

b.

Fiche Pédagogique

Afteratlas

Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger

Développée spécifiquement pour Beyrouth, *Afteratlas* est une exposition photographique de l'exposition *Atlas* qui a eu lieu à Hambourg en 2012. Conçue par l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman et le photographe Arno Gisinger, l'exposition comprend également trois projections vidéo. *Afteratlas* interroge le concept même d'exposition, ses politiques, la reproduction des œuvres d'art et la production de savoir à travers les images. Quels artistes sont exposés? Dans quelle mesure la programmation d'institutions culturelles se joue-t-elle au plan national? Quelles œuvres sont incluses dans une exposition, lesquelles en sont exclues? Comment ces choix se font-ils? Qu'est ce qui fait d'un objet une œuvre? Et comment les institutions culturelles prennent-elles ces décisions? Ce ne sont là que quelques-unes des questions qui se posent lorsque l'on se promène dans un espace d'exposition.

Dans son essai précurseur, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1938), **Walter Benjamin** établit une distinction entre deux valeurs dans une œuvre d'art.

« **Une valeur cultuelle** » : celle-ci appartient au contexte original de l'œuvre ainsi qu'à son usage. La valeur cultuelle (ou culturelle) d'une icône byzantine de la vierge Marie du sixième siècle réside dans son existence même à un moment donné et en un lieu donné, dans un but donné. Dans ce cas, l'icône est un outil de dévouement privé, un moyen de ressentir un lien personnel avec une figure sainte. Qu'elle soit montrée publiquement ou pas, la valeur cultuelle de l'icône existe de par sa création même. Elle possède ce que Benjamin appelle une « **aura** », c'est à dire une authenticité unique. En d'autres termes, l'œuvre est « présente » . La « **valeur d'exposition** » elle, existe lorsqu'une œuvre est exposée dans un musée ou dans une galerie afin que des visiteurs puissent la voir.

Georges Didi-Huberman recontextualise les concepts de Benjamin dans le présent. Il affirme que les institutions culturelles, le marché de l'art, et les amateurs d'art contribuent à ce qu'il appelle le « **culte de l'exposition** ». Exposer vingt tableaux originaux de Rembrandt à Beyrouth, Barcelone ou Berlin, impliquerait plusieurs mois de négociations valant des centaines de milliers de dollars en conventions de prêts, « valeurs d'assurance », et en entretien « nécessaires » afin qu'une queue de 2000 personnes se forme en moins de deux heures sous la pluie lors du vernissage.

Mais la valeur « cultuelle de l'exposition » repose sur une prérogative : l'œuvre doit être originale et qui dit originale dit « aura ».

? Lorsqu'il regarde la Joconde au Louvre, comment le visiteur contribue-t-il au « culte de l'exposition » ? Qu'est ce qui pousse les amateurs d'art à supporter le froid pendant plusieurs heures afin d'entrevoir la Joconde, prendre une photo d'elle ou avec elle, presque à la manière des durs pèlerinages des pénitents vers Jérusalem ?



Le "mystère" du sourire de la Joconde ainsi que son regard, à cause de leur prétendue "aura" sont devenus des légendes urbaines contemporaines. Lorsque nous cherchons une aura, nous avons tendance à animer des objets inanimés. Il nous semble percevoir un sourire coquin, des yeux regorgeant de gentillesse, une expression surprenante qui se prête aux pensées les plus folles.



Gradiva se trouve sur le mur (n. 33)
... si l'envie de parler avec une pierre
vous prend!

Dans des cas plutôt extrêmes, l'acte d'animer des statues devient une psychose. Le mythe de Pygmalion en est un parfait exemple: celle de l'histoire d'un sculpteur qui tombe amoureux de sa création, Galatée. *Gradiva*, le Roman de Wilhelm Jensen, décrit les différents stades de psychose de l'archéologue allemand qui anima, conversa, et tomba amoureux d'un relief du quatrième siècle qu'il nomma Gradiva, en Latin, « la femme qui marche ».



? Comment se perd le culte de l'exposition dans *Afteratlas* ? Pourquoi s'ouvre-t-elle par *Palette, vitrine, roulettes, cadre* (n. 14), une photographie prise pendant l'installation de l'exposition *Atlas* au Sammlung Falckenberg à Hambourg?

Afteratlas est donc un acte politique qui défie le culte des originaux, le culte de l'exposition, et de la marchandisation de l'art. Le processus même d'installation en témoigne.

Suite à une première résidence à Beyrouth pendant laquelle il releva méticuleusement les dimensions des surfaces de la salle d'exposition, Arno Gisinger est retourné au Liban peu avant l'ouverture avec 35 KG d'impressions ! Les copies et les photomontages présentés dans l'exposition s'inspirent de la taille des panneaux d'affichage dans les rues locales. Les photographies obtenues sont parfaitement adaptées à l'espace. A la fin de l'exposition, rien n'est préservé ou rendu, tout est détruit. Une exposition de ce genre serait impensable dans une grande institution d'art qui perçoit sa valeur par rapport à la taille de sa collection d' "auras".

L'œuvre d'art perd-t-elle réellement sa valeur historique et esthétique quand elle est reproduite photographiquement, tel que l'énonce Walter Benjamin dans le même essai? Non, répondent Didi Huberman et Gisinger, et dans *Afteratlas*, ils présentent une autre approche qui permet de créer un sens historique et une valeur esthétique à travers un assemblage de reproductions photographiques. Le point de départ est *L'Atlas Mnēmosyne* d'Aby Warburg.

Aby Warburg (1866 -1929) était un historien de l'art qui avait une relation étrange à la photographie, reconnaissant dans celle-ci un potentiel qui va au delà de sa fonction documentaire. Pendant les dernières années de sa vie, il entreprit l'ambitieuse création d'un atlas d'images qu'il nomma *L'Atlas Mnēmosyne* (1925- 1929). Il s'intéressait à la manière dont un thème était exprimé artistiquement à différents moments de l'histoire et dans de lieux différents, ce qui le porta à photographier plusieurs œuvres d'art et à utiliser ces images afin de créer des assemblages thématiques sur ce qu'il appelait des « planches ». Par exemple, « planche 42 » est un collage de plusieurs photographies d'œuvres d'art dont le thème porte sur la lamentation.

Afin de mieux comprendre la démarche de Warburg, Didi-Huberman conçoit un travelling en gros plan passant d'une image à une autre sur la planche 42 : celui-ci est projeté sur le mur (A).



Aby Warburg, planche 42 dans *L'Atlas Mnēmosyne*



Au regard de qui Didi-Huberman fait-il allusion ? Qu'apprend-t-on sur l'histoire de l'art en tant que discipline? Quel est le mérite de la méthode de Warburg ? Suivons le mouvement de la camera. Quelle question se pose lorsque l'on commence à comparer différentes représentations de la lamentation ?

S'inspirant de la méthode de Warburg, Didi-Huberman conçut une adaptation cinématique de la planche 42. Des extraits de classiques modernes et contemporains, ainsi que des pièces moins connues, créent une constellation de différentes formes, sources, et expressions de la lamentation. Cette constellation est projetée sur le mur (B).

Dans plusieurs des photographies exposées Gisinger tente de superposer, à travers un jeu de reflets et de surfaces, les œuvres d'art de l'exposition de Hambourg. Suivant une démarche essentiellement proche de celle de Warburg, la juxtaposition de ces œuvres d'art crée un sens nouveau.



Les grands noms mêlés aux sans-noms (Walker Evans et Gerhard Richter) est un bon exemple. Nous y voyons des portraits d'hommes, de femmes et d'enfants de la classe ouvrière pris par Walker Evans pendant la Grande Crise. En image de fond, Gisinger a intelligemment utilisé le reflet du cadre en verre afin de montrer le reflet d'un ensemble photographique de « 48 Portraits » fait par Richter en 1998 et qui se base sur des peintures du même titre qu'il présenta au Pavillon Allemand de la Biennale de Venise en 1972. Les portraits de Richter représentent de célèbres philosophes, scientifiques et figures littéraires, Européens et Américains, dont Jean Paul Sartre et Franz Kafka. En juxtaposant ces deux images, quelle critique Gisinger lance-t-il à Richter ?