

Avec l'art contemporain, par un retournement de situation politique né de la contre-culture occidentale des *sixties*, le musée a cessé d'être aux mains des seuls conservateurs et commissaires pour passer également entre celles des artistes. Dans cet esprit utopique ou subversif, le modèle muséal est devenu la cible d'actes créatifs, parfois violents, visant à le vivifier, à le rendre plus proche de la nature, de la réalité sociale, mais aussi du vécu personnel. Avec peu de moyens, comme le sculpteur afro-américain Noah Purifoy, ou avec l'appui de puissants mécènes, comme le sculpteur Rei Naito et l'architecte Ryue Nishizawa, le musée s'est éloigné parfois du chaos des villes pour s'installer dans un désert aride ou sur une île paradisiaque. Démasqué comme une institution autoritaire conditionnant notre regard et contrôlant l'histoire, celle racontée par les vainqueurs, il a vu aussi ses dispositifs d'exposition, indépendamment de sa mission (ethnographie, histoire de l'art, zoologie), minés par les interventions de Fred Wilson, renversés par les constructions de Wesley Meuris, parodiés par les pastiches de Jacques Charlier ou encore détournés par Christoph Büchel qui transforme ses salles en centre pour réfugiés. Enfin, cette étude de cas où le musée est pris pour cible ne serait complète sans la résistance que Tamar Guimarães, Fiona Tan et Dayanita Singh opposent à l'inertie des collections, en mobilisant la mémoire des images au sein de musées imaginaires, poétiques ou encore portatifs, à l'instar du Nanomuseum conçu par Hans-Ulrich Obrist.

MAC's

Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu / Collection Dits #22. Image en couverture : Nanomuseum de Hans-Ulrich Obrist, musée portatif. Exposition : Gabriel Orozco. Photo : Rudi Molacek.

MAC's

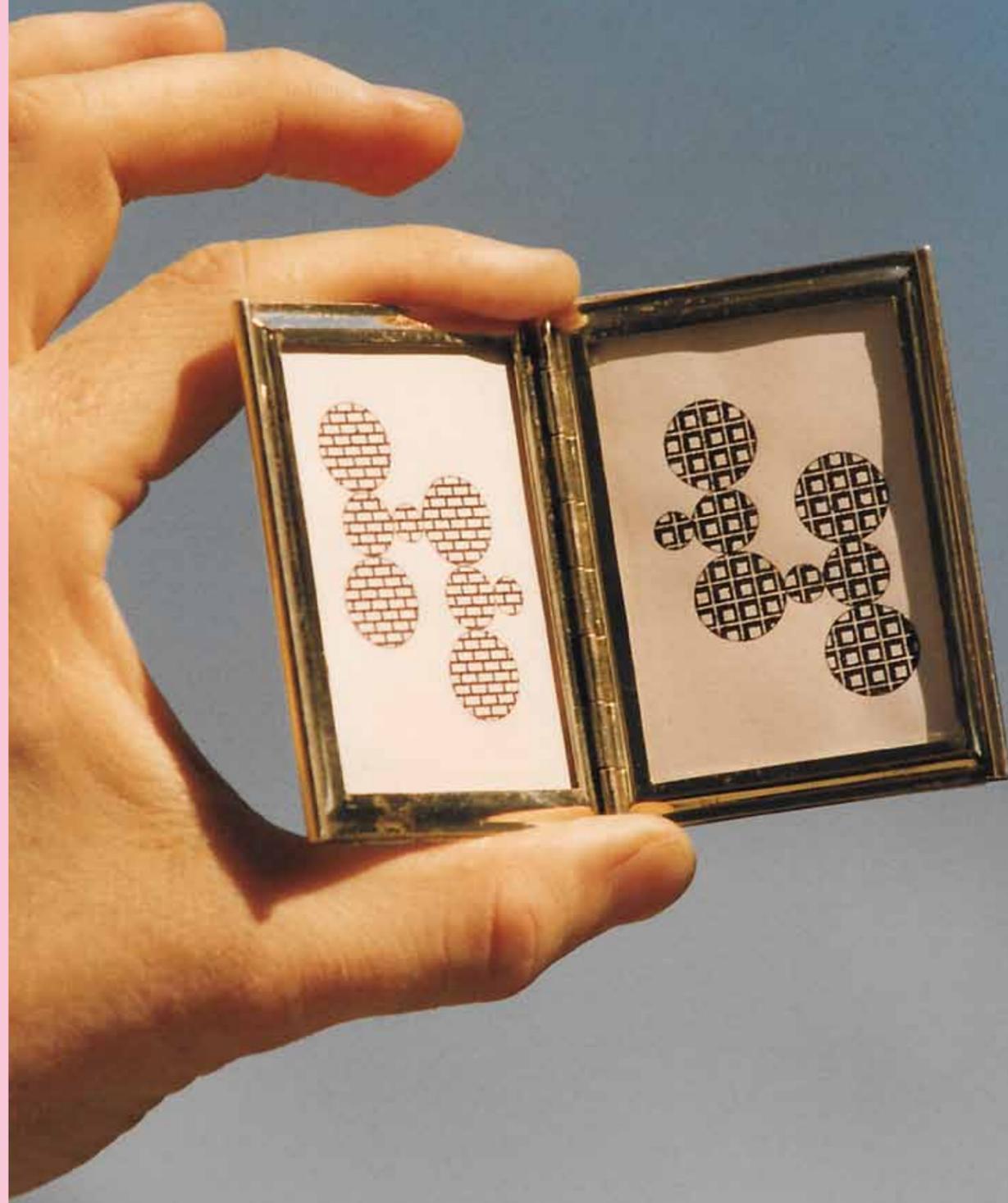
MUSEUMS FOR PEOPLE

DITS #22

Musée des Arts Contemporains
au Grand-Hornu / Collection Dits



MUSÉES POUR CIBLE





Musées pour cible



En 1969, pour l'exposition d'art conceptuel *Op losse schroeven* (*Sur des vis desserrées*) qui se tient au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Jan Dibbets, dans l'esprit de la contre-culture de l'époque, réalise une performance remettant en cause l'ancienne conception du musée. Agissant « hors les murs », il déterre à la main les coins de la façade de l'institution dans le but de la faire apparaître comme étant elle-même, telle une sculpture, exposée sur un socle ou « un piédestal ».



**GOD IS GOOD
SHOP**

VENTE DES TELEPHONES



SUPER ORGANISATION

Toujours Leader!

SOUVENIR

UNE AFFAIRE D'HOMMES





Fred Wilson, *Cabinetmaking, 1820-1960*, poteau de flagellation et fauteuils, 1992. Vue de l'exposition *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-1993. Photo: collection Maryland Historical Society.

4 Claudine Armand, « Exploration du territoire identitaire dans les installations de Fred Wilson », *Lisa/Lisa E-Journal*, Vol. II-N° 6, 2004, p. 64-78.

du multiple, du déplacement et de la pluralité signifiante des objets. Il mène ainsi une réflexion sur l'espace, l'architecture et les dispositifs muséaux en fonction de la représentation, du choix et de la signification des artefacts présentés.

En 1991, Fred Wilson présente le projet *The Other Museum* à Washington. Une série de masques traditionnels africains sont exposés. Les cavités oculaires bandées par des drapeaux français et anglais pour les uns, des cartels renseignent le vol aux tribus qui les ont réalisés pour les autres. L'importance historique, anthropologique et contextuelle de ces objets est gommée par le musée qui les désacralise, les décontextualise pour les réduire au terme générique d'art primitif, premier, traditionnel,... Jouant avec la mise en scène et des éclairages de couleurs différentes, Wilson souligne la longue temporalité du caractère colonial des institutions muséales.

Invité à exposer à Baltimore en 1992 par Lisa Corrin, Fred Wilson choisit la Maryland Historical Society comme terrain d'investigation. L'institution, réputée conservatrice, se trouve au

cœur d'un quartier populaire majoritairement peuplé d'Africains-Américains. L'exposition *Mining the Museum* occupe l'ensemble d'un étage du musée. Huit pièces racontent « les vérités de l'histoire, les émotions humaines, l'esclavage et la révolte des noirs, le rêve et les réalisations humaines »⁴. Wilson s'approprie les collections et redistribue les cartes. Il brouille les codes et les références de manière à délivrer un message différent, pratiquement anti-thétique en rapport aux configurations initiales du dispositif muséal. Le titre de son exposition peut être envisagé sous trois aspects : une archéologie des collections qui met au jour la présence silencieuse des minorités raciales, une exposition d'un matériel historique polémique pour frapper les consciences et enfin un rapport réflexif sur sa relation personnelle au musée. Décomposons ainsi le terme « mining » en « mine-ing », c'est-à-dire « making it mine », littéralement *faire mien*.

L'installation *Metalwork 1793-1880*, présente au cœur de l'exposition, nous conte la manière qu'a Fred Wilson

CRITIQUE INSTITUTIONNELLE AMÉRICAINNE

L'*Art Workers Coalition* (AWC), fondée en 1969, regroupe des artistes de diverses origines au sein d'une organisation condamnant la discrimination raciale du Museum of Modern Art de New York. À partir de 1970, le mouvement réclame un programme de réforme de la politique générale des institutions muséales américaines. Le paradigme défendu par l'AWC repense totalement le rapport entre les artistes et le musée. En 1977, le Committee of the group Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) publie *An Anti-Catalog*. L'ouvrage déconstruit l'exposition *Three Centuries of American Art* présentée au Whitney Museum,

une histoire de l'art en effet essentiellement composée d'artistes masculins de type caucasien. *The Universal Survey Museum*, publié à New York en 1980 par Carol Duncan et Alan Wallach, membres de l'AMCC, s'inscrit dans cette redéfinition des modes de (re)présentation architecturale, sociologique et historique, le musée d'art et d'histoire devient le produit d'une idéologie : blanche, occidentale, impérialiste. (Carole Conde, Karl Beveridge, *It's Still Privileged Art*, Toronto, Art Gallery of Ontario, & London, House Gallery, 1975. Carol Duncan, Alan Wallach, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis », in : Eugene D. Genovese, *Marxist Perspectives*, vol. 1, n° 4, Oxford University Press, 1978.)

Le point de départ de cette investigation, c'est l'achat exceptionnel d'un fossile de « spinosaure » lors d'une vente aux enchères. Mais le fossile s'est avéré n'être qu'une pâle copie, un faux. Cet événement pour le moins risible la mène sur les traces de la préhistoire du Maroc, le long de la *Dinosaur Road*. Par le prisme des sciences naturelles, et plus particulièrement de la paléontologie, elle dévoile ce phénomène d'interprétation historique. En faisant entrer au musée ce que l'institution avait sciemment, ou involontairement, ignoré, Yto Barrada évoque en quelque sorte la multitude d'histoires possibles, mais également l'inconstance de la définition même de l'authentique. Dans son film *Faux Départ*, l'artiste filme le travail d'artisans qui produisent minutieusement de faux fossiles destinés au commerce international. La vidéo, qui fait l'éloge de la maîtrise développée par ces artisans dans l'art de la reproduction, nous rappelle que si l'objet est considéré comme « faux », c'est parce qu'il ne répond pas à notre définition du « vrai », de l'authentique. Il n'en est pourtant pas moins un artefact véritable. Il pourrait même basculer dans le domaine de l'art et

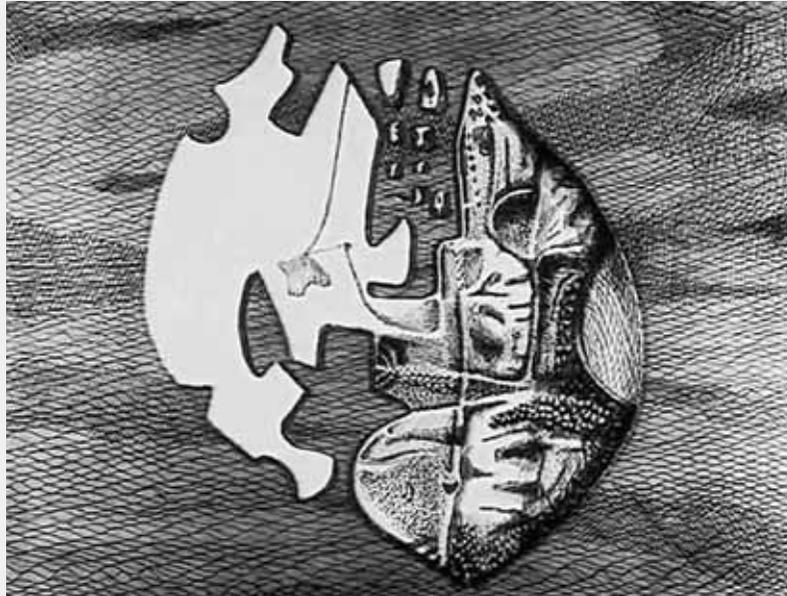
devenir dès lors une œuvre authentique. À moins qu'il ne soit réduit à n'être qu'un vulgaire produit de consommation destiné au commerce du tourisme. Ce questionnement n'est pas sans rappeler celui qu'avaient déjà soulevé en 1953 Chris Marker et Alain Resnais dans leur célèbre court métrage *Les statues meurent aussi*.

L'anecdote du fossile contrefait et de son commerce permet à l'artiste de signaler la situation singulière de la ville de Tanger : là, dans cette ville « butoir », si les transferts commerciaux se font de manière relativement réciproque, même lorsqu'il s'agit de contrebande, les mouvements des populations sont quant à eux bien plus entravés. Là, alors que le touriste occidental va et vient à sa guise, le citoyen marocain et tous les migrants qui ont traversé tout le continent africain se heurtent à la frontière du détroit, infranchissable, de Gibraltar. Car, les accords de Schengen, signés en 1991, ont refermé sur la ville l'ultime porte d'entrée pour l'Europe, laissant derrière elle une génération désœuvrée errant, hagarde, dans ses rues.

— Houda Hamid



Yto Barrada, *Faux Départ*, extraits du film couleur, 22' 43", 2015. © Yto Barrada. Courtesy Pace gallery, Londres.



Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet (photographie), *Les statues meurent aussi*, extraits du film noir et blanc, 35 mm, 30', France, 1953. Photo : Cinémathèque royale de Belgique.

LES STATUES MEURENT AUSSI

« Mais en même temps qu'il gagne ses titres de gloire, l'art nègre devient une langue morte. Et ce qui naît sous ses pas, c'est le jargon de la décadence. À ces exigences religieuses succèdent des exigences commerciales. Et puisque le blanc est acheteur, puisque la demande excède l'offre, puisqu'il faut aller vite, l'art nègre devient l'artisanat indigène. On fabrique par milliers ces répliques de plus en plus dégradées des belles figures inventées par la culture africaine. Ici l'outillage vulgarise, la technique appauvrit. Au pays où toutes les formes signifiaient, où la grâce d'une courbe était une déclaration d'amour au monde, s'acclimate un art

de bazar. Ces bijoux en toc, que les explorateurs offraient aux sauvages pour les amadouer, voici que le nègre nous les rend. À la beauté particulière de l'art nègre se substitue une laideur générale : un art où les objets deviennent des bibelots, un art cosmopolite ; un art du vase à fleurs, du presse-papier et du porte-plume souvenir où l'on voit en transparence la tour de Babel. Un art du portrait aussi : incapable désormais d'exprimer l'essentiel, le sculpteur se rattrape sur la ressemblance. Nous lui avons appris à ne pas sculpter plus loin que le bout de son nez. »

(Texte de Chris Marker extrait du film *Les statues meurent aussi*, 1953.)

Leur visite se mue alors en véritable pèlerinage et *A Pilgrimage to Noah Purifoy's Desert Art Museum*, la série photographique qui en découle, constitue un magnifique hommage à l'artiste décédé en 2004.

Si les photographies de LaToya Ruby Frazier permettent d'immortaliser les œuvres de Noah Purifoy avant leur possible disparition, elles dépassent le strict statut de document par ses mises en scène minutieuses qui, comme pour ses séries précédentes, reflètent son engagement social. Si pour elle, il a toujours été vital de travailler avec les populations et leurs témoignages, il semble qu'elle prolonge ici sa réflexion, les sculptures devenant alors des personnages à part entière se «livrant» à la photographe. Ainsi *San Francisco – Oakland Bridge 1990 and Dark Matter Study* évoque pour l'artiste les marches de Selma (trois journées de protestation pour le droit de vote des Afro-Américains) et leur cortège de manifestants franchissant le pont Edmund Pettus avant d'être chargés par la police.

Une silhouette attire le regard dans plusieurs clichés de LaToya Ruby Frazier. L'on distingue en effet la sculptrice Abigail DeVille qui, arborant un masque de cartons et de miroirs assemblés, apparaît comme étant une partie intégrante des structures apocalyptiques de Noah Purifoy. Digne héritière de son prédécesseur par la lutte permanente contre les inégalités dont elle fait preuve dans ses installations monumentales constituées de déchets glanés dans les rues, elle symbolise avec sa performance immortalisée par LaToya Ruby Frazier le passage de flambeau d'une génération à l'autre.

La réaction des deux jeunes artistes aurait probablement plu à Noah Purifoy qui souhaitait que chacun se confronte à ses sculptures dans une expérience intime et personnelle. Ce dialogue primordial qu'il débuta dans le désert est bien plus qu'une simple réflexion sur l'acte créatif, les notions de beauté, de couleurs ou encore de talent, il s'agit de poser les bases d'une connexion entre les individus, seul espoir pour l'humanité d'après lui. Là réside la force des clichés de LaToya Ruby Frazier qui rendent compte de cette expérience inédite tout en permettant, à l'image du masque en forme de diamant porté par Abigail DeVille, «d'honorer cet ancêtre dont la vie éclatante continue de briller dans nos mémoires».

— Mathias Desbonnets

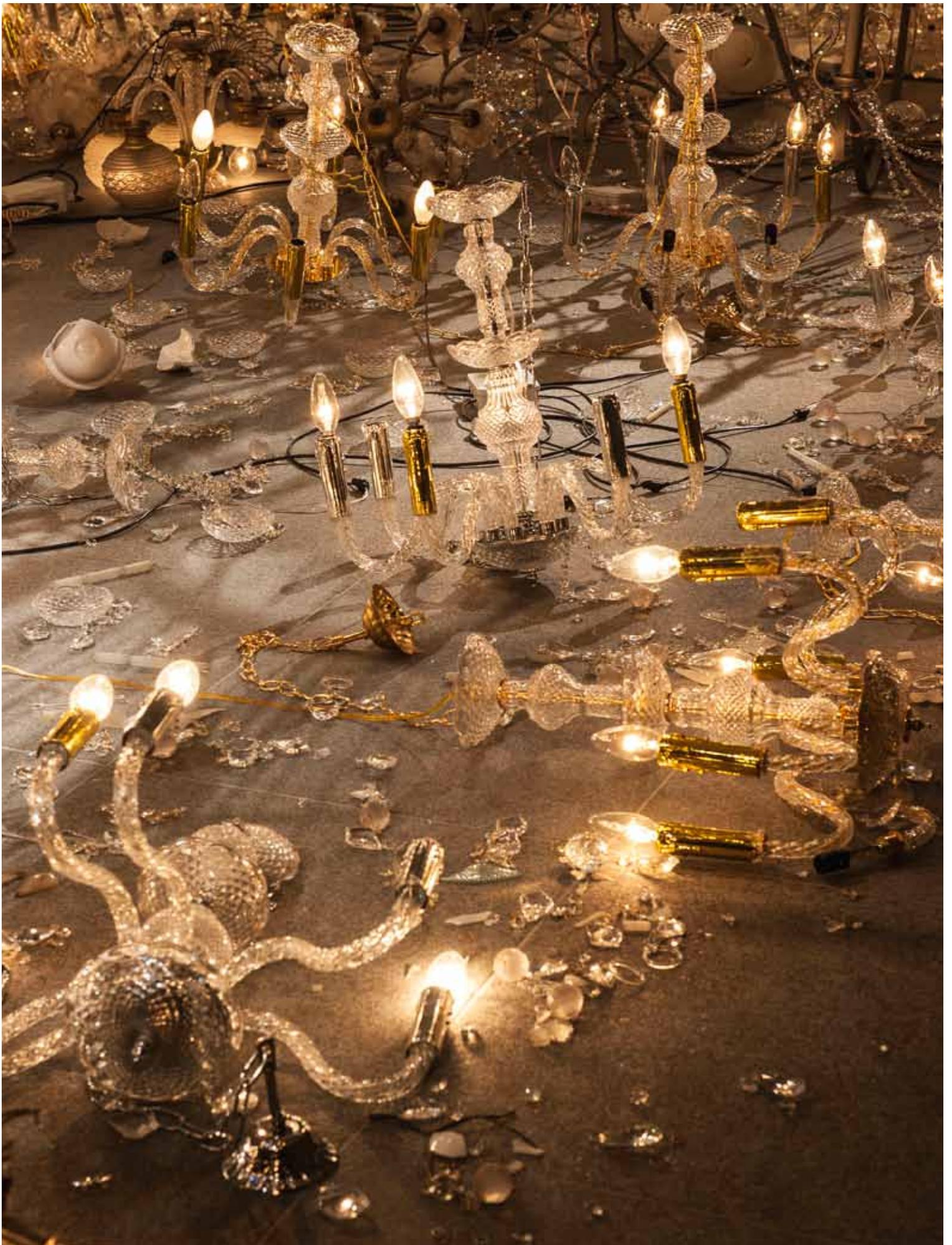
LaToya Ruby Frazier, *The White House 1991-93, Untitled (Car Door and Bumper) 1993 and Dark Matter Study, Noah Purifoy Outdoor Desert Art Museum, Joshua Tree, CA, tirage gélatino-argentique, 2016-2017.*



LaToya Ruby Frazier, *San Francisco - Oakland Bridge 1990 and Dark Matter Study, Noah Purifoy Outdoor Desert Art Museum, Joshua Tree, CA, tirage gélatino-argentique, 2016-2017.*



Dans le cadre de la biennale Europalia consacrée aux arts et cultures de l'Indonésie, le MAC's a présenté *On Paradise*, une installation envoûtante de l'artiste indonésien Jompet Kuswidananto qui interrogeait le passé colonial de son pays à la lumière du concept historique de « fin du monde » et de sa reprise actuelle par le fondamentalisme religieux.



Ci-dessus et page suivante : Jompert Kuswidananto, *On Paradise*, matériaux divers, dimensions variables, 2017. Vues de l'installation, MAC's, 2017-2018. Courtesy de l'artiste. Photos: Philippe De Gobert.











Le projet de la curatrice imaginaire mis en abyme par Tamar Guimarães dans son film *La Incorrupta* pour le Musée Reina Sofia à Madrid se heurtera à de multiples réticences d'ordre technique, économique ou encore politique, émises par les différents « acteurs » du musée à propos d'un prêt visiblement problématique : la main « incorrupte » de sainte Thérèse d'Avila, célèbre relique actuellement conservée en Espagne par les carmélites du couvent de Ronda. Peut-être inspirée par la ténacité de la réformatrice qui dut faire face à l'autorité religieuse de son époque, notamment l'Inquisition, la commissaire (interprétée par l'artiste elle-même) tentera alors de convaincre un à un ses « partenaires » de la pertinence de sa démarche, en s'appuyant sur divers documents iconographiques ou bibliographiques : *L'Art de voler*, ouvrage satirique du jésuite portugais Manuel Da Costa contre les abus de pouvoir des Inquisiteurs au 17^e siècle, *Clasped Hands of Robert and Elisabeth Barrett Browning*, un bronze de Harriet Hosmer, l'une des premières femmes à s'imposer en Amérique comme sculpteur, une maquette du collectif espagnol Equipo 57, partisan d'un art abstrait engagé socialement et opposé à la société réactionnaire du franquisme des années 1950, enfin plusieurs photogrammes extraits des films *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, *Hand Movie* (1966) de la chorégraphe Yvonne Rainer, *Le fond de l'air est rouge* (1977/1993) de Chris Marker et *L'Expression des mains* (1997) de Harun Farocki.

Métonymie de l'utopie et de la chute, comme l'est la jambe d'Icare dans le célèbre tableau de Brueghel, la figure de la main, ou plus précisément de la main coupée, hante de ses gestes et de ses signes *La Incorrupta*. À la manière de Robert Bresson dans *Pickpocket* (1959) ou dans *L'Argent* (1983), Tamar Guimarães ne cesse d'ailleurs d'y filmer, en plan serré, les mains des acteurs qui dessinent, mangent, fument, écrivent, ou manipulent simplement des documents ; à l'instar de ce personnage qui tentera par téléphone de corrompre les carmélites pour obtenir en prêt la relique et que l'on verra étrangement gratter l'étiquette « EXPOSICIONES » collée sur une boîte d'archives du musée. Quoi qu'il en soit, la main coupée désigne dans le film de Tamar Guimarães aussi bien l'engagement politique que la rupture de celui-ci ; renvoyant au poing fermé des républicains durant la guerre d'Espagne comme aux « mains fragiles »

Forte des multiples expériences qu'elle mène depuis les années 1980 pour libérer sa pratique des contraintes de l'institution muséale, la photographe indienne Dayanita Singh crée en 2016 à New Delhi *Museum Bhavan*, un musée en forme de mobilier en bois modulable, dédié à ses images et autorisant le public à les agencer librement et à court-circuiter le système des conservateurs et des curateurs.

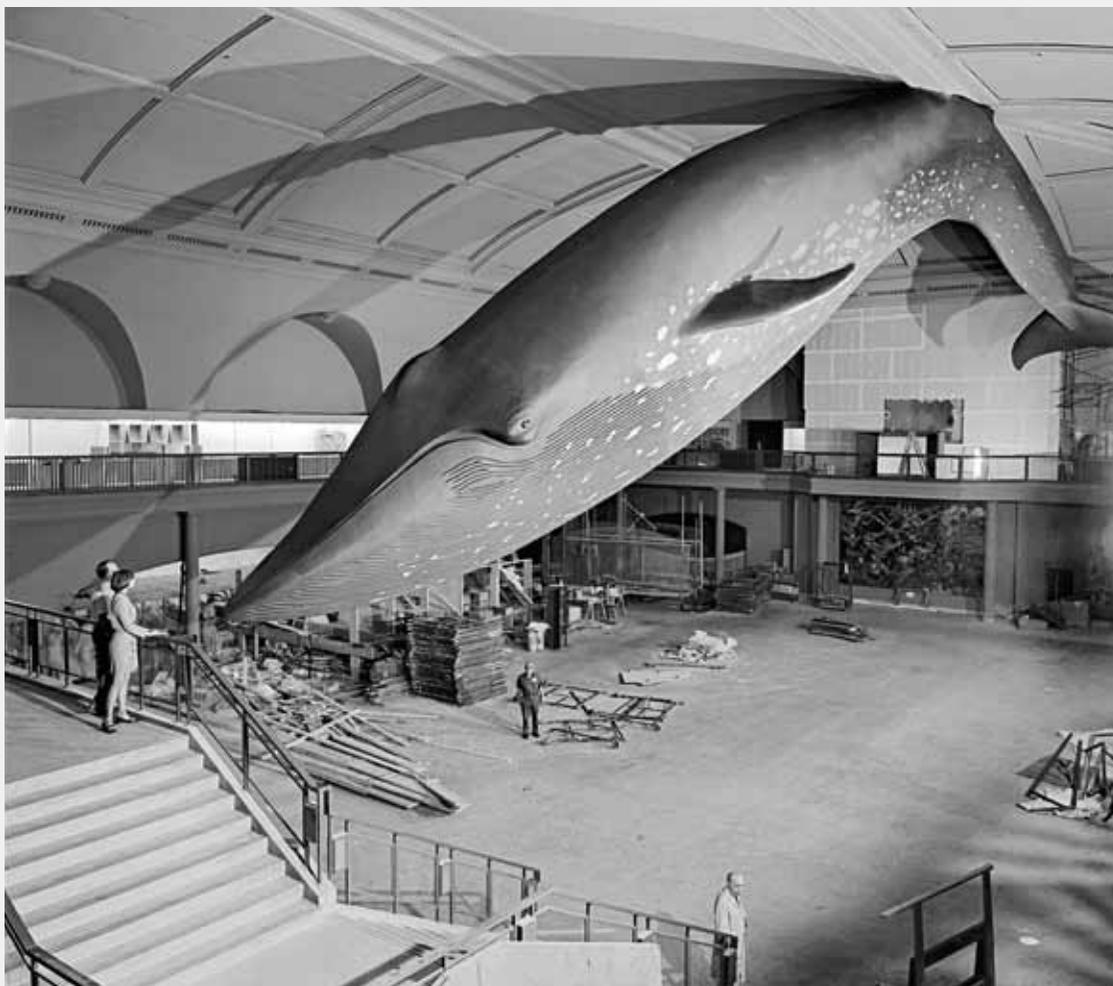


Dayanita Singh, photographie de l'installation du livre *Sent a Letter* dans la vitrine de la bijouterie Satramdas Dhalamal Jewellers, Calcutta, publié par les éditions Steidl, 2008. Courtesy de l'artiste et Frith Street Gallery, Londres.





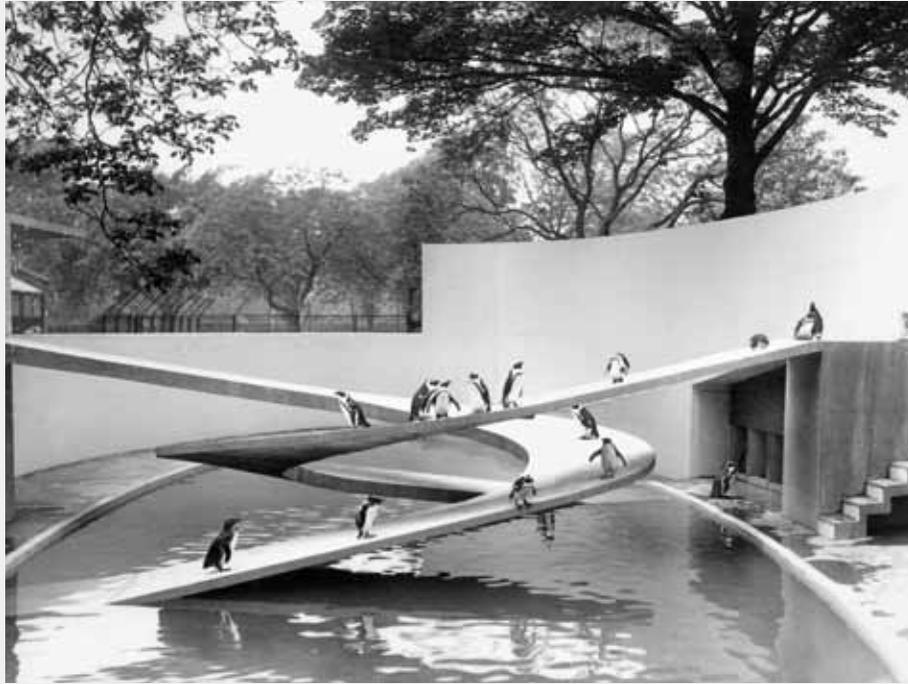
Personnel de l'American Museum of Natural History admirant la reproduction d'une baleine suspendue dans le Hall of Ocean Life (Hall des océans), New York, 1969. Collection American Museum of Natural History, Library. (Image #333998)



Touristes assistant à un spectacle de dauphins, Marineland, Floride, 1972. Collection State Archives of Florida, Florida Memory.

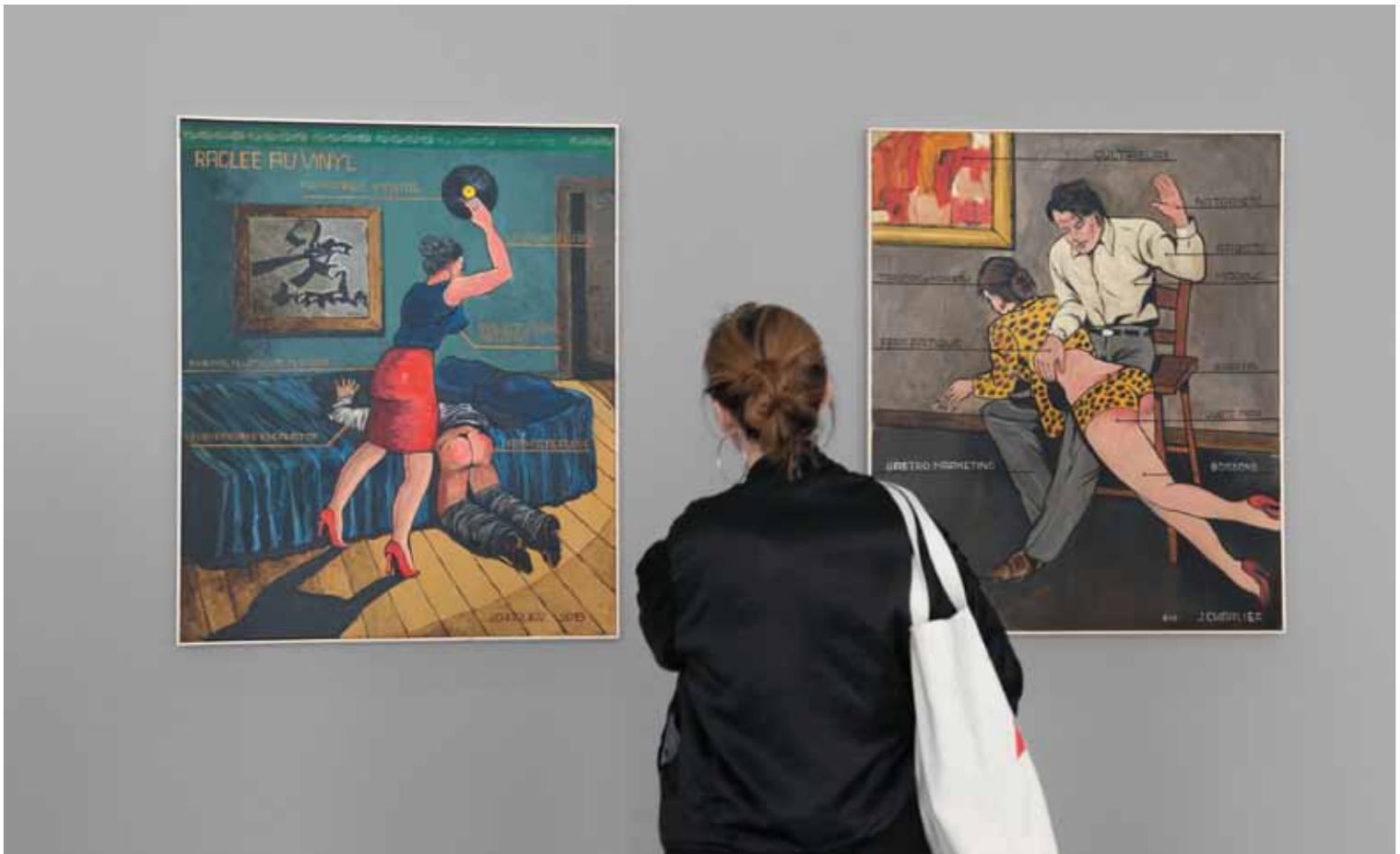


Bassin des manchots du zoo de Londres conçu par l'architecte Berthold Lubetkin, 1934. Collection Zoological Society of London. Photographe: Frederick William Bond.



Préparation d'une vitrine présentant un groupe de biches au National Museum of Natural History, Washington, années 1950. Collection Smithsonian Institution Archives. (Image # MNH-41670B)





Jacques Charlier, en haut : *Cultirelire* et *Raclée au vinyle*, acryliques sur toile, 120 x 100 cm chacune, 2015 ; en bas : *Fentes au cutter sur toiles prépeintes*, installation, 2016. Vues de l'exposition *Jacques Charlier. Peintures pour tous*, MAC's, 2016. Photos : Philippe De Gobert.

En ce sens, il n'y a pas que les faussaires qui font du faux; tout artiste qui tient trop bien son rôle sur la scène de l'art peut être vu lui aussi comme un imitateur et, à la limite, s'il se répète trop, apparaît comme une sorte de faussaire de lui-même. La frontière est fragile entre l'artiste qui creuse son sillon, approfondit une problématique artistique, et celui qui, en se répétant, s'imité lui-même tout en donnant l'illusion d'être suprêmement original. Cette imposture larvée n'est d'ailleurs pas le fait des seuls artistes. Il y a une certaine forme de falsification potentielle inhérente au monde de l'art dans son ensemble, à laquelle participent tous les acteurs de ce milieu: artistes établis, critiques en vue, institutions, marchands, courtiers, collectionneurs spéculateurs, etc. C'est ce qui apparaît de façon particulièrement frappante avec le dispositif dont nous allons parler maintenant.

2 *Cultirelire* (2014) et *Raclée au vinyle* (2015)

Deux œuvres récentes montrent les vertus de la fessée, traitement de choc indiqué dans les cas graves. Ce moyen peut sembler excessif, et il est vrai que, dans certains pays européens, l'administrer aux enfants est désormais interdit. Mais outre qu'il s'agit ici de personnes adultes, on constate que ce traitement peut avoir des effets bénéfiques là où des méthodes plus douces ont échoué. Ce qui, en tout cas, paraît essentiel, c'est d'informer le patient sur les aspects du mal qui a justifié le recours à un tel traitement. C'est la raison d'être des mots écrits dans ce tableau-ci et les autres du même genre: nommer les symptômes du mal, toujours dans le but de susciter une prise de conscience salutaire. Le mal, c'est la régression mercantile, le second degré qui ne s'avoue pas, la répétition du même donné sous le masque du nouveau, le poncif qui passe pour original, la sociologie de la distinction à bon marché, la production d'effets de mode, la transgression en trompe-l'œil, etc. En vérité, la liste est longue. Elle inclut aussi la relance affaiblie de solutions éprouvées depuis longtemps telles que l'objet trouvé, mis et remis à toutes les sauces depuis un siècle. Il y a encore la figure de l'artiste «entrepreneur», qui fait tout faire par des ouvriers qualifiés;

la «*Factory*» de Warhol avait ouvert la voie, mais elle est aujourd'hui revisitée dans un esprit mercantile à un point tel qu'on ne puisse plus vraiment parler d'ambivalence du propos, comme c'était le cas chez Warhol, mais de *business* pur et simple. On pourrait encore y ajouter la transgression menée par d'autres voies que celle de l'expression artistique proprement dite: faire du porno, voire du porno tendance pédophile, comme les frères Chapman, cela choque, bien sûr – mais pas pour des raisons artistiques: la transgression est d'une autre nature. C'est au fond une norme sociale sans rapport avec l'art qui sert de caisse de résonance pour faire du bruit. On pense à l'aveu, à la fois cynique et bizarrement candide, de Damien Hirst qui disait, en substance, qu'aujourd'hui puisqu'on ne peut plus choquer en innovant, il faut choquer en étant choquant.

3 *Fentes au cutter sur toiles prépeintes*

Contrairement à ce que nous avons vu avec *Peintures/Schilderijen*, il y a avec l'ensemble *Fentes au cutter sur toiles prépeintes* une référence précise et immanquable à un grand nom de l'art contemporain. En fait, ce nom lui-même ne figure pas dans l'installation (car c'en est une aussi). Mais c'est inutile, car toute personne un peu familière avec l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle aura immédiatement reconnu Lucio Fontana et ses innombrables tableaux intitulés *Concetto Spaziale*, réalisés pour la plupart en perforant ou en tailladant des toiles monochromes. Tous les musées d'art contemporain se doivent d'en posséder, car ils sont partout reconnus comme véritablement emblématiques de l'art du XX^e siècle.

Fontana est, à n'en pas douter, un artiste important, influent et imaginaire. Sans aller jusqu'à dire qu'il ne s'est jamais répété (mais peut-on jamais faire de l'art sans se répéter d'une manière ou d'une autre?), il a produit une œuvre marquante et diversifiée. Mais il est tout aussi vrai en raison de ces répétitions par myriades, dans le circuit des musées, des centres d'art, des publications et du marché, d'un procédé ainsi devenu une icône ou un emblème de l'art contemporain, et en raison aussi du caractère immédiatement reconnaissable de ces monochromes tailladés désormais synonymes