

L'HÉRITAGE IMMATÉRIEL

LA COLLECTION AU BANC D'ESSAI

EXPOSITION DU 15 MAI 2014
AU MOIS DE JUIN 2015

Ici commence notre histoire est une série de trois expositions par lesquelles le MACBA jette un regard critique sur sa propre collection en revenant sur les cadres politiques, les collisions culturelles et les moments de rupture dans lesquels s'inscrivent les pratiques de l'art entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, tout cela à partir des axes de travail qui guident l'activité générale du musée.

Le titre de l'exposition qui constitue le premier volet de ce triptyque, *L'Héritage immatériel. La Collection au banc d'essai*, est inspiré de celui du livre *L'eredità immateriale* de Giovanni Levi, qui est considéré, avec Carlo Ginzburg, Piero Camporesi et Carlo Cipolla, comme l'un des fondateurs de la microhistoire italienne, une branche de l'histoire sociale qui fait prévaloir l'étude des processus demeurés inaperçus ou locaux sur l'analyse chronologique des grands événements historiques.

Les six domaines thématiques en lesquels l'exposition se décompose – « Le sacré et le populaire », « La rue, le plan », « Le corps et son envers », « Politiques de fiction », « Autobiographie et tautologie » et « L'intangible » – nous invitent à une réflexion sur un certain nombre d'expériences originales menées dans le champ de l'esthétique au cours de la période considérée. Pendant toutes ces années, à côté de certaines démarches dominantes – la nouvelle recherche du *genius loci* dans la peinture et d'autres arts, l'exotisme et l'orientalisme traduisant une quête d'évasion, la révision générale de l'histoire à partir d'*a priori* antimodernes et nostalgiques –, surgirent de nouvelles sensibilités, de nouvelles pratiques, disons microhistoriques de « resituation », qui connectèrent le politique au corporel, les processus populaires de tradition séculaire aux récits autobiographiques, ou encore la quête de l'Autre à la recherche sur le patrimoine autochtone.



Martin Kippenberger, *Alba*. Série *Retratos*, 1988. Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit particular, Barcelona. © Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Colònia. Foto: Gasull Fotografia

L'exposition porte donc un regard – mi-enthousiaste, mi-critique – tout à la fois sur la prolifération de genres musicaux qui reflètent le vécu des catégories sociales les plus précaires et les plus exploitées, sur les imaginaires collectifs qui réinventèrent le cérémonial urbain, sur la culture du *fanzone* – résidu de la société de consommation et cheval de Troie en son sein –, et sur la revendication de l'humour comme axe de leur travail par certains artistes fondamentaux, dont l'œuvre est trop souvent taxée de grandiloquente. Une place est aussi faite aux histoires de petits territoires qui, depuis des époques comme le Moyen Âge, l'Ancien Régime ou la Révolution française, servent de paradigme pour repenser l'économie et l'organisation sociale d'un nouveau présent, et, partant, pour remettre en question les modèles économiques thatcherien et reaganien qui prévalaient dans les années 1980. Elles sont abordées ici au moyen d'une démarche analytique très efficace que nous pourrions qualifier de « judiciaire », en suivant les thèses émises par Carlo Ginzburg dans *Le Fromage et les vers* ainsi que celles avancées par Leonardo Sciascia dans ses *révélés réels*, mais aussi en abordant, par une lecture féconde du marxisme, le rôle central de ce que l'on appelle « les classes subalternes ».

L'Héritage immatériel réunit un ensemble de 109 œuvres, dont certaines sont présentées pour la première fois au MACBA. À ces œuvres viennent s'ajouter de nombreux documents de l'époque – revues indépendantes, livres, articles de presse, bandes dessinées, etc. – et, en particulier, un espace sonore où l'on peut écouter diverses compilations musicales, allant du rock radical basque au pop gitan ou au bakalao. Une chronologie donne en outre des informations singulières et indique les changements historiques et culturels qui ont le plus marqué l'époque, de façon à fournir un éclairage supplémentaire sur les œuvres et l'exposition. Enfin, une bibliographie recense les ouvrages des

romanciers, poètes, essayistes et historiens ayant un lien avec les contenus de l'exposition.

LE SACRÉ ET LE POPULAIRE

Face aux interpellations successives dont les populismes de tout poil nous abreuvent, le peuple – la culture populaire – génère ses propres mécaniques de blindage et de propagation. Le langage en fait partie, les rituels communautaires aussi. D'autres *sacrements* liés aux façons de nier les discriminations de classe et aux combats pour faire entendre une voix différente, poétique et rebelle apparaissent. En même temps, la violence contre la norme et à l'encontre de l'espace physique de la ville sape les hiérarchies sociales et économiques. Le populaire n'a dès lors plus rien à voir avec le folklorique ; l'iconoclastie se mue en une façon de rendre au monde sa dimension sacrée, une manière de tirer l'au-delà religieux vers l'en-deçà politique. Mais ces opérations de sauvetage et de profanation n'ont cependant pas lieu dans la sphère de l'abstrait : elles se déroulent au sein même du territoire des usages ; dans l'humour et dans le jeu, par exemple. De la même façon apparaissent de nouveaux regards sur la nature qui repensent l'idée de sacralité qui lui est associée, anticipant les mouvements de tendance post-écologiste qui surgiront par la suite.

Cette section commence avec une œuvre que l'on pourrait considérer comme fondatrice pour les contenus généraux de l'exposition, *Mi pathos doy* (1981/1992), de Carlos Pazos, dans laquelle l'artiste montre comment à l'intérieur de toute rhétorique se niche sa propre parodie, un mélange de tristesse ancestrale et de célébration du rire. Vient ensuite une pièce de James Lee Byars qui fait référence à ses habituels cérémoniaux de la mort et de l'or. Juste après se succèdent des œuvres qui explorent les périmètres de l'humour le plus caustique, lequel constelle toute cette section. Cette succession d'œuvres commence par la réplique corrosive et mordante de Rafael Agredano sur Picasso, vu ici comme étant l'archétype par excellence de la masculinité pour l'histoire de l'art. Ensuite viennent *Troglodite Erudite* (1987), de Sandro Chia, véritable plaidoyer irrationaliste, et *Nina Hagen* (1982), d'Antonio Beneyto, où la chanteuse punk est harcelée par des insectes géants. Enfin, la série *INTERFACES* (1977), de Richard Hamilton et Dieter Roth, recrée les complicités entre les deux artistes et l'humour de la plupart de leurs productions communes.

12 libros, mueble C y mueble S (1988), de Pedro G. Romero, explore les rapports inattendus entre gag et mystique, traduction et trahison, aura et silhouette ; tout cela à l'aide de renvois à Ludwig Wittgenstein et à Walter Benjamin. Toujours avec une référence plus qu'explicite au « mobilier » vient ensuite *Inmensa* (1982), la maquette d'une sculpture de Cildo Meireles qui évoque les rituels d'ascension et la physionomie formelle des confessionnaires chrétiens. Dans une autre veine, les œuvres d'Eva Lootz et de Gabriel Orozco portent en elles un creuset de références sur le panthéisme de la nature et son caractère protéique. Un peu dans la même direction, Joan Jonas recrée, avec *Volcano Saga* (1989), une légende médiévale ayant pour cadre les paysages islandais et où une jeune fille fait des rêves qui peuvent prédire l'avenir. Enfin, *Mar* (1987), de Perejaume,

complète cet ensemble d'œuvres autour du naturel comme élément de fiction. Il convient aussi de mentionner *Sans titre (Leaf Drawing)* (1982), d'Ana Mendieta, œuvre par laquelle l'artiste pénètre dans le vaste territoire des rituels de fécondité païens et convoque la métaphore de la *Terra Mater*.

D'une façon non moins originale, Pepe Espaliú en appelle, lui, à la notion de sacré avec *Santo III* et *Santo V* (1988), qui renvoient aux « rites » sadomasochistes et au masque picassien – dans une lignée presque similaire à celle d'Agredano – ainsi qu'aux tout à la fois populaires et très raffinés ouvrages de sellerie en cuir. La dernière œuvre de cette section, qui pourrait aussi être considérée comme une œuvre-manifeste pour l'exposition, est la vidéo *Sacro Pagan* (1978), de Miralda, qui nous montre des cérémoniaux païens mobilisant les foules dans les rues des quartiers portoricains de New York.

Il convient aussi de mentionner la présence d'un ensemble d'œuvres de Joan Brossa, liées à la production poétique de Marcel Mariën et Nicanor Parra ainsi qu'aux *Beaux Arts* (1992) de Rogelio López Cuenca et qui se présentent comme une escapade par rapport aux questions abordées dans cette section, en avant-goût ou en prélude, si l'on peut dire, à l'exposition que le MACBA consacrera à Brossa en 2017.

LA RUE, LE PLAN

La ville postfranquiste semble se refondre sur la base des arguments avancés par les idéologues de la transition démocratique, c'est-à-dire à partir de politiques consensuelles masquant des velléités de surveillance et de contrôle urbain et d'une vision de la rue comme étant une passerelle purement festive, mais derrière laquelle se cachent pourtant des discriminations de nature économique, identitaire et sexuel. Par ailleurs, le plan perd son caractère topographique et recense désormais surtout les controverses géopolitiques, les nouveaux exils et les diasporas ancestrales. Néanmoins, la rue est aussi le lieu où prolifèrent les idées rebelles aux hiérarchies sociales, des sortes d'activismes qui s'opposent farouchement aux processus de touristification et de spectacularisation de la ville.

Cette section se déploie autour de quatre travaux cinématographiques où le collectif se mue en puissance hostile aux représentations de la ville sous un jour complaisant. Ainsi, *Numax Presenta...* (1980), de Joaquim Jordà, et *Gritos... a ritmo fuerte* (1984), de José María Nunes, constituent un recueil de témoignages oraux sur l'autogestion ouvrière et les dynamiques des groupes de musiciens de la Barcelone des années 1980, respectivement. De leur côté, *Eleccions – crisi* (1978), un travail paradoxalement très actuel de Francesc Abad et Ramón Santos, et *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape* (1987), de Francesc Torres, nous invitent à un voyage complet à travers l'histoire politique de l'Espagne depuis les ruines de la ville de Belchite, montrées moyennant des archives de la guerre civile (superposées à des images plus récentes de batailles urbaines dans le sud du Bronx), jusqu'au rituel automatique de la démocratie, avec ses protocoles de chosification de l'idéologie.

Tout de suite après viennent les œuvres de Miguel Trillo et José Antonio Hernández-Díez, qui se réfèrent toutes deux aux signes d'identité des (bien plus que) tribus transitant par la ville en voie de reconversion industrielle. On peut voir aussi ici l'agit-prop d'Agustín Parejo School, et, en contraste, le regard frontal et topographique de Manolo Laguillo, dont l'apparente froideur ne cache pas d'où (toujours au niveau de la rue) est photographiée la ville. À côté de toutes ces manifestations du « brouhaha » urbain, on verra les travaux avec des modèles textiles de Katalin Ladik, les atlas couverts de boue de Pere Noguera et les cartes relatives à la mémoire de l'holocauste de Guillermo Kuitca, une sorte de cartographie sans fin au sein de l'Histoire. Une série dont le titre dit tout, *Utopia* (1977-1985), de Lothar Baumgarten, clôt cette section.

LE CORPS ET SON ENVERS

S'interroger sur la face cachée de son propre corps revient à s'en prendre à la normativité du corps social. Du rejet du genre imposé à la négation du paradigme phallogratique, bourgeois et patriarcal, des technologies d'altération de la conscience à l'altérité comme « machine de guerre » surgissent en ce moment des tendances biopolitiques nouvelles qui rejettent les rôles préétablis et hissent le corporel et la sexualité au rang de nouveaux fondements idéologiques et vitaux. En même temps, la monstrosité acquiert un statut renouvelé, dans la mesure où elle n'apparaît plus seulement comme un produit de la fantaisie romanesque, mais aussi comme l'anticliché de la beauté aseptisée et de l'uniformité bien propre sur elle louée par la social-démocratie.

Cette section associe les photos de Violeta la Burra (1977) signées Humberto Rivas au « monde macho » de *Sábado* *legionario* (1988), de Javier Codesal, le visage abject de *Cap* (1981), de Joan Ponç, à la main aberrante et « métrique » de *Cones on Fingers* (1979), de Jana Sterbak – qui fait penser à d'autres de ses travaux sur la douleur et sur ce qu'il y a au-delà du désir –, ou encore les gestes de Bruce Nauman (1994) et les ombres d'Helena Almeida dans *Desenho habitado* (1977) à la collection de lits défaits tant de fois imitée de Hans-Peter Feldmann (1990). De son côté, la nature morte d'absences de la *Série Aparences: La maleta* (1994), d'Eulàlia Valldosera, trouve son contrepoint dans *The Life of Phyllis* (1979), une vidéo de Tony Oursler qui renvoie ironiquement à Phyllis, personnage de la mythologie grecque très présent dans la poésie pastorale. Cette section se ferme sur *The Kiss* (1984-1985), de Raphael Montañez Ortiz, où le cinéaste raille les stéréotypes narratifs et sexuels du cinéma hollywoodien, comme le faisaient d'autres artistes de la même époque sur la scène nord-américaine.

POLITIQUES DE FICTION

La fin de la dictature franquiste a entraîné une sorte de libération par rapport aux différents engagements politiques, tandis que la culture des loisirs devenait le nouveau signe des temps, le visage souriant et parfois cynique de l'État providence. Les histoires de divertissement urbain se substituent aux brochures programmatiques, et les grands intellectuels sont supplantés par les héros et les espaces de fiction. Pourtant,

des artistes et des écrivains comprennent que cette « chose feinte » ne concerne pas seulement des événements et des personnages imaginaires, mais qu'il s'agit peut-être surtout d'un faux-semblant que l'on pourrait qualifier de *peossoen* – Pessoa a précisément été remis à l'honneur au cours de ces années-là –, et que, derrière le faux-semblant, se cache une vérité intense et en rien acritique, masquée seulement par ce que nous appelons la vraisemblance. Cette section s'intéresse aux dessous politiques du « genre romanesque », cette nomenclature étant comprise ici comme quelque chose qui n'a pas à voir qu'avec le roman ou l'industrie culturelle, mais aussi, et plus particulièrement, avec l'utilisation du langage littéraire et l'invention de patrimoine collectif, comme l'avait bien vu Borges, autre écrivain clé de cette époque.

Un premier groupe d'œuvres nous montre l'artiste devenu matière et sujet de ses propres fictions. On y trouvera aussi bien *La chuleta* (1991) d'Isidoro Valcárcel Medina, une œuvre qui convoque l'outil « pédagogique » qu'est l'antisèche (*chuleta* en espagnol) pour raconter le feuilleton public de l'acte créatif, que *Disfruta de una semana en Río de Janeiro* (1990), du groupe Estrujenbank, ou *Sans titre (Série Snapshot, Part I)* (1988), de Mabel Palacín et Marc Viaplana, où les deux auteurs incarnent l'archétype légendaire de Bonnie & Clyde. Dans un autre esprit, et jouant sur les divergences et les points communs entre science, mythe et littérature – et à nouveau pas très loin de Borges –, on verra *Fauna* (1989), de Joan Fontcuberta et Pere Formiguera. Dans un autre registre encore, *The Live! Show (April 29, 1983)* (1983), de Jaime Davidovich, nous montre un épisode du programme diffusé par la Manhattan Cable Television entre 1979 et 1984. On y voit l'artiste incarnant le personnage du Dr Videovich, qui apprend aux téléspectateurs comment déconstruire le journal télévisé du soir et de quelle façon peindre sur du velours. John Torreano, commentateur invité, nous donne son avis très original sur l'art contemporain. *Our Progress Lies in Hard Work* (1977-1978), d'Art & Language, clôt cette section.

Vient ensuite un autre groupe d'œuvres qui nous interpellent à propos des nouvelles fictions sociales, dont beaucoup ont été créées par des laboratoires de marketing et de publicité, ou interrogent les systèmes de signes : dans le cas de Gary Hill à propos de l'importance du montage et du copier-coller pour les langages télévisuels, et dans l'exemple de Daniel G. Andújar autour du pouvoir iconique des logos des grandes multinationales. Enfin, *Recinte núm. 6* (1981), de Sergi Aguilar, et les dessins de Peter Friedl questionnent la nature spectrale de l'objet sculptural et de l'objet représenté, respectivement. Cette section se termine avec les photos de « célibataires » de Jean-Louis Schoellkopf (1988) et avec *Actes irréversibles* (1978), un ensemble de photos de la performance *Holocauste pour un ballon* de Jaume Xifra.

AUTOBIOGRAPHIE ET TAUTOLOGIE

Deux mouvements introspectifs – et d'une certaine façon symétriques – ont marqué les pratiques esthétiques de cette période : l'un est le retour de l'artiste à sa biographie, l'autre est le retour de l'art à ses propres périmètres linguistiques. Il s'agit

bien évidemment dans les deux cas de tautologies, et plus encore de gestes « endogames », mais dans l'autisme de l'un et de l'autre affleure aussi l'idée d'un récit commun, d'une sorte de dispute non tant pour s'emparer du discours que pour trouver la parole germinale, une langue distincte et encore jamais empruntée, nouvelle et propre à la fois, qui élargit le sens de ressources littéraires comme le monologue dramatique ou ce que l'on appelle le courant, ou flux, de conscience.

Cette section commence avec les travaux de quatre artistes qui personnifient, chacun à sa manière, les opérations autobiographiques et tautologiques évoquées plus haut. Ainsi, Martin Kippenberger nous donne, avec deux collages où apparaissent la duchesse d'Alba et la comtesse de Romanones et qui appartiennent à la série *Retratos* (1988), une bonne illustration de l'humour cinglant, corrosif et fin-de-siècle qui caractérise toute son œuvre. De son côté, Joseph Beuys nous renvoie, avec *Bandera F.I.U.* (1985), à la Free International University, « un endroit où communiquer, travailler et s'interroger sur l'avenir de la société », comme le dit le slogan de cette université dont les principes sont énoncés dans le manifeste rédigé par Joseph Beuys et Heinrich Böll en 1973. Que le livre le plus connu de Böll soit *La Grimace* (1963) nous donne une idée de la dimension histrionique plutôt que prophétique, clownesque plutôt que chamanistique, apportée par Beuys dans cette section. Pour sa part, Félix González-Torres exprime son dédain pour ce qui est rhétorique ou grandiloquent, son rejet de l'habileté et du brillant, et son pari pour une meilleure prosodie et pour ce qui pourrait être qualifié de nouveau « conceptisme », une espèce de rhétorique filtrée et amincie, jusqu'à l'essentiel, par le tamis du minimalisme. Enfin, Mike Kelley, avec *Fresh Acconci* (1995), réalisé en collaboration avec Paul McCarthy, nous montre jusqu'à quel point il y a dans les complexités de sa propre biographie, aussi, le portrait d'une façon vitaliste et dionysiaque, hors de tout compartiment étanche, de comprendre l'art.

Amplifiant les aspects symbolisés par ces quatre artistes, plusieurs œuvres forment des groupes sémantiques à leurs alentours. *Partenón de Libros* (1983), de Marta Minujin, et *Liegender*, de la série *Erinnerungspur* (1979) de Dieter Appelt, expriment la puissance du corps faisant irruption dans l'espace public et dans l'espace privé, respectivement, et constituent deux œuvres clés pour comprendre l'époque. Tandis qu'avec *Martillo* (1977) Manolo Quejido explore la nature tautologique de la représentation picturale, *Pintar es fácil* (1989), de Muntadas, porte avec ironie un regard subtil sur un certain type de peinture commerciale caractéristique des années 1980. *Fx bis Zz* (1990), de Thomas Locher, *La triple negación* (1988), de Juan Luis Moraza, et *Corner Piece* (1992), de Richard Artschwager, témoignent tous trois de l'intérêt de leurs auteurs pour les problèmes linguistiques, spatiaux et conceptuels et dénotent des influences du structuralisme. Les œuvres d'Ignasi Aballí, *Pols* (1991), et de Günther Förg, *Bleibild* (1987), illustrent les recherches de ces deux artistes sur le support, les matériaux et la condition même de ce que l'on a coutume d'appeler la plasticité. Enfin, Sans titre (*Bulletin Board: Match Book Covers*), qui fait partie du *M.I.T. Project* (1990-2009) de Matt Mullican,

nous invite à nous interroger sur les processus qui transforment le fait empirique en discours abstrait et symbolique, en projetant vers l'avenir, comme pour la clore, le discours tenu par l'exposition jusqu'ici.

L'INTANGIBLE

Sous cet intitulé sont regroupées cinq compilations sonores réalisées par Víctor Lenore, journaliste et critique musical. Avec pour titres « La démocratisation de la fête », « Chroniques de quartier », « La Movida », « La “racaille” avait raison » et « Isolement indie », elles sont accompagnées de listes de chansons, de documents, de citations et de textes qui apportent un éclaircissement bien venu sur leur contenu.

Visites guidées quotidiennes
(comprises dans le prix de l'entrée)
Consultez les horaires et les langues sur www.macba.cat.

Heures d'ouverture
En semaine, de 11 h à 19 h 30
Les samedis, de 10 h à 21 h
Les dimanches et jours fériés, de 10 h à 15 h
Fermé les mardis non fériés
Ouvert le lundi

Exposition organisée et produite par le Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
Commissaires: Valentín Roma en collaboration avec Víctor Lenore, Antònia M. Perelló et Julián Rodríguez.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
www.macba.cat

Ce projet fait partie du programme des célébrations du tricentenaire des événements de 1714.

1714/2014  Generalitat de Catalunya

Sponsor pour l'accessibilité :

 Fundación REPSOL

Partenaires médias :

 3 CATALUNYA RÀDIO

Dans le cadre du :

internationale

Suivez-nous sur :

