

MUSÉES POUR CIBLE

La question des dispositifs de monstration, et de leur impact sur notre perception des œuvres exposées, dans les musées d'art ou d'ethnographie, ou encore des espèces animales dans les zoos, est au cœur du travail de l'artiste belge Wesley Meuris qui présentait en 2017 au MAC's *Panoramic Rotunda* et *Primate Enclosure*.

Dans son excellent ouvrage *The Power of Display*, Mary Anne Staniszewski explore les forces contingentes à la production de l'œuvre d'art et à sa réception par le public. En étudiant les expositions produites par Alfred Barr, le premier directeur du MoMa, l'auteure rappelle comment ce dernier, dès 1929, tente de légitimer l'art moderne par des techniques de présentation innovantes qui aujourd'hui représentent la norme. Il s'inspire pour cela des mouvements d'avant-garde européens. En plaçant l'œuvre au niveau du regard, sur des cimaises aux couleurs neutres, le commissaire crée un champ de vision spécifique permettant une optimisation de l'expérience esthétique. Ces dispositifs esthétisants et intemporels, conçus pour un spectateur idéal, ont toutefois une tendance fâcheuse à remettre en question l'indépendance et l'autonomie de l'œuvre d'art. Ce mode de présentation conférant à quelque objet que l'on y place, et de manière inéluctable, une aura singulière. L'auteure révèle ainsi au fil de sa réflexion l'idéologie sous-jacente à l'apparente neutralité de ce qui évoluera vers le fameux «white cube», cet emblème de la modernité universellement intégré.

La question du surinvestissement des dispositifs de *monstration* et de leur impact sur notre mode de perception, qu'il s'agisse de musées d'art ou d'ethnographie, ou encore de zoos, est centrale dans le travail de l'artiste anversois Wesley Meuris (1977). Wesley Meuris construit, avec la rigueur et la précision du maître artisan, du mobilier muséal et zoologique: socles, piédestaux, vitrines, cages et vivariums. Cependant, ces structures stéréotypées conçues pour accueillir des objets destinés à la délectation du regard resteront manifestement vides. Le contenu disparaît ainsi au profit du contenant. L'objet, reconnaissable, mais étrange à la fois, n'est donc qu'un simulacre: il a l'apparence de ce qu'il prétend être, mais ne renvoie pourtant à rien de réel: du mobilier d'archivage aux documents inaccessibles, des socles qui ne supportent rien, des vitrines ne protégeant qu'elles-mêmes. Le simulacre est une notion communément utilisée par les

postmodernistes afin d'affirmer le caractère artificiel du réel, semant ainsi le trouble dans l'esprit du spectateur. Ce travail conceptuel sur les processus de présentation de l'objet artistique évoque l'héritage de Marcel Broodthaers qui, en 1968 déjà, soulevait avec son *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* des interrogations semblables. Un musée fictif et virtuel qui, tout en perdant sa fonction, acquiert le statut d'œuvre d'art et pointe la valeur coercitive de l'institution muséale. L'objet qui servait d'ordinaire à montrer est aujourd'hui celui que l'on regarde, et se mue dès lors en installation, voire en objet sculptural.

En déplaçant l'attention du spectateur de l'objet montré à l'objet montrant, de l'œuvre d'art à son dispositif d'exposition ou encore de l'animal à sa cage de zoo, Wesley Meuris met en exergue l'appareillage, ou *apparatus*, mis en branle pour orienter le regard du spectateur, définir sa perception et cadenasser son interprétation. Un mécanisme qui stéréotype les modes de perception du réel et institutionnalise le regard. Il n'est pas incongru, si l'on se souvient d'Alfred Barr s'inspirant des mouvements d'avant-garde pour élaborer les principes de l'exposition contemporaine, de voir dans ces structures normatives et fonctionnalistes des formes héritées de la volonté totalisante et universaliste de l'idéologie moderne. Wesley Meuris, dans une attitude propre au postmodernisme, remet en question et critique, sans être pour autant péremptoire, les dérives de cette modernité.

Cette standardisation visuelle se développe dans l'immédiat après-guerre, lorsque modernité et capitalisme se confondent et que la culture devient une industrie à part entière régie par des impératifs de marché. Staniszewski, déjà, observait dans son ouvrage le rapport étroit qui existe entre les vitrines commerciales utilisées dans les grands magasins (*department stores*) et les dispositifs employés par les musées. Le rapport à la publicité n'est d'ailleurs pas absent du travail de Meuris, puisqu'il réalise, parallèlement à son travail sculptural, des affiches publicitaires fictives invitant le spectateur à de fausses expositions.

Ce simulacre met en évidence, une nouvelle fois, des mécanismes, commerciaux et de communication, qui cernent l'exposition ou encore l'œuvre d'art elle-même.

La dénonciation des dérives de la modernité, qui par la standardisation des modes de présentation modifie profondément notre rapport à l'œuvre d'art, trouve certains de ses fondements les plus éloquents parmi les théories développées par les membres de l'École de Francfort, et chez Theodor Adorno plus particulièrement. C'est dans *La Dialectique de la Raison* (Adorno et Horkheimer, 1947), que les deux auteurs théorisent pour la première fois le concept d'*industrie culturelle*, dénonçant l'intrusion du mode de fonctionnement industriel dans la sphère de l'art et de la culture. Pour eux, les productions culturelles destinées à une classe moyenne émergente sont marquées par un processus de rationalisation et d'industrialisation propres au monde moderne. Adorno relève, dans sa critique de l'industrialisation de la culture, que le phénomène d'adoration des marchandises et de la *fétichisation* de l'objet qui a lieu dans le domaine la consommation de biens communs, s'étend désormais à celui de l'art et de la culture, affectant leur *aura* et leur indépendance présumées.

Tout en étant un admirateur fervent de l'art moderne, c'est bien la culture moderne et ses dérives qu'Adorno dénonce : celles qui normalisent les modes de production et de perception de l'œuvre d'art. Il signale ainsi l'aliénation progressive du spectateur, qui en est réduit à absorber toute la matière informative qu'on lui fournit sans possibilité de

remise en question. Les médias de masse auraient transformé les citoyens en consommateurs réifiés, déshumanisés et égocentriques. Comme l'ouvrier chez Marx, le spectateur est devenu, pour Adorno, un homme générique qui a perdu tout esprit critique. Sa conscience devient, à l'ère des *mass media*, une machine qui effectue des opérations standardisées. Ce sont désormais des « équipes de production » qui tracent à la place du « spectateur-consommateur » les cadres lui permettant de saisir le réel : il n'a plus qu'à se conformer à ce que l'industrie culturelle lui impose. L'individu intégré de force dans un système qu'il ne maîtrise pas, devient le rouage d'une machine qui le dépasse, il n'est plus qu'un élément de l'appareil culturel. L'emprise des médias modernes représente pour Adorno, et les fondateurs de l'École de Francfort, la faillite du « sujet pensant ».

Bien qu'Adorno concentre sa critique d'une part sur l'émergence des *mass media* (télévision, divertissement et médias d'information en particulier) et d'autre part sur la production musicale, il s'avère tout aussi pertinent aujourd'hui d'appliquer son analyse au domaine des arts plastiques qui ne déroge pas à cette forme « d'industrialisation », ni dans la production ni dans leur mode de présentation. C'est déjà ce que signalait avec une ironie grinçante Broodthaers en son temps, c'est également ce que les installations de Wesley Meuris dévoilent aujourd'hui : comment la médiatisation de l'information culturelle est soumise à une forme d'industrialisation qui prédétermine notre mode de perception du réel.

— Houda Hamid



Wesley Meuris, *Admission Tickets: Caravaggio's Masterpieces, free coffee ticket, ticket d'entrée*, 45 × 30 cm, 2012.

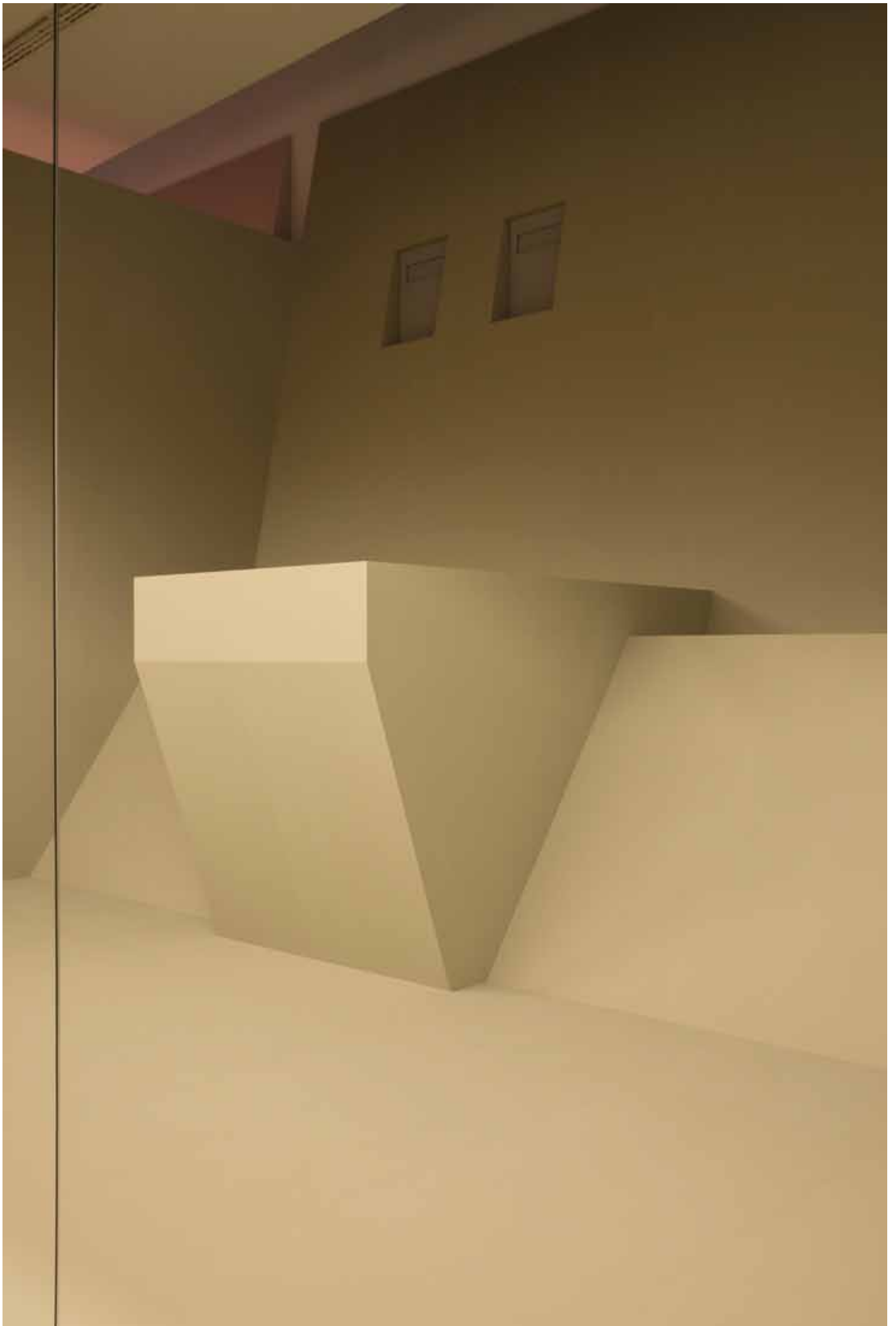


Wesley Meuris, *The Great White Journey*, affiche de la FEA (Foundation for Exhibiting Art and Knowledge) pour promouvoir la « première biennale organisée sur le 7^e continent par moins 30° », 100 × 80 cm, 2012.

- 1 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass, The MIT Press. 1998.
- 2 Lieven Van den Abeel, « Une architecture à "voir" – Les sculptures architecturales de Wesley Meuris », in: *Septentrion. Arts, lettres et cultures de Flandre et des Pays-Bas*, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel, n° 4, 2008, p. 5.
- 3 Elvan Zabunyan, « Artistes versus Musées, enjeux d'une pensée critique », in: *Cahiers philosophiques*, n° 24, 1^{er} trimestre 2011, p. 74-79.
- 4 Denis Briand, « Les archives lacunaires de Wesley Meuris », in: *Center for Collecting and Conservation of Art Information*, Rennes, Edition galerie Art&Essai et Anvers, galerie Annie Gentils, février 2010, p. 10-11.
- 5 Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, (trad. de l'all. Par E. Kaufholz), Paris, Gallimard, 1974. Le livre a circulé dès 1944 à New York sous le titre de *Philosophische Fragmente* avant d'être officiellement publié à Amsterdam en 1947 sous le titre définitif de *Dialektik der Aufklärung*, ce qui signifie plutôt « Dialectique des Lumières » ou « Dialectique de l'illumination ». La traduction de E. Kaufholz parue en 1974 chez Gallimard sous le titre *La Dialectique de la Raison* en est la première traduction française.
- 6 Olivier Voirol, « Retour sur l'industrie culturelle », in: *Réseau 2011/12*, n° 166, novembre 2011, p. 125-157.
- 7 *Ibid.*

Primate Enclosure

L'installation monumentale *Primate Enclosure* est divisée en trois sous-structures qui semblent prêtes à accueillir l'un ou l'autre animal pour la délectation du regard du visiteur. Cependant, face à un décor aseptisé, le spectateur n'est confronté qu'à son propre reflet dans le pan de verre. Devant son image d'observateur, il prend conscience du dispositif complexe et spécifique qui organise son expérience de regardant : la vitrine et l'intérieur des cages nous font songer aux zoos du 19^e siècle et les jeux d'ombre et de lumière terminent de produire une atmosphère propice au spectacle et à l'expérience esthétique. En déplaçant le regard du contenu au contexte qui l'entoure, Wesley Meuris révèle l'appareil, le mécanisme stratégique qui organise notre mode de perception.

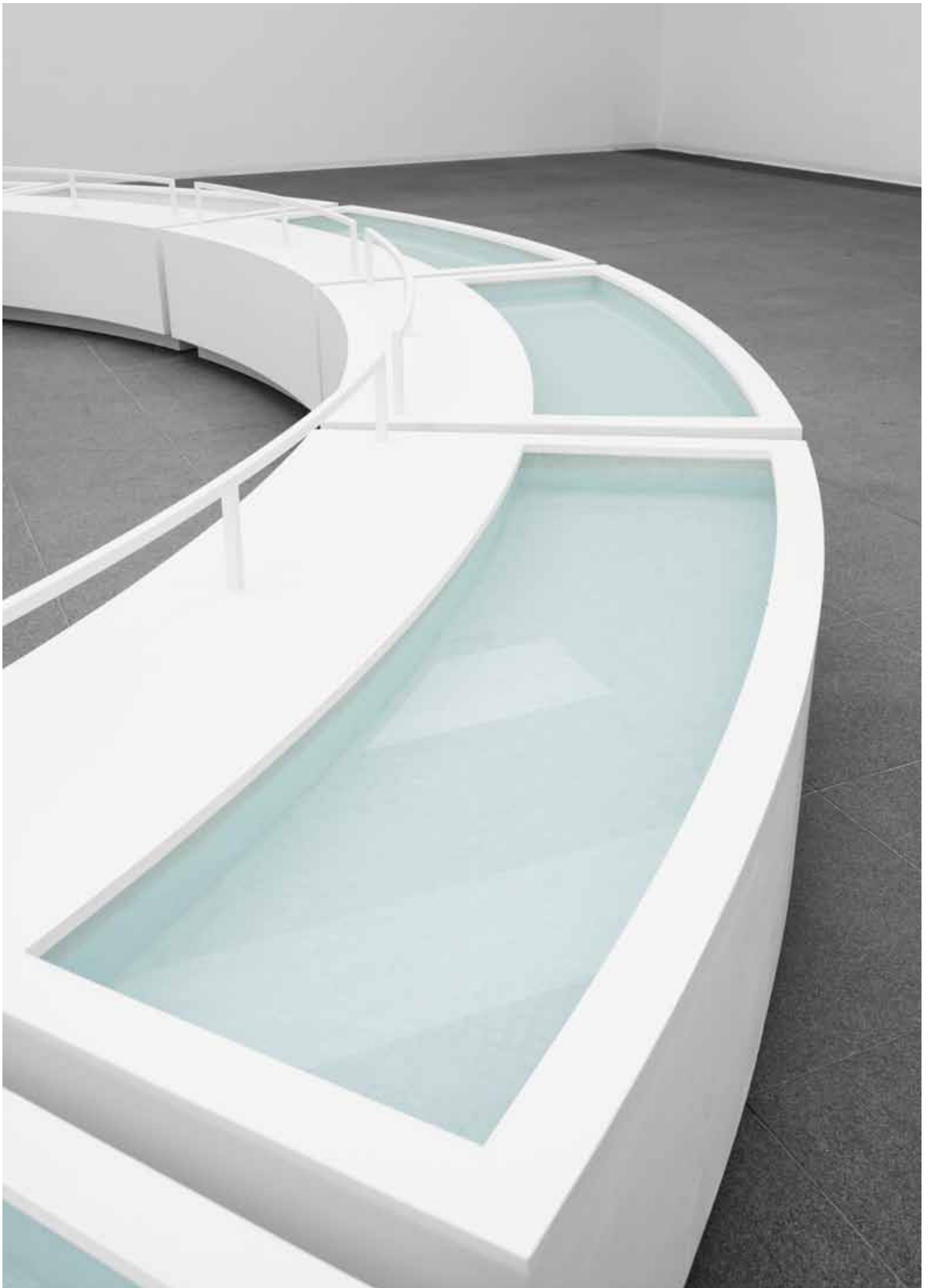




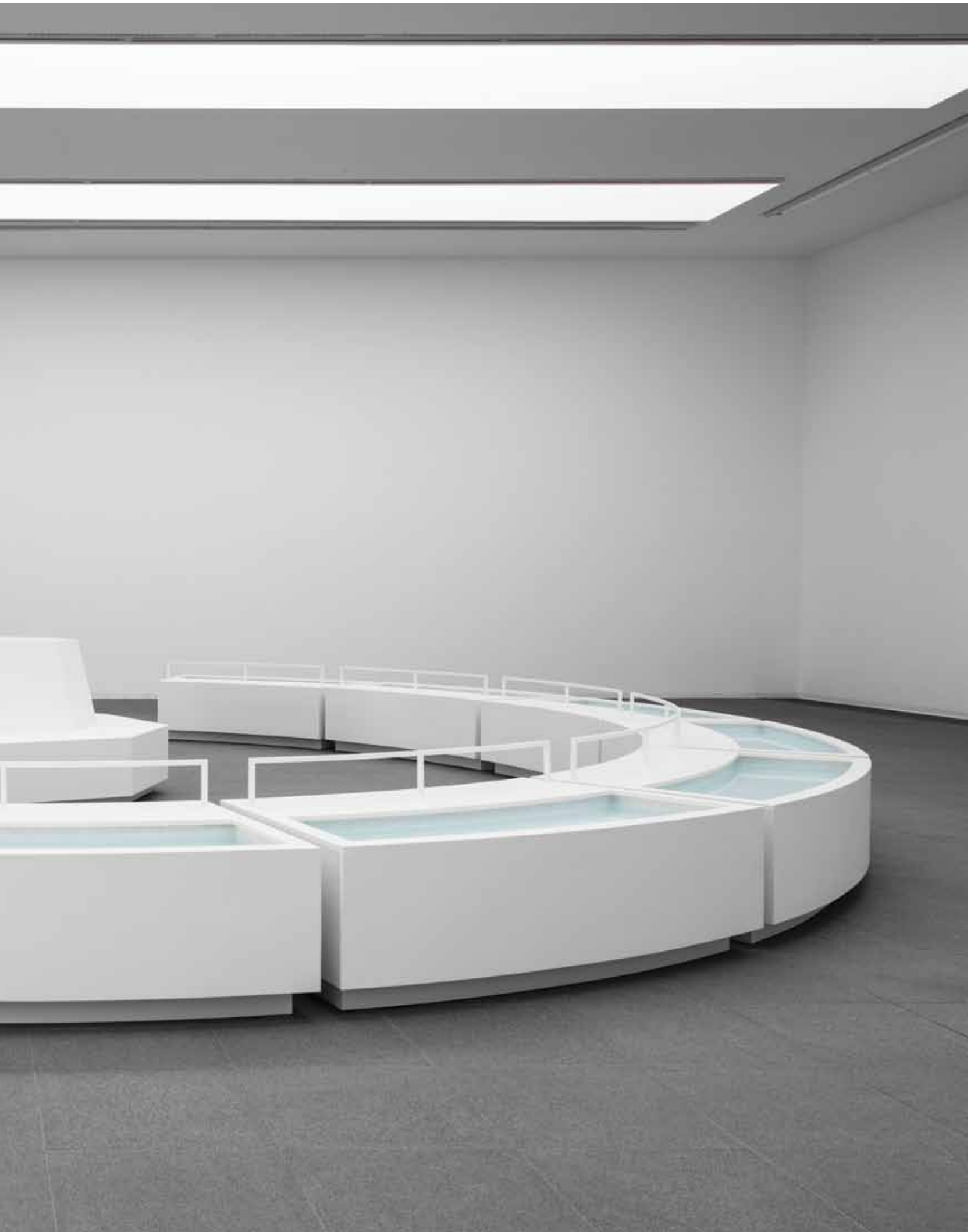


Panoramic Rotunda

L'installation *Panoramic Rotunda* est composée de dix bacs courbes chargés d'eau qui forment un cercle discontinu et incomplet. Ce dispositif suggère un lieu de rencontre, celui d'une fontaine au centre d'une place, mais reprend également la typologie des abreuvoirs de parcs animaliers. Une fois installé au centre du dispositif, sur le banc prévu à cet effet, le spectateur est en mesure d'observer le spectacle de ses semblables. Ceux-là ont, à leur insu, basculé de la position de « regardant » à celle de « regardé ». Ce dispositif circulaire n'est pas sans évoquer le panoptique, qui offre une vue panoramique à celui qui se trouve en son centre, une *vision omnisciente*.



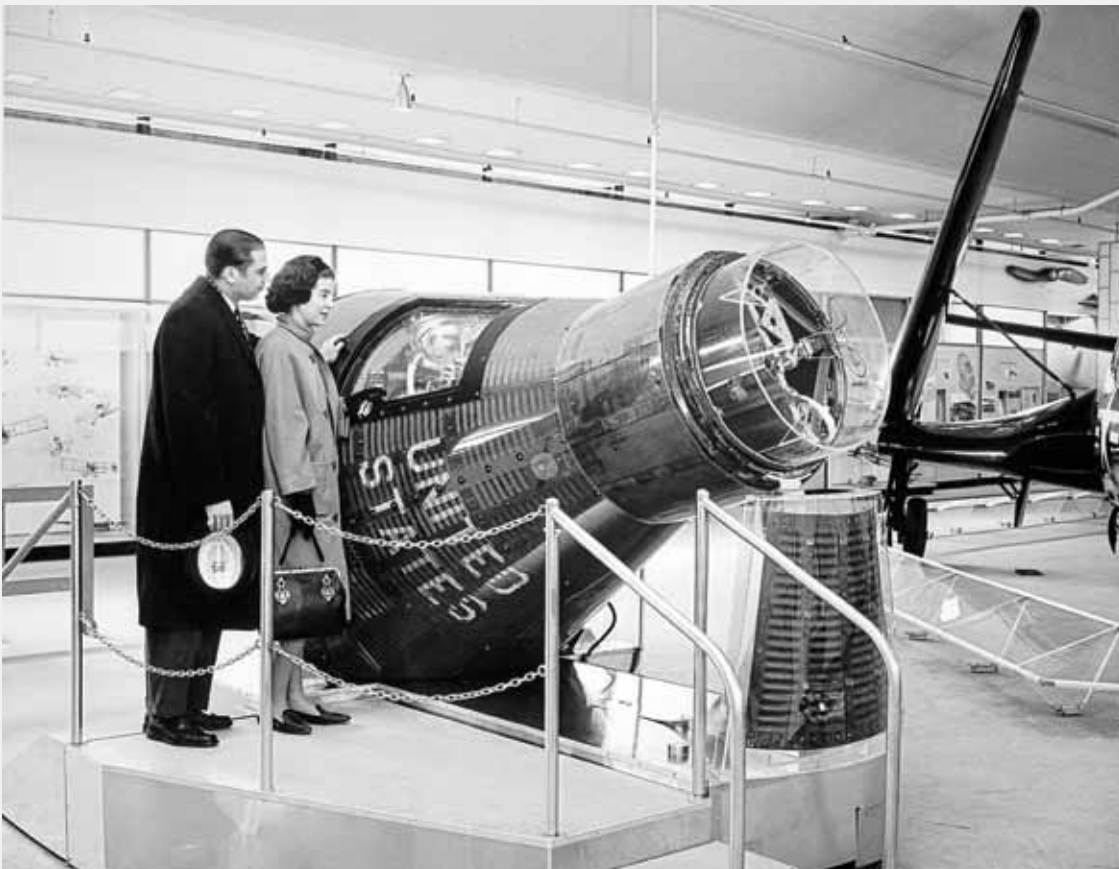




Cette sélection d'images historiques provient de mes archives. Toutes ces images illustrent un cadre architectural et/ou scénographique destiné à mieux comprendre le monde. Qu'elles soient ancrées dans le domaine scientifique ou dans celui du divertissement, ces images nous parlent toutes d'une manière d'appréhender notre environnement, naturel ou construit. Un désir humain de capturer le monde, de présenter de nouvelles technologies et d'expérimenter les aspects merveilleux de la vie. Ces constructions architecturales sont en équilibre, à équidistance, entre la dimension humaine et l'ampleur du monde. Elles constituent des fenêtres spatiales et temporelles ouvertes sur un désir accru de connaissance.

— Wesley Meuris

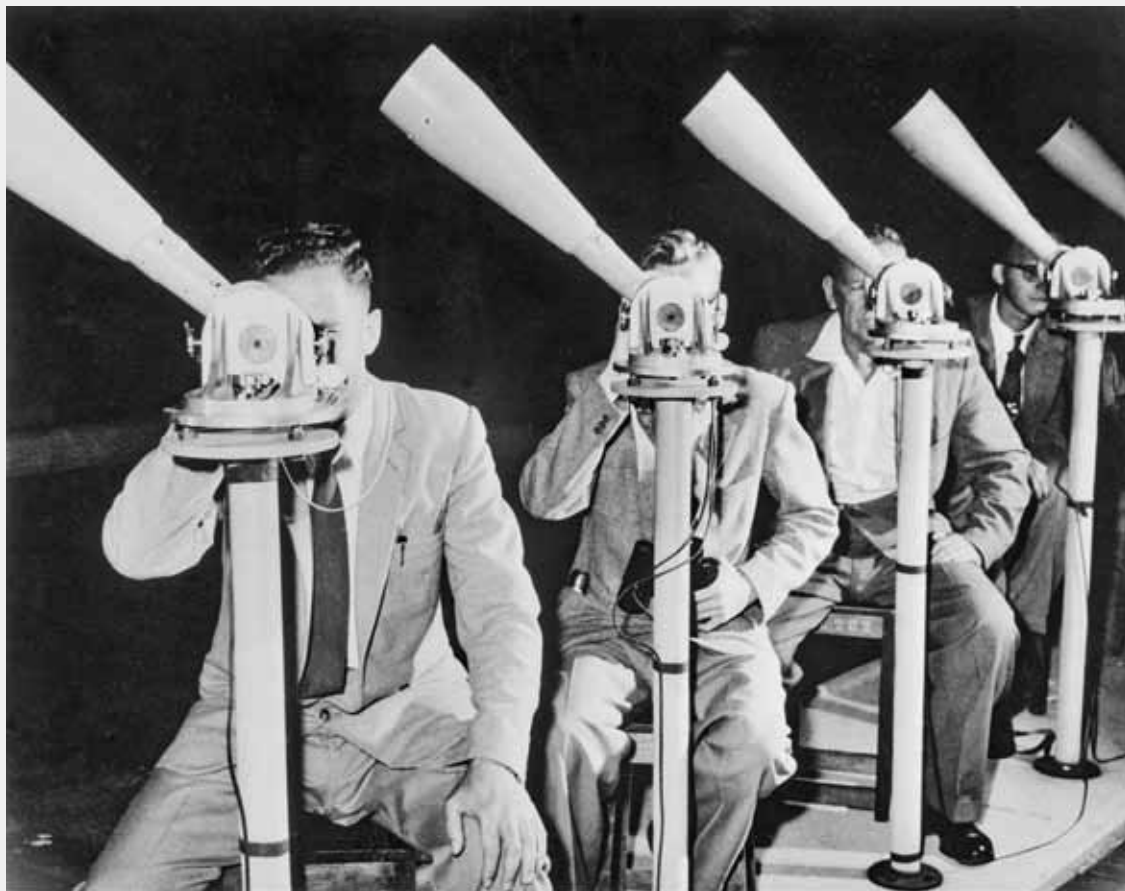
Visiteurs du National Air and Space Museum devant la capsule Friendship 7, Washington, entre la fin des années 1960 et 1975. Collection Smithsonian Institution Archives, History Div. (Image # 82-3306)



C'est dans la capsule Friendship 7 que John H. Glenn Jr. est devenu le premier Américain à graviter autour de la Terre, 10 mois après le vol inaugural du soviétique Youri Gagarine.

Bénévoles en train d'observer la Lune, Pretoria, 1965. Collection Smithsonian Institution Archives, History Div. (Image # 96-960)

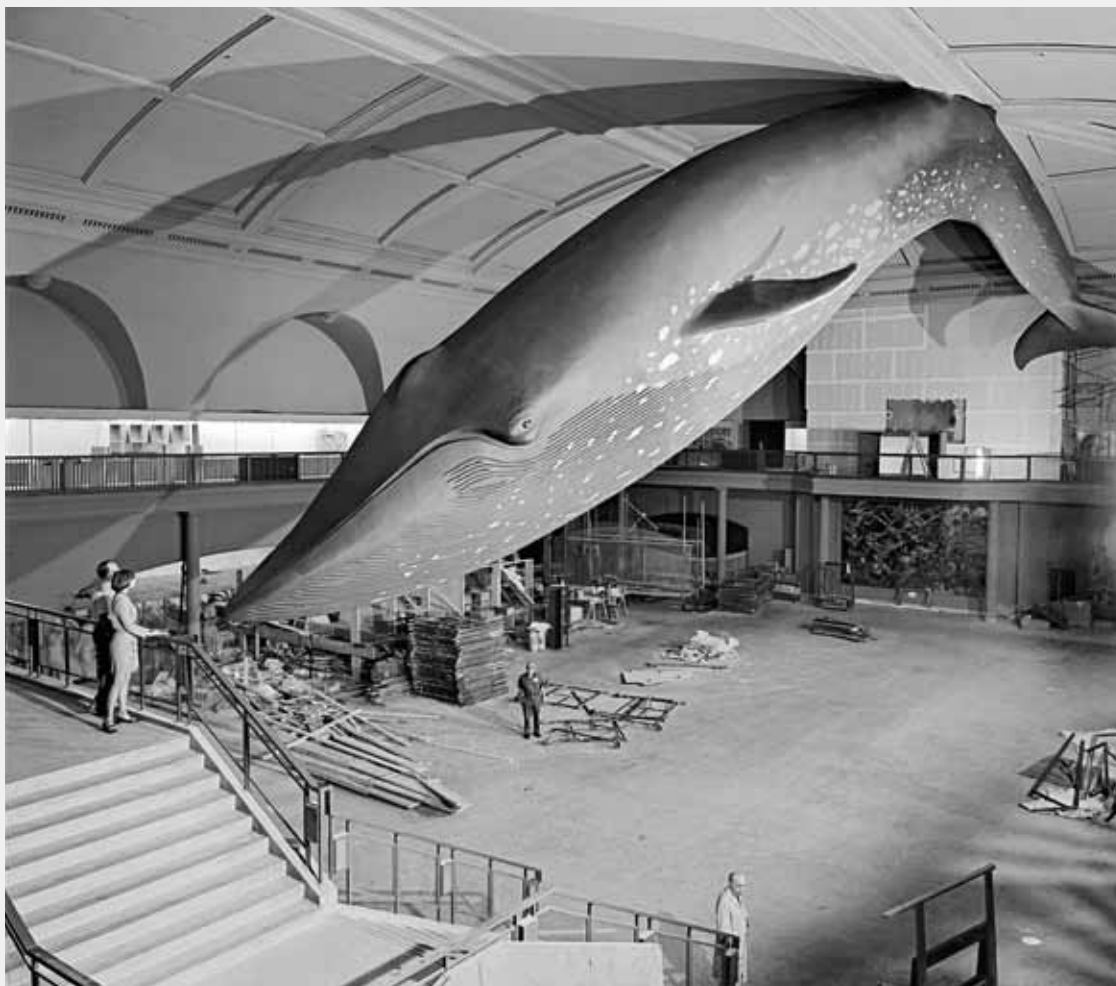
Une des cent équipes mondiales de suiveurs de satellites bénévoles, photographiée à Pretoria, Afrique du Sud, dans le cadre de l'opération Moonwatch du Smithsonian Astrophysical Observatory. Ils utilisaient une méthode particulière pour observer le ciel: chacun était chargé de surveiller une petite portion d'un quadrant de ciel spécifique, toutes ces portions se chevauchant. Pour observer le passage (devant la Lune) d'un satellite, chaque participant utilisait le modèle de télescope Moonwatch Apogee Scope, d'une puissance d'agrandissement de 20 et doté d'un objectif de près de 13 cm. Les équipes de l'opération Moonwatch assistaient un réseau optique de 12 caméras de poursuite Baker-Nunn.



Personnel de l'American Museum of Natural History déplaçant le squelette d'un brontosaurus, New York, 1938. Collection American Museum of Natural History, Library. (Image #289651)



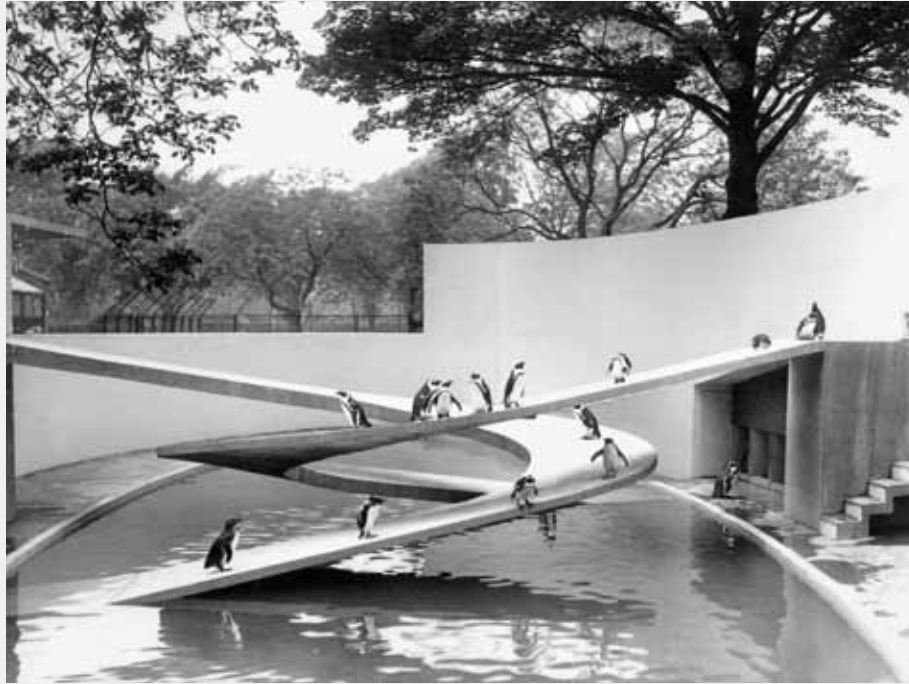
Personnel de l'American Museum of Natural History admirant la reproduction d'une baleine suspendue dans le Hall of Ocean Life (Hall des océans), New York, 1969. Collection American Museum of Natural History, Library. (Image #333998)



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



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



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



Concours des Chemins de fer, rideau final, Exposition universelle de New York, 27 mai 1939. Collection rarehistoricalphotos.com.

La foire était divisée en zones à thème, telles que la zone des transports, la zone des communications et systèmes commerciaux, la zone « alimentaire », la zone « gouvernementale » et ainsi de suite. La quasi-totalité des structures érigées sur le parc des expositions sortaient de l'ordinaire, beaucoup d'entre elles étaient même expérimentales à bien des égards. Leurs architectes avaient été encouragés par leurs sponsors (entreprise ou gouvernement) à se montrer créatifs, énergiques et novateurs. Promouvoir de nouveaux modèles de bâtiments, l'emploi de nouveaux matériaux et ameublements constituait ici la norme.



Futurama, exposition parrainée par General Motors, pavillon « Routes et Horizons », Exposition universelle de New York, 1939. © GM Corp. GM Media Archive



Des visiteurs parcourent environ 500 mètres dans des fauteuils sonorisés autour de la maquette d'une superficie de près de 11 km² représentant le monde futuriste de 1960 incluant des autoroutes automatisées. La maquette englobait également des villes, des paysages ruraux et des zones industrielles.

Le Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles remercie
Eeckman Art & Insurance et BNP Paribas Fortis pour leurs précieux soutiens.