir du Manifeste du Bauhaus, sa proposition principale était de combiner des pratiques architecturales, artisanales et de design, alliant esthétique et technologie, l'artiste et l'industrie. Selon Gropius, « les vieilles écoles d'art étaient incapables de créer cette unité, et comment pourraient-elles, puisque l'art est quelque chose qui n'est pas enseigné, elles doivent redevenir des ateliers. » Mais le principe du Bauhaus n'était pas seulement de proposer une nouvelle esthétique. Selon Baitello, il était aussi de promouvoir un changement social avec la

⁷ Brian O D'oherty. *No Interior Do Cubo Branco: a Ideologia Do Espaço Da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.4.

modernité et l'intelligence des projets et des ressources, guidés par trois principes fondamentaux: la direction de la nouvelle architecture pour les travailleurs; le rejet de tous les objets et accessoires bourgeois; et revenir aux principes de base de l'architecture occidentale, définissant une forme classique de logement social rationnel. ⁸

L'école préconisait l'interconnexion avec tous les types d'art, même ceux considérés comme « inférieurs », tels que la céramique et le tissage, toujours en développement des designs authentiques et des textures innovantes. Une autre caractéristique de Bauhaus était la fonctionnalité, avec l'utilisation de nouveaux matériaux préfabriqués et le développement de meubles en acier. Les projets ont été marqués par la simplification des volumes, la géométrisation des formes et la prédominance des lignes droites.

« Les murs devraient être lisses, généralement blancs, abolissant le décor, qui était considéré comme bourgeois. Les couleurs neutres comme le beige, le gris et le noir étaient utilisées dans la composition des pièces, qui devaient être plates et transformées en terrasses si possible. et les façades avaient des lignes horizontales, souvent avec des façades de verre, les fenêtres étaient larges, avec de nombreuses rubans et il y avait une tendance à abolir les murs intérieurs. » ⁹

⁸Mariana Baitello, « BAUHAUS - um século de explosão meteórica do design»(http://loungemag.org/resumindo_e_substituindo_o_mundo/2014/08/bauhaus---um-seculo-de-explosao-meteorica-do-design-1.html consulté le 15 janvier 2018)

⁹ Mariana Baitello, op. cit.

1.2.1. Les fases du Bauhaus

Au fil du temps, nous pouvons identifier quelques phases distinctes de la pensée scolaire. Dans sa première phase, qui comprend la période de sa fondation en 1919 à 1923, le Bauhaus assume un caractère expressionniste. L'art devait s'intégrer à l'architecture et la production artisanale était exaltée, l'esprit académique était répudié et, depuis sa création, on pouvait déjà noter que l'école valorisait une méthode pédagogique non conventionnelle.

Dans sa deuxième phase, de 1923 à 1933, l'école manifeste un caractère plus rationnel. Cette période commence par la transférence de l'école à Dessau. La période est le sommet de la valorisation des besoins humains, du fonctionnalisme et de l'esthétique propre, *clean*. L'artisanat s'est prêté à la fabrication de modèles pour la fabrication industrielle. La recherche devrait être rentable et les ateliers de fer et de verre deviennent des ateliers de production.

1.2.2. Staatliches Bauhaus Ausstellung - la première exposition du Bauhaus

Le contexte de l'année de 1923 est la renunciation aux tendances expressionnistes par le Bauhaus, comme le conflit d'intérêts entre Johannes Itten et Walter Gropius - pour Gropius, le Bauhaus devrait se rapprocher à l'industrie, pour développer son influence sur la société, tandis que Itten, reconnaît plus l'artisanat, l'expression d'individualité.



Images 2: Affiche de la première exposition conçue au Bauhaus

Nommé Staatliches Bauhaus Ausstellung, l'exposition est divisée en quatre sections différentes - le travail d'atelier; exposition d'architecture moderne; maison modèle - Haus an Horn; exposition d'artistes du Bauhaus. L'objectif de Gropius était de promouvoir un excellent travail communautaire. Selon Quette, l'exposition atteint une bonne projection, avec la présence de critiques de toute l'Europe, de la presse et de plusieurs visiteurs chaque jour de l'exposition. Mais en contrepartie, la vente de produits Bauhaus n'atteint pas les résultats attendus. La situation s'est aggravée à cause d'une coalition de partis conservateurs de droite en février 1924. À la fin de l'année, le Bauhaus a été dissous.¹⁰

¹⁰ Béatrice Quette, Monique Blanc, Jean-Louis Gaillemain, Nicholas Fox Weber, L'esprit du Bauhaus, Paris: Les Arts Décoratifs, 2016.

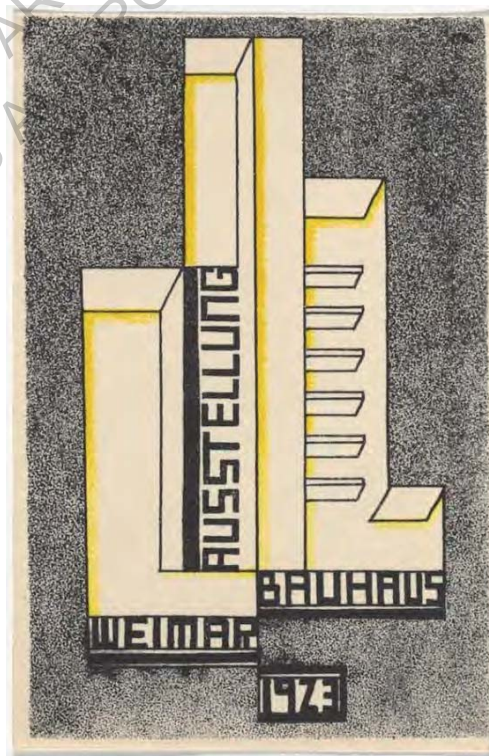
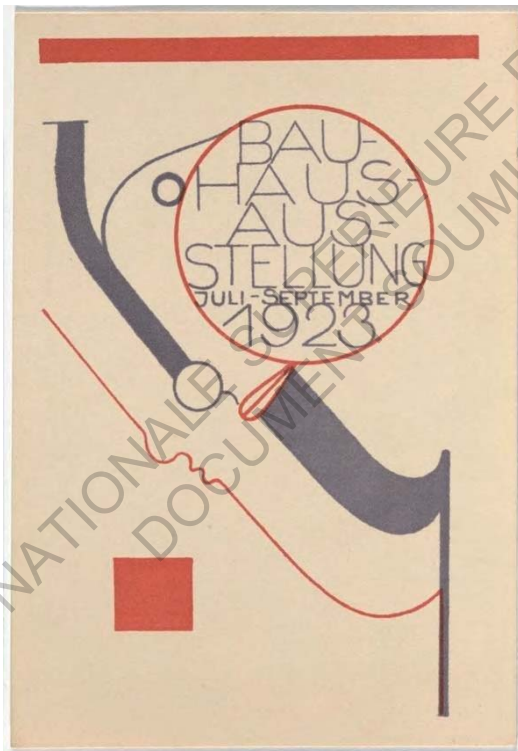
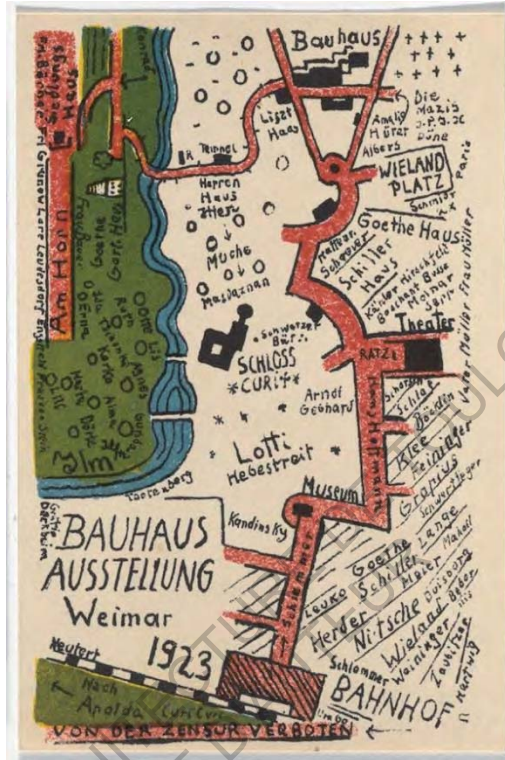
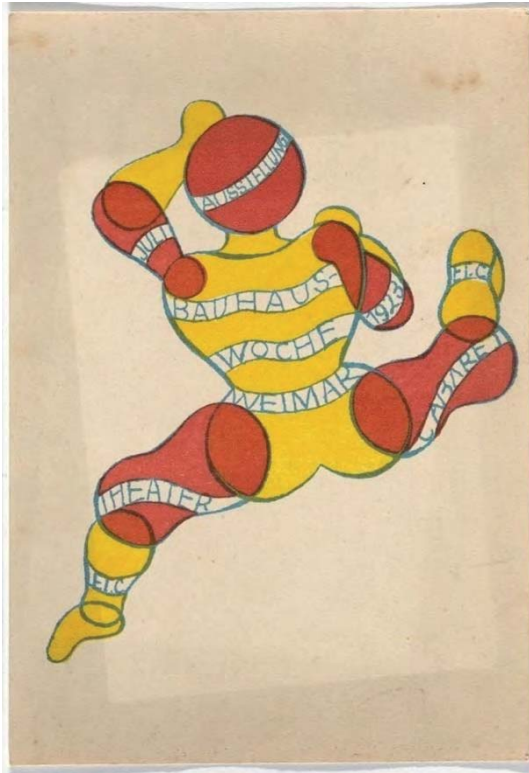
Du point de vue du Bauhaus, au-delà des affiches, un moyen intéressant de diffuser ses idées serait de produire des cartes postales. En raison de l'exposition « [...] l'école a demandé à 16 maîtres et élèves du Bauhaus de créer des cartes postales de 15 x 10 cm qui diraient au public de quoi il s'agissait: paysages urbains déchiquetés, humanoïdes globulaires et autres visions frappantes. »¹¹

Juliet Kinchin, commissaire du Département d'architecture et de design du MoMa, a rencontré dans une interview un blog d'art Hyperallergic, défend que « ces cartes postales n'étaient pas seulement un condensé visuel de l'esthétique moderniste du Bauhaus, mais le moyen lui-même était un message. »¹² « Au début du XXe siècle, de nombreux artistes progressistes s'intéressaient aux formes de production de masse et aux nouveaux médias imprimés pour diffuser leurs idées rapidement et internationalement. »¹³

¹¹ « To get the word out, the school enlisted 16 Bauhaus masters and students to create 15 by 10 cm postcards that would tell the public what it was all about: jagged cityscapes, globular humanoids, and other striking visions all found a platform on the small lithograph missives. » <https://www.curbed.com/2015/7/29/9935730/bauhaus-exhibition-postcards>

¹² « not only were these postcards a visual compendium of the Bauhaus modernist aesthetic, but the medium itself was a message. » <https://www.curbed.com/2015/7/29/9935730/bauhaus-exhibition-postcards>

¹³ « Many progressive artists in the early 20th century were interested in forms of mass production and new print media to spread their ideas quickly and internationally » <https://www.curbed.com/2015/7/29/9935730/bauhaus-exhibition-postcards>



Images 3, 4, 5 et 6: Cartes postales de la première exposition conçue au Bauhaus

II

QUELQUES EXPÉRIENCES HORS *WHITE CUBE*

Selon Grzech, tout ce processus de modifications dans l'approche expositive des musées a préparé l'entrée en scène de l'architecte et artiste russe El Lissitzky. « Il manifeste ses idées dans l'espace Proun à Berlin en 1923, en développant la troisième dimension. Selon lui, la pièce doit être une vitrine, une scène dans laquelle les tableaux apparaissent comme les acteurs d'un drame ou d'une comédie. Il travaille sur la couleur de la lumière, les surfaces des cimaises, les panneaux coulissants, les tailles des vitrines. L'espace doit être animé, scénographié, entièrement au service des oeuvres. »¹⁴

Dans les années 30, en Italie, un groupe d'architectes a commencé à développer une manière spécifique d'exposer des objets et des images que passe par la participation aux Biennales de Monza et la Triennale de Milan, « l'assemblage de nombreux expositions de propagande du régime fasciste, la conception des magasins et des fenêtres commerciales, des expériences qui finissent par être intégrées à l'exposition d'objets d'art et de là pour la museographie".¹⁵En partenariat avec Marcello Nizzoli, Edoardo Persico a exécuté entre 1934 et 1936 plusieurs œuvres qui transfèrent à l'espace architectural des essais développés dans le

¹⁴ Kinga Grzech, La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace, 2004, p.6.

¹⁵ Renato Anelli, Gosto Moderno: O design da Exposição e a Exposição do Design, Arqtexto 14, 2009, p.95. Traduit par l'auteur.

graphique du magazine Casabella, dans lequel les articles et l'identité graphique étaient destinés à répandre le goût moderne. Quelques exemples sont un spectacle de propagande à la Galleria Vittorio Emanuele, la conception de deux vitrines pour Parker, et l'une des œuvres les plus importantes de la période, la salle de la Victoire dans la VI^e Triennale de Milan.

Dans les années 1940, l'auteur remarque l'atuation des Surréalistes qui « s'atteignent l'apogée de la théâtralisation des espaces au cours de leurs expositions, proposant des parcours labyrinthiques, des jeux de lumière, des sons et même des odeurs, afin d'emmener le visiteur dans un voyage de l'inconscient. Mais après guerre, tout change. Se consume alors la rupture entre deux manifestations désormais autonomes, l'installation artistique et la mise en scène du média exposition. »¹⁶

2.1. El Lissitzky et la troisième dimension

L'introduction d'El Lissitzky dans le domaine de la scénographie d'exposition coïncide avec ce que Glicenstein appelle « l'âge d'or »¹⁷ une période de grande inventivité scénographique, qui correspond aux années 1920-1930. Moment que « nombre d'artistes d'avant-garde sont tentés par l'abandon de toute pratique artistique au nom d'une intervention plus directe dans le monde réel. »

¹⁶ Kinga Grzech, La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace, 2004, p.6.

¹⁷ Jérôme Glicenstein, L'art: une histoire d'expositions, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.46.

Lissitzky, à la suite de Malevitch, finit par être influencé par la pensée de cet enseignant, qui, chargé d'organiser un « musée de la culture artistique », a réfléchi par rapport à la disposition des œuvres sur les murs. « En suivant cet exemple, Lissitzky va chercher à produire des accrochages d'œuvres d'art en rupture avec l'uniformité conventionnelle. »¹⁸ Cet auteur identifie, en tant que moment déterminant, son expérience avec la célèbre salle pro-oune (*prounenraum*) réalisée en 1923, dans le cadre de la Grosse Berliner Kunstausstellung. L'artiste explique: « La salle [...] conçue avec des formes et matériaux élémentaires [...] avec des surfaces qui sont répandues à plat sur le mur (couleur) et des surfaces qui sont perpendiculaires au mur (bois) [...] l'équilibre que je cherche à atteindre dans la pièce doit être élémentaire et capable de changements, [...] La salle est la pour l'être humain - pas l'être humain pour la salle. »¹⁹ Glicenstein note la grande importance de cette expérience puisque c'était la première fois « qu'il visait à concevoir un espace d'exposition non plus en fonction de la qualité des objets exposés, mais en tant que tel, en fonction des mouvements du spectateur et autour de lui. »

¹⁸ Jérôme Glicenstein, op. cit., p.47.

¹⁹ El Lissitzky, cité par Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.47



Image 7 : *Prounenraum*, conçu par El Lissitzky, 1923

Lissitzky exprime sa réflexion à travers d'autres passages, qui démontrent également ce bouleversement dans la pratique scénographique. « Dans une exposition, on circule en tournant. C'est pourquoi cet espace doit être organisé de telle manière qu'il amène par lui même à s'y promener d'un mouvement rotatif. »²⁰ et que de la création de complexes spatiaux multipliant les points de vue, le spectateur

²⁰ El Lissitzky, cité par Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.47

serait physiquement obligé de réagir aux objets de l'exposition. En juin, l'artiste reçoit une mission de Narkompros pour voyager à Dresde, Rotterdam, Utrecht, Hambourg et Lübeck afin d'étudier l'architecture moderne. En Allemagne, il a été chargé par la direction de l'exposition internationale d'art de Dresde de concevoir le *Raum für konstruktive Kunst* (1926), et par Alexander Dorner de concevoir le *Kabinett der Abstrakten* pour le Musée régional de Hanovre (1927-28).²¹

Glicenstein affirme que l'espace pour l'art construit réalisé à L'Exposition internationale de 1926 à Dresde, est une illustration directe de ces principes énumérés ici. « Il s'agissait de « structurer » un espace en vue de l'exposition de tableaux dans une visée didactique (ce que Lissitzky nommait « espace de démonstration »). On retrouvait là certains principes énoncés à propos de l'espace pro-oune, comme le fait que « l'aménagement de l'espace [soit] entièrement orienté vers la participation du spectateur ». Les spectateurs pouvaient eux-mêmes déplacer les panneaux, contrôlant par là même leur expérience visuelle. Et Lissitzky déclarait que « si par le passé, lors du déplacement devant les murs d'images on avait été entraîné par les peintures vers une certaine passivité, désormais notre design devrait rendre l'homme actif. »²² Cependant, pour cet auteur, le Cabinet des abstraits constitue le point culminant de cette démarche.

²¹ [ANON], https://monoskop.org/El_Lissitzky, traduit par l'auteur

²² Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.48.

Tout d'abord, il convient de noter que du point de vue de Nobis, « le projet de El Lissitzky pour Hanovre n'est pas véritablement une exposition, mais de l'architecture d'exposition, c'est-à-dire un espace dans lequel sont conservées et montrées des images. Ils s'agirait ainsi de ce que l'on désigne communément par le terme de « support d'exposition » un espace aménagé en vue d'une tâche nettement définie. »²³ Selon cet auteur, nous pouvons voir combien l'artiste et Dorner avaient des conceptions proches « l'une sous l'aspect du développement historique, l'autre animée par les possibilités de l'ère post-révolutionnaire. »

« The cabinet comes as a close collaboration between the artist and art historian and curator Alexandre Dorner. Dorner believed in the need for new exhibition formats for abstract art which would include the possibility for the spectator to interact with the art works and the exhibition spaces. »²⁴

Le concept de l'exposition était basé sous la « dissolution de la vacuité muséale, intégration dans l'environnement historique, expérimentation sensorielle à travers l'agencement de l'espace »²⁵ et l'espace d'exposition à la fin, était presque devenu lui-même une sorte de « proposition plastique » (glice 48) Le pavillon construit consistait en une pièce de matériel modulaire et adaptable d'environ 20 mètres carrés à l'intérieur des locaux du musée. L'espace a été conçu pour accueillir des œuvres de peintres constructivistes et abstraits, parmi lesquels Piet Mondrian,

²³ Beatrix Nobis, in: Katharina Hegewische , Bernd Klüser org.. L'Art de le Exposition – une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Editions du Regard, 1998, p.145.

²⁴ Maria Bruna Fabrizi, [http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-
abstraction/](http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/)

²⁵ Beatrix Nobis, op. cit., p.149.

Laszlo Moholy-Nagy, Pablo Picasso et Fernand Léger ainsi que Mies van der Rohe et El Lissitzky lui-même. ²⁶

« The Cabinet, an art piece by itself, does not work only as background for the paintings and sculpsures on show, but provides the spectator with changing viewing conditions by means of the reflective properties of some of its materials as well as by the way colors are placed on the areas around the paintings. The walls are covered with vertical background stripes of steel painted grey on the front side, white on the left edge and black on the right side in a way that following the position of the viewer, the walls appear white, grey or black. To further involve the observer during his visit to the cabinet, El Lissitzky integrated movable partitions and rotatable glass-cases which could be continuously displaced in order to create new spatial combination inside the structure. »

²⁷



Images 8 et 9: Cabinet des Abstracts, 1926

²⁶ Maria Fabrizi, op. cit.

²⁷ Maria Fabrizi, op. cit.



Image 10: Cabinet des Abstracts, 1926

2.2. Herbert Bayer et la théorisation dans le domaine de la scénographie d'exposition - *Fundamentals of exhibition design*

Glicenstein affirme que « les conceptions scénographiques d'El Lissitzky allaient ouvrir la voie à une compréhension nouvelle des transformations possibles de l'espace de l'exposition. »²⁸ et qu'une des premières personnes à être influencé par ses expériences a été l'architecte autrichien Herbert Bayer, étudiant et quelques années plus tard, enseignant au Bauhaus. Bien que nous remarquions des points communs entre ses techniques d'exposition et celles de Lissitzky par rapport à la relation entre regardeur et ce qui est regardé, dans les installations de Bayer, il n'y a presque aucune possibilité d'interaction. « Bayer va s'intéresser spécifiquement à l'usage de la photographie dans la structuration des expositions, non pas pour mettre en valeur la photographie en tant que qu'art, ni même pour chercher à l'accrocher de manière novatrice, mais en tant que modèle de la vision (du spectateur) »²⁹

Bayer, dans un article publié entre 1939/40, établit certains points cruciaux, à son avis, pour la construction d'un bon projet de scénographie d'exposition. Il est important d'observer son discours initial, dans lequel il exprime clairement son point de vue par rapport à la fonction qu'une exposition devrait exercer.

"The object to be represented should not simply be shown and exhibited in the old museum sense, the essence of the present-day concept follows: the theme must be clearly

²⁸ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.49.

²⁹ Jérôme Glicenstein, op. cit., p.49.

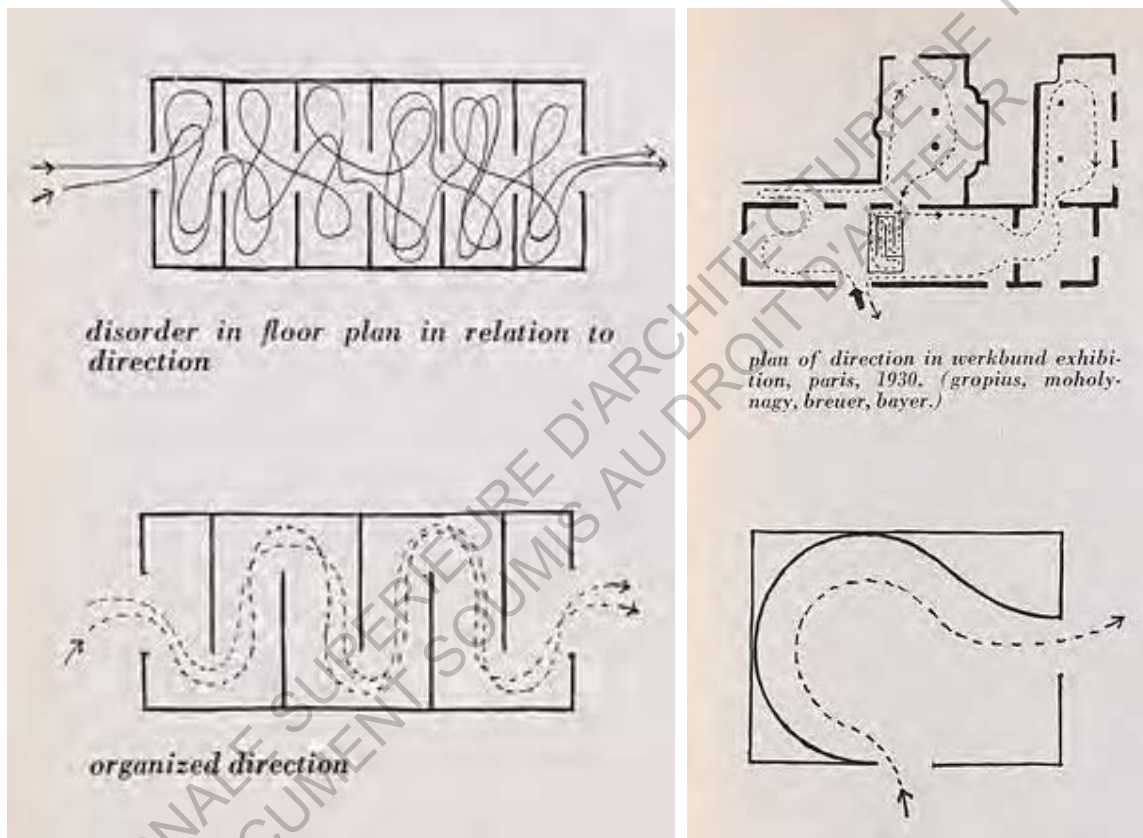
expressed, its special character, its purpose and value, its advantages and disadvantages; by means of comparison, survey, sequence, exhibition and representation, the theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction. therefore we may say that exhibition design runs parallel with the psychology of advertising. and here lies an essential cause of the intensification of the exhibition. the new point of view also extends to design of house facades, show-window decoration, stage, and the customary term, 'exhibition design', is insufficient." ³⁰

Au total, Bayer pointe quatre aspects, ils sont le ground plan and direction (plan et direction), the movements of the individual (les mouvements de l'individu), the perspective of the individual (la perspective de l'individu) e the material (la matière).

Dans le premier sujet, le plan, Bayer indique une solution afin qu'il n'y ait pas de problèmes dans la circulation des visiteurs. Il serait nécessaire d'organiser un seul circuit. En outre, les éléments de conception d'exposition dirigerait le visiteur sur le bon chemin, comme la direction de lecture, les sons, entre autres. Une proposition curieuse est l'utilisation de la technologie, selon lui, "the visitor might also be conducted through the exhibition by a mechanical device such as a moving carpet, and thus perforce a few examples from the past which assume importance here". Bayer expose son idée à travers des croquis et à ce moment aussi analyse

³⁰ Herbert Bayer, *Fundamentals of exhibition design*, resist PM 6, 1939/40.

quelques expositions. Il la symétrie et la géométrie des lieux d'intérêt comme un point négatif, qui ne facilite pas le ciblage et laisse le visiteur confus. Dans les cas analysés, en Angleterre, on constate qu'aucune étude de direction n'a été faite. Alors que l'asymétrie est également négative, dans le cas de Berlin, lorsqu'elle n'est pas bien fondée.



Images 11 et 12: Croquis de Herbert Bayer pour expliquer ses idées par rapport le plan.

Le deuxième sujet présenté est celui des mouvements de visiteurs. Contrairement à un livre, dans lequel les pages se déplacent et le visiteur est arrêté, dans l'exposition est le visiteur qui se déplace devant un appareil statique. Par conséquent, la succession des salles doit suivre une séquence narrative, suivant l'ordre de droite à gauche. Bayer passe le troisième sujet, la perspective de l'œil de l'individu, qui est à une distance fixe du sol. Le champ de vision est présenté comme assez flexible, et l'individu peut l'agrandir à partir du mouvement des yeux et de la tête. Bien que les perspectives dans ce domaine pourraient être élargies, Bayer affirme que dans les années 1940, il avait encore été très peu exploré - bien que de nombreuses expositions du Bauhaus ont déjà été testés avec ces extensions.



Image 13: Herbert Bayer, Le Werkbund allemand à l'Exposition internationale des arts décoratifs. Salle 5. Vues d'architectures modernes en Allemagne, avec des maquettes du Bauhaus de Dessau (Walter Gropius) et de la banque régionale de Stuttgart (Ludwig Mies van der Rohe), Paris (1930), tirage argentique, 12,6 x 21,6 cm. Bauhaus-Archiv Berlin. <https://euroculturer.eu/2013/04/17/interferences-on-stage-at-mamcs/>

Et enfin, Bayer note les matériaux utilisés, tels que les couleurs, sont la sensation de texture, l'amplitude ou la diminution des environnements, etc. Il souligne la grande variété développée en son temps et comment il serait enrichissant pour les expositions.

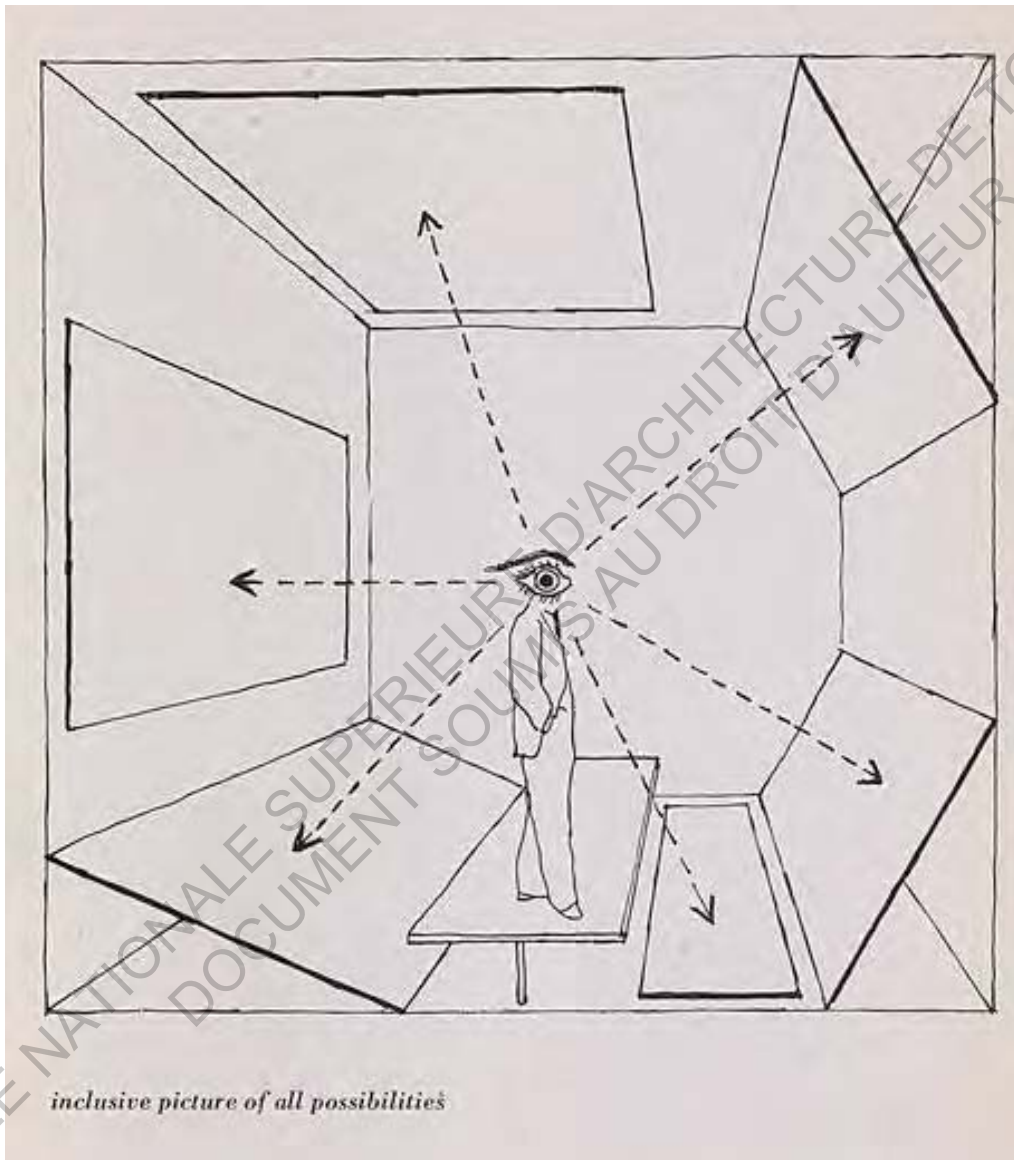


Image 14: Croqui de Herbert Bayer. Possibilités du champ de vision.

2.3. Franco Albini et l'art suspendu

Le groupe d'architectes auquel appartenait Albini a subi de fortes influences de la performance d'Edoardo Persico, mais c'est dans la "Mostra de l'artiste italien Il Scipione, à la galerie Brera (Milan, 1941) qu'Albini a transporté pour le le domaine des arts plastiques son expérience accumulée dans dans des expositions commerciales et politiques.³¹ Pour ce Mostra, Albini travaillera en partenariat avec le commissaire Guglielmo Pacchini, l'un des premiers réorganiseurs des musées italiens à suivre les critères modernes. Dans ce contexte d'Italie, marqué par la Seconde Guerre mondiale, l'architecte recevra du Centro di Iniziativa per le Arti, la demande pour le projet de l'exposition sur Il Scipione, artiste de l'école romaine, tué en 1933. En plus des œuvres de cet artiste, le spectacle abritera des dessins d'artistes contemporains « Le lieu d'accueil de l'exposition a immédiatement imposé à Albini une réflexion sur les possibilités d'exposition, car les grandes salles (...) ne sont peut-être pas les plus appropriées pour accueillir une exposition de peinture contemporaine. Presque aucune peinture n'a l'avantage d'être exposée dans un très grand espace: un très grand espace se disperse plutôt qu'isoler. Surtout la peinture contemporaine qui n'a jamais une perspective de loin. »³²

³¹ Renato Anelli, *Gosto Moderno: O design da Exposição e a Exposição do Design*, Arqtexto 14, 2009, p.97.

³²Antonio Aiello, « Mostra di Scipione e del "Bianco e Nero", 1941 » (<http://www.exposizioni.com/opere/mostra-di-scipione-e-del-bianco-e-nero-1941/> consulté le 29 mars 2018)



Image 15: Mostra Il Bianco e Il Nero

Albini était conscient du risque engendré par l'espace, projetant ainsi une série de supports, libres de l'environnement architectural, capables d'isoler les œuvres et de permettre une réalisation «correcte», c'est-à-dire isoler le spectateur dans les limites de chaque une des œuvres, en les laissant ainsi, plus près d'eux.

« Selon leur conception, un treillis orthogonal carré de câbles d'acier flotte à trois mètres du sol et est soutenu par des piliers de bois naturel de 3 mètres de hauteur, ceux-ci, en plus d'avoir la fonction de supporter une partie des luminaires, sont les épingles du tissu de point sur lequel trois types d'affichage se tiennent: fonds d'ivoire et de noisette avec des cadres en bois blancs pour accueillir les peintures, doubles feuilles de verre pour exposer les dessins de Scipione et les plans inclinés avec fond quadrillé pour afficher des conceptions contemporaines. »³³

Aiello décrit l'espace comme imprégné par une atmosphère raréfiée et suspendue, qui a profondément affecté le public et même plus de critiques, qui ont été unanimement favorables. L'auteur révèle deux passages qui cherchent à exalter l'œuvre d'Albini. Le premier, de Gian Alberto Dell'Acqua, l'un des commissaires de l'exposition, qui dans un article dans *Le Arti*, a souligné l'importance d'un contexte architectural « vivement actuel » comme un élément essentiel pour l'interprétation critique de l'art ancien ou moderne et celle de Gio Ponti qui dans un article intitulé *Una mostra perfetta* (une exposition parfaite) attends que l'exposition deviendra le modèle pour d'autres expositions d'art à venir et ajoute: « Ce qui sépare Albini, artiste, des autres architectes qui recherchent les mêmes expressions, c'est l'élégance innée, joyeuse et constante. Ses créations ont le raffinement et la clarté d'écriture ».

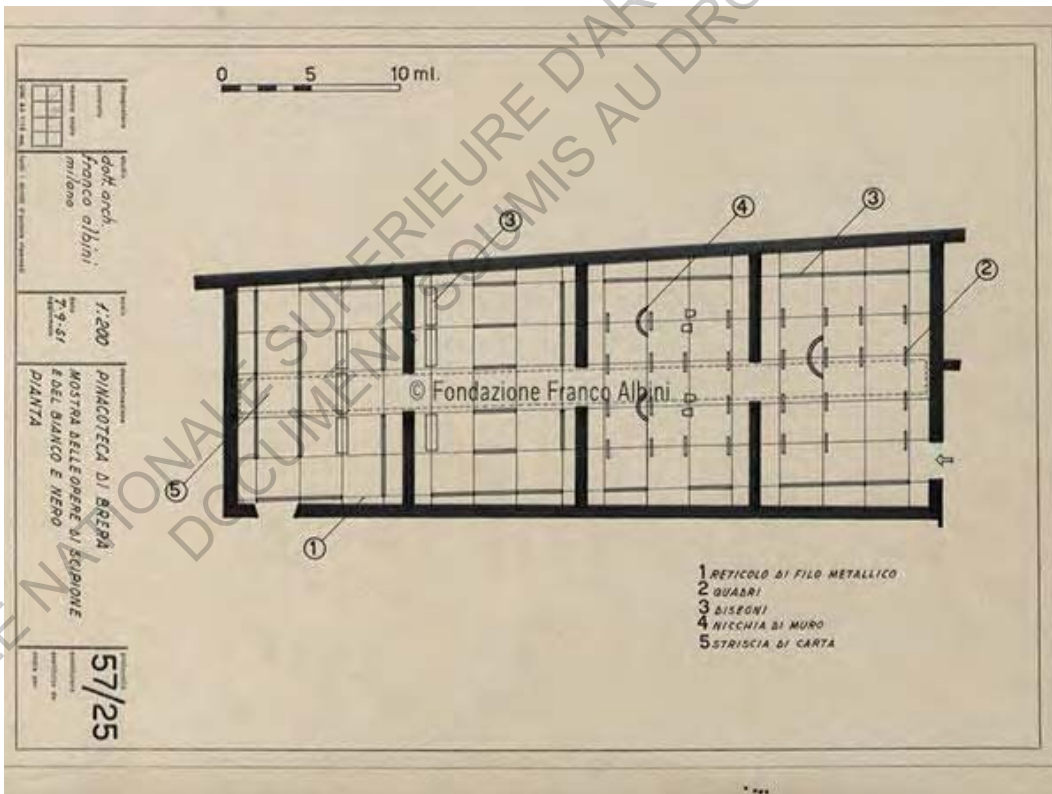
Toujours pour illustrer la répercussion, Anelli (2009) apporte le positionnement de Pacchioni. En défendant l'exposition dans les pages du magazine *Lo Stile*, « Pacchioni attaque les défenseurs de l'environnement neutre

³³ Antonio Aiello, op. cit.

museographique comme ceux qui ont renoncé à la réticence à imiter et copier des styles historiques et considèrent seulement être impossible un autre hommage à notre grand art passé qui ne l'isolent pas des contacts contemporains, comme une momie dans un sarcophage »³⁴. Pacchioni souligne la nécessité de « donner un sens actuel » à la fois au travail d'un artiste moderne décédé quelques années plus tôt et au lourd environnement académique de la Galerie Brera. Exposer une œuvre d'art, c'est donner une valeur qui la porte, soit ancienne ou moderne, à un plan actuel, la rendant facilement accessible au plus grand nombre d'observateurs. « Si, pour Persico, la suspension de l'œuvre au milieu de l'espace par des procédés abstraits suggérait une intemporalité classique, Pacchioni la comprend comme une forme d'insertion dans le présent. Argument qui s'approfondit, en défendant cette "manière d'aborder la compréhension d'un toujours »³⁵

³⁴ Renato Anelli, *Gosto Moderno: O design da Exposição e a Exposição do Design*, Arqtexto 14, 2009, p.97.

³⁵ Renato Anelli, *op.cit.*, p.97.



Images: 16 et 17: Perspective et plan de l'exposition

III

UN NOUVEAU METIER DANS L'ARCHITECTURE: LA CONCEPTION DES EXPOSITIONS

3.1. Le scénographe et le commissaire, quelques considerations

On peut remarquer la croissance de la niche de la scénographie d'expositions, et avec elle l'intérêt des personnes venant de les plus diverses métiers. Malgré le besoin d'une connaissance théorique et pratique spécifique pour actuer dans ce domaine, la contribution des concepteurs, architectes, artistes et autres professionnels est très riche pour construire une proposition qui ajoute différents domaines de connaissances. Aussi pluriels que les agents, ils sont les bifurcations de la scénographie. Aujourd'hui, un scénographe réalise des projets d'expositions d'art, ainsi que des foires, théâtre, cinéma, télévision, concerts, festivals entre autres. Dans le domaine des arts, le scénographe apparaît dès le premier instant qu'une œuvre est exposée en dehors de son lieu de production. Cependant, l'intensification de cette activité se déroulera entre les décennies 1920 et 1950, époque à laquelle l'activité des scénographes « dans le registre de l'exposition a été assez proche de celle des artistes réalisant des installations avant l'heure et réfléchissant à la question du dispositif à partir de l'expérience concrète de mise en espace des objets »³⁶

³⁶ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.43.

Selon Grzech, la scénographie d'exposition est aujourd'hui une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples.³⁷ On remarque aussi que la plupart de ces professionnels travaille à partir des agences. « Ils répondent alors aux sollicitations des musées ou des agences d'ingénierie culturelle, qui assistent la maîtrise d'ouvrage des collectivités territoriales, bien souvent pour valoriser des sites potentiellement touristiques. »³⁸

Cependant, nous rencontrons souvent un problème que Glicenstein met en garde. Habituellement, nous confondons le travail du scénographe avec celui du commissaire, et même de l'artiste. Le scénographe est en charge de la conception spatiale de l'exposition, des supports, de l'identité visuelle, etc., mais sa fonction est subordonnée à un autre professionnel, le commissaire. Celui-ci, également identifié par Glicenstein par « chef d'orchestre », ça vaut dire, sa fonction est de gérer une série de professionnels qui agissent dans l'assemblage d'une exposition, parmi eux le scénographe, pour que tout puisse converger vers son discours. Encore selon cet auteur, le commissaire peut simplement présenter la fonction dans le choix des œuvres et leur disposition (et de cela on comprend l'accrochage, le développement de textes, la pensée du parcours, etc.) ou il peut inclure d'autres activités comme la propre conception scénographique, négociation de prêts et de rémunérations, et

³⁷ Kinga Grzech, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace*, 2004, p.9.

³⁸ Kinga Grzech, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace*, 2004, p.9.

questions liées à l'assurance, à la communication et à la médiation. Il est à noter que, comme le scénographe, c'était une activité qui a toujours existé. Ce qui a changé avec le temps, c'est précisément le sens donné à cette fonction. Les conservateurs de l'art ont acquis une plus grande expression à partir des années 60, avec le développement de l'art contemporain, quand, indépendamment de leurs activités d'origine, ils seront de plus en plus présents accompagnant la production des œuvres.

Pour renforcer la définition de commissaire, j'apporte la définition donnée par l'un des professionnels les plus importants du domaine aujourd'hui. Dans une interview au journal anglais *The Guardian*, Hans Ulrich Obrist souligne que « curating as a profession means at least four things. It means to preserve, in the sense of safeguarding the heritage of art. It means to be the selector of new work. It means to connect to art history. And it means displaying or arranging the work. But it's more than that. Before 1800, few people went to exhibitions. Now hundreds of millions of people visit them every year. It's a mass medium and a ritual. The curator sets it up so that it becomes an extraordinary experience and not just illustrations or spatialised books. »³⁹

Cependant, il est possible d'identifier un problème dans ce processus. De nos jours, on discute beaucoup et on étudie l'action curatoriale, et comme Marmo et Lamas le soulignent, il est reconnu que, dans de nombreux cas, le conservateur

³⁹ Hans Ulrich Obrist: the art of curation, interview *The Guardian*.

occupe la place qui était auparavant l'artiste et se détache sur sa performance. « Il y a plusieurs raisons qui ne justifient pas mais contribuent à la compréhension de ce fait, par exemple: le changement de comportement de l'art, qui se reflète directement dans le travail des anciens « directeurs d'exposition », l'émergence d'espaces artistiques alternatifs , spécifique aux expositions temporaires et sans collection, et l'inclusion d'espaces adaptés aux expositions temporaires à l'intérieur des musées ». Cependant, le point crucial pour comprendre ce changement est, comme l'a déjà dit Glicenstein, le changement dans la relation des personnages, quand le commissaire ne s'occupe plus seulement de l'œuvre d'art, mais directement de l'artiste. Comme le souligne James Lingwood, cité par Hiller, « Je ne pense pas que le conservateur détourne l'artiste du centre de la culture visuelle contemporaine, mais je pense que la génération actuelle des guérisseurs considère leur relation comme étant avec les artistes et pas seulement avec les œuvres d'art ou les artefacts. »⁴⁰

3.2. Le sens de la promotion des expositions

Le développement d'expositions, ou simplement l'expographie au sens le plus large du terme, est peut-être l'un des éléments les plus forts et les plus expressifs pour qu'un musée ou une institution transmette et développe un message. D'après Merleau-Ponty et Ezrati (2006), «une exposition non seulement montre mais elle démontre. Elle doit séduire, informer mais aussi convaincre. Il est nécessaire de

⁴⁰ Susan Hiller. The producers: contemporary curators in conversation. New Castle: Baltic, 2000., p.13.

déterminer la nature du ou des messages, définir ce que l'on veut dire, c'est à dire ce que l'on souhaite que le public interprète. » (MERLEAU - PONTY et EZRATI, 2006, p.45) Selon Xavier, en déterminant la composition, les espaces et les ambiances de leurs expositions, les institutions confèrent des significations et des valeurs à des objets artistiques. « Cette action des musées, qui peut sembler simple au premier abord, implique des relations complexes et des disputes où l'on peut s'interroger sur le potentiel du commissariat pour médiatiser l'expérience esthétique, guider les jugements sur l'art et même influencer l'histoire de l'art. »⁴¹

Dès la mise en place de ce message, les responsables de sa présentation se rendent au projet d'exposition. Cela devrait réfléchir au décor, à l'organisation de l'espace, aux sons, au bruit, aux meubles d'expo, à l'éclairage, aux œuvres, aux textes, au parcours, au public, etc. Toutes ces questions assez techniques sont importantes, mais un autre aspect essentiel à poser est le dialogue entre le commissaire et l'artiste. C'est-à-dire, si la proposition scénographique est en accord avec la pensée développée par l'artiste à travers ce travail, c'est-à-dire, qu'une fois insérée dans ce projet, l'œuvre ne perdra pas son vrai message. Quand il s'agit de l'art contemporain, ce dialogue est souvent possible, mais quand on pense à des œuvres que les artistes plus anciens et que sont déjà décédés, le commissaire finit par avoir une plus grande autonomie pour planifier la mise en scène à partir de sa propre interprétation. Cette relation plus intime et indépendante a fini par donner naissance à une certaine

⁴¹ Janaina Silva Xavier, *A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia*, Relatos de experiência, 2017, p.202.

liberté de création dans le domaine de la scénographie. Sur la trajectoire de l'expographie moderne et contemporaine, on observe le développement de modèles qui favorisent parfois l'interprétation, parfois l'expérimentation. « Par expérience, il était prévu de planifier un environnement neutre pour mettre en évidence l'essence du travail sans aucune interférence, et dans l'interprétation l'intention était de privilégier la compréhension de l'œuvre d'art par le public, des étiquettes, textes, organisation chronologique et accessible. Au premier exemple, le commissaire essaie d'agir comme un agent prétendument passif et dans le second comme un médiateur. »⁴²

4.3. Bouleversement des expositions pos deuxième guerre mondial

Comme Glicenstein le souligne, la tendance après la Seconde Guerre mondiale était de déplacer la scénographie des expositions vers des modèles plus normatifs et conformistes, qui ne répondaient pas aux besoins des nouvelles tendances artistiques émergentes comme art terrestre, vidéo d'art, performance, etc. Cependant, au milieu de ce contexte peu créatif et audacieux dans la conception des expositions, nous remarquons la performance du scénographe Arnold Bode, responsable des quatre premières éditions de la Documenta de Kassel. Le but de la première Documenta (1955) anticipait une pratique expositive actuelle, c'est-à-dire un discours ou un thème comme médiateur entre l'art et un lien culturel, ainsi qu'une nouvelle lecture de l'art moderne reformulant les programmes et les méthodologies

⁴² Janaina Silva Xavier, *A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia, Relatos de experiência*, 2017, p.206.

d'expositions. » ⁴³ Son objectif était d'étendre la réhabilitation de la ville presque entièrement détruite par la guerre, et de reformuler « l'idéologie institutionnelle qui propageait l'art moderne de qualité, devenu politiquement vulnérable à l'époque de l'exposition Art Dégénéré (Entartete Kunst) en 1937 »

Considérant son caractère propagandiste certain, Castillo (2008), le contrepartie avec deux exemples remarquables et précédents, ils sont l'exposition d'Art Dégénéré (1937) et Armory Show (1913). Les œuvres exposées étaient pratiquement les mêmes que les premières, mais maintenant, « il était proposé de rediriger publiquement le projet moderne comme un lest historique et d'en valoriser la signification avant la société, en propageant son importance réelle dans la construction d'une nouvelle visualité ». De là, on peut aussi voir son rapprochement avec l'intention démonstrative de l'Armory Show, dont l'objectif était la propagation de la visualité moderne aux Américains en 1913. Cependant, en comparaison aux deux, Documenta se distancie par rapport à la conception de l'assemblage et de l'espace, « de la propagande historique-didactique progressiste de l'Armory Show, ainsi que de la propagande politico-didactique négative de l'exposition du Troisième Reich. »

La proposition de Bode compléterait la conception historique de la curatelle de Werner Haftmann, basée sur « des ressources scénographiques éphémères utilisées dans les deux plans horizontaux de l'architecture de l'exposition ». Sa

⁴³ Sonia Salcedo Del Castillo, *Cenário da Arquitetura e da Arte*, São Paulo: Martins, 2008, p.139.

proposition visait à montrer au public comment l'art moderne était lié à un projet de recherche et d'ouverture aux nouveaux langages visuels, et de tout cela, nous pouvons observer que « les traits de conception sont compatibles avec les concepts de la curation, puisqu'ils exploitent le purisme particulier du travail moderne et valorisent la perception des spectateurs, en leur proposant une attitude contemplative pour la jouissance des objets exposés. » Ces traits, bien que très subjectifs, ont travaillé en faveur du concept proposé par Haftmann.

« Les rapports de subjectivité autoritaire ont été perçus à travers le silence spatial, selon un code neutre préconçu en noir et blanc, sous lequel le designer a exploré dans chaque pièce de ce « musée temporaire » les qualités formelles et chromatiques des œuvres exposées. Non seulement les valeurs esthétiques des œuvres ont été explorées, mais aussi les concepts artistiques particuliers existant dans une conception personnelle que Bode semblait vouloir révéler sur cette partie de l'histoire de l'art moderne. Ainsi, il a porté des éléments conceptuels pour l'objectivité de l'assemblée non seulement des œuvres exposées ici, mais aussi d'autres, dont les auteurs, en fait, ne participaient pas à l'exposition. La salle dédiée à Mondrian et Pevsner, par exemple, a été adaptée selon des critères très proches de ceux adoptés par El Lissitzky en 1927, au Musée de Hanovre, pour ses espaces abstraits, qui auraient abrité Mondrian, Picasso, Léger et Moholy-Nagy. Peut-être, dans la conception de Bode, cette pièce était une reconnaissance de l'œuvre d'El Lissitzky, qui n'était pas objectivement représentée dans Documenta. »⁴⁴

⁴⁴ Sonia Salcedo Del Castillo, *Cenário da Arquitetura e da Arte*, São Paulo: Martins, 2008, p.143.

IV

L'EXPOSITION COMME EXPÉRIENCE: : LE BOULEVERSEMENT DU SENS ET DU PROPOS

4.1. O cenógrafo como autor e a cenografia como obra de arte

Cette question se retrouve également dans Glicenstein, lorsque l'auteur se demande si la pratique de la scénographie pourrait être considérée comme une production d'œuvres. Pour sa réflexion, l'auteur utilise deux expériences: l'installation *Taxi driver*, de l'artiste écossais Douglas Gordon à la Biennale de Venise de 1999 et l'installation à l'entrée de l'exposition "The Third Mind" au Palais de Tokyo en 2007.⁴⁵ Il devient de plus en plus fréquent les cas d'expositions qui acquièrent par elles-mêmes une valeur artistique en extrapolant sa fonction de base d'organisation de la présentation et de valorisation de l'œuvre d'art. Le contenu exposé semble être minimisé et commence à agir non plus comme l'agent principal d'une exposition mais comme un support, qui, avec une série d'autres œuvres, créent une œuvre d'art finale, l'exposition.

Glicenstein explore la problématique du scénographe en tant qu'auteur des expositions qu'ils organisent. « La question se pose surtout depuis une vingtaine d'années, depuis qu'on a compris que des juxtapositions d'œuvres pouvaient produire du 'sens » et ressembler à une forme de « collage » ou de « montage » (donc

⁴⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.61.

à une forme de « création artistique »). Les transformations que l'on peut produire sur une oeuvre (ou un ensemble d'oeuvres) « par l'accrochage » sont en fait « infinies »⁴⁶ L'auteur illustre sa pensée en réfléchissant à quel point la « lecture » des œuvres a une conséquence importante, lorsqu'il est décidé d'exposer, par exemple, un tableau de Manet à côté d'un tableau de Vélasquez. Cependant, « la scénographie d'exposition - comme la muséographie - est ainsi un exercice (largement subjectif) de 'décomposition et recomposition' permanent qui n'est jamais neutre. »

Toujours à propos de ce nouveau caractère - un sujet déjà abordé précédemment concernant le contact le plus direct avec les artistes, notamment en matière d'art contemporain, Marmo et Lamas dressent une liste de personnages qui, par cette interaction, ont produit des expositions d'une extrême importance pour l'histoire des expositions et aussi pour la diffusion et la médiation de l'art, parmi eux Seth Siegelaub et Harald Szeemann. « Siegelaub affirme que son travail avec les artistes était une relation de collaboration, une position toujours occupée par de nombreux conservateurs contemporains. De 1964 à 1966, il a maintenu un espace appelé Seth Siegelaub Contemporary Art, dans lequel il a réalisé des spectacles qui rompaient avec la relation traditionnelle entre l'œuvre et l'espace d'exposition, ainsi qu'entre l'art et la curatelle, puisque le conservateur traitait directement avec les artistes et leurs idées. »⁴⁷ Après la fermeture de son espace, l'une des expositions qui se distingue est son premier grand collectif appelé Xerox Book, réalisé en 1968.

⁴⁶ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.62.

⁴⁷ Alena Rizi Marmo; Nadja de Carvalho Lamas, *O curador e a curadoria*. Palhoça: Revista Científica Ciência, 2013, p.12.

Selon Siegelaub, dans une interview à Obrist, le projet a suivi la ligne de la majorité de ses projets, en collaboration avec les artistes avec lesquels il a travaillé. « Nous nous sommes assis pour discuter des différentes manières et possibilités d'exposer l'art, les différents contextes et environnements dans lesquels l'art pourrait être exposé, à l'intérieur, dehors, etc. Le Xerox Book - je préfère l'appeler le « livre des copies » [. ..] était peut-être l'un des projets les plus intéressants car il était le premier dans lequel j'ai proposé une série d'exigences concernant l'utilisation d'un format papier standard et le nombre de pages sur l'emballage dans lequel l'artiste était invité à travailler. »⁴⁸ Marmo et Lamas soulignent que, bien que le commissaire affirme sa position de collaborateur, on peut dire qu'il était aussi auteur, puisqu'il a déterminé aux artistes les conditions dans lesquelles ils devraient concevoir leurs œuvres et, en fuyant le conventionnel, ils ont essayé le livre copies en tant qu'espace d'exposition.

Les auteurs soulignent également qu'il est possible de percevoir que les commissaires ont, d'une certaine manière, déterminé certains chemins que l'art conceptuel a suivis, bien qu'il soit basé sur des preuves mises en évidence par la production artistique elle-même. Ils citent pour illustrer cette conclusion l'exposition de Harald Szeemann: *When Attitudes Become Form*, conçue en 1969 à la Kunsthalle. « Le spectacle a été construit avec des œuvres résultant des actions employées par les

⁴⁸ Obrist, 2010, p. 121-122, cité par Alena Rizi Marmo; Nadja de Carvalho Lamas, O curador e a curadoria. Palhoça: Revista Científica Ciência, 2013, p.13.

artistes. »⁴⁹ Robert Barry a allumé le toit, Richard Long a fait des promenades le long de la montagne, Michael Heizer a cassé le trottoir, Lawrence Weiner a enlevé un mètre carré du mur. Selon Szeemann, « la Kunsthalle est devenue un véritable laboratoire et un nouveau style d'exposition est né: un chaos structuré »⁵⁰

4.2. L'espace où tout est possible

Comme vu précédemment, dans ce contexte de l'exposition comme étape de « faire et refaire l'art », et sa conquête du caractère d'un projet artistique, la figure du commissaire est plus que jamais consolidée comme essentielle au « succès » de la concrétisation de son discours. « Mais en changeant le concept des expositions, nous constatons que leur espace est également transformé. Si l'objet est remplacé par l'éphémère et que le travail est fait dans le lieu d'exposition, comme effet, le concept du cube blanc perd son sens et l'espace d'exposition acquiert flexibilité similaire à celle de la boîte noire du théâtre. »⁵¹ Clairement ce sens est figuré, mais il illustre la transformation générée dans les limites imposées par l'espace. Parmi les modifications, il est clair que la nouvelle relation de l'expérience corporelle active dans l'espace d'exposition. Le scénographe portugais Ribeiro souligne:

« Les différents aspects du travail scénographique sont motivés par la question de l'habitabilité de l'espace, au sens de son caractère expérimental et / ou expérientiel et par

⁴⁹ Alena Rizi Marmo; Nadja de Carvalho Lamas, O curador e a curadoria. Palhoça: Revista Científica Ciência, 2013, p.13.

⁵⁰ Obrist, 2010, p.88 cité par Alena Rizi Marmo; Nadja de Carvalho Lamas, O curador e a curadoria. Palhoça: Revista Científica Ciência, 2013, p.13.

⁵¹ Sonia Salcedo Del Castillo, Cenário da Arquitetura e da Arte, São Paulo: Martins, 2008, p.326.

conséquent de ses répercussions dans la perception du corps et de l'espace. [...] la scénographie est pensée comme la création d'espaces effectivement habités, au lieu de la conception statique et unidirectionnelle des scénarios classiques. Il est actuellement proposé une approche dynamique et multidimensionnelle de la scénographie, dans laquelle l'univers des objets performatifs et autonomes prédomine face à d'autres scénarios qui pourraient être plus canoniques. »⁵²

Malgré la liberté d'expression quasi totale dans la conception des projets d'exposition, les expériences qui s'écartent de la logique de mettre en valeur l'œuvre d'art sont sujettes à de nombreuses questions et critiques. A l'occasion de la Documenta 5, Daniel Buren rédige un texte dénonçant le commissaire, Harald Szeemann, d'utiliser les œuvres au détriment du travail des artistes, créant ainsi, de ce fait, un propre chef-d'œuvre. Nous remarquons ici que toutes les questions abordées dans ce chapitre sont étroitement liées: le scénographe et le conservateur en tant qu'auteur, l'élévation du résultat dans une œuvre d'art et la liberté créative offerte par l'espace.

⁵² João Mendes Ribeiro, *Arquiteturas em palco*. Lisboa: Instituto das Artes e Almedina, 2007, p.81.

CONCLUSION

Exemples de projets scénographiques qui s'écartent de la logique de mettre en valeur que l'oeuvre d'art se multiplient et nous trouvons facilement des exemples réalisés après l'exécution des projets de ces personnages étudiés ici. Cette recherche a choisi de s'arrêter la production dans les années 60 en raison de la complexité de se plonger dans chacune des expériences. De cette façon, nous voyons le début historique de ces exercices imaginatifs des années 1920 aux années 1940, et les développements de ces propositions alternatives après la Seconde Guerre mondiale.

De la problématique de la compréhension du processus de consolidation de la fonction de conservateur des expositions et en même temps de la tentative de superposition des rôles que jouent chacun des personnages impliqués dans la conception des expositions est le fil conducteur à la recherche de la compréhension de chacun de ces exemples. En tant que scénographe ou conservateur, ces agents, à travers des manières particulières, manipulent les objets exposés et les présentent comme un grand groupe dont l'objectif n'est pas l'exposition/ valorisation propre et particulière de chaque oeuvre, mais plutôt l'élévation de l'ensemble en tant que produit final et principal. Comme déjà dit, l'élévation de la scénographie produite en tant que l'oeuvre d'art. Cette déclaration comporte une série de questions qui passent entre les différents domaines de la connaissance. La vision et la compréhension de cette problématique peuvent être très distinctes parmi les artistes, scénographes, commissaires, architectes, historiens d'art, et c'est peut-être précisément la pluralité des

interprétations qui a entraîné un grand nombre d'expériences qui remettent en question notre compréhension.

Il est impossible de juger des valeurs d'un goût particulier ou de la partie qu'une manière spécifique est la plus correcte à appliquer. Il n'y a pas de modèle parfait répliquable à l'infini. Ce qui existe est la possibilité de pratiquer la pensée sur l'espace et de le mouler afin de transmettre un certain message au spectateur. Pour certains, la minimisation de l'œuvre d'art due à la construction de ce grand ensemble d'œuvres qui est une exposition peut être interprétée comme une grande erreur, mais comme conclut Glicenstein, « parler de l'exposition permet de changer de perspective: on renonce à connaître de manière absolue ce qu'est l'art, au profit de la question de savoir ce que l'on fait avec. On ne cherche plus à savoir ce que vaut dire l'art en général, mais plutôt ce que l'on souhaite transmettre avec la présentation à tel ou à tel public, à tel ou moment avec tel(s) ou tel(s) objet(s) (ou œuvre(s)).

»⁵³

En outre, on peut dire qu'une grande et importante fonction de toutes ces expériences était de porter ces questions à nos jours, et bien que nous n'ayons pas eu l'opportunité de faire l'expérience de ces espaces et de tirer nos conclusions, ces expériences ont eu un tel impact qui est encore discuté et essayé de comprendre la logique derrière eux. Il n'est pas nécessaire d'affirmer ici qu'ils se sont transformés

⁵³ Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.242.

en œuvres d'art, mais il convient de souligner que ce dont nous nous souvenons de nos jours, c'est l'attitude proposée par eux, le discours que représente l'assemblée, c'est-à-dire le tout dans son ensemble.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES

Voici une liste des expositions, expériences et / ou travaux importantes cités et étudiés par ce travail. Pour faciliter la recherche dans le corps du texte, la page dans laquelle chacun apparaîtra est indiqué.

1913 - Armory Show/ New York p.

1923 - Staatliches Bauhaus Ausstellung/ Weimar p.

1923 - Espace Proun/ Berlin p.

1930 - Exposition internationale des arts décoratifs / Paris p.

1927 - Cabinet des abstraits/ Hanovre p.

1936 - Salle de la Victoire dans la VIe Triennale de Milan/ Milan p.

1941 - Mostra Il Bianco e Il Nero/ Milan p.

1955 - I Documenta de Kassel p.

1968 - The Xerox Book p.

1969 - When Attitudes Become Form/ Bern p.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AIELLO, Antonio « *Mostra di Scipione e del "Bianco e Nero", 1941* »
(<http://www.exposizioni.com/opere/mostra-di-scipione-e-del-bianco-e-nero-1941/> consulté le 29 mars 2018)

ANELLI, Renato, *Gosto Moderno: O design da Exposição e a Exposição do Design*,
Arqtexto 14, 2009.

BAITELLO Mariana, « *BAUHAUS - um século de explosão meteórica do design* »
(http://lounge.obviousmag.org/resumindo_e_substituindo_o_mundo/2014/08/bauhaus---um-seculo-de-explosao-meteorica-do-design-1.html consulté le 15 janvier 2018)

BAYER Herbert, *Fundamentals of exhibition design*, resist PM 6, 1939/40.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del, *Cenário da Arquitetura e da Arte*, São Paulo: Martins, 2008.

FABRIZI, Maria Bruna, « *El Lissitzky's "Cabinet of Abstraction"* » , <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/> consulté le 10 mai 2018)

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GRZECH Kinga, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace*, 2004.

HEGEWISH, Katharina e KLÜSER, Bernd org.. *L'Art de le Exposition – une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

HILLER, Susan. *The producers: contemporary curators in conversation*. New Castle: Baltic, 2000.

LEMOINE Serge, « *Bauhaus* », Encyclopædia Universalis [en ligne] (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/> consulté le 12 janvier 2018)

MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho, *O curador e a curadoria*. Palhoça: Revista Científica Ciência, 2013.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior Do Cubo Branco: a Ideologia Do Espaço Da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

POLO, Maria Violeta, *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX*, these dirigé par Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2006.

QUETTE Béatrice Quette, BLANC Monique, GAILLEMAN Jean-Louis, WEBER Nicholas Fox , *L'esprit du Bauhaus*, Paris: Les Arts Décoratifs, 2016.

RIBEIRO, João Mendes, *Arquiteturas em palco*. Lisboa: Instituto das Artes e Almedina, 2007.

XAVIER, Janaina Silva, *A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia*, Relatos de experiência, 2017.

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		