

INVENTORY NO.	ARTIST	DATE	TITLE	FRAC COLLECTION
00-007	Chen Zhen	1993-1995	Lands objectscope	Alsace
90-003	Chen Zhen	1990	L'information condensée/L'écriture bloquée	Alsace
CNAC 06-630	Mounir Fatmi	2003-2004	Saves Manhattan 01	Alsace
99-473	Mathieu Laurette	2000	El Gran Trueque	Aquitaine
86-182	Cindy Sherman	1980	Untitled n°67	Aquitaine
86-181	Cindy Sherman	1985	Untitled n°149	Auvergne
AUP00601	Luc Tuymans	2005	Evidence	Nuvergne
AUP99304	Luc Tuymans	1987	Curtains (rideaux)	Normandie
AUP99305	Luc Tuymans	1989	Sans titre	Basse-Normandie
FBN 2003-05 (I-7)	Sophie Calle	2003	Unfinished / Cash Machine	Basse-Normandie
FBN 2004-06	ORLAN	1988	Orlan avant Sainte Orlan	Basse-Normandie
9850025	Daniel Buren	1983-1985	Peinture sur/sous verre n°15 recouvrant partiellement un tissu	Bretagne
2009-10	Lara Almarcegui	2005	Matériaux de construction-Dijon centre historique	Bretagne
9840015	Gerhard Richter	1982	Merlin	Bretagne
9950010	Philippe Parreno	1994-1995	Un homme public	Bretagne
92571	Louise Lawler	1990	Is she ours?	Bretagne
92572	Louise Lawler	1989	Presse-papier, Sans titre/Untitled	Bretagne
95696	Raymond Hains	1993	Coquille Saint-Jacques	Bretagne
95695	Raymond Hains	1993	La Shell de Rotella	Bretagne
S95.7	Jimmie Durham	1994	Paradigm For An Arch	Champagne-Ardenne
DIV98.19	Raymond Hains	1987	Shell	Champagne-Ardenne
2004.29	Raymond Hains	1996	Rodin/Champs-Élysées de la sculpture/Balzac déplacé	Champagne-Ardenne
F87.12	Raymond Hains	1987	Paris-Paris: Les équipes en lice (avec Raymond Bianco)	Champagne-Ardenne
F87.11	Raymond Hains	1987	Paris-Paris-Poste chrétien de Troyes	Champagne-Ardenne
2004.36	Raymond Hains	1998	Le Cheval de Reims	Champagne-Ardenne
DIV99.5	Gustav Metzger	1996-1999	Historic Photographs: To Walk Onto, a.o.	Champagne-Ardenne
13.11.05.3D	Subodh Gupta	2008	Thing	Corse
83.072	Cindy Sherman	1982	Sans titre/Untitled n°106	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
83.073	Cindy Sherman	1982	Sans titre/Untitled n°107	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
87.009	Hans Haacke	1981	Creating Consent	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
2010.001	Latifa Echakhch	2008	Hospitalité	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
2010.006	Michel François	2004-2009	Walk through a line of nest lights	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
D 0 1600 (I-31)	Frédéric Bruly Bouabré	2009	Sans titre	Île-de-France
980310628	Gabriel Orozco	1997	Ventilator	Languedoc-Roussillon
199311	Douglas Huebler	1982	Variable Piece n°70 (In Process), Global, Crocodile Tears II, Eric Lord	Limousin
201015 (01-05)	Bruno Serralogue	1994	Courses de Karts, 10 Juillet 1994; Fête du Cheval, 10 Juillet 1994; a.o.	Limousin
01.02.01	Dara Birbaum	1984	Damnation of Faust	Lorraine
95.02.03	Niung-Yang Ping	1995	Bala laveur	Lorraine
09.08.01	Hakim Farocki	2006	Arbeitser verlassen die Fabrik in elf Jahrehmen	Lorraine
07.11.01	Boris Ondrejicka	1999	I am the wall	Lorraine
03.03.01	Monica Bonvicini	1998	Hammering out (an old argument)	Lorraine
21-01-03	N55	2001	Shall Shell System	Midi-Pyrénées, les Abruzzois
11.018.001	Bouchra Khalili	2011	The Constallation n°7	Nord-Pas de Calais
11.019.001	Bouchra Khalili	2011	The Constallation n°8	Nord-Pas de Calais
07.30. (I-3)	Claire Fontaine	2007	Untitled (Identité, souveraineté et tradition)	Nord-Pas de Calais
00.30.1	Joël Suerlinckx	1999	Ronds Sur le Sol	Nord-Pas de Calais
04.19.1	Simon Starling	2003	Carbon (Perderson)	Nord-Pas de Calais
02.19.1-02.19.8	General Idea	1989	Eye of the beholder (Ensemble d'écussions)	Nord-Pas de Calais
10040309 (a.o.)	Lili Reynaud Dewar	2011	Some Objects Blackened and X Body too	Des Pays de la Loire
2041305	ORLAN	2007	Élude Documentaire: Sculpture de plis ou robe sans corps n°1	Des Pays de la Loire
999011303	ORLAN	1993	Sourire de plaisir	Des Pays de la Loire
011020501 (I-14)	Jimmy Robert	2010	Untitled	Des Pays de la Loire
993020401	Renee Green	1991	Mise en Scène	Des Pays de la Loire
08-004	Yan Pei-Ming	2007	New Born, New Life	Picardie, des mondes dessinés
CNAC 2014-0103	Dennis Adams	2012	Malraux's shoes	Aquitaine
081262 (2)	Ursula Bleemann	2008-2007	Desert Radio Drone	Bretagne
F87.6	Raymond Hains	1987	Les Vérités de la Palisse	Champagne-Ardenne
12/12.03/DVD	Antoni Muntadas	1995	Portrait	Corse
16/12.03/V	Agnès Accorsi	2002	L'âme hospitalière	Corse
7/10.08/V	Şener Özmen/Cengiz Tekin	2004	The meeting or Bonjour Monsieur Courbet	Corse
2012.071.1	documentation céline duval & Hans-Peter Feldmann	2001-2002	Cahiers d'Image n°17, documentation céline duval & Hans-Peter Feldmann	Corse
2012.076.6	documentation céline duval	2005	Les temps d'un site	Haute-Normandie
2012.075.5	documentation céline duval	2010	Sur un pied	Haute-Normandie
2013.071.15	documentation céline duval	2013	Coeur, point et ligne sur plan	Haute-Normandie
2012.078.8	documentation céline duval	2010	Cahier du Musée	Haute-Normandie
2010.121.2	Hans-Peter Feldmann	2005	Paris	Haute-Normandie
2012.090.6	Hans-Peter Feldmann	1998	1000 Frauen. Die Sammlung Hansen	Haute-Normandie
2012.088.4	Hans-Peter Feldmann	1994	Porträt	Haute-Normandie
s.n.	Bibliothèque Fantastique	s.a	"Ciprian Homorodean, Antoine Lefebvre, Farah Khelli, a.o.	Haute-Normandie
87.004	Sarkis	1983	Le Forgeron dans le rôle de KRIEGSSCHATZ	IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes
IE07798	Cao Fei	2006	Whose utopia	Île-de-France
IE06767	Alex Chan	2005	The French democracy	Île-de-France
061A0818	The Atlas Group/Walid Raad	2001	I only wish that I could weep.	Languedoc-Roussillon
198314 (31)	Henri Coldeboeuf	1981	Fête Foraine	Limousin
198314 (35)	Henri Coldeboeuf	1981	Ostensions	Limousin
12 10 06 (I-6)	Marta Caradec	2012	Serie: Audun-le-Tiche	Lorraine
994.10.1	Carsten Höller	1991	Komm Kleines Kriegst was Feines	Poitou-Charentes
992.24.1 à 28	Domenique Gonzalez-Foerster	1992	Cabinet de Pulsions	Poitou-Charentes
994.12.1	Paul McCarthy	1983-1994	Colonial Tea Cup	Poitou-Charentes
988.5.1	Raymond Hains	1974-1988	Palimpsest Sainte Radegonde	Poitou-Charentes
2011.734 (A)	Bouchra Khalili	2011	The Constallation n°4	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2011.734 (B)	Bouchra Khalili	2011	The Constallation n°5	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2011.734 (C)	Bouchra Khalili	2011	The Constallation n°6	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2001.466	Jessica Stockholder	2000	Untitled (n°338)	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2006.567	Yto Barrada	2001	Detroit de Gibraltar, Tanger 2003	Provence-Alpes-Côte d'Azur
98.372	Thomas Hirschhorn	1988-1990	Éponges	Provence-Alpes-Côte d'Azur
97.329	ABSALON	1993	Bataille	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2007.574	The Atlas Group/Walid Raad	2006	We can make rain but no one can't do it	Provence-Alpes-Côte d'Azur
2013.11.02	Mehdi Gaba	2012	Pierre et une Curie (sans le ruyau)	Reunion
2012	Mehdi Gaba	2012	Alfred Jodet (sans perçage mava)	Reunion
006301	Pierre Huyghe	1996-1997	Dubbing	Poitou-Charentes
990 0101	Ben (Benjamin Vautier)	1990	Étude relative à la commande passée par le FRAC Centre.	Centre
2007-101	Jean-Christophe Nonan	2006	A Quarter Upside Down	Franche-Comté

Les collections des Fonds régionaux d'art contemporain

A
RE
PUBLIC
OF
ART

4

Préface

Bernard de Monferrand

7

Charles Esche

11

Introduction

Annie Fletcher

16

Un regard sur deux collections

Diana Franssen

27

À propos de la diversité des FRAC

Entretien avec Catherine Elkar, Xavier Franceschi et
Laurence Gateau

39

Pour une chronopolitique de l'internationalisation des collections

Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós

50

Désactiver la fonction esthétique de la collection

Stephen Wright

61

Les FRAC - Retour vers le futur

Ami Barak

69

Biographies

75

Colophon

A REPUBLIC OF ART

Préface

C'est un honneur très particulier pour les FRAC français que le Van Abbemuseum ait souhaité présenter leurs collections.

Cette exposition est d'abord un éclairage nouveau sur la politique culturelle française et sur l'un de ses aspects très originaux que sont les Fonds régionaux d'art contemporain. L'aventure des FRAC a commencé il y a un peu plus de trente ans lorsque dans chaque région française une structure légère a été créée, soutenue à parité par l'État et les autorités régionales. La mission de ces associations était de réunir des collections d'art contemporain et de les mettre à la portée de nouveaux publics sur tout le territoire des régions. Ce modèle a bien fonctionné. Aujourd'hui, les vingt-trois collections des FRAC sont l'une des premières en France et en Europe.

Cette exposition au Van Abbemuseum est pour eux une reconnaissance du travail qu'ils ont accompli en restant constamment au contact des artistes, de France et du monde entier, tout en recherchant les moyens de faire apprécier la création artistique d'aujourd'hui à de nouveaux publics. Nos voisins voient souvent la France comme un pays très centralisé et tourné vers lui-même. Nous sommes heureux de leur donner l'image, plus vraie, d'une réalité française décentralisée et très internationale.

Mais cette exposition est avant tout un regard porté par un grand musée néerlandais sur l'action des FRAC et sur leurs collections. Comment de petites structures régionales françaises ont-elles réussi à réunir des collections aussi internationales, et qui expriment d'une façon exceptionnelle toute la diversité de l'expression artistique des trente dernières années ? C'est parce qu'il est connu pour sa grande exigence que le Van Abbemuseum est particulièrement bien placé pour répondre à cette question et révéler la nature profonde de nos collections.

J'ai eu le privilège d'être lié d'amitié à Edy de Wilde, l'un de ses plus remarquables directeurs, et l'équipe de Charles Esche poursuit sa tradition d'expérimentation. L'hommage qu'ils rendent à la « République des Arts » a donc pour les FRAC une valeur toute particulière. Je le dis avec d'autant plus de force que j'ai été ambassadeur de France aux Pays-Bas, un pays à la fois si proche et si différent du nôtre et qui observe toujours la France avec une amitié d'autant plus solide qu'elle est sans complaisance.

On parle le plus souvent de « culture européenne » comme d'une réalité du passé, celle du partage de nos impressionnants patrimoines nationaux. Mais

une nouvelle culture européenne, celle de notre temps, prend vie sous nos yeux. Elle est avant tout une communion de réflexion et de sentiments devant les créations d'artistes vivants. Ceux-ci nous interrogent avec vigueur sur le sens de nos vies et d'un monde dont le progrès n'apporte d'autre réponse que d'en repousser un peu plus les limites.

J'espère que l'exposition *A Republic of Art* apportera ne serait-ce qu'une modeste pierre à cette si nécessaire Europe de la Culture de demain et qu'elle suscitera l'envie chez d'autres commissaires étrangers de proposer de nouvelles lectures de nos collections.

Les FRAC remercient très vivement le Van Abbemuseum, son directeur Charles Esche, et en particulier les commissaires Annie Fletcher et Diana Franssen qui ont pris le temps de sillonner la France et de rendre visite à de nombreux FRAC pour les connaître et les comprendre avec une amicale curiosité. Merci aussi aux trois directeurs de FRAC – commissaires associés au projet, Catherine Elkar, Laurence Gateau et Xavier Franceschi, ainsi qu'à Anne-Claire Duprat, secrétaire générale de PLATFORM, qui a joué un rôle essentiel de coordination.

Les FRAC expriment également leur gratitude à l'Institut français et au ministère de la Culture et de la Communication, ainsi qu'à tous nos partenaires, français et néerlandais, et en particulier l'Ambassade de France aux Pays-Bas, le ministère des Outre-mer, la Fondation Hippocrène et le VSB Fonds, qui ont permis par leur soutien généreux la réalisation de cette exposition.

A REPUBLIC OF ART

Préface

C'est un grand plaisir que de présenter ici, pour la première fois à Eindhoven et à un public non-francophone, un des joyaux artistiques de la Ve République française. La création des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) représente un acte témoignant d'une volonté culturelle forte de la part d'un État, difficile à concevoir en Europe occidentale aujourd'hui. Nous avons, au Van Abbemuseum, à la fois une certaine expérience et une sympathie envers l'idée d'amener dans les régions d'un pays d'Europe occidentale l'expression culturelle contemporaine la plus complexe, quoique l'implication du gouvernement central pour ce faire est bien moins fréquente ici. Notre musée à Eindhoven est né de la volonté d'un citoyen d'apporter la culture bourgeoise moderne dans la région Sud des Pays-Bas, parce qu'il avait conscience du manque de culture des beaux-arts dans cette ville industrielle en pleine croissance. Dans la politique publique néerlandaise – selon le soi-disant principe de Thorbecke –, ce genre d'actions ne relève pas du gouvernement, mais de l'initiative privée. Étatique dans son fonctionnement, mais permettant la sélection éclectique d'œuvres à travers diverses commissions d'acquisition indépendantes, la mission des FRAC, en revanche, n'a pas cessé

d'être façonnée par la politique culturelle nationale française. L'ambition de l'État, à partir des années 1980, a consisté à faciliter l'appréhension de l'art contemporain international au-delà de la capitale, sur l'ensemble du territoire français, et à assurer un large accès aux nouvelles formes et idées que les artistes vivants produisent au moment de leur création. S'ouvrait ainsi idéalement la possibilité d'une contemplation partagée par l'ensemble de la société française du monde d'aujourd'hui à travers l'art. Bien qu'ils ne l'aient jamais exprimé précisément en ces termes, on pourrait imaginer que les bailleurs de fonds publics aspiraient à un débat public sur la fonction artistique et sociale de l'art qui ne se limiterait pas à la seule valeur économique. On peut discuter de la concrétisation de cette aspiration mais, en tout cas, on ne peut contester que les citoyens français continuent à avoir dans tout le pays un accès peu commun aux artistes contemporains réputés et à leur appréhension des complexités du monde d'aujourd'hui.

Avec cette exposition, nous célébrons les collections exceptionnelles des FRAC, qui se trouvent à la disposition des publics en région depuis plus de trente ans. Ces collections, ayant construit leurs histoires singulières tout au long de cette période,

offrent naturellement un aperçu singulier, mais profond, de l'évolution de l'art au cours de cette période. La réunion des FRAC a offert au Van Abbemuseum une occasion unique de revenir sur la conception changeante du contemporain, du point de vue français et occidental européen. Pour constituer la sélection, il aura fallu aborder quelques 26 000 œuvres d'art et tisser un récit chronologique à partir d'un ensemble extrêmement varié de matériaux. Je tiens à remercier sincèrement Annie Fletcher et Diana Franssen du Van Abbemuseum d'avoir relevé ce défi, ainsi que tous les directeurs et curateurs des différents FRAC, qui ont si généreusement donné de leur temps et prêté leurs œuvres pour ce projet.

L'exposition commence, en substance, dans les années 1980, lorsque les conditions de l'après-guerre dominaient encore dans une Europe occidentale modelée par l'ombre de la guerre froide et un engagement politique envers l'art autonome. Elle traverse cette décennie pour arriver à une période plus contemporaine avec les années 1990, alors que s'imposait l'esthétique relationnelle, un mouvement artistique défini en France et fortement influencé par des artistes français. Enfin l'exposition se clôt sur l'époque actuelle avec des œuvres de ce siècle, intensément narratives et différenciées, et

enracinées dans le monde. Cette chronologie est, bien sûr, un fil possible que l'on peut tirer à travers les collections et qui s'inspire manifestement de la recherche et du commissariat d'exposition du Van Abbemuseum au cours des dix dernières années. Aussi la comparaison entre l'exposition *A Republic of Art* et les expositions de notre collection dans le nouveau bâtiment du musée pourra-t-elle représenter une expérience enrichissante pour le visiteur. Si chaque exposition suit un fil temporel singulier, toutes partagent une lecture des œuvres au filtre de la société dans laquelle elles ont été produites et invitent à lire l'histoire du point de vue actuel.

Les différences entre les deux expositions sont toutefois notables. De manière générale, le Van Abbemuseum a une ambition géographique différente, bien qu'il partage avec les FRAC un intérêt pour certains artistes de la fin des années 1990. La collection des FRAC, bien plus large, comprend des artistes qui n'ont jamais été considérés par le Van Abbemuseum et qui, pourtant, en sont venus à représenter des figures-clés de la fin de la modernité et de la contemporanéité. La collection du Van Abbemuseum compte moins d'artistes, mais elle approfondit plus certaines directions, en relation avec les choix de certains directeurs et conserva-

teurs. C'est également le cas des FRAC pris isolément mais, ensemble, ils dévoilent une politique de collection passée au crible des conditions sociales, politiques et économiques, et qui reflètent les grandes évolutions artistiques d'un point de vue français. C'est peut-être là que la réflexion sur la nature d'une « république de l'art » s'avère la plus pertinente. L'engagement à établir et à assurer la pérennité des FRAC est en France l'expression de la volonté d'une autorité républicaine centrale, une situation que connaissent peu de régions en Europe. La France culturelle est comprise comme une entité à part entière, un projet national idéalisé et la projection d'une vision française de la société et de la civilisation. En tant que telle, elle croise parfois maladroitement les arguments contemporains défendant un relativisme, un pragmatisme « anglo-saxon » et un effacement des distinctions entre les formes artistiques de la « culture des beaux-arts » et de la « culture populaire ». Pourtant, sa perpétuation est précieuse en soi, forme de défense contre l'aplanissement des distinctions au nom du réalisme du marché. L'exposition des collections des FRAC, manifestation d'une république de l'art, permettra au public du Van Abbemuseum de tirer ses propres conclusions, non seulement

concernant les œuvres exposées, mais concernant la politique qui leur a permis de se trouver là en premier lieu.

A REPUBLIC OF ART

Introduction



vanabbemuseum

Annie Fletcher

PLATFORM

A Republic of Art est une exposition sur le monde de la culture visuelle dans la république française, de l'établissement du système des FRAC au début des années 1980, aux évolutions actuelles de la pratique artistique. Cette exposition tente, pour la première fois, de retracer l'histoire de la culture visuelle des trente dernières années. Pour ce faire, *A Republic of Art* s'appuie sur les incroyables collections d'art assemblées par les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) de 1982 à nos jours.

Les réalisations des FRAC ne racontent pas seulement une histoire de l'art et des façons dont ses formes et thématiques ont évolué à mesure qu'avançaient la société et la technologie, elles disent aussi comment un pays européen a compris l'importance de la culture contemporaine dans le développement de la société civile. Fondés dans les années 1980, ces nouveaux centres d'art étaient radicaux de fait, car ils soutenaient l'expérimentation et le dialogue avec des artistes vivant, à la fois en France et à l'étranger. Ils ont soutenu les pratiques artistiques émergentes tout en construisant une nouvelle collection publique d'art contemporain pour la population.

Ces éléments en main, chaque FRAC s'est pour ainsi dire risqué en territoire inconnu, pavant la voie à

mesure qu'il cheminait. Comme Ami Barak l'explique dans son essai, leur réussite tient largement aux jeunes curateurs aventureux (une discipline relativement nouvelle à l'époque) qui s'y employèrent plutôt qu'à leurs homologues des musées, plus rigidement professionnels : « Les FRAC étaient des structures simples et pleines de bon sens. » Ces directeurs composèrent avec un terrain complexe, entre travail avec l'art et les artistes du moment et décisions (sans possibilité de recul ou de temps) concernant ce qu'il fallait collectionner pour la communauté. Au cours du temps, ils firent face à de nombreux défis passionnants, auxquels toutes les collections publiques se trouvent confrontées. Que collectionner pour le public français ? À qui s'adresser ? Les pratiques artistiques contemporaines soutenues reflétaient-elles les évolutions culturelles et esthétiques récentes ? Quelles œuvres s'avéreront significatives et notoire, sur le long terme, à l'heure de l'ouverture du monde par le biais d'Internet et de l'augmentation de la mobilité mondiale ? Ces institutions et leurs collections à vocation internationale accompagneront-elles les nouvelles évolutions artistiques globales dans les périphéries ou les nouveaux centres culturels en croissance rapide, ou resteront-elles tournées vers les « ancien » centres ? Chaque FRAC, à sa

manière, a trouvé l'équilibre entre le développement de collections cohérentes et la conscience de l'écho de l'œuvre « dans le présent alors qu'il a lieu » – exercice complexe, s'il en est.

Nous sommes donc ravis de présenter la présente publication, *A Republic of Art*, qui accompagne l'exposition du même nom et tente de rendre compte de cette histoire à travers une série d'entretiens et d'essais commandés pour l'occasion.

Pour ce faire, nous avons invité un ensemble varié d'interlocuteurs travaillant dans ce domaine au sens large et intégré une perspective plus locale – celle du Van Abbemuseum en tant qu'institution à la tête d'une collection fonctionnant selon les mêmes préoccupations et sur la même période.

Diana Franssen, curatrice au Van Abbemuseum, par son regard d'experte en archives, ouvre la discussion en explorant les origines des FRAC et la façon dont la politique et le cadre institutionnel ont déterminé un ensemble de propositions radicales quant aux diverses possibilités de production, de collection et de diffusion de l'art contemporain à travers la communauté à son époque. Elle se penche également sur les similitudes et les différences entre cette histoire et celle de la collection du Van Abbemuseum sur la même période.

En 1982 déjà, les FRAC tendaient à une conception souple de « l'usage » des œuvres d'art et du « déploiement » de la collection, en exposant et discutant constamment les œuvres d'art sur tout le territoire régional – au sein des bibliothèques d'établissements scolaires et dans d'autres espaces publics. Cette politique de diffusion est l'un des héritages les plus durables et les plus importants des FRAC. Alors que la pression grandissante des valeurs commerciales a rendu problématique une habitude si ancrée – c'est précisément par une telle philosophie de l'usage et de la diffusion de la collection que le Van Abbemuseum se trouve attiré en 2015.

Dans un entretien exhaustif, trois directeurs de FRAC représentatifs de la diversité de l'institution – Catherine Elkar, Laurence Gateau et Xavier Franceschi – expliquent la personnalité des collections dont ils ont la charge et la façon dont ils développent leur vision dans des contextes de travail singuliers et en répondant aux objectifs et valeurs des FRAC. Cet entretien offre une vision convaincante de ces institutions au travail, de leur origine en 1982 à leur transformation en ces institutions que nous connaissons aujourd'hui. Les interviewés partagent avec générosité leurs visions des défis qui les attendent, de la façon dont ils pourraient développer

des collections futures, tout en défendant vigoureusement les spécificités, les qualités et les ambitions qui ont accompagné les FRAC dans la poursuite de leurs objectifs.

Nous avons également invité trois interlocuteurs, vivant et travaillant en France, à évaluer de manière critique cette collection et à réfléchir à l'évolution des FRAC du point de vue de leurs engagements respectifs. Ces voix diverses considèrent cet héritage extraordinaire en regard de leur propre expérience de vie dans une France marquée par l'implantation de ces institutions. Chacun de ces auteurs – Ami Barak, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós et Steven Wright – a saisi l'occasion de « lire » les institutions et leurs collections afin de comprendre leurs potentiels et leurs limites dans la France d'aujourd'hui. Plus important encore, ils suggèrent une série de points de vue et de stratégies quant à leurs potentielles évolutions futures.

En tant qu'écrivains et curateurs dans le domaine de la politique culturelle globale, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, directeurs de la structure curatoriale le peuple qui manque, se demandent comment, au XXI^e siècle, il est possible de former une collection qui défie efficacement les frontières épistémiques et historiques des règles admises de

l'histoire de l'art, telle qu'elle se pratique en France aujourd'hui. Peut-on vraiment initier une république de l'art et à quoi ressemblerait-elle? Ils signalent des stratégies alternatives aux politiques institutionnelles régissant les collections françaises, stratégies qui présupposent l'élargissement des collections et l'inclusion des pays du Sud et autres périphéries, comme cela se fait aujourd'hui. Ici, ils en appellent à une nouvelle façon de collectionner, fondée sur une réinterprétation de l'histoire de l'art d'un point de vue post-colonial décentré. Ils suggèrent de nouvelles stratégies et méthodes d'exposition qui pourraient ouvrir ce dialogue, remettre en question la structure hégémonique de l'histoire de l'art et fournir en retour une lecture critique plus complexe, voire une contre-lecture, du récit institutionnel dominant en Europe aujourd'hui.

Steven Wright propose un essai plein d'esprit qui invite à la réflexion, s'interrogeant sur ce qu'est une collection publique d'art, et, plus important peut-être encore, sur ce qu'elle pourrait être. Il revient sur son rôle et ses motivations ces six dernières années en tant qu'agent provocateur théorique dans la commission des acquisitions du FRAC Poitou-Charente. À travers une série d'exemples convaincants, il se demande comment rendre véritablement

compte de la pratique artistique contemporaine et expérimentale, qui se détourne clairement de la logique moderniste de l'objet d'art distinct. Comment collectionner, s'interroge-t-il, quand les artistes s'efforcent de fonctionner hors des structures de représentation traditionnelle – en temps réel et dans l'espace réel, ou, comme l'affirme Wright, à l'échelle 1:1.

Ami Barak revient sur son expérience en tant que directeur de FRAC et membre de la commission des acquisitions, et explique pourquoi le rôle des FRAC fut si important dans les années 1980 comme précurseurs de changement. Sa vaste expérience, à la fois en tant que directeur de missions institutionnelles et contributeur actif à la plus grande présence des collections au fil du temps, l'amène à proposer un examen sincère et profond du potentiel des FRAC, mais aussi de leurs faiblesses. Plus optimiste quant à l'évolution récente du rôle institutionnel des FRAC et à celle de leurs bâtiments, il se souvient de la simplicité et de la flexibilité des débuts comme de la raison principale de leur singulier dynamisme. Mais il reconnaît que les enjeux ont changé de manière spectaculaire, rendant en un sens l'avenir difficile à prévoir. Il expose en détail le terrain politique complexe dans lequel les FRAC ont toujours fonctionné du

fait de leurs origines très littéralement politiques. Ce terrain difficile (et qui n'est pas étranger à la plupart des institutions publiques européennes) exige une réflexion stratégique et diplomatique créative de la part de tous les directeurs – exigence grandissante alors que ces structures se font plus vulnérables dans le climat très différent et toujours plus privatisé de la culture aujourd'hui.

Ce n'est peut-être que maintenant, après trente ans de croissance de leurs institutions, que nous pouvons tenter pour la première fois de produire une vision et une lecture critiques plus larges de la collection des FRAC, à la fois comme un ensemble physique de plus de 26 000 œuvres et comme un héritage culturel significatif. En ce qui nous concerne ici, à savoir dans le cadre de l'exposition *A Republic of Art* et de la présente publication, nous pouvons la dissocier un instant de toutes ses intentions et préoccupations existentielles actuelles, en terme de survie quotidienne, et envisager l'extraordinaire collection et mouvement culturel qu'elle représente. Nous sommes extrêmement reconnaissants à tous les FRAC d'avoir, grâce à leur générosité et à leur esprit collaboratif, rendu cette lecture possible.

A REPUBLIC OF ART

Un regard sur deux collections

Depuis sa fondation en 1936 par le fabricant de cigares Henri van Abbe grâce à des fonds privés, le Van Abbemuseum possède son propre « lieu » : soutenu par l'administration locale, il a pu devenir, dans une relative liberté, un musée international d'art contemporain. Mais comme tant d'autres, le Van Abbemuseum a été confronté ces dernières années à la question de la fonction potentielle des musées au XXI^e siècle. La réponse que l'on entend de plus en plus fréquemment, venue également de la sphère publique, est la diffusion : ne plus montrer l'art dans son propre « lieu », mais en « faire usage » à l'extérieur.

L'approche décentralisée des publics, comme celle adoptée par les FRAC français, est susceptible de favoriser l'éducation artistique et culturelle et de faire de l'art un élément indispensable de la vie quotidienne. Les FRAC français (Fonds régionaux d'art contemporain) ont été institués en 1982 sur une initiative du gouvernement en partenariat avec des régions. Ils représentent un exemple historique précoce et ambitieux d'une politique de dissémination. Au nombre total de vingt-trois, à raison d'un par région, ils étaient destinés à acheter de l'art (contemporain) et à le montrer, mais sans cadre muséologique prédéfini. Ils fonctionnent sur

décision gouvernementale et selon des directives strictes quant à la répartition des collections dans les divers départements. Initialement, ces institutions ne possédaient pas d'espaces d'exposition permanents (mais des bureaux et entrepôts) et étaient hébergées dans les régions dans des bâtiments vides ou des bâtiments historiques, dans des châteaux, des écoles, des universités et même parfois dans des hôpitaux, où elles présentaient leurs programmes d'une manière radicalement ouverte, confrontant directement le grand public à l'art contemporain. Au cours de leurs trente années d'existence, un certain nombre de ces institutions décidèrent finalement de construire de vastes bâtiments spécialement conçus par des architectes de renom, donnant naissance à de prestigieux projets architecturaux.

Depuis quelque temps déjà, les musées d'art contemporain comme le nôtre étudient la façon dont, au-delà de l'utilisation de leur propre « lieu », ils peuvent parvenir, à travers leurs collections, à atteindre un public plus large et à rendre ces collections accessibles hors des murs du musée. La mission initiale des FRAC offre-t-elle une piste, voire une solution à ce casse-tête ? Les réponses constructives sont-elles à trouver dans les projets collectifs gérés localement, les visites, programmes et politiques

d'inclusion spécifiques ? Ou est-ce l'emplacement des FRAC dans chaque région et leur fonctionnement autonome, loin de Paris, et leur travail en lien avec les traditions et coutumes propres à chaque région qui en font un modèle de réussite ?

Pas de musée

« Le musée appartient à la mémoire collective de la société. Le musée acquiert, documente et conserve des objets et autres “témoignages” d’une culture, de notre environnement et de nous-même, et fournit des informations à ce sujet. Le musée développe et promeut des savoirs, offre des expériences qui en appellent aux sens. Le musée est accessible au public et contribue au développement de la société. L’objectif du musée est de permettre l’acquisition de connaissances et de capacités de réflexion ¹. » Cette description, tirée de *Logik der Sammlung* de Boris Groys, définit les missions d’un

musée traditionnel type.

Dans leurs collections, les musées se concentrent souvent sur la pertinence historique, cherchant à représenter l’esprit

du temps à travers l’art, afin que l’on puisse, avec le recul, tirer de la collection une perception de ce *Zeitgeist*. Ils tendent aussi à se tourner vers le passé pour en tirer les leçons leur permettant d’aborder les problèmes et enjeux actuels.

Tout cela influe sur la nature de la collection muséale et sur la manière dont le musée construit celle-ci. Une collection muséale n’est pas une accumulation de matériau solidifié, mais peut au contraire être envisagée comme une riche archive ouverte d’images et d’expériences. Elle remet en question toute vision linéaire de l’histoire, interrompant le temps et tentant de découvrir le potentiel utopique du passé. L’histoire d’une collection est également le récit de l’histoire de sa présentation dans le cadre du musée : son lieu propre. Il existe un lien entre les œuvres qui constituent la collection et la collection elle-même, entre les expressions artistiques et le musée, entre le récit que nous écrivons et nos activités en tant que porteurs de l’histoire (culturelle).

Si la collection du Van Abbemuseum résulte de l’interaction stratégique de forces, impliquant différents acteurs dans le domaine de l’art et hors de celui-ci (professionnels, comités, critiques, sponsors, organes politiques, publics), elle a été pensée

1. Boris Groys, *Logik der Sammlung: Am Ende des Musealen Zeitalters* (Carl Hanser Verlag, Munich / Vienne, 1997).

et rassemblée au sein d'un musée traditionnel. Mais comme c'est le cas de presque tous les musées, cela ne signifie pas qu'elle ait suivi un développement homogène selon une vision unique, de 1936 à nos jours. Les origines du Van Abbemuseum sont multiples et reflètent un ensemble de complexités et de contradictions caractéristiques de l'histoire culturelle et politique récente. Ce contexte est à l'origine d'une tension récurrente entre le cadre du musée, qui suppose une unité, et la réalité historique – le fait que la collection est hétérogène et contient même parfois des visions contradictoires. Envisager la collection du point de vue de son « lieu » signifie donc qu'une réflexion continue sur la collection est essentielle, tandis que ce « lieu » possède le rôle essentiel de rester perméable aux évolutions culturelles, sociales et politiques les plus récentes. En somme, le fait de collectionner se trouve sans cesse régulé par l'identité du « lieu », et sa mission est d'atteindre à la cohérence.

Dans *A Republic of Art*, qui célèbre trente années de collection par les FRAC, nous déchiffrons leurs collections de manière similaire, même s'il ne s'agit pas de musées travaillant selon un modèle de classification muséologique. Nous essayons de regarder les vingt-trois collections dans leur ensemble, sans

présumer qu'une collection ait un début ou une fin définis, ni rechercher une chronologie établie, mais en l'analysant plutôt en fonction des possibilités qu'elle offre pour le présent, et en laissant divers récits saisir notre présent toujours plus multiple et complexe.

Pour qu'un musée puisse quitter son « lieu » et encourager la décentralisation, il peut être nécessaire d'envisager la collection muséale d'un point de vue différent. Ce n'est pas tant sa cohérence, mais son « utilisation » de l'art qui pourrait en être l'épicentre, comme le supposait la finalité originelle des FRAC, à leur fondation en 1982. La notion de « valeur d'usage », telle que la définit Stephen Wright, nous permet de débarasser l'art de son autonomie, « finalité libre de toute contrainte » (Kant), de l'aura dans laquelle il baigne, et de trouver un public qui, en tant qu'« utilisateur », peut devenir spectateur intéressé : « La notion d'usage vient briser les oppositions binaires obsolètes entre auteur et spectateur, production et réception, propriétaire et producteur, éditeur et lecteur, en ce qu'elle se réfère à une catégorie de personnes qui font usage de l'art et dont la contre-expertise découle de cette forme singulière de relationnalité connue comme valeur d'usage dans leur vécu ². »

2. « Les usagers de l'art ne sont pas des consommateurs passifs, ni même de simples spectateurs. Le terme renvoie plutôt à cette large catégorie comprenant toutes les personnes qui portent un intérêt à l'art qui a lieu – la catégorie la plus large possible des auteurs de l'art qui, au final, engendrent sa relationnalité. La notion d'usage vient briser les oppositions binaires obsolètes entre auteur et spectateur, production et réception, propriétaires et producteurs, éditeurs et lecteurs, en ce qu'elle se réfère à une catégorie de personnes qui font usage de l'art et dont la contre-expertise découle de cette forme singulière de relationnalité connue comme valeur d'usage dans leur vécu. Comme les associations de défense des consommateurs, les initiatives citoyennes, les associations

Cette évolution du musée d'art contemporain se double désormais d'un travail idéologique visant à la démythification de l'art autonome, à sa démocratisation et à la participation des publics. Le Van Abbemuseum a expérimenté cette philosophie ces dernières années, dans le but de mettre en œuvre un regard critique sur sa propre collection. En laissant de côté l'interprétation traditionnelle des œuvres individuelles que représente le cadre de l'histoire de l'art, il vise à briser la cohérence de la collection et à résister à sa normalisation par les canons esthétiques traditionnels. Le Van Abbemuseum a tenté de se concentrer essentiellement sur la situation spécifique de production de l'œuvre pour en apprendre davantage sur le temps et le lieu de sa création selon, par exemple, un point de vue anthropologique. La relecture de la collection sous

cet angle permet de repenser les structures narratives à l'œuvre et la façon dont elles sont informées par la perspective d'une « utilisation » ici et maintenant. Regarder une œuvre spécifique d'un point de vue biographique, en la considérant comme le témoin d'événements historiques, peut ouvrir à de nouvelles perspectives historiques qui s'écartent des récits généralement acceptés – une approche qui pourrait également être intéressante pour les FRAC. Rendre une œuvre d'art publique, c'est engager ce processus, une pratique que les FRAC ont largement expérimentée depuis les années 1980.

de quartier, etc., les usagers de l'art vivent directement la valeur d'usage de l'art. » Tiré de la conférence de Stephen Wright, « Users and Usership of Art : Challenging Expert Culture », <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir>

Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)

Les bases de la politique culturelle officielle française furent posées en 1959, aux tout débuts de la Ve République, lorsque le ministère de la Culture fut lancé sous la direction du visionnaire André Malraux. La démocratisation était un élément clé de

cette politique, qui visait à assurer un large accès à un corpus classique d'œuvres artistiques et culturelles considérées comme représentatives de la haute culture, du patrimoine et de l'excellence artistique.

Ce nouveau ministère était issu d'une longue histoire ; et une masse considérable de théories et de législations, et un grand nombre d'institutions culturelles, lui fournirent son infrastructure. Mais ces institutions étaient toutes situées dans et autour de Paris. Des critiques s'élevèrent contre la politique de Malraux, pointant la nature soit-disant « élitiste » de sa vision de la fonction de l'art dans la société. Dans les années 1970 et 1980, la gauche remit en question cette mission et cette vision, et favorisa une nouvelle approche non hiérarchique de l'expression culturelle, un élargissement des activités du ministère et un soutien aux arts « populaires ».

Dans les années 1980, le gouvernement français lance une politique de décentralisation, transférant certaines responsabilités à l'échelle locale et aux régions. La mise en œuvre du nouveau concept des FRAC, aux côtés d'autres vastes projets culturels comme les « Grands Travaux », est le fruit de l'initiative du ministre de la Culture d'alors, Jack Lang, et des idées de Claude Mollard, homme politique, écrivain et photographe. Dans son discours

de 1982 à Mexico ³, Lang comparait l'économie à la culture, en un lien que reflétait la structure du ministère de la Culture et de la Communication : un ministère pour les artistes, les institutions et les employés du secteur de la culture d'une part, en passe de devenir, d'autre part, un ministère soutenant l'industrie culturelle.

Les FRAC se virent confier trois missions : construire une collection, la diffuser, éduquer à travers elle. Ils reposaient sur les objectifs politiques suivants : soutenir le secteur professionnel, fournir des services à l'art et à l'éducation artistique des publics. Cela signifiait que l'art en tant que profession et le commerce de l'art étaient encouragés tandis que l'éducation artistique était soutenue.

La France possède un FRAC par région (y compris la Corse et la Réunion, mais à l'exclusion de la Guyane française, la Martinique, la Guadeloupe et Mayotte), à savoir vingt-trois collections. Durant les premières années, le ministère de la Culture et de la Communication et le pouvoir politique en général

3. Le célèbre slogan de Jack Lang, « Économie et culture, même combat », est tiré de sa conférence « Culture et économie ». Il affirme ensuite que « le droit le plus fondamental à la culture est le droit des peuples à l'autodétermination. Et quand on regarde ici et là dans le monde, on éprouve un peu de honte à parler d'art et de beauté. » ([Dir.] Jeremy Ahearne, *French Cultural Policy Debates: A Reader* [Routledge, Londres / New York, 2002].)

préconisaient vingt-trois institutions distinctes, qui avaient pour seuls points communs les objectifs établis par le gouvernement. Les FRAC originels n'étaient pas des musées ni des centres culturels ; ils ne se définissaient pas tant par leur programme d'exposition que par leur capacité à diffuser les œuvres d'art. Les FRAC ne disposant pas d'adresse fixe, ils étaient très flexibles dans leur façon de s'adresser aux publics au moyen des œuvres d'art. L'identité des FRAC lors de ces débuts expérimentaux était centrée autour des œuvres et le public n'avait pas conscience du dispositif qui les constituait. Tout cela, cependant, a changé : grâce à un réseau diversifié de partenaires, les FRAC organisent désormais plus de cinq cents expositions éducatives par an ; ils passent commande aux artistes de projets collaboratifs avec le public ou de réflexions sur les spécificités culturelles de chaque région ; et ils travaillent avec leurs publics, généralement dans des lieux non destinés à l'art à l'origine. Ils ont développé de nouvelles formes de communication et de diffusion, qui soulignent les caractéristiques spécifiques de chaque région. Ils touchent un large public (écoles primaires et secondaires, écoles d'art et universités, grand public), qu'ils sensibilisent aux questions pertinentes d'aujourd'hui de manière facilement

accessible et par des méthodes pédagogiques spécialement conçues en collaboration avec des artistes. Ces méthodes peuvent également servir à traduire la pensée parfois complexe de tel artiste en une forme accessible au public. En ce sens, les FRAC fonctionnent de manière assez radicale et peuvent certainement être considérés comme des modèles.

Démographie des collections des FRAC

Les collections des FRAC peuvent également être envisagées comme le résultat d'une interaction de forces stratégiques, incluant différents acteurs issus du champ de l'art et extérieur à celui-ci. Les premières années notamment, alors que l'accent était mis sur la diffusion et la décentralisation, les FRAC développèrent des collections d'œuvres d'art réalisées par des artistes professionnels. Si les œuvres étaient certainement de grande qualité – des pièces majeures d'artistes célèbres comme Christian Boltanski, Gilbert & George, Jeff Koons, On Kawara, Luciano Fabro ou Daniel Buren –, leur acquisition semble avoir été motivée par leur effet potentiel sur le public. Du point de vue d'un musée, ces collections

manquent de cohérence, mais les œuvres sont d'une telle qualité que de nombreux musées les envient.

A Republic of Art explore la possibilité d'un récit différent de celui de l'histoire de l'art ou de l'esthétique, en mettant l'accent sur les œuvres mêmes et les collections des FRAC dans leur ensemble. Par le rassemblement d'œuvres de Hans Haacke et Jimmie Durham conçues comme des « objets politisés », et d'autres qui interrogent le « statut de l'image », comme les œuvres de Luc Tuymans et Gerhard Richter, un cadre hybride se dessine, qui retrace au final diverses pratiques artistiques des années 1980. Des pièces des années 1990, par Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster par exemple, dessinent une collection accomplie et ambitieuse d'esthétique relationnelle. À côté de ces œuvres Mise en Scène, l'installation de Renée Green (1991, FRAC des Pays de la Loire, achetée en 1993) et l'œuvre de Gustav Metzger, *Historic Photographs: To Walk Onto/To Crawl Into-Anschluss, Vienna March 1938* (1996-1999, FRAC Champagne-Ardenne, achetée en 1990 de l'artiste), créent un contexte, qui permet la déconstruction du sens établi dans le monde de l'art. Quant aux collections plus vastes et plus variées d'après 2000, elles ne laissent pas encore

transparaître de hiérarchie ni de catégorie, et le récit y est conté selon des perspectives non-artistiques comme la mondialisation, l'environnement, la migration et les situations post-coloniales, la culture populaire et la mise en réseau. Les dix salles suivent un fil, dont les éléments constitutifs sont liés ou disposés de manière hétérodoxe, attirant l'attention sur la période du développement des FRAC, une époque où le rôle de l'artiste dans la société est plus valorisé que jamais en tant qu'individu producteur de capital symbolique, d'idées novatrices et de solutions flexibles. *A Republic of Art* tente d'explorer la façon dont le sujet artistique s'est éparpillé en tous sens et en tous médiums, venant se mêler à la vie tout en devenant à la fois luxueux et populaire.

Un comité d'experts en arts visuels préside aux acquisitions des FRAC. Seules les œuvres d'artistes vivants sont éligibles, et 55 % d'entre elles doivent être réalisées par des artistes français. Parce que les FRAC étaient constitués afin de soutenir une scène des jeunes artistes françaises et de stimuler le climat culturel en France, ils collaborent avec des artistes et achètent leurs œuvres dans des galeries situées en France ou d'après des artistes eux-mêmes. Un part du budget d'acquisition est réservé aux achats des œuvres réalisées par des artistes internationaux.

4. Circulaire n° 2002/006, 28 février 2002, publiée par le ministère de la Culture et de la Communication : <http://www.Frac-platform.com/uploads/Frac-circulaire-2002.pdf>.

5. Circulaire n° 1982, 23 juin 1982, publiée par le ministère de la Culture et de la Communication.

Selon le ministère de la Culture et de la Communication, les FRAC ont acheté un total de 26 000 œuvres d'art réalisées par 4200 artistes. Les collections ne sont donc pas construites selon les règles muséales traditionnelles. Au contraire, plusieurs collections reflètent la diversité de la production artistique. L'existence des FRAC se justifie également

par leur fonction auprès des publics, en ce qu'ils réduisent les inégalités dans l'accès concret à l'art, et notamment en terme géographique.

Dans les collections des FRAC et dans leur usage, la tendance à « muséifier » est frappante. La circulaire datée du 28 février 2002 ⁴ stipule que les collections sont désormais inaliénables, comme c'est généralement le cas pour les collections des musées publics. La chose est inédite : si les collections avaient initialement été pensées avec pour objectif principal leur diffusion, cette circulaire affirme qu'il est « important de renforcer la cohésion [des collections] ». En 1982 ⁵, le mot « éclectique » était encore utilisé pour désigner la composition des collections; en 2002, l'accent est mis sur la recherche d'une

« cohérence », ouvrant la voie à la « muséification » des FRAC. Le rôle des directeurs de FRAC a également changé : leurs fonctions administratives antérieures ont évolué vers des postes à responsabilité, incluant la participation aux comités d'acquisition et la prise de décisions stratégiques pour le FRAC qu'ils dirigent. Leurs positions ont donc également acquis un statut muséal.

Un certain nombre de FRAC ont élargi leurs missions afin d'inclure la production et la collaboration avec des galeries (le FRAC Ile-de-France, le FRAC Languedoc-Roussillon et beaucoup d'autres), les ateliers d'artistes (le FRAC Basse-Normandie, le FRAC des Pays de la Loire et le FRAC Champagne-Ardenne) ou la spécialisation dans un domaine, comme l'architecture (le FRAC Centre), le dessin (le FRAC Picardie) ou les œuvres sonores et protocolaires (le FRAC Franche-Comté). On en est venu progressivement à considérer leur diffusion et leur déplacement incessant comme une mise en péril des œuvres, au regard de leur conservation, de leur régie et de leur complexité – ainsi de la grande installation in situ de Simon Starling, Carbon (Pedersen) (2004, FRAC Nord-Pas-de-Calais, achetée en 2004 à la galerie Neugerriemschneider, Berlin) ou de la sculpture semi-permanente de Paul McCarthy (qui n'est plus

installée à l'extérieur), *The Colonial Tea Cup* (1983-1994, FRAC Poitou-Charentes, achetée en 1994 à la galerie Air de Paris, Paris).

Dans le paysage culturel français, les FRAC sont devenus d'importants acteurs aux côtés des musées et autres collections publiques. Mais la « muséification » et le risque d'une perte de mobilité des collections – les empêchant d'atteindre les différents territoires de la région – vont faire place dans l'avenir à une approche muséale traditionnelle de la visibilité et de l'influence des collections. Là, les deux mondes des musées et des FRAC coïncideront. Mais comment se distingueront-ils ?

On peut voir un autre effet de la « muséification » dans les projets architecturaux du FRAC Aquitaine à Bordeaux (avec le BIG Bjarke Ingels Group, 2015), par exemple, du FRAC Centre à Orléans (avec les architectes Jakob et MacFarlane, 2013) ou du FRAC Nord-Pas-de-Calais à Dunkerque (avec les architectes Lacaton et Vassal, 2013 ⁶). Comment ces bâtiments accompagnent-ils la mobilité des collections ? Et ne risque-t-on pas d'en rendre l'accès au public plus difficile ? Ce sont là des questions auxquelles les musées traditionnels se confrontent depuis un certain temps. Il y a ensuite la question de la gestion et des mesures spécifiques prises par la ministre

de la Culture Aurélie Filippetti en 2012, en réponse à la crise financière : de nouveaux modèles économiques pour la culture doivent accroître sa contribution à l'économie en termes de croissance et d'emploi.

Le succès des FRAC tient à leur démocratisation de l'accès à la culture, à leur souplesse, leur attachement à l'éphémère et au processus. L'avenir des musées comme des FRAC dépend de leur détermination à lier l'œuvre d'art à un lieu, dans une relation qui traduit avec justesse l'intérêt de chacun en lien avec l'autre. Les musées s'appuient sur leur « lieu » pour ce faire ; les FRAC sur leur expertise et leur capacité de diffusion. Aussi est-il important que ces deux acteurs du domaine culturel renoncent à leur ambition d'atteindre chaque citoyen et s'attachent plutôt à énoncer leurs objectifs plus clairement. Il est possible que les musées et les FRAC convergent dans leur effort pour tisser de nouveaux liens entre l'art et la société, qu'il s'agisse d'auto-organisation ou d'auto-détermination, d'activisme, de recherche de plates-formes critiques citoyennes ou d'apprentissage continu ⁷. L'observation des FRAC pourrait permettre

6. *Nouvelles Architectures*, Centre Pompidou, Paris. Vidéos d'entretiens au sujet des projets architecturaux avec des directeurs de FRAC et des architectes : <https://www.centrepompidou.fr/id/cjGRz9/>.

7. Gerald Raunig, « Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming », in *Transversal: Multilingual Web Journal*, n° 1, 2006 : <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>. Raunig propose le terme de « pratiques institutantes », liant ainsi l'évolution des institutions artistiques aux mouvements sociaux et à l'activisme, plutôt qu'à la pratique artistique individuelle.

8. Charles Joyner, *Shared Traditions: Southern History and Folk Culture* (University of Illinois Press, Champaign IL, 1999), p.1.

aux musées de comprendre la valeur et la pertinence d'une collection mobile lorsqu'il s'agit de s'attacher aux micro-histoires ou, pour reprendre une définition de l'historien Charles Joyner, de « [poser] de vastes questions dans de petits lieux⁸ ». Les FRAC pourraient utiliser leur patrimoine collectif, « utiliser » la capacité de leur collection à mobiliser, à créer des liens et des relations inattendues, à raconter les histoires du passé, du présent et de l'avenir à l'aune de leurs sous-cultures.

A REPUBLIC OF ART

À propos de la diversité des FRAC

Annie Fletcher et Diana Franssen en conversation avec Catherine Elkar,
Xavier Franceschi et Laurence Gateau

Annie Fletcher et Diana Franssen (VAM) : Plus nous apprenons à connaître les institutions que forment les vingt-trois FRAC, plus nous prenons conscience de leur diversité. En tant que directeurs, vous avez tous des positions très différentes, vous êtes confrontés à des situations variées et, à vous tous, êtes responsables de 26 000 œuvres d'art. Mais comment percevez-vous vos propres collections, celles dont vous êtes individuellement responsable au FRAC des Pays de la Loire, au FRAC Bretagne et au FRAC Île-de-France ?

Laurence Gateau (LG), directrice du FRAC des Pays de la Loire : De nombreux FRAC ont commencé, à partir des années 1980, à collectionner de manière très libre, sans se limiter à un sujet précis. Jean de Loisy, le premier directeur du FRAC des Pays de la Loire, a jeté les bases de la collection et Jean-François Taddei a continué à l'étendre sans mettre l'accent sur un thème spécifique ni un médium précis. Le concept des FRAC, tel que je l'entends, implique une collaboration étroite avec les artistes, que le FRAC des Pays de la Loire met en œuvre dans le cadre du programme des Ateliers Internationaux, un programme d'une importance cruciale pour la politique de notre collection. 20 % des œuvres de la collection sont produits in situ durant le séjour des

artistes en résidence, sur une période de deux mois. Nous sommes attachés au contexte dans lequel nous nous trouvons et à la façon dont les artistes s'y confrontent.

Après mon arrivée en 2005 à la direction du FRAC des Pays de la Loire, il m'a semblé important d'ouvrir la collection de diverses manières – tout comme de passer commande à des artistes s'intéressant à la question politique de l'histoire de la traite des esclaves dans la région, comme Igor Eskinja ou, vingt ans plus tôt, Renée Green. Les artistes politiquement engagés, selon des conceptions très diverses du passé et de l'histoire, sont très présents – des artistes comme David Malkovich, Yves Bélorgey, Bruno Serralongue ou Eva Kot'atkova. Il y avait donc un intérêt pour la réinterprétation de l'histoire de l'art, mais également pour des questions touchant à la modernité : l'architecture et la ville, l'œuvre d'art et son contexte, l'abstraction. Ou même pour certains gestes et postures comme la performance, reflétant le travail de Gina Pane, dont un corpus d'œuvres forme un noyau important de notre collection.

Il faut dire aussi que l'emplacement du FRAC des Pays de la Loire a changé à plusieurs reprises et que chaque situation influe sur le travail. Par son accent mis sur la production, le FRAC a développé une

activité de soutien, qui a contribué à l'enrichissement de sa collection de manière originale. C'est devenu un lieu de recherche, d'échange et de production ; les ateliers et résidences sont devenus un laboratoire actif et réactif.

Xavier Franceschi (XF), directeur du FRAC Île-de-France : Dans les années 1980, la collection du FRAC Île-de-France était très orientée vers la peinture – notamment vers la peinture figurative. Puis l'accent a été mis sur des thèmes et questions spécifiques, comme celle de la représentation en peinture ou celle de la place de l'objet en sculpture. J'ai essayé d'insuffler une plus grande diversité dans la collection, de l'ouvrir à la multiplicité des champs de l'art contemporain et aux nombreuses formes d'expression, dont le dessin, la peinture, la photographie, la sculpture, l'installation, la vidéo, le cinéma et le design – une collection universelle de ce point de vue-là. Mais j'ai également à cœur de développer un ensemble singulier d'œuvres, avec une sorte de système modulaire conçu par des artistes pour présenter et exposer la collection dans la région. Quand j'ai commencé au FRAC Île-de-France, il y avait déjà dans la collection une œuvre de Fabrice Gygi, intitulée *Vidéothèque mobile* – un bon exemple de la façon dont j'envisage la diffusion des œuvres

de notre collection dans des bâtiments aux fonctions diverses. C'est une sculpture, mais en tant qu'œuvre d'art, elle a également une fonction utilitaire consistant à présenter les vidéos d'autres artistes. Ces œuvres très spécifiques – en lien avec l'une des missions principales d'un FRAC, à savoir la diffusion de la collection – ont une certaine autonomie et peuvent être installées n'importe où afin d'activer différentes conceptions de l'exposition.

Catherine Elkar (CE), directrice du FRAC Bretagne : La Bretagne du début des années 1980 était dépourvue de toute collection d'art contemporain – publique comme privée. Nous avons donc décidé de commencer avec des œuvres des années 1950 et 1960 afin de créer une base solide, qui permettrait une lecture des œuvres plus récentes des années 1980 à nos jours, que nous avons acquises au même moment. Raymond Hains et Jacques Villeglé furent en quelque sorte les premiers artistes de la liste à conférer à la collection un fort ancrage historique. De ce point de vue donc, la collection est marquée par un intérêt pour la dimension littéraire de l'art. Je dirais qu'aujourd'hui la collection du FRAC Bretagne est ouverte à de nombreux artistes et à une grande variété de formes et de langages. Conformément à l'esprit fondateur des FRAC, nous proposons une

vision large et ouverte de la production artistique d'aujourd'hui, même si nous sommes attachés à certaines lignes directrices conceptuelles, comme l'abstraction, le paysage et la relation de l'artiste à l'histoire, qui viennent lui conférer une certaine cohérence. Et le dialogue constant avec des artistes qui développent des projets monographiques et individuels pour le FRAC Bretagne, parfois même leur accompagnement sur ces projets, est d'une importance fondamentale dans notre pratique.

VAM : Malgré les positions très différentes que vous occupez, une de vos priorités communes semble être la collaboration étroite avec des artistes vivants. Est-ce là ce qui informe le développement de la collection ?

XF : Nous soutenons les artistes par la commande d'œuvres – mais travailler avec les artistes et développer la collection ne sont pas deux choses distinctes pour moi. Nous invitons souvent des artistes à concevoir des expositions à partir de notre collection, et parfois leurs projets s'incarnent en de nouvelles œuvres servant à exposer celles qu'ils choisissent dans la collection. Les expositions que nous organisons au Plateau comprennent souvent de nouvelles commandes, qui peuvent conduire à de nouvelles acquisitions. Ainsi, ces dernières années,

notre collection s'est enrichie d'œuvres de Ulla von Brandenburg, Richard Fauguet, João Maria Gusmão et Pedro Paiva, Keren Cytter, Charles Avery, Michel Blazy, Ryan Gander, Philippe Decrauzat – autant d'artistes qui avaient eu l'occasion d'exposer précédemment au Plateau.

CE : L'exposition est le cadre idéal pour formaliser une acquisition. Dans la commission d'acquisition, j'insiste souvent sur les qualités d'une œuvre ouverte, sur sa capacité à dialoguer avec d'autres pièces, qu'elles soient des mains d'un artiste expérimenté ou émergent. Un nombre important d'œuvres acquises ont été réalisées par des artistes émergents et nous sommes très attentifs à ce qui se passe dans les quatre écoles d'art bretonnes et dans le département d'art de l'Université de Rennes. Nous montons ainsi une exposition de fin d'étude en septembre 2015.

LG : Je travaille beaucoup avec les artistes et suis très attachée à cette dimension-là. Au moyen du programme de résidence des Ateliers Internationaux dont l'établissement remonte à 1984, nous pouvons établir un lien étroit avec la politique d'acquisition, ce qui représente une merveilleuse opportunité pour le FRAC des Pays de la Loire. En tant que directrice d'une institution comme le FRAC, je considère

qu'il est important de contribuer au dynamisme de la scène artistique régionale. Il me semble que la découverte de nouveaux artistes, qui ne vivent pas seulement en France, mais également ailleurs, joue un rôle important. Certains artistes vivent déjà dans la région, comme François Morellet, Jean-Michel Sanejouand ou Fabrice Hyber. L'école d'art de Nantes et son post-diplôme sont très dynamiques et plusieurs artistes intéressants comme Saâdane Afif, Bruno Peinado, Lili Reynaud-Dewar, Wilfrid Almendra, Olive Martin et Patrick Bernier, Mathieu Mercier et Kristina Solomoukha ont séjourné dans la région. J'invite régulièrement, dans la programmation artistique, des artistes installés à Nantes à organiser des expositions ou à produire de nouvelles œuvres. Et je trouve qu'il est important de soutenir les jeunes artistes dans le développement de leur pratique. Je crois que, pour enrichir une collection, il faut la laisser ouverte à la jeune génération – pas exclusivement, mais, de manière générale, rester attentif à cette nouvelle génération d'artistes.

VAM : Ce qui est intéressant et différent de la façon dont la plupart des musées collectionnent : avec une conscience de l'histoire de l'art, dans un processus d'accumulation globale d'une collection envisagée comme un tout. Si les collections

des FRAC pouvaient raconter une histoire des trente dernières années en France ou une histoire de la vie des FRAC – de quel genre d'histoire s'agirait-il ? Pouvez-vous décrire une dimension particulière ou proposer un regard sur la culture et la société française de ces trente dernières années ?

LG : Ce moment de décentralisation, au début des années 1980, a entraîné un changement significatif dans le paysage culturel français. À l'époque, Paris représentait le centre principal et il se passait peu de choses hors de la capitale. Bien sûr, le Musée de Grenoble, les musées de Saint-Étienne ou de Lyon, le CAPC de Bordeaux existaient déjà. Mais, à part ceux-là, il existait peu d'endroits où montrer de l'art contemporain en France. Aujourd'hui, il existe vingt-trois FRAC et de nombreux centres d'art contemporain (CAC). Après une trentaine d'années d'histoire et d'activités culturelles, le public est aujourd'hui bien plus habitué à l'art. La Fiac est devenue l'une des principales foires d'art au monde et plusieurs nouvelles fondations privées se sont montées.

CE : Oui, la politique de décentralisation, qui s'est également étendue à la culture, est à l'origine de changements majeurs dans notre société. Mais il y a une évolution globale, dont je trouve qu'on ne partage ni ne discute suffisamment les mécanismes et

les effets. Au-delà des conséquences économiques de la mondialisation, cette évolution engendre une crainte de l'avenir. Les FRAC, comme beaucoup d'autres institutions, devront faire face à une diminution notable de la dotation publique. La question, pour le dire crûment, est celle de la poursuite de nos missions dans ce contexte nouveau et difficile.

XF : L'autre évolution majeure réside dans la relation qui existe entre le réseau des institutions publiques créé par le ministère de la Culture, auquel appartiennent les FRAC, et les régions et le secteur privé. Après le faste des années 1980 et 1990, le modèle français cède lentement au modèle anglo-saxon, avec une dépendance massive envers le secteur privé. La plus grande institution d'art contemporain française, le Palais de Tokyo, est un bon exemple de cette évolution.

VAM : La définition de l'art contemporain a-t-elle changé avec le temps et cela affecte-t-il votre façon de travailler ?

CE : À vrai dire, la subjectivité elle-même a changé. Le public a vécu la propagation des images et semble plus à même d'appréhender les œuvres d'art. Mais, pour approfondir la question, nous nous rendons compte que la plupart des œuvres qui ont la faveur du public aujourd'hui sont des peintures et

des productions d'artistes connus ayant une forte valeur sur le marché, tandis que les images documentaires, les vidéos non-narratives et certaines installations artistiques « brutales » sont encore perçues comme perturbantes et sources de malentendus. C'est la conséquence de l'accent mis en général sur la culture de l'événement et du spectacle et la marque de l'influence du marché.

LG : Ce que je critiquerais, c'est la tendance à penser la programmation artistique du point de vue du marché. Avec le nombre croissant d'événements spectaculaires vient la tendance à communiquer à travers les artistes, plutôt que de mener des recherches avec eux. Il y a une mauvaise compréhension et une mauvaise sensibilité à la façon dont les artistes travaillent véritablement. Les grands événements sont utiles, bien sûr, car leur ampleur et l'attention des médias nous permettent d'ouvrir l'art contemporain à un public plus large. Mais à long terme, pour la façon dont l'art est valorisé et produit, ce n'est vraiment pas une bonne chose pour son avenir. Le type de recherche expérimentale que nous menons dans nos institutions est moins valorisé et il existe peu d'espaces permettant aux artistes d'expérimenter et de tenter tout simplement de nouvelles choses sans se préoccuper du nombre de visiteurs ou du

fait d'être immédiatement compris. Peut-être qu'en tant que spécialistes de l'art contemporain, nous ne comprenons pas toujours ce que les jeunes artistes annoncent de l'avenir, mais j'aime le potentiel de ces choses que je ne comprends pas encore.

CE : Oui, les champs de l'art contemporain sont difficiles à définir au croisement des critères historiques, économiques et sociologiques. Dans les années 1960 et 1970, quand seule une petite partie de la population était concernée, c'était sans doute plus simple. L'art contemporain aujourd'hui est partout et en tout, sous l'influence mêlée de la démocratisation culturelle et de la domination d'autres champs esthétiques comme la publicité, le cinéma et la mode. Dans notre société de consommation, qui produit le succès immédiat et fulgurant et les courtes périodes de notoriété de quatre ou cinq ans, les œuvres d'art deviennent obsolètes comme les téléphones portables ou les appareils technologiques. La durée de production et de réception des œuvres d'art est de plus en plus courte. Par le passé, le temps était plus lent et « l'histoire de l'art » plus facile à définir. Pour moi, il y a art contemporain quand les artistes pensent de manière « clairvoyante » et décèlent l'avenir, soulignent et révèlent des actions, des faits, décrivent un paysage, que nous, avec les

outils communs de la pensée, ne serions pas capables de voir ni de comprendre. J'apprécie quand les artistes forgent un langage original pour faire part de leur vision du monde. Voilà ce que nous, en tant que FRAC, cherchons à soutenir.

VAM : Dans un avenir proche, le nombre de régions en France se trouvera considérablement réduit. Cela pose un défi aux FRAC tels qu'ils existent aujourd'hui. Que pensez-vous de cela et comment faites-vous face à ce défi ? Quels sont vos espoirs pour l'avenir des FRAC ? Dans quelle mesure devraient-ils se transformer ou demeurer tels qu'ils sont ?

LG : La situation est complexe, parce qu'il y a de moins en moins d'argent et que la situation politique de la France est en train de changer. Les vingt-trois régions en France vont se réduire au nombre de treize – ce qui signifie que, pour certaines régions, il y aura trois FRAC et que bon nombre de ces institutions fusionneront. C'est un grand changement, en effet, et il nous faudra redéfinir notre statut juridique ainsi qu'assurer la stabilité des collections. Mais dans l'esprit d'aventure français (qui a commencé avec la décentralisation dont nous sommes issus) beaucoup de choses sont en mouvement ! Si nous devenons des institutions aussi grandes

que les musées, je pense qu'il sera beaucoup plus difficile de travailler avec le présent et de continuer à avoir une vision de l'avenir. Les transformations sont toujours intéressantes, mais il nous faut rester souples et vifs, sans trop de règles ni de règlements contraignants.

XF : Comme tu le dis, c'est un grand défi, sachant que, comme Laurence le dit, il y a aujourd'hui moins d'argent. Je crois que, dans ce cas précis, nous devons continuer à développer la pratique que nous avons engagée ces trente dernières années, et continuer à travailler avec et pour les artistes, présenter leur travail à un public large dans les meilleures conditions possibles et construire des collections, qui sont vraiment devenues importantes aujourd'hui. La fusion de certains FRAC pourrait engendrer des difficultés et des tensions et nuire à la mise en place de projets expérimentaux. C'est ce qu'il nous faut éviter.

VAM : Les FRAC occupent des sites très différents et en sont venus à travailler à diverses solutions architecturales pour l'avenir. C'est un phénomène connu que de nombreux FRAC ont commandé de nouveaux centres de grande envergure ces dernières années, comme vous, Catherine, en Bretagne, avec le bâtiment conçu par le Studio

Odile Decq, qui vient d'ouvrir.

CE : Nomade depuis trente ans, le FRAC Bretagne aspirait à de meilleures conditions d'exposition pour sa collection. Notre nouveau bâtiment, ouvert en 2012, nous permet de concevoir une programmation basée sur la convivialité et l'hospitalité, que nous considérons comme un moyen important de construire une relation forte avec nos publics – il a ainsi permis le développement de l'association des « Amis du FRAC ». De nombreuses parties de la collection peuvent désormais être exposées dans de bonnes conditions et notamment des pièces qui étaient rarement exposées auparavant. Ce nouveau bâtiment a donc engendré des évolutions passionnantes.

VAM : Xavier, vous avez pris une décision tout à fait différente en ce qui concerne votre présence architecturale dans la ville de Paris et au-delà. Ainsi votre activité se déploie de manière tout à fait différente. Pourriez-vous nous en parler ?

XF : Comme vous le savez, Paris, situé dans la région Île-de-France, possède une communauté culturelle très dense, avec des galeries, des musées, des fondations émergentes et autres institutions culturelles. Créer de nouveaux et vastes espaces d'exposition pour le FRAC Île-de-France ne semblait pas pertinent dans cet environnement. Nous

avons donc plutôt cherché à développer divers lieux spécifiques – comme des cellules – répartis dans toute la région. Depuis 2002, nous sommes installés dans Paris avec le Plateau. Et, récemment, grâce à un partenariat avec les communautés de Marne et de Gondoire, nous avons pu élargir le FRAC Île-de-France à un deuxième site, situé en banlieue, à l’Est de Paris : le château de Rentilly. Nous avons rénové le château, construit dans les années 1950, en collaboration avec l’artiste Xavier Veilhan, les architectes Bona-Lemercier et le designer Alexis Bertrand, car nous le considérons comme une œuvre d’art, une sculpture, tout comme un vrai lieu fonctionnel. Le château de Rentilly constituera désormais notre deuxième site, dans le cadre d’un projet multi-site que nous espérons développer à l’avenir.

VAM : De manière à être plus souple ?

XF : En un sens, oui. Je crois que la force des FRAC et du FRAC Île-de-France en particulier, est la flexibilité, qui nous permet de réaliser de multiples projets dans des endroits et des contextes vraiment différents. Et, quand nous en avons les moyens, de créer quelque chose de nouveau, avec les artistes par exemple.

VAM : Laurence, vous avez aussi un bâtiment relativement nouveau dans la petite ville de

Carquefou et un grand entrepôt industriel à Nantes, que vous utilisez régulièrement.

LG : Oui, j’aime la taille de ce bâtiment ; il est très pratique. Jean Claude Pondevie, l’architecte, n’est pas aussi connu que Jean Nouvel, mais il a construit quelque chose de très apprécié par les artistes qui y travaillent. C’est aussi un bon endroit pour gérer la collection. Ce n’est pas gênant d’être dans une ville aussi petite que celle de Carquefou, car ce bâtiment calme et pratique est un lieu de recherche et un lieu ressource. Et nous organisons beaucoup d’expositions dans la région, notamment à la HAB Galerie, un grand espace de 1500 mètres carrés situé dans la ville de Nantes. Nous avons donc beaucoup de souplesse. Il serait idéal de pouvoir ajouter à Carquefou d’autres sites dans la région. Il me semble qu’il serait beaucoup plus intéressant de travailler de manière dispersée entre divers lieux afin de pouvoir exposer partout l’art contemporain.

VAM : Vous êtes très attachée à ce que le contexte historique de la région peut offrir à l’artiste dans la communauté. Pouvez-vous nous parler de la façon dont cela fonctionne et des défis et potentialités de cette situation ?

LG : Nantes et la région en général sont dynamiques, mais la richesse acquise par le commerce

transatlantique des esclaves a bien sûr marqué son histoire. Pour certains artistes, il était très important de le prendre en compte. Pour Renée Green, par exemple, cela s'est avéré crucial. Ce fut fantastique de l'avoir dans nos Ateliers Internationaux à la Garenne Lemot Clisson pour mener des recherches et produire une œuvre si étroitement liée à la région – et qui appartient désormais à la collection. L'œuvre s'appelle *Mise-en-scène* (1992) ; c'est un examen du rôle joué par le commerce français dans la traite des esclaves.

VAM : Oui, cette pièce de Renée Green est un exemple passionnant de la façon dont les FRAC s'engagent dans des processus de production singuliers avec les artistes, acquérant pour leurs collections les œuvres qui en résultent. Que demandez-vous aux artistes qui viennent pour la première fois au FRAC des Pays de la Loire, par exemple ? Leur demandez-vous spécifiquement de tenir compte du contexte ? Leur parlez-vous de l'histoire ou plongent-ils d'eux-mêmes dans les archives ?

LG : C'est une bonne question. Je trouve que les artistes ne devraient pas être obligés de travailler en rapport au contexte et, bien sûr, on peut trouver et produire de l'art partout. Le « contexte » peut être compris de diverses manières : il peut être politique,

social, environnemental – il peut même s'agir de l'espace du bâtiment lui-même. Cela dépend donc vraiment des artistes. Je ne les pousse jamais à aller dans telle ou telle direction, mais il peut m'arriver de le conseiller. J'ai invité Igor Eskinja, un artiste croate, qui a récemment fait un beau tapis de poussière en collaboration avec une prison new-yorkaise, et je lui ai proposé de réaliser une œuvre similaire en lien avec l'histoire de Nantes – aujourd'hui, la pièce *Sans titre (résultat des opérations)* (2012) appartient à la collection. J'ai déjà évoqué le fait qu'Artur Zmijewski était un artiste important de notre collection : dans la pièce *Zeppelintribüne* (2002), que nous avons achetée, il fait référence à Leni Riefenstahl en réinventant ses photographies de Nuremberg. Il est important de posséder en France ce genre d'œuvres se rapportant à la deuxième guerre mondiale. Nous avons une pièce de Deimantas Narkevicius dans notre collection : son œuvre est très intéressante pour la compréhension de l'Europe après la chute du mur de Berlin. L'expansion de l'Europe de l'Est dans les années 1990 est un événement marquant, qui explique que nous ayons dans notre collection beaucoup d'artistes intéressants qui en sont originaires – Thea Djordjadze, Maja Bajevic, Maria Loboda et Mircea Cantor.

VAM : Catherine, quelle a été votre politique par rapport à l'idée de l'Europe et du monde ? A-t-elle évolué au cours des trente dernières années ? Y a-t-il des œuvres qui reflètent ces idées et notamment leur évolution ?

CE : L'élection présidentielle de 1981 en France, remportée par les socialistes, a marqué le début d'un mouvement vers la décentralisation artistique et la démocratisation culturelle. Puis, bien sûr, il y a eu l'événement majeur qu'a représenté la chute du mur de Berlin en 1989 et la réunification de l'Allemagne. Pour ma part, je l'ai vécu de manière très pratique et effective, à travers un projet d'exposition avec l'artiste tchèque Stanislav Kolibal au Quartier-centre d'art contemporain de Quimper, en 1993, qui fut suivi par l'acquisition de six pièces. Son témoignage sur les conditions de travail des artistes des années 1950 aux années 1980 était frappant. *52 entretiens dans la cuisine communautaire* d'Ilya Kabakov en 1991 est une autre œuvre majeure. À noter aussi la vidéo d'Olga Chernysheva de 1999, *Marmot*, et une série photographique d'Eric Lusito, *After the Wall, Traces of Soviet Empire* (2004-2008). La première guerre du Golfe est représentée dans la collection par le biais de deux photographies de la série *Fait* de Sophie Ristelhueber et par une photographie de la série de Thomas Ruff, *Nacht*. La guerre du Liban est représentée par une

œuvre de Lamia Joreije et par une autre du duo d'artistes Khalil Joreije et Joana Hadjithomas. *Horizon of a world (II)* (2001) de Marie José Burki propose une réflexion sur les événements du 11 septembre. Les évolutions et effets de l'économie mondiale ainsi que leurs dysfonctionnements s'expriment merveilleusement dans *Fish story* (1988-93) d'Allan Sekula, dans *le Miroir* (2006) de Mohammed Bourouissa ou dans *Ruins of Private Property* (2007) de Vahram Aghasyan – pour n'en citer que quelques-uns. Depuis 1989, on remarque un intérêt grandissant pour des territoires géographiques plus larges – incluant la Russie, le Moyen-Orient et les Balkans, et dans une moindre mesure le continent africain, avec les œuvres de la Mozambicaine Angela Ferreira et du Malien Malick Sidibé.

VAM : Comment traitez-vous des effets de la mondialisation en terme de migration ? Avez-vous une politique spécifique concernant les nouvelles populations migrantes et les différentes sous-cultures au sein de votre région ? Et cela se reflète-t-il dans votre collection ?

LG : Votre question est cruciale et il nous faut nous y pencher sérieusement. Nous essayons d'avoir une vision plus large du monde, y compris du sud de l'Europe, de l'Afrique et de notre relation avec l'Algérie, qui est très importante dans notre

histoire, bien sûr. Ces dix dernières années, plusieurs personnes venues de l'Est de l'Europe, comme Ami Barak et Adam Budak, ont été membres de notre commission d'acquisition. Dans le cadre des Ateliers Internationaux, nous avons acheté quelques pièces d'artistes du sud de l'Afrique, de Chine et d'Amérique latine. Évidemment, nous ne choisissons pas l'artiste en fonction de sa nationalité, mais nous nous intéressons à son point de vue sur le comportement politique et social, passé et présent. Nous achetons et soutenons davantage d'artistes asiatiques et africains et un artiste de Singapour participe en ce moment à notre programme de résidence. Tout cela est très nouveau pour nous. De manière générale, il y a très peu d'artistes asiatiques représentés dans les collections françaises et je crois que nous devons faire un effort pour acquérir une meilleure vision de l'Afrique et de l'Asie. Les échanges culturels et artistiques sont cruciaux pour élargir notre compréhension et notre conception du monde.

VAM : En effet, c'est une dimension intéressante que l'on peut percevoir dans les expositions des collections des FRAC et dans notre exposition « A Republic of Art » ici au Van Abbemuseum. Merci à tous pour votre disponibilité et pour vos précieux éclairages sur vos projets.

Pour une chronopolitique de l'internationalisation des collections

1. Hartmut Rosa définit la chronopolitique comme suit : « Le fait de savoir qui définit le rythme, la durée, le tempo, l'ordre de succession et la synchronisation des événements et des activités est l'arène où se jouent les conflits d'intérêts et la lutte pour le pouvoir. La chronopolitique est donc une composante centrale de toute forme de souveraineté. », in Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps* (La Découverte, Paris, 2010), p. 26.

2. Contre la « monoculture de la connaissance », le sociologue Boaventura de Sousa Santos propose la notion d'épistémologie du Sud, qui repose sur une nouvelle écologie des savoirs intégrant les connaissances disqualifiées par le partage moderne de l'ordre du savoir, à

Si le « cas français » – comme a pu l'écrire Françoise Vergès – s'est longtemps caractérisé par une résistance républicaine face aux *épistémologies du Sud*² et à la critique postcoloniale, tenant surtout lieu de voile au regard de son passé colonial, comment, dès lors, réinventer des politiques culturelles innovantes qui tiendraient compte de ces apports, tout en participant d'une remise en marche du temps qui nous

rebours de l'idée qu'il n'existerait qu'une seule forme de connaissance. « Par "épistémologie du Sud", j'entends une nouvelle production et évaluation des connaissances ou savoirs valides, scientifiques ou non, et de nouvelles relations entre différents types de savoir, sur la base des pratiques de groupes sociaux qui ont systématiquement souffert des inégalités et des discriminations dues au capitalisme et au colonialisme. Le Sud n'est donc pas un concept géographique (...). » Boaventura de Sousa Santos, « Épistémologies du Sud » in *Études rurales*, n° 187 (Éditions de l'EHESS, Paris, 2011), p. 21-50.

sorte de ce présentisme³, de cette clôture d'un temps sans avenir, auquel nous semblons assignés, en Europe, et en France particulièrement ? Plus encore, comment repenser la collection, la constitution d'un fonds d'œuvres internationales, émancipées du positivisme historien, sinon en interrogeant les *régimes de véridiction*⁴ et les mises en scène du temps qui les sous-tendent ?

3. On assiste depuis de nombreuses années à un discours mélancolique : fin de l'Histoire, fin du potentiel critique de l'art. Comme on le sait, ces discours ont eu largement pour pivot et bascule temporelle la Chute du mur de Berlin (comme disqualification de la catégorie d'utopie) et ont mené à considérer les années 1980 et 1990, comme des *années d'hiver* (selon la belle formule de Félix Guattari), comme une période de glaciation des potentialités. Nous serions entrés dans une histoire froide, sans finalité et sans praxis politique comme moteur de l'action humaine. Selon François Hartog, le régime d'historicité dominant depuis 1989 est le

présentisme. François Hartog définit le présentisme comme un régime d'historicité étal, marqué par la fin des horizons d'attente.

4. « (...) l'ensemble des règles qui permettent à propos d'un discours donné de fixer des énoncés qui pourront y être caractérisés comme vrais ou faux. », in Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au collège de France (1978-1979)*, Éd. Michel Senellart, François Ewald et Alessandro Fontana (Le Seuil, Paris, 2004), p. 37.

Un paradigme anthropologique hexagonal pour penser l'internationalisation de l'art en France

5. Postulant la déroute des histoires de l'art occidentales pour se saisir de ces scènes, Jean-Hubert Martin faisait appel aux discours ethnographiques et anthropologiques comme outils heuristiques, qui se substituaient tout autant aux historiographies de l'art endogènes, écrites depuis les Suds. Il serait intéressant d'examiner cette centralité du paradigme anthropologique dans le discours historiographique et muséologique français et son lien avec le tropisme universaliste de son imaginaire républicain. Cette tension entre l'universel et le particulier est

Le premier constat que nous pourrions dresser de la situation française au regard de l'internationalisation du champ artistique est la prépondérance – jusqu'à il y a peu – d'un paradigme anthropologique comme grille heuristique pour approcher les œuvres d'art extra-occidentales ; ceci notamment au détriment d'approches issues des études postcoloniales. En effet, l'inclusion

justement la matrice qui a longtemps inspiré la méfiance vis-à-vis des critiques postcoloniales (critiques de la constitution du canon et des modalités d'écriture de l'histoire de l'art, du séquençage du temps historique et des périodisations des collections muséales) et vis-à-vis des artistes engageant dans leur pratique la question de l'identité.

d'artistes issus des scènes artistiques des Suds à un canon élargi de l'histoire de l'art a été permise, à l'occasion de la retentissante exposition *Magiciens de la terre*, en 1989, au prix d'une approche anthropologique⁵, d'une pensée du rite et de la magie – alors que la même année, l'artiste et théoricien Rasheed Araeen, après avoir fondé en 1987 la revue *Third Text*, proposait déjà, quant à lui, l'exposition *The Other Story* à la Hayward Gallery, à Londres, qui posait les prémisses conceptuelles d'une relecture de l'histoire de l'art depuis un décentrement post-colonial. Les paradoxes des *Magiciens de la terre* ont longtemps innervé les débats historiographiques et muséologiques en France sur l'art mondialisé – que ce soit pour s'inscrire dans sa filiation ou opérer aujourd'hui encore un démontage critique de ses présupposés.⁶ On l'aura d'ailleurs vu encore récemment avec *La Triennale, Intense proximité* en 2012, pour laquelle son commissaire, Okwui

6. Voir le colloque récent *Magiciens de la Terre*, les 27 et 28 mars 2014 au Centre Pompidou, qui revenait sur l'exposition vingt-cinq ans après, et le livre édité par Pablo Lafuente et Lucy Steeds, *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre 1989* (Afterall Books, Exhibition Histories, Londres, 2013), consacré à l'héritage de l'exposition. Voir également le symposium-performance *Au-delà de l'effet Magiciens*, les 6, 7, 8 février 2015, dont nous avons été les curateurs à la Fondation Gulbenkian de Paris et aux Laboratoires d'Aubervilliers.

7. La mise en exergue du discours anthropologique français par Enwezor et ses commissaires associés comme condition première de sa contestation. Voir le catalogue, Éd. Okwui Enwezor, *Intense proximité: une anthropologie du proche et du lointain* (Éditions ArtLys, Paris, 2012), avec des textes issus de l'anthropologie française (Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss) confrontés à l'anthropologie postmoderne (James Clifford, Johannes Fabian) ou la critique postcoloniale (Françoise Vergès, Manthia Diawara, Elvan Zabunyan).

8. Des « coups de bouts » menés par des lieux d'art comme Bétonsalon, l'Espace Khiasma, les Laboratoires d'Aubervilliers, la Maison Populaire, le FRAC Lorraine, l'INHA, l'École des Beaux-Arts de Nantes, etc., sans

Enwezor, aura considéré qu'il était nécessaire de revenir à une certaine généalogie de l'anthropologie française, mais, cette fois – son catalogue en témoignait largement – certainement sous la forme d'un retour réflexif, d'un retour critique, en la confrontant, la mettant en crise, à partir des critiques émanant de l'anthropologie postmoderne et de la théorie postcoloniale.⁷ Nous pourrions également constater que du chemin a été fait depuis 2005 environ, et depuis la publication et la traduction de textes canoniques issus des études postcoloniales (aux éditions Amsterdam, *Les Prairies Ordinaires*, *Multitudes*, *La Fabrique*), concomitantes d'initiatives et manifestations curatoriales intéressantes ces dernières années.⁸ Mais on pourra constater unanimement aussi que, malgré quelques expositions et propositions remarquables, il s'agira tout de même de prendre acte

de la difficulté persistante des grandes institutions muséales et culturelles françaises autant que des FRAC, à produire des expositions dont la dynamique serait travaillée par des *épistémologies du Sud*. En effet, après la critique de l'institution du musée du quai Branly (notamment menée par Albert Bastenier⁹ ou Maureen Murphy¹⁰), celle du musée de l'Histoire de l'immigration ou l'absence de musée de l'esclavage en France (ce à quoi le Conseil représentatif des associations noires de France avait pu répondre en posant, en 2013, la première pierre de ce musée,¹¹ proposant alors, par la même occasion, un musée imaginaire, un musée spéculatif de ce que pourrait être ce musée de l'esclavage), il nous semble aujourd'hui urgent de réfléchir à ce que pourrait être un musée et une collection dont la dimension internationale serait travaillée, dès son origine, par

doute aussi un peu nous-mêmes avec la structure curatoriale *le peuple qui manque*. Les récentes réflexions du MNAM/Centre Pompidou autour de la mondialisation et l'internationalisation de ses collections sont également le signe d'un changement d'époque.

9. Albert Bastenier, « Le quai Branly : un musée postcolonial ? », in *La Revue Nouvelle*, Janvier-février 2007, n° 1-2.

10. Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)* (Les presses du réel, Dijon, 2009).

11. Les militants du Conseil représentatif des associations noires de France (CRAN) ont invité les passants le mardi 25 juin 2013 à poser la première pierre du musée de l'esclavage et de la colonisation place du Trocadéro à Paris.

12. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [1991] (La Découverte, Poche / Sciences humaines et sociales, Paris, 2006).

13. Valentin Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* (Indiana University Press, Blumington IN, 1988) ; *Parables and Fables : Exegesis, Textuality and Politics in Central Africa* (University of Wisconsin Press, Madison WI, 1991) ; *Tales of Faith* (Athlone Press, Londres, 1997). Au cœur de ces ouvrages, le projet de « décolonisation des sciences sociales » et sa critique du partage des discours entre fiction, mythe et science, rendent possibles de nouvelles réflexions sur les fictions historiographiques notamment proposées par des écrivains ou artistes.

des épistémologies poétiques postcoloniales.

La nuit des colonisés de l'histoire de l'art

La critique de l'ordre des savoirs émise par les études postcoloniales et décoloniales vis-à-vis des disciplines de production de savoir issues de la modernité, et plus particulièrement de la discipline historique, les a conduites à réengager une réflexion sur l'enjeu de la fiction comme histoire. La distinction entre fiction et histoire a été, comme on le sait, extrêmement structurante dans l'édification de l'histoire comme discipline scientifique moderne, cherchant à établir sa scientificité à partir de la distinc-

tion entre res *factae* (le factuel) et res *fictae* (la fiction), autant qu'à partir de la proscription de l'histoire orale ou de la coupure méthodologique entre celui qui écrit l'histoire et celui qui la vit, entre l'artiste et l'historien de l'art, entre le producteur de l'archive et l'archiviste, entre faits et affects, etc. Face à ce « Grand Partage moderne », ¹² les théoriciens postcoloniaux et décoloniaux (Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Valentin Mudimbe, etc.) auront travaillé à une décolonisation épistémique et à l'émergence d'une nouvelle volonté de vérité (re) donnant droit de cité aux savoirs et sources de connaissance proscrits par l'ordre moderne des savoirs. Les travaux de Valentin Mudimbe auront ainsi visé à une réévaluation dans les sociétés autrefois colonisées (et notamment africaines) de la valeur, au-delà de l'oralité, du mythe (un *texte-mémoire*, écrit-il) comme système d'intelligibilité et source de connaissance du passé, abjecté par les catégories qui régissent les schémas perceptifs de l'histoire en tant que science. ¹³ Dans le champ de la littérature de la créolité, Patrick Chamoiseau avait également envisagé la fiction pour subvertir l'histoire : « Alors que l'Histoire écrit le jour des Colonisateurs, la fiction est appelée à dire la nuit des colonisés. ¹⁴» La fiction vient transformer l'histoire en une

14. Ioana Vultur, « Quand la fiction écrit l'histoire », in *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, colloque, 16-18 mars 2006, BNF

15. Ioana Vultur, *ibid.*. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé* (Gallimard, Paris, 1997)

16. Catégorie employée par Zdenka Badovinac, directrice de la Moderna galerija à Ljubljana, in *Histoires interrompues, Les Promesses du Passé* (Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2010).

« situation existentielle », en champ de possibilités, en quelque chose qui est à advenir.¹⁵ À la suite de cette mise en crise, il s'agirait ici d'étendre cette critique à l'histoire de l'art autant qu'aux récits muséographiques. En somme de reconnaître le potentiel à la fois cognitif et performatif de la fiction dans une (ré)écriture décentrée de la muséologie.

Palliant régulièrement à l'absence de politiques d'archives, les artistes des scènes autrefois qualifiées de « périphériques » auront, en effet, été les premiers historio-

graphes de l'art de ces scènes. Qu'ils entremêlent stratégies autobiographiques, remémoration ou archéologie de l'histoire de l'art, les artistes se seront en effet substitués à la défaillance de conservation institutionnelle en se faisant leurs propres historiens d'art et archivistes, ainsi que le montrerait par exemple l'exposition *Histoires interrompues* curatée en 2006 par Zdenka Badovinac, qui donnait à voir des œuvres pensées comme outils pour

procéder à de nouvelles historicisations de l'art. Ainsi le *Knowledge Museum* et *Subjective Art History (from modernism to today – 1800-2011)* de Lia Perjovschi et du CAA (Contemporary Art Archive) proposent des expositions, diagrammes, timelines, cartes mentales comme autant d'histoires subjectives de l'art, démontées et remontées. Avec l'Atlas Group ou l'Arab Foundation of Image, et *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World (2007-)* de Walid Raad, des artistes, notamment libanais, ont également entrepris de rendre compte de l'histoire culturelle d'un pays à l'historiographie artistique refoulée. L'historicité qu'ils mettent en œuvre disloque la frontière entre des traces mémorielles d'événements qui ont réellement existé et des événements fictifs. Ces formes d'*autohistoricisation*¹⁶ auront ouvert une première possibilité d'investir l'historiographie muséale d'imaginaires, d'épistémologies poétiques.

Plus encore, c'est le musée lui-même qui se trouve pris dans de multiples jeux de fictionnalité, si l'on pense ainsi à la question du musée imaginaire, qui connaît en ce moment une actualité multiple¹⁷, et surtout au musée comme fiction, avec des institutions muséales fictives pensées par des artistes¹⁸ : le *Musée de la Non-Participation* par Karen Mirza et Brad

17. D'une part, *le Musée Imaginaire* de Malraux vient d'être revisité par Georges Didi-Huberman, à l'occasion de son livre, *L'album de l'art à l'époque du Musée imaginaire* (Éditions Hazan, Paris, 2013). D'autre part, des jeux d'écho entre littérature et histoire de l'art se déploient dans de nombreux textes récents qui mobilisent l'espace littéraire comme musée imaginaire (*Le Musée de l'innocence* de l'écrivain turc Orhan Pamuk par exemple).

18. Voir également les « mockstitutions » selon le terme proposé par Gregory Sholette dans son ouvrage *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (Pluto Press, Londres, 2010).

19. Tels le *Musée d'art moderne, département des*

Butler, le Micromusée de Gustavo Buntinx, le *Musée travesti du Pérou* par Giuseppe Campuzano, le *Museum of Contemporary African Art* de Meschac Gaba, le *Musée Hawaï* de Fernando Bryce, pour n'en citer que quelques-uns, qui rompent avec la « première génération » de musées fictifs issus de la première vague de la critique institutionnelle¹⁹, en cela qu'ils s'attachent en premier lieu à revisiter les formes de la narration historiographique et ouvrent des écritures de la potentialité, souvent face à la carence d'institutions muséales réelles.

Ces muséotopies – ainsi qu'aura pu les qualifier l'historien de l'art et commissaire Gustavo Buntinx²⁰ – auront notamment inspiré, en France, le projet de Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise (MCUR), porté par le Conseil Régional de La Réunion et la théoricienne des

études postcoloniales Françoise Vergès, projet stoppé avant sa construction par le changement de majorité à la tête de la Région en mars 2010²¹. Architecturé autour de l'oralité, du conte, des pratiques sociales, ce musée était pensé comme une maison, une agora. S'il était supposé être un musée de la mémoire des différentes cultures qui se sont croisées et créolisées dans l'histoire réunionnaise, il parlait du constat que la mémoire de l'esclavage et de la colonisation excède le document, l'archive, la « connaissance par trace²² » matérielle et relève de l'histoire immatérielle des chants, des rites, du « chuchotement des vies singulières²³ ». Il s'est pensé comme espace dialogique, dynamique, et avait pour ambition d'être un musée du temps présent, partant du présent pour qu'un autre avenir puisse être imaginé²⁴. Le parti pris était celui d'une lecture non-linéaire donnant à

Aigles (1968-1972) de Marcel Broodthaers, le *Museum of Drawers* (1970-1977) d'Herbert Distel, la *Boîte en valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp, le *Mouse Museum* (1965-1977) de Claes Oldenburg, le *EatArt* de Daniel Spoerri, l'*Armoire* de Ben Vautier, etc.

20. Gustavo Buntinx, *Museotopias / vacío museal* : <http://www.micromuseo.org.pe>

21. Le Parti Communiste réunionnais détenait la majorité grâce à une coalition jusqu'en mars 2010.

22. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (Armand Collin, Paris, 1949).

23. Françoise Vergès, « Le musée postcolonial : un musée sans objets », in *Ruptures postcoloniales* (La Découverte, Paris, 2010), p. 576.

24. Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Pour un Musée du Temps Présent* (Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise / Conseil Régional de La Réunion, 2006).

voir les processus de créolisation, où le spectateur serait invité à « dialoguer » avec ce qui lui serait présenté. Une archive postcoloniale qui relevait d'une archive de spectres, de disparus, d'anonymes, et sa grande ambition fut, plutôt que de chercher l'objet perdu ou d'essayer de combler un déficit, davantage d'imaginer, d'inventer une méthodologie, une muséologie

de la créolisation, une muséologie postcoloniale, celle d'un musée sans objets. Suite à son échec, le projet est aujourd'hui redevenu une fiction, un scénario, un script pour des musées à venir. Une archive spéculative dont il serait nécessaire de tirer de nouveau les fils dans la perspective d'institutions futures. Si une nouvelle fois, cette défiance française a objectivement renvoyé un projet chronopolitique postcolonial à l'état de fiction, alors, sans doute, devrions-nous redoubler d'efforts pour une plus grande agentivité de la fiction sur les récits à venir de l'art.

Accélérer les politiques culturelles. Le contexte des FRAC.

Garantie par la loi sur les musées de France du 4 janvier 2002, l'inaliénabilité des collections publiques des musées est l'héritière du « musée universel », créé par la Révolution française pour rendre accessible à tous le patrimoine national. C'est aujourd'hui au nom de ce principe d'inaliénabilité que l'on garantit les collections publiques des appétits spéculatifs et de la privatisation du bien commun, prôné par les politiques ultralibérales qui, à la faveur des politiques austéritaires, autorisées par la crise de la dette, ont fragilisé la politique culturelle publique et la « grandeur souveraine » des musées français. Les FRAC, à ce titre, sous le régime du droit privé mais garantissant à ce jour l'inaliénabilité des œuvres par le simple fait que celles-ci ont été acquises par des fonds publics, sont, d'un point de vue juridique, désignés dans plusieurs rapports officiels²⁵ comme le talon d'Achille idéal vers l'aliénabilité des collections et plus encore vers un nouveau régime de musée au temps de l'économie immatérielle et du capitalisme cognitif : le musée comme fonds spéculatif. Dès lors, com-

25. Un premier rapport ministériel sur l'économie de l'immatériel (Maurice Lévy, Jean-Pierre Jouyet, *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain* [La Documentation française, Paris, 2006]) met le feu aux poudres en 2006 en préconisant de calquer le modèle du capitalisme cognitif sur le fonctionnement des collections publiques et des musées – le musée comme marque commerciale – qui sera suivi par le rapport Rigaud (Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections), remis à Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication, et plus récemment, en 2013, par le rapport du Think Tank iFRAP (rapport rendu le 6 mai 2013 par la Fondation de l'Institut français pour la recherche sur les

ment sortir de l'alternative entre flexibilité ultralibérale (aliénabilité des œuvres, musée comme marque et comme fonds spéculatif) et résistance conservatrice (résister aux attaques libérales, garantir l'inaliénabilité des œuvres, survivre malgré les baisses budgétaires, la fin de l'État providence, etc.) ? Comment réinventer le futur des politiques culturelles publiques dont les FRAC, selon le projet initial, se devaient d'être le pôle d'innovation ? Face à cette aporie entre capitalisme avancé et une résistance strictement réactive qui en vient à oblitérer toute capacité programmatique (les *folks politics*), Alex Williams et Nick Srnicek – dans le champ de la théorie politique – publièrent en 2013 le *Manifeste pour une politique accélérationniste*²⁶, prenant à rebrousse-poil les optiques décroissantes et appelant le mouvement écologiste à accélérer le

progrès technologique auquel le capitalisme néolibéral fait obstacle. L'accélérationnisme cherche à préserver les gains du capitalisme tardif, tout en les poussant bien au-delà de ce que peuvent permettre son système de valeurs et ses structures de gouvernance. Faudrait-il de même accélérer les politiques culturelles de manière à sortir de la binarité de cette alternative ?

administrations et les politiques publiques).

26. Alex Williams et Nick Srnicek, « Manifeste accélérationniste », traduit de l'anglais par Yves Citton, in *Multitudes*, n° 56 (Multitudes, Paris, 2014).

Réactiver des politiques du temps

C'est en tout cas à son engagement dans de nouvelles politiques du temps qu'une collection internationale tentant d'échapper à cette alternative décriée plus haut, autant que prenant acte des apports épistémologiques de la critique postcoloniale, pourrait s'apercevoir, alors marquée par des formes de réversibilité, de courbes longues du temps, d'hétérochronies, voire d'accélération. Si comme l'indique Michel de Certeau, « l'historiographie occi-

27. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.19.

28. Lionel Ruffel, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Éditions Cécile Defaut, Paris, 2011). Peter Osborne a également défini le contemporain comme une fiction opératoire. Voir également, Claire Bishop, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Koenig Books, Londres, 2013). Dans ce livre, Claire Bishop s'intéresse à trois musées dont le Van Abbemuseum, le musée d'Art contemporain de Ljubljana, le Reina Sofia, dont les collections historiques sont devenues des lieux d'expérimentation pour ce qu'elle appelle « une contemporanéité multi-temporelle et non-présentiste ». Bishop en appelle à une

dentale se définit par la coupure qui, d'un présent, sépare un passé²⁷», il s'agit désormais de modifier la manière dont les narrations historiques ont été temporellement organisées, à partir de visions discontinues et de la multiplication de récits atomisés et « d'histoires qui se chevauchent, qui s'emboîtent, mais ne se correspondent pas » (Stuart Hall), de visions anachroniques, elliptiques (Catherine de Zegher), rétrospectives (Griselda Pollock) ou d'effets de tardiveté (Okwui Enwezor), et de réengager des temporalités qui nous sortent de ce présentisme, tout en reconsidérant la catégorie du « contemporain », mobilisée par tous, trop rarement questionnée et ancrée dans une vision progressiste et linéaire du temps, paradoxalement transhistoricisé. Ainsi que le rappelle Lionel Ruffel²⁸, la contemporanéité ne se mesure qu'au regard d'un « ordre du dis-

cours » et on a bien vu combien elle a été souvent déniée aux œuvres extra-occidentales, renvoyées régulièrement à leur « allochronie » ou à une « modernité tardive ».

Plus encore, si les débats récents d'acquisition muséographique ont largement porté sur ce qu'est une archive et comment acheter de la performance et des œuvres immatérielles²⁹, comment envisager maintenant une chronopolitique des collections ? L'hypothèse que nous aimerions proposer ici, en guise de conclusion, repose alors sur ce qui a pu être qualifié ailleurs de scriptologie³⁰ (comme science des œuvres à venir), des écritures de la potentialité, du Pas encore, ouvrant des intervalles de possibilité, qui font disjonction avec cette tyrannie du présent, cette confiscation de l'avenir. En prenant modèle sur ces artistes prescripteurs de musées et d'institution fictives que nous avons évoqués, il s'agirait encore ici de « fabuler les collections ». Au-delà des œuvres « contemporaines », pourrait-on acheter des œuvres à venir, des œuvres qui auraient pu être, des œuvres non existantes, des œuvres en projet, autant que des œuvres invi-

contemporanéité dialectique, qui ne relève plus d'une périodisation des œuvres, mais d'une manière de les approcher.

29. Voir notamment Béatrice Josse, « Œuvrer avec l'incertitude », in *Mouvement*, n° 73, 2014.

30. « Peut-on concevoir une science qui prendrait en charge autant les manières de prédire, de projeter, d'imaginer que celles d'archiver, de relire et de relier ? Une science qui transforme les textes en images du futur et les images en textes du passé ? Prenant le film comme un objet fondamentalement clivé entre "à venir" et "advenu", "images de pensées" et "pensées réalisées", modes d'action empiriques et spéculatifs sur les textes et les images », écrit pour la définir l'historien de l'art Morad Montazami, in « Notes sur la scriptologie », *Journal de Bétonsalon*, n° 11, 2011.

31. Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, Kantuta Quirós, *Manifeste d'art potentiel* (Manuella Éditions, Paris, 2016, [à paraître]).

sibles et des histoires orales ? La scriptologie des œuvres se ferait alors science de l'acquisition des œuvres. Acquérir des scénarios d'œuvres, acheter des œuvres avant qu'elles n'existent. De manière rétrocipative, vendre avant d'acheter, creuser les latences-tendances du réel. Acheter les œuvres à-venir du passé, les possibles enclos dans le passé, ses potentialités non-réalisées.

Une République de l'art pour le XXI^e siècle, dont la législation serait celle d'œuvres potentielles³¹, selon une ontologie du non-encore-être, comme autant de temporalités discontinues de la collection, œuvrerait alors à une telle remise en marche du temps, autant qu'à une sortie de la réification et de la patrimonialisation des œuvres contemporaines.

A REPUBLIC OF ART

Désactiver la fonction esthétique de la collection

“donner la force de rompre les règles dans l’acte qui les fait jouer.”

Michel Foucault (1982)

Qu’est-ce qu’une collection publique d’art contemporain ? Que pourrait-elle être ? Poser ces questions ontologiques s’avère quelque peu inévitable à une époque où l’art même est en proie à des changements si radicaux qu’il n’est même plus certain, notamment lorsqu’il en vient à se mêler à d’autres champs de l’activité humaine, de posséder une ontologie propre. Comment collectionner de manière systématique, si ce n’est exhaustive, des objets résultant d’une activité qui semble rejeter l’autonomie même et la spécificité qui l’ont définie durant deux siècles, au point où elle semble presque chercher à échapper à elle-même, ou du moins aux codes et récits qui l’englobent et l’assignent au champ de l’art, et uniquement de l’art ? Il ne serait pas difficile de s’enliser dans ces vastes questions. Et pourtant elles s’avèrent en un sens incontournables dans la mesure où elles servent de cadre à la discussion sur l’utilisation des fonds publics afin d’entériner et de préserver une chose considérée comme un bien public. Peut-être un moyen plus simple d’aborder la question consisterait donc à se

demander qui décide de ce qu’est une collection publique.

Les FRAC en France ont leur propre réponse à cette question : les experts. Cela peut sembler rassurant à certains, moins à d’autres. En tout cas, depuis leur création au début des années 1980, chaque FRAC a dû désigner un comité d’achat, composé d’experts bénévoles du monde de l’art, nommés par le directeur et ratifiés par le conseil d’administration, dont la tâche consiste à définir l’orientation générale de la collection. L’idée, bien sûr, est de trouver la juste voie entre l’écueil du populisme et de la démagogie d’une part (une crainte propre à l’élite et à sa conception républicaine de l’espace public) et les périls du népotisme et de la cooptation de l’autre, en sélectionnant sur des critères définis par des experts des œuvres d’une excellence irréfutable. Ce fonctionnement ne semble pas laisser beaucoup de place aux usagers des FRAC – en effet, il semble conçu pour assurer la reproduction stable du système et de ses valeurs – dans la mesure où tous les membres du comité sont eux-mêmes des membres éminents du monde de l’art. Mais il y a, dans la maison de l’art, beaucoup de demeures, et si l’on ne peut vraiment pas prétendre que le système soit démocratique, il s’auto-régule sur la base de débats et de prises de

décision transparentes. Les comités d'experts sont souverains et, si leurs propositions sont en dernière analyse ratifiées par le conseil d'administration, qui comprend des élus, elles sont rarement contestées. Y règne non seulement le respect pour l'argent public (sans aller jusqu'à la consultation du public), mais aussi une conscience profonde de ce que l'allocation de fonds publics à l'art afin de créer une collection signifie. Si épistémocratiques puissent-ils être en un sens, on peut réellement décrire les FRAC comme instituant et incarnant une sorte de « République de l'art ».

Alors qui sont ces « experts » ? Eh bien, j'ai été l'un d'entre eux, lors de deux mandats consécutifs de trois ans, entre 2008 et 2013, dans le comité technique d'achats du FRAC Poitou-Charentes, à Angoulême, invité par le nouveau directeur avec deux autres professionnels du monde de l'art aux profils très différents. L'un était le directeur d'un grand musée d'art contemporain bien doté ; l'autre, le directeur artistique d'un centre d'art régional alternatif, mais très respecté. J'étais chercheur à l'Institut national d'Histoire de l'art, puis professeur de pratique de la théorie à l'École européenne supérieure de l'Image à Angoulême – même si j'avais été explicitement invité par le directeur pour avoir écrit sur et

accompagné des pratiques en stricte contradiction avec les conventions du monde de l'art, contestant les régimes dominants du spectateur désintéressé en faveur de nouveaux modes d'usage de l'art. Une orientation qui devait naturellement influencer sur mon rôle et mon positionnement au sein du groupe. La constitution du comité s'avère être la clé de l'orientation future de la collection, puisqu'au-delà des propositions singulières des membres, chacun possède un profil et un point de vue propres sur ce qu'est ou devrait être une collection. Et si le budget des acquisitions est modeste – quelques 100 000 € par an – il n'y a pas de restriction quant au nombre, à la nature ou à la valeur des acquisitions proposées par chaque membre : tout est ouvert ! Le comité se réunit une ou deux fois par an, et les membres présentent à tour de rôle leurs propositions qui, en substance, représentent leur vision de ce que devrait être une collection aujourd'hui. Une fois que chacun a défendu ses choix (le total initial excédant parfois vertigineusement le budget annuel), les débats commencent.

Ces débats sont toujours passionnés. Car, encore une fois, si l'on peut penser qu'il ne s'agit que de dissertations d'experts sur l'art, ceux-ci abordent des questions aussi fondamentales que la représentation

symbolique, l'histoire et les priorités publiques. Un philosophe comme Jürgen Habermas n'aurait pas tort de s'y référer comme emblématiques d'une sorte de raison discursive en action, au cours de laquelle les arguments et contre-arguments rationnels viennent s'entrechoquer jusqu'à ce que le meilleur l'emporte – de sorte qu'il n'y a que des gagnants. Mais on est probablement là plus proche de l'esprit de la théorie de l'espace social agonistique d'Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, dans lequel les antagonismes irréconciliables sont orientés vers une confrontation non-violente sans espoir de consensus. À mesure que l'on fait connaissance avec ses collègues et que l'on comprend mieux leurs visions esthétiques et artistiques – voire leurs vocabulaires conceptuels et leurs stratégies rhétoriques – les échanges se font plus vifs, la camaraderie permettant une plus grande latitude dans la défense de certains choix, tout en en contestant d'autres. J'ai souvent regretté que ces débats d'intérêt public, profondément ancrés dans les processus de légitimation et, potentiellement, de réification – en tout cas, de validation publique – de l'art, ne soient pas ouverts au public, car ils constituent en temps réel des moments clés de la formation des multiples histoires de l'art. Ils représentent le lieu où ce qui est proposé comme digne d'être

collectionné se trouve constamment redéfini – le moment catalytique, peut-être plus encore, où ce qui est simplement compatible avec la collection émerge ou pas. Et tout comme un catalyseur peut être nécessaire pour qu'ait lieu le processus chimique, même s'il se trouve déconnecté du composé final, ces moments qui donnent un aperçu de la façon dont les histoires de l'art se hasardent ou s'essaiment, finissent par être éclipsés, tandis que les approches et pratiques absentes jusque-là deviennent des composantes naturalisées de la collection.

Voilà donc comment cela marche en théorie. Et en pratique ?

Mon point de vue personnel sur ce qu'une collection publique d'art contemporain devrait inclure, si elle veut être en phase avec notre contemporanéité, met l'accent sur *l'art dont la fonction esthétique a été désactivée* – même si je ne l'ai peut-être pas d'emblée formulé en des termes aussi tranchés. Parler de la désactivation de la fonction esthétique de l'art – une formule merveilleuse que j'emprunte à l'historienne de l'art Mabel Tapia – ne consiste pas à imaginer une forme d'art libéré de toute esthétique – ce qui serait absurde, puisque toute expérience perceptive possède une dimension esthétique. Il s'agit plutôt de reconnaître que la

fonction esthétique de l'art en est lentement venue à définir l'art depuis le XVIIIe siècle au détriment, voire même aujourd'hui à l'exclusion, d'innombrables autres fonctions potentielles. La désactiver permet à ces autres fonctions – fonctions heuristiques, fonctions documentaires, voire fonctions didactiques et usologiques – d'émerger. Il me semble que s'il existe une caractéristique de la pratique artistique émergente aujourd'hui, c'est bien la désactivation de la fonction esthétique – et ce même dans les pratiques où elle reste apparemment active, où elle l'est alors souvent en forme de mirage ou de leurre.

Toutefois, parce que la fonction esthétique de l'art s'est imposée au point de s'identifier à l'art en tant que tel – alors qu'elle ne caractérise qu'une parenthèse temporelle dans l'histoire de l'art et était inconnue avant le XVIIIe siècle –, les propositions d'acquisition basées sur ce principe, loin d'être accueillies avec un enthousiasme spontané, ont déclenché de profondes et riches discussions entre mes collègues du comité et moi-même. Dans certains cas, les propositions finirent par être mises de côté – toujours sur la base, au final, de l'argument ontologique selon lequel on ne peut dissocier l'art de sa fonction esthétique, point crucial sur lequel je reviendrai dans un instant. Et bien que ce qui est

rejeté dans ces cas-là représente une contre-histoire révélatrice de ce qui est intégré à la collection, je propose ici de m'attacher à diverses façons dont la désactivation de la fonction esthétique de l'art s'est jouée dans des propositions finalement incluses à la collection, mais souvent de manière paradoxale. Je choisis ces exemples parce que je les trouve emblématiques du potentiel, mais aussi des limites, de la réadaptation voire de la réinvention institutionnelles, et parce qu'ils soulignent à quel point il est impératif de considérer les institutions publiques du type des collections des FRAC comme des assemblages en constante transformation, plutôt que de les évincer et de leur tourner le dos au nom de quelque robinsonnade romantique au-delà des territoires de l'institutionnalité.

Collectionner des documents performatifs

Une des manifestations de la désactivation de la fonction esthétique de l'art se situe dans la prolifération relativement récente de ce que j'ai appelé ailleurs les « documents performatifs ». Par là, je ne veux pas désigner la documentation

d'une performance (documentant un genre artistique institutionnellement reconnu, devenu de fait quasi omniprésent), mais plutôt des documents qui interprètent ou activent la dimension artistique d'une activité ou d'une passivité, hors de tout cadre artistique, de sorte que, si cette dernière se comprend comme relevant de l'art, elle n'a pas été initialement perçue comme telle, réduisant stratégiquement son coefficient de visibilité artistique. À cet égard, un document performatif est une sorte d'embrayeur ontologique : il modifie l'ontologie de l'événement, le faisant passer de ce qu'il est simplement à une ontologie secondaire comme proposition artistique de ce qu'il est. Autrement dit, les documents performatifs ne s'épuisent pas dans l'acte de documentation, mais fonctionnent comme activateurs ontologiques. Et s'ils utilisent toujours des moyens artistiques bien connus pour ce faire (vidéo, texte, dessin...), ils sont notoirement décevants une fois envisagés eux-mêmes sous l'angle de l'art, car ils ne font que pointer le fait que l'art en tant qu'action se situe ailleurs et n'est jamais incarné par l'objet documenté, ni par aucun objet d'ailleurs.

En 2009, suite à une proposition que j'avais faite, le FRAC achetait à l'artiste montréalais Michel de Broin la documentation performative d'une

intervention dans l'espace urbain qu'il avait réalisée en plusieurs étapes. De Broin, dont le travail implique la requalification habile d'objets et de formes, a modifié une Buick Regal 1986 en l'évidant de presque toutes ses pièces mobiles d'origine, qu'il a remplacées par un système de propulsion à pédales. Avec ses acolytes, ils ont emmené ensuite cette bicyclette déguisée en voiture pour un essai dans les rues de Toronto, où ils furent rapidement arrêtés par une brigade d'officiers de police aimables, mais consciencieux. Une discussion s'ensuivit concernant la définition du véhicule (s'agissait-il d'une voiture à pédales ou d'un vélo à carrosserie de Buick ?) et celle de l'art (conduire sur la route constituait-il une pratique artistique ?). Incapables de résoudre ces questions ontologiques sur place, le véhicule fut mis à la fourrière et une date d'audience fixée. Finalement, un juge statua que le seul fait qu'un vélo ressemble à une voiture ne signifiait pas qu'il ne s'agissait pas d'un vélo – une décision tout à fait conforme à la façon dont l'art contemporain envisage les *ready-mades aidés*. Les documents – comprenant vidéos et transcriptions de l'audience – de l'ensemble des étapes de cette intervention ludique, mais incisive, furent achetés en 2009 par le FRAC Poitou-Charentes.

Voici maintenant la partie qui nous intéresse. L'année suivante, un autre membre de la commission proposa que le FRAC achète la *Shared Propulsion Car* elle-même – comme si l'objet, et non l'action, constituait le lieu de l'art – pour un prix bien plus élevé que le coût de la documentation performative déjà dans la collection. La question, bien sûr, n'est pas vraiment celle du prix, et compléter les acquisitions précédentes par l'achat de nouvelles pièces d'une série est pratique courante. La question était clairement ailleurs : et la plus-value, et la nature de l'objet, suggéraient que la voiture elle-même constituait l'œuvre d'art et que l'achat antérieur, loin d'être performatif, ne représentait rien que des pièces témoins. Une majorité de la commission vota en faveur de l'acquisition, qui fut ainsi engagée – et je suis certain que le FRAC peut se réjouir à l'idée de rejouer des batailles juridiques sources de réflexion dans les tribunaux français sur les définitions respectives des vélos et des œuvres d'art. Je mentionne ce cas de deux visions diamétralement opposées de l'art d'aujourd'hui – non pas tant concernant *ce qu'il* est, que *où* il est –, car il me semble emblématique de la façon dont les institutions tendent à la quadrature du cercle, et notamment à des moments de transition dans l'histoire, et limitent les risques

que représentent les pratiques expérimentales en les revêtant des valeurs éprouvées du XXe siècle. On pourrait avancer qu'il est dans l'intérêt de la collection de nourrir la diversité – ce qui est vrai. Cependant, on ne sait pas si cette forme de pluralisme favorise vraiment le libre développement de l'art. Les arguments avancés pour l'acquisition de la voiture étaient fondés sur sa seule fonction esthétique (son apparence indéfinissable), alors que l'achat de la documentation avait déjà établi que l'art qu'elle avait permis se situait ailleurs. Et bien sûr, comme la disparité des prix le souligne, si les pratiques des collections ont peut-être évolué, la documentation performative est encore loin de jouir du genre de prestige ontologique dont jouissent les objets d'art.

Collectionner des services

Qu'en est-il du nombre croissant de pratiques liées à l'art et qui sont aussi liées aux prestations de service, rémunérées par des honoraires plutôt que par la production et la vente d'objets ? Peuvent-elles être intégrées à une collection publique ? Devraient-elles l'être, étant donné qu'elles existent et, dans

certains cas, prospèrent même dans d'autres environnements propices à l'art ? Voilà qui soulève de nouveau la question ontologique de la collection : forme-t-elle une sorte de machine productrice d'expositions alimentée par des œuvres d'art et des objets qui tombent sous cette appellation ? Ou bien un dispositif plus souple qui peut en venir à inclure toutes les pratiques et activités ayant un certain coefficient démontrable d'art ? Prenons l'exemple de l'entreprise de peinture en bâtiment de Bernard Brunon, *That's Painting*, qui est à la fois ce qu'elle est – une petite entreprise de peinture prospère, désormais installée à Los Angeles, et dont la devise est « Travail de qualité, délais respectés, à prix raisonnable » – et un projet alità part entière, que Brunon mène depuis plus de trente ans maintenant, depuis son arrivée aux États-Unis après sa rupture avec le groupe de peinture conceptuelle des années 1970, Supports/Surfaces. Bien que la plupart des clients de *That's Painting* ignorent tout de la conception qu'a Brunon de sa pratique – tout ce qu'ils veulent est un travail de peinture correct pour leur salon –, ce qui signifie qu'il est entièrement autonome vis-à-vis de l'économie de l'art, Brunon fait des incursions occasionnelles dans le monde de l'art, souvent pour rependre les murs couverts de vestiges d'une exposition

et redonner aux espaces de galerie la splendeur de leur cube blanc immaculé. Exemple d'une pratique post-autonome fonctionnant à l'échelle 1:1, j'ai proposé que la collection lui achète une peinture.

Bon, la réponse logique à cette suggestion qui vient bousculer la collection était de rétorquer que, si en effet le FRAC avait besoin d'une couche de peinture et qu'il était tentant de le faire faire par *That's Painting*, le peintre ne devait-il pas être payé sur le budget d'entretien plutôt que sur le budget des collections ? Cette question logique, et très pertinente, semblait également fondée sur l'hypothèse qu'une fois disparue du champ de l'art autonome, une pratique n'avait plus aucune place dans une collection publique et devait poursuivre jusqu'à la fin son destin au sein de la société. Si un tel cheminement peut faire sens, il en coûte cher à notre appréhension de l'histoire de l'art, puisque toutes ces pratiques se trouvent alors perdues pour la postérité. Ce qu'est l'histoire de l'art se trouve alors défini par une conception étroite de ce que peut l'art. Si, dans le cas présent, le comité décida qu'un travail de *That's Painting* (sous forme donc de la réalisation d'une couche de peinture) serait en effet acheté grâce au budget des collections – ouvrant ainsi la porte, en principe, à la collection de services – cela ne résolut

pas toute une série d'autres questions : qu'est-ce qui était précisément collectionné ? Comment, une fois acquise, la peinture pourrait-elle répondre à la mission du FRAC consistant à circuler dans d'autres lieux de la région et au-delà ? Ces questions, qui firent l'objet d'une longue correspondance entre le FRAC, l'artiste et moi, prolongèrent le processus d'acquisition sur une période de plusieurs mois, et feront l'objet d'une future publication. D'un réservoir d'art autonome, la collection s'est trouvée réinventée en tant que coauteure créative du protocole de travail – et, par extension, d'elle-même.

Collectionner des pratiques sociales

Voilà pourquoi collectionner une pratique qui a été socialisée, plutôt qu'autonomisée, suppose inévitablement non seulement de l'ajouter à la collection existante, mais dans une certaine mesure de la réinventer. Toute collection d'art autonome se compose d'œuvres de création, or y intégrer une pratique sociale (et pas seulement ses résidus ou sous-produits) est en soi une forme de pratique créative, dans la mesure où elle implique la définition, voire

l'invention, de ce qui doit être collecté. Car, bien souvent, l'artiste à l'origine de cette pratique n'a pas réfléchi à la façon dont, le cas échéant, elle pourrait survivre à sa socialisation dans les processus de la vie. Ceci est le cas, entre autres, d'une tout récente acquisition du FRAC Poitou-Charentes, *Promoción de Julio* (2006-) de l'artiste conceptuel argentin Hugo Vidal, une action qui n'a pas été conçue pour être « collectionnée » et que, bien qu'héritière de l'art conceptuel, il est difficile de réduire au statut d'« œuvre » d'art. Afin de maintenir vivante la mémoire de Julio Lopez – témoin clé dans le procès des auteurs du génocide perpétré durant la « sale guerre » en Argentine, qui a été « disparu » pour la deuxième fois en 2006 peu de temps après avoir témoigné et dont la mémoire s'efface lentement de l'esprit public –, l'artiste a décidé, avec un tampon en caoutchouc fait maison, d'imprimer les mots « Aparición con vida de Julio » sur les étiquettes de la marque de vin LOPEZ dans les supermarchés locaux, requalifiant ainsi le nom de cette marque populaire en un signifiant *ready-made* au sein de cette campagne soi-disant de « promotion ». Depuis 2006, et jusqu'à ce que le sort de Lopez soit connu publiquement, l'artiste se rend dans les rayons de vin des supermarchés locaux et tamponne au hasard

des bouteilles, qui entrent ensuite en circulation et peuvent, en des circonstances appropriées, révéler leur message à tel buveur de vin, qui le remarquera peut-être et, plus rarement peut-être, saura en comprendre la signification. Les pratiques interventionnistes de ce genre soulèvent explicitement la question de leur ontologie artistique. Bien que les conditions de possibilité de cette pratique s'inspirent de pratiques d'art conceptuel connues – comme les *Insertions dans des circuits idéologiques* de Cildo Mereiles, par exemple –, elle ne peut pas se stabiliser ontologiquement en tant qu'art, c'est-à-dire uniquement en tant qu'art. Autrement dit, si l'art l'a rendue possible, elle ne peut se réduire à l'art. Pourtant, ce n'est pas pas de l'art. Là se situe sa valeur opératoire. Invité pour faire entrer un fragment de ce projet interventionniste en cours dans la collection du FRAC, l'artiste n'avait pas défini précisément la proposition : une bouteille de vin tamponnée supposait un retrait de l'objet opérateur hors de son circuit ; une simple documentation transférait le lieu de l'art même du moment de reconnaissance potentielle lors d'un dîner anonyme au moment de rencontre secondaire dans l'espace de la galerie, etc. Et bien sûr, ne pas inclure du tout une telle pratique dans une collection du simple fait qu'elle n'avait pas été conçue

– c'est-à-dire formatée – pour être collectionnée, revenait à priver une collection, et les récits innombrables qu'elle permet, de l'une des pratiques sociales les plus emblématiques menées aujourd'hui au nom de l'art. Finalement, une configuration appropriée d'éléments fut définie et l'« œuvre » fut achetée par le FRAC. Mais cela avait exigé que le FRAC co-invente avec l'artiste ce qui devait précisément être collectionné, plutôt que de considérer que c'était le rôle de l'artiste de définir son « œuvre », comme cela était généralement le cas dans le cadre des conventions modernistes « autonomes ». Collectionner une œuvre qui a été socialisée plutôt qu'autonomisée suppose en même temps de réinventer une définition plus dynamique du fait de « collectionner ».

Collectionner des coefficients artistiques

Voilà qui nous ramène à notre question initiale quant à l'ontologie d'une collection publique d'art contemporain, avec une réponse paradoxale inattendue : peut-être qu'elle n'a pas d'ontologie. D'un point de vue institutionnel, voilà qui est tout à fait paradoxal, car la sagesse (et la théorie) dominantes

soutiennent que l'art est ce que l'institution dit qu'il est. Peut-être que, comme Lucy Lippard l'a affirmé un jour dans son livre fondamental, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, « je songeais que si l'art pouvait être tout ce que l'artiste choisissait de faire, alors la critique pouvait être tout ce que l'auteur choisissait de faire », et par extension la collection tout ce que les usagers de la collection décidaient d'en faire. De toute évidence, la culture de l'expert ancrée dans la structure des FRAC n'en est pas encore tout à fait là, mais les conditions semblent réunies, et la réinvention permanente des collections rendue nécessaire par la pratique contemporaine pousse dans cette direction. L'art aujourd'hui, ou tout au moins les pratiques mentionnées ici – et il en existe d'innombrables autres, dans toutes les collections des FRAC et ailleurs –, semble vivre une sorte de moment déontologisant, s'efforçant d'échapper au surcodage artistique sans pour autant renoncer à l'art en soi. Socialisé, l'art devient un ingrédient, un agent, une énergie à injecter dans d'autres activités. Plutôt qu'une catégorie de configurations symboliques, il se fait *modus operandi*. La question est donc moins : est-ce de l'art ? que : combien d'art avons-nous ici – ou là ? Une question de coefficient d'art, qui varie selon les circonstances

et les contextes. En reconnaissant que – et en essayant de comprendre comment collectionner ces pratiques – les collections publiques d'art contemporain ont déjà fait un pas vers la désactivation de la débilite fonction esthétique de l'art et vers la réinvention de leurs possibles devenir.

A REPUBLIC OF ART

Les FRAC - Retour vers le futur

J'écris en tant qu'insider, c'est-à-dire délinquant impuni car détenteur des connaissances de l'intérieur des institutions et bénéficiaire de ce fait d'un regard circonstancié et avisé, conséquence avouable du fait d'avoir dirigé un FRAC (celui du Languedoc-Roussillon) pendant neuf ans (1993-2002). Ce fut une décennie emblématique, celle de la fin d'un siècle et du millénaire, et, en ce qui me concerne, l'occasion idéale pour accompagner une génération (Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Claude Closky, Angela Bulloch, Philippe Parreno, Maurizio Cattelan, Pierre Bismuth et bien d'autres) et découvrir en même temps un contexte aussi passionnant que Glasgow et sa pléiade de jeunes artistes de grand talent que j'ai trouvé remarquables (Simon Starling, Christine Borland, Jonathan Monk, Roderick Buchanan et encore), mais aussi la révélation précoce de la côte ouest américaine avec Mike Kelley, Paul McCarthy et Chris Burden ou du canadien Rodney Graham. La liste des expositions et des acquisitions réalisées pendant tout ce temps, serait trop longue, mais il serait facile de mettre le nez dans les archives pour en savoir davantage.

J'ai continué à m'immiscer dans les affaires en étant co-commissaire de Trésors publics, l'ensemble des multiples expositions qui ont marqué la

célébration des 20 ans des FRAC, et, pendant encore huit ans, j'ai été membre des comités techniques des FRAC Champagne-Ardenne et Pays de la Loire. Chaque membre d'un comité technique d'achat joue un rôle actif car il est censé présenter des propositions et épauler en même le directeur dans sa politique d'acquisitions. Je peux dire aujourd'hui que mes suggestions et mes initiatives ont été très appréciées par les principaux acteurs, les directeurs de ces collections.

Tout ceci en somme m'octroie un laissez-passer plausible qui m'encourage à m'exprimer, non pas sur le passé, mais pour jouer les cassandres ou plutôt à Madame Soleil et réfléchir en même temps à l'avenir radieux ou sombre de ces éminentes institutions que sont les Fonds régionaux d'art contemporain. Il y a dix ans, j'aurais été plus optimiste quant à l'avenir de ces institutions, mais aujourd'hui, j'avoue que je ressens de sérieux doutes quant à leur développement durable et pacifique. Le monde change et la société ne réagit pas avec les mêmes types d'assertions que par le passé. L'art contemporain est devenu familier à un public plus large. Les Français savent désormais ce qu'un FRAC signifie et ce qu'il représente, mais, ironiquement, cela ne va pas de pair avec un soutien inconditionnel et les risques de régression restent

élevés. Parce que le soutien de ces institutions est éminemment public, le sort politique des régions et la vision culturelle de leurs dirigeants façonnent de manière de plus en plus insidieuse leur implication dans le monde culturel contemporain.

En addenda du préambule j'ajouterais que l'idée originelle, initiale, de cette forme institutionnelle liée à la promotion et la diffusion de la création contemporaine a toujours suscité en moi une adhésion mâtinée d'enthousiasme. Quitte à répéter ce qui a déjà maintes fois été rappelé, les Fonds régionaux d'art contemporain, inventés et mis en place au début des années 1980, ont constitué dès le départ l'un des outils les plus originaux et les plus inventifs de la décentralisation française. Les territoires de la République, partagés en vingt-deux régions, se sont retrouvés quadrillés par des avant-postes de l'art contemporain qui ont aussitôt démarré des collections via des acquisitions et se sont en même temps activés à faire connaître et initier le public régional à l'art. L'idée qui a présidé à la création de ces structures fut simple et de bon sens : « porter la bonne parole » de l'art en train de se faire, partout dans le pays, surtout dans les coins qui n'étaient pas véritablement ouverts aux formes actuelles de l'art vivant et de la création contemporaine, c'est-à-dire hors la capi-

tale du pays. Et là où les connaissances étaient limitées ou inexistantes, quoi de plus raisonnable que de pratiquer une initiation sur pièces à conviction ? Collectionner des œuvres d'art et les faire connaître auprès de publics divers, avec un effort particulier envers les scolaires, fut l'une des missions régaliennes des régions nouvellement créées, avec la construction, l'entretien et le soutien des lycées. Et donc l'une des exigences premières des tutelles régionales fut la mission éducative à l'adresse des lycéens en particulier. Ainsi le cahier des charges des FRAC n'a pas bougé depuis leur création : acquisitions, expositions, résidences, conférences, des missions éducatives et last but not least le rayonnement local – une présence, une autorité et une réputation d'acteur de premier plan.

Dès leur genèse une doxa culturelle a été mise en place afin d'assurer un quotient professionnel dans les politiques d'acquisition et dans la médiation de l'art contemporain, auprès d'un public global en cours de formation. Pour ce faire a été institué un partenariat État-régions avec l'idée d'un soutien bicéphale et une parité dans l'octroi de moyens, aussi bien dans les acquisitions que dans la diffusion. Pour faire accepter ces institutions à des parlements régionaux et des élus au bagage intellectuel

normé, l'État a fait miroiter la perspective d'un patrimoine dont les régions bénéficieraient intégralement à terme, à condition d'accepter des critères et des choix encadrés et sans se laisser frelater par des considérations bassement politiciennes. Ce donnant-donnant a marché au-delà des premières espérances. Les fruits de ces investissements ont pris un certain temps à se décanter.

Mais l'histoire ne fut pas épargnée d'embûches. La realpolitik culturelle a toujours préféré minimiser les écueils et, bien entendu, magnifier le résultat. Car ces collections sont aujourd'hui riches et édifiantes. Il apparaît maintenant avec le recul que le nombre d'œuvres de qualité et de grands artistes représentés est élevé, et ceci couvre l'ensemble de la cartographie internationale de l'art plutôt occidental. Ce rapport entre le nombre d'œuvres acquises et les choix qui sont en train de se décanter assure aujourd'hui à ces collections une haute estime méritée. Mais, paradoxalement, leur exemplarité a toujours constitué un combat de tous les instants, mené par les différents protagonistes qui ont présidé aux destinées de ces collections tout au long de leur histoire trentenaire. Les forces centrifuges et les démagogies propres au contexte provincial ont usé et continuent encore d'excéder bon nombre d'acteurs de premier plan.

Il est bon de rappeler que toute l'histoire des FRAC a été jalonnée de malentendus persistants de la part des instances patronales. Un petit récapitulatif n'est jamais superflu, car beaucoup de choses ont changé dans le paysage artistique et sociologique de l'art contemporain ces trente dernières années. Mais à chaque changement politique ou renouvellement des décideurs il y a comme un jeter de dés, qui renvoie à la case départ. Les mêmes griefs sont toujours formulés, comme celui du sempiternel manque d'investissement envers les artistes locaux et son corollaire, une trop grande propension à se tourner vers l'international. Et pourtant, les choses sont, en fait, beaucoup plus équilibrées et consensuelles. Ils auraient pu tirer meilleur parti de l'écart, entre le soutien circonstancié à des collections dont la destination finale, à part la dimension patrimoniale, aurait des effets collatéraux bénéfiques. Car en investissant dans le présent on accompagne mieux et plus facilement tout processus réformiste. Davantage encore sur le plan analytique et politique, ce type de soutien est un acte low cost de rédemption. Il est de notoriété publique que le rôle des politiques locales est de développer économiquement et socialement les collectivités dont les représentants élus sont issus. Ceux-ci s'attèlent à longueur de mandat à dis-

tribuer des budgets qui vont tous à sens unique, c'est-à-dire vers le *hard*. Une part infime est destinée au *soft power* et dans cette catégorie se retrouvent toutes ces collections à implantation régionale. Mais au lieu d'assumer et même de se réjouir d'une issue aussi sophistiquée et en même temps orientée vers le progrès, ils ne font tous qu'afficher une frustration constante et militer inlassablement pour fléchir les politiques d'acquisition vers un clientélisme injustifié. De même que dans les politiques de diffusion, ils ne trouvent des raisons valables que dans des contreparties au niveau éducatif et social et sont de plus en plus rétifs à l'aspect laboratoire envers lequel ces instances peuvent naturellement manifester des penchants.

Il y a un autre versant de ce pan de l'histoire qui, à mes yeux, a été d'importance capitale dans le développement et la réussite professionnelle de ces collections. Parmi les directeurs des FRAC, très peu sont ou ont été issus du corps des conservateurs de musée. En réalité la grande majorité a et a eu le profil de curateur. Ils ont agi dans leur pratique selon les normes et la philosophie propre à la pensée curatoriale, qui tient le phénomène contemporain comme un gisement d'idées et de connaissances à faire valoir et non comme des objets à analyser et surtout

à entretenir et préserver. Le rôle du curateur a été compris davantage comme celui qui promeut et rend possible le dialogue et la mise en place des débats et des questionnements plutôt que d'être réduit à un gardien de collection ou même un organisateur d'expositions sur un modèle prédéfini. Ces directeurs ont tous mis un point d'honneur à suivre et rester attentifs à une actualité artistique dans son altérité et ses essors. Ils se sont fait gloire d'endosser le rôle de prescripteurs et, à moyen terme, leurs paris se sont avérés payants dans tous les égards, aussi bien sur le plan de l'histoire au présent que sur la valorisation marchande, argument de poids face à des « investisseurs » qui n'en demandaient pas tant.

Quand récemment il a été question de mettre à jour la valeur d'assurance d'un Paul McCarthy, Mike Kelley, Luc Tuymans, Maurizio Cattelan, John Currin, Gabriel Orozco, Francis Alÿs ou même Pierre Huyghe ou Philippe Parreno, les montants à six chiffres ont fait tourner les têtes, mais la hausse des primes d'assurance a, concomitamment, donné des sueurs froides aux gestionnaires. Du côté des directeurs des FRAC, la pratique curatoriale générationnelle a engendré un chapitre consistant et élaboré et a creusé aussi des voies nouvelles et courageuses dans le profil des collections d'art con-

temporain et dans leurs destins. L'exercice ne fut jamais aisé et je sais que tous, sans exception, ont déployé des trésors de diplomatie culturelle mais aussi force stratagèmes afin de pouvoir mener à terme une politique d'acquisitions cohérente, avec des choix circonstanciés et non les options contextuelles que bon nombre de patrons locaux avaient en tête. Il a fallu beaucoup de contorsions pour esquiver la pression de tous ceux qui considéraient que soutenir une collection régionale voulait dire avant tout encourager et financer une communauté artistique de proximité. Vivre et travailler dans la région furent les critères avancés sempiternellement pour justifier un tel lobbying. Heureusement, la tutelle ministérielle a permis en règle générale de garder un cap dont les critères de choix furent autrement solides et sérieux. Et surtout la personnalité de la plupart des acteurs concernés a contribué à maintenir une ligne de flottaison et une vitesse de croisière de bonne tenue à travers pas mal de tempêtes.

Il y a d'autres aspects qui méritent une mise au point et, parmi ceux-là, je voudrais aborder deux paramètres qui ont beaucoup changé tout au long de cette histoire décennale. Je me réfère ici aux tendances historiques internationales et au développement du marché de l'art. La première décennie, celle des

années 1980, a été celle des tâtonnements et des ajustements, mais le contexte national et international de l'art contemporain a favorisé des acquisitions qui se sont avérées précieuses. Le postmodernisme et les trans-avant-gardes n'ont heureusement pas beaucoup affecté ces collections et le marché de l'art contemporain n'avait pas trop de poids encore, durant ces années. Quelques FRAC se sont détachés pendant cette première période, notamment celui du Nord-Pas-de-Calais, de Rhône-Alpes, d'Aquitaine et des Pays de la Loire. Leurs collections reflètent l'esprit du temps au mieux, et assez paradoxalement, si nous regardons vers certains musées en Europe, qui étaient à l'avant-garde à cette époque, tels que le Van Abbemuseum à Eindhoven ou S.M.A.K. à Gand ou CaixaForum à Madrid, nous pouvons constater des propensions d'achat similaires. Les années 1990 ont été marquées par la crise générale et par des niveaux de marché très modestes, qui ont permis des acquisitions de grande ambition et d'envergure, mais aussi des achats orientés vers les scènes émergentes, qui sont devenues des orientations constantes. Durant ces années il n'y a pas eu d'accélération et de poussées haussières aussi soudaines et spéculatives qu'aujourd'hui. Le nombre de galeries dédiées au contemporain est resté con-

tenu, tout comme le nombre de collectionneurs qui affichaient des passions exclusives, ce qui fait que les collections des FRAC sont restées des clients privilégiés pour les quelques galeries en France, en Europe ou aux USA qui traitaient prioritairement de l'art contemporain. Les achats institutionnels restent, dans cette période, des actes conséquents pour la majorité des acteurs du marché.

Dans les années 2000 le paysage a radicalement changé. L'apparition de nouvelles générations d'acheteurs aisés, la multiplication des galeries, l'ouverture des pays émergents vers le contemporain et l'arrivée très tôt sur le marché des artistes, à peine sortis des écoles d'art, a donné au paysage contemporain un coup d'accélérateur qui a totalement changé la donne, et qui a eu comme conséquence quasi immédiate de déclasser les collections des FRAC et de les confronter à une concurrence déloyale. Il y a eu un long moment de connivence entre les galeries les plus en pointe et les FRAC. Il y a eu conjonction entre les efforts de soutien à des artistes dont les démarches se situaient dans une tradition radicale et/ou engagée. Pendant des années avait prévalu le sentiment d'un combat partagé, mais les temps ont changé et les marchands ont pris le dessus. Car la nouvelle clientèle a

imposé ses volontés, sans nécessairement se soucier des mêmes raisonnements avant-gardistes. Il est désormais de notoriété que la plupart des acteurs qui œuvrent dans le champ de l'art contemporain font tout pour contenter, d'un côté des acheteurs qui savent désormais ce qu'ils désirent, et de l'autre côté des gardiens du bien public qui veulent des contreparties politiquement correctes. Les budgets d'acquisition n'ont pas suivi la spirale inflationniste et par ailleurs la prospection et le soutien à la création se sont généralisés, en faisant perdre aux FRAC leur profil prescriptif et pionnier. Mais surtout, le manque de moyens conséquents, à armes égales avec les collectionneurs les plus avisés, a constitué un handicap de plus en plus invalidant. Et une recherche un peu plus poussée sur les acquisitions de ces dix dernières années fait ressortir une inquiétante multiplication d'achats modestes, sans véritable perspective dans un avenir à moyen terme.

Le futur n'est pas plus rose sur le versant institutionnel, nonobstant les discours officiels qui voudraient faire croire le contraire. Les collections ont continué à croître et à se développer et leur gestion s'est alourdie. Il y a ce qu'on appelle les FRAC de deuxième génération, qui bénéficient désormais de locaux et de réserves beaucoup plus conséquents.

Le personnel s'est professionnalisé et les ressources humaines ont dû s'adapter, mais sans être toujours fournies et financées comme elles devraient l'être. Ce que les FRAC ont craint le plus, la perte de leur spécificité, de leur atypicité, est en train de devenir réalité. Plusieurs événements y concourent. La charge patrimoniale les dirige inexorablement vers une muséification rampante, la nouvelle carte des régions et la réduction de leur nombre va probablement avoir comme conséquence une concentration et une fusion des collections dans des entités plus imposantes, et donc leur gestion va inévitablement suivre la charte des musées. Muséification et normalisation sont les futurs visages des FRAC. Plus on est riche, plus les dépenses de gestion et de maintenance sont importantes, et il semble inévitable que la conservation ait la priorité, au détriment des formes novatrices de diffusion et de soutien à la création. Une page sera ainsi tournée, et même si « l'histoire ne repasse pas les plats », comme l'a exprimé Louis-Ferdinand Céline, elle est parfois amenée à les réchauffer.

Parce que la muséification est inévitable et parce que nous atteignons inexorablement la fin d'un cycle, la manière de surmonter les difficultés qui sont persistantes, c'est-à-dire dire le malen-

tendu perpétuel avec les administrateurs, les moyens financiers en régression et le sentiment global d'un avenir incertain et en particulier la problématique du développement des collections, je pense personnellement que le remède réside dans un aggiornamento de la philosophie originale. Il faudrait envisager un nouveau départ et donc repenser radicalement le rôle du musée, son statut et ses fonctions. Si le modèle reste le développement muséal de type académique, les temps qui s'annoncent seront cruels. Si la réinvention est façonnée dans le sens d'un nouveau musée dédié avant tout à la promotion de la création contemporaine, et si la notion d'héritage est revisitée dans un sens anhistorique, les lendemains pourront chanter. Dans le cas contraire, les historiens n'auront qu'un seul chapitre à écrire.

A REPUBLIC OF ART

Biographies

Ami Barak est un curateur indépendant basé à Paris. Parmi ses projets récents : *Art for the World [the Expo] the City of Forking Paths*, World Expo Shanghai 2010 ; *Performing History*, Pavillon roumain à la 54e Biennale de Venise, 2011 ; *FREMDE ÜBERALL /FOREIGNERS EVERYWHERE: works from the Pomeranz Collection*, Jüdisches Museum Wien, Vienne, 2012 et Jewish Museum and Tolerance Center, Moscou, 2013 ; *I am also... Douglas Gordon*, Tel Aviv Museum of Art, 2013 ; *Honey I Rearranged the Collection. Œuvres de la collection Philippe Cohen*, Petach Tikva Museum, Petach Tikva (Israël), Passage de Retz, Paris, Multimedia Art Museum, Moscou, 2013-2014 ; Michel de Broin, *Off to a flying start*, Scotiabank, Nuit blanche, Toronto, 2013 ; *An Estranged Paradise. Chinese Contemporary Art From the DSL Collection*, Jewish Museum and Tolerance Center, Moscou, 2014 ; Melik Ohanian, *Stuttering*, Crac Languedoc-Roussillon, Sète (France), 2014 ; Taryn Simon, *Rear Views, A Star-forming Nebula, and the Office of Foreign Propaganda*, Jeu de Paume, Paris, 2015 ; None Futbol Club, *Une saison en enfer*, Les Églises, Chelles (France), 2015 ; *Smash & Grab None Futbol Club*, Iconoscope, Montpellier, 2015 ; Tim Parchikov, *Features of intuition*, Moscow Museum of Modern Art, Moscou, 2015. Il enseigne la pratique curatoriale dans le cadre du Master 2

Professionnel Sciences et techniques de l'exposition à l'université de Paris I Sorbonne. Il a été président de l'IKT – International Association of Curators of Contemporary Art.

Catherine Elkar est directrice du FRAC Bretagne depuis la fin des années 1980. Elle a accompagné l'évolution de l'institution depuis le nomadisme d'origine jusqu'à son installation en 2013 dans un bâtiment réalisé par l'architecte Odile Decq. Comptant plus de 4 000 œuvres, la collection du FRAC Bretagne confronte des figures historiques des années 1960 et 1970 à des artistes d'une toute jeune génération. En liens étroits avec des artistes comme Victor Burgin, Tacita Dean, Benoît Laffiché, André Raffray, Didier Vermeiren, Jacques Villeglé, ou encore très récemment Esther Ferrer et Ane Hjort Guttu, les politiques d'acquisition et d'exposition s'enrichissent mutuellement. Chaque année de nombreux projets sont organisés : Pascal Pinaud (dans les murs), Christophe Cuzin (hors les murs en Bretagne), Raymond Hains et Gilles Mahé au Mamco, pour citer quelques-uns de ceux de 2015. Le FRAC Bretagne publie également des ouvrages monographiques. Parmi les plus récents, signalons *Dieter Roth, Processing The World* et *Renée Levi, 200 dessins*.

Charles Esche est directeur du Van Abbemuseum (Eindhoven) ainsi que codirecteur éditorial et cofondateur avec Mark Lewis de la revue et des éditions *Afterall*, à Central Saint Martins (Londres). Il a récemment organisé la Biennale de São Paulo avec une équipe de sept personnes. En plus de son travail curatorial institutionnel, il a été curateur d'un certain nombre de grandes expositions internationales, dont la triennale U3 à Ljubljana (2011), la Riwaq Biennale à Ramallah, avec Reem Fadda (2007 et 2009), la Biennale d'Istanbul, avec Vasif Kortun (2005), la Biennale de Gwangju, avec Hou Hanru (2002), *Amateur* à Göteborg, avec Mark Kremer et Adam Szymczyk (2000).

Annie Fletcher est curatrice en chef au Van Abbemuseum (Eindhoven) et professeure à de Appel (Amsterdam). Elle a tout récemment organisé les rétrospectives de milieu de carrière de Hito Steyerl et Sheela Gowda et travaillé avec Tania Bruguera au Museum of Arte Util qui a ouvert ses portes à l'automne 2013 au Van Abbemuseum. En 2012, elle a été curatrice de la biennale EVA International. Elle a cofondé et codirigé avec Frédérique Bergholtz la plateforme curatoriale tournante *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* (2005-2010). En tant qu'écrivaine, elle a contribué à

plusieurs magazines, dont *Afterall* et *Metropolis M*, et à divers ouvrages.

Xavier Franceschi est directeur du FRAC Île-de-France / Le Plateau. En tant que directeur du CAC Brétigny, de 1991 à 2002, il a conçu et organisé plus de cinquante expositions, dont des expositions personnelles de Ghada Amer, Philippe Perrot, Claude Closky, Richard Fauguet, Carsten Höller, Franck Scurti, Michel Blazy, Maurizio Cattelan, l'Atelier van Lieshout, Xavier Veilhan, Pierre Bismuth et Bojan Sarcevic. De 2002 à 2006, il a travaillé pour le ministère de la Culture français, notamment sur des projets destinés à l'espace public, dont ceux réalisés par Tobias Rehberger (à Mulhouse), Pierre Bismuth (à Nancy) et Jeppe Hein (sur le canal Rhin / Rhône). Au Plateau à Paris depuis 2006, il a programmé des expositions personnelles de Ulla von Brandenburg, Richard Fauguet, Keren Cytter, Charles Avery, João Gusmão / Pedro Paiva, Elise Florenty / Marcel Turkowsky, Michel Blazy, Ryan Gander, Alejandro Cesarco, Aurélien Froment, Haris Epaminonda, ainsi que des expositions collectives réalisées à partir de la collection du FRAC. Il a édité de nombreuses publications et des catalogues en parallèle de ces diverses expositions.

Diana Franssen (1954) a suivi des études d'art à l'Art Academy de Tilburg et d'histoire de l'art à l'Université d'Utrecht aux Pays-Bas. Cofondatrice de De Beeldunie à Tilburg (1986-1988), une initiative d'artistes, et co-commissaire de De Fabriek à Eindhoven jusqu'en 1997, Franssen a participé à la NBKS (Nieuwe Brabantse Kunststichting) en tant que curatrice et collaboratrice. Entre 1991 et 2005, elle a travaillé à la direction de la bibliothèque et des archives et, depuis, comme curatrice et directrice de recherche au Van Abbemuseum, à Eindhoven – faisant connaître l'art moderne et contemporain à un large public et, ce faisant, encourageant la réflexion critique de l'institution quant à la relation entre art, design et conditions sociales au sens large. Elle a organisé des rétrospectives du travail de Cosey Fanny Tutti, Lynda Benglis, Piero Gilardi, Mark Lewis et Jan van Toorn et a développé et accompagné le projet d'exposition *Living Archive* de 2005 à 2009. Ses projets en co-commissariat comptent *Chapter 2: Museum Modules*, la programmation sur dix-huit mois *Play Van Abbe* et la présentation sur cinq ans de la collection et des archives *Once upon a time... the collection now* de 2013 à aujourd'hui. Parmi les projets qu'elle a montés sur le féminisme et les femmes dans l'art, on compte *From the Center*

et *On Difference*, ainsi qu'*Eindhoven in Action*, en 2013-14, sur la scène alternative des années 1960-1980. Franssen est coéditrice de la plate-forme en ligne L'Internationale – une organisation trans-institutionnelle comprenant six musées et archives européennes.

Laurence Gateau est directrice du FRAC des Pays de la Loire depuis 2005, responsable d'une collection de 1600 œuvres d'art et du programme de résidence des Ateliers Internationaux. Une sélection d'œuvres issues de la collection du FRAC des Pays de la Loire a été présentée dans l'exposition *Women at Work* en 2012, à l'occasion de la troisième édition du festival Caochangdi PhotoSpring à Pékin. Auparavant, Laurence Gateau avait dirigé le Centre national d'art contemporain de la Villa Arson à Nice (2000-2004) et le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain à Thiers (1989-1999). En 1996, elle a été commissaire pour la France de l'exposition d'Alain Séchas à la Biennale de São Paulo.

Aliocha Imhoff et **Kantuta Quirós** sont théoriciens et commissaires d'exposition, basés à Paris, fondateurs de la plateforme curatoriale *le peuple qui manque*. Parmi les dernières manifestations dont ils ont été les commissaires, *Cinéma Permanent* in

Leiris & Co (Centre Pompidou Metz, 2015), *Au-delà de l'Effet-Magiciens* (Fondation Gulbenkian, Paris, Laboratoires d'Aubervilliers, 2015), *The Accelerationist Trial* (Centre Pompidou, Paris, 2014), *La geografía sirve, primero, para hacer la guerra* (Museo de la Memoria, Bogota, 2014), *A Thousand Years of Non Linear History* (Centre Pompidou, Paris, 2013), *Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente* (Bétonsalon - Centre d'Art et de Recherche, Paris, 2013), *L'artiste en ethnographe* (Quai Branly - Centre Pompidou, Paris, 2012), *Que faire ? art/film/politique* (Centre Pompidou, Paris, 2010). Ils ont récemment dirigé *Géoesthétique*, un ouvrage collectif dédié au tournant spatial dans l'art (Éditions B42, Paris, 2014) et *Histoires afropolitaines de l'art*, numéro double 53-54 de la revue *Multitudes* (2013). Kantuta Quirós est Maître associée à l'École nationale supérieure d'Architecture de Nantes. Aliocha Imhoff enseigne à l'université Paris 1. Ils seront en 2015 résidents du Pavillon Français à Chicago, dirigé par Guillaume Désanges, à Rebuild Foundation (Dir. : Theaster Gates).

Bernard de Montferrand est diplomate, ancien ambassadeur de France en Allemagne (2007-2011), au Japon (2003-2006), en Inde (2000-2002), aux

Pays-Bas (1995-1999) et à Singapour (1989-1993). Il est président du FRAC Aquitaine depuis 2007 et président de PLATFORM, le réseau des vingt-trois Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), depuis novembre 2010. Il est également membre du Conseil d'administration de la Fondation de France et consultant.

Stephen Wright enseigne la pratique de la théorie à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême / Poitiers), où il est professeur référent dans le programme de recherche « Documents et art contemporain ». Ses recherches portent notamment sur les pratiques artistiques à l'échelle 1:1, interrogeant les conditions de possibilité et d'usage d'un art sans œuvre, sans artiste et sans spectateur, c'est-à-dire d'un art qui se soustrait délibérément à l'horizon des événements. En 2013, il a publié *Toward a Lexicon of Usership*, une sorte de « lexique des usages », s'efforçant de repenser le vocabulaire et les institutions conceptuels hérités de la modernité, à la lumière du tournant usologique des dix dernières années, dont l'édition française est à paraître fin 2015. Stephen Wright est membre de la commission des acquisitions du FRAC Poitou-Charentes, à Angoulême, depuis 2008.

Catalogue

[une documentation photographique
de l'exposition sera ajouté bientôt ici]

A REPUBLIC OF ART

Colophon

Cette publication numérique est coproduite par PLATFORM, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain, Paris (F), et par le Van Abbemuseum, Eindhoven (NL), à l'occasion de l'exposition *A Republic of Art*.

Van Abbemuseum
27-06-2015 / 04-10-2015

Publication

Direction éditoriale
Annie Fletcher
Lena Reisner

Coordination éditoriale
Lena Reisner

Contributeurs

Ami Barak, Catherine Elkar, Charles Esche, Annie Fletcher, Xavier Franceschi, Diana Franssen, Laurence Gateau, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, Bernard de Montferrand, Steven Wright

Traduction
Adel Tincelin

Relecture
Vincent Simon

Design graphique
75B
Jan Štefan Lebar

Photographies
Peter Cox

Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10
5611 NH Eindhoven
The Netherlands

PLATFORM

Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain
32 rue Yves Toudic
75010 Paris, France

© Cet publication est distribuée sous licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.

L'exposition et le catalogue *A Republic of Art* ont bénéficié du soutien de :



Le Van Abbemuseum et PLATFORM tiennent à remercier, pour leur soutien à la réalisation de l'exposition et de la publication numérique « A Republic of Art », les personnes, les institutions et les partenaires suivants :

Les artistes, en particulier ORLAN ; les designers Oren Sagiv et 75B ; les auteurs du catalogue, Ami Barak, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, Steven Wright ; les directeurs des FRAC, Anne Alessandri, Alexandre Bohn, Éric Degoutte, Florence Derieux, Catherine Elkar, Nathalie Ergino, Xavier Franceschi, Sylvie Froux, Laurence Gateau, Olivier Grasser Aiello, Astrid Handa-Gagnard, Claire Jacquet, Béatrice Josse, Emmanuel Latreille, Yves Lecointre, Olivier Michelon, Yannick Miloux, Pascal Neveux, Véronique Souben, Jean-Charles Vergne, Sylvie Zavatta, et leurs équipes ; le ministère de la Culture et de la Communication, Marie-Cécile Burnichon et l'Institut français, l'Ambassade de France aux Pays-Bas, le ministère des Outre-mer, la Fondation Hippocrène ; enfin nous aimerions remercier spécialement le Fonds VSB. Pour leur soutien et leurs compétences organisationnelles, nous tenons à remercier Janna Adriaanse, Nick Aikens, Vanina Andréani, Frank van Ansem, Ben Arts, Christiane Berndes, Lean Biemans, Gijs Blankers, Hamid Boulghalgh, Marie-Ange Brayer,

Geerte Broersma, Peter Claassen, Jantine Claus, Ilse Cornelis, Emeline Coulon, Antoine Derksen, Claire Devillez, Veerle Dobbeleir, Perry van Duijnhoven, Ron Eikman, Annette Eliëns, Mariët Erika, Régis Fabre, Anastasia van Gennip, Cis Groenen, Benno Hartjes, Marleen Hartjes, Hilde van der Heijden, Laura Herman, Frank van de Heuvel, Loes Janssen, Ronald Kalicharan, Pim Kersten, Chantal Kleinmeulman, Diederik Koppelmans, Rick van Kesteren, Golda Maas, Trudy van de Meerakker, Iragaëlle Monnier, Daniel Neugebauer, Toos Nijssen, France Paringaux, Veerle Pennings, Rachida Post, Robert Poortman, Colette Pounia, Isabelle Rocton, Odilia van Roij, Gijs Rosenbrand, Aurélien Rouan, Evelien Scheltinga, Kim Sluijters, Willem Smit, Carlo Storimans, Karen Tanguy, Hilde Teerlinck, Relinde Ter Borg, Steven ten Thije, Laure-Anne Thillieux, Maartje Toet, Bettine Verkuijlen, Marcia Vissers, Leon Vos, Theo Wajon, Michel van Weegberg, Margo van de Wiel and the Centre national des art plastiques (CNAP).

Le Van Abbemuseum souhaite tout particulièrement remercier l'équipe de PLATFORM, Anne-Claire Duprat (secrétaire générale) et Camille Courbis (assistante de communication et coordination), pour leur soutien considérable et leur professionnalisme dans la coordination de l'ensemble du projet.