

Christian Bernard

Le Bâtiment_1

Pour comprendre comment finalement le Mamco s'est trouvé implanté dans le bâtiment qui est aujourd'hui pour une grande part le sien, il faut peut-être remonter bien plus tôt dans l'histoire et des musées et de ce musée. Le point de départ, me semble-t-il, dont nous sommes une des ultimes résultantes, c'est ce qui passe dans les années 60, aux États-Unis, surtout à New York et dans New York, à Soho, époque où les artistes investissent dans un quartier progressivement abandonné par beaucoup d'entreprises artisanales ou commerciales, ce qu'on a appelé les Lofts. Ils y vivent, ils y travaillent et ils y montrent leur travail. L'exemple plus remarquable est l'immeuble de Donald Judd, à Soho. Ce moment historique, économique, même politique de l'histoire de New York et de l'art, va trouver sa traduction, son retentissement ou sa réponse, dans cet investissement des lofts et surtout dans ce qui s'y produit parce qu'il y a beaucoup d'interaction entre le lieu et ce qui s'y fait. C'est le moment de l'art minimal, du Process art. Quand Richard Serra réalise ses *Splashings*, quand il projette du plomb fondu dans les angles faits par le sol et le mur, il le fait dans un lieu propice à cela et le loft devient le moule de cette sculpture moulée. Il y a une congruence très forte entre beaucoup des œuvres produites qui sont souvent réversibles, processuelles et qui ont un caractère artisanal ou industriel plus que jamais auparavant dans l'histoire de l'art. À partir de là, ces espaces spacieux, aisément disponibles à l'époque, vont fournir un modèle, vont devenir un type de lieu pour l'art et par exemple Donald Judd va non seulement y travailler et y vivre mais y montrer des œuvres à lui et également des œuvres des artistes dont il partage une grande partie du projet. Ça peut être le cas de Dan Flavin ou de Carl André et par exemple pendant des décennies on a pu voir dans la vitrine de son immeuble à Soho, une petite pièce de Carl André qui s'appelle *Empire*, et qui est faite d'une pile de briques qui doit monter à 70-80 cm de haut et qui est une sorte de synecdoque de toute l'œuvre de Carl André et qui a été posée là sur le plancher, à la vue de tous les passants comme n'importe quel objet dans une boutique, mais dans une totale solitude et dans une densité étonnante. Après, Donald Judd va développer cette idée critique du musée qui le conduira à chercher un endroit quelque part aux États-Unis, où il puisse développer avec ses amis, et sa collection et les œuvres que lui déposaient ses amis, une sorte de contre-musée qui va trouver son site à Marfa au Texas, dans un ancien aérodrome militaire, qui d'ailleurs avait servi de camp de prisonniers pour les prisonniers allemands pendant la guerre de 1939-1945. Là, dans ces très grands espaces des entrepôts pour les avions et les baraquements militaires, ainsi que dans des hangars qui se trouvent dans le village de Marfa, – qui sont le long de la voie ferrée et qui servaient à entreposer des balles de coton, à l'époque où on produisait du coton dans cette région –, il a développé d'immenses espaces accueillant des installations monographiques permanentes. Deux grands hangars, le long de la voie ferrée, accueillent 80 sculptures de John Chamberlain. Lui-même, dans les deux principaux bâtiments pour les avions, a développé une énorme pièce en 100 éléments. Sur la piste d'atterrissage, en face, il a développé une suite de sculptures qui fait un mile de long. C'est au milieu de nulle part entre El Paso et El Rio, mais il y a cette idée d'un espace trouvé, à peine aménagé, qui est entièrement déterminé par ses fonctions antérieures et purement fonctionnaliste dans sa structure, très pauvre du point de vue des matériaux employés, très puritain, et cette idée d'une permanence

d'ensembles monographiques et Donald Judd va beaucoup argumenter sur ce point dans une opposition effective au mode de fonctionnement des musées qui n'a guère changé depuis. C'est dans cette perspective que la Dia Art Foundation, à New York, qui avait soutenu au départ le projet de Marfa, a développé son bâtiment à Chelsea, qui est le type même d'un bâtiment à vocation industrielle et commerciale très basique et dans lequel sans produire beaucoup de modifications, ils ont installé un lieu pour l'art qui aujourd'hui est en voie de désaffectation mais qui a fonctionné pendant des années d'une façon exemplaire, reposant non pas sur l'idée d'une présentation de collection monographique permanents mais sur des expositions monographiques de durée longue de cinq six mois par an. Tout cela se développe dans la deuxième moitié des années 80, mais ça a créé un précédent qui était pour une part clairement théorisé et pour une autre part clairement mis en pratique. Urs Rausmüller qui animait à Zurich dans les années 70 un espace qui s'appelait Ink, et qui à ce moment-là a commencé à travailler pour la Collection Krecks, à développer une collection d'art contemporain très sélective et très ambitieuse – qui est aujourd'hui encore une des plus belles collections en Europe, centrée sur un petit nombre d'artistes, – très instruit des réflexions de Judd et de cette nouvelle attitude vis-à-vis de la monstration de l'art qui ne passait pas par l'architecture d'un musée, ni l'institution d'un musée, mais par une sorte d'autocommandite et d'appropriation très simple et très sommaire d'espaces disponibles issus de l'industrie, un jour cette collection Krecks, il lui a cherché une implantation et finalement, en 1985, se sont ouvertes à Schaffhouse, les Hallen Für Neue Kunst, qui sont encore un lieu majeur de l'art en Europe, c'était dix ans après le transfert d'une technologie théorique et pratique du contre-musée en Europe. Ce qui s'était imaginé dans les années 60 et qui avait commencé à se mettre en œuvre dans les années 70 aux États-Unis sous l'impulsion de Donald Judd relayé ensuite par la Dia Art Foundation, Rausmüller en produit une réplique, comme on dirait d'un tremblement de terre, à Schaffhouse, dans une usine très largement semblable à celle qu'occupe le Mamco aujourd'hui dans sa structure, dans sa volumétrie, dans son dispositif en plateaux. En 1985, ça fait déjà plus de dix ans qu'à Genève une association milite pour que soit créé à Genève, un musée d'art moderne, on ne parlait pas encore de musée d'art contemporain, en 1973, quand l'association s'est créée. L'irruption très impressionnante des Hallen Für Neue Kunst change sensiblement la donne, parce qu'on a là un exemple de structure pour l'art qui n'est pas véritablement un musée, au sens où on l'entend académiquement en Europe, mais qui présente des œuvres de grande qualité avec une sorte d'exactitude de la relation entre le contenant et le contenu. L'association qui milite pour ce futur musée qui sera le Mamco, voit là un point d'appui pour appliquer son levier, et n'ayant pas la disponibilité de la collection Krecks, se tourne vers Panza di Biumo s'il ne voudrait pas déposer sa collection à Genève. Il se trouve qu'à la fin des années 80, la Société genevoise des instruments de physique décide de se délocaliser dans la périphérie de la ville. Profitant de la forte spéculation immobilière, elle décide de vendre son site au sein de la ville. Elle le vend à des promoteurs immobiliers. L'Association se mobilise pour persuader les pouvoirs publics municipaux de racheter l'un des bâtiments de ce site. Ce qui va servir d'argument principal, c'est cette analogie entre le bâtiment de Schaffhouse et le bâtiment de la Cip. L'association dit sommairement : achetez-nous ce bâtiment et on va vous faire un musée. On trouvera bien des œuvres à mettre dedans. La Ville achète le bâtiment et trouve de l'argent pour l'aménager, non pas du point de vue de sa fonction future, mais du point de vue de la protection des personnes : escaliers de secours, portes pare-feu, révision des fluides. Et c'est tout, on a un bâtiment désaffecté mais réaffectable, du point de vue de la sécurité mais sans autre commencement d'aménagement. Mais on a un bâtiment comparable à celui de Schaffhouse, qui lui-même est une forme de synthèse verticale de Marfa. L'association se retrouve

affectataire d'une grande partie de ce bâtiment. A ce moment-là, la ville voit ses recettes de plus en plus restreintes, donc ses capacités d'action limitées et elle se tourne vers l'association en lui disant : « vous avez le bâtiment, nous ne pouvons pas faire plus... débrouillez-vous pour faire le musée que vous avez promis. » L'association n'avait pas d'argent, quasiment pas de collection, un petit groupe de 80 pièces dont quelques unes très belles, mais l'ensemble pas si extraordinaire que ça. Elle n'avait pas d'autre projet que de se dire, on va convaincre un collectionneur de mettre sa collection chez nous. Les collectionneurs ne se précipitaient pas au portillon. Ce qui fait que l'association a décidé à ce moment-là de faire transmettre la patate chaude à quelqu'un d'autre et de chercher quelqu'un qui pourrait imaginer un projet et le porter. À la suite d'un processus très minutieux et consciencieux de discussions avec différents acteurs du monde de l'art, dont j'étais, elle a conclu que ce que je lui disais lui paraissait plus convaincant sachant que d'autres personnes qui avaient été contactées ont préféré se défausser, ne pas donner suite, eu égard à l'étendue des difficultés qu'elles entrevoyaient.

