

Variations sur le thème : paradigmes expographiques et laboratoires contemporains

Pamela Bianchi

Number 126, Fall 2020

Laboratoires
Laboratories

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94310ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

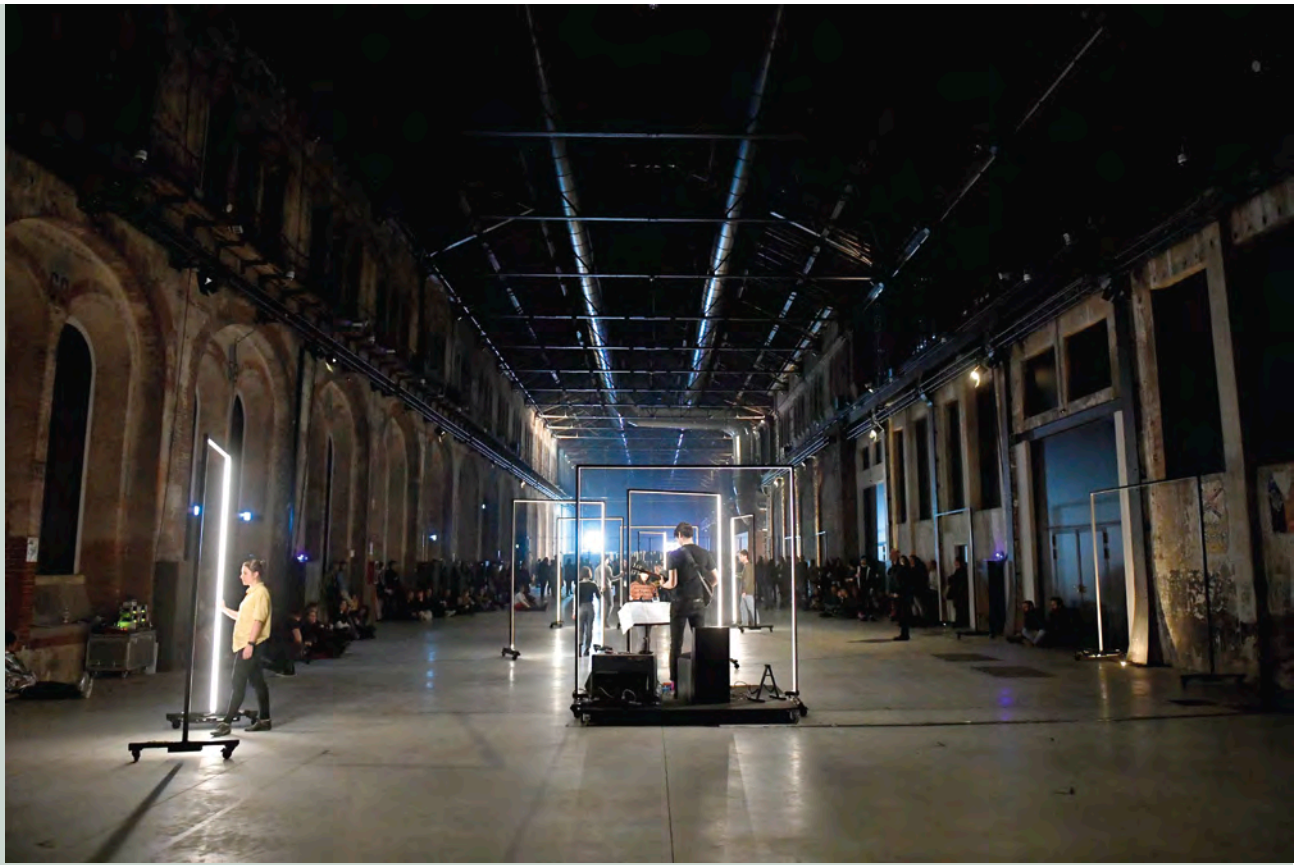
Bianchi, P. (2020). Variations sur le thème : paradigmes expographiques et laboratoires contemporains. *Espace*, (126), 44–51.

VARIATIONS SUR LE THÈME :

**PARADIGMES EXPOGRAPHIQUES ET
LABORATOIRES CONTEMPORAINS**

Pamela Bianchi





Ari Benjamin Meyers, *In Concert*, 2019.
 Vue de l'installation. Photo : Filippo
 Alfero - Getty Images.

*Come to Tate Collective's creative Tate Lab to
 experiment, create and innovate through art and ideas
 (Tate Gallery, Londres)*

*What inspires artists? What inspires you?
 Discover different ways of making art and engage
 in your own creative process in our newest lab
 (MoMA, New York)*

*MAXXI is, above all, a laboratory for cultural
 experimentation and innovation, for the study, research
 and production of the aesthetic contents of our time
 (MAXXI, Rome)*

Pablo Bronstein, *Carousel*, 2019. Vue de
 l'installation. Photo : avec l'aimable permission
 de OGR, Turin. Photo : Andrea Rossetti.

P. 46-47 : *The Temporary Anonymous Bureau*,
 TENT Rotterdam, 2 février au 29 avril 2018.
 Vue de l'exposition *Rotterdam Cultural
 Histories #13*. Photo : Aad Hoogendoorn.

Aujourd'hui, nombre de musées et d'autres espaces voués à la diffusion et à la présentation de l'art contemporain offrent au public des services variés, dédiés au partage de l'expérimentation et de la créativité collective. Ces initiatives découlent d'une tradition historique qui a vu l'image du laboratoire investir la culture épistémique de l'art et de l'architecture, en devenant souvent un paradigme de création et de recherche.

Bien qu'elle remonte à une période ancienne, cette approche s'est surtout développée en réponse à la nécessité européenne de reconstruction de l'après-guerre. Pensée abstraite et outil opérationnel, le laboratoire était alors conçu comme une solution au besoin de renouvellement social, culturel et politique, et comme le : « [...] siège de manifestations extrémistes qui aliment[ai]ent la chronique des faits artistiques avant de rentrer dans l'histoire! ». D'ailleurs, au début du 20^e siècle, non seulement les avant-gardes artistiques bouleversaient les paramètres expressifs traditionnels en incitant au renouvellement radical, artistique et architectural, mais l'immigration européenne aux États-Unis propageait cette même approche expérimentale dans les territoires américains : le *Laboratory for Design-Correlation* de Friedrich Kiesler, à la Columbia University (1936), et le *Black Mountain College* de John Andrew Rice (1933), à Asheville, en sont un exemple. À partir des années 1940, et surtout après le deuxième conflit mondial, dans un contexte de reconstruction générale, l'imaginaire du laboratoire offrait l'occasion de reformuler une nouvelle société conçue à la mesure de l'individu moderne, dynamique, en mouvement à l'intérieur de la ville en devenir. Une quantité croissante de pratiques créatives, se proclamant laboratoires indépendants, affirmaient ainsi la crise des régimes totalitaires

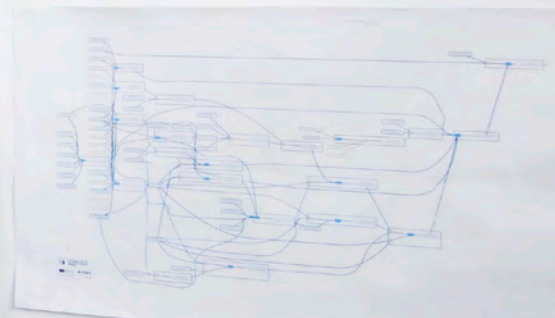
**POORTGEBOUW
SOLIDAIR MET
ALLE VRIJPLAATSEN**

THE
AUT-
NO-
MOUS
AR-
CHIVE

THE TEMPORARY - AUTONOMOUS BUREAU



THE
TEMPORARY
AUTONOMOUS
BUREAU



A collection of smaller documents and charts pinned to the wall:

- A pink flowchart with boxes and arrows.
- A green circular diagram with text around it.
- A yellow sticky note.
- Two red-bordered tables with text.
- A black-bordered table with text.





Centre d'art contemporain Witte de With, 2014 (Chu Yun, *Unspeakable Happiness II*, 2003. Vue de l'installation).
Photo : avec l'aimable permission du Centre d'art contemporain Witte de With. Photo : Cassander Eeftinck Schattenkerk.

Ouverture de *Kunsthalle for Music*, 25 janvier 2018. Centre d'art contemporain Witte de With. Photo : Aad Hoogendoorn.

et promouvaient une production artistique interdisciplinaire. D'ailleurs, c'est à l'occasion de la célèbre conférence *Divina Proportione*, organisée par Rudolf Wittkower et Le Corbusier, pendant la IXe Triennale de Milan en 1951, que Sigfried Giedion suggérait symboliquement d'« [...] abattre les murs qui empêchent les sons de se mélanger librement pour former un orchestre² ».

Depuis lors, le paradigme du laboratoire a gagné en popularité aussi rapidement que sa signification a perdu en spécificité. Déclinée sous formes plurielles (laboratoires de création au sein d'organismes, laboratoires vivants mis en place par les artistes, laboratoires à visée éducative, de recherche, etc.), l'image du laboratoire a vite investi le cadre institutionnel du monde de l'art, en devenant l'emblème d'un lieu d'expérimentation et d'élaboration conviant le public à une participation active. En revanche, surtout depuis la fin du 20^e siècle, le laboratoire, au lieu de développer les processus qui lui sont propres, a été exploité davantage comme l'image symbolique de ces mêmes procédés. Cette tendance, si elle suggère aujourd'hui la perte de signification ontologique du concept, fait, cependant, du laboratoire un instrument économique du système muséologique contemporain. Pour nombre d'institutions actuelles, le laboratoire reste, en effet, le cadre d'expériences éphémères : souvent une vitrine, une étiquette, il obéit à une logique de marketing, laquelle, sous l'inflexion de la politique de médiation et de programmation culturelle, vise à séduire le public par la mise en place de services hétérogènes d'interaction et d'expérimentation.

Dans ce panorama d'instrumentalisation symbolique et économique du laboratoire, certaines réalités artistiques (muséales et non) semblent miser, au contraire, sur le potentiel sémantique du concept, en le concevant comme une source d'inspiration d'où puiser formes, approches et rituels. Au-delà des exemples les plus connus, comme le Palais de Tokyo de Paris ou la Kunsthalle de Berne, d'autres lieux d'exposition, issus de la logique des espaces alternatifs des années 1970 et du nouvel institutionnalisme³ des années 1990, ont intégré l'idée de laboratoire au cœur de leurs projets curatoriaux et scientifiques. Tout en cherchant à dépasser les conventions, ces institutions affirment la volonté d'innover, de s'ouvrir à la critique et de rompre avec les protocoles préétablis à travers de nouvelles stratégies créatives. De la manière de concevoir l'espace d'exposition à la façon de dialoguer avec l'histoire et de se confronter avec la création actuelle, ces espaces inscrivent l'idée du laboratoire dans une perspective contemporaine, se promouvant comme des lieux expérimentaux et multisensoriels qui dynamisent la relation entre architecture, exposition, œuvres et public.

Parmi ces institutions, le centre d'art de Rotterdam⁴ précédemment nommé Witte de With a fait de l'idée du laboratoire un dispositif critique de création contemporaine. Depuis 1990, au-delà de sa vocation institutionnelle visant l'introduction de l'art contemporain et des théories internationales dans le contexte culturel de la ville, ce centre d'art interroge le rôle des institutions culturelles à l'intérieur du système artistique actuel. Se positionnant comme premier sujet de recherche, il a acquis, au fil du temps, divers

identités et statuts temporaires. Bureau de discussion autour de la question des projets indépendants (*The Temporary Anonymous Bureau*, 2018), centre de musique interrogeant le potentiel du son au-delà de son dispositif de re-production (*Kunsthalle for Music*, 2016), ce centre d'art est même arrivé à remettre en question son nom, Witte the With, au sein d'un programme de discussions et d'actions artistiques (*Debates About The Institution's Name*, 2017⁵).

Le centre culturel OGR (*Officine Grandi Riparazioni*) de Turin est un autre exemple qui déploie la façon dont l'idée de laboratoire profite non seulement aux missions statutaires⁶ du lieu, mais offre également l'occasion de mettre en place des formules créatives et expographiques innovantes. Ouvert en 2017 à partir de la réhabilitation des anciens ateliers d'entretien des trains de la ville italienne (destinés à la démolition), ce complexe de plus de 30 000 mètres carrés est devenu un atelier de culture contemporaine à vocation internationale. « De la réparation des trains à la régénération des idées⁷ » : ce centre culturel poursuit le double objectif d'encourager la création contemporaine et de promouvoir la recherche scientifique, technologique et industrielle par le biais d'expositions, de spectacles et d'ateliers d'arts visuels, performatifs ou en réalité augmentée. La liberté conceptuelle et expographique des OGR profite notamment aux expérimentations d'artistes comme Pablo Bronstein (*Landscape of Practices: Expanded Choreography on the Spot*, 2019), Mike Nelson (*L'Atteso*, 2018) ou le compositeur américain Benjamin Meyer (*In Concert*, 2019) qui franchissent souvent les confins disciplinaires propres à leur démarche pour aller à la rencontre de pratiques voisines.

Tels des cadres épistémologiques capables de produire des connaissances, ces deux institutions ont poussé l'idée de laboratoire au-delà des formules traditionnelles, en le concevant, d'une part, comme un dispositif de critique en relation aux centres de diffusion en art contemporain et, d'autre part, comme une logique créative et interdisciplinaire déployée dans un cadre historique reconverti.

En revanche, la question du laboratoire, de sa dimension expérimentale et créative vis-à-vis des actuels lieux d'art, se complexifie lorsqu'on ranime le binôme musée/laboratoire. Cette relation, bien que depuis l'ouverture du MoMA, elle ait été souvent une hypothèse opérationnelle pour beaucoup d'institutions muséales, s'est surtout développée depuis la fin du 20^e siècle. En 2002, par exemple, l'on préconisait le musée comme un laboratoire d'expérimentation à condition qu'« [...] il modifie son mode de fonctionnement [...], s'ouvre au monde actuel [...], et qu'il garde à l'esprit que l'art est une force dynamique en perpétuel changement⁸ ». Dès lors, nombre de musées, de plus en plus recentrés sur leur fonction de communication plutôt que sur celle, plus traditionnelle⁹, de classement, vivent ce que Daniel Jacobi définit comme l'avènement du *media exhibition*¹⁰, à savoir l'essor des expositions temporaires au détriment des accrochages permanentes.

Le MASS MoCA, le musée d'art contemporain du Massachusetts, est en ce sens un exemple clé. Sans collection permanente, ce musée *sui generis*, installé depuis 1986 dans un vaste complexe



Centre culturel Officine Grandi Riparazioni. Prise de vue aérienne par drone. Photo : avec l'aimable permission de OGR, Turin.

industriel et né dans la logique des musées comme dispositifs de relance économique, encourage la création et toute forme de métissage entre les arts. Plateforme dynamique où les arts performatifs se croisent avec les arts visuels, ce musée met en place diverses occasions de recherche et de production artistique, comme des ateliers et des résidences d'artistes. Sa syntaxe spatiale (vingt-deux bâtiments sur une superficie de seize acres, organisés en un réseau de cours et de passerelles surélevées) encourage la jouissance esthétique par le biais de stratégies de médiation ponctuelles. La juxtaposition et la simultanéité des événements proposés investissent notamment la logique du design spatial; ainsi, tandis que l'on profite des expositions et des spectacles temporaires, l'on découvre l'espace et l'architecture.

Le cas du MASS MoCA concrétise non seulement cette relation entre musée et laboratoire, en montrant ses possibles facettes contemporaines, mais il vient également mobiliser les préoccupations que certains historiens¹¹ on fait surgir relativement à cette relation. En effet, l'on se demande si « [...] le musée, dépassé par les événements et les manifestations qu'il programme et qu'il est condamné à faire se succéder de plus en plus vite, [est] encore en phase avec ses missions premières¹² ». Dans une visée plus élargie, l'on pourrait également se demander si cette orchestration hybride des processus propres à l'idée de laboratoire n'est qu'une autre stratégie de marketing à l'intérieur du système artistique contemporain où l'homologation de l'alternatif et du non conventionnel devient souvent une prérogative ordinaire et partagée.

En effet, si les valeurs culturelles de chaque période sont subtilement inscrites dans les espaces d'exposition qui les représentent¹³, ces lieux d'exposition peuvent se lire alors comme

les conséquences directes du système libéral qui, souvent, a imposé à ce type de structures d'adapter leur programme au marché et aux exigences du visiteur/consommateur. Simultanément, si les pratiques artistiques et curatoriales sont souvent amenées à remodeler leurs espaces en fonction d'exigences diverses, ces mêmes institutions semblent alors répondre à la demande de lieux aptes¹⁴ à accueillir de nouvelles formes de représentation et de production de la pensée. Quels que soit le type de lieu de diffusion en art contemporain, le recours à l'idée et à l'image du laboratoire, de ses procédés et de ses dispositifs, ne saurait se faire que par la mise en place de formules capables de rendre compte du système (ou de la réalité) que ces mêmes institutions prétendent explorer.

Pamela Bianchi est historienne de l'art (Milan, 2011) et docteure (2015) en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts de l'Université Paris 8. Depuis 2013, elle est chercheuse rattachée au laboratoire AI-AC de l'Université Paris 8, où elle a enseigné pendant plusieurs années comme chargée de cours, puis comme ATER, l'histoire de l'art contemporain. Elle a également été ATER à l'Université Savoie Mont-Blanc et elle intervient régulièrement dans de nombreux séminaires (INHA, PARIS 1, ENSA Paris-Malaquais). Elle a récemment organisé le colloque international *DEA Allestimento/exhibition Design* à l'Université Paris 8 et à l'ENSA Paris-Malaquais. Ses recherches incluent l'histoire de l'espace et de l'architecture d'exposition, les théories de l'exposition, les études muséographiques et les nouvelles approches curatoriales. Elle a publié chez *Culture et Musées*, *Nouvelle Revue d'Esthétique*, *Revue Histoire de l'Art*, *Stedelijk Journal Studies*, etc. Elle est l'auteur de l'ouvrage *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.

1. Pierre Cabanne et Pierre Restany, *L'avant garde au 20^e siècle*, Paris, Éditions André Ballard, 1969, p. 267.
2. Sigfried Giedion cité par Anna Cimoli, Fulvio Irace (dir.), *La divina proporzione, Triennale 1951*, Milan, Electa, 2007, p. 69.
3. James Voorhies (dir.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Berlin, Sternberg Press, 2016.
4. Surtout en Europe, les centres d'art sont, par définition, des lieux d'expérimentation, de production et de diffusion de l'art contemporain, qui n'ont pas pour vocation de constituer des collections. Leurs activités principales se déploient à travers un programme annuel d'expositions, d'éditions et de médiation.
5. Notons que le centre est passé à l'acte et a retiré son nom le 27 juin 2020. La nouvelle appellation de l'institution n'a pas encore été décidée.
6. Dans son statut, cet espace réalise des activités de conception, production et diffusion interculturelle au sein de divers champs disciplinaires. [En ligne] : bit.ly/31uM5b5
7. Voir <http://www.ogrtorino.it/project>
8. James Putnam, *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium de l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 33.
9. Par définition, le musée « [...] acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». [En ligne] : bit.ly/3kl2bg0
10. Daniel Jacobi, « Muséologie et accélération » dans François Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La documentation française, 2016, p. 29.
11. Catherine Grenier, *La Fin des musées ?*, Paris, Éd. du Regard, 2013.
12. Daniel Jacobi, « Muséologie et accélération », *op. cit.*, p. 38.
13. Charlotte Klouk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2009.
14. Au début des années 2000, Catherine David insistait sur la nécessité de « penser autrement les modes de présentation au public » et dénonçait l'absence de lieux pluridisciplinaires capables de répondre « à la discursivité des propositions esthétiques ». Catherine David, « La nécessité de lieux interdisciplinaires » dans Catherine Perret (sld), *L'art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 66-67.

Mike Nelson, *L'Atteso*, 2018.
 Vue de l'installation au OGR, Turin.
 Photo : avec l'aimable permission de
 l'artiste. Photo : Andrea Rossetti.

