

David Tomas

## L'ÉNONCÉ

### I) LE SPECTATEUR ET L'EXPOSITION

Le spectateur d'une exposition d'art est socialement conditionné à participer à l'exposition, qui est conçue en tant qu'événement socioesthétique élaboré selon des paramètres spécifiques. Cette participation se traduit sous la forme d'une expérience perceptuelle soigneusement orchestrée qui se déploie à l'intérieur d'un espace architectural clairement défini et désigné de façon générique comme le cube blanc. Bien que les expositions revêtent diverses formes qui peuvent être ou non directement associées avec la figure du cube blanc — certaines fonctionnant même par opposition avec cette métaphore —, l'image capte l'essence du modèle informant le concept développé au cours de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle et des premières décennies du 21<sup>e</sup> siècle. Le modèle vaut aussi implicitement pour les expositions alternatives ou les contre-expositions, puisqu'elles sont également axées sur le spectateur, qu'elles soient conçues selon un modèle passif ou actif (participatives ou interactives). De telles stratégies de contre-expositions ne peuvent court-circuiter la distance et le concept d'observateur investis dans la fonction sociale du spectateur; elles réduisent simplement au minimum les caractéristiques de la fonction, et donc sa visibilité, le reste étant dissimulé sous une toile d'invisibilité tissée par l'artiste selon une trame narrative de la contre-exposition et de ses accessoires. Le visiteur demeure le visiteur. Les expositions sont des lieux que l'on visite afin de découvrir et d'examiner une catégorie particulière d'artefact humain, de s'intéresser à leurs différents langages, paramètres et limites : spectateur du latin *spectare*, regarder, voir, du latin *visitare* visiter, « visiter, examiner attentivement », l'aspect itératif de *visere*, « regarder, visiter » (une personne, un lieu), de la racine du participe passé de *videre*, « voir, constater, observer ». <sup>1</sup> L'entrée des visiteurs aux expositions repose sur les droits de visite — droits d'entrée qui sont souvent, comme on le prétend, garantis démocratiquement, et qui font parfois l'objet de prix d'entrée.

Lorsqu'il pénètre dans le cadre d'une exposition, le spectateur s'attend à voir une exposition : l'installation déterminée d'œuvres d'art dans un espace, une proposition visuelle organisée selon des juxtapositions spatiales et des interactions sensorielles. Cette observation peut sembler emphatique, voire quelque peu banale, jusqu'à ce qu'on se rappelle l'exposition *Le Vide* d'Yves Klein tenue à la

Galerie Iris Clert à Paris en 1958 (exemple presque parfait du modèle du cube blanc, n'eût été d'une vitrine d'exposition vide et des rideaux restés dans l'espace vacant), ou l'œuvre *Closed Gallery Piece* (1969) de Robert Barry, où l'acte de regarder et d'expérimenter des œuvres d'art avait été alors réduit à néant. Finalement, mentionnons également *Invitation Piece* (1972-1973) de Robert Barry avec sa logique en circuit fermé et l'absence totale du traditionnel espace d'exposition et la métamorphose de l'exposition en une séquence de cartons d'invitations imprimés. Alors que *Le Vide* proposait une expérience d'exposition réduite au minimum et déclenchait la négation d'une anticipation et du plaisir de l'acculturation esthétique, *Closed Gallery Piece* réduisait pour sa part à un simple texte fondé sur un non-événement conceptuel la participation visuelle et l'expérience esthétique traditionnellement offertes dans le cadre d'une exposition. *Invitation Piece* reconfigurait simplement l'idée d'exposition en un jeu d'invitations à mettre à la poste à d'éventuels spectateurs qui ne verraient jamais rien d'autre que les cartons d'invitation imprimés.

Les expositions sont conçues afin d'acculturer les citoyens en les transformant en spectateurs. Un spectateur est produit par une œuvre d'art et par son désir de dialoguer avec celle-ci dans le cadre d'une exposition. Le spectateur est un produit collectif public. Il n'y a pas de spectateurs créés dans des espaces privés. Qu'ils soient professionnels ou amateurs, experts ou novices, l'exposition traite tous les spectateurs sur un pied d'égalité, sur le plan théorique du moins, selon l'hypothèse qui la sous-tend, soit celle de son accessibilité démocratique. Toutefois, le spectateur qui paie pour visiter une exposition, comme c'est le cas fréquemment, reconnaît l'existence implicite d'un filtre social conçu pour contrôler l'accès à un lieu spécifique de l'expérimentation culturelle et de l'expérience sensorielle. Entrer dans une exposition dans le cadre d'une opération monétaire consiste pour le spectateur à reconnaître publiquement et à confirmer son acceptation d'une dimension plus ésotérique de la société et de la culture capitalistes de même que sa participation à cette dimension (et son intégration dans celle-ci). Car il ne faut pas oublier que les expositions d'art n'ont jamais été conçues comme des événements démocratiques ouverts à tous sans distinction, même s'ils promeuvent activement cette idée. Il s'agit de rituels spécialisés créés en vue d'une acculturation intellectuelle et esthétique (de même que pour le plaisir) de membres d'une classe sociale apathique quoique dominante composée des résidus de la vieille bourgeoisie, des nouveaux riches et, récemment, de capitalistes ultra riches. Cette classe peut être aisément décrite d'un point de vue politique et économique comme étant l'establishment. Ses subalternes, provenant de divers sous-groupes, créatifs ou gestionnaires, (artistes, conservateurs, directeurs de musée et autres) sont

diligemment entretenus par cette classe sociale pour son propre divertissement esthétique, ses plaisirs sensoriels, son évolution intellectuelle et son édification.

Consommer une exposition et son ratio de culture, c'est augmenter sa connaissance et son expérience sociale de la culture associée à celle de la classe dominante et à ses goûts, ses valeurs esthétiques et ses conceptions de l'expérience socioculturelle. C'est d'être formé à voir, à apprécier, à reconnaître et, ultimement, à admirer ce qu'on a vu en des termes différents de ceux associés à d'autres événements culturels, sociaux ou politiques importants (ou mineurs) (produits, par exemple, selon le modèle de divertissement promu par les industries culturelles) : une expérience hautement spécialisée et raffinée, proposée par le biais du déploiement spatial, réfléchi ou sophistiqué, d'œuvres d'art et de la mise en contexte textuelle de ces œuvres. Faire l'expérience d'une exposition consiste, par conséquent, à renforcer son adhésion à un modèle particulier de société et de culture. De plus en plus, c'est aussi se trouver acculturé au monde spéculatif de la finance et aux mécanismes et à l'esthétique populistes d'une plus vaste culture industrielle fabriquée par les industries culturelles au sein desquelles le soi-disant *grand art* et les produits d'une culture du divertissement populaire sont métissés de façon artificielle à travers des contacts spéculatifs, motivés économiquement et fondés sur le profit.

On s'attend de l'artiste, et il est lui-même conditionné à le faire, à ce qu'il produise des œuvres afin qu'elles soient vues par un public qui a emprunté la forme sociale — ou l'apparence — de spectateurs : des acteurs sociaux également conditionnés, et il est important de le répéter, à expérimenter des œuvres d'art selon un langage né d'une expérience exceptionnelle révélé sous la forme d'une exposition. Bien que le trajet entre production et consommation soit médiatisé par d'autres acteurs culturels et forces sociales (enseignants, professeurs d'université, conservateurs, critiques, directeurs de musée, administrateurs de musée, gouvernements nationaux et locaux et industries culturelles en général), la structure binaire fondamentale sur laquelle l'art et l'exposition artistique reposent est celle de l'artiste et du spectateur. Sans l'artiste, pas de spectateur. Sans spectateur, pas d'artiste. Dans le cadre d'une exposition, les deux acteurs — ou, de plus en plus, les deux fonctions économiques — sont codépendants dans leurs fonctions sociales et rituelles dans leur évolution historique.

L'œuvre d'art se déploie dans le cadre d'une exposition. Le spectateur va à sa rencontre dans ce

même cadre. L'œuvre d'art et le spectateur se rencontrent dans un contexte de premier contact. Le contact génère des fonctions sociales correspondantes par le biais d'un contrat réciproque qui reconnaît l'existence matérielle et, dans le cas d'une œuvre d'art, les valeurs socioculturelles : je la vois et elle est là expressément pour que je la regarde, et elle valide ainsi mon statut d'observateur et de témoin de son existence. Et, parce que nous existons ensemble dans une relation particulière à l'intérieur d'un espace particulier, j'estime qu'elle représente une valeur signifiante sur le plan social, esthétique et économique (qu'elle possède une valeur culturelle), et elle me garantit, en retour, ma nouvelle identité provisoire de spectateur (un amateur, ou un amateur potentiel, d'art). Car je peux seulement exister comme spectateur en sa présence. Ensemble, nous veillons à ce que l'art continue d'exister, d'être pertinent et de représenter une valeur sociale.

Qu'arrive-t-il si l'artiste décide simplement de ne présenter qu'une proposition d'exposition ? Ou lorsque les caractéristiques matérielles d'une exposition sont réduites à leurs fonctions rituelles minimales, lorsque les pouvoirs de transformation du rituel sont momentanément suspendus, lorsque les pouvoirs épistémologiques, sociopolitiques et esthétiques prépondérants de l'exposition sont anéantis et que l'infrastructure sur laquelle elle s'appuie pour prendre sa forme publique ultime devient presque immatérielle ? Qu'advient-il des attentes, des désirs, de la quête de connaissances, du plaisir ou du divertissement du spectateur ? Qu'en est-il des fonctions sociales de l'artiste et de ses ambitions culturelles ? Si Yves Klein avait déjà soulevé ce genre de questions en 1958 dans le cadre d'un espace d'exposition réel, Barry, lui, proposait de quitter l'espace rituel même tout en demeurant à l'intérieur des fonctions sociales de l'exposition — contournant ainsi la nécessité de répondre à ces questions d'une manière concrète — alors il semblerait qu'il ne reste plus rien à remettre en question sur les rapports entre artiste, spectateur et espace d'exposition.

Or, cela n'est pas le cas. Car une question fondamentale demeure. Puisque Klein et Barry ont visé la fonction spatiale particulière de l'exposition artistique qui est de présenter concrètement des œuvres d'art, de quelle autre façon peut-on explorer les rapports entre spectateur et œuvre d'art ? Et quelles conséquences cela peut-il avoir sur les relations socioesthétiques et socioéconomiques complexes entre spectateur et œuvre d'art ?

La présente exposition traite de ces deux questions. Les spectateurs sont invités à trouver leurs propres réponses selon leur propre expérience de l'exposition.

## II

### II) L'ŒUVRE D'ART ET L'EXPOSITION

L'économie de production de l'exposition commence avec l'artiste et se clôt avec le spectateur. La circulation de l'œuvre d'art au sein de cette économie trace le trajet du producteur vers le consommateur. Comme dans le cas du spectateur et de l'exposition, le trajet de la production à la consommation est négocié par l'intermédiaire d'autres acteurs culturels (enseignants, professeurs d'université, commissaires, critiques, directeurs et administrateurs de musée), ainsi que des protagonistes et forces économiques majeurs. Les forces économiques principales comprennent les acteurs économiques principaux (collectionneurs, maisons d'encan et autres), les gouvernements nationaux et locaux et les industries culturelles en général. Les actes de ces protagonistes et le déploiement de ces forces sont systématiquement modulés par des ambitions sociales omniprésentes, souvent insidieuses, ou par des objectifs financiers à court ou à long termes. Si la structure binaire fondamentale sur laquelle l'art et l'exposition artistique reposent est celle de l'artiste et du spectateur, on peut donc affirmer que c'est dans le *déplacement* d'une œuvre d'art entre ces deux acteurs indispensables qu'une autre relation essentielle, moins perceptible, se révèle. La relation entre l'œuvre d'art et son contexte de présentation, l'exposition, repose sur un document important : la proposition de l'exposition. Ce document sert de passeport permettant aux œuvres d'art de voyager du domaine de la création à l'espace de consommation, de l'espace privé à l'espace public : du studio (ou, de plus en plus, de l'ordinateur) à un espace physique d'exposition. La proposition d'exposition, le plus souvent imprimée, peut aussi simplement prendre la forme d'une entente verbale comparable à une poignée de main symbolique. L'exposition sert de fondement à un contrat officiel qui, une fois signé, lie l'artiste et le représentant de l'espace d'exposition — une entente fondée sur un objectif commun : la production d'une exposition d'œuvres décrites dans une proposition. Fréquemment, toutefois, le contenu de la proposition peut changer, des œuvres peuvent y être ajoutées ou substituées, les cadres conceptuels peuvent être modifiés. Ce qui est proposé peut n'être jamais présenté parce qu'il aura été remplacé par une proposition plus étendue que celle d'origine ou, plus rarement, par une variante de la proposition initiale ou par une nouvelle proposition.

La proposition d'exposition constitue un document archivistique et un artefact matériel intéressants. Elle décrit le cadre conceptuel, un plan d'aménagement et une liste des œuvres à exposer. S'il n'y a pas

de spectateur sans artiste et pas d'artiste sans spectateur, alors la proposition trace cette relation par rapport à un autre protagoniste pouvant se substituer au spectateur à cette étape du développement d'un projet : le conservateur/commissaire. La proposition signifie que d'un point de vue institutionnel, il n'existe pas d'exposition sans la galerie, ou le musée, et son représentant (le conservateur). En outre, il ne peut y avoir d'exposition sans l'artiste. (Nul besoin d'un commissaire pour médier la production d'une exposition dans un espace non institutionnel.) Toutefois, la proposition reconnaît l'existence d'un rapport de pouvoir clairement établi entre artiste et conservateur/commissaire: une hiérarchie. La proposition n'est que cela : une offre faite à quelqu'un qui occupe *une position* lui permettant de faciliter la métamorphose de la proposition écrite en exposition à trois dimensions. Le conservateur/commissaire est le gardien de cet espace d'exposition.

Bien sûr, nous ne prenons en considération que l'économie institutionnelle qui domine le monde des arts. D'évidence, les rapports deviennent plus ambigus et complexes lorsqu'on tente de quitter cette économie — afin de construire des économies parallèles ou parasites et des lieux pouvant remettre en question un ou plusieurs de ces rapports (artiste-spectateur, artiste-commissaire, artiste-exposition). On ne doit pas oublier toutefois que l'économie institutionnelle dominante du monde artistique et son influence théorique et pratique sur les tractations de ce monde sont devenues plus conciliantes et plus souples. Les institutions ont commencé de recourir à de nombreuses stratégies (modifiant leurs paramètres, exportant leurs configurations matérielles et leurs systèmes de marques au-delà de leurs murs, accueillant à l'intérieur de ceux-ci des pratiques et des critiques radicales, proposant de l'aide matérielle et conceptuelle afin de favoriser des pratiques qui ne peuvent absolument pas être présentées directement dans leurs cadres institutionnels). Ces stratégies sont conçues pour consolider et même étendre le pouvoir et l'influence de ces institutions sur ces contre-pratiques. L'*establishment* du monde des arts diffuse sa présence institutionnelle, son influence fantomatique et son autorité invisible sur ces économies et autres pratiques conceptuelles-sensorielles et à travers celles-ci. En s'opposant au modèle du cube blanc, les artistes finissent toujours par se définir eux-mêmes et leurs contre-pratiques selon ce modèle.

Le conservateur/commissaire représente l'institution, mais aussi un public qui viendra éventuellement visiter une exposition en tant que spectateurs. Le conservateur/commissaire est, en fait, le premier spectateur d'une exposition éventuelle — celui qui pénètre dans l'espace conceptuel de la proposition, sa matrice théorique et pratique, afin d'examiner les œuvres dans un cadre propositionnel virtuel pour

regarder et voir à travers les yeux de l'esprit, de discuter d'idées et échanger des points de vue, de critiquer et de proposer des modifications ou des solutions de rechange. Le conservateur est coincé entre l'institution et son public, l'institution et l'artiste, et entre l'artiste et le spectateur. Même si les commissaires se trouvent hors de portée des influences institutionnelles, ils fonctionnent souvent dans l'ombre des institutions. Ils sont les cerbères du monde artistique. Cela explique sans doute pourquoi nombre d'artistes ont décidé de s'approprier le rôle du commissaire et de draper leur pratique dans une logique métacommissariale leur permettant d'élargir leur pratique afin de neutraliser l'asymétrie politique qui existe d'emblée entre conservateur/commissaire et artiste. Parce qu'ils cherchent également à échapper à leurs limites par croisement avec les fonctions créatrices d'un protagoniste occupant une position cruciale dans l'économie politique du système de l'art.

Que se passe-t-il lorsque l'exposition est simplement détournée du trajet de l'œuvre d'art, depuis l'artiste jusqu'à l'exposition — par exemple, à l'étape de la proposition ? Qu'arrive-t-il à la logique de l'exposition et à sa relation avec l'institution et le public lorsque l'artiste devient conservateur/commissaire de sa propre exposition ? Si, par exemple, l'exposition est présentée comme un événement politico-esthétique inaccessible, un événement invisible dans un lieu invisible, alors que reste-t-il à voir pour le spectateur dans l'espace d'exposition ? Que reste-t-il de la proposition initiale et de son exposition fantomatique à la structure appauvrie ? De telles questions renvoient à la fonction critique de la proposition qui procure un cadre de référence initial ou principal alors même qu'il risque d'être complètement transfiguré dans la présentation publique finale de l'exposition. Advenant de tels changements, il y a toujours une exposition à voir. Quels espaces critiques s'ouvrent à la suite du détournement de cette proposition ? Quels types d'artefact, s'il en est, occupent maintenant ces lieux ? Et à quelles fins ? Si ces artefacts subsistent, est-ce dans le but de reconstituer une exposition à l'image d'une proposition ? Ou bien pour la remplacer ? Sont-ils exposés afin de se réapproprier la violence générée par l'acte initial de détournement ? Y a-t-il eu un autre détournement ? Dans l'affirmative, pourquoi ? Le vide qui occupe maintenant l'environnement de l'exposition, tout en hébergeant encore un ensemble incohérent de présences étrangères, de reliquats uchroniques de propositions parallèles qui pointent vers d'autres futurs — perversions d'un parasite (au sens serresien) ayant saisi l'occasion de quitter le navire et d'occuper un espace vide —, ce vide crée une salle de miroirs, trajectoires visuelles hors normes — lignes de visibilité — à l'intérieur du cadre fantomatique d'une proposition absente.

L'exposition s'engage avec ces questions et ces présences. Tous les spectateurs, selon l'expérience vécue par chacun, sont invités à trouver leurs propres réponses et leurs propres raisons au regard de ce qu'ils voient.

Il ne s'agit pas d'un jeu frivole. Le contenu est modulé par l'économie matérielle à l'intérieur de laquelle il circule, économie à travers laquelle il est livré à ses destinataires humains. L'infrastructure matérielle du monde artistique réduit toute information à sa logique, qu'elle se prétende progressive et radicale ou qu'elle le soit véritablement. Les mouvements successifs du système de l'art ont toujours eu à traiter des rapports entre artiste, exposition et spectateur. Ces rapports sont à la fois d'ordre structurel et structurant. Si le conservateur et la proposition constituent de nouvelles fonctionnalités de ce système, de nouveaux éléments dans cette structure, c'est parce qu'ils se sont transformés en composantes obligatoires du système et de l'économie sur lesquels l'art contemporain est fondé. Enquêter sur ces rapports équivaut à exposer leurs fonctions dans le système de l'art. Mettre au jour les relations entre ces fonctions et l'infrastructure matérielle et symbolique du système et de l'économie communicationnelle revient à ouvrir le système à des possibilités de transformation structurelle.

1. <https://www.etymonline.com/search?q=spectator>;  
<https://www.etymonline.com/word/visit>