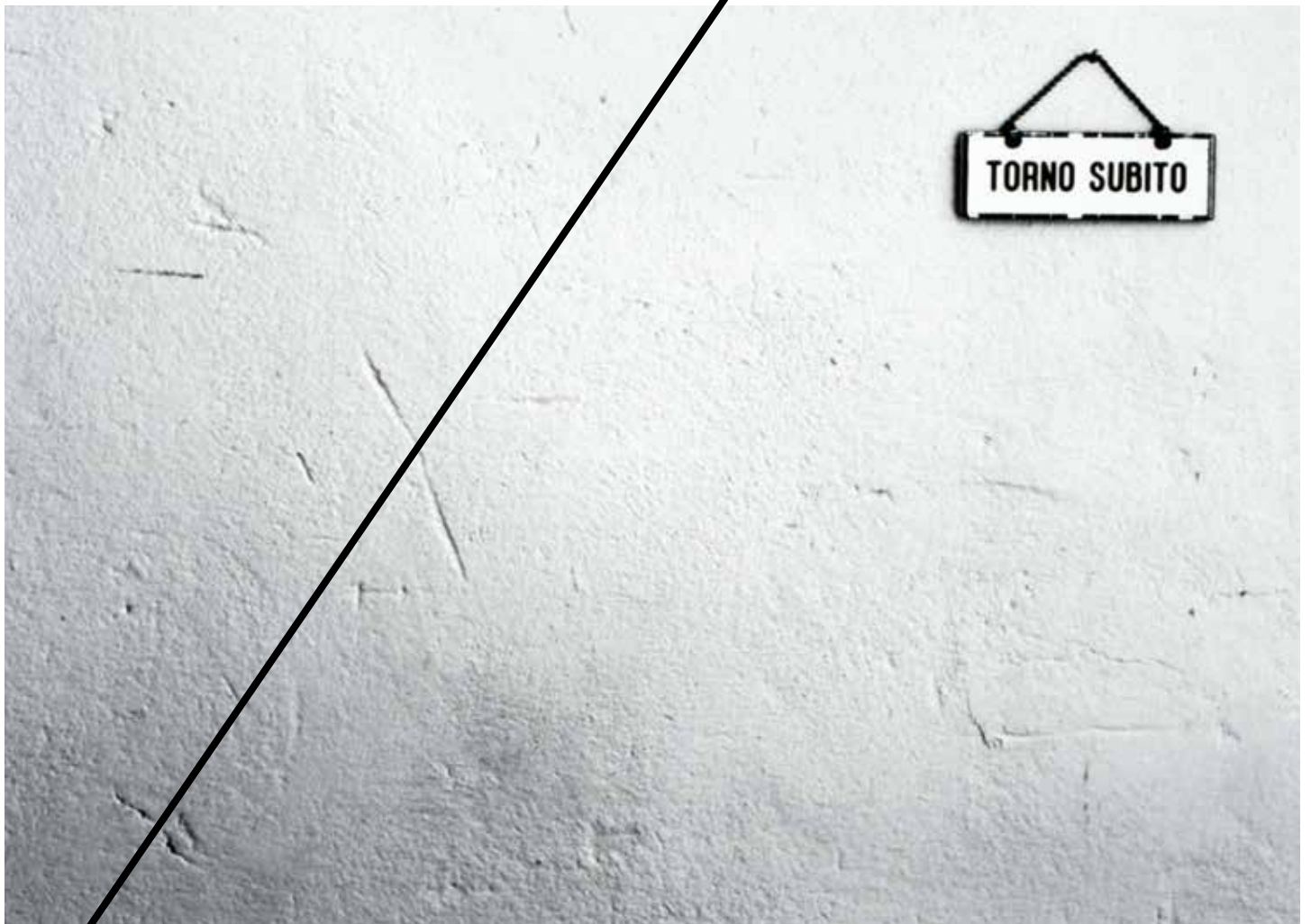


Une rétrospective d'expositions fermées

Guide d'exposition

-

Anti-Musée



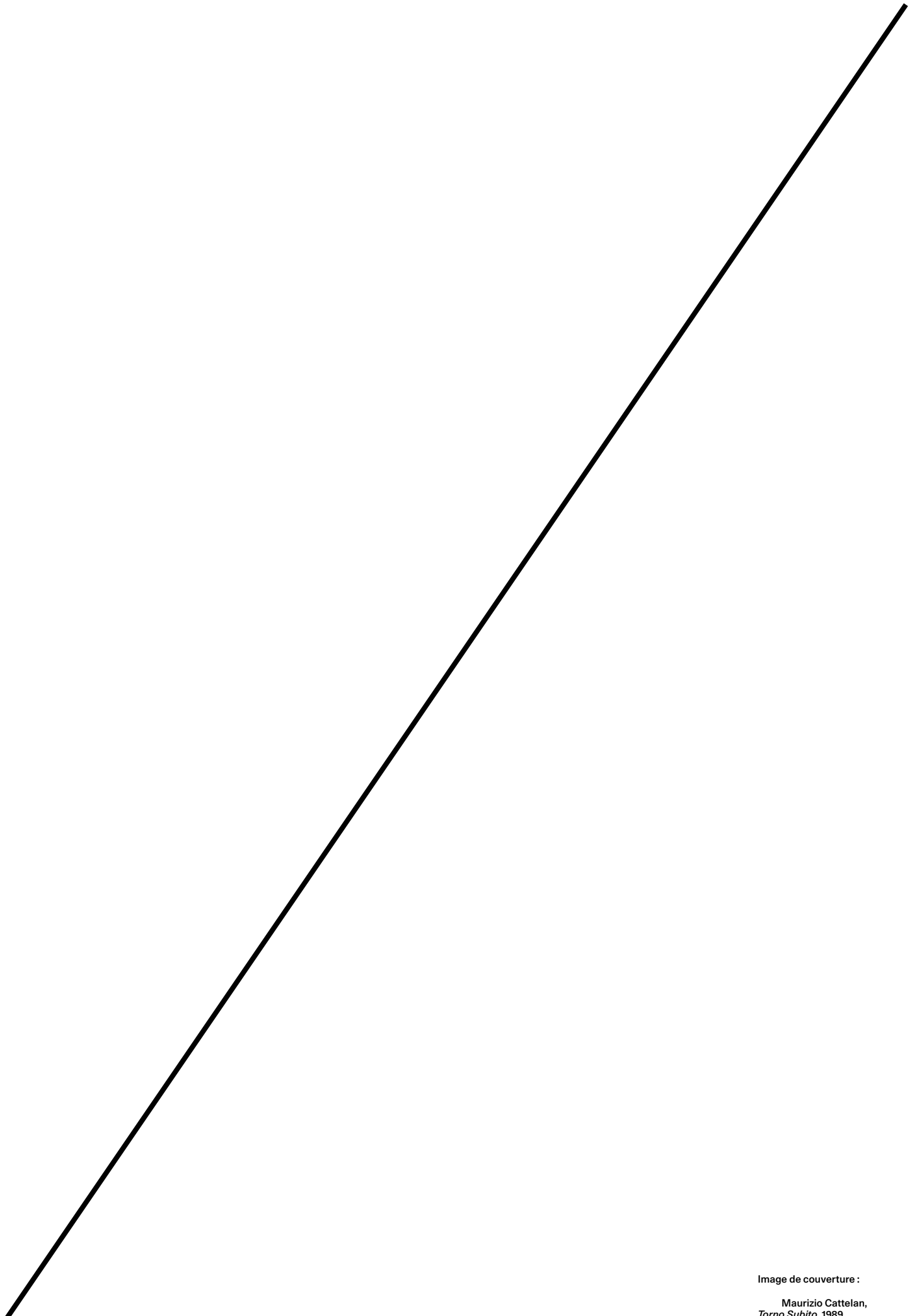


Image de couverture :

Maurizio Cattelan,
Torno Subito, 1989

Sommaire

1. Exposition

Rétrospective d'expositions fermées

Cinq questions au curateur

Citations d'artistes

2. Anti-Musée

Les torts du musée

À Fribourg

Anti-design et Anti-architecture

Destructions musicales

Foire aux questions

« Pour les voleurs il y a les prisons et pour les artistes il y a les musées »

Jean Tinguely

1. Exposition



Image :

Hi Red Center, Naiqua
Gallery, Tokyo, 1964



Une rétrospective d'expositions fermées

Du 6 août au 19 novembre 2016, Fri Art propose une rétrospective radicale composée de onze fermetures de l'espace du Centre d'art – à la suite les unes des autres – par onze artistes différents. Le 19 novembre, une grande fête se tiendra dans l'espace réouvert de Fri Art et un important catalogue anthologique de près de 700 pages sur l'Anti-Musée sera publié à cette occasion.

Avec les artistes: Robert Barry, Daniel Buren, Graciela Carnevale, Maurizio Cattelan, Lefevre Jean Claude, Maria Eichhorn, Svetlana Heger & Plamen Dejanov, Hi Red Center, Santiago Sierra, Rirkrit Tiravanija, Matsuzawa Yutaka

Une exposition de Mathieu Copeland

Image:

Photo-souvenir: Daniel Buren et Guido Le Nocchi devant la galerie Apollinaire, Milan, octobre 1968.

**Si je vais à Fri Art
et qu'il n'y a
presque rien à voir,
est-ce équivalent à
ne rien voir ?**

La rétrospective

Du 6 août au 19 novembre, onze expositions engendrant chacune une manière différente de fermer l'espace d'exposition se succèdent à un rythme quasi hebdomadaire pour former *Une Rétrospective d'expositions fermées*.

Depuis le début des années 1960, des artistes ont pris le parti radical de fermer des musées ou des galeries pour faire œuvre. Ces gestes historiques sont réactivés spécialement pour le contexte de Fri Art en étroite collaboration avec les artistes ou leurs ayant-droits. Ces œuvres sans compromis nous confrontent à la fermeture de l'espace et nous invitent à expérimenter leur réalité physique, sensible, ou encore conceptuelle. Se déployant dans le temps, sur le mode d'une répétition quasi beckettienne d'un motif récurrent, mais selon des modes d'action très divers, ce projet se veut expérimental dans sa manière d'aborder le genre de la rétrospective. L'exposition explore les extrêmes limites du champ de l'art et défie les attentes des visiteurs en mettant en jeu des questions autant esthétiques que politiques. Si des termes comme « anti-lieu », « anti-art », « anti-galerie commerciale » sont souvent utilisés par les artistes des années 1960, les gestes de fermeture des quinze dernières années sont accompagnés de questionnements sur le travail, le temps et le système économique de l'art.

Ces gestes ne signifient pas une négation totale de l'art. Comme l'histoire nous l'a appris, les *tabula rasa* indiquent toujours un renouvellement. Des artistes comme Daniel Buren ou Maurizio Cattelan (dont les expositions fermées constituaient leur toute première exposition personnelle) ont développé par la suite de longues carrières très productives.

Contexte: Tinguely 2016

Dans le cadre des festivités organisées par la Ville de Fribourg pour le 25^e anniversaire du décès de Jean Tinguely dans cette même ville – Tinguely 2016 – Fri Art et le curateur Mathieu Copeland proposent un projet qui aborde une notion chère à l'artiste fribourgeois, celle de l'anti-musée. C'est ainsi que Tinguely décrivait l'immense espace industriel situé à La Verrerie, un village entre Fribourg et Lausanne, qu'il avait acquis pour y créer le Torpedo Institut. Il présentait dans ce lieu assombri et poussiéreux, sans heures d'ouvertures annoncées et à la médiation provocatrice, ses œuvres et celles de ses amis dans une volonté de renversement des conventions muséales et artistiques.

**Fermer un espace
est-ce forcément
une revendication ?**

**Fermer une expo-
sition, est-ce une
manière de
saboter une
carrière artistique,
de s'attaquer au
public, aux lieux
d'art, à l'art ?**

Les onze expositions fermées

Lefevre Jean Claude – 19 août

Lefevre Jean Claude présente une réplique de son œuvre de 1981. Il profite de la fermeture estivale de la galerie Yvon Lambert à Paris pour énoncer une exposition qui n'existe que par le texte apposé aux vitrines, une œuvre performative, au sens linguistique du terme, qui annonce simplement « une exposition de lefevre jean claude 11.07/31.08 '81 ».



Heger & Dejanov 20 – 26 août

Swetlana Heger & Plamen Dejanov, un duo d'artistes aujourd'hui séparé, ont développé une pratique collaborative au tournant des années 2000 proposant entre autre une réflexion sur les conditions économiques de l'art. En février 1999, ils envoient le personnel de la galerie berlinoise Mehdi Chouakri en vacances, fermant de fait l'espace. La pancarte originale de l'exposition annonçant la fermeture pour vacances de la galerie berlinoise est installée sur la porte du rez de Fri Art et en interdit l'accès.



Santiago Sierra 30 août – 5 septembre

En écho à la crise financière qui ébranle l'Argentine en 2002 (qui amena le gouvernement à geler la totalité des comptes bancaires de la population), Santiago Sierra bloque avec le même acier ondulé utilisé par les banques pour se protéger de leurs clients un autre type d'institution financière: la Lisson Gallery de Londres.



Graciela Carnevale 8 – 14 septembre

Pour son exposition personnelle en octobre 1968 dans le cadre de l'Experimental Art Cycle à Rosario en Argentine, Graciela Carnevale enferme à son insu le public dans la galerie, faisant ainsi écho au régime dictatorial et répressif militaire du général Juan Carlos Onganía (influencé par la doctrine national-catholique, ce dernier met l'université au pas et fait fermer les lieux culturels). Au bout de quatre heures, un passant avait fini par briser la vitre, libérant les spectateurs. Cet événement anticipe le soulèvement populaire de Córdoba qui destituera le général Onganía en 1970.



Images:

Lefevre Jean Claude,
Galerie Yvon Lambert,
Paris, 1981

Swetlana Heger &
Plamen Dejanov, Galerie
Mehdi Chouakri, Berlin,
1999

Santiago Sierra, Lis-
son Gallery, Londres, 2002

Graciela Carnevale,
Experimental Art Series,
Rosario, 1968

**Est-ce une
action politique?**

Rirkrit Tiravanija 17 – 23 septembre

Rirkrit Tiravanija, invité en 2007 à inaugurer l'espace d'exposition de l'Ontario College of Art and Design à Toronto, bloquait l'entrée avec des parpaings sur lesquels il reprenait le slogan situationniste : « Ne travaillez jamais ».



Robert Barry 26 septembre – 02 octobre

Robert Barry annonce en 1969 que durant l'exposition, les galeries Art & Project, Sperone et Eugenia Butler seraient fermées. L'artiste manifeste ainsi une velléité critique contre le marché de l'art, se posant volontairement comme « anti-galerie ». Néanmoins, ce geste n'est pas que l'expression d'une opposition : *« Je voulais ouvrir les possibles. Pour moi, l'art a toujours été une question de proposer quelque chose d'inattendu »*. La galerie fermée permet d'ouvrir son esprit sur l'immensité de nos richesses intellectuelles et spirituelles.



Matsuzawa Yutaka 05 – 11 octobre

Le travail artistique de Matsuzawa Yutaka est une longue et ardente quête vers l'invisible et l'immatérialité. C'est lors d'une révélation, en juin 1964, qu'une voix lui commande de « faire disparaître la matière ». Matsuzawa étudie alors les théories physiques sur l'anti-matière et entreprend l'exposition « Ah, Nil, Ah, A Ceremony of Psi's Secret Embodiment Drowning in the Wilderness: Prototype Exhibition » à la galerie Naiqua en octobre 1964. Le projet s'équilibrait sur deux pôles, la galerie Naiqua fermée représentait « l'anti-lieu », alors que la chambre de l'artiste située dans la campagne matérialisait le « lieu », en échos au couple matière/anti-matière. Ainsi, l'exposition vide et la galerie fermée permet d'engager une réflexion philosophique, comme le décrit le bouddhisme Madhyamaka, le vide est potentiellement riche de sens. Et le tangible peut-être à son tour inconsistant car il n'est que projection mentale de celui qui l'expérimente. Ainsi, l'artiste demande au visiteur de mobiliser son esprit et son imagination afin de remplacer sa représentation traditionnelle de ce que devrait être une exposition par un cheminement spirituel.



Images:

Rirkrit Tiravanija,
OCAD, Toronto, 2007
Vue d'une affiche
annonçant l'exposition de
Robert Barry à Fribourg,
2016

Matsuzawa Yutaka,
« Ah, Nil, Ah, A Ceremony of
Psi's Secret Embodiment
Drowning in the Wilderness:
Prototype Exhibition », 1964

**Quel est le sens de
refaire aujourd'hui
des expositions du
passé?**

**Quel est le sens de
les rassembler en
une rétrospective?**

Maria Eichhorn 14 – 20 octobre

Au printemps 2016, Maria Eichhorn demande à l'ensemble des employés de la Chisenhale Gallery à Londres de soustraire leur travail de l'institution, fermant ainsi par nécessité le centre d'art pour cinq semaines, 25 jours ou encore 175 heures de travail légal.



Maurizio Cattelan 22 – 28 octobre

Maurizio Cattelan, l'artiste italien bien connu du grand public pour ses sculptures provocatrices convoquant le Pape ou Hitler, ferme en 1989 la galerie Néon à Bologne pour sa première exposition personnelle, ne laissant visible qu'un écriteau annonçant « torno subito », soit « je reviens tout de suite ».



Daniel Buren 02 – 08 novembre

Également pour sa première exposition personnelle à la galerie Apollinaire de Milan fin octobre 1968, Daniel Buren présente un travail consistant à fermer la galerie le temps de l'exposition en recouvrant totalement la porte d'entrée avec des papiers peints rayés blanc et vert. Par ce geste, l'artiste fait entrer en résonance son refus des murs généralement utilisés et son acceptation de la galerie et d'une partie de ses fonctions.



Hi Red Center 13 – 19 novembre

En mai 1964, au travers de Great Panorama Exhibition, le collectif japonais Hi Red Center fermait la galerie Naiqua de Tokyo. Comme le rappelait Akasegawa Genpei, « ce grand panorama mettait l'univers en boîte ».



Fête d'ouverture 19 novembre

De même qu'à la Naiqua Gallery, le dernier jour de la fermeture de l'exposition de Hi Red Center, le 19 novembre, coïncidera avec la réouverture de l'espace d'exposition ! Le public sera invité à une grande fête avec concerts, performances et dj's.



Images:

Maria Eichhorn, vue de la Chisenhale Gallery, Londres, 2016
Maurizio Cattelan, Galerie Néon, Bologne, 1989.
Daniel Buren, Galerie Apollinaire, Milan, 1968
Hi Red Center, Naiqua Gallery, Tokyo, 1964
Vue de Jasper Johns s'appêtant à ouvrir la Naiqua Gallery au terme de l'exposition de Hi Red Center

**À travers cette
brochure, Fri Art
ne cherche-t-il
qu'à rassurer
le public ?**

Cinq questions au curateur

Qu'est-ce qui a amené des artistes, qui ont la chance de pouvoir réaliser une exposition, à simplement la fermer ?

Pour chacun des artistes, fermer l'espace est l'œuvre. L'œuvre est à la fois l'intention, le geste et leur incarnation visuelle. Avoir la chance d'être invité à exposer, c'est également avoir la chance d'énoncer sa propre (re)définition de l'art. Dans plusieurs cas (Daniel Buren ou Maurizio Cattelan par exemple) l'acte de fermer l'exposition est la première exposition personnelle de l'artiste. C'est-à-dire qu'elle forme la base qui permettra ensuite de construire l'œuvre d'une vie entière.

Pourquoi ces gestes sont-ils valorisés par l'histoire de l'art ?

À deux égards. Premièrement, ils marquent souvent des ruptures ou des conceptions radicalement nouvelles. En 1969, l'annonce de Robert Barry que « pendant l'exposition la galerie sera fermée » demeure une des œuvres fondamentales d'art conceptuel pour laquelle l'énoncé se substitue au tout et lui donne sa forme. Ceci est un précédent historique sans compromis. Deuxièmement, on remarque que ce geste devient un motif récurrent. Ces occurrences ne se trouvent pas uniquement dans une période temporelle et sur un territoire restreint, mais apparaissent dans chacune des décennies que couvre l'exposition (de 1964 à 2016) et dans de nombreuses régions du globe (Japon, Europe, USA, Amérique du Sud).

Ces fermetures sont-elles de la pure provocation ?

Les artistes agissent par nécessité, et non uniquement par ambition de fermeture. Que cette nécessité soit motivée par des raisons politiques et civiques (Carnevale) ou lorsque le duo Heger & Dejanov utilisent le budget de leur exposition pour envoyer le personnel en vacances, la fermeture en est une conséquence directe.

Le curateur Mathieu Copeland

Auteur d'expositions au MoMA de New York, au Centre Pompidou de Paris, ou à la Kunsthalle de Berne, Mathieu Copeland n'a de cesse de déconstruire le format classique de l'exposition. À Fri Art, il se saisit de l'histoire des gestes radicaux contre les lieux d'art où, de 1964 à 2016, les artistes ont « fermé » littéralement des espaces d'exposition. Onze de ces gestes les plus symptomatiques sont représentés à Fri Art.

**L'information sur
les expositions
est-elle plus
importante que les
expositions
elles-mêmes?**

Quelles sont les différentes raisons et significations de tous ces gestes de fermeture ?

Multiples!

Comme toujours, les œuvres d'art ne sont pas univoques, leurs significations sont multiples et parfois nous échappent.

Ces raisons peuvent être: une attaque contre le système marchand de l'art (Barry, Hi Red Center); une prise de conscience politique (Sierra, Carnevale) ; une considération philosophique sur le sens de l'art (Barry, Matsuzawa, Cattelan); une expérience extrême sur la notion de travail (Eichhorn, Heger & Dejanov); une dérobade absurde qui fonde la pratique de l'artiste (Cattelan), etc.

Et la rétrospective, cristallise-t-elle une signification commune ?

Il est problématique de résumer différentes œuvres à un seul sens. Mais l'art fait écho au monde. Ainsi fermer la Kunsthalle « représente » ou propose une « image », une « incarnation » de la fermeture. De la fermeture des sociétés les unes sur les autres ? De la montée des communautarismes ou du protectionnisme ? De l'individualisme ? Ou alors, à l'opposé, une critique de la transparence, une autre idéologie de notre temps.

**Si personne ne
vient à Fri Art, les
œuvres de cette
rétrospective
existent-elles?**

**À qui s'adresse
cette
rétrospective?**

**Est-ce une
anti-exposition?**

Citations d'artistes

Daniel Buren

(à propos de Robert Barry)

« ... on peut interpréter la fameuse phrase de Robert Barry **'Durant l'exposition la galerie sera fermée'** de différentes manières: qu'il reste possible **que des choses mystérieuses se passent dans la galerie** mais que vous ne pourrez pas les voir. Cela peut vouloir dire également que **l'exposition proprement dite (que vous ne verrez pas non plus!) se passe ailleurs** que dans cette galerie fermée ! Ou bien encore: que **l'exposition consiste à voir l'extérieur d'une galerie fermée** ! Ce sont trois interprétations parmi celles offertes quand on lit la phrase de Bob Barry. »

Daniel Buren, 2016. Entretien avec Mathieu Copeland.

Graciela Carnevale

« ... Faire l'expérience de l'enfermement implique une relation et une perception de nature physique. Pour la personne enfermée, la possibilité de voir ou de fuir relève du défi. Cette action fait allusion à la possibilité d'une transformation du statu quo et s'oppose à notre passivité en tant de citoyen »

Graciela Carnevale, 2016. Entretien avec Mathieu Copeland.

John Armleder

(sur « questionner les limites de l'art »)

« ...comment énoncer que tout est art et en même temps parler des limites de l'art. Cela voudrait dire qu'il y a quelque chose d'autre. C'est la même notion que l'infini. Pour que l'on comprenne l'infini, cela sous-entend qu'il y aurait un confins à l'infini, ce qui est totalement contradictoire. »

John Armleder, 2016. Entretien avec Mathieu Copeland

Mathieu Copeland

(au sujet de l'exposition de Graciela Carnevale)

« La fermeture d'une Kunsthalle est une attaque dirigée contre les galeries commerciales transposée dans le domaine public. Elle remet en question la réalité concrète de l'institution ; le musée, la Kunsthalle, continue-t-elle de jouer son rôle en dehors des heures d'ouverture ? La fermeture des galeries en 2016 illustre bien les réalités de notre époque et le désintérêt des pouvoirs politiques pour la culture. En Europe et aux États-Unis, de nombreux centres d'art ferment ou sont menacés de devoir mettre la clé sous la porte. La décision assumée de fermer un centre d'art, une Kunsthalle, en devient également le symbole. Dans un contexte où coexistent abondance et austérité (auto-imposée ou imposée) – et cela tandis que se déroule sur les côtes italiennes et grecques un terrible drame humanitaire – l'action qui mène à l'enfermement évoque avec force la fermeture de ses frontières par l'Europe.»

Mathieu Copeland, 2016.

2. l'Anti-Musée

S M W R N Y L R L H Z R P S V S W D Ç B
F W Ç E R R E T E J K S J Z Z W I S R K
S Z S F F Y P N Ç Z X V V L V L M M Y P
S H M A O P O I G N A R D E R O P Ç W N
A K M R D M C O U P E R M P R E T H L A
C I B G A N P L C R U V Q D R Z Y O R W
R K S A N Z Q S O O K Ç R Q Z R F W K R
Y O R N U Y R A I U Ç E U D V M H R Y L
A Z I R W E O W X R E L E T N A M E D L
A Y Q E E N X R O M P R E A W Q P I G M
W F R B H S J P U O B S I M O T D C K O
D A E O E N S G L R D C W P L M F S W S
D A C H F E T A C O E S E L M E L R S Ç
Q B A S L Z Y N C Z S R Q S E U G G X P
N S R I M M B W Q A F E T E Ç L P H U Q
U L T U Q Y H A E O R C R N D E I C O J
P G E B L L Ç K R S J F Q C E R Q R U E
G Z L F Ç E U E P R A T J K K V U I W K
M O E U A Ç R O D K C D I N O Y E R P C
M R R K G S H R E N I A R T U O R E D A

AGRAFER
BROYER
BRULER
CLOUER
COUPER
DEMANTELER
ECARTELER
EVENTRER
EXPLOSER
FRACASSER
JETER
MEULER
MORDRE
NOYER
PERFORER
PIQUER
POIGNARDER
ROMPRE
SCIER
TRAINER

Les torts du musée

Démocratisation et divertissement

À la Renaissance, les cabinets de curiosités, qui étaient dévoilés aux visiteurs étrangers, avaient une fonction de manifestation de la puissance du monarque et d'intimidation. Outre ce statut, ces muséums inspiroient et divertissaient les cours royales européennes.¹ Ces deux mots, « inspirer » et « divertir », ne sont pas sans rappeler l'edutainment des années 2000, doux mélange d'instruction et d'amusement. C'est pourtant en 1841 déjà que l'edutainment a été expérimenté par PT Barnum et Charles Willson Peale lorsqu'ils fondent l'American Museum à New York. Le « Prince of Humbugs » y exposait autant des objets historiques et scientifiques que des objets falsifiés ou contrefaits, dans un assemblage délicieux de science et d'imposture qui transforma un petit musée poussiéreux en un redoutable centre de divertissement.² Le but de tels lieux était double : donner de l'assise et du crédit aux objets extravagants, et attirer les masses dans l'établissement. Les stratégies marketing de Barnum sont restées ancrées dans la culture muséale américaine. En 1970, Thomas Hoving du Metropolitan Museum de New York et J. Carter Brown de la National Gallery of Art à Washington renouvellent la démocratisation du musée avec les premières « expositions blockbusters ». Hoving déclare que : « Le Met a besoin de réformes. Il est moribond, il lui faut du dynamisme, de l'électricité. Il doit devenir populaire. Nous devons être des missionnaires évangélistes. Le musée doit s'ouvrir vers l'extérieur, sortir de sa tour d'ivoire, aller à la rencontre du public en éduquant et en expliquant de manière compréhensible les grandes œuvres d'art³. » L'intention de ces deux hommes était de « démocratiser la culture et de resserrer les liens entre les musées et la population.⁴ »

Cette volonté de démocratisation a fait florès dans la plupart des structures culturelles des Etats-Unis et d'Europe au cours des dernières décennies. Toutefois, du point de vue de la société ou de la rue, le musée et l'art restent des forteresses imprenables. Ils ont en effet été supplantés par d'autres formes artistiques qui se sont immédiatement imposées comme des médias démocratiques et populaires : le cinéma, la musique sur support enregistré, la radio, les productions télévisuelles, le monde du comic art commercial ou encore le jeu vidéo, pour ne citer que les plus dominants. Ces industries culturelles n'ont guère laissé de place aux institutions artistiques pour se démocratiser et accéder aux masses. Une enquête menée dans les années 1970 a démontré que seuls 3% des visiteurs du Guggenheim Museum de New York s'y rendaient exclusivement pour l'art. Les premières motivations de fréquentation sont que le Guggenheim fait partie des « must do » d'une visite à New York et l'attrait du bâtiment, construction de Frank Lloyd Wright. Dans le trio art-musée-architecture, ce n'est que l'architecture qui s'est popularisée : son enveloppe et sa façade.

Le musée neutralise

Lorsqu'au III^e av. J.-C., Attalus I^{er} Soter exposait ses butins de guerre dans la ville grecque de Pergame, des sculptures saisies dans d'autres villes grecques, ces objets conservaient leur caractère religieux et reconnaissable en tant que tel. C'est dans la transition du pouvoir au profit de Rome qu'un

Cauchemar¹

« Les musées sont des lieux de pouvoir et de démonstration de pouvoir.

Ils sont des machines à assimiler et à neutraliser.

Ils sont des systèmes de démocratisation démagogique. En réalité, les musées ne sont pas du tout démocratiques : ils traitent le public avec condescendance.

Les musées sont des dortoirs publics et d'absurdes abat-toirs.

Les musées sont des asiles, des mensonges, des mausolées et des prisons. Les conservateurs de musées sont des geôliers.

Les musées classifient brutalement, séparent et cannibalisent.

Le musée n'a pour fonction que de légitimer le marché de l'art. Les musées n'ont rien à voir avec l'art, ils appartiennent au monde de l'architecture.

Les musées sont narcissiques, ils se mirent dans leur propre représentation spectaculaire. »

1 « La formation de ce système de mécénat n'a pas seulement permis la création et la maintenance de collections, mais les a également amenés – ainsi que les érudits/collectionneurs qui les ont créés – à la portée de la société courtoise pour inspirer et divertir », Abt, J. (2006). « The Origins of the Public Museum », in: *A Companion to Museum Studies*, MacDonald, S., (Ed.), Wiley-Blackwell, Londres, p. 120

2 « Durant la décennie 1840 à 1850, Barnum transforma le musée anémique de la famille Scudder en principal lieu de divertissement d'Amérique. », Orosz, J.J. (1990). *Curators and Culture, the Museum Movement in America 1740-1870*, The University of Alabama Press, p. 174, (notre traduction)

3 Martel, F. (2011). *La Culture en Amérique*, Champs essais, Paris, Flammarion, p. 547

4 Viau-Courville, M. (2016). « Introduction », in: *La revue des Musées de la civilisation*, vol. 4, 2016, Musées de la civilisation, Québec, p. 5.



processus de transfert d'objets de culte à celui de vénération esthétique se met en place.⁵ L'asservissement de la sculpture grecque aux dogmes de l'esthétique était utilisé par les Romains, pour l'éviscérer de son contenu religieux et asseoir symboliquement leur supériorité sur leurs glorieux prédécesseurs: «L'emphase placée sur la séduction esthétique des images de culte neutralisait leurs propriétés sacrées et en faisait des objets légitimes de contemplation esthétique profane pour les spectateurs chrétiens⁶. »

Il y a dans l'installation d'objets historiques au musée une forme de soumission de l'objet et de son sens (son histoire, son contexte, sa charge) à «l'idéologie de l'esthétique⁷ ». Le musée ethnographique jouera un rôle similaire. Il constituera une véritable machine à neutraliser les contenus spirituels ou symboliques des objets culturels extra-occidentaux, participant ainsi au processus d'anéantissement de ces cultures et justifiant la colonisation et ses pratiques inhumaines. Neutraliser permet également de transsubstantifier l'art radical en produit de consommation culturelle. « Lorsque l'œuvre d'art est totalement neutralisée, sans effet, abstraite, en sécurité, et politiquement lobbomisée, elle est prête à être consommée par la société⁸. »

La politique culturelle neutralise

Et si le musée n'était pas l'unique agent de neutralisation? Parti de Philadelphie à la fin des années 1960 le graffiti s'est développé à New York au tout début des années 1970.

Le fait que le graffiti soit techniquement un geste très proche de celui du peintre traditionnel (l'application de couleurs sur une surface verticale) a certainement favorisé son institutionnalisation très précoce. En 1974 déjà, se tient au Museum of Science and Industry de Chicago une exposition de graffitis. Puis, en 1975, à Artists Space de New York et en 1983 au Museum Boijmans Van Beuningen aux Pays-Bas. Mais c'est peut-être la présence du graffiti dans la ville de New York et la proximité du monde alternatif et du marché de l'art qui lui a valu de connaître un succès transversal quasiment instantané. Les espaces indépendants du Lower East Side ont généreusement montré du graffiti. Rapidement, les premières galeries commerciales du même quartier, la Fun Gallery et Pat Hearn, puis Tony Shafrazi pour ne citer que les acteurs clés de ce développement, leur ont emboîté le pas.

Cependant, le graffiti était né de l'urgence de certaines communauté d'inscrire leur existence dans le tissu urbain. De cette nécessité vitale s'est peu à peu élaboré un langage culturel propre et inédit: « J'ai lancé le collectif United Graffiti Artists en 1972 comme une alternative au marché de l'art [...] Je voyais ce mouvement comme la naissance d'une peinture américaine – bien avant que cela ne débarque en Europe⁹. »

Le graffiti, lorsqu'il s'exécute de manière sauvage dans un milieu urbain, s'oppose radicalement à l'idée de musée et rejoint les idées anti-muséales développées à partir des Futuristes qui défendent la rue contre le musée. Avant les grandes purges et nettoyages des années Giuliani, New York, recouverte de tags, pouvait être considérée comme un véritable anti-musée à ciel ouvert.

La vraie institutionnalisation et neutralisation du graffiti n'a néanmoins pas été menée par le marché de l'art, ni par le musée. C'est la transposition du graffiti en « street art » qui sonne la mort du genre. Les services sociaux et autres institutions publiques utilisent le street art décoratif à des fins de médiation, comme un outil pour inclure l'extérieur, la ville, les gens, les enfants, la rue en décorant des lieux urbains. Toutefois, en parallèle à cette exploitation à des fins sociales, on

L'officiellement anti

En France, une histoire intime et ambiguë lie officialité et opposition contre les institutions de l'art. L'établissement public du Palais de Tokyo en est un exemple contemporain. Fondé en 1999 par la ministre de la culture Catherine Trautmann, l'institution se définissait jusqu'en mars 2016 sur son site internet comme : « Anti-musée par excellence, friche rebelle dans le 16^e arrondissement de Paris¹. »

En 1855, Courbet montait la première exposition indépendante (répertoriée) en face du Palais des Beaux-Arts de l'Exposition Universelle de Paris. Il est pourtant faux de dire que les œuvres de Courbet avaient été refusées. À cette époque, Courbet était déjà un artiste accepté et reconnu. On pourrait même dire qu'il avait obtenu un début d'officialité puisque la toile *L'Après-dînée à Ornans* lui avait valu une médaille de seconde classe au salon de 1849 déjà. Onze œuvres de l'artiste sont acceptées et officiellement exposées à l'édition du Salon de 1855. Seule *L'Atelier* est refusée pour des questions (officielles) de format. Ce compromis imposé par l'Etat apparaît inacceptable à l'artiste. Il le fâche à tel point qu'il décide de monter son Pavillon du Réalisme pour y montrer la toile et 40 autres œuvres. Ainsi la première exposition d'artiste par l'artiste ou le premier Anti-Salon prenait la forme d'une exposition monographique. Ce geste un peu narcissique ne doit pas cacher le réel et authentique combat anarchiste, anti-académique et anti-étatique de Courbet, ni sa soif infinie d'indépendance.

5 «[...]Romans institutionalized the assimilation of Greek statuary and other precious objects into visual culture and daily life of Rome.», *ibid.*, p. 117
6 Bassett, S.G. (2000). «Excellent offerings: The Lausos Collection in Constantinople», in *Art Bulletin*, 82 (1), pp. 6-25, (notre traduction).
7 Milojković, A. et Nikolić, M. (2012). «Semantic neutral space of aesthetic ideology», in: *Facta universitatis – series Architecture and Civil Engineering*, p. 72. Voir aussi: Moos, S. (von). (1999). «Museum Explosion: Fragments of an Overview», in: Magnano Lampugnani, V., Sachs, A. (éds), *Museum for a New Millennium*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, pp. 15-27.
8 Smithson, R. (1972). «Cultural Confinement», in *Documenta 5*, Kassel, section 17, p. 74. Reprinted in: N. Holt (éd), *The Complete Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979, pp. 132-133, (notre traduction).
9 Martinez, H. http://kultstudio.com/learn_item/hugo-martinez-founds-united-graffiti-artists-group-2, (vu le 1er juillet 2016), (notre traduction)

Image:

Keith Haring subway drawing, New York, 1981. Photo: Tseng Kwong Chi. © Muna Tseng Dance Projects, Inc.

Un musée n'es pas un bâtiment

par Yona Friedman



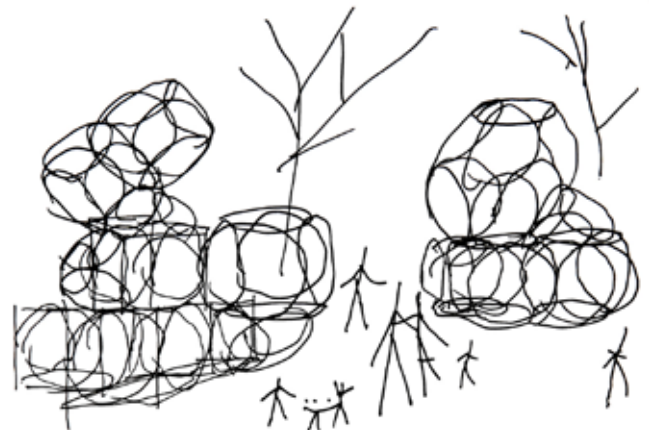
IT IS THE EXHIBITS
THAT MAKE A MUSEUM



THE BUILDING ITSELF
IS EXPENSIVE AND SUPERFLUOUS



YOU CAN CREATE A MUSEUM
WITHOUT A BUILDING



A SCAFFOLDING SUPPORTING EXHIBITS
CAN DO IT

assiste à un renouveau d'un graffiti urbain illégal très brutal. Des collectifs de graffitis comme le 031 à Berne, par exemple, assiègent des bus publics pour les peindre en direct, alors que le chauffeur et les passagers sont bloqués à l'intérieur.

Dialectiques du musée

Pour penser le musée, Hal Foster l'intègre dans un ensemble qu'il nomme une « structure mémorielle de l'art moderne » qui comprend autant le « museum-building » du XIX^e siècle que l'archive électronique du début du XXI^e. Dans son essai *Archive of Modern Art*¹⁰, il fait émerger une « dialectique muséale du voir¹¹ » qui lui permet d'appréhender les forces profondes qui déterminent le musée et ses représentations. En étudiant plusieurs couples de textes et d'auteurs issus de moments historiques différents, en particulier Valéry et Proust à travers la lecture qu'en tire Adorno, Foster voit se dégager une « dialectique de la réification et de la réanimation¹². »

Pour résumer, la conception du musée comme un lieu de réification est celle qui le considère, à l'exemple de Valéry, comme un mausolée « où l'on dépose l'art du passé pour qu'il y repose¹³. » À l'inverse, selon celle de la réanimation, le musée seul permet « la vie après la mort de l'œuvre » et aux visiteurs de pouvoir en être le témoin. « Pour un spectateur idéaliste à la Proust, le musée tient la place d'une fantasmagorie perfectionnée de l'atelier, un espace spirituel où le désordre matériel de la production artistique est épurée¹⁴. »

Cette « dialectique de la réification et de la réanimation » rend manifeste un des nœuds conflictuels de l'institution muséale, à la fois adulée comme espace idéal de médiation qui permet à l'art d'exister au regard du monde, et conspuée puisque elle signe l'arrêt de mort de l'art en le neutralisant. La muséification agit de manière constructive et destructive.

D'autres paradoxes sont à l'œuvre lors de ce processus de médiation : que se joue-t-il par exemple au croisement de ce désir démocratique de partage du savoir et des intérêts politiques et économiques qui le favorise ? Le musée offre le savoir au public, mais cette promesse n'en est souvent que le visage apparent car elle peut cacher des intentions plus perverses (qu'elles soient politiques, économiques ou symboliques).

Le philosophe Boris Groys met à jour une autre dialectique constitutive du musée moderne au XX^e siècle, celle du musée qui conserve le passé et l'obsession de la nouveauté. Selon lui, les avant-gardes ont fondé un nouveau tabou, le « musée-tabou » qui exige des artistes qu'ils répriment le musée afin de pouvoir travailler dans le « réel » et produire du « nouveau ». Il faudrait détruire les musées-mausolées pour se libérer et créer du « nouveau ». Les Futuristes italiens furent les premiers et plus virulents fossoyeurs.¹⁵ Cette idée est un des grands mythes artistiques du XX^e siècle. Mythe que Groys démonte en arguant que la mort du musée n'a jamais eu lieu. Bien au contraire, une étude approfondie des relations entre le musée et la possibilité pour les artistes de créer, révèle à l'opposé que le musée est un moteur fondamental pour la création du nouveau en art en ce que le musée « expose ce à quoi le nouveau ne doit pas ressembler ». Le nouveau, à comprendre ici comme le « vivant » « [...] ne peut pas avoir l'air déjà muséifié, déjà collectionné¹⁶ ». Groys de poursuivre : « Le passé est collectionné et préservé dans les musées. La réplique de styles, de formes, de conventions et de traditions anciennes devient inutile¹⁷. » Ainsi, seule une société préservant son patrimoine possède la capacité de le révolutionner continuellement.

L'anti-musée prend corps grâce à l'appel de ces mouvements contradictoires à partir desquels il est possible de saisir les réalités complexes du musée.

officiel. En 1863, lorsque plus de 3000 œuvres sur 5000 sont écartées, Édouard Manet, Antoine Chintreuil et d'autres artistes contestent vigoureusement cette sélection. La plus haute autorité de l'État, en la personne de Napoléon III, décide alors qu'un Salon des refusés se tiendra au Palais de l'industrie.

1 Aujourd'hui remplacé par : « Friche rebelle aux allures de Palais, anti-musée en métamorphose permanente, le Palais de Tokyo tient Paris en éveil depuis 2002. À la fois accessible et exigeant, généreux et pointu, chaleureux et radical, poétique et transgressif, il est un territoire d'apprentissage, d'expériences, d'émotions et de vie ; un territoire d'où jaillit l'inattendu. » www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn (vu le 12 juin 2016)

10 Foster, H. (2003). *Design and Crime (and other Diatribes)*, Verso, New York, pp. 65-82.

11 Idem, p. 71. (notre traduction)

12 «...each of these pairs points to a dialectic of reification and reanimation that structures all these reflections on modern art and modern museum. », *ibid*, p. 72 (notre traduction)

13 *Ibid*, p. 71 (notre traduction)

14 *Ibid*, (notre traduction)

15 Voir: Costache, I. (1991-1992). « The Concept of Museum in Early Futurist Manifestoes », in : *Carte Italiana, A Journal of Italian Studies*, 1(12), UCLA, pp. 19-28

16 Groys, B. (2002). « On the New », in : *Art Nodes, Journal on Art, Science and Technology*, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 2-4 (notre traduction)

17 Idem, (notre traduction)

Images:

Yona Friedman, *A Museum is not a Building* (extrait), Photo: Jean-Baptiste Decavèle ©ProLitteris, 2016, Zurich

À Fribourg

Espace CAP

Le collectif artistique fribourgeois PAC (Jörg Bosshard, Julia Crottet, Gaël Hugo, Vincent Kohler, Adrien Laubscher, Fabian Marti, Stéphanie Van Dam, et alii) a tenu au début des années 2000 un espace d'exposition à la rue du Criblet en ville de Fribourg, L'Espace CAP.

L'année 2000 fut fructueuse en gestes radicaux contre leur propre espace d'exposition avec les projets *Petit déjeuner/ Frühstück* de Kerim Seiler et *Widerstand/Résistance* de Pac.



Images
(de gauche à droite):

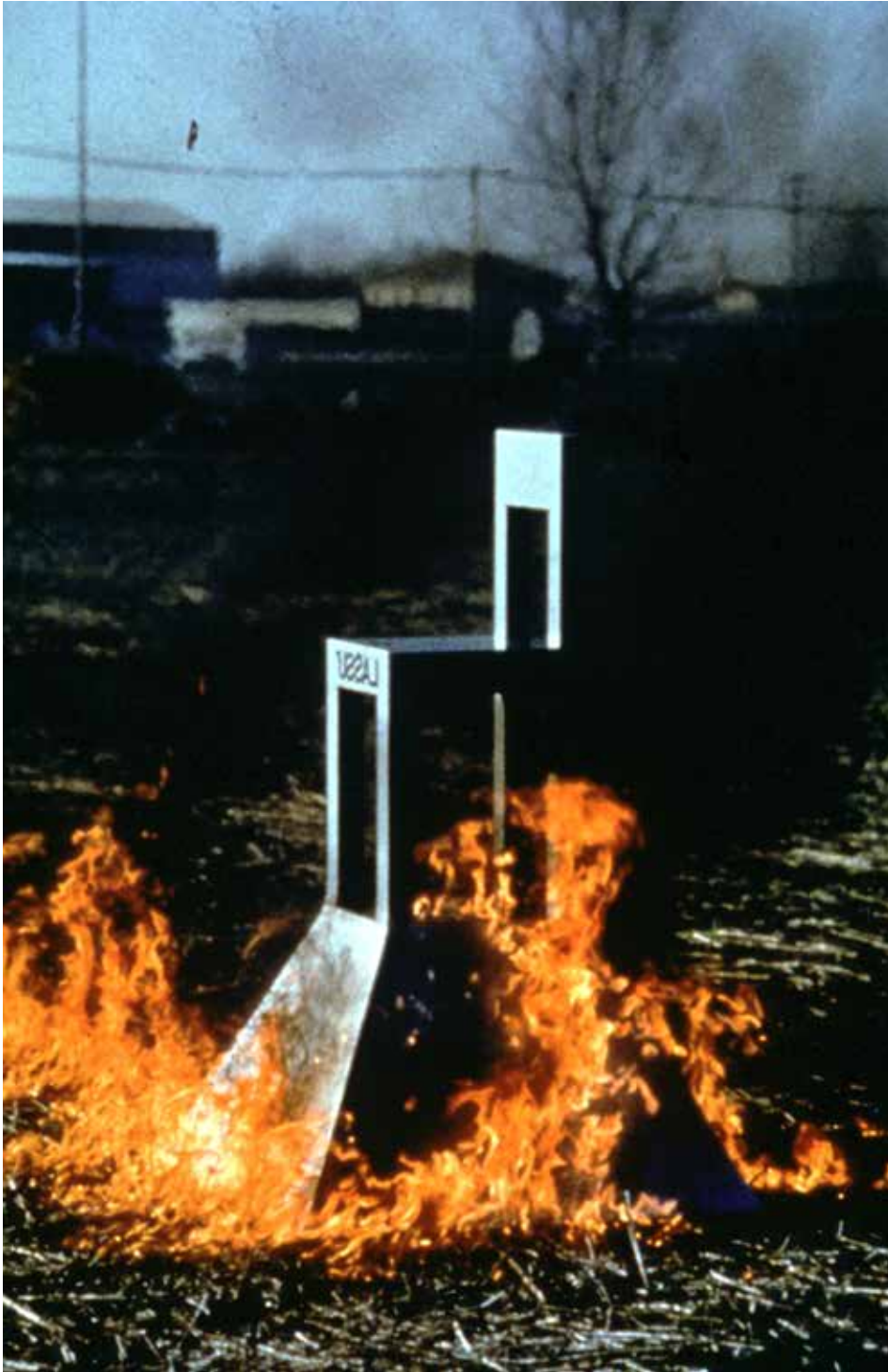
Widerstand/Résistance, installation du collectif PAC au CAP, Fribourg, 2000

petit déjeuner/frühstück, détail, installation/performance de Kerim Seiler au CAP, Fribourg, 2000

petit déjeuner/frühstück, détail, installation/performance de Kerim Seiler au CAP, Fribourg, 2000



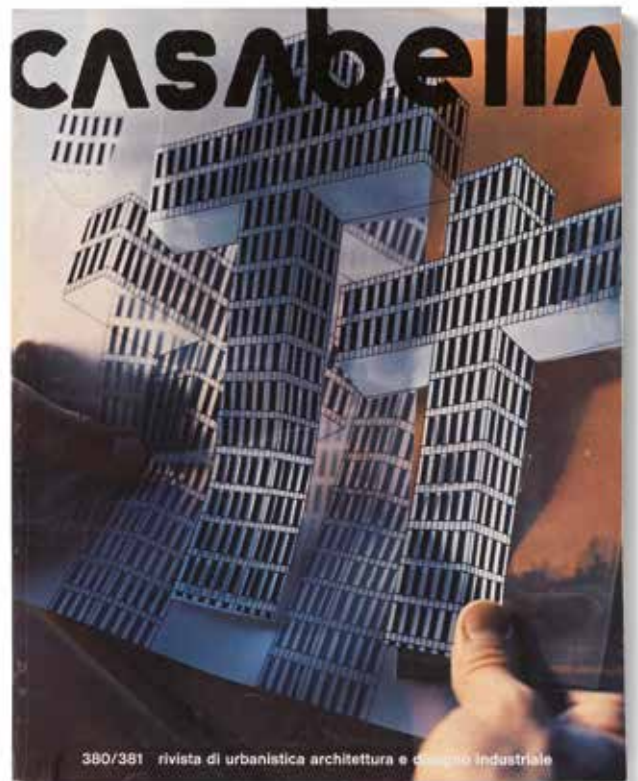
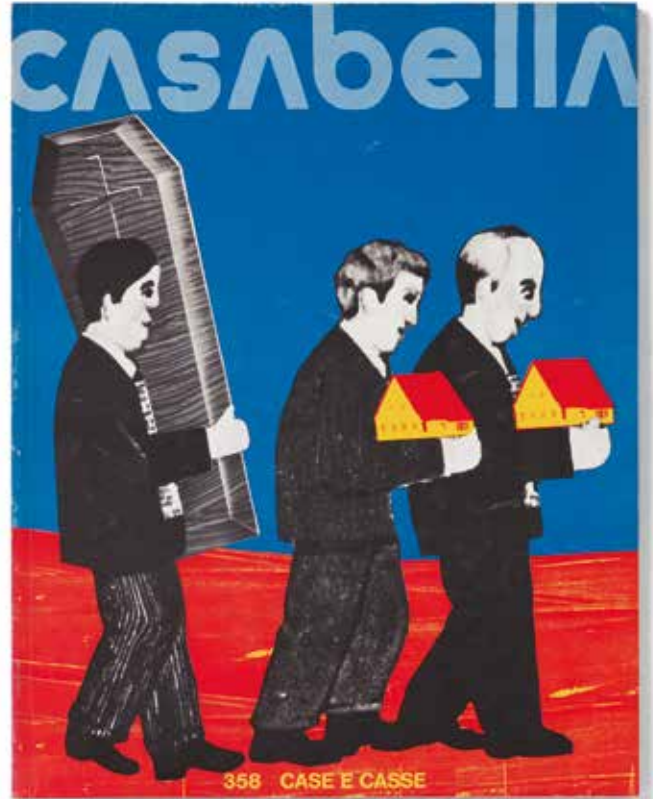
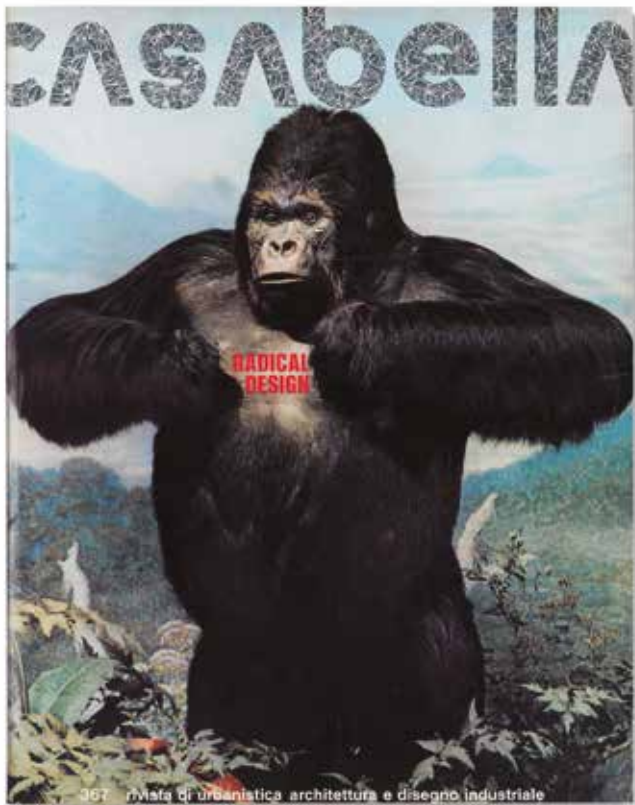
Anti-design et anti-architecture



Images :

Alessandro Mendini,
Lassù, performance, 1974

Couvertures du maga-
zine de design *Casabella*,
années 1970, © MONDADO-
RI PORTFOLIO/Electa/
Marco Covi





Images :

Officina 11, *Le Repos du designer*, 1963
Trix & Robert Haussmann, *Chair-fun*; Maso *Chair*, 1967



ALLES IST ARCHITEKTUR

Bau

1/2 1968



Images :

Hans Hollein, couverture du magazine *Bau*, 1968
1/2

Hans Hollein
*Metamorphosen des
Stephansdoms und des
Kölner Doms*, 1970, collage.
Photos: Erich Pedevilla





NO. 3

THIS IS NOT AN ENTRANCE

SMASHING
GUITAR
LESSONS.
Instruction in jazz, pop, classical, rock.
612-321-0100



Destructions musicales

Verb List Compilation : Actions to Destroy Instruments

Par Matthieu Saladin

(extraits d'un texte à paraître dans *The Anti-Museum*)

Poignarder

Dans son *Hommage à John Cage* (1959), Nam June Paik exécute la mise à mort du piano-forte à coups de couteau de cuisine.

Mordre

Dans *Solo for Violin for Sylvano Bussotti* (1962), Maciunas enjoint l'interprète à mordre, percer puis jeter le violon ou ses éléments sur le public.

Rompre

Dans *Piano Composition for Nam June Paik n° 6* (1962) de Maciunas, les trois cordes les plus longues d'un piano doivent être tendues avec une clé d'accordeur jusqu'à ce qu'elles éclatent.

Clouer

Dans une énième pièce pour piano de Maciunas dédiée à Paik, *Carpenter's Piano Piece for Nam June Paik n° 13* (1964), les touches du clavier sont clouées une à une à l'aide d'un marteau.

Couper

Les deux premiers mouvements de la *Sonata for Solo Violin* (1967) de Tomás Marco voient respectivement le crin de l'archet minutieusement épilé, puis les cordes de l'instrument coupées une à une.

Piquer

Ben Patterson propose au festival Fluxus de Copenhague de novembre 1962 de rejouer *Piano Piece n° 5* de Toshi Ichiyanagi en lançant depuis les coulisses des fléchettes sur l'instrument, tout en maintenant la pédale de sustain appuyée.

Écarteler

Dans *Choice 12 (Variation)* (1966) de Robert Bozzi, un piano muni de cordages est écartelé par deux chevaux tirant dans des directions opposées. La partition autorise également le recours à des bœufs, des éléphants ou des tracteurs.

Scier

Les *Bagatelles américaines* (1962) de Nam June Paik prévoient de scier un piano en trois parties, alors offertes au lynchage populaire : « Pendez la première partie comme Mussolini. Brûlez la seconde partie comme Hitler. Décidez du destin de la troisième partie dans un tribunal du peuple avec un procureur sans avocat.³ »

[...]

Perforer

Lors d'un concert de Venom en 1984, donné dans le cadre de la tournée *At War With Satan*, Conrad « Cronos » Lant détruit sa guitare, dont les débris seront plus tard vendus aux enchères. La table est perforée à différents endroits de faux trous de balle d'où coulent des filets de peinture rouge, donnant une apparence ensanglantée à l'instrument.

Éventrer

En 1986, Vinnie Vincent Invasion tourne le clip, à l'autodérision assumée, de *Boyz Are Gonna Rock* où, esthétique glam metal oblige, la surenchère destructrice prévaut : les guitares deviennent des flèches éventrant la membrane des amplis, un homme en feu surgit sur scène avant que celle-ci ne disparaisse dans une épaisse fumée traversée par l'éclairage des spots.

Meuler

Au début des années 1990, GX Jupitter-Larsen initie, avec The Haters, la performance *The Grinding Gig*, où un micro branché à un système d'amplification

[...] Ce texte propose d'inventorier un ensemble d'actions entretenant un rapport à la fois singulier et radical à la création sonore, puisqu'ayant pour but explicite la destruction des instruments qui habituellement la permet. [...] Si la gestique propre à la destruction musicale déborde en partie ces premiers référencements, ses différentes manifestations se rejoignent néanmoins sur un point : la persistance du malentendu qu'elles entretiennent avec l'idéologie qui gouverne encore aujourd'hui la conception dominante de la création. Pour autant, comme l'énonce Walter Benjamin, « le caractère destructeur ne souhaite nullement être compris. À ses yeux, tout effort allant dans ce sens est superficiel. Le malentendu ne peut l'atteindre. Au contraire, il le provoque, comme l'ont provoqué les oracles, ces institutions destructrices établies par l'État. Le phénomène le plus petit-bourgeois qui soit, le commérage, ne surgit que parce que les gens ne souhaitent pas être mal compris. Le caractère destructeur accepte le malentendu ; il n'encourage pas le commérage¹. » L'ambivalence critique intrinsèque à la perte de l'aura se retrouverait alors dans la polysémie inhérente au geste destructeur. C'est que les débris parsemés sont autant de ruines à balayer recouvrant des chemins possibles : « Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse². »

1 Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », *CŒuvres*, tome II, Paris, Folio essais, 2000, p. 331

2 Idem, p. 332

3 Nam June Paik, « Bagatelles américaines », 1962, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Trad. Y. Cantraine, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1993, p. 217.

Image:

Christian Marclay, *Minneapolis (Smashing Guitar Lessons poster)*, 2002

est lentement pressé contre le disque tournant d'une meuleuse portative (plus précisément une perceuse électrique équipée d'une ponceuse), jusqu'à sa destruction : « les micros sont réduits en mégots⁴ ». Ailleurs, GX Jupitter-Larsen écrit : « L'érosion est la seule manière pour qu'un objet solide puisse véritablement pénétrer le vide⁵. »

Broyer

En 2008, Nikos Veliotis enregistre ce qu'il intitule « *The Complete Works for Cello* », soit cent drones d'une heure couvrant l'intégralité du spectre de l'instrument par intervalles de quart de ton. Un an plus tard, à l'occasion d'une performance au festival Instal de Glasgow, il réduit en poudre le violoncelle utilisé pour l'enregistrement, alors que celui-ci est simultanément diffusé sur scène. Le projet est paru sur disque accompagné d'un bocal contenant environ 250 ml de poudre.

Agraffer

Dans la performance *Mind the Gap*, donnée à San Francisco le 7 février 1996, par GX Jupitter-Larsen et The Haters, près de 81 disques vinyle disposés en pile sont tour à tour perforés et brisés par deux performeurs munis d'agrafeuses : « Disposés sur une petite table, les disques avaient été attachés ensemble. Plus l'agrafage durait, plus la pile diminuait. Des agrafes et des débris de vinyle giclaient partout, atteignant de nombreuses personnes dans le public. Les deux agrafeuses étaient équipées de micros-contact, et chaque agrafe plantée était comme une pointe de lecture : on écoutait chaque disque avec une agrafeuse à la place d'une platine⁶. »

Exploser

Le 15 septembre 1967, les Who participent à l'émission *The Smothers Brothers Comedy Hour*, dans les studios de CBS à Los Angeles, Californie. Alors que l'interprétation de leur tube *My Generation* s'achève, les musiciens entreprennent le saccage de la scène. Un nuage de fumée apparaît derrière un ampli, Pete Townshend se sert de son pied de micro comme d'un médiateur, Roger Daltrey se saisit d'une des cymbales de Keith Moon, et des explosions retentissent en fond de scène. Le batteur expulse alors à coups de pied les éléments de son kit et le guitariste perfore les amplis avec la tête de son instrument, avant de le fracasser au sol. Tandis qu'il se baisse pour l'achever une dernière fois, une explosion, plus importante, jaillit de la grosse caisse et semble cette fois-ci surprendre tout le monde par son ampleur. La fumée dissipée, le présentateur revient sur scène avec une guitare acoustique, que Townshend, les cheveux ébouriffés, lui arrache aussitôt pour la briser. Les musiciens restent ahuris, les rires du public font office de transition.

Noyer

La performance *Event for the Twilight* (1963) de Mieko Shiomi invite l'interprète à baigner un piano dans un bassin pour y jouer quelques pièces de Franz Liszt, connu pour ses Jeux d'eau à la Villa d'Este et par ailleurs mort d'une pneumonie. En 1972, puis en 1982, Annea Lockwood propose deux *Piano Transplants* ayant l'eau pour élément. *Piano Drowning 1* créée à Amarillo au Texas nécessite pour son exécution une mare peu profonde, au lit d'argile et située dans un endroit isolé. L'instrument est ensuite arrimé au large afin de résister au courant, en position verticale. Le lent sombrage du piano est alors documenté chaque mois par des photographies. Plus simplement, la seconde version, créée à Rimini en Italie, consiste à fixer une ancre à un piano à queue de concert et à l'abandonner à sa disparition. Une variante américaine voit le piano, couvercle ouvert, disposé à marée basse dans le ressac de Sunset Beach, près de Santa Cruz en Californie⁷.



4 GX Jupitter-Larsen, *Saccages. Textes 1978-2009*, Paris, Van Dieren Editeur, p.157

5 Idem, p. 158

6 Ibid., p. 157-158

7 Cf. Annea Lockwood, « Piano Transplants (1968-1982) », Dan Lander & Micah Lexier (ed.), *Sound by Artists* [1990], Mississauga / Etobicoke, Blackwood Gallery / Charivari Press, 2013, p. 217

Image:

Annea Lockwood,
Piano Drowning (Amarillo, Texas, 1972)
© Richard Curtin

[...]

Démanteler

Dans *A Day at the Races* (1937) des Marx Brothers, la mécanique d'un piano de concert ne résiste pas à la vigueur du touché d'un Harpo interprétant le *Prélude op. 3 n° 2 en do dièse mineur* de Rachmaninov et qui finit par jouer de la table d'harmonie rescapée comme d'une harpe. Faisant preuve d'un certain soin dans son procédé, Jackson Mac Low démonte et remonte un piano dans *Piano Suite for David Tudor & John Cage* (1961). En septembre 1962 lors du premier festival Fluxus à Wiesbaden, a lieu la performance *Piano Activities* de Philip Corner. En raison de l'absence de l'artiste, ce sont Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ben Patterson, Wolf Vostell et Emmett Williams qui exécutent la pièce. Pris dans l'élan d'une démonstration anti-art, ces derniers s'écartent toutefois sensiblement de ce que prescrit la partition (s'affairer autour d'un piano, manipuler ses cordes avec des objets, etc.) pour opérer avec une certaine ardeur le démantèlement complet de l'instrument. Mise en pratique du concrétisme⁸, les coups portés au piano laissent entendre le devenir ruine de sa matérialité, dont les débris seront vendus aux enchères une fois la performance achevée – à moins que cette vente n'en constitue la coda⁹.

Traîner

Dans *Violin with String* (1961), Paik part en promenade dans les rues de Cologne en traînant derrière lui l'instrument comme un chien en laisse. Quarante ans plus tard, Christian Marclay réitère l'action, cette fois-ci motorisée et électrifiée, avec *Guitar Drag* (2000). Présentée sous forme de vidéo, l'œuvre montre un homme attacher avec soin et fermeté une Fender Stratocaster à l'arrière d'un pick-up : il scotche au gaffer le jack qui la relie à l'ampli sanglé sur le plateau du véhicule, règle le volume et teste le branchement avec quelques notes. Le tout est exécuté sans paroles, de manière méthodique, les plans alternant, sans que l'on puisse jamais réellement voir le visage de l'homme, vues d'ensemble et gros plans sur ses mains appliquées à ces étranges préparatifs, dont toutefois le dessein apparaît de plus en plus clairement. Il monte une dernière fois le volume, prolongeant la résonance du heurt de la guitare laissée par terre, grimpe dans le véhicule, met le contact, démarre. La corde se tend ; la guitare entraînée à sa suite prend de la vitesse à mesure que le pick-up accélère. Le son est puissant et remplit peu à peu l'espace de projection. Le camion emprunte différents sentiers cahoteux à travers la campagne, avant d'arriver sur une route à l'asphalte lisse et uniforme. Sable, terre, bitume, feuillages, bitume à nouveau deviennent tour à tour la surface sur laquelle la guitare traînée zig-zague et s'abîme. À la lecture de la notice de l'œuvre, on apprend que la course a été filmée dans les environs de San Antonio, au Texas, et reprend le trajet sur lequel, en juin 1998, a eu lieu le meurtre raciste d'un handicapé afro-américain, James Byrd Jr. Trois blancs lui ayant proposé de le raccompagner chez lui l'ont emmené, à la place, à l'écart de la ville, puis traîné à l'arrière de leur pick-up avec une chaîne durant trois kilomètres avant que son corps ne vienne percuter un muret.

Jeter

Block Guitar Piece de Robin Page (1962) consiste à jeter un instrument hors de scène en lui donnant des coups de pieds, puis à l'emmenner faire un tour à l'extérieur selon le même procédé, avant de le ramener sur scène. Un peu plus tôt, lors de son passage dans l'émission de télévision « I've Got a Secret » le 24 février 1960, John Cage interprète, sur fond de rires en



⁸ George Maciunas, « Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts » [1962], Nicolas Feuillie (ed.), *Fluxus Dixit. Une anthologie, vol. 1*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 145-147

⁹ Cf. Dick Higgins, *Postface. Un journal critique de l'avant-garde*, [Trad. N. Feuillie], Dijon, Les Presses du réel, 2006, p. 147

Images:

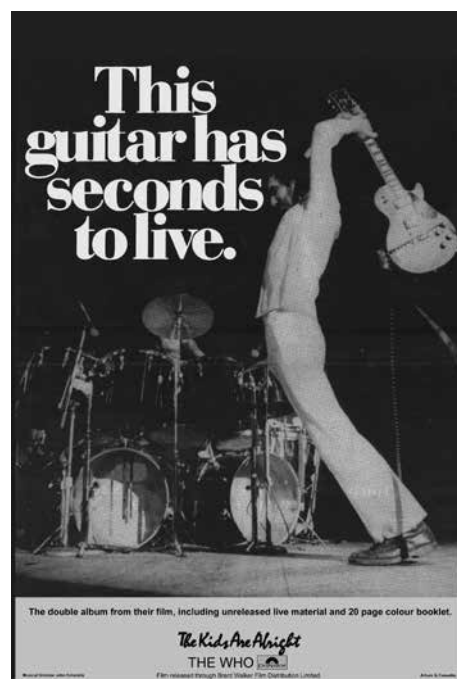
Marx Bros. Groucho, Chico, Harpo in A Day at the Races, MGM, 1937
Christian Marclay, *Guitar Drag*, 2000

boîte, *Water Walk* (1959). Face caméra et le sourire aux lèvres, le compositeur laisse choir des postes de radio, intégrant surnoisement la destruction d'appareils mass-médias (néanmoins débranchés en raison d'un conflit syndical) au sein d'une diffusion médiatique populaire. L'occurrence 16 des *Choices* (1966) de Bozzi consiste quant à elle à hisser un piano à deux mètres de hauteur à l'aide d'un treuil, puis à le laisser tomber brusquement – opération qu'il convient de répéter « jusqu'à ce que le piano ou le sol soit détruit¹⁰ ». Dans sa performance au long cours *Critique of Instrumental Reason (by the use of drums)* (2010), l'artiste et théoricien Seth Kim-Cohen fait dévaler chaque jour les escaliers d'une galerie à un kit batterie, dont le vacarme s'amenuise à mesure que la taille des débris diminue. En novembre 1972, le lancer de piano devient une tradition estudiantine. Charlie Bruno est alors étudiant en ingénierie aéronautique au Massachusetts Institute of Technology, à Cambridge, et rêve de devenir astronaute. C'est pourtant un rappel de la loi de la gravitation qui le fera rester dans les annales du campus, en expérimentant la chute d'un piano droit depuis le toit de la cité universitaire Baker House. Baptisé *The Baker House Piano Drop*, l'événement est programmé depuis pour correspondre au dernier jour d'ouverture des inscriptions semestrielles (*drop day*). Le nom de son initiateur, aujourd'hui décédé, marque à jamais ce rituel, servant d'unité de mesure du bruit provoqué par la chute de l'instrument depuis le 5ème étage.

[...]

Fracasser

Dans sa *Proclamation sans prétention* de 1919, Tristan Tzara somme les musiciens d'adopter la seule attitude possible face à la barbarie de l'époque : « Musiciens cassez vos instruments aveugles sur la scène.¹¹ » En 1962, dans un style néodada proprement Fluxus, Paik fracasse d'un seul geste un violon contre une table dans *One for Violin*¹². Le mouvement qui soulève le violon au dessus de la tête de son bourreau se doit d'être le plus lent possible – attente où le public retenant son souffle peut laisser libre cours à son imagination anticipatrice. Puis, par contraste, le mouvement inverse qui se conclut par le fracas doit être exécuté de manière brève, intense, violente et définitive, la sensation du choc étant en outre renforcée par l'extinction simultanée de l'éclairage : tel un show son et lumière, la destruction fait place nette et plonge la salle dans l'obscurité. [...] La première guitare détruite par Pete Townshend serait un accident. Le 8 septembre 1964, alors que le concert bat son plein, le guitariste des Who lance en l'air sa Rickenbacker 1998, qui heurte le plafond bas du Railway Hotel de Wealdstone. La tête de manche est endommagée. Inutilisable, le reste de l'instrument est saccagé. Le fracas de guitare électrique sera dès lors la signature des prestations scéniques du musicien, qui selon le *Melody Maker* en aurait détruit, à sa meilleure période, environ 70 par an. N'ayant pu réquisitionner les Who, Michelangelo Antonioni s'offre les services des Yardbirds dans un passage devenu culte du film *Blow Up* (1966), où le cinéaste livre sa propre interprétation de la dialectique du fétichisme de la marchandise. Alors que la jeune femme que Thomas (David Hemmings) poursuit semble s'être évaporée, ce dernier pénètre dans un club où résonnent au loin les accords de « Stroll On », une reprise adaptée de « Train Kept A Rollin' » de Tiny Bradshaw. Dans la salle, la tension palpable qui se dégage de la scène contraste avec le calme un brin amorphe du public. La caméra s'aventure parmi l'auditoire adolescent et suit les regards introspectifs de Thomas. C'est à ce moment que Jeff Beck entame



10 Robert Bozzi, « Choice 16 », in Ken Friedman, Owen Smith, Lauren Sawchyn (ed.), *The Fluxus Performance Work Book, supplément à Performance Research*, vol. 7, n° 3, « On Fluxus », September 2002, p. 19

11 Tristan Tzara, « Proclamation sans prétention » [1919], repris en facsimilé dans *Dada, Zurich Paris, 1916-1922, Cabaret voltaire, der Zeltweg, Dada le cœur à barbe*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1981, p. 178

12 On pourra également citer la variante de Serge III Oldenbourg qui, ayant rempli le violon de ciment, brise la table en portant le coup.

Image:

Affiche promotionnelle des Who, 1979

son solo et que simultanément son ampli se met à cracher une friture intermittente. Un assistant intervient d'abord et tente sans succès de régler l'appareil. Le guitariste s'énerve de plus belle et donne des coups à l'ampli à l'aide de son instrument. Le buzz persiste, tandis que, comme si de rien n'était, les autres musiciens continuent de jouer en bons professionnels, maintenant la bande son du saccage imminent. Beck redouble ses coups et brise la guitare de colère, la finit au pied, puis se saisit du manche qu'il lance dans la fosse du public. Celui-ci jusqu'alors impassible explose soudainement telle une meute en furie autour de l'instrument émasculé. Pris dans la mêlée, Thomas se retrouve en possession du manche et tente de s'extraire de la foule pour s'enfuir au dehors. Arrivé dans la rue, il regarde son trophée, un débris de guitare, et le jette désabusé. Un passant voyant le manche sur le trottoir s'en saisit à son tour avant de le laisser choir et de passer son chemin. En l'espace de moins d'une minute, ce manche de guitare est passé du statut de graal méritant tous les sacrifices, dès lors qu'il était perçu comme relique de l'idole, à celui de détritrus anonyme et sans intérêt. [...] Samuel Bayer tourne le 17 août 1991 le vidéoclip « Smells Like Teen Spirit » de Nirvana. La saynète montre un concert dans un lycée qui vire au saccage, où Kurt Cobain détruit une basse datant des années 1960 de la marque japonaise Zen-On, ayant appartenu à Krist Novoselic. En 1985 le groupe Hanatarashi (littéralement « morve au nez » et devenant, à l'issue de leur premier album, Hanatarash) fait monter sur scène un tractopelle propre à défoncer la salle de concert elle-même. Le club, ravagé à coups de bras mécanique, manque de partir en fumée, l'engin perdant de l'essence que Yamatsuka Eye tente d'enflammer avant que des membres du public ne l'en empêchent : « Nous étions montés sur ce truc et le chevauchions – bang ! à travers les portes de la salle. Ça pouvait tourner sur 360 degrés, donc nous le faisons tourner et on roulait en direction du public, en le pourchassant, quand tout d'un coup il y a eu ce mur, on a manœuvré en plein dedans et fait un assez grand trou. Le vent s'engouffrait dedans. La pelle s'est coincée à l'intérieur du trou et, en essayant de l'enlever, on a poussé une manivelle et le tracteur s'est mis à basculer, comme s'il allait se retourner en arrière... Personne n'a été blessé, mais ça nous a coûté un paquet de fric pour rembourser tous les dégâts. On avait aussi cassé le tractopelle et avons dû payer pour ça aussi... Tous les murs de la salle étaient en béton, sans fenêtres. On a tout fracassé¹³. »

Brûler

Au lendemain de la révolution d'Octobre, le compositeur et théoricien Arseny Avraamov propose au commissaire du peuple à l'éducation, Anatoli Lounatcharski, de brûler tous les pianos existants, afin de faire table rase pour l'avènement de la musique microtonale de l'ultrachromatisme¹⁴. Comme le souligne Dick Raaymakers, de tous les modes de destruction artistique, l'usage du feu se distingue par sa radicalité, jusqu'à devenir « sa parfaite métaphore », mais aussi en ce qu'il « transgresse la frontière séparant l'art de la réalité et réduit l'art en poussière »¹⁵. Ce que les flammes emportent ne serait finalement que le bien-fondé d'une logique toute entière construite sur le principe de la séparation, comme l'a expérimenté à sa manière Jerry Lee Lewis dans sa tentative échouée de dépasser l'opposition de la sainteté et de l'enfer. Ainsi, lorsqu'on lui présente la chanson *Great Balls of Fire*, il refuse tout d'abord de l'interpréter sous prétexte qu'elle incarne le péché, pour ensuite en faire son plus grand tube et, selon la légende, l'entonner



¹³ Yamatsuka Eye cité par David Novak, *Japanoise. Music at the Edge of Circulation*, op. cit., p. 177

¹⁴ Cf. Andrey Smirnov, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London, Koenig Books, 2013, p. 31.

¹⁵ Dick Raaymakers, *The Destructive Character*, Eindhoven, Onomatopée, 2011, p. 66

Image:

Premier live d'Hanatarashi à La Mama, Tokyo, 20 mars 1985. Photo: Gin Satoh

un soir en un show pyromane visant à impressionner Chuck Berry dont il ne supportait pas de devoir assurer la première partie. Relaté par Nick Tosches, cela donne : « Jerry tira de sa veste une bouteille de Coca pleine d'essence, dont il aspergea le piano d'une main, tandis que l'autre main martelait la chanson ; puis il frotta une allumette et mit le feu au piano, et ses mains, telles les mains d'un fou, ne quittèrent pas les touches flamboyantes mais continuèrent de pilonner, jusqu'à ce que tout ne soit plus que langues inconnes, sainteté et feu, et toute cette frénésie rendit les gosses complètement déchaînés, ensorcelés [...]»¹⁶. » [...] C'est à l'occasion d'un concert au Finsbury Astoria de Londres le 31 mars 1967 que Jimi Hendrix débute sa série de guitares incendiées sur l'autel du sacrifice, dont la plus-value de spectacle restera ancrée dans les mémoires pour des décennies. Mise en vente le 4 septembre 2008, sous le lot 221, dans le cadre des enchères « It's More Than Rock 'n' Roll » organisées par le Fame Bureau, la relique carbonisée atteint le prix record de 280 000 £, soit 498 971,71 \$. Dans sa performance *Piano Burning* (1968) issue de la série *Piano Transplants*, Annea Lockwood opte pour un scénario différent où l'attention esthétique portée à l'altération pianistique de la combustion prévaut. Si le spectacle peut être complété par des ballons flottant au-dessus de l'instrument, ainsi qu'en cas de performance nocturne par des pétards et des fusées abandonnés dans le coffre du piano, l'essentiel de la partition concerne la préparation du dispositif technique ayant pour tâche d'assurer une expérience d'écoute pleine et entière de la disparition programmée. Avant d'enflammer l'instrument à l'aide d'un jerrican de kérosène, l'interprète doit accorder le piano droit aussi aigu que possible, de sorte que la rupture des cordes produise le maximum de son. L'effet est en outre renforcé par des microphones enveloppés dans un matériau isolant et glissés à l'intérieur du piano, l'un à proximité des marteaux du registre médium, l'autre en direction des pédales, près des cordes basses. Enfin, des haut-parleurs disposés tout autour du bûcher garantissent une spatialisation propre à l'immersion de l'écoute¹⁷. Le 17 mars 1960, Jean Tinguely investit les jardins du MoMA avec son *Hommage à New York*, assemblage machinique voué à l'autodestruction par le feu. Parmi les multiples déchets industriels qui le composent, récoltés dans les décharges des alentours, figure un piano, propre à alimenter le brasier en combustible. Pour la construction de l'ensemble, l'artiste s'est fait aider par l'ingénieur Billy Klüver. Dans un article rédigé au lendemain de la performance, ce dernier écrit : « [Tinguely] fixa au piano une dizaine de bras, provenant de pièces de vieilles bicyclettes, qui frappaient les touches du clavier. [...] Accrochée au flanc du piano, une vieille radio en bois serait coupée en deux par une grande scie à main. Plusieurs douzaines de roues présidaient aux diverses fonctions de la partie comprenant le piano et le deuxième "méta-matic". Métamorphosé en batterie au moyen de bidons et d'une grande cloche, l'adressographe produisait un vacarme épouvantable. [...] Le piano commencerait à tourner lentement par l'entremise d'un système complexe de roues dentées. Au bout de quelques instants, des seaux d'essence se déverseraient sur la flamme d'une bougie, incendiant le piano¹⁸. » Si l'incendie qui ravage le studio de Lee « Scratch » Perry en 1983 apparaît rétrospectivement comme l'aboutissement d'un long processus de destruction, son origine n'en demeure pas moins irrésolue. Selon les périodes et les interviews, Perry dément l'accusation selon laquelle il aurait lui-même déclenché le feu dans un accès de



¹⁶ Nick Tosches, *Hellfire*, Paris, Allia, 2001, p. 130

¹⁷ Cf. Annea Lockwood, « Piano Burning », Dan Lander & Micah Lexier (ed.), *Sound by Artists* [1990], op. cit., p. 218

¹⁸ Billy Klüver, « La Garden Party », in K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely, Méta*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1973, p. 130-136

¹⁹ David Katz, *People Funny Boy. The Genius of Lee "Scratch" Perry*, London, Omnibus Press, 2006, p. 356

Image:

Douglas Gordon, *The End of Civilisation*, 2012

folie – ce qui lui vaudra quelques jours de prison, les autorités pensant initialement à une arnaque à l'assurance ; il sera relâché lorsqu'elles s'apercevront que le studio n'était pas assuré... –, ou à l'inverse se félicite d'avoir mis un terme à ce qui le rongait depuis trop longtemps : « Depuis des semaines et des mois, la pression n'arrêtait pas de monter. J'étais sans argent, juste la pression, la pression, la pression. Je me suis levé ce matin-là le cœur agité et je suis allé au fond du jardin, là où y'a le studio, tu sais. J'aime les balles en caoutchouc pour enfant. C'est de l'air emprisonné. J'adore ça et je les collectionne. Toujours est-il que j'en ai une préférée, elle vient d'Amérique et je la garde sur la table de mixage. Quelqu'un l'avait prise quand je suis allé dans le studio et ça m'a juste rendu fou de rage. D'abord la pression, le vol et maintenant ça... j'ai détruit le studio. Je l'ai démolé et ensuite j'ai mis le feu. Terminé¹⁹. » [...]

À quelles occasions se retrouve-t-on devant une porte fermée, un accès interdit?

Quelles réactions cela engendre-t-il?

Me suis-je déjà retrouvé devant une porte close ?

Pourquoi cette situation m'est-elle arrivée, qu'ai-je fait alors ?

Quels sentiments s'emparent de moi lorsque je me retrouve devant une porte fermée ? Malaise, frustration, curiosité ?

Comment est-ce que je pourrais contourner un accès condamné, un refus, une démission ?

À quand remonte la dernière fois où j'ai décidé de claquer la porte, de ne pas participer, de me retirer? Que s'est-il passé?

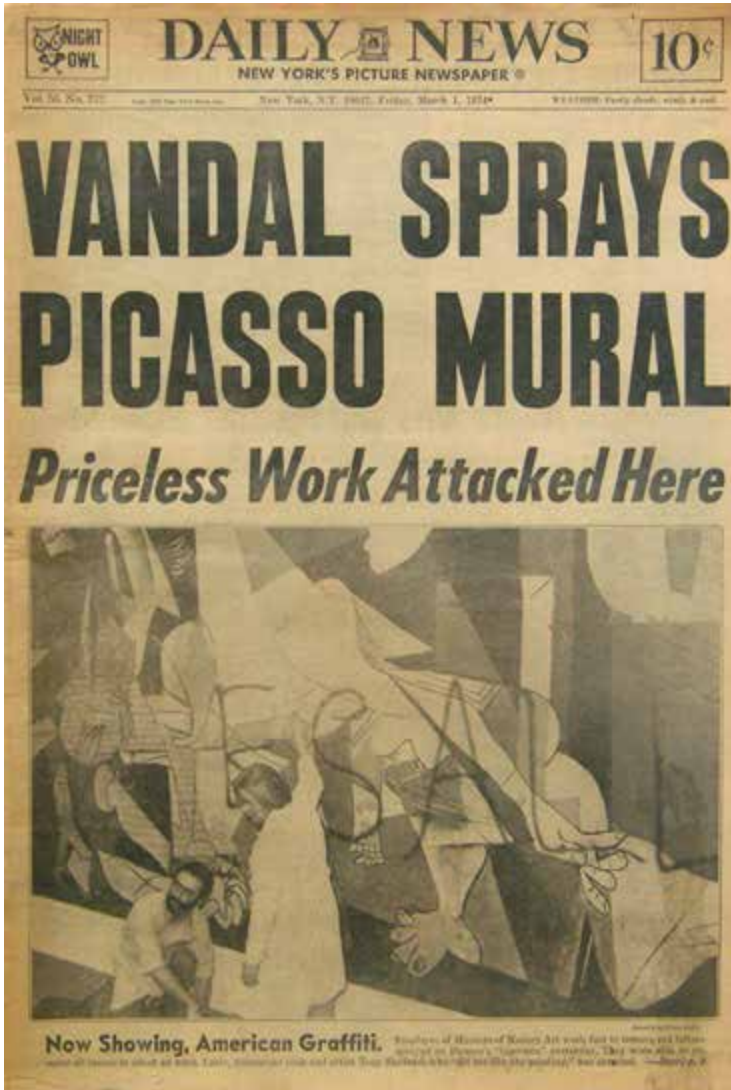


Image:

Une du *Daily News* évoquant le graffiti de Tony Shafrazi sur la fresque Guernica de Picasso au MoMA, 1^{er} mars 1974

Quel est le travail/rôle de Fri Art dans cette rétrospective ?

- Fri Art est le lieu spécialisé dans l'art contemporain à Fribourg. À ce titre il explore les différentes facettes de la création contemporaine.
- Fri Art et le curateur Mathieu Copeland ont réalisé une recherche historique durant 18 mois.
- Fri Art et le curateur ont contacté et travaillé avec les artistes pour comprendre le sens de chacun de leurs gestes et pour réaliser ces réadaptations.
- Les techniciens de Fri Art ont travaillé à la réadaptation technique des œuvres dans le nouveau contexte.
- Nos experts en médiation et en communication ont écrit et réalisé le journal que vous avez entre les mains.
- Une forte demande médiatique sollicite notre responsable de la communication.
- Fri Art publiera en novembre un catalogue de 700 pages et 250 images sur l'histoire de l'Anti-musée. Ce livre sera distribué mondialement par un éditeur réputé.
- Plusieurs traducteurs et traductrices travaillent sur les textes pour que les lecteurs, visiteurs ainsi que les médias puissent bénéficier d'informations en allemand, en français et en anglais.



CENTRE D'ART DE FRIBOURG
KUNSTHALLE FREIBURG

Fri Art
Petites-Rames 22
Case postale 582
CH – 1701 Fribourg
T +41(0)26 323 23 51
F +41(0)26 323 15 34
info@fri-art.ch
www.fri-art.ch

Conception de ce livret:
Emilie Lopes-Garcia, Balthazar Lovay, Vincent Marbacher, Sylvain Menétrey

Curateur de l'exposition:
Mathieu Copeland

Fri Art:
Direction artistique: Balthazar Lovay
Direction administrative: Julia Crottet
Coordination artistique: Sylvain Menétrey
Communication: Valeria Strazzeri
Technique: Pierre Berset, Fabian Stücheli
Médiation: Emilie Lopes-Garcia, Vincent Marbacher

Avec le soutien de :

Ernst & Olga Gubler-Hablützel Stiftung
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln



Foire aux questions

Fri Art est-il fermé ?

Non. Fri Art vous accueille :

- Car l'institution culturelle Fri Art présente une exposition de douze œuvres d'artistes
 - Ces œuvres consistent en la fermeture de l'espace d'exposition et ont été conçues originellement entre 1964 et 2016
 - Aujourd'hui Fri Art rejoue chacune de ces œuvres successivement, les unes après les autres. C'est la salle d'exposition qui est onze fois fermée de onze manières différentes.
-

Quand puis-je découvrir ces gestes ?

Aux horaires habituels de Fri Art, hors période de montage.

- Chaque *fermeture* dure sept jours, entrecoupée des quelques jours de montages durant lesquels l'exposition ne sera pas accessible : 27-28 août / 06-07 sept / 15-16 sept / 24-25 sept / 03-04 oct / 12-13 oct / 21 oct / 29-30 oct 1 nov / 9-10-11-12 nov.
 - **Consultez bien les dates de chaque *fermeture*: sur le flyer de l'exposition, sur www.fri-art.ch ou ci-dessous.**
-

Si les salles sont fermées, où se passe la visite ?

À la périphérie, aux endroits qui ne sont pas le lieu habituel de l'exposition :

- Dans le hall d'entrée de Fri Art, devant la porte de la salle d'exposition, en discutant avec le personnel d'accueil et en expérimentant toutes ces différentes manières de fermer les espaces (porte murée, panneaux en tôle ondulée, affiches, etc.).
- Par poste. Certaines fermetures prendront forme par l'envoi d'un flyer. Si vous désirez recevoir ce flyer, vous pouvez envoyer un email à info@fri-art.ch
- En pensée. Soit en y réfléchissant d'une manière analytique, soit en imaginant que l'exposition se trouve ailleurs, ou encore en rêvant à ce qu'il pourrait se passer derrière ces portes, dans la salle inaccessible.

→ Sur place, vous recevrez un guide d'exposition contenant de nombreuses entrées, pistes de compréhension ainsi que des images sur l'Anti Musée

N'hésitez pas à nous contacter: 026 323 23 51 info@fri-art.ch