

Kate Linder, AWC, scénographie
Séance 6

Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » [1980], dans L. Brogowski, A. MœglinDelcroix (dir)., *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, n° spécial de *La nouvelle Revue d'esthétique*, no 2/2008, p. 13-17

Historienne et critique d'art, féministe, Kate Linker a beaucoup publié sur les notions de sexualité et de représentation. Ce texte montre un autre versant de ses intérêts : la question de l'espace public de l'art, tel que projeté par les livres d'artistes dans les années 1960-1970.

Kate Linker considère que le livre d'artiste ouvre un « espace alternatif ». Elle parle d'« équivalence du livre et de l'exposition ». Références à Mallarmé, aux éditions de luxe des livres illustrés, aux textes constructivistes, aux publications futuristes. Distancié de la littérature traditionnelle et de la gravure.

Mention également des publications de Fluxus, de Dieter Roth, d'Ed Rusha

Elle affirme que « le livre a trouvé un rôle à jouer dans la politique de l'espace ». Il offre une alternative aux « restrictions d'espace, de temps et de conditions de visibilité ». Il privilégie un autre rapport entre la société et l'artiste

Elle utilise la filière industrielle du livre, avec ses circuits de distribution des librairies, pour toucher un public beaucoup plus large et vaste, à moindre coût : pouvoir d'extension du livre qui ne se limite plus au mur et au public d'un musée ou d'une galerie.

Elle rapproche les livres d'artistes des années 1960-1970 des « ambitions utopiques de la vidéo » car il vise un public de masse et se libère des « conditions spatiotemporelles des lieux publics »

Elle décortique la relation d'« intimité » comme « tactique artistique » mise en place par les livres d'artistes. Ils sont paradoxalement un objet qui renforce la proximité avec le public bien qu'ils soient des objets de masse.

Elle pense les livres comme un espace qui échappe aux cadres et contraintes que les institutions artistiques imposent aux artistes. Il s'agit, selon elle d'un des rares médias entièrement démocratiques ».

Dans son texte « Le livre d'artiste comme espace alternatif », la critique d'art américaine Kate Linker analyse le livre d'artiste comme un médium spécifique qui remet en question les formes traditionnelles de l'art et ses lieux de diffusion. Elle montre que le livre d'artiste n'est pas un simple support de reproduction, mais un espace de création autonome, capable de transformer la relation entre l'œuvre, l'artiste et le public.

Le texte s'inscrit dans un contexte historique marqué par les avant-gardes et les pratiques conceptuelles des années 1960-1970, période durant laquelle les artistes cherchent à s'affranchir du musée, du marché de l'art et des hiérarchies institutionnelles.

Comment Kate Linker définit-elle le livre d'artiste comme un espace alternatif, et quelles implications cela a-t-il pour la conception de l'œuvre d'art ?

I. Le livre d'artiste : un médium autonome, distinct du livre illustré

1. Définition du livre d'artiste

Kate Linker insiste sur la distinction entre :

- le **livre illustré** (où l'œuvre accompagne un texte préexistant),
- et le **livre d'artiste**, où le livre lui-même est conçu comme une œuvre d'art.

Dans cette perspective, le livre devient un espace de création comparable à l'exposition ou à l'installation.

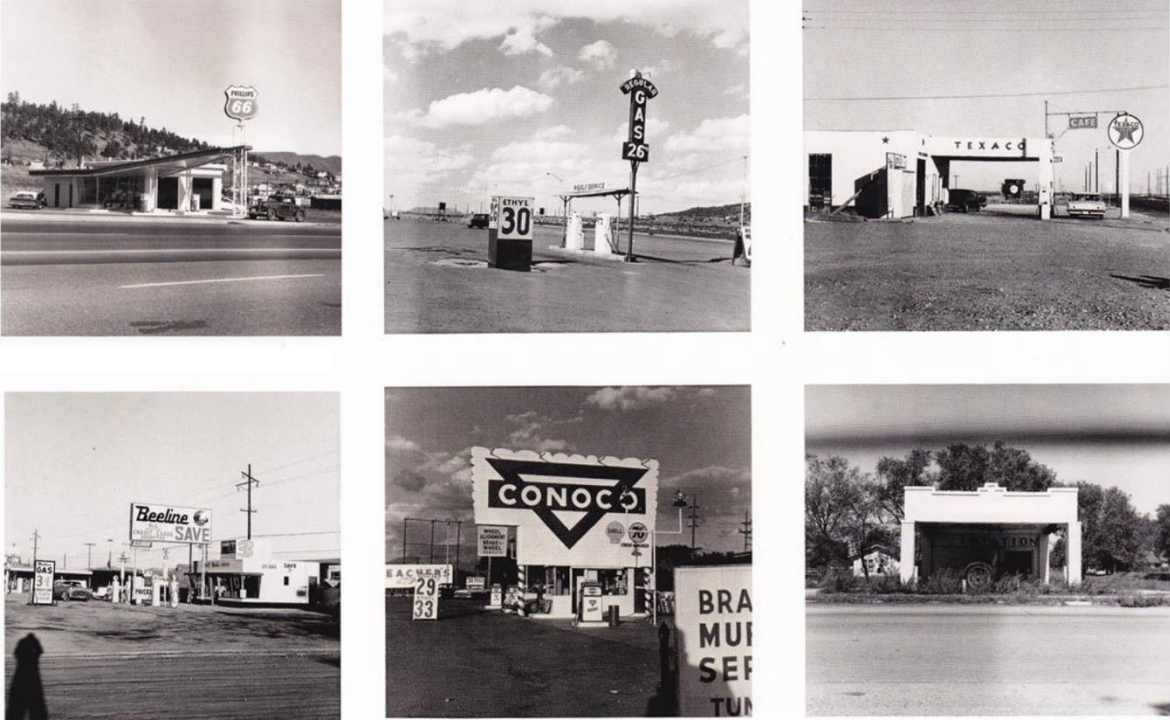
2. Exemple d'œuvres

• Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963

- Livre composé de photographies de stations-service.
- Pas de hiérarchie entre texte et image, esthétique minimale.
- Le livre est l'œuvre, non un catalogue.

• Dieter Roth, *Literaturwurst*, 1961-1974

- Livres transformés en objets sculpturaux (papier broyé, saucisse).
- Déconstruction radicale de l'idée de livre.



Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, 3e réédition en 1969, Los Angeles

Ces œuvres illustrent l'idée centrale de Linker : le livre d'artiste remet en cause les catégories traditionnelles de l'art (peinture, sculpture, littérature).

Dieter Roth, *Literature Sausage (Literaturwurst)*, 1969,
published 1961–70, MoMA



II. Le livre d'artiste comme « espace alternatif » à l'institution artistique

1. Critique du musée et du marché de l'art

Pour Linker, le livre d'artiste constitue une alternative au musée et à la galerie :

- il est reproductible,
- peu coûteux,
- facilement diffusé.

Il permet aux artistes de contourner les circuits institutionnels et commerciaux.

2. Exemple d'œuvre

•**Sol LeWitt, *Autobiography*, 1980**, 4 color offset print on Centura paper; 132 pages, softcover, perfect-bound, 26 x 26 cm

•



III. Une nouvelle relation entre l'œuvre et le spectateur

1. Une expérience intime et temporelle

Linker souligne que le livre d'artiste modifie la réception de l'œuvre :

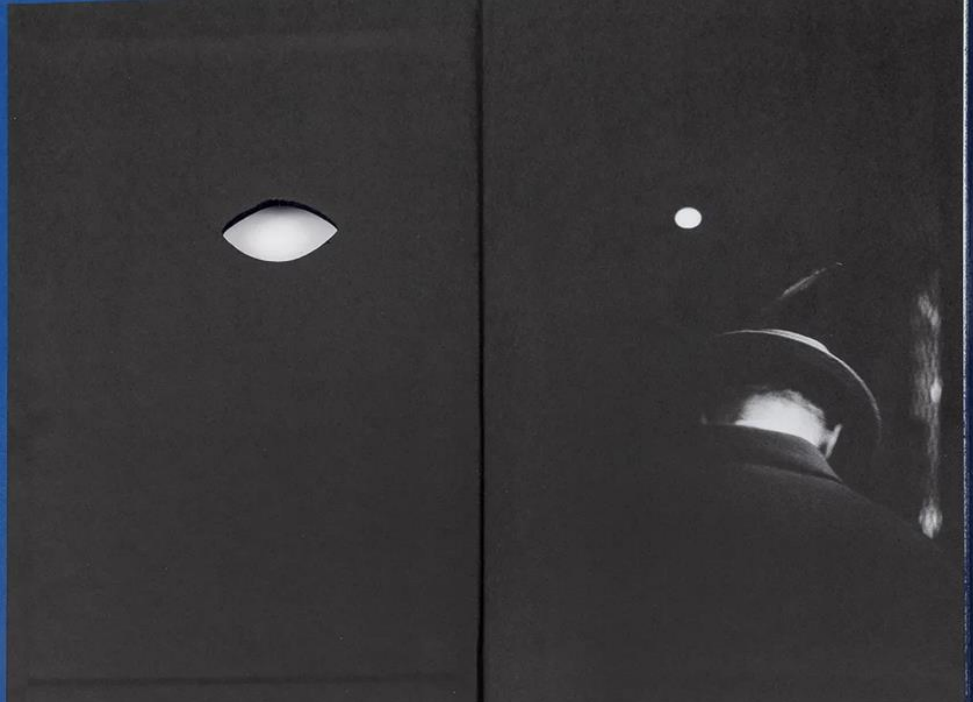
- il se consulte individuellement,
- il se lit dans le temps,
- il implique un geste physique (tourner les pages).

Contrairement à l'exposition, l'expérience n'est pas collective ni spectaculaire, mais intime.

2. Exemple d'œuvres

•**Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983**, Dimensions 14 x 20 cm, 96 pages

- Livre mêlant photographies et récit autobiographique.
- Le lecteur devient enquêteur, impliqué dans la narration.



Monday, February 11, 1980.

10:00 p.m. Gare de Lyon. Platform H. Venice boarding area. My father accompanies me to the platform. He waves his hand.

In my suitcase: a make-up kit so I can disguise myself; a blond, bobbed wig; hats, veils, gloves, sunglasses; a Leica and a Squintar (a lens attachment equipped with a set of mirrors so I can take photos without aiming at the subject).

I photograph the occupants of the other berths and then go to sleep.

Tomorrow I will see Venice for the first time.



There is a tiny blind alley in front of the shop. I decide to take up watch on the corner of the alley where it meets the piazza. When they come down the steps, I'll see their legs as they appear and will back up into the darkness.

Once again, I wait.

7:00 p.m. A stranger passes several times in front of me. I turn my eyes away from him and stare fixedly at the ground. The man enters La Colomba restaurant.

7:30 p.m. It's freezing out. I approach the antique shop. One must ring to enter. Above the door a sign reads, "Show me your home, and I'll tell you who you are."

8:00 p.m. They are still inside; I am outside. I cast aside all caution. I lean against the door. The absurd length of this visit. It's as if he were telling me, "You can wait for me. I won't come."

8:10 p.m. The man who had stared at me for a long time leaves La Colomba. He stops and speaks to me; he's surprised to find me in the same spot, in this cold. He wants to know if he can be of some help.

I tell him I'm in love with a man—only love seems admissible—and this man has been in Luigi's antique shop since 6:15 in the company of a woman.

I ask him to go join them, alone, and to tell me what he has seen when he comes back. He agrees to do it.

8:15 p.m. He rings the bell at the antique shop. The door opens. He enters, climbing the steps.

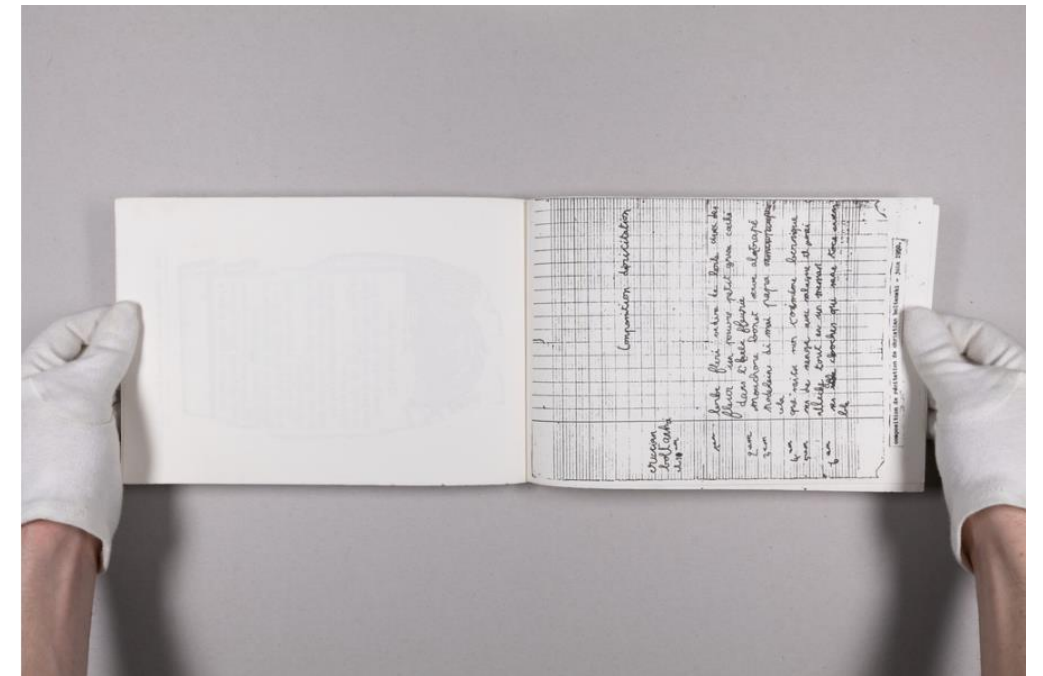


Sophie Calle se prend de fascination pour Henri B., un inconnu qu'elle croise dans les rues de Paris, puis à un vernissage. Apprenant que ce dernier s'apprête à partir à Venise, elle décide de le suivre et de le prendre en filature sur place. Elle retrouve sa trace après avoir appelé tous les hôtels de la ville et se livre alors à une surveillance horodatée des actions et des mouvements de l'homme. Elle le suit à travers les rues labyrinthiques de Venise, le prend en photo, et note les émotions qu'elle ressent.

• **Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, 1969**

→ Livre-archive fictive.

→ Le livre devient un dispositif mémoriel.



IV. Enjeux théoriques du texte de Kate Linker

Le texte de Linker s'inscrit dans plusieurs débats majeurs de l'histoire de l'art contemporain :

1. Dématérialisation de l'œuvre (Lucy Lippard)

→ L'œuvre n'est plus nécessairement un objet unique.

1. Critique institutionnelle (Hans Haacke, Marcel Broodthaers)

→ Remise en question du musée comme lieu de légitimation.

1. Hybridation des médiums

→ Disparition des frontières entre arts visuels et littérature.

Le livre d'artiste apparaît ainsi comme un laboratoire de formes nouvelles.

Kate Linker montre que le livre d'artiste ne constitue pas seulement un genre artistique, mais un véritable « espace alternatif » :

- alternatif au musée,
- alternatif au marché,
- alternatif aux catégories traditionnelles de l'art.

En transformant le livre en œuvre, les artistes inventent un médium critique, expérimental et démocratique. Le livre d'artiste devient ainsi un outil privilégié pour repenser la nature même de l'art contemporain.

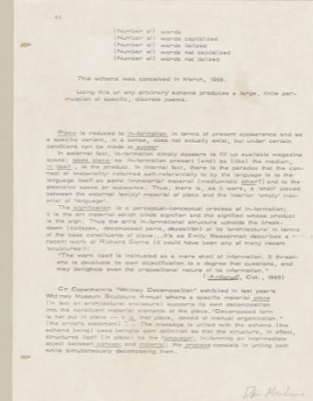
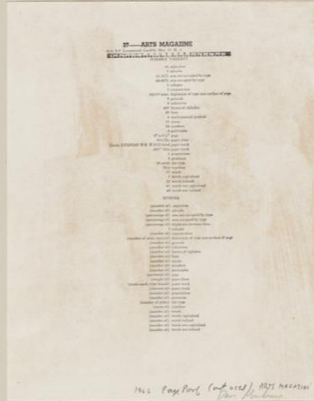
Le rôle du magazine d'art, selon Graham:

Graham reproche également à Duchamp de n'avoir envisager le problème du sens et de la valeur de l'art que comme une « simple opposition binaire » avec l'espace intérieur de la galerie d'un côté symbolisant le marché de l'art et son espace extérieur qui symbolise le monde. Il n'est, selon lui, pas parvenu à lier cette opposition de l'art et du non-art à « des phénomènes plus ambigus comme la reproduction de l'objet d'art par les médias ». Or, il apparaît évident, pour Graham, en tant que galeriste, que l'œuvre acquiert sa pleine valeur dans le domaine de l'art lorsqu'elle est exposée en galerie et qu'elle devient l'objet de critiques, mais aussi et surtout lorsqu'elle est « reproduite dans une revue d'art ». Il écrit à ce propos : « Ainsi les traces écrites et photographiques d'une installation qui n'existait plus, accompagnées d'une quantité d'informations, devenaient le fondement de la célébrité de l'œuvre et, en grande partie, de sa valeur économique. »

L'objet d'art est certes indissociable de la galerie qui le représente. Mais le rôle du magazine d'art donne « une forme d'indépendance puisque l'objet d'art appartient aussi au cadre culturel général dont le magazine fait partie ».

De plus, le magazine reflète diverses catégories sociales et économiques en fonction de sa spécificité. Il vise un public et un domaine précis. Il est également financé par des publicités ce qui « garantit une certaine valeur » aux œuvres et aux expositions « qui peuvent être mises sur le marché en tant qu'art ». Les ventes de ces magazines rapportent également de l'argent. Celui-ci permet à la galerie d'avoir plus de publicité dans les revues d'art et, ainsi, d'avoir plus de visibilité sur le marché de l'art. Les magazines deviennent, en ce sens, un « lieu » depuis lequel se détermine la valeur d'une œuvre. Sa reproductibilité la rend, quant à elle, plus accessible.

Les démarches de l'art minimal et du Pop Art informent sur le travail que Graham lui-même va mener dans les pages de magazines à la fin des années 1960. Il conçoit, en effet, ses magazines d'œuvres avec des œuvres « qui existaient par elles-mêmes » à l'image de l'art minimal et qui « étaient aussi, par leur contexte, en rapport avec l'information contenue dans les autres pages de la revue » à l'image du Pop Art qui se nourrit d'images de magazine et qui « trouve ses racines » dans la culture populaire.



Schema (Mars 1966), 1966-1970, Quinze feuilles de papier imprimé et papier avec feutre, crayon de couleur, crayon, dactylographie et stylo à bille sur carton de couleur, 52.1 x 41.9, MoMA

Graham utilise la structure physique et le contexte des pages imprimées dans les publications pour créer une série de « poèmes ». Les panneaux comprennent des pages de contributions de Graham à des livres d'artistes, des catalogues d'exposition et des périodiques ainsi que des notes pour des textes inédits. Ces « poèmes » définissent la composition et son environnement contextuel. Ils donnent forme à une structure ouverte, mais très définie. Comme Graham l'a décrit dans *Schema* : « Il est complètement autoréférentiel. Au lieu de se rapporter au cube blanc de la galerie, l'œuvre implique la "matérialité" de ses propres informations autoréférentielles. Comme l'information des magazines est jetable, les pages ont défait l'aura monétaire de l'art des galeries et ont également eu la vertu de positionner l'art dans un domaine populaire et accessible au public. Placer l'œuvre dans le contexte de la page de magazine permet de la lire en juxtaposition avec la critique d'art, les revues d'art et les reproductions de magazines d'art d'objets d'art installés dans les espaces d'exposition. »

Cette œuvre subvertit ainsi la logique institutionnelle des magazines d'art et, donc, celle du monde de l'art. Elle lui permet d'affirmer « un double fonctionnement » qui est à la fois faire de l'art et être critique d'art.

-Art Workers Coalition, « Revendications » (1969-1970), traduit dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 982-984

Le texte « Revendications » de l'Art Workers Coalition (AWC), rédigé entre 1969 et 1970, est un manifeste politique et artistique qui exprime les revendications d'artistes face aux institutions culturelles, notamment les musées. Il apparaît dans un contexte de contestation sociale et politique marqué par la guerre du Vietnam, les luttes pour les droits civiques et les mouvements féministes.

L'AWC rassemble des artistes, critiques et intellectuels qui se définissent comme des « travailleurs de l'art » (art workers), et non comme des génies isolés. Leur texte remet en cause la neutralité supposée du musée et affirme que l'art est profondément lié aux rapports de pouvoir, à l'économie et à la politique.

En quoi le texte « Revendications » de l'Art Workers Coalition transforme-t-il la conception de l'artiste, de l'œuvre et de l'institution muséale ?

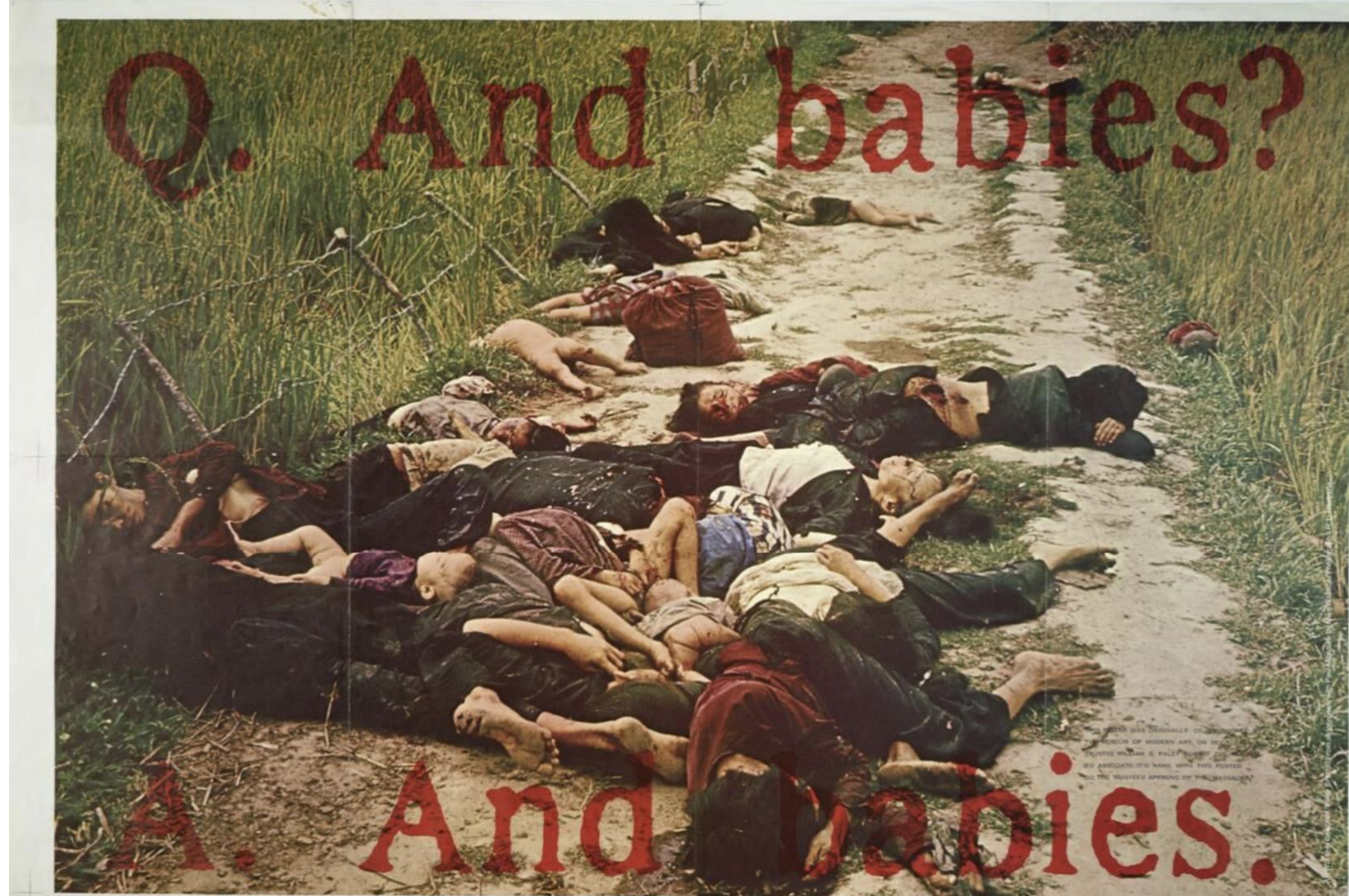
And babies / Q. And babies? A. And babies, 1969–1970

- Affiche anti-guerre réalisée par Irving Petlin, Jon Hendricks et Frazer Dougherty.
- Basée sur une photographie du massacre de My Lai (Vietnam).
- Diffusée à environ 50 000 exemplaires et largement utilisée dans les manifestations.

- Elle est considérée comme l'une des œuvres politiques les plus importantes du début des années 1970.

Importance artistique :

- Appropriation d'images médiatiques.
- Esthétique documentaire radicale.
- Modèle du graphisme militant contemporain.



I. La redéfinition de l'artiste : de créateur individuel à travailleur collectif

1. L'artiste comme « travailleur »

L'AWC refuse la figure romantique de l'artiste autonome.

En se définissant comme « travailleurs de l'art », les membres du collectif :

- revendiquent des droits économiques et sociaux,
- dénoncent la précarité des artistes,
- s'inscrivent dans une logique de lutte collective.

Cette approche rapproche l'art du monde du travail et des luttes syndicales.

2. Exemple d'œuvre et de pratique

• Guerrilla Art Action Group (GAAG), *Blood Bath*, 1970

→ Performance au MoMA où les artistes jettent du sang animal dans le hall du musée.

→ Dénonciation de la guerre du Vietnam et de la complicité des institutions culturelles.



II. La critique des institutions muséales

1. Le musée comme lieu de pouvoir

Le texte de l'AWC critique le fonctionnement des musées :

- absence de représentation des artistes minoritaires (femmes, artistes racisés),
- opacité des décisions curatoriales,
- dépendance au mécénat privé.

Le musée est présenté non comme un espace neutre, mais comme un instrument idéologique.

2. Exemple d'œuvre et d'action

• **Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 1968-1972***

→ Musée fictif qui parodie l'institution muséale.

→ Dénonciation des mécanismes de légitimation de l'art.

• **Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art, 1969!*, sous-titré *Proposal for an Exhibition « Care »*, 1969**

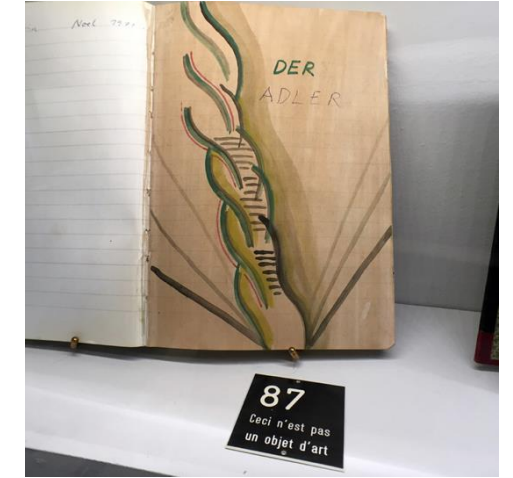
→ Texte et performances valorisant le travail invisible (entretien, reproduction sociale).

→ Critique des hiérarchies entre art noble et travail domestique.

Analyse :

Ces œuvres participent à la « critique institutionnelle », mouvement qui interroge les structures de pouvoir du monde de l'art, comme le fait l'AWC.

Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-1972



L'exposition de Marcel Broodthaers interroge la définition et le statut de l'œuvre d'art à travers l'ironie et la référence à Magritte. Dès l'entrée, une malle fermée invite le visiteur à imaginer son contenu. Cette expérience de pensée s'appuie sur le symbole une œuvre à la fois présente et absente. Elle a pour seule indication : "Ceci n'est pas une œuvre d'art" brouillent la frontière entre art et objets ordinaires. La section financière, avec un lingot d'or transformé en œuvre vendue au double de sa valeur, révèle le lien entre art et marché. L'exposition dénonce ainsi les tabous et les limites du monde muséal, tout en questionnant son accessibilité au public.

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969

Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death--do your own thing, dynamic change.

The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing;

Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporary art museum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.

Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

MAINTENANCE ART

-2-

Mierle Laderman Ukeles

C. Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.) The mind boggles and chafes at the boredom. The culture confers lousy status on maintenance jobs--minimum wages, housewives--no pay.

clean your desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your toes, change the baby's diaper, finish the report, correct the typos, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, watch out don't put things in your nose, what shall I wear, I have no sex, pay your bills, don't litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I'm out of perfume, say it again--he doesn't understand, seal it again--it leaks, go to work, this art is dusty, clear the table, call him again, flush the toilet, stay young.

D. Art:

Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. "We have no Art, we try to do everything well." (Balinese saying).

Avant-garde art, which claims utter development, is infected by strains of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials.

--Process art especially claims pure development and change, yet employs almost purely maintenance processes.

E. The exhibition of Maintenance Art, "CARE", would zero in on pure maintenance, exhibit it as contemporary art, and yield, by utter opposition, clarity of issues.

MAINTENANCE ART

-3-

Mierle Laderman Ukeles

II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: Three parts: personal, general, and Earth Maintenance.

A. Personal Part:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (go to now separately) I "do" Art.

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum as I customarily do at home with my husband and my baby (right, or if you don't want me around at night I would come in every day) for the duration of the exhibition, and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. "floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings"), cook, invite people to eat, clean up, put away, change light bulbs. I might save and make agglomerations and dispositions of all functional refuse. The exhibition area might look "empty" of art, but it will be maintained in full public view.

My working will be the work.

B. General Part: Everyone does a hell of a lot of noodling maintenance work. The general part of the exhibition would consist of interviews of two kinds.

1. Previous interviews of, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from "maintenance man", maid, sanitation man, mailman, union man, construction worker, librarian, grocery store man, nurse, doctor, teacher, museum director, salesman, baseball player, child, criminal, bank president, mayor, movie star, artist, etc., about what they think maintenance is; how they feel about spending whatever parts of their lives on maintenance activities; what is the relationship between maintenance and freedom; what is the relationship between maintenance and life's dreams.

These interviews will be typed and exhibited.

MAINTENANCE ART

-4-

Mierle Laderman Ukeles

2. Interview Room--for spectators at the Exhibition: A room of desks and chairs where professional (?) interviewers will interview the spectators at the exhibition along same questions as typed interviews (in 1. above). The responses should be personal.

These interviews are taped and replayed throughout the exhibition area.

C. Earth Maintenance:

Everyday, a container of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum: 1) the contents of one sanitation truck; 2) a container of polluted air; 3) a container of polluted Hudson River; 4) a container of ravaged land. Once at the exhibition, each container will be serviced: purified, depolluted, rehabilitated, recycled, and conserved by various technical (and/or pseudo-technical) procedures either by myself or scientists.

These servicing procedures are repeated for the duration of the exhibition.

Mierle Laderman Ukeles remet en question les distinctions traditionnelles entre l'art et les travaux d'entretien. Dans son manifeste, Ukeles décrit une pratique artistique qui révèle le travail invisible de l'entretien et des soins quotidiens, dans les espaces domestiques, les espaces publics et les institutions. *Manifesto for Maintenance Art* entre en résonance avec des travaux importants menés depuis la fin du xx^e siècle dans le champ de la philosophie morale et des sciences sociales autour d'un « paradigme du care ». Celui-ci émerge dans le contexte des politiques néolibérales qui, dans les sociétés occidentales, ont creusé les inégalités et contribué à l'émergence d'une classe de femmes économiquement et politiquement vulnérables.

III. L'art comme outil de transformation sociale

1. Des revendications concrètes

Le texte de l'AWC formule des demandes précises :

- gratuité des musées,
- représentation des artistes marginalisés,
- transparence des politiques d'acquisition,
- implication des artistes dans les décisions institutionnelles.

L'art devient un champ de lutte politique.

2. Exemple d'œuvres

• Joseph Beuys, *7000 Eichen*, 1982

→ Projet participatif de plantation d'arbres.

→ Illustration de l'idée d'art comme action sociale (« sculpture sociale »).



7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung (« 7000 chênes – reboisement urbain plutôt qu’administration urbaine ») est un projet artistique lancé par Joseph Beuys en 1982 à l’occasion de la Documenta 7 à Kassel. L’œuvre consiste à planter **7000 chênes**, chacun accompagné d’une **stèle de basalte** verticalement dressée. La plantation s’est étendue sur plusieurs années (jusqu’en 1987) et a transformé durablement l’espace urbain de Kassel.

Il ne s’agit donc pas d’un objet artistique traditionnel, mais d’un **processus** inscrit dans le temps et l’espace.

Beuys s’inscrit dans l’art conceptuel et l’art contemporain élargi, mais il va plus loin :

l’œuvre n’est pas un produit fini,

elle est un **acte collectif**,

elle implique la participation des habitants, des institutions et des donateurs. *7000 Eichen* remet en question la définition classique de l’œuvre d’art comme objet autonome.

Elle devient un **projet social et écologique**.

Beuys développe le concept de **Soziale Plastik** (« sculpture sociale »). Dans ce cadre :

l’arbre = transformation organique et vivante,

la pierre = permanence, mémoire, structure,

la ville = matériau artistique,

les citoyens = co-créateurs.

Le choix des matériaux est essentiel :

Le chêne :

- symbole de croissance, de durée, de nature,
- enracinement dans le territoire,
- temporalité longue (l'arbre grandit sur des décennies).

Le basalte :

- pierre volcanique, dure, stable,
- marqueur visuel dans l'espace urbain,
- contrepoint à la vitalité de l'arbre.

L'association arbre/pierre met en tension :

- nature / culture
- vivant / minéral
- temps biologique / temps historique.



Beuys est engagé dans les mouvements écologistes et fonde le parti des Verts allemands.

7000 Eichen est aussi :

- une critique de l'urbanisme moderne,
- une réflexion sur la crise écologique,
- une proposition d'action concrète.

L'œuvre anticipe les débats contemporains sur :

- la durabilité,
- l'écologie urbaine,
- la participation citoyenne.

Beuys transforme la figure de l'artiste : non plus créateur d'objets, mais médiateur, initiateur, catalyseur social.

L'artiste devient un acteur politique et social.

Cela remet en cause la séparation entre :

art et vie,
esthétique et éthique,
musée et espace public.

IV. Portée historique et théorique du texte

Le texte de l'AWC s'inscrit dans plusieurs dynamiques majeures :

1. Mai 68 et les mouvements contestataires

→ Politisation de la culture et de l'art.

1. Art conceptuel et performance

→ Déplacement de l'œuvre vers l'idée et l'action.

1. Critique institutionnelle

→ Hans Haacke, Daniel Buren, Andrea Fraser.

Andrea Fraser, artiste américaine née en 1965, est une figure majeure de la critique institutionnelle. À travers la performance, la vidéo et le texte, elle analyse les mécanismes sociaux, économiques et symboliques du monde de l'art, en explorant les motivations des artistes, collectionneurs, institutions et publics. Son travail, nourri par des approches féministes et conceptuelles, mêle analyse critique, humour et émotion pour révéler les réalités cachées du système artistique.



Études postcoloniales et féministes

→ Question de la représentation et du pouvoir.

Le texte de l'AWC marque une rupture durable dans la manière de penser l'art : l'institution devient un objet d'analyse critique.

Le texte « Revendications » de l'Art Workers Coalition constitue un moment clé de l'histoire de l'art contemporain. Il transforme la figure de l'artiste, remet en cause la neutralité du musée et affirme la dimension politique de l'art. En faisant du monde de l'art un terrain de lutte, l'AWC ouvre la voie à des pratiques critiques qui influencent encore l'art contemporain actuel.

Le texte montre que l'art n'est pas seulement un espace esthétique, mais aussi un espace de pouvoir et de contestation.

scénographie

I. Définir la scénographie d'exposition

1) Définition

La scénographie d'exposition est l'art d'organiser l'espace, les œuvres, la lumière, les textes et la circulation afin de produire une expérience intellectuelle et sensible pour le visiteur.

Elle se situe à l'intersection de :

- l'histoire de l'art (discours scientifique),
- la muséologie (fonction du musée),
- l'architecture et le design,
- la médiation culturelle.

2) Trois fonctions fondamentales

Montrer (rendre visible)

Interpréter (produire du sens)

Orienter (organiser la perception et le parcours)

La scénographie est donc :

- un outil de médiation,
- un dispositif de pouvoir,
- une écriture de l'histoire de l'art.

Elle désigne l'ensemble des choix qui organisent la présentation des œuvres :

spatialisation (architecture, parcours),
accrochage (disposition des œuvres),
lumière,
couleurs,
textes,
dispositifs multimédias.

Elle articule :

un discours scientifique (curatorial),
une expérience sensible (esthétique),
un parcours du regard (visuel).

- **2) Différence entre muséographie et scénographie**

En pratique, ces trois dimensions sont indissociables.

Terme	Définition
Muséographie	Organisation générale du musée et de ses fonctions
Scénographie	Mise en espace concrète d'une exposition
Commissariat	Conception intellectuelle de l'exposition

II. Brève histoire de la scénographie d'exposition

1) Le modèle classique : le musée comme temple (XVIIIe–XIXe siècle)

Exemples :

- Le Louvre après la Révolution,
- Les musées encyclopédiques.

Caractéristiques :

- accrochage dense (salon),
- hiérarchie des genres,
- perspective frontale.

Fonction : affirmer un canon artistique et national.

2) Le tournant moderne : le « white cube » (XXe siècle)

Concept analysé par Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* (1976).

Caractéristiques :

murs blancs,
neutralité apparente,
isolement des œuvres.

Paradoxe :

la neutralité est une idéologie.

3) Les avant-gardes et la rupture scénographique

Exemples historiques :

- Exposition du Bauhaus (1923) qui est immersive
- Exposition surréaliste (1938, Galerie des Beaux-Arts, Paris) qui présente des dispositifs expérimentaux,
- Expositions d'El Lissitzky qui met en scène l'espace

4) Le tournant contemporain : l'exposition comme œuvre

Depuis les années 1960 :

installation,
art in situ,
exposition immersive.

Exemples :

Harald Szeemann (*When Attitudes Become Form*, 1969),
Centre Pompidou,
Biennales.

Le commissaire devient auteur.

III. Typologie des scénographies

Type de scénographie	Principe	Avantages / Effets	Limites / Enjeux
Scénographie chronologique	Parcours linéaire organisé selon le temps historique	Clarté pédagogique ; lisibilité de l'évolution artistique	Illusion d'un progrès continu ; vision téléologique de l'histoire de l'art
Scénographie monographique	Exposition centrée sur un artiste	Construction de la figure de l'artiste ; cohérence stylistique	Renforcement du mythe du génie ; occultation des contextes collectifs
Scénographie dialogique	Confrontation d'œuvres ou d'artistes	Production de sens par le rapprochement ; création de dialogues visuels	Rapprochements parfois artificiels ; interprétation orientée
Scénographie thématique	Regroupement d'œuvres selon des concepts (corps, modernité, politique, abstraction, etc.)	Lecture transversale ; mise en évidence de problématiques communes	Décontextualisation historique ; risque d'anachronisme
Scénographie immersive	Implication sensorielle du visiteur (espace, lumière, son, dispositifs interactifs)	Expérience sensible renforcée ; engagement du public	Risque de spectacularisation ; dilution du contenu historique

V. Méthodologie : comment analyser une scénographie ?

Type d'analyse

Questions clés

Analyse spatiale

- Quel est le parcours ?
- Linéaire ou libre ?
- Hiérarchie des salles ?

Analyse visuelle

- Accrochage dense ou minimal ?
- Dialogues entre œuvres ?
- Échelles et formats ?

Analyse discursive

- Quels textes accompagnent les œuvres ?
- Quel vocabulaire est utilisé ?
- Quel récit est construit ?

Analyse idéologique

- Quelle vision de l'histoire de l'art est proposée ?
- Quels choix sont implicites ?

Étude de cas : Scénographie de la collection permanente du Musée d'Art Moderne de Paris (MAM Paris)

1. Contexte

- Collection du XXe et XXIe siècle
- Parcours permanent : « La Vie moderne »
- Artistes majeurs : Picasso, Braque, Matisse, Delaunay, Léger, Soulages, Hartung, Hantaï, Zao Wou-Ki, Picabia
- Combinaison chronologie / thématiques

2. Analyse scénographique (tableau synthétique)

Type d'analyse	Observation dans le parcours permanent	Effets / Enjeux
Spatiale	Parcours semi-linéaire ; progression chronologique avec bifurcations thématiques	Guide le visiteur tout en laissant une lecture flexible ; favorise le dialogue entre œuvres de périodes différentes
Visuelle	Accrochage aéré ; alternance de grandes salles et espaces intimes ; juxtaposition de grandes et petites œuvres	Met en valeur les contrastes formels et stylistiques ; rythme la visite
Discursive	Cartels explicatifs et textes thématiques (ex. abstraction, modernité)	Orientent l'interprétation ; transmettent le récit du canon de l'art moderne
Idéologique	Valorisation des artistes occidentaux majeurs ; intégration progressive d'œuvres moins connues	Fabrique une vision canonique tout en introduisant des perspectives critiques

3. Exemples précis

Artiste / Salle	Type de scénographie	Effets sur le visiteur
Delaunay, Matisse	Monographique	Accent sur la couleur et le rythme ; œuvres monumentales isolées
Soulages, Hartung	Dialogique / série	Mise en évidence du geste, de la matière ; lecture transversale
Picabia / De Chirico	Dialogique / confrontation	Création de sens par contraste ; rapprochements inattendus

4. Enjeux de la scénographie

1. Narration historique : raconter un siècle de modernité
2. Dialogue entre œuvres : révéler continuités et ruptures stylistiques
3. Expérience du visiteur : alternance de salles monumentales et intimes pour rythmer la visite
4. Pouvoir symbolique : construction du canon artistique et choix implicites d'œuvres et d'artistes

5. Conclusion

- La scénographie de la collection permanente est une **interprétation de l'histoire de l'art**
- Elle hiérarchise, met en dialogue et guide le regard
- Voir les œuvres au musée, ce n'est jamais les voir « brutes » : elles sont toujours mises en scène.

Un département historique du musée — l'**ARC** (*Animation, Recherche, Confrontation*) — a joué un rôle pionnier dans la **présentation de l'art contemporain** dès la fin des années 1960.

Qu'est-ce que l'ARC ?

Élément	Description
Nom complet	<i>Animation, Recherche, Confrontation</i> (ARC)
Création	1966–1967, initié par Pierre Gaudibert au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Mission	Présenter des expositions contemporaines radicales et expérimentales , en dialogue avec les recherches artistiques les plus actuelles.
Fonction historique	Développer un lien direct entre artistes, œuvres et public, avec une vision active de l'art comme interaction vivante, reflétant les mutations sociales et esthétiques de l'époque.
Statut	Département du musée, intégré à partir de la fin des années 1980 mais avec ses archives et sa programmation toujours valorisées aujourd'hui.

Une politique curatoriale expérimentale

Sous la direction de **Pierre Gaudibert**, puis plus tard de **Suzanne Pagé** et d'autres responsables, l'ARC a organisé :

- des **expositions de jeunes artistes** et de mouvements émergents ;
- des **projets interdisciplinaires** mêlant arts plastiques, musique, danse ou cinéma ;
- des confrontations entre artistes établis et avant-gardes.

Cela a permis de faire du musée un lieu pertinent pour **l'art contemporain vivant**, complémentaire à son rôle de conservateur d'histoire de l'art moderne.

Impact sur la collection du musée

L'action de l'ARC a contribué à :

- **enrichir les collections contemporaines** du musée en acquérant ou exposant des œuvres fondatrices de mouvements clés (figuration narrative, supports/surfaces, etc.).
- **renouveler la scénographie des espaces** en intégrant des pratiques plus « ouvertes » (performances, installations, projets conceptuels).
- **former des publics nouveaux** à l'art contemporain à travers des formats d'exposition moins traditionnels.

Ainsi, ARC a participé à changer l'idée que l'on se fait du musée : non plus seulement un lieu d'exposition d'œuvres « canoniques », mais un **laboratoire vivant de la création actuelle**.

4. Analyse scénographique : ce que l'ARC change dans la visite

Par son nom même, *Animation, Recherche, Confrontation* implique une **mise en exposition plus dynamique** : confrontations d'œuvres, hybridations disciplinaires, dialogues esthétiques et thématiques continues.

Dimension	Approche ARC	Effet pour le visiteur
Parcours	Réactualisé selon projets artistiques plutôt que linéaire	Lecture ouverte et non hiérarchique
Accrochage	Parfois déstabilisant ou non conventionnel	Renouveau de la perception des formats et des matériaux
Textes et médiation	Forte présence de contextes expérientiels	Dialogue direct avec les problématiques contemporaines
Expérience sensorielle	Plus immersive, parfois interdisciplinaire	Participation active plutôt que simple contemplation

L'ARC du Musée d'Art Moderne de Paris incarne une **expérimentation scénographique et curatoriale** :

- il a étendu la collection vers l'art contemporain,
- il a introduit une **approche plus vivante et participative** de l'exposition,
- il a contribué à transformer le musée en un espace critique, réflexif et réactif aux évolutions des pratiques artistiques.