



**HAL**  
open science

# Les modèles muséaux de l'ère “ post- Guggenheim ” en Espagne

Nicolás Morales, Agnès Delage

► **To cite this version:**

Nicolás Morales, Agnès Delage. Les modèles muséaux de l'ère “ post- Guggenheim ” en Espagne. Laurence Américi (dir.); et al. La mosaïque des racines. Mélanges en l'honneur du Professeur Gérard Chastagnaret., Presses Universitaires de Provence, pp.291-301, 2014, 979-10-365-6148-1. hal-04391482

**HAL Id: hal-04391482**

**<https://amu.hal.science/hal-04391482v1>**

Submitted on 12 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.

Public Domain

# Presses



ACCUEIL | CATALOGUE  
DES 14332  
LIVRES | ÉDITEURS | AUTEURS | OPENEDITION S

# de Provence

---

La mosaïque des racines

---

Les modèles  
muséaux de l'ère  
« post-  
Guggenheim » en

# Espagne

## Agnès Delage et Nicolas Morales

p. 291-301

### Texte intégral

- 1 Dans les colonnes du journal *Le Monde*, le magnat russe Román Abramovitch répondait à une question portant sur sa collection d'art contemporain par une autre question : « Connaissez-vous la différence entre un rat et un hamster ? Il n'y en a presque pas. C'est juste une affaire de relations publiques ». En effet, le nom d'Abramovitch tout d'abord lié à l'oligarchie d'affaires de la post-perestroïka est maintenant associé aux plus médiatiques et prestigieuses salles de ventes d'œuvres d'art. Cet amateur éclairé, principal collectionneur de Bacon ou de Freud, a acquis dans le champ de l'art le capital symbolique qui lui faisait défaut dans le champ économique strict. Par analogie, on pourrait extrapoler cette conquête éclair d'un capital culturel à la création du musée Guggenheim, qui a changé durablement l'identité symbolique de la ville de Bilbao, pour ensuite devenir un facteur de développement économique qui, selon la parabole d'Abramovitch, serait parvenu à transformer ainsi un rat en hamster. Cependant, cette quête effrénée des relations publiques, voire d'une « esthétique relationnelle », s'est imposée, au-delà de l'exemple et du modèle de Bilbao, comme le trait le plus caractéristique de la politique culturelle espagnole de la dernière décennie, qui marque définitivement l'entrée dans la période « post-Guggenheim ».
- 2 En matière de politique culturelle, l'Espagne se distingue de ses voisins européens par une plus grande capacité d'intervention des collectivités territoriales régionales. En ce sens, les transferts de compétences des pouvoirs publics, qui ne sont en rien comparables avec le degré de décentralisation de l'État français ou avec celui du système

fédéral allemand<sup>1</sup>, en font un cas atypique au sein de l'espace européen. Depuis près de quarante ans, il existe en Espagne une relation intrinsèque entre décentralisation et configuration identitaire, dont le lien constitue un des principaux moteurs des diverses politiques culturelles entreprises après la chute du franquisme et l'application de la loi cadre de 1985 relative à la décentralisation culturelle<sup>2</sup>.

3 Ce long processus d'émancipation culturelle régionale est étroitement lié à la structuration de l'État démocratique, qui, selon Lluís Bonet et Emmanuel Négrier, peut se résumer en trois phases distinctes : une première période de *résistance culturelle* (1975-1990), qui a fait place à une autre de *construction identitaire* (1990-2000), encouragée cette fois par la Commission Européenne, avant d'entrer dans une troisième et dernière phase de *projection des valeurs identitaires dans une économie culturelle globalisée* (2000-2010)<sup>3</sup>. Au cours des dernières années, et pour mieux intégrer l'économie de la culture à l'échelle européenne, certaines régions d'Espagne ont décidé d'investir massivement dans des infrastructures lourdes à fortes répercussions externes (musées, centres d'art contemporain, etc.), sans renoncer pour autant à leur construction identitaire régionale, mais plutôt en la consolidant grâce au tourisme culturel.

4 Comme l'a souligné récemment Hans Haacke, l'installation pionnière du Musée Guggenheim à Bilbao, en 1997, correspond parfaitement à cette troisième orientation, puisqu'elle mêle deux logiques distinctes et apparemment hétérogènes : la stratégie d'un *business plan*<sup>4</sup> d'une institution américaine privée qui s'est lancée dans la diffusion mondiale de franchises muséales, et les objectifs d'une politique locale publique de redéfinition d'une identité régionale (dans un contexte de désindustrialisation et de violence terroriste), qui s'inscrit dans un projet de développement économique urbain axé sur l'investissement dans le secteur des services. Hans Haacke analyse les répercussions internationales du succès de « l'effet Guggenheim », qui a permis de faire de la ville de Bilbao un

modèle de développement culturel et de régénérescence économique, au point de s'imposer comme une référence actuellement omniprésente dans les principales politiques culturelles européennes<sup>5</sup>. Non sans humour, l'artiste allemand précise que la subtile alchimie entre l'investissement privé international, le parti-pris architectural spectaculaire et le développement de l'économie culturelle à l'échelle régionale, maintenant hissée au rang de nouveau paradigme du « premier musée de l'ère de la globalisation »<sup>6</sup>, relègue en réalité la pratique artistique à un second plan, puisque selon Haacke : « when a building is as good as that one, fuck the art<sup>7</sup>. »

5 Si la puissance et les ambiguïtés du modèle économique et culturel du Guggenheim et son influence en Europe sont aujourd'hui bien étudiées<sup>8</sup>, aussi bien par les historiens de l'art et les géographes que par les théoriciens du marketing et de « l'économie culturelle », la complexité de l'ère « post-Guggenheim » en Espagne demeure cependant éclipsée par le triomphe de l'expérience basque. L'objectif principal du présent travail consiste à proposer un bilan provisoire des productions culturelles régionales publiques mises en place sitôt après l'ouverture du Guggenheim, en nous basant sur une étude de différents musées de la région de Castilla y León (MuSAC-León, CAB-Burgos, Patio Herreriano-Valladolid, Domus Artium 2-Salamanca), et de la région des Asturies (Lab-Oviedo, Centre Culturel Oscar Niemeyer-Avilés), ainsi que des politiques culturelles des collectivités territoriales dont elles dépendent, lesquelles ont tenté, chacune à leur manière, de proposer une nouvelle stratégie d'émulation et de différenciation du géant Guggenheim de Bilbao, tout en s'appropriant des concepts de programmation artistique étrangers, dont ceux mis en place par Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud au sein du Palais de Tokyo de Paris.

## **La politique culturelle de la région de Castilla y León : émulation et**

## différenciation (1998-2003)

- 6 Dans la foulée du Guggenheim de Bilbao en 1997, le gouvernement régional de Castilla y León s'est lancé dans une course effrénée pour le développement culturel, avec une intensité analogue à celle du Pays Basque, mais dans un contexte socio-économique et identitaire bien différent. Si la situation de récession économique de la ria du Nervión et la « négation du centralisme<sup>9</sup> », qui implique le choix d'une collaboration transatlantique avec la Fondation Guggenheim, n'a pas d'équivalent avec la situation rurale et « castellano-centrisatrice » de Castilla y León, les autorités locales ont misé sur des investissements massifs dans le développement de « l'économie culturelle », mais en se fixant des objectifs très différents de ceux du projet basque. Pour la région de Castilla y León, l'enjeu ne consiste pas à faire émerger de nouveaux services culturels, mais plutôt à dynamiser une économie touristique déjà existante et, plus concrètement, à revitaliser le très abondant patrimoine historique de l'époque médiévale et de la renaissance en y adossant des propositions culturelles contemporaines complémentaires.
- 7 En l'espace de cinq ans seulement, la région de Castilla y León s'est dotée de cinq grands équipements dédiés à l'art contemporain, infrastructures qui étaient jusque-là complètement absentes de ce territoire. En 1998, ouvre ses portes le musée Esteban Vicente de Ségovie, dédié au peintre du même nom et comprenant essentiellement des œuvres abstraites des années 60 et 70 ; en 2000 est inauguré le musée Patio Herreriano de Valladolid, dont la collection privée, qui s'est constituée grâce au mécénat d'entreprise, est gérée depuis lors par la municipalité de Valladolid. Suite à la désignation de la ville de Salamanque comme capitale européenne de la culture, le DA2 (Domus Artium 2002) est à son tour inauguré, un an seulement avant l'ouverture officielle du CAB (Centro de Arte Burgos), géré par la caisse d'épargne Caja de Burgos. Chacun de ces centres fonctionne selon un modèle de gestion et de

financement qui lui est propre. Leurs lignes de programmation sont également bien différenciées, même si toutes cherchent à articuler l'époque contemporaine et le patrimoine historique de centres-villes déjà reconnus et même labellisés à l'échelle internationale. Salamanque et Ségovie sont des villes inscrites au patrimoine de l'humanité, tout comme la cathédrale de Burgos. L'ancienne candidature de la ville de Burgos à la capitale européenne de la culture de 2016 allait dans ce sens ; il s'agissait de mettre en valeur un patrimoine historique local dans une perspective européenne pour obtenir de la Communauté Européenne des financements et une visibilité internationale.

8 Dans ce contexte de valorisation du patrimoine historique pour un développement complémentaire des institutions culturelles consacrées à l'art contemporain, on peut voir la profonde distance qui sépare le « modèle Guggenheim » de la stratégie de valorisation mise en place dès les années 1990 par la région de Castilla y León. L'investissement public massif pour la promotion de la culture contemporaine réalisé en Castilla y León est très éloigné de la stratégie élaborée au Pays Basque, puisque le Guggenheim cherchait avant tout un impact international : aucun des centres castillans précédemment cités n'a obtenu une quelconque reconnaissance internationale. On ne peut cependant pas minimiser l'impact et l'importance de cette dynamique culturelle régionale et il s'agit pour nous plutôt d'identifier sa spécificité et son adéquation avec le contexte économique régional. La région de Castilla y León n'a jamais prétendu concurrencer le Guggenheim de Bilbao, malgré un succès qui fascine le reste de l'Europe. Le Guggenheim fut conçu à l'origine comme un projet général de rénovation urbaine dans un contexte de profonde crise économique<sup>10</sup>, tandis que la région de Castilla y León n'a jamais conditionné son soutien à la culture contemporaine par un projet massif de rénovation urbaine. Bien au contraire, les principaux centres castillans d'art contemporain fonctionnent comme des *miradores*, c'est-à-dire comme des

lieux de contemplation du patrimoine urbain déjà existant et jalousement conservé, comme de véritables pôles d'attraction de l'activité touristique régionale. Le CAB de Burgos confirme une telle complémentarité programmée entre le patrimoine historique et la création d'un centre d'art contemporain à quelques mètres seulement de la cathédrale de Burgos. La présentation officielle du bâtiment dudit centre le confirme :

Sa situation privilégiée dans la partie haute du centre historique de la ville de Burgos l'intègre dans un parcours culturel attractif, qui, au départ de la cathédrale, permet de visiter l'église de Saint Nicolas et l'ensemble de la forteresse du Château récemment restauré. Composé de trois volumes originaux qui "se penchent" sur la ville et suggèrent un dialogue permanent avec elle, l'édifice comprend plusieurs espaces d'expositions liés les uns aux autres par des passerelles, d'où on devine de très suggestives vues sur la ville, sans oublier d'autres salles d'expositions situées à des niveaux inférieurs<sup>11</sup>.

- 9 Cette rhétorique un tant soit peu pompeuse et administrative de la présentation du centre est particulièrement révélatrice de la volonté institutionnelle d'utiliser une infrastructure muséale consacrée à l'art contemporain comme « fenêtre ouverte » sur le passé et sur le patrimoine urbain d'une ville médiévale. L'idée de « dialogue », centrale dans la stratégie de développement culturel de la région de Castilla y León, suppose donc une profonde émancipation du « modèle Guggenheim », puisqu'il s'agit dans le premier cas d'essayer de susciter la capacité d'attraction des nouveaux publics de l'art contemporain au bénéfice d'un projet de valorisation d'un patrimoine préexistant et complètement différent du programme de rénovation urbaine de Bilbao.
- 10 La comparaison entre les deux modèles, très proches chronologiquement, met en avant le grand dynamisme et la grande diversité des projets culturels en Espagne, qui parviennent à adapter et à réélaborer des modèles de développements territoriaux profondément intégrés au



contexte urbain et régional dans lequel ils s'insèrent. L'effervescence castillane dans le domaine de l'art contemporain au cours des années 1998-2003 répond donc à un modèle relativement autonome de développement territorial. Dans le cas de la région de Castilla y León, il ne s'agit donc pas de relier politique culturelle et rénovation urbaine, mais bien de chercher une alternative efficace à un modèle de développement touristique national qui semble assez fragilisé, car trop centré sur le paradigme du tourisme de plage<sup>12</sup>. La région de Castilla y León se positionne donc comme une région pionnière dans les investissements du tourisme intérieur, en diversifiant l'offre touristique culturelle, comme l'a analysé le géographe Eugenio García Zarza<sup>13</sup>.

## **Le « Musée du xxi<sup>e</sup> siècle » (MuSAC, León, 2003-2010) Un pari inter-relationnel ou un anti-modèle du Guggenheim de Bilbao ?**

- 11 Les retombées économiques concrètes de cette stratégie de diversification de l'offre de tourisme culturel dans des villes riches en patrimoine sont indubitablement très importantes. À la suite de l'inauguration du MuSAC de León, le nombre de visiteurs de la ville a augmenté de 12 %, soit 5 points de plus que l'augmentation globale de la fréquentation touristique pour l'ensemble de la région de Castilla y León<sup>14</sup>. Ces chiffres, si positifs soient-ils, n'atteignent pas les niveaux stratosphériques du dénommé « effet Guggenheim », encore moins en matière de visibilité internationale. En revanche, ils démontrent que la combinaison entre des institutions culturelles contemporaines et une offre de tourisme historique permet d'encourager de façon significative le secteur du « tourisme intérieur ». Mais ce succès ne doit pas cacher le paradoxe central de ce type de proposition culturelle. En effet, les cinq institutions contemporaines créées entre 1998 et 2003 n'assument pas explicitement leur rôle de « diversification culturelle » que nous avons identifié.

- 12 L'exemple du MuSAC est particulièrement significatif dans la mesure où il proclame la vocation internationale d'un Musée du XXI<sup>e</sup> siècle en se différenciant et même en dépassant le modèle consumériste du Guggenheim de Bilbao. La déclaration programmatique du conseil d'administration du MuSAC, disponible sur le site officiel du musée<sup>15</sup>, est révélatrice d'une réelle ambition d'installer un modèle alternatif d'attraction culturelle dans le domaine de l'art contemporain en rupture avec la logique néolibérale de la franchise du Guggenheim<sup>16</sup>.
- 13 La vocation « expérimentale » affichée par le musée, l'ultra contemporanéité de la programmation et l'inter-relation avec le public, sont les trois lignes d'action qui doivent caractériser le MuSAC et qui en font un anti-modèle du Guggenheim, modèle dénoncé implicitement comme conformiste, dans sa stratégie de programmation d'expositions, qui ne donne à voir au public que des œuvres déjà « labellisées » par le marché de l'art international et, surtout, dans une perspective de consommation culturelle passive. En se dénommant « Musée du XXI<sup>e</sup> siècle », le MuSAC tourne volontairement le dos au plus important modèle muséal de la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle : le Guggenheim-Bilbao. Cette volonté de rupture, mise en avant dans la présentation officielle du MuSAC, est énoncée, bien entendu, de façon implicite, et il convient de reconstruire la totalité des référents culturels sous-jacents à cette proposition de « Musée du XXI<sup>e</sup> siècle ».
- 14 En proposant « l'expérimental » et « l'inter-relationnel » comme les axes principaux de sa programmation artistique, le MuSAC s'oriente en réalité vers un tout autre modèle de programmation, moins connu internationalement, mais bénéficiant d'une grande répercussion dans les circuits les plus expérimentaux de l'art contemporain. L'émergence d'une esthétique « inter-relationnelle » fut annoncée l'année qui précéda l'inauguration du MuSAC lors de l'ouverture, en 2002, du Palais de Tokyo de Paris comme nouvel espace exclusivement consacré à la création contemporaine. Jusqu'en 2005, les co-directeurs de cette nouvelle

institution, les deux jeunes commissaires artistiques et théoriciens Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, menèrent à bien un projet, initié en 1999, qui parvint à changer la dynamique de programmation de l'art contemporain sur la scène parisienne et à concrétiser une proposition muséale singulière, du moins perçue comme telle par les spécialistes internationaux<sup>17</sup>.

- 15 En 1998, Nicolas Bourriaud avait théorisé « l'esthétique relationnelle<sup>18</sup> » comme pratique artistique essentiellement fondée sur la restitution d'une relation sociale entre le public et l'œuvre, et son action en tant que directeur du Palais de Tokyo, entre 2002 et 2005, défendait, dans le prolongement de son œuvre théorique, une logique « relationnelle » d'un point de vue institutionnel. L'institution parisienne fut même conçue comme un « lieu de vie », c'est-à-dire comme un espace de sociabilité ouvert de midi à minuit, comme un lieu de rencontres, d'expériences, d'échanges et, surtout, comme un lieu de loisirs culturels (avec une librairie, un restaurant, des concerts de DJ, une boutique, etc.). Le Palais de Tokyo a d'ailleurs défini son identité culturelle en publiant un texte acrostiche qui synthétise les ambitions de la proposition relationnelle.

Le Palais de Tokyo  
Est un lieu d'émergence pour l'art contemporain  
Pensé comme un lieu de vie  
Accessible à tous les publics  
Libre et engagé  
Actif à la frontière des multiples territoires artistiques  
Interactif et flexible  
Soutenant la scène française et les artistes  
De dimension internationale  
Espace source pour l'expérimentation  
Tel est le Palais de Tokyo  
Ouvert de midi à minuit  
Kaléidoscope de l'art actuel  
Y compris de l'art à venir  
Où l'émergence artistique à libre cours<sup>19</sup>.

- 16 Comme le souligna Dominique Baqué, cette nouvelle institution, incarnation officielle de l'esthétique relationnelle

théorisée par Nicolas Bourriaud, est devenue en France et à l'étranger le référent le plus consensuel des propositions d'expositions d'art contemporain de la fin des années 90. Selon la critique française, l'esthétique relationnelle est même devenue le nouveau dogme de la promotion institutionnelle de l'art contemporain :

Exposée par le Consortium de Dijon et par le Palais de Tokyo, relayée par nombre de jeunes galeristes, confortée par une presse globalement acquise, séduisant enfin la génération des années 90, nul doute que l'esthétique relationnelle aura été l'art officiel de la dernière décennie<sup>20</sup>.

17 La similitude des propositions artistiques du MuSAC et du Palais de Tokyo permet de mesurer l'influence de l'esthétique relationnelle en Espagne (et même en Amérique Latine). Nicolas Bourriaud fut invité en 2008 par le PAC (Projet d'Art Contemporain) de la ville de Murcie en tant que commissaire de l'exposition *Estratos*. L'influence de l'esthétique relationnelle est revendiquée par exemple par Rolf Abderhalden, qui présente sa proposition « relationnelle » pour le projet C'undua entre 2000 et 2003, financé par la mairie de Bogotá<sup>21</sup>. Mais le transfert de l'esthétique relationnelle met surtout en évidence une volonté de s'émanciper du modèle du Guggenheim de Bilbao, quitte à avoir recours à l'importation d'un modèle français d'institutionnalisation alternative de l'art contemporain.

18 Dans la lignée du Palais de Tokyo, le MuSAC offre au spectateur une « inter-relation » avec les œuvres par l'intermédiaire d'ateliers, de discussions, d'œuvres dans lesquelles le spectateur interagit<sup>22</sup>. Le MuSAC a développé une activité de production artistique en relation avec l'industrie musicale, comme ce fut le cas par exemple en 2004 lorsqu'il participa, en étroite collaboration avec le gouvernement régional (Consejería de Cultura y Turismo), à la production du disque du groupe de rock alternatif Fangoria (dont le leader, la chanteuse Alaska, fait partie des principales icônes de la Movida espagnole). Le projet

discographique, intitulé *Arquitectura efímera*, comprenait un DVD avec des vidéos créées par des artistes soutenus par le MuSAC.

- 19 Cet exemple démontre que la promotion artistique menée à bien au sein du MuSAC intègre à la fois le champ théorique élitiste de l'esthétique relationnelle et celui de l'industrie culturelle dans son sens le plus ample et le plus massifié. Aussi pouvons-nous également évaluer l'ambition « interrelationnelle » du MuSAC comme le symptôme d'une adhésion à la culture globalisée de l'*entertainment*, comme l'a récemment définie Frédéric Martel dans son livre *Mainstream : enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*<sup>23</sup>. En voulant rompre avec le modèle consumériste et néo-conservateur du Guggenheim-Bilbao, le MuSAC a sans doute trouvé un autre modèle, encore plus contemporain, de la globalisation de la culture du XXI<sup>e</sup> siècle, en réalisant une normalisation inédite de l'art contemporain parmi les pratiques de loisir culturel de masse, normalisation qui met en évidence le « paradoxe permissif » de l'art contemporain, théorisé par la sociologue Nathalie Heinich<sup>24</sup>.

## **Prospective : le Centre Culturel International Oscar Niemeyer, *opera magna* de Áviles (2011)**

- 20 La dernière grande initiative espagnole dans le domaine de la production artistique contemporaine, après le succès du Guggenheim-Bilbao, est, à n'en pas douter, la construction sur une parcelle de 572 000 m<sup>2</sup> d'un imposant centre culturel à Áviles (Asturies). Récemment inauguré (mars 2011), ce centre reprend le modèle basque d'un programme de rénovation urbaine, mais avec des ambitions un peu différentes. L'édification d'une infrastructure d'une telle ampleur présuppose l'abandon du modèle d'émancipation culturelle et touristique de la région de Castilla y León et vient éclipser un autre centre, à la vocation analogue à celle du MuSAC : le Centre d'Art et de Création Industrielle LABORAL, dont le projet artistique fut

originellement conçu par Jérôme Sans, ancien co-directeur, avec Nicolas Bourriaud, du Palais de Tokyo, dont les théories ont inspiré le modèle développé par le premier directeur du MuSAC, Rafael Doctor.

21 Le choix de l'architecte Oscar Niemeyer (1907-2012) invite une des figures les plus mondialement connues de l'architecture contemporaine pour promouvoir une profonde rénovation urbaine de la ria de Avilès, tout en permettant de relier les villes d'Oviedo et de Avilès au sein d'une conurbation plus puissante à l'échelle nationale et européenne. En voulant ressusciter le geste fondateur de Niemeyer à Brasilia, les entités fondatrices de ce nouveau centre (la ville d'Avilès, la caisse d'épargne régionale Cajastur, la Fondation Príncipe de Asturias) ont clairement affiché les ambitions sociales et économiques du Centre Culturel International. Il s'agit à la fois de restaurer une capitale unique au sein de la région des Asturies et de réinventer, exactement comme ce fut le cas pour la ria du Nervión de Bilbao, un modèle de récupération économique au sein d'une région en plein déclin économique.

22 Le projet culturel est ainsi lié à la création d'une zone d'innovation technologique (c'est d'ailleurs là que se situe la différence principale avec le Guggenheim de Bilbao), appelée « l'Île de l'innovation », qui est associée à un plan d'aménagement public appelé *Nouvelle centralité d'Avilès*. L'ensemble du projet comprend l'installation de nouvelles infrastructures de transports publics (gares ferroviaire et maritime), un plan de construction de logements et une zone d'activité autour du siège de l'entreprise ArcelorMittal<sup>25</sup>. Mais on peut également inverser les termes d'un tel constat et se demander si ce n'est pas plutôt le projet économique qui fonde le projet culturel, pour finir sans doute par l'éclipser. En effet, si les documents abondent sur l'édification et la vocation de l'Île de l'innovation, en revanche, les informations relatives à la finalité du Centre Culturel International restent pour le moins assez laconiques<sup>26</sup>. La différence avec le Guggenheim de Bilbao est ici évidente. Alors que la région basque importa à la fois une

identité internationale pour l'édification du bâtiment et la constitution des collections (avec notamment les œuvres monumentales de Richard Serra), le projet Niemeyer semble sans contenu artistique identifiable.

23 L'impact du centre culturel Niemeyer, aussi bien en terme économique que d'image, est pour l'heure difficile à évaluer, car le centre a fait l'objet, quelques mois seulement après son ouverture, d'une fermeture momentanée suite à de profondes dissensions entre la direction et la nouvelle majorité politique régionale quant à la gestion. En revanche, on peut constater que le Guggenheim reste pour les autorités locales un modèle de stratégie de développement urbain malgré la crise qui sévit en Espagne depuis 2007 et l'éclatement de la bulle immobilière. Les interrogations qui peuvent légitimement être soulevées concernent la viabilité du modèle Guggenheim, notamment dans le contexte de récession économique actuel. Par ailleurs, la décision d'implanter le modèle basque dans les Asturies permet d'observer qu'en dépit de la stratégie d'émancipation amorcée en Castilla y León, les espoirs d'un miracle fondé sur « l'économie culturelle » alimentent toujours en Espagne les spéculations les plus folles, quitte à produire certains mirages. Au sujet de la notion d'économie culturelle que manient tous les responsables politiques, l'économiste David Throsby estime d'ailleurs qu'il est aujourd'hui difficile de savoir si, au sein de ce binôme, la culture pèse plus que l'économie et *vice-versa*<sup>27</sup>.

24 Le futur (bien que déjà compromis) du Centre Culturel International Oscar Niemeyer, rebaptisé depuis quelques jours seulement Centre Culturel International Avilés, nous offrira peut-être des éléments de réponse quant à la viabilité d'un modèle d'économie culturelle, où l'art est relégué au second plan. Pour reformuler le questionnement provocateur de Hans Haacke, cité au début de ce travail, il conviendrait de se demander « *when there is only a building is as good as that one, could we fuck the art ?*<sup>28</sup> ». Disons que la programmation publiée par le nouveau centre tend à donner raison à Haacke. La première exposition du

centre, intitulée *Polaroids*, du réalisateur américain Julián Schnabel, donne à voir des photographies de sa famille et de ses meilleurs amis : Lou Reed, Plácido Domingo, Mickey Rourke et Takashi Murakami.

25

Il est curieux d'observer comment la construction et l'évolution des musées des principales régions d'Espagne supposent à la fois une émancipation, pour ne pas dire une négation, du centralisme, et en même temps une soumission devant d'autres centralismes, traditionnels dans le monde de l'art, qui émanent de New York (Guggenheim) ou de Paris (Palais de Tokyo). Mais à la différence du Guggenheim, dont le projet muséal repose sur une collection de tout premier ordre, à l'image de la franchise du Centre Pompidou de Metz, le transfert culturel de l'esthétique relationnelle à ces centres périphériques repose sur une absence totale d'engagement esthétique ou politique, néanmoins générateur, il est vrai, de massification ou d'intégration de nouveaux publics. Pour tenter d'expliquer un tel engouement pour l'*entertainment* muséal que promeut l'esthétique relationnelle, aujourd'hui perceptible dans presque toutes les régions d'Espagne (Intermediae, Madrid, etc.), on doit signaler que cette forme affaiblie d'action culturelle convient parfaitement aux responsables politiques, disposés à promouvoir des projets dépourvus de tout engagement politique éventuellement subversif et aisément conciliables avec leurs impératifs urbanistiques et touristiques.

## Notes

1. Mireille Pongy, Guy Saez, *Politiques culturelles et régions en Europe*, Paris, L'Harmattan, 1994.

2. Nous renvoyons à la Législation du Patrimoine Historique Espagnol du 25 juin 1985, publiée le 29 juin 1985 dans le *Boletín Oficial del Estado*.

3. Lluís Bonet, Emmanuel Négrier, *La politique culturelle en Espagne*, Paris, Karthala, 2007, p. 27-29.

4. Hans Haacke, « The Guggenheim museum : a business plan », *Learning from the Bilbao Guggenheim*, 2004. Conférence réalisée au



Centre d'Études Basques, University of Nevada, Reno, 22-24 avril 2004.

5. Rappelons que l'inauguration du Centre Pompidou de Metz, en mai 2010, s'apparente à un « effet-Bilbao », dans l'attente d'un autre « effet Pompidou » dans une région économiquement sinistrée. Édith Fagnoni, « Nouveaux territoires urbains de la culture : Metz et le Centre Pompidou »,

<http://www.geographie.ens.fr/IMG/file/PCEU/Fagnoni.pdf> (p. 118).

6. Pour une analyse du positionnement du Guggenheim de Bilbao en tant qu'emblème de la globalisation culturelle, voir Lluís Bonet, Emmanuel Négrier, *La politique culturelle... op. cit.*, p. 29. Voir également sur ce même sujet, Andrea Fraser, « Isn't This a Wonderful Place ? (A Tour of the Guggenheim Bilbao) », in Ivan Karp, *Museums frictions. Public Cultures/Global Transformations*, 2006, Durham, Duke University Press, 2006, p. 135.

7. Hans Haacke, « The Guggenheim museum... », *op. cit.*

8. Joseba Zulaika, Anna María Guasch Ferrer, *Aprendiendo del Guggenheim de Bilbao*, Madrid, Akal, 2007 ; Iñaki Perriáñez Canadillas, Miguel Quintana Daza, « Caso práctico : la planificación estratégica del Museo Guggenheim Bilbao desde una perspectiva de Marketing », *Cuadernos de Gestión*, 2009 (1), p. 99-122 ; Benjamín Alcázar Martínez, Iñaki Perriáñez Canadillas, « El museo Guggenheim, creador de un nuevo producto artístico », *Harvard Deusto Business Review*, 1999 (92), p. 64-72 ; Ana Andueza, « Evaluar el retorno financiero con el modelo de impacto económico : el caso del museo Guggenheim », *Estrategia financiera*, 2004 (206), p. 62-65 ; Pedro José Mesas de Román, « Política, economía y cultura en la era de la información y el capitalismo global : el caso del Museo Guggenheim de Bilbao », in José María García Blanco, Pablo Navarro Sustaeta, *¿Más allá de la modernidad ? : las dimensiones de la información, la comunicación y sus nuevas tecnologías*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002, p. 369-384.

9. Selma Reuben Holo, *Más allá del Prado, museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, 2002, p. 149.

10. Joseba Zulaika, *Guggenheim Bilbao Museoa : museums, architecture, and city renewal*, Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2003, p. 72. « The ideology of urban renewal went hand in hand with the 1980's trend towards neoliberalism and neoconservatism. Bilbao illustrates how a decline of traditional social policies can get compensated by the new cultural policies, in this case, by the promotion of spectacular architecture ». Joseba Zulaika, *ibid*, p. 75.

11. <http://www.cabdeburgos.com/es/contenido/?idsec=3>

12. José Miguel Iribas Sánchez, « Oferta complementaria al turismo de sol y playa. El caso de Benidorm », in Francis Fourneau, Manuel Marchena Gómez, *Ordenación y desarrollo del turismo en España y en Francia : seminarios hispano-franceses/Aménagement et développement du tourisme en France et en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1991, p. 83 ; Juan Antonio Mondéjar Jiménez, Miguel Ángel Gómez Borja, *Gestión del turismo cultural y de ciudad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 ; Manuel de la Calle Vaquero, *La ciudad histórica como destino turístico*, Barcelona, Ariel, 2006.

13. Eugenio García Zarza, « El turismo cultural en Castilla y León », *Actas de los X Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, juillet 1999), Santander, Universidad de Cantabria, 2000, p. 147.

14. « La apertura del MuSAC ha disparado un 12 % los turistas que visitan León [...]. Más de 180 000 personas han visto alguna de las exposiciones de este centro, que abrió sus puertas en abril del año pasado. La consejera de Cultura de la Junta, Silvia Clemente, afirmó ayer que mientras el turismo había crecido de media un 5,4 % en la comunidad, en León el incremento se disparaba casi cinco puntos por encima de las otras ocho provincias ». Verónica Viñas, *Diario de León*, 21 abril 2006. Au terme de ses cinq premières années d'existence, le MuSAC a atteint le chiffre de 744 000 visiteurs.

15. « El objetivo de este museo es convertirse en una pieza fundamental en el desarrollo del Arte Contemporáneo, a nivel internacional. Este museo nace con un amplio sentido experimental a la hora de concebir y desarrollar proyectos y exposiciones a todos los niveles. El MuSAC se encuentra trabajando exclusivamente en el área temporal del presente, marcado por la memoria más cercana : el museo se inicia con la idea de desarrollar un nuevo comportamiento a la hora de abordar el arte del siglo XXI. Los años finales del siglo pasado supondrán el inicio del parámetro temporal del que partir. De esta forma, el MuSAC aparece como un claro exponente de una nueva etapa cultural, donde ya aparecen asentados valores estéticos y comportamientos artísticos que en un momento pasado fueron revolucionarios. Como Museo del Presente o Museo del Siglo XXI, el MuSAC asumirá la responsabilidad de proyectarse sobre un terreno, que como todo experimento, conlleva un amplio carácter de riesgo. El museo se construye con el propósito de ser un lugar interrelacional donde el público deje de ser un mero elemento pasivo que contempla ». <http://musac.es/index.php?secc=1&subsecc=1>

16. Les qualificatifs « consommériste » et « néo-libéral » appliqués au modèle du Guggenheim-Bilbao sont loin d'être des accusations sommaires. Nous renvoyons à l'excellente analyse de Joseba Zulaika qui

précise l'évolution suivante : « The ideology of urban renewal went hand in hand with the 1980's trend towards neoliberalism and neoconservatism. Bilbao illustrates how a decline of traditional social policies can get compensated by the new cultural policies, in this case, by the promotion of spectacular architecture ». Joseba Zulaika, *Guggenheim Bilbao Museoa...*, *op. cit.*, p. 75.

17. Sonia Compagnola, « Noon to midnight : Palais de Tokyo opens », *Flasharts*, 2002 (222-224), p. 43.

18. Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

19. ADN, <http://www.palaisdetokyo.com/index2002.php>

20. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 159.

21. Rolf Abderhalden, « Pequeño laboratorio del imaginario social », in Gustavo Zalamea Traba, *Arte y localidad, modelos para desarmar*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 77-104.

22. Elena Hernando, « Una mirada retrospectiva a las exposiciones temporales en España », in José Manuel Iglesias Gil, *Actas de los XVI cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*, Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa, 2006, p. 265.

23. Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

24. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 338-350.

25. <http://www.isladelainnovacion.es>

26. « El Centro Niemeyer es una puerta abierta a la cultura en todas sus formas, tradiciones y estilos. Música, teatro, cine, exposiciones, conferencias, noticias al aire libre y educativas serán los protagonistas de una programación cultural multidisciplinar con el único denominador común de la excelencia ». <http://www.niemeyercenter.org/index.php?lnk=centro&sublnk=programacion>

27. « Si la importancia de la economía para la formulación de una política pública se acepta como un hecho, resulta adecuado preguntar hasta qué punto un enfoque económico de la elaboración de políticas podría incorporar la cultura dentro de su marco de referencia ». David THROSBY, *Economía y Cultura*, Madrid, Cambridge University Press, Madrid, 2001, p. 155.

28. Hans Haacke, « The Guggenheim museum... », *op. cit.*

**Auteurs**

***Agnès Delage***

**Aix-Marseille Université - CNRS,  
UMR 7303 Telemme**

*Du même auteur*

**Fictions d'archives. Les enjeux  
de la contre-histoire dans  
l'Espagne contemporaine in  
*Imagination et histoire :  
enjeux contemporains*, , 2014**

**Escribir la democracia en  
contextos transicionales in  
*Escribir la democracia*, , 2019**

**Fascismo literario y novela  
democrática en contexto  
europeo in *Escribir la  
democracia*, , 2019**

**Tous les textes**

***Nicolas Morales***

**Aix-Marseille Université - CNRS,  
UMR 7303 Telemme**

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous **Licence OpenEdition Books**, sauf mention contraire.

### ***Référence électronique du chapitre***

DELAGE, Agnès ; MORALES, Nicolas. *Les modèles muséaux de l'ère « post-Guggenheim » en Espagne* In : *La mosaïque des racines : Pouvoirs, cultures et sociétés en France et en Méditerranée. XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2014 (généré le 11 janvier 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/15617>>. ISBN : 979-10-365-6148-1. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.15617>.

### ***Référence électronique du livre***

AMÉRICI, Laurence (dir.) ; et al. *La mosaïque des racines : Pouvoirs, cultures et sociétés en France et en Méditerranée. XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2014 (généré le 11 janvier 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/15392>>. ISBN : 979-10-365-6148-1. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.15392>.

Compatible avec Zotero

