



HAL
open science

Les institutions de l'extrême. Politique muséale et création contemporaine en Espagne

Nicolás Morales

► **To cite this version:**

Nicolás Morales. Les institutions de l'extrême. Politique muséale et création contemporaine en Espagne. David Marcilhacy; Miguel Rordríguez. Extrêmes. Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et latino-américains, Université Paris-Sorbonne, pp.85-95, 2014, 9782853550796. hal-04391173

HAL Id: hal-04391173

<https://amu.hal.science/hal-04391173>

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

David MARCILHACY et Miguel RODRÍGUEZ (éds.)

EXTRÊME(S)

*Pratiques du contemporain
dans les mondes ibériques
et latino-américains*

EDITIONS
HISPANIKES



Paris 2014

Les éditeurs souhaitent adresser leurs plus vifs remerciements aux institutions et personnes qui ont contribué à la publication de cet ouvrage : le Fonds d'Intervention pour la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne, l'École doctorale IV « Civilisations, cultures, littératures et sociétés », le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) ainsi que son Conseil d'équipe, Joaquín Manzi pour son aide précieuse et enfin Malek Tahir pour la réalisation de la couverture.

ISBN : 978-2-85355-079-6

ÉDITIONS HISPANIQUES
 Université Paris-Sorbonne
 Institut d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines
 31 rue Gay-Lussac F-75005 PARIS FRANCE
 Paris, Octobre 2014

IMPRIMERIE CORLET NUMÉRIQUE
 ZA Charles Tellier
 F-14110 Condé-sur-Noireau – N° 111787

SOMMAIRE

Introduction : Des extrêmes à l'Extrême

David MARCILHACY et Miguel RODRÍGUEZ..... 7

CHAPITRE 1. L'extrême et la modernité

Serge GRUZINSKI (EHESS, Paris – CNRS)
 « *Démésure et globalisation, l'expérience des Ibériques à l'aube du XVI^e siècle* »..... 25

CHAPITRE 2. Violences et antinomies idéologiques, un extrême politique ?

Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA (Universidad Carlos III, Madrid)
 « *El terrorismo, ¿forma extrema de la política?* »..... 35

Xavier CASALS (Docteur en histoire, Barcelone)
 « *El extremismo político en la transición española: ¿Estabilizar desestabilizando?* »..... 47

Paul BAUDRY (Université Paris-Sorbonne – CRIMIC)
 « *La fin du manichéisme dans le conflit interne péruvien par la représentation des extrêmes politiques* »..... 61

Ana María LÓPEZ CARMONA (Universidad de Chile – CECLA / Université Paris-Sorbonne – CRIMIC)
 « *La représentation de l'horreur historique dans la fiction* »..... 73

CHAPITRE 3. La subversion des modèles culturels et ses limites

Nicolas MORALES (Aix-Marseille Université – UMR Telemme CNRS)
 « *Les institutions de l'extrême. Politique muséale et création contemporaine en Espagne* »..... 85

Julia TUÑÓN (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, Dirección de Estudios Históricos, México)
 « *¿Esperanza o desolación? Milagro en Milán (De Sica) vs. Los Olvidados (Buñuel) en el Festival de Cannes de 1951* »..... 97

Virginia TRUEBA MIRA (Universitat de Barcelona)
 « *Confluencias: la pintura de Antoni Tàpies en la escritura de José-Miguel Ullán* »... 109

Maria-Benedita BASTO (Université Paris Sorbonne – CRIMIC)
 « *Les Quybyrycas de António Quadros/Frey Ioannes Garabatus : une transgression littéraire du colonialisme portugais comme pratique de l'extrême* »..... 121

José Cândido OLIVEIRA MARTINS (Universidade Católica Portuguesa, UCP)
 « *La barbarie de l'ignorance dans la culture postmoderne et la fiction de Mário de Carvalho* »..... 135

**LES INSTITUTIONS DE L'EXTRÊME.
POLITIQUE MUSÉALE ET CRÉATION CONTEMPORAINE
EN ESPAGNE**

Nicolas MORALES
(Aix-Marseille Université – UMR Telemme CNRS)

Résumé : Dans la mise en scène des transgressions les plus radicales en matière d'art contemporain, le musée constitue à la fois, et paradoxalement, le lieu d'exhibition et d'abolition de toutes les formes de subversion. S'il existe bien une contradiction permanente, constitutive de ce que la sociologue de l'art Nathalie Heinich a appelé « le triple jeu de l'art contemporain », entre une logique de subversion et une logique d'institutionnalisation de cette subversion, cette contradiction devient même le paradigme fondateur de l'art contemporain. Notre contribution à ce débat sur les pratiques de l'extrême prétend saisir quelques-unes des manifestations contemporaines les plus radicales récemment institutionnalisées dans l'enceinte muséale ibérique, et particulièrement celles relevant de l'esthétique relationnelle, théorisée en France par Nicolas Bourriaud. Il s'agit donc ici d'éclaircir le rapport complexe et paradoxal entre l'institution et la création et, surtout, les causes du succès de cette esthétique relationnelle en territoire ibérique. Ce travail doit également permettre de mieux préciser la nature de l'écosystème de la création et des nouvelles institutions muséales dans l'Espagne de la *post-movida* et, par conséquent, de mieux comprendre les bouleversements de l'institution muséale en tant que telle dans l'Espagne contemporaine, qui a vu naître les effets et les méfaits de ce que l'on appelle maintenant communément « l'effet Guggenheim ».

Mots-clés : Espagne, Musées, Art contemporain, Esthétique relationnelle, Transgressions

*

Dans la mise en scène des transgressions les plus radicales en matière d'art contemporain, tendant depuis le début des avant-gardismes à la déshumanisation de l'art, pour reprendre le terme d'Ortega y Gasset, le musée constitue à la fois, et paradoxalement, le lieu d'exhibition et d'abolition de toutes les formes de subversion. Comme le remarque Daniel Buren, « le musée est ignoré au profit de l'œuvre, alors que celle-ci n'existe

que par le musée »¹, ce qui revient à dire que toute transgression artistique est instaurée autant par l'acte du créateur que par l'institution qui le donne à voir. S'il existe bien une contradiction permanente, constitutive de ce que la sociologue de l'art Nathalie Heinich a appelé « le triple jeu de l'art contemporain »², entre une logique de subversion et une logique d'institutionnalisation de cette subversion, nous nous proposons d'analyser les limites de ce paradoxe, qui constitue bel et bien le paradigme fondateur de l'art contemporain. Notre contribution à ce débat sur les pratiques de l'extrême dans les mondes ibériques va essayer de saisir quelques-unes des manifestations les plus actuelles de cette dialectique entre création avant-gardiste et identité culturelle. En effet, nous allons nous intéresser à la manière dont l'avant-garde contemporaine des vingt dernières années (1990-2010) en Espagne a pu s'inscrire dans un mouvement cosmopolite entendu tout d'abord comme « style international ». Celui-ci se définit comme une unité formelle esthétique qui dépasse les identités nationales, mais abandonne aussi l'utopie moderne d'un universalisme pour privilégier une esthétique de l'hybridation et de la globalisation, et plus concrètement l'art relationnel, tel que l'a formulé le critique français Nicolas Bourriaud à la fin des années 90, dans ce qui est devenu à la fois le best-seller et le manifeste d'une avant-garde nouvelle : l'esthétique relationnelle, tant en Espagne qu'en Amérique latine.

Notre étude de la réception et de la diffusion de l'art relationnel en Espagne s'intègre dans une réflexion qui est d'ordre sociologique et esthétique et se propose d'analyser les formes les plus récentes de ce triple jeu de l'art contemporain, qui engage trois partenaires distincts et désormais complémentaires dans leur antagonisme mutuel : le producteur (l'artiste), le destinataire (le public) et le médiateur (l'institution muséale ou le critique d'art) font à eux trois le triple jeu qui fonde l'art contemporain depuis le début du XX^e siècle et tout particulièrement depuis le début des années 50, c'est-à-dire l'enchaînement d'une logique paradoxale d'institutionnalisation muséale de la transgression artistique.

Rappelons ici l'analyse particulièrement efficace d'Heinich, qui souligne que la conception de l'art comme transgression et surtout l'assimilation immédiate de ce franchissement des limites par les institutions, qui sont censées être désavouées par elles, est la caractéristique la plus fondamentale des pratiques contemporaines. Cette surenchère perpétuelle entre transgression artistique et intégration institutionnelle constitue un mouvement structuré par les phases suivantes :

Transgressions par les artistes, rejet par le public, intégration par les institutions et, à nouveau, transgression un peu plus provocante, intégration par la critique et la frange initiée du public, rejet encore plus violent d'un

¹ HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 336.

² *Ibid.* Voir également, du même auteur, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

public plus profane, accélération de l'assimilation par les spécialistes : avec cette partie de main chaude entre artistes-émetteurs, spectateurs-récepteurs et spécialistes médiateurs, s'est imposé en deux générations le nouveau paradigme de l'art contemporain. Déplaçant les frontières de l'art par le jeu sur les contenus, les formes, la distance avec le monde ordinaire, la matérialité, l'authenticité, voire la moralité ou la légalité, il rompt avec le paradigme de l'art moderne, attaché à l'expression par la peinture et la sculpture, de même que celui-ci avait rompu avec le paradigme classique, attaché à la figuration. Et la rupture semble plus grande entre le paradigme contemporain et le paradigme moderne qu'entre celui-ci et le paradigme classique³.

Partant de cette grille de lecture relevant à la fois de l'histoire de l'art et de l'histoire sociale, qui questionne les limites de la notion d'œuvre et les frontières matérielles du musée, nous concentrerons notre analyse sur une période bien précise, l'Espagne des années 1990-2000, c'est-à-dire allant de la *post-movida* à l'avant-crise. Ces deux décennies offrent en effet un terrain d'étude privilégié pour observer ce triple jeu de l'art contemporain, ces phénomènes qu'Heinich qualifie très justement d'institutionnalisations toujours plus sidérantes, qui met en tension ce que nous avons appelé des institutions de l'extrême, c'est-à-dire l'intégration dans la logique muséale de pratiques artistiques qui pourtant reposent sur la volonté de dissoudre les limites de l'institution du Musée. Pour cela, et après un bref rappel de l'implantation en Espagne du paradigme de l'esthétique relationnelle, théorisé en France par Nicolas Bourriaud, nous éclaircirons le rapport complexe et paradoxal entre l'institution et la création et surtout les causes du succès de cette esthétique relationnelle en Espagne. Nous pourrions ainsi mieux préciser la nature de l'écosystème de la création et des nouvelles institutions muséales dans l'Espagne des années 90 et, surtout, mieux comprendre les bouleversements de l'institution muséale en tant que telle dans l'Espagne contemporaine, qui a vu naître les effets et les méfaits de ce que l'on appelle maintenant communément « l'effet Guggenheim »⁴.

L'esthétique relationnelle en France et en Espagne

En simplifiant sans doute à l'extrême, on pourrait dire de notre période d'étude qu'elle est celle qui a vu le déclin d'une logique transgressive qui depuis le début du XX^e siècle et jusqu'aux années 70 a fondé les avant-gardes artistiques. En paraphrasant à peine Michel Houellebecq, cette extinction du domaine de la lutte est sans doute le paradigme le plus évident d'une post-modernité qui enregistre une longue série de fins : fin de l'Histoire, fin des grands récits, fin du christianisme, fin de la lutte des classes et, dans le domaine artistique, fin du messianisme de l'artiste engagé. Jean-François

³ HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain...*, op. cit., p. 327.

⁴ GUASCH, Anna Maria, et ZULAIKA, Joseba (éds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.

Liotard a voulu faire de ce crépuscule une aube, en annonçant un âge nouveau, celui de « l'incrédulité »⁵, où l'engagement, et donc le geste transgressif de l'artiste contre les formes de domination, serait une illusion désormais dépassée. Le banal, le désenchantement et surtout la neutralisation de l'intentionnalité politique de l'art sont apparus sur la scène internationale de l'art contemporain des années 90, comme une version à la fois fin de siècle et fin de millénaire de l'agonie de l'aventure moderne et des ambitions politiques de la création artistique.

Cette esthétique post-moderne place le centre de gravité de la création artistique dans la déceptivité et dans la collaboration désormais volontaire et pacifique de l'artiste avec les structures institutionnelles préexistantes. La critique Elisabeth Wetterwald, reprenant les analyses de la « pensée faible » du philosophe Gianni Vattimo, a décrit la forme particulière d'affaiblissement de la relation transgressive entre l'artiste et le monde, qui caractérise la génération d'artistes des années 1990 à 2000. En 1999, elle considérait ainsi la transgression dans l'art comme une utopie périmée :

Les utopies tant politiques qu'artistiques ayant fait leur temps, les artistes de cette génération n'ont rien à prouver. Les artistes d'aujourd'hui ne représentent plus, pas plus qu'ils ne construisent ; ils aménagent, détournent, bâtissent du provisoire. Ils négocient en douceur avec une réalité à laquelle ils ne s'opposent pas de manière frontale⁶.

L'exténuation de l'engagement politique de l'artiste se retrouve donc promue comme une stratégie supérieure de négociation « en douceur » avec l'ordre du monde et avec les institutions qui accueillent les pratiques artistiques. Le critique d'art français Nicolas Bourriaud, qui a publié en 1998 un essai intitulé *L'esthétique relationnelle*⁷, a précisément défini l'art contemporain des années 1990/2000 comme la capacité à produire des modes de coexistence (nous pouvons rajouter, des modes de coexistence pacifique) entre les individus et, surtout, entre l'artiste et les institutions de l'art. C'est ainsi que Bourriaud regroupe un ensemble assez hétéroclite d'artistes internationaux (les Français Pierre Huygues, Philippe Parreno, le Thaïlandais Rirkit Tiravanija, mais aussi le Mexicain Gabriel Orozco ou l'Américaine Vanessa Beecroft, etc.) comme une génération pour laquelle l'œuvre est

⁵ « En simplifiant à l'extrême, on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits », in LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 107.

⁶ WETTERWALD, Elisabeth, « Esthétiques modestes », *Visuel(s)*, n°6, 1999, p. 5.

⁷ BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998. Voir également ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004 ; GILSOUL, Sarah, « L'art relationnel, ou le détournement de l'espace critique de l'art », in TOUSSAINT, Évelyne (éd.), *La fonction critique de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2009, p. 141-151 ; ALBARRÁN DIEGO, Juan, « Esplendor y ruina de un paradigma : París-Madrid, Madrid-León », *De arte: Revista de Historia del Arte*, n°10, 2011, p. 265-282 (article également consultable sur le site internet suivant : <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf>).

devenue une relation, c'est-à-dire une capacité à produire de l'échange social, mais surtout à dématérialiser à l'extrême les frontières entre art et non-art. Suivant Bourriaud, l'art relationnel n'est plus une critique, une transgression, mais une intégration « un mixage du haut et du bas », pour aboutir à « un éclectisme kitsch, un alexandrinisme cool, excluant tout jugement critique »⁸.

Cette exclusion volontaire de la critique, de la transgression, rapproche alors dans un deuxième temps la pratique artistique de la publicité, de la communication, du design et assume donc la mise en relation commerciale comme une sorte de mimétisme volontaire de la société de consommation qui délierait définitivement les spécificités du triple jeu de l'art contemporain, tel que l'avait identifié Nathalie Heinich. En effet, l'esthétique relationnelle, comme le terme l'indique, est tout entière vectorisée vers la mise en relation, l'intégration de différentes logiques sociales hétérogènes et en terminerait donc avec ce que la sociologue avait identifié comme un mouvement conflictuel en forme de surenchère qui clivait puis réintégrait la pratique artistique et la politique culturelle muséale. L'art relationnel, tel que le thématise Nicolas Bourriaud à la fin des années 90, est donc conçu avant tout comme un scénario d'adaptation de l'art aux institutions muséales et à la société de consommation. Pour Bourriaud, l'art relationnel mixe les deux champs de la manière suivante :

Les artistes actuels évoluent dans un univers de produits en vente, de formes préexistantes, de signaux déjà émis, de bâtiments déjà construits, d'itinéraires balisés par leurs devanciers. Ils ou elles ne considèrent plus le champ artistique comme un musée contenant des œuvres qu'il faudrait citer ou « dépasser », ainsi que le voudrait l'idéologie moderniste du nouveau, mais comme autant de magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène⁹.

Dans ce monde déjà là, déjà structuré, la création ne peut être pour Bourriaud qu'une « post-production » ; il choisit d'ailleurs ce deuxième concept en 2001, dans son troisième essai théorique, qui a connu lui aussi un grand succès international¹⁰. Si l'on observe bien l'émergence de l'art relationnel et de la création comme « post-production » dans les années 90, il est maintenant intéressant de comprendre pourquoi l'Espagne adhère-t-elle immédiatement à cette esthétique relationnelle et comment celle-ci se concrétise-t-elle dans les institutions muséales espagnoles.

Le succès de la théorie de Bourriaud, en dehors de son habileté à donner une visibilité et une intelligibilité à des pratiques artistiques très hétérogènes, consiste surtout à proposer une sorte d'écosystème de l'art contemporain clé en main. En effet, si l'esthétique relationnelle est une

⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, op. cit., p. 87.

⁹ BOURRIAUD, Nicolas, *Post-production. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, postface.

¹⁰ *Ibid.*

théorie esthétique, elle est aussi un modèle de production artistique institutionnelle, puisque l'essentiel de la relation que propose l'esthétique relationnelle s'intègre dans des structures muséales préexistantes et propose une sorte de « franchise », de prêt-à-exposer. Du côté des artistes, l'esthétique relationnelle a le mérite de mettre en relation une génération qui ne s'est jamais pensée unifiée. Par conséquent, en reliant ces trois polarités (institutions muséales, artistes et médiateurs critiques), la proposition relationnelle de Nicolas Bourriaud, à la fois descriptive et prescriptive, retrouve la logique du triple jeu de l'art contemporain identifiée par la sociologue Nathalie Heinich. La seule différence — et elle est majeure, on va le voir — étant que la privation volontaire de transgression dans l'art relationnel devient *in fine* une forme ultime de transgression de la logique de l'art contemporain.

En effet, ce que l'art relationnel continue invariablement à transgresser, quoi qu'en dise Nicolas Bourriaud, c'est la limite entre art et non-art qui constitue pourrait-on dire le cœur du réacteur nucléaire de l'art contemporain. Car c'est de cette fission, c'est-à-dire des remaniements perpétuels des limites et de la perception collective entre art et non-art, que naît et renaît perpétuellement la pratique contemporaine de l'art. En fournissant un modèle de compréhension de l'art contemporain qui tient ensemble l'institution muséale, le geste artistique et le franchissement d'une limite entre l'art et la consommation, Nicolas Bourriaud a construit un paradigme qui a séduit toute l'Europe, mais tout particulièrement l'Espagne, à cause d'un contexte culturel très particulier.

Les musées d'art contemporain en Espagne, du désert à l'âge d'or

L'Espagne des années 90 se trouve dans un état paradoxal ; il s'agit de la fin de la *Movida* (qui fut pour ainsi dire un mouvement « relationnel » avant la lettre dans son culte de la fête, du jeunisme et de la culture pop) et du début d'une période d'investissement massif dans les infrastructures culturelles, censées promouvoir la modernité de l'Espagne et offrir une alternative économique au tourisme de masse de *sol y playa*. Ce que Juan Antonio Ramírez a analysé dans un livre récent et très suggestif comme *Le système de l'art en Espagne*¹¹ a connu en effet trois étapes fondamentales. Tout d'abord, une pénurie complète de structures muséales consacrées à l'art contemporain sous le franquisme, puis l'effervescence liée à la gestion décentralisée de la culture à partir de la Constitution de 1978, avec la création notamment de grands vaisseaux amiraux de l'art contemporain que sont le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1986 et l'Intituto Valenciano de Arte Moderno en 1989. Enfin, avec la frénésie immobilière des années 2000 et le financement des *cajas de ahorros*, s'ouvre ce que

¹¹ RAMÍREZ, Juan Antonio (éd.), *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

l'historienne Ana Ávila a appelé l'âge d'or des musées d'art contemporain¹². Dans ce contexte, la région de Castilla y León peut être considérée comme l'emblème de cet âge d'or frénétique, avec l'ouverture de quatre musées d'art contemporain en deux ans : le Domus Artium II (DA2) en 2002 à Salamanque, le Museo de Arte Contemporáneo Patio Herrariano à Valladolid en 2002, le Centro de Arte Caja de Burgos (CAB) en 2003, puis le Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), installé à León en 2004.

La proposition théorique de l'art relationnel, qui, rappelons-le, a l'avantage de fournir clé en main un système de relations apparemment innovantes et radicalement modernes entre le musée et l'artiste, arrive donc à point nommé en Espagne, à un moment où le pays se couvre littéralement de centres et de musées d'art contemporains, jusque dans ses régions les plus périphériques. Nicolas Bourriaud est reçu comme un homme providentiel, une sorte de messie pour ces nouveaux temples déjà construits mais souvent encore vides, et il est invité à une multitude de séminaires en Espagne, chargé de commissariats d'expositions (2008, Proyecto Arte Contemporáneo Murcia), car il permet de redéfinir le musée comme producteur d'art et non plus seulement comme réceptacle et instance de légitimation.

La notion de « postproduction » choisie par Bourriaud pour souligner que l'essentiel de la création contemporaine porte sur la forme-fonction relationnelle place en effet l'instance muséale au cœur d'un système de production artistique qui réparerait et régènerait la coupure entre culture savante et culture de masse. Se proposant d'investir le musée pour y installer des espaces possibles de convivialité, l'artiste relationnel agit pour réparer les lignes de fracture du tissu social entre élites intellectuelle et public, bref pour infiltrer de la relation dans les brisures existantes du système de l'art contemporain des années 90. Cet art relationnel qui se conçoit comme un « reliance », prétend passer par-dessus et suturer le clivage profond entre l'élitisme d'avant-garde, pour dissoudre une éthique de l'avant-garde identifiée à une sensibilité aristocratique et à goût de la distinction. Comme l'a fort bien analysé le philosophe Jacques Rancière, l'esthétique relationnelle remonte à l'envers le mouvement de transgression politique, sociale et éthique des avant-gardes modernes « avec sa capacité à recoder et à inverser les formes de pensées et les attitudes qui visaient hier à un changement politique ou artistique radical »¹³. Or, en prenant à l'envers la prescription avant-gardiste de transgression, l'esthétique relationnelle veut, comme nous l'avons dit, transgresser les codes et la sacralité de l'instance muséale en l'ouvrant à des procédures de consommation quotidiennes. Pour aller vite et en étant un peu caricatural, on pourrait dire que la transgression proposée par l'art relationnel consiste à avoir des activités communément admises comme

¹² ÁVILA, Ana, « Los viejos y los nuevos museos », in RAMÍREZ, Juan Antonio (éd.), *El sistema del arte en España*, op. cit., p. 157-278. Sur l'évolution des musées en Espagne, voir également BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 2008; REUBEN HOLO, Selma, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, 2011.

¹³ RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 172.

non-artistiques (acheter une paire de Nike, manger un kebab, danser ou dormir, etc.) dans un musée.

Ce faisant, l'esthétique relationnelle rencontre un écueil qu'elle peine à surmonter : devenir ce qu'elle est en train de mimer, c'est-à-dire une banale production de divertissement, d'*entertainment*, une convivialité consommatrice anodine, voire insignifiante et en tous cas politiquement neutralisée. La pratique relationnelle et tout particulièrement dans sa variante espagnole, comme on va le voir pour finir avec quelques exemples, va en effet devenir avant tout une sorte de stratégie de valorisation commerciale et publicitaire de l'instance muséale beaucoup plus qu'une postproduction relationnelle qui questionne et décloisonne le système de l'art. Soi-disant infiltrés dans les interstices du système de l'art pour fabriquer de la relation humaine, les artistes relationnels et surtout les dispositifs qui les mettent en scène dans les musées, deviennent finalement des sortes de « machine à fun », qui produisent ce que la critique française Dominique Baqué a justement qualifié « d'illusion relationnelle », c'est-à-dire de néantisation de la relation sociale pourtant si hautement revendiquée par l'art relationnel¹⁴.

En effet, lorsque l'artiste mexicain Gabriel Orozco tend un hamac en 1993 dans le jardin du MOMA de New York, invitant le spectateur à dormir peut être plus qu'à rêver, que le Polonais Piotr Ulanski, en 2000, produit l'installation intitulée *Dance Floor*, qui invite les spectateurs à danser, et que l'artiste espagnole Ana Laura Aláez installe un magasin de vêtement de mode à la Fundación La Caixa à Barcelone en 1997, on voit bien que la stratégie de l'infiltration de l'espace muséal par l'artiste relationnel ne produit pas une saturation artistique nouvelle, mais une simple participation du spectateur à des actions anodines (sieste, danse, shopping, etc.). On peut se demander alors si la sieste, la danse, sur une piste qui est la copie conforme de celle du film de John Travolta *Saturday Night Fever*, ou le shopping qui s'infiltreront de fait dans l'espace muséal, représentent-ils vraiment une subversion de l'écosystème de l'art comme le voulait Nicolas Bourriaud. L'esthétique relationnelle s'est en effet transformée très rapidement en « art officiel » des années 90, aussi bien en Espagne et qu'en France, sans doute parce que son innocuité politique volontaire et sa vocation participative et ludique en faisaient une proposition aisément accessible.

Cependant, les raisons du succès international et particulièrement espagnol de l'esthétique relationnelle tiennent moins, à notre avis, à l'accueil enthousiaste du public qu'à la séduction des instances muséales, qui ont elles véritablement participé aux dispositifs relationnels en acceptant de laisser pénétrer le musée par des processus participatifs. En accueillant des œuvres relationnelles qui déniaient apparemment la sacralité de la vocation culturelle du musée, les instances muséales ont cherché en réalité à la reconduire et la sur-signifier pour inclure cette même instance dans la production d'œuvre d'art.

¹⁴ BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 143.

Le musée producteur d'art

La principale attractivité du paradigme de l'art relationnel consiste en effet à transgresser la limite conventionnellement admise entre l'artiste producteur de geste artistique et le musée, contenant de cette intention artistique, fût-elle réduite uniquement à l'intention, comme c'est le cas de tout *ready-made* depuis Marcel Duchamp. Avec la proposition relationnelle, les musées ont vu le moyen de transformer leur processus d'institutionnalisation des œuvres en devenant des lieux de production culturelle à part entière. Prenons par exemple le cas d'une installation produite par le Reina Sofía, qui a accueilli en 2000 le projet d'Ana Laura Aláez, intitulé *Dance and Disco*. Il s'agissait d'installer un bar discothèque éphémère au sein même de l'institution phare du musée. Rappelons au passage que cette installation conçue par Aláez est très proche de celle produite la même année par Piotr Ulanski, ce qui confirme le maniérisme, voire le pompiérisme de l'art relationnel en tant que style international dès son émergence.

Dans cette installation, c'est la boîte de nuit qui s'installe dans le musée. Autrement dit, il s'agit bien d'une forme de transgression du sacré, comme le souligne l'artiste dans une interview, lorsqu'elle déclare : « ¿cómo es posible que estemos haciendo esto en el recinto —casi sagrado— de un museo? »¹⁵. Cette interrogation si naïve mérite d'être relevée parce qu'elle révèle toute la duplicité du jeu de l'esthétique relationnelle et finalement son principal impensé. Ce n'est pas tant l'artiste qui fait « cela » (danser) dans le musée, disons plutôt que c'est bien le musée qui fait cela à l'artiste, c'est-à-dire instaurer la pratique consumériste du divertissement collectif en œuvre d'art. Par conséquent, l'esthétique relationnelle est un paradigme artistique qui, loin de désacraliser la puissance symbolique du musée au profit de la relation sociale conviviale, ne fait que la réactiver et la reconduire au fil des interventions. En effet, c'est bien l'hypertrophie de la puissance symbolique du musée que l'esthétique relationnelle exploite sans jamais réussir à l'entamer, qui plus est en permettant à l'instance muséale de participer désormais à la création contemporaine. Et c'est bien là le stade ultime, en tout cas pour l'instant, d'évolution du triple jeu de l'art contemporain décrit par Nathalie Heinich. Une captation sidérante du geste créateur par l'institution chargée de l'héberger. Il faut donc replacer la réception enthousiaste de l'esthétique relationnelle en Espagne dans les années 1990/2000 dans une longue durée plus globale, qui est celle des mutations symboliques et sociologiques des institutions culturelles dans la culture occidentale. Tel un Golem, le musée est une créature qui était au service du culte artistique et qui est en train de transgresser elle-même son propre code pour devenir producteur d'art. Ce pas a été franchi en 2008 par une exposition du MARCO de Vigo, qui sous le titre très clair de « El medio es el

¹⁵ ALBARRÁN DIEGO, Juan, « Esplendor y ruina de un paradigma... », art. cit., p. 265-282.

museo » explorait le rôle actif du musée dans la création contemporaine. On peut alors considérer que le dispositif de parasitage ou d'investissement pacifique du musée par l'art relationnel est même caduc, puisque le musée et son incarnation, le commissaire d'exposition, se revendiquent désormais comme médiums artistiques à part entière.

Pour conclure ce parcours au travers de l'âge d'or de l'esthétique relationnelle en Espagne, nous souhaiterions insister sur sa contextualisation économique et sur le sens historique de son cosmopolitisme. Comme nous l'avons signalé précédemment, l'esthétique relationnelle, comme style international, fait florès en France, aux États-Unis, en Europe et donc en Espagne (mais aussi en Amérique latine) à cause de son innocuité politique et de son accessibilité *fun*, mais au-delà, parce qu'elle inaugure une ère où c'est l'entité muséale elle-même qui se revendique comme productrice d'artefacts esthétiques relationnels. Le cosmopolitisme et le succès international du paradigme de l'art relationnel ouvrent en effet une ère nouvelle, que l'on pourrait appeler celle du « musée mutant » ; mutant parce que le musée, qui participe depuis toujours à la relation esthétique (dans l'activité de conservation et d'exposition), affiche désormais cette participation non comme simple médiation, mais comme œuvre d'art à part entière (un peu au sens où aujourd'hui tout le monde admet qu'un metteur en scène de théâtre fait œuvre seconde sur le texte original). Donc si l'artiste relationnel est celui qui fait danser ou fait manger les gens ensemble dans l'espace muséal, le musée lui-même capte cette esthétique relationnelle à son profit en se positionnant comme producteur de relation, au même titre que l'artiste relationnel lui-même. Le Reina Sofía a capté l'enjeu central de ce style international en choisissant comme slogan récent « Un museo y algo más ». « Algo más », car ce n'est donc plus seulement l'artiste qui est producteur de relation esthétique, mais l'instance muséale dans son ensemble. C'est ce que disait d'ailleurs déjà le terme de Centre d'Art inauguré par le Pompidou et repris littéralement par le Reina Sofía en 1986, pour finalement revenir au terme de Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía en 1988. Centre donc, dans la mesure où l'espace d'exposition monopolise de manière centrale la capacité à institutionnaliser et à labelliser les productions comme œuvres d'art, mais aussi et surtout à générer des événements, des rencontres, du spectacle. Cette idée de l'espace d'art entendue comme générateur, voire centre créateur de pratiques artistiques, doit être reliée avec l'autre grand paradigme qui triomphe dans les années 90, celui de l'économie culturelle, entraînée par des locomotives muséales aussi puissantes que le Guggenheim de Bilbao. Avec le risque que l'on connaît, que la production culturelle, cet « algo más » qu'arbore le Reina Sofía, se résorbe « en poca cosa », c'est-à-dire dans le marketing, l'événementiel et la logique de franchise, qui transforme le cosmopolitisme en annulation des identités et des spécificités culturelles, voire bien sûr et surtout des dissidences. Le risque, et sans doute l'aporie majeure, de l'esthétique relationnelle étant la dissolution des identités dans le *light* globalisé et le divertissement culturel, comme l'avait annoncé le grand

prophète de la commercialisation relationnelle esthétique Andy Warhol, en affirmant : « Tous les grands magasins vont devenir des musées et tous les musées vont devenir des grands magasins »¹⁶.

¹⁶ MARTEL, Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 545. Dans un récent entretien au journal *Le Monde*, daté du 19 novembre 2011, Manuel Borja-Villel, actuel directeur du MNCARS, dénonçait l'abandon du modèle révolutionnaire français, où l'instance muséale fonctionne comme le lieu de la démocratie et de l'éducation, au profit du modèle prophétisé par Warhol, ces centres commerciaux dans lesquels les visiteurs ne viennent pas apprendre, mais reconnaître des noms, comme on identifie des marques, ou se divertir. Pour comprendre cette évolution de l'instance muséale, notamment depuis ses origines, nous renvoyons aux travaux fondateurs de POULOT, Dominique : *Surveiller et s'instruire. La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996 ; *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997 ; et *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2008. Voir également LORENTE, Jesús Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.