



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Art case interviews: professeur dr. Julia Noordegraaf: en conversation avec Michel Dewilde, janvier 2012

Noordegraaf, J.

Published in:

FEAK: the foundation for exhibiting art & knowledge

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Noordegraaf, J. (2012). Art case interviews: professeur dr. Julia Noordegraaf: en conversation avec Michel Dewilde, janvier 2012. In W. Meuris (Ed.), FEAK: the foundation for exhibiting art & knowledge (pp. 125-127). Brugge: ABL Publishers.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

ART CASE INTERVIEWS

Professeur Dr. Julia Noordegraaf

En conversation avec Michel Dewilde, Janvier 2012

MICHEL DEWILDE : Quel a été, selon vous, l'impact de l'évolution du « scénario du musée pratiquement invisible » vers un « musée comme expérience et scénario hybride » sur le rôle de l'artiste créateur ?

En effet, plusieurs spécialistes ont souligné la « concurrence » croissante entre les artistes, d'une part, et les commissaires d'exposition et leurs équipes de designers, d'autre part. Les deux groupes semblent en effet se partager la même sphère d'activité aussi bien dans les espaces physiques du musée que dans ses espaces virtuels, qui sont ceux de la communication autour d'une exposition.

JULIA NOORDEGRAAF : Je pense que l'apparition du scénario hybride muséologique centré sur l'expérience et l'évocation aux alentours de 1990 ne peut pas être considérée indépendamment du rôle et de l'influence des artistes créateurs. Selon moi, il n'est pas question ici d'une circulation à sens unique du musée vers l'artiste ; c'est plutôt un processus auquel les artistes ont conféré une forme et une orientation. Pensons, par exemple, aux expositions que le réalisateur Peter Greenaway (en 1991) et le metteur en scène de théâtre Robert Wilson (en 1993) ont réalisées pour le Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam, où ce sont les artistes eux-mêmes qui ont mis en scène leur expérience en faisant le choix de la thématique, de la mise en scène et de l'éclairage lors de la présentation de leur sélection parmi les œuvres de la collection du musée. Comme je l'écris dans mon livre *Strategies of Display* (2004), cela correspond à la nouvelle idée selon laquelle les connaissances qu'on a des objets et de leur rôle ou fonction – arts visuels, objets historiques, mais aussi objets quotidiens et marchandises – se transmettent plus facilement à travers des présentations qui visent l'expérience sensorielle et l'interprétation associative. Dans mon livre je pars du constat que les artistes, les commissaires d'exposition, les designers, les scénographes et le public font tous partie d'une seule et même culture visuelle ; ils s'influencent mutuellement selon la forme que prend la culture visuelle au gré de son évolution.

Un autre développement, dont il n'est pas fait mention dans mon livre, s'est développé dans les années quatre-vingt-dix. Il s'agit du regain d'intérêt pour les projections de films et de vidéos à grande échelle, comme le

démontre l'importance accordée à l'art vidéo à la documenta IX à Kassel en 1992 (avec le travail de Stan Douglas, Tony Oursler et Bill Viola), aux Biennales de Venise en 1997 (avec les premiers prix pour Pipilloti Rist, Doug Aitken, Shirin Neshat, Pierre Huyghe et Janet Cardiff & George Bures Miller), et avec les lauréats du prix Turner (Douglas Gordon, 1996 ; Gillian Wearing, 1997 ; Steve McQueen, 1999). La présentation de ce type de travail nécessite un espace entièrement ou partiellement assombri, ce qui fait s'effacer le white cube derrière le light cube dans lequel l'espace d'exposition se trouve désormais transformé, comme l'explique l'historien d'art David Joselit dans son article publié dans *Artforum* en 2004.¹

C'est également à cette époque que la critique poststructuraliste sur le musée en tant que lieu où les idées relatives à l'art, à la culture et à la nature ne sont pas communiquées de manière neutre mais construites activement et informées politiquement, commence à se frayer un chemin jusque dans la scénographie même du musée. D'une part, on octroie aux artistes l'espace nécessaire pour proposer des scénographies critiques, comme cela a été le cas de l'artiste Fred Wilson qui, dans le cadre de l'exposition novatrice *Mining the Museum* (1992), a présenté les collections de la Maryland Historical Society de manière à mettre en lumière le contexte raciste et nationaliste de cette collection. D'autre part, les musées eux-mêmes ont commencé à réfléchir plus à leur propre histoire, comme l'a fait la Enlightenment Gallery du British Museum à Londres, qui a proposé, sinon une contextualisation très critique, au moins une mise en contexte historique d'une partie de sa collection. La présentation permanente de la collection d'Indonésie du Tropenmuseum à Amsterdam (*OOSTWAARTS! Kunst, Cultuur en Kolonialisme*) est une réflexion sur le contexte de la collection et sur la relation entre les Pays-Bas, l'Inde et l'Indonésie d'aujourd'hui.²

Cependant, selon moi, on ne peut vraiment pas parler de convergence des rôles entre, d'une part, les artistes et, d'autre part, les commissaires d'exposition et les designers. Les musées font appel aux artistes en tant que commissaires invités justement parce qu'ils portent un regard différent de celui du musée sur la collection; l'artiste, en tant que critique extérieur, détermine précisément la pertinence de ce type de projets. Le projet de

Wesley Meuris *Research Building* (2010) en est un très bon exemple : en fin de compte, il s'agit plus d'une réflexion ironique et critique sur la conservation de collections de musées, sur les descriptions et les expositions muséologiques qu'une présentation muséologique traditionnelle : il s'agit d'un Gesamtkunstwerk dont la présentation de la collection Schelfhout n'est qu'une partie.

MICHEL DEWILDE : Qu'en est-il de l'impact sur les œuvres d'art elles-mêmes, présentées dans une mise en scène élaborée, parfois un peu prétentieuse ?

JULIA NOORDEGRAAF : Le rôle et la place des objets présentés dans des expositions réalisées par des artistes sont subordonnés au concept total. Plus que la collection, c'est la vision de l'artiste qui devient le sujet d'une telle exposition. Cela ne veut pas dire que, en tant que visiteur, vous n'avez plus l'aperçu des objets eux-mêmes. Pour son exposition *The Physical Self* (Musée Boijmans Van Beuningen, 1991), Peter Greenaway avait été critiqué pour avoir, soi-disant, présenté certaines pièces maîtresses sans le moindre respect et avec peu de visibilité. En revanche, l'exposition a aussi été saluée pour avoir réussi, à travers le choix du thème central et la présence de modèles nus présentés dans des vitrines en verre, à attirer l'attention sur des aspects de la peinture, de la sculpture et des objets qu'on a tendance à ne pas voir. Pour moi, la principale différence est là : les artistes sont invités justement pour donner une autre vision de la collection et de l'institut qui la rassemble, écrit sur elle, la gère et la présente.

MICHEL DEWILDE : Que pensez-vous de l'évolution récente selon laquelle les commissaires d'expositions temporaires font appel à des architectes/designers pour concevoir une nouvelle architecture d'exposition, souvent radicale, dans laquelle les œuvres sont ensuite présentées ? Ces expositions sont-elles liées à la récente évolution du scénario muséologique qui prône le musée comme « expérience », cherchant à faire participer les visiteurs à une expérience spectaculaire et excitante ?

JULIA NOORDEGRAAF : Ces dernières années, nous avons assisté à une progression du scénario hybride, apparu au début des années quatre-vingt-dix, ce qui explique la coexistence de plusieurs formes de présentations. À ce niveau, la quête d'une mise en scène spectaculaire des expositions est, selon moi, en effet directement liée à la culture de l'événement qui est présente dans un sens plus large. Je pense en effet que le cube blanc, malgré toutes les critiques et après toutes les expériences avec des modèles de présentation alternatifs, s'avère aujourd'hui de nouveau comme le moyen de présentation de l'art moderne et de l'art

contemporain le plus approprié. Même si les musées s'accordent pour dire qu'il ne s'agit pas d'un modèle de présentation neutre, ils vantent tout de même le caractère relativement discret et la flexibilité du mur blanc, comme récemment Iwona Blazwick, directrice de la Whitechapel Gallery à Londres, dans sa contribution à la session « Future Museum » du cycle de conférences Facing Forward à Amsterdam.³

MICHEL DEWILDE : Voyez-vous des relations entre ce que nous appelons l'« itinéraire diffus », dans le cadre duquel les visiteurs peuvent visiter « librement » et « sans aucune forme de médiation » un musée/une exposition ou naviguer sur Internet ?

JULIA NOORDEGRAAF : La pensée selon laquelle une visite de musée est possible sans forme de médiation est une illusion. Choisir l'« itinéraire diffus », c'est en somme déjà guider l'interprétation : il indique au visiteur qu'il doit réfléchir lui-même et trouver les liens entre les œuvres. L'interprétation est donc moins biaisée que lors d'un itinéraire fixe, mais pas entièrement libre non plus. Et même dans le cas d'un itinéraire tout à fait libre, le visiteur aura quand même toujours tendance à reconstruire la logique ayant motivé la mise en scène de celui qui a réalisé l'exposition. Un bel exemple en est l'analyse que la théoricienne Mieke Bal donne de l'exposition *Partners* d'Ydessa Hendeles (Haus der Kunst, Munich, 2003–2004), dans laquelle elle explique que le visiteur reconstruit d'office les liens thématiques proposés par Hendeles sur la base de motifs récurrents, malgré le fait qu'aucun itinéraire fixe n'ait été imposé.⁴ Peut-être que dans ce type d'expositions, il est beaucoup plus question du heureux hasard, caractéristique de la navigation sur Internet lors de laquelle le spectateur découvre des liens inattendus. Il y a tout de même une différence essentielle entre les deux médias : l'exposition connaît toujours une certaine limite physique (on y présente seulement un nombre limité d'œuvres), alors que l'Internet est tellement vaste qu'il y a toujours davantage à découvrir. Cela dépend aussi de la manière dont on surfe : comme le déclare le directeur du Tate Modern, Chris Dercon, la recherche par l'intermédiaire de Google est justement l'opposé du heureux hasard, parce que vous trouvez uniquement ce que vous cherchez.⁵

Et lorsqu'une exposition s'inspire des modalités de l'Internet, comme l'exposition *MindFrames – Media Study at Buffalo 1973–1990* au ZKM de Karlsruhe (2006–2007), dont la présentation de la collection d'art vidéo était basée sur un modèle de banque de données, il n'est pas forcément facile pour les visiteurs de s'y retrouver.⁶ Je pense qu'à l'heure actuelle nous n'avons pas encore une idée assez précise des modalités de l'exposition en ligne et de la relation entre les présentations en ligne et hors ligne ; c'est un sujet qui mérite d'être étudié ultérieurement.

MICHEL DEWILDE : À ce propos, voyez-vous également des liens avec le monde commercial, la consommation, la structure des centres commerciaux et leur culture centrée sur l'expérience ?

JULIA NOORDEGRAAF : Nous pouvons dire que le monde du commerce en ligne a bien étudié le monde de la présentation muséologique, en ce sens qu'il présente une forme de curation lorsqu'il s'agit de séduire les clients pour qu'ils continuent à acheter. Un bel exemple est la manière dont Amazon attire l'attention des clients sur les livres ou autres médias qui ont été achetés par d'autres clients qui ont consulté ou acheté les mêmes titres. Cela correspond à l'intérêt plus vaste des vendeurs en ligne pour la curation de contenu. Ainsi, dans le monde de l'information, il y a une demande pour une sélection efficace de contenus pertinents et intéressants par des experts – en gros, une façon de séparer le bon grain de l'ivraie. Ce nouvel intérêt dans l'expertise traditionnellement associée à la curation est entre autres signalé par Steve Rosenbaum dans son livre *Curation Nation* (2011), qui deviendra peut-être aussi culte pour le domaine en ligne que *The Experience Economy* (1998) de B. Joseph Pine II et James H. Gilmore l'a été pour le domaine culturel et économique.

MICHEL DEWILDE : Que pensez-vous de la tendance actuelle des musées (et des commissaires d'exposition) à vouloir associer le visiteur aux expositions et aux activités connexes, plus particulièrement à travers diverses formes de « participation active » et d'une approche personnalisée ?

JULIA NOORDEGRAAF : Le souhait d'avoir le plus d'interaction possible est induit par la culture numérique, en particulier l'arrivée des médias sociaux, des téléphones intelligents et autres. Les musées partent du principe que les visiteurs sont habitués à un certain degré d'interactivité qu'ils s'attendent à retrouver également dans le musée. Pratiquement tous les musées ont une page sur Facebook ou un livre d'or en ligne, dans lequel vous pouvez noter vos impressions pendant ou directement après votre visite du musée. Les codes QR sont, eux aussi, utilisés pour donner de plus amples informations ou pour prolonger la visite du musée. Un exemple est le code QR à la sortie de l'exposition *Muybridge* au Tate Britain (2010–2011), qui faisait référence à l'application « Muybridgizer » qui permettait aux visiteurs de réaliser eux-mêmes un film à la Muybridge à l'aide de leur

iPhone.⁷ Pour les professionnels du patrimoine, ce type de développement n'a de sens que s'il est en lien direct avec l'offre du musée ; s'il s'agit juste d'un gadget, le visiteur va rapidement décrocher. Le « Muybridgizer » est un bel exemple d'une application réussie : une application qui est ludique mais qui donne également de plus amples détails sur la méthode de travail de Muybridge et la naissance du film, bref, elle propose également un contenu intéressant. Elle illustre parfaitement la manière dont la technologie numérique peut prolonger et enrichir la visite du musée. Je ne pense toutefois pas que cela rende superflu le rôle du commissaire d'exposition. Comme nous l'avons déjà dit précédemment, même dans le domaine libre et antihiérarchique de l'Internet, il y a un besoin réel de formes de tri et de sélection par des experts capables de mettre à l'honneur le contenu intéressant.

- 1 David Joselit, « Inside the Light Cube: Pierre Huyghe's Streamside Day Follies and the Rise of Video Projection », *Artforum* 42 (2004) 7: p. 154–159.
- 2 <http://tropenmuseum.nl/-/MUS/12240/Tropenmuseum/Over-Tropenmuseum/Persinformatie/Persinfo-Algemeen/OOSTWAARTS!-Kunst,-Cultuur-en-Kolonialisme>.
- 3 <http://www.facingforward.nl/future-museum>
- 4 Mieke Bal, « Exhibition as Film », dans : Robin Ostow, red. (Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium. Toronto, etc. : University of Toronto Press, 2008: 15–43.
- 5 « Methods of Archiving with Chris Dereon & Hans Ulrich Orbist – Alfred Dunhill Discovery Evening », YouTube. 14 juillet 2011. 9 février 2012. <http://youtu.be/8KagzPjNYvI>.
- 6 Voir Claudia d'Alonzo, « Expanded Archive: Mindframes Exhibition: A Case Study », dans : Julia Noordegraaf, Cosetta Saba, Barbara Le Maître et Vinzenz Hediger, red. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives, Framing Film*. Amsterdam, Amsterdam University Press (à paraître en 2012).
- 7 <http://itunes.apple.com/gb/app/muybridgizer/id390894338?mt=8>