

ETC



## L'artiste et le commissaire : vers une thérapie de couple

Joan Fontcuberta

Number 45, March–April–May 1999

L'artiste et/ou le commissaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35454ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Fontcuberta, J. (1999). L'artiste et le commissaire : vers une thérapie de couple. *ETC*, (45), 23–28.

## L'ARTISTE ET LE COMMISSAIRE : VERS UNE THÉRAPIE DE COUPLE



Joan Fontcuberta, vue partielle de l'exposition présentée à Vox, en novembre 1998.

**J**e vous propose deux anecdotes. La première prend son origine dans la ville où je réside, Barcelone, au moment où une exposition monographique dédiée à un artiste contemporain, Craigie Horsfield, fut organisée dans un musée conjointement par trois commissaires : le conservateur du musée, un commissaire français et un autre, anglais. On a l'habitude de voir un commissaire travailler avec un groupe d'artistes pour préparer une exposition collective, mais pour une exposition individuelle, le fait qu'un artiste seul travaille avec un collectif de commissaires, me sembla être une nouveauté.

La deuxième anecdote a été portée à ma connaissance à l'occasion de la dernière *Documenta* de Kassel, alors que beaucoup de journalistes ont demandé aux organisateurs des photos pour illustrer leurs articles et ont ainsi obtenu un portrait de sa directrice artistique, Catherine David. Dans beaucoup de rubriques publiées dans la presse, le visage de cette commissaire a en effet représenté l'image de marque de l'événement. Ni les artistes participants, ni les œuvres qui constituaient l'exposition n'ont accompli cette fonction de synthèse.

Mais derrière ce genre d'anecdotes, on rencontre le symptôme d'un nouvel équilibre de forces dans le milieu artistique. Le commissaire prend un espace qu'il n'avait pas avant.

C'est une situation néanmoins déjà vécue dans d'autres manifestations artistiques. Par exemple, il y a eu des périodes dans l'histoire du cinéma où on allait voir les films d'un certain acteur (par exemple Humphrey Bogart) et d'autres où on allait voir les films d'un certain directeur ou metteur en scène (par exemple Fassbinder). C'est pareil en musique : parfois on va assister à un concert, attiré par le chef d'orchestre ou par le soliste.

Mais dans l'histoire des arts visuels, la situation est probablement plus complexe. L'histoire de l'art a évolué de l'histoire des œuvres d'art (souvent anonymes) à une histoire des artistes (à partir surtout de la Renaissance et spécialement du Romantisme). Le génie individuel de l'artiste est passé au génie collectif des écoles et des tendances avec les avant-gardes, mais l'accent a toujours été mis sur les agents producteurs de l'art. Ce n'est que depuis récemment que nous nous rendons compte de l'importance des marchands, des collectionneurs, des critiques et, évidemment, des commissaires.

Le système de l'art tel qu'on le connaît n'est qu'une manifestation du système capitaliste et pourtant, à une autre échelle, sa structure et ses contradictions sont les mêmes. D'un autre côté, la prolifération des expositions montre jusqu'à quel point celles-ci sont devenues une supra-œuvre ou, plus encore, un médium. Un médium qui







Installation à la Fondation Tàpies, Barcelone, 1995.



est géré par les lois du spectacle et de l'industrie culturelle. Les expositions sont en train de devenir des événements autoréférentiels qui se justifient par eux-mêmes, qui passent par-dessus les œuvres d'art, leur analyse et leur diffusion. La distribution devient aussi importante que la production. L'efficacité de ce système exige une division plus spécialisée du travail, qui se manifeste dans une nouvelle constellation de rôles. Le conflit naît du fait que beaucoup d'artistes refusent d'accepter cette exigence de partage. Parce que le commissaire ne se trouve pas séparé du fait artistique, ni ne cherche une vérité objective et externe au fait artistique mais tout au contraire, il est absolument impliqué dans le cheminement de l'artiste et de l'œuvre d'art.

Beaucoup d'artistes contemporains souffrent de cauchemars dans lesquels les commissaires sont des ogres qui veulent les dévorer. Dans leur argot, il y a la catégorie « exposition d'artiste » opposée à « exposition de commissaire ». L'« exposition de commissaire » est une étiquette péjorative, qui veut dire que les œuvres choisies illustrent le discours d'autrui, le discours d'un commissaire. C'est la force de ce discours qui intéresse, parce que les œuvres peuvent être circonstancielles, aléatoires, interchangeables. Il y a le risque que l'œuvre d'art soit extrapolée de son intention originale ou du territoire auquel son auteur l'avait destinée. On se trouverait alors devant des cas de manipulation, d'instrumentalisation, de tergiversation... Il s'agit d'accusations très graves qui posent plutôt un problème moral : la liberté de création de l'artiste en opposition à la liberté d'interprétation du commissaire.

En fait, s'il y a déformation dans une œuvre par l'action d'un commissaire, c'est que l'artiste consent à cette déformation. Un artiste professionnel devrait prendre la responsabilité de défendre son travail. À la limite, il y a les droits de propriété intellectuelle qui protègent le droit moral des créateurs, même si parfois les législateurs ont été ambigus. En Espagne, une loi récente, qui date de 1987, établit que l'auteur d'une œuvre de création peut décider de refuser la publication de son travail, même si celui-ci a été acheté par un collectionneur ou un musée. Par contre, l'auteur d'une œuvre ne peut empêcher l'exposition publique de celle-ci, c'est-à-dire son inclusion dans une exposition par un commissaire, si le propriétaire de l'œuvre est d'accord. Si un artiste se considère vexé par la présentation de son travail dans un certain contexte (par exemple, une exposition d'art raciste) il doit présenter une plainte au juge et c'est celui-ci qui en décide.

Mais la plupart du temps, l'artiste, même à contre-cœur, accepte de collaborer avec le commissaire : comme Faust quand il vend son âme au diable, tout le monde est conscient qu'il s'agit d'une situation dramatique et perverse dans laquelle l'importance d'un artiste (sa valeur face aux musées, aux collectionneurs, aux critiques, aux institutions qui donnent des bourses, etc.), se mesure par l'épaisseur de son c.v., c'est-à-dire par le nombre de participations dans des expositions importantes. D'un autre côté, très souvent aussi, le prestige d'un commissaire se mesure par le nombre d'artistes reconnus qu'il a découverts et soutenus, même si parfois ces artistes sont directement « inventés » et plus tard rejetés comme de vieux kleenex.

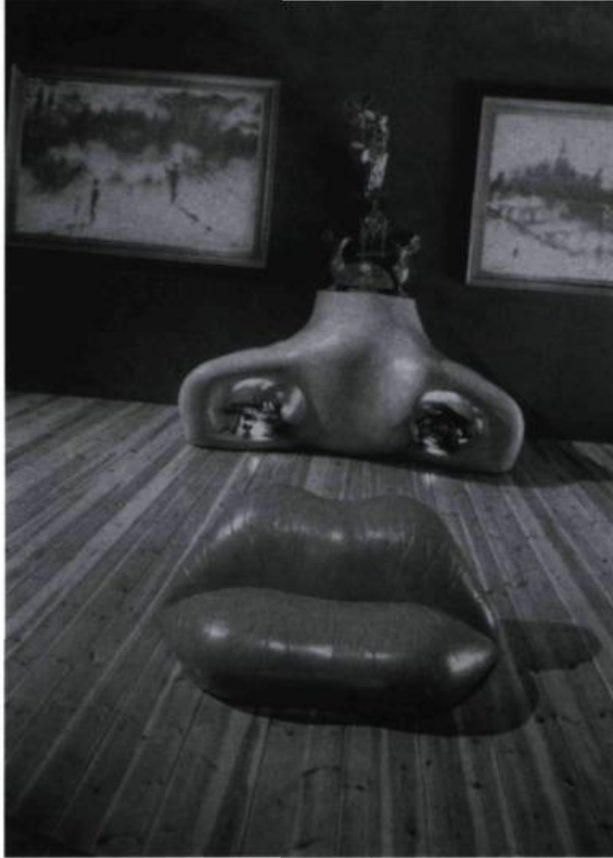
La tension entre l'artiste et le commissaire exprime une crise très claire, mais la crise est toujours positive en art. L'art se vivifie dans la crise. C'est le succès et le consensus qui tuent l'art. À la limite, on ne critique pas l'émergence des commissaires mais leur arrogance et abus de pouvoir éventuels. On ne questionne pas le commissaire en soi mais le commissaire vedette. Et dans une logique symétrique, il faudrait ajouter que l'artiste devrait renoncer à la stratégie de naïveté systématique et accepter que le commissaire puisse être une interface logique entre son œuvre et le public.

Peut-être la photographie est-elle la discipline dans laquelle la figure de l'artiste et celle du commissaire restent les plus proches. Sûrement parce que la création en photographie consiste à choisir plutôt qu'à faire. Et c'est la mise en valeur à l'intérieur de l'acte du choix qui est aussi la compétence du commissaire. Il y a des photographes comme Lee Friedlander qui, chaque jour, comme discipline de travail, s'imposent la tâche d'exposer au minimum une dizaine de films de 36 poses. La véritable création alors ne consiste pas à déclencher l'obturateur 360 fois par jour, mais à décider chaque année parmi le nombre de négatifs qui résultent de l'acte de multiplier 10 x 36 x 365, lesquelles de ces prises de vues sont valables et comment les articuler pour construire un sens.

Cela nous amène à des expériences intéressantes qui font l'objet de controverses. Par exemple, à sa mort, le photographe Garry Winogrand laisse des centaines de bobines de film exposées, mais sans être développées. Que faire avec cela ? L'image latente insinue-t-elle une intention ? Une œuvre inachevée ? Une œuvre dans un état embryonnaire ? Solution au problème : le Musée d'art moderne de New York organise une exposition posthume de Winogrand. Son conservateur John Szarkowski prend une décision osée, historique : il fait développer les films, tirer des planches contacts. Après il sélectionne quelques négatifs qui sont agrandis et présentés au public. La question est : comment faire cette sélection ? Szarkowski répond que, après avoir étudié de façon exhaustive la production antérieure de Winogrand, il est capable d'en déduire quel critère le photographe aurait lui-même adopté. L'exposition montrait en effet les planches-contacts et les tirages choisis, avec une explication du processus de sélection. Tout était transparent. Cependant même si l'effort du commissaire était honnête, il était aussi condamné à la spéculation la plus radicale. Et voilà l'intérêt de l'expérience. Parce que justement, depuis les années 80, une grande partie de la création artistique est aussi une recreation, une création à partir d'une création. Pourrait-il en être autrement ?

Et si nous transférons le débat à l'autre aspect du problème, nous trouvons aussi des expériences remarquables. Le pouvoir du commissaire symbolise le pouvoir en général et beaucoup d'artistes prennent cette gestion de pouvoir comme cible. Par exemple, pour une exposition présentée à la Maison Européenne de la Photographie à Paris en septembre 1998, le peintre Vincent Corpet a demandé à un certain nombre d'artistes reconnus de le photographier. Après, Corpet est allé trouver trois commissaires chevronnés, leur a confié les négatifs comme matériau brut à partir duquel chacun a procédé à des





*Le sourire de Mae West. Tirage vintage, 1957. Collection Musée Dalí (donation Comtesse Pompadour-Boussières).*

tirages et à un accrochage personnel. Régis Durand a pris le parti de la reproduction en photocopie et déterminé cinq formats attribués aux photos numérotées selon un mode aléatoire. Jean-Hubert Martin a choisi d'uniformiser les clichés en fonction de la taille du sujet qu'il a voulu partout la même, en faisant varier les formats. Jean-Luc Monterosso a agrandi et exposé les pages du *Who's Who* consacrées aux personnalités ayant fait un portrait, en leur adjoignant comme étiquette le cliché dont chacune est l'auteur. Avec cette inversion de rôles, Corpet fait une critique amusante qui met en évidence le potentiel transformateur du commissaire.

Le photographe allemand Joachim Schmid nous apporte des initiatives aussi incisives. Schmid pense qu'il y a déjà trop d'images dans le monde et qu'il nous faut une écologie visuelle. En conséquence, il s'impose d'arrêter la contamination iconographique qui nous entoure et par contre, il faut recycler et adapter ce qui existe déjà. Pour cette raison, Schmid ramasse toutes les photos qu'il est capable d'obtenir : dans les poubelles, sur les trottoirs, dans des labos d'amateur, dans les archives des industries ou des journaux, dans les marchés aux puces, etc. À partir de cette quantité énorme d'images, il déclenche plusieurs parcours. Par exemple, avec son collègue Adib Fricke, il crée la Collection Schmid-Fricke de Chefs-d'œuvre de la Photographie, en choisissant des images anonymes dans lesquelles on pourrait identifier le style caractéristique des grands maîtres du médium : un Atget, Stieglitz, Sander, Man Ray, Moholy-Nagy, Ansel Adams, etc., Schmid et Fricke nous montrent que le génie est une catégorie construite historiquement, qu'il s'agit d'une qualité qui appartient à l'observateur ou, si vous préférez, à la rhétorique du commissariat. Dans d'autres projets, il sélectionne et regroupe des images par critères arbitraires, extravagants, idiots : bébés qui pleurent, voitures jaunes, paysages flous,

prises de vue décadrées, joueurs de football... Il présente des milliers d'images qui se ressemblent et qui recouvrent les cimaises de musées ou de galeries comme des mosaïques gigantesques. Cela ne sert à rien, sinon à créer des typologies inutiles dans un geste qui ironise sur la fabrication du sens à partir de n'importe quelle source d'œuvres.

Finalement, je voudrais me référer à mon propre projet, *L'artiste et la photographie*, objet de l'exposition présentée à la Galerie Vox en novembre 1998. Il s'agissait à l'origine d'un projet conçu dans le cadre d'une exposition collective à la Fondation Tàpies de Barcelone en 1995, dont le titre était *La fi dels museus* (« *La fin des musées* »). En catalan, il y a un jeu de mots dans le titre, car il signifie en même temps la fin et la fonction. Les commissaires Thomas Keenan et John Hanhardt avaient assemblé un groupe d'artistes dont le travail interroge la nature et l'avenir de l'institution muséale (Marcel Broodthaers, Ylia Kabakov, Christian Boltanski, Sophie Calle, Louise Lawler, Dan Graham et beaucoup d'autres). Je fus également invité à participer et, puisque l'exposition allait se dérouler à Barcelone, j'ai conçu l'idée d'examiner une certaine identité artistique à partir de héros de la « scène locale » tels que Picasso, Miró, Dalí et Tàpies, chacun ayant son musée monographique.

Les petites installations présentées dans chacune de ces institutions devaient montrer jusqu'à quel point l'autorité de l'œuvre d'art en conditionne la perception. J'ai fait des images photographiques qui parodient leurs motifs d'inspiration et qui essaient d'adapter leur style, qui est celui du langage de la peinture, à celui de la photographie. J'ai commencé par bricoler des histoires basées sur le mythe de la découverte d'archives inconnues ou de matériaux oubliés. L'hypothèse à vérifier était : si dans la Fondation Miró il y a une image qui ressemble à un Miró, est-ce que les visiteurs vont l'identifier automatiquement



Photopinture de la série *Tàpies* : *Suite Montseny*, ca. 1960.

comme un Miró ? Jusqu'à quel point l'institution canonise-t-elle les objets qui y sont contenus et fait-elle pression pour nous les faire accepter ? Jusqu'à quel point devient-on docile face au pouvoir que le musée représente et perd-on notre sens critique ? Mais aussi, jusqu'à quel point l'establishment du musée allait-il me permettre ce jeu de transgression ? Le musée doit-il fonctionner comme le mausolée qui rend un culte et surveille la mémoire d'un artiste du passé, ou doit-il devenir, justement à partir du prétexte de la mémoire de cet artiste, une plate-forme qui stimule la créativité et l'imagination des générations suivantes ?

Pour moi, le plus important était de m'approprier le dispositif du commissaire. Je connais bien ce dispositif car j'ai souvent été commissaire d'expositions. Et cela m'a permis de le déconstruire, de le rendre évident et, avec un peu d'humour, d'en faire une représentation ridicule en exagérant d'une façon expresse son ton grandiloquent et pompeux : l'accrochage, la méthodologie scientifique, la documentation, les textes et les légendes, l'appareil académique, les brochures, les catalogues, les conférences de presse, le rapport avec les critiques et les journalistes, etc.

Le projet généra beaucoup de polémiques. Le Musée Picasso, par exemple, refusa à la dernière minute de participer. J'ai de plus eu un échange de correspondance avec le fils de Picasso, Claude, pour discuter du manque de créativité des artistes contemporains (comme moi) et de mes intentions de voler les idées de son père. Au dernier moment, la Fondation Miró m'a aussi interdit d'accrocher dans l'espace qu'on m'avait accordé, reléguant mon intervention dans un coin obscur, pour empêcher, je cite, « la confusion et les impressions équivoques que mon installation pourrait générer ». Or c'était justement ce que je voulais provoquer : il y a toujours des équivoques il importe de décider qui les gère et dans quel but. En défini-

tive, je suis très innocent. Je ne mens pas, vous ne trouverez pas de mensonges dans l'exposition, je n'attribue pas faussement ces œuvres à Miró, Picasso, etc. Ce serait un délit et je ne me considère pas comme un criminel. Ma démarche n'a rien à voir avec une falsification, même si cela est aussi un problème fascinant. Je me limite tout simplement à créer un espace d'ambiguïté où chacun va projeter sa culture, sa connaissance, ses attentes, ses croyances, ses désirs...

Bien sûr, l'institution la plus collaboratrice et la plus complice du projet fut la Fondation Tàpies (c'était son directeur à l'époque, Manuel Borja-Vilell, qui avait déclenché toute l'entreprise). En plus, Antoni Tàpies était le seul artiste vivant. Je l'ai invité à travailler pendant une journée dans mon atelier et il a accepté. Pendant quelques heures je lui ai montré, dans la chambre noire, à faire des photogrammes et des chemigrammes et, quand il est parti, j'ai continué à en faire seul. Puisque je maîtrise cette technique, mes images étaient plus sophistiquées, c'est-à-dire qu'elles semblaient plus « tàpiesiennes » que les siennes. Le jour du vernissage, quand j'ai présenté mes « tàpies » à la Fondation, Tàpies fut incapable de distinguer les images qu'il avait faites des miennes. Ce qui soulève un autre problème : celui de la condition d'auteur, de la signature.

Dans *L'artiste et la photographie*, comme dans la plupart de mes projets, j'essaie d'insinuer le doute. Toujours avec une stratégie de « contre-information », je souhaite rendre visible l'autoritarisme du musée et du commissaire. Pas pour nier leur existence, mais simplement pour provoquer une réflexion critique sur notre protocole de relations avec eux.

JOAN FONTCUBERTA