

Bettina BAUERFEIND, docteur de Paris 4

*L'influence des expositions de projets d'art public
sur la création in situ*

Les expositions de projets d'art public, dont les manifestations de Münster en Allemagne intitulées *Skulptur Projekte* constituent aujourd'hui les exemples les plus connus, se sont propagées, depuis les années 1970, des villes du nord de l'Europe et de l'Amérique en direction du monde entier. Singulières ou récurrentes, libres ou thématiques, éphémères ou permanentes, elles conjuguent commande et présentation artistiques en se fondant entièrement sur des projets d'art public – des créations expressément conçues pour l'événement urbain, souvent en relation étroite avec les spécificités du lieu de leur mise en vue (histoire, topographie, architecture...). Dans le rapprochement de la création à la présentation, ce nouveau format de commande artistique permet au contexte de l'exposition de s'interposer dans le processus créatif des artistes et d'influer de manière plus au moins importante sur la réalisation des œuvres sur place.

La problématique de cette étude se fonde en premier lieu sur des observations pratiques concernant le décalage entre les propositions initiales des artistes et l'état final de leurs projets, réalisées par l'étude des trois premières éditions des *Skulptur Projekte* (1977, 1987, 1997).

Ces exemples qui montrent à quel point les artistes ont été influencés par certaines incidences au moment de l'élaboration de leurs projets témoignent surtout de la diversité de ces retentissements qui, de projet en projet, dépendent de paramètres toujours renouvelés et qui interviennent à des moments différents de la création artistique, soit directement dans le projet, soit au niveau de la démarche artistique ultérieure.

En un deuxième temps, une assertion théorique – chaque création étant le résultat de la collaboration entre les acteurs d'un « monde de l'art »¹ : l'artiste, la totalité des personnes participant à sa réalisation et les conventions artistiques en vigueur – permet de saisir le caractère novateur de ces nouvelles formes de commande artistique, de même qu'elle autorise une définition des principaux critères pour l'évaluation de son influence contextuelle.

Or les expositions de projets d'art public changent de manière significative les conventions de la création artistique dans l'espace urbain, alors en grande partie départagée entre l'art public permanent des programmes du 1 %, financés par l'État et les interventions éphémères, souvent clandestines et subversives, d'un art public non officiel.

S'appuyant entièrement sur la création *in situ*, ces manifestations génèrent un nouvel art public « consacré » en contraignant tous les participants à suivre deux paramètres précis : la conception d'une nouvelle œuvre pour une présentation urbaine éphémère, et la création, à travers cette œuvre, d'un lien significatif avec son site d'exposition.

L'évolution des expositions de projets d'art public

À l'exception de très brèves allusions quant à l'intérêt d'une telle étude faites par l'historien de l'art allemand Walter Grasskamp², le sujet n'a encore jamais été traité sous cet angle particulier.

Une thèse allemande de Claudia Büttner publiée sous le titre *Art goes Public: von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum* constitue à ce jour le seul ouvrage critique exhaustif sur le phénomène des expositions de projets d'art public. Comme la plupart des catalogues et des articles publiés à l'occasion des manifestations individuelles ainsi que la thèse allemande de Rainer Schnettler³ sur les *Skulptur Projekte*, Büttner interroge les présentations principalement en termes de médiation urbaine.

Un inventaire des expositions de projets d'art public en Europe et Amérique du Nord, complétant le premier catalogue de Claudia Büttner, rend compte des différents formats d'expositions : aux expositions « libres » (*Sonsbeek buiten de perken*, Arnhem, 1971 ; *City Space*, Copenhague, 1996 ; *Estuaire*, Nantes – Saint Nazaire, 2009...) s'ajoutent les présentations thématiques qui restreignent les participants à des sites particuliers (*Chambres d'Amis*, Gand, 1985 ; *Nachtregels/Nightlines*, Utrecht, 1991 ; *Places with a Past*, Charleston, 1991...).

Si l'influence de ces expositions thématiques sur les participants semble la plus évidente – on trouve tout de suite des retentissements du thème dans l'œuvre des artistes : l'appartement privé, le médium nocturne, le sujet historique – toute exposition de projets influence ses participants en changeant les conventions de la création artistique dans l'espace urbain, notamment en imposant à tous les participants de concevoir des œuvres en rapport étroit à un site urbain de la ville.

Les classements anglo-saxons de la création *in situ*

Afin de pouvoir évaluer cette intégration de valeurs contextuelles, l'intégration d'éléments en provenance du site dans l'œuvre initiée par l'exposition, il fallait tout d'abord effectuer un classement des œuvres, qui sont des réalisations trop hétérogènes pour pouvoir être comparées.

Si des auteurs principalement anglo-saxons ont essayé d'établir de telles classifications de la création *in situ*, celles-ci reposent avant tout sur le rapport entre l'œuvre et le spectateur. Généralement, on distingue entre deux types d'œuvres⁴. La catégorie de « l'art comme espace public » auquel sont associés, entre autres, les noms de Lawrence Alloway, John Beardsley ou Harriet Senie⁵, est généralement définie comme une installation qui englobe physiquement le spectateur, soit en tant que mobilier urbain,

soit comme environnement construit sans fonction pratique. Les œuvres regroupées sous le terme de « l'art dans l'intérêt public », dont les principaux défenseurs sont féminins – comme Rosalyn Deutsche, Arlene Raven et Suzanne Lacy⁶ – se mesurent quant à elles uniquement en fonction des relations qu'elles génèrent avec des groupes sociaux et dans le débat social qu'elles suscitent. Si la première catégorie rend difficiles les comparaisons entre les œuvres d'une même catégorie qui découlent de motivations et de recherches formelles trop différentes, la seconde est encore plus problématique puisqu'elle ne se fonde sur aucune spécificité formelle partagée entre les œuvres : « l'art dans l'intérêt public » peut en effet se manifester dans toutes les formes de l'expression artistique, ce qui rend impossible la tâche de comparer l'intégration contextuelle d'œuvres aussi diverses. De même, la distinction entre les deux n'est pas clairement tracée : de nombreuses œuvres peuvent en effet être qualifiées à la fois en tant qu'art « comme espace public » et « dans l'intérêt public ».

Ce classement domine jusqu'à présent le discours sur l'art public contemporain et l'oriente principalement vers la thématique du public : sur l'interrogation des programmes de médiation artistique et sur la manière dont les artistes incluent le spectateur dans leurs œuvres et comment ils agissent contre la disparition de la sphère publique. Ainsi il semble parfois que l'on parle plus du public que de l'art quand il s'agit d'art public.

Les formes abstraite, urbaine et relationnelle

L'influence du site de mise en vue sur la conception et la réalisation de l'œuvre se mesure dans le lien que les interventions artistiques entretiennent à leurs situations locales. Une distinction entre les formes abstraite, urbaine et relationnelle permet d'évaluer les différents types de rapports au site ainsi que d'identifier les œuvres les plus difficilement détachables de leurs sites d'exposition.

La base théorique de cette distinction se nourrit d'ouvrages théoriques et critiques qui traitent de la relation entre qualités intrinsèques et extrinsèques de l'art et qui vont de Heinrich Wölfflin jusqu'à Nicolas Bourriaud. En ce qui concerne son fondement pratique, la restriction demeurerait celle des projets d'art public conçus lors des quatre exposition *Skulptur Projekte*. Des entretiens avec le commissaire Klaus Bussmann ainsi que certains des artistes ont permis de témoigner au plus près de leurs intentions et de leurs expériences personnelles.

Sous la catégorie de la forme abstraite ont été regroupées des interventions qui se fondent, avant tout, sur des inventions formelles des créateurs : celles-ci se manifestent dans des aspects stylistiques de la sculpture figurative et abstraite, ainsi que dans le vocabulaire géométrique extrêmement dépouillé de l'art minimal, de l'art conceptuel et du land et earth art, entre autres.

Ces œuvres engendrent deux types de rapports à leur situation de mise en vue : les rapports formels (situationnels, matériels) d'une création *in situ* abstraite et les rapports conceptuels des monuments.

Les exemples montrent que les retombées formelles sur la création *in situ* abstraite ne peuvent jamais aller au-delà du langage géométrique propre à ce type d'œuvre et qu'un rapport conceptuel peut transformer des œuvres « autonomes » de leurs sites d'expositions en monuments.

Deux types d'œuvres caractérisent la forme urbaine : le mobilier et la création *in situ* urbaine qui se fonde sur un objet ou un lieu trouvé sur place.

La plupart des mobiliers urbains sont « autonomes » de leurs sites d'exposition du point de vue formel. Si des rapports formels peuvent parfois être observés, le lien principal à l'espace urbain réside toujours dans la fonction de ces œuvres qui dicte une grande partie des décisions créatrices des artistes.

Si les mobiliers répondent donc avant tout de manière fonctionnelle à leur site, la création *in situ* urbaine se caractérise par un rapport extrêmement précis à son lieu d'inscription puisque les artistes s'approprient des objets trouvés sur place. Créant de nouvelles formes de monuments, éphémères pour la plupart, ces créateurs ont été très influencés par la situation locale au moment de l'élaboration de leurs œuvres : celles-ci sont le plus difficilement transposables hors de leur situation de mise en vue.

Enfin, des formes relationnelles qui s'intègrent dans le flux de la vie quotidienne se rapportent simultanément à différents sites. Si la forme relationnelle peut également se fonder sur des objets trouvés sur place, elle n'entretient jamais de rapports aussi exclusifs à une situation d'exposition particulière que des œuvres en formes abstraites ou urbaines.

Cet inventaire est donc révélateur de la diversité de l'intégration contextuelle entre les trois formes artistiques et montre que les retombées les plus significatives du site de mise en vue sur la création contemporaine se mesurent toujours en termes d'appropriation qui inscrivent donc physiquement le contexte dans les œuvres et qui atteignent leur apogée dans l'utilisation des « ready-mades » de la création *in situ* urbaine.

¹BECKER, Howard S., *Art worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982, p. 392.

² GRASSKAMP, Walter, Kunst in der Stadt : eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte, in MATZNER, Florian (éd.), *Public art : Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2001, p. 501-515.

³ SCHNETTLER, Rainer, *Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel Skulptur 1977 in Münster und der Skulptur Projekte in Münster 1987*, Frankfurt sur Main: Lang, 1991, p. 241.

⁴ KWON, Miwon, *One place after another. site-specific art and locational identity*, Cambridge (Mass.), Londres : The MIT Press, 2002, p. 218.

⁵ ALLOWAY, Lawrence, Problems of iconography and style, in: *Urban encounters : art, architecture, audience : Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, March 19-April 30, 1980*, [Philadelphia, Pa.] : The Institute, 1980, p.15-20 ; BEARDSLEY, John, Personal sensibilities in public places, *Artforum*, vol. 19, n°10, été 1981, p.43-45 ; SENIE, Harriet F., *Contemporary public sculpture: tradition, transformation, and controversy*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 276.

⁶ DEUTSCHE, Rosalyn, Alternative Space, in: Brian Wallis (éd.), *If you lived here: the city in art, theory, and social activism : a project by Martha Rosler*, Seattle: Bay Press, 1991, p.45-66 ; RAVEN, Arlene (éd.), *Art in the public interest*, New York : Da Capo Press, 1993, p. 373 ; LACY, Suzanne, *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle (Wash.) : Bay Press, 1995, p 293.