



Ci-dessus

Vue de l'exposition
« Raid the Icebox 1, with
Andy Warhol », Musée
d'art de la Rhode Island
School of Design, 1970.
Source : Archives de
la Rhode Island School
of Design.

« Raid the Icebox 1, with Andy Warhol » et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche

« Nous avons beaucoup appris des six longues visites de Warhol dans les réserves. D'une part, notre compréhension de sa pratique, de sa vision, s'est accrue. Et la conscience que nous avons de notre propre travail de conservateurs en a été doucement altérée [...]. Au final, en sélectionnant ce qu'il a choisi, c'est Andy Warhol qui deviendra partie prenante de l'œuvre/1. »

Invitation lancée à l'artiste par l'institution muséale, la *carte blanche* est destinée à mettre en chantier, au sein du musée, un projet reposant sur une prémisses déterminées par l'institution, mais dont les paramètres sont pour l'essentiel établis par l'artiste/2. Dans ce contexte, ce dernier peut se voir offrir de réaliser une exposition à partir de la collection permanente, en adoptant en quelque sorte l'approche du commissaire pour l'occasion, ou encore de mener librement des recherches à l'intérieur de l'institution afin de concevoir une œuvre autonome dont la toile de fond serait le musée, ses archives, ses collections ou ses pratiques. Distincte de la commande, la carte blanche implique que l'on donne les pleins pouvoirs à l'artiste. Évidemment, ces pouvoirs ne peuvent être dans les faits illimités, ne serait-ce que parce que l'artiste doit d'ordinaire intégrer, pour le bien de la réalisation du projet, une équipe composée des membres du personnel de l'institution qui agiront à titre d'interlocuteurs ou de collaborateurs. Les motivations qui sous-tendent aujourd'hui la formulation de cartes blanches et celles qui ont conduit à lancer ce type d'invitation aux artistes dès 1969 ont certainement

/1 Daniel Robbins, « Confessions of a Museum Director », dans *'Raid the Icebox 1, with Andy Warhol'. An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, catalogue d'exposition, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1969, p. 14.

/2 Ces recherches autour de la carte blanche ont été menées dans le cadre du groupe de recherche et de réflexion en muséologie *Collections et impératif évènementiel* (CIECO), que dirige Johanne Lamoureux (Université de Montréal) et qui est composé des chercheuses Marie Fraser (Université du Québec à Montréal) ainsi que Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais).

/3 Pour un survol des textes fondateurs de la critique institutionnelle, voir les anthologies dirigées par Alexander Alberro et Blake Stimson, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass. et Londres, MIT Press, 2009, ainsi que celles de John C. Welchman, *Institutional Critique and after*, Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS] Symposia, Zurich, JPRIRingier, 2006.

/4 On situe la première vague du mouvement de la critique institutionnelle à la fin des années 1960 et au début des années 1970 et la seconde vague à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Alexander Alberro, « Institutions, Critique, and Institutional Critique », dans Alexander Alberro et Blake Stimson, *op. cit.*, p. 2-19. Des auteurs tentent de définir une troisième vague du mouvement à partir des années 2000. Gerard Raunig et Gene Ray (sld), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFlyBooks, 2009.

/5 Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, p. 13.

/6 L'anglais privilégie d'ailleurs les expressions *museum intervention* ou *artistic intervention* pour désigner tout projet d'artiste se déroulant au musée, incluant la carte blanche. Lisa G. Corrin parle même de *museumism*

évolué au gré de la transformation des pratiques tant artistiques que commissariales et institutionnelles. Si l'on scrute les origines de cette approche, on constate que mis à part le cas d'espèce que constitue l'exposition « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol » (1969-1970) sur lequel nous reviendrons, ce sont d'abord les artistes qui ont cherché à infiltrer le musée d'eux-mêmes et à travailler à partir du cadre culturel que celui-ci représente. D'ailleurs, ces rapports entre artistes et musées se sont souvent incarnés au sein de la critique institutionnelle/**3** à partir de la fin des années 1960. Associés désormais à la première vague du mouvement/**4**, ces artistes « [...] ont tous à leur façon compris le site d'exposition non seulement en termes physique et spatial, mais comme cadre culturel défini par les institutions d'art/**5** ». L'art contemporain né dans la foulée des années 1960 a fait du musée sa destination première, son lieu de création et même son objet d'étude. Prenant ainsi forme dans les salles d'exposition du musée, l'art contemporain voit de plus en plus l'artiste se faire tour à tour critique des pratiques muséologiques, muséologue lui-même, animateur, archiviste, documentariste, commissaire, historien. Un foisonnement de stratégies, tant artistiques que commissariales et muséales, émane de cette ouverture propre au paradigme de l'art contemporain. C'est ainsi que cartes blanches et interventions en contexte muséal se sont confondues/**6** depuis la fin des années 1980 alors que de plus en plus d'institutions ont adopté une posture autoréflexive et critique, notamment en réponse à la critique institutionnelle. Il s'en est suivi une multitude d'invitations lancées par les musées aux artistes – une banalisation qui a parfois contribué à diluer la portée critique des propositions – dont les plus célèbres figurent parmi les canons de la deuxième vague du mouvement de la critique institutionnelle, tels que le projet « Mining the Museum » de Fred Wilson (1992), initié par The Contemporary à Baltimore et tenu à la Maryland Historical Society.

C'est en ce sens que cet essai tente de concilier deux origines distinctes de la collaboration entre artistes et musées qu'incarnent la carte blanche formulée par l'institution et les interventions propres à la première vague du mouvement de la critique institutionnelle. L'examen approfondi de l'exposition « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol », première carte blanche répertoriée, révélera pourquoi cette initiative constitue un véritable modèle à la fois pour les artistes, les commissaires et les institutions, bien qu'étant restée lettre morte jusqu'à sa véritable redécouverte dans les années 1990. En circulation à partir d'octobre 1969 d'abord à Houston, à l'Institute for the Arts de la Rice University, puis en janvier 1970 au Isaac Delgado Art Museum à la Nouvelle-Orléans (aujourd'hui le New Orleans Museum

of Art) et finalement du 23 avril au 30 juin 1970 au Musée d'art de la Rhode Island School of Design (RISD), l'exposition est demeurée pendant longtemps un cas d'école. En 1989, Peter Wollen publie un essai chez Verso qui revisite l'exposition dans le contexte de la pratique de Warhol et de la culture de l'époque/7. Puis, en 1996, Lisa G. Corrin, alors conservatrice du centre d'exposition The Contemporary à Baltimore, publie un essai dans le catalogue commémorant le 150^e anniversaire du Musée d'art de la RISD où elle souligne l'importance de « Raid the Icebox 1 » dans l'histoire des expositions et particulièrement des interventions d'artistes en contexte muséal/8. Michael Lobel examine à son tour, la même année, l'exposition à la lumière de la pratique de collecte de Warhol et des questions de genre, dans un essai intitulé *Warhol's Closet*/9. Aujourd'hui, l'évènement figure parmi les expositions phares de l'histoire de l'art et des expositions/10, notamment parce qu'on lui doit la présence d'artistes œuvrant à partir des collections permanentes. Il faut toutefois reconnaître que cette présence des artistes au musée est aussi due aux interventions de la première vague du mouvement de la critique institutionnelle, « [...] une investigation collective, menée par les artistes autant que par les théoriciens, sur les déterminations sociales et institutionnelles de la pratique artistique/11 ». « Raid the Icebox 1 » semble toutefois avoir marqué l'imaginaire des artistes associés à la deuxième vague du mouvement de la critique institutionnelle – l'installation de chaises à la Maryland Historical Society par Wilson n'était-elle pas un clin d'œil à l'accrochage de Warhol, quelque vingt ans plus tôt/12 ? Et Joseph Kosuth aurait-il réalisé comme il l'a fait l'exposition « The Play of the Unmentionable » (« Le Jeu de l'indicible », 1991), à partir de la collection permanente du Brooklyn Museum, sans l'exemple offert par « Raid the Icebox 1 » ? Comportant une mise en espace programmée selon un ordre que l'artiste emprunte à celui de la réserve et suivant une logique de l'accumulation, l'exposition « Raid the Icebox 1 » est incontestablement subversive et sa marque reste en ce sens indélébile.

Première vague du mouvement de la critique institutionnelle et interventions d'artistes en contexte muséal

Dialectique par nature, le geste posé par les premiers artistes rattachés au mouvement de la critique institutionnelle a pour intention d'intervenir de manière critique dans l'ordre établi des choses, afin de produire un véritable changement dans les relations de pouvoir qui ultimement mènerait à une réconciliation réelle avec l'institution/13.

pour désigner une pratique amorcée avec Fred Wilson. Lisa G. Corrin, « 'Mining the Museum': Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves », dans Doro Globus (sld), *Fred Wilson. A Critical Reader*, Londres, Ridinghouse, 2011, p. 55.

/7 Peter Wollen, « Raiding the Icebox », dans Michael O'Pray (sld), *Andy Warhol: Film Factory*, Londres, British Film Institute, 1989, p. 14-27.

/8 Lisa G. Corrin, « The Legacy of Daniel Robbins's 'Raid the Icebox 1' », *Rhode Island School of Design Notes*, Providence, Rhode Island School of Design, 1996, p. 54-61.

/9 Michael Lobel, « Warhol's Closet », *Art Journal* n° 55, vol. 4, 1996, p. 42-50.

/10 Lisa G. Corrin la définissait comme la première carte blanche. Voir *op. cit.*, p. 54-61; James Putnam aborde l'exposition dans *Art and Artefact. The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson, 2009; Jens Hoffmann en fait brièvement mention dans *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, New York, D.A.P./Distributed Art Publishers Inc., 2014; plus récemment, l'évènement a fait l'objet d'une étude approfondie signée Anthony Huberman, « Andy Warhol, 'Raid the Icebox 1, with Andy Warhol' (1969) », *The Artist as Curator* n° 7, *Mousse* n° 48, 2015, p. 3-20.

/11 Patricia Falguières, « Préface. À plus d'un titre », dans Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. P. Falguières, Paris, La Maison rouge/Zurich, JRP|Ringier, 2008, p. 16.

/12 Lisa G. Corrin, *op. cit.*, p. 58.

/13 Alexander Alberro, *op. cit.*, p. 3.

/14 *ibid.*, p. 7.

/15 Andrea Fraser, « From the Critique of Institution to an Institution of Critique », *Artforum* n° 1, vol. 44, septembre 2005, p. 278-286.

/16 Benjamin H.D. Buchloh, « Allegorical Procedures : Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum* n° 1, vol. 21, septembre 1982, p. 43-56.

/17 Douglas Crimp, « On the Museum's Ruins » (1980), dans Hal Foster (sld), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, New York, New York Press, 1983, p. 49-64.

/18 Martha Rosler, « Lookers, Buyers, Dealers, and Makers : Thoughts on Audience » (1979), dans Brian Wallis (sld.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1984.

Au cœur de cette mouvance, la tangente adoptée par Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Mierle Laderman Ukeles, quoique comportant certaines différences, cible non plus seulement les conditions physiques d'exposition, mais également le système socio-économique qui sous-tend l'art contemporain. Les institutions qui composent le monde de l'art sont alors désignées comme se situant à l'intersection d'intérêts idéologiques, politiques et économiques/**14**. Cet intérêt marqué pour le contexte d'exposition s'est incarné dans des projets artistiques se déroulant dans des lieux de diffusion de l'art, examinant et exposant le musée en tant que cadre culturel. À titre d'exemple, Haacke, figure emblématique de l'art conceptuel, développe à partir du début des années 1970 une pratique explorant les relations entretenues par le musée avec le pouvoir politique et économique. En 1970, il est invité par le commissaire Kynaston McShine à prendre part à « Information » au MoMA, la première exposition d'envergure en Amérique du Nord entièrement consacrée à l'art conceptuel. L'artiste conçoit pour l'occasion l'œuvre en forme de sondage intitulée *MoMA Poll* qui repose sur une enquête menée auprès des visiteurs du musée. Parce qu'elle vise spécifiquement, et de l'intérieur, les activités professionnelles extramuséales de l'un des administrateurs du musée – Nelson Rockefeller, gouverneur de l'État de New York alors en pleine campagne électorale – *MoMA Poll* constitue l'une des premières interventions critiques réalisées en contexte muséal. Les œuvres ultérieures de Haacke ont toutes constitué de véritables enquêtes sur les pratiques des institutions, comme en témoigne l'œuvre *Manet Projekt '74* qui met en lumière les détails de l'acquisition trouble du tableau *Une botte d'asperges* de Manet par le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, ou encore, la série des profils démographiques de visiteurs réalisés pour diverses galeries d'art et musées et qui révèlent au passage le rapport entre *amour de l'art* et classe sociale. Ces premières œuvres de Haacke au contenu subversif ont généralement été mal reçues et souvent même censurées par les institutions, alors peu enclines à tolérer la critique.

À partir de la fin des années 1980, les jeunes artistes qui choisissent de poursuivre l'examen critique des institutions, tels que Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philip Müller et Fred Wilson, deviennent rapidement à la fois témoins et parties prenantes de la consolidation qui s'opère autour de leur pratique/**15**. En effet, de plus en plus de textes théoriques paraissent autour d'approches artistiques qui portent un regard critique sur l'institution de l'art, dont ceux de Benjamin Buchloh/**16**, Douglas Crimp/**17**, Martha Rosler/**18** ou encore dans le contexte d'ouvrages collectifs tels que *Museums by Artists* d'AA Bronson et Peggy Gale/**19** qui rassemblent des textes

rédigés par des artistes rattachés à la première vague du mouvement de la critique institutionnelle, parfois réédités pour l'occasion. Nombre de ces artistes peuvent d'ailleurs se réclamer de « Raid the Icebox 1 ». Certes distinctes de la carte blanche, leurs premières interventions ont paradoxalement inspiré près de dix ou vingt ans plus tard certaines institutions – souvent de moyenne ou de petite taille – à convier des artistes à investir leurs murs afin de créer des œuvres *in situ* susceptibles de dévoiler quelques-unes de leurs manières de faire ou encore de créer de nouveaux accrochages pour les collections permanentes/20. L'un des exemples les plus probants de ce phénomène de retour du balancier est celui de l'artiste Domenico de Clario, dont le projet intitulé *Elemental Landscapes*, reposant sur un nouvel accrochage d'œuvres d'art issues de la collection permanente de la National Gallery of Victoria, en Australie, avait été censurée par celle-ci. Produite en 1975 à l'occasion d'une exposition collective tenue par cette même institution, l'œuvre constitue l'une des premières interventions d'artiste en contexte muséal à avoir eu lieu en Australie. Dans le cadre de cette exposition où des œuvres contemporaines devaient être choisies par des artistes, De Clario avait réalisé une installation à partir d'œuvres picturales du 19^e siècle qu'il avait intercalées avec divers objets trouvés, évoquant un univers alchimiste et mystique qu'il affectionnait. L'institution qui avait décidé de retirer l'œuvre de l'exposition avait alors été perçue comme réactionnaire. Dix-huit ans plus tard, en 1993, l'institution a finalement convié De Clario à remettre en scène l'installation autrefois démantelée, afin de réparer une faute toujours bien présente dans les mémoires/21. De toute évidence, les interventions d'artistes ont désormais cessé d'être perçues en tant qu'affronts ou menaces par le musée. Elles détiennent le potentiel de contribuer au renouvellement des méthodologies expositionnelles ainsi que du discours entourant le musée – et elles le font tout en délivrant l'institution du poids de renouveler elle-même ce discours. Cet enthousiasme grandissant des musées envers les interventions d'artistes a d'ailleurs été dénoncé par des auteurs et des critiques qui ont décrit le phénomène comme *l'institutionnalisation* du mouvement de la critique institutionnelle/22.

« Raid the Icebox 1, with Andy Warhol » au Musée d'art de la Rhode Island School of Design

Contrairement aux interventions muséales controversées de la première vague du mouvement de la critique institutionnelle, l'exposition « Raid the Icebox 1 » est l'occasion pour Warhol d'explorer librement l'institution et ses coulisses. L'invitation lui est lancée par

/19 AA Bronson et Peggy Gale (sld), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983. Mais cet ouvrage confond œuvre en forme de musée et pratique associée à la critique institutionnelle, comme le dénote Anne Bénichou dans *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 16.

/20 Voir Jens Hoffmann, « The Curatorialization of Institutional Critique », dans John C. Welchman (sld), *Institutional Critique and After*, *op. cit.*, p. 323-335.

/21 Christopher R. Marshall, « Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice », *The International Journal of the Inclusive Museum* n° 2, vol. 4, 2012, p. 65-80.

/22 Andrea Fraser, *op. cit.*

/23 L'équivalent français du titre de la série pourrait être *Dévaliser le réfrigérateur*, communément désigné par *icebox* aux États-Unis (littéralement, boîte de glace).

/24 Jean de Menil cité dans Daniel Robbins, *op. cit.*, p. 14.

les collectionneurs et mécènes Dominique et Jean de Menil qui ont l'idée, lors de leur toute première visite au Musée d'art de la RISD, d'une série de cartes blanches confiées à des artistes et menées sous forme de razzia – de *raid* – dans les réserves/**23**. C'est ainsi qu'en 1969, ceux-ci suggèrent le nom de Warhol au jeune Daniel Robbins, alors directeur du musée. La création de l'institution en 1877 à Providence est liée de près à l'industrialisation de l'État du Rhode Island après la Guerre civile étasunienne et à la nécessité d'améliorer la qualité du design de la production industrielle de l'époque. Déjà, on fabriquait dans la région une grande variété de biens de consommation destinés tant à l'industrie qu'aux particuliers : argenterie, bijoux, outils, machines à vapeur, vis ou encore textiles. À la fin des années 1960, le Musée d'art de la RISD manque cruellement d'espace pour montrer les objets de sa collection alors au nombre de 45 000. Inaccessibles la majeure partie du temps, ceux-ci restent entassés dans des voûtes sombres et humides où ils sont condamnés à se détériorer. Ce criant besoin d'espace a sans doute motivé l'attention portée au couple de Menil par la direction du musée, qui établit des liens cordiaux avec les deux mécènes grâce à la réalisation du projet Warhol. L'exposition sera d'ailleurs présentée à l'Institute for the Arts de la Rice University à Houston au Texas, un lieu que soutiennent financièrement les de Menil. En conviant un artiste contemporain à adopter le rôle de commissaire le temps d'une exposition, les De Menil espèrent raviver l'intérêt de la jeunesse – désignée comme public cible par le mandat du musée universitaire – envers l'histoire et ses témoins matériels : « Qu'advierait-il, s'interrogeait M. de Menil, si un artiste contemporain important sélectionnait une exposition à partir de nos réserves ? Si l'unique principe organisationnel était qu'il aime ce qu'il voit ? Est-ce que le résultat serait différent d'un événement choisi par un conservateur à partir des réserves ? Ou par n'importe qui d'autre ? Si l'artiste sélectionnant le matériel était suffisamment fort, est-ce qu'il imposerait sa personnalité aux objets ? S'il était suffisamment célèbre, est-ce qu'il n'obligerait pas les curieux à regarder/**24** ? ».

L'idée de départ n'est donc pas tant d'assembler les chefs-d'œuvre de la collection, que de miser sur la personnalité d'un artiste commissaire pour susciter davantage l'intérêt porté aux objets, momentanément empreints de l'*aura* émanant de l'artiste. Robbins partageait avec le Pop Art une curiosité envers la production matérielle de son temps, toutes catégories confondues. C'est sans hésitation qu'il avait accepté d'ouvrir les portes de la réserve du musée à Warhol, laissant l'artiste sélectionner les objets à sa guise. Ralliant l'ensemble du personnel autour du projet malgré l'approche non

conventionnelle empruntée par Warhol et les sensibilités de chacun, Robbins réussit à soutenir l'artiste dans ses moindres décisions/25. Habile plaidoyer, les *Confessions* de Robbins figurant au catalogue d'exposition/26 témoignent d'un profond attachement pour les objets de la collection et du plus complet engagement envers les missions d'acquisition, de conservation et d'éducation de l'institution. Constatant le peu d'enthousiasme suscité par le musée auprès des étudiants en beaux-arts et design/27, il saisit l'opportunité qui se présente à lui de travailler avec de nouveaux collaborateurs autour du projet de carte blanche. À travers la nouvelle relation établie avec les de Menil qu'il compte sensibiliser à la cause du musée, Robbins espère sans doute voir se résoudre à la fois le problème de l'affluence des étudiants et celui de l'espace de la réserve.

« Raid the Icebox 1 » : la réserve et les archives comme source d'inspiration

À la suite de l'invitation, Warhol visite à six reprises les réserves du musée au cours de l'été 1969, en compagnie de Fred Hughes et David Bourdon/28, deux membres clés de son entourage immédiat. Au cours de ces visites, il sélectionne des collections entières d'objets, choisissant d'exposer en galerie de nombreux artefacts dont plusieurs sont issus d'une production de masse, parfois en mauvais état de conservation, et souvent sans grande valeur : chaises Windsor, souliers, parapluies, paniers et couvertures confectionnés par des artisans des Premières Nations, tableaux, tapisseries, boîtes à chapeaux et anciens catalogues de ventes aux enchères. Le classement sériel et peu orthodoxe de l'installation conçue par Warhol reproduit celui de la réserve telle qu'il l'a vue et s'apparente davantage au placard où le collectionneur entasse pêle-mêle les objets de sa collection qu'au musée. Warhol était d'ailleurs l'un de ces collectionneurs compulsifs, comme en témoignent les images de son appartement photographié après sa mort/29. Composée d'œuvres d'art brut, moderne et contemporain, d'objets d'art des Premières Nations, dont de nombreux paniers et tapis, de sculptures en tout genre et de produits de la culture populaire, sa collection s'entasse en un formidable bric-à-brac dans les nombreuses pièces de sa demeure. Grand consommateur, Warhol entreprend sérieusement de collectionner œuvres d'art et objets culturels à partir des années 1950, alors qu'il travaille comme graphiste. Certes, l'accumulation d'objets est une activité intrinsèque à l'univers de Warhol, passé maître de l'archivage, entreposant quantité d'informations sous forme de bandes sonores, de films et d'objets de toute sorte,

/25 Lisa G. Corrin, *op. cit.*, p. 61.

/26 Daniel Robbins, *op. cit.*, p. 8-15.

/27 Daniel Robbins évoque l'exposition « Visions and Revisions », organisée par le conservateur en chef du musée, Stephen E. Ostrow, peu avant le projet Warhol et qui n'avait pas su retenir l'attention des étudiants de la RISD. *ibid.*, p. 13.

/28 Fred Hughes avait persuadé Warhol de réaliser l'exposition, étant donné l'influence et l'importance des collectionneurs de Menil. David Bourdon, journaliste pour *Life*, a signé le texte *Andy's Dish* pour le catalogue de l'exposition. Voir David Bourdon, « Andy's Dish », dans *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*. *An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design*, catalogue d'exposition, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1969, p. 17-24.

/29 Michael Lobel, *op. cit.*, p. 42-50.

/30 Peter Wollen,
« Raiding the Icebox »,
dans Michael O'Pray,
Andy Warhol:
Film Factory. Londres,
British Film Institute,
1989, p. 14-27.

/31 Daniel Robbins,
op. cit., p. 15.

/32 Peter Wollen,
op. cit., p. 22.

non seulement dans ses appartements, mais aussi dans des lieux d'entreposage. Il cumule ainsi en continu des enregistrements sonores – plus de 1400 heures de conversations téléphoniques avec Brigid Berlin – ainsi que des boîtes (ses *time capsules*) qu'il archive systématiquement tous les mois. Peter Wollen parle d'une stratégie d'archivage qui participe pleinement du caractère singulier du monde en soi que constitue Warhol/30. Cette propension à archiver l'entièreté des choses, en bloc, explique peut-être pourquoi, dans le catalogue de l'exposition « Raid the Icebox 1 », Robbins rapporte ceci : « Il y eut des moments exaspérants lors desquels nous avons eu l'impression qu'Andy Warhol exposait l'entrepôt plutôt que les œuvres d'art, qu'une série d'étiquettes pouvaient être plus significatives pour lui que les tableaux auxquels celles-ci réfèrent/31. ». Cette remarque de Robbins illustre combien Warhol a été fasciné par les dessous de l'institution, par la fonction de collectionner du musée et par la gestion des collections. Ce nouveau musée qu'il assemblait pour « Raid the Icebox 1 » reflète parfaitement sa vision des choses : il recrée par là une sorte de gigantesque « friperie/32 », une installation ayant pour objet le musée lui-même et ses pratiques. L'exposition témoigne d'une sensibilité singulière propre à Warhol envers les traces matérielles laissées par la culture populaire et ce, peu importe la valeur qu'attribuent à ces objets l'histoire officielle et les institutions qui la représentent.

La majeure partie de la documentation des trois versions de « Raid the Icebox 1 » dont on dispose aujourd'hui révèle le véritable effort déployé pour évoquer l'univers de la réserve dans les galeries des institutions participantes. S'appuyant sur un plan d'installation réalisé par Fred Hughes alors sur place, le personnel de l'Institute for the Arts de la Rice University s'active au montage de la première des expositions, sous la supervision de Dominique de Menil, qui entretient alors une correspondance avec Daniel Robbins. Certains éléments de décor sont ajoutés à la sélection d'œuvres d'art et d'objets faite par Warhol afin d'évoquer l'ambiance de la réserve située au sous-sol. Le scénario thématique est ainsi mis en œuvre à travers divers éléments de mobilier et autres objets d'ordinaire destinés à l'entreposage des œuvres, tels que des panneaux grillagés, des étagères, des caissons, des socles et des sacs de sable. L'une des photographies conservées dans les archives du Musée d'art de la RISD montre une galerie à éclairage zénithal dans laquelle une scénographie a été composée à partir d'objets d'art présentés sur une grande étagère, de tableaux accrochés à la manière des Salons ainsi que de caisses destinées à l'entreposage et posées à même le sol, les unes à côté des autres. Bien que Warhol ne prenne pas part à la

mise en exposition des objets qu'il a sélectionnés/33, les indications qu'il transmet lors de ses visites sont respectées afin que l'esprit de l'artiste, semble-t-il, imprègne la scénographie.

Le musée et sa collection entre les mains du commissaire invité Andy Warhol, artiste pop et collectionneur

L'intérêt de « Raid the Icebox 1 » vient en partie de la prédilection de Warhol pour le banal et l'exhaustivité. En effet, à la demande de l'artiste, chacun des artefacts choisis doit faire l'objet d'une entrée au catalogue de l'exposition, générant ainsi une quantité considérable d'informations sous forme de dates, de descriptions et de noms. Cela a pour effet de niveler toute distinction reposant sur le statut d'œuvre d'art ou de simple objet culturel. Par conséquent, les conservateurs doivent entreprendre des recherches portant sur des objets qu'ils considèrent comme étant de peu d'intérêt pour leur collection. Robbins rapporte que le conservateur en chef du musée, Stephen E. Ostrow, a été chargé de colliger toutes ces informations, une tâche décrite comme ayant été « extrêmement difficile et pénible/34 ». L'entière de la collection de chaussures du musée, qui en compte des centaines, est exposée dans l'armoire de bois qui les contient dans la voûte : souliers de ballet, bottes, souliers de soirée pour femmes et hommes, chaussures d'enfants ou encore sabots, dans la plupart des cas produits entre le 19^e siècle et les années 1950. Au cours de l'une de ses visites, l'artiste pose les yeux sur une demi-douzaine de grands tableaux entassés les uns contre les autres : « Warhol déclara qu'il voulait la pile entière, incluant les sacs de sable qui étaient éparpillés sur le sol. Et il voulait les exposer *juste comme ça*. "Nous placerons les meilleurs sur le dessus, nous montrerons le coin de l'un et le derrière d'un autre"/35. ». Idem pour les chaises Windsor qu'il souhaite aussi exposer *juste comme ça*. Robbins rapporte que certains conservateurs du musée ont été froissés par l'approche adoptée par Warhol qui, plutôt que de choisir les exemplaires clés de certaines collections, a décidé de montrer des séries d'objets, sans distinction et comme il les a trouvés entreposés. La conservatrice des costumes lui aurait même lancé : « Eh bien, vous ne voulez pas *tout*, parce qu'il y a des répétitions/36. ». Pour Robbins, aucun conservateur n'aurait exposé les souliers *juste comme ça*. La méthode employée par l'artiste est toutefois pleinement cohérente avec celle qu'il a privilégiée jusque-là pour le tournage de ses films, lors desquels il enregistre *tout* ce qui se passe devant la caméra, sans distinction ni montage. Cette méthode, transposée à l'univers du musée et de la réserve, va

/33 Tel que souligné par Andrew Martinez, archiviste en chef du Musée d'art de la RISD, lors d'un entretien qu'il m'a accordé en avril 2015.

/34 Daniel Robbins, *op. cit.*, p. 15.

/35 Andy Warhol cité dans David Bourdon, *op. cit.*, p. 18.

/36 *ibid.*, p. 20.

/37 Deborah Bright,
« Shopping the Leftovers :
Warhol's Collecting
Strategies in 'Raid
the Icebox 1' »,
Art History n° 24,
vol. 2, avril 2001, p. 288.

/38 Lisa G. Corrin,
op. cit., p. 56.

à l'encontre des manières de faire propres à l'institution, bien que révélant du même coup tout un pan de son mode de fonctionnement interne, habituellement réservé au personnel. À une époque où les étudiants se mobilisent contre la Guerre du Viêt Nam, la subversion inhérente au projet de Warhol leur a sans doute échappé – comme en témoigne le peu d'intérêt qu'ils ont porté à l'exposition et leur réaction négative lors du vernissage où certains d'entre eux ont manifesté pour réclamer que les fonds accordés au musée par l'université soient plutôt dédiés au financement des études. Cependant, comme le souligne Deborah Bright, cette subversion n'est pas passée inaperçue aux yeux des conservateurs : « Requérir de la part d'un historien de l'art, de formation classique, connaisseur professionnel, qu'il réunisse des données sur des bottes de caoutchouc et des souliers de sport donnés par la U.S. Rubber Company, comme il aurait eu à le faire pour un Rodin ou un Cézanne, constituait un acte de revanche de classe sociale des plus savoureux/37. ».

« Raid the Icebox 1 » : une œuvre de Warhol

Si Warhol s'est laissé inspirer par la manière dont les objets sont entreposés dans les réserves du Musée d'art de la RISD, l'exposition temporaire qu'il a conçue témoigne de cet univers d'ordinaire inaccessible au public. « Du point de vue de la fonction traditionnelle d'un conservateur, il n'y avait aucune rime ni raison à la narration de l'exposition. Mais il ne s'agissait pas d'une exposition : c'était entièrement conçu comme une installation dans laquelle même le choix et l'emplacement des objets ayant l'apparence d'être arbitraires étaient conséquents/38. ». C'est en ce sens qu'il est possible de parler de « Raid the Icebox 1 » en tant qu'œuvre ou comme installation – l'approche privilégiée par l'artiste pour l'occasion étant identique à celle régissant l'entièreté de sa production artistique. Et c'est probablement en ceci que l'exposition est demeurée exemplaire : bien qu'amorcée par l'institution, l'artiste s'est approprié la proposition, y a investi ses propres préoccupations et obsessions et a opéré selon une approche qui lui était singulière. Bright parle d'aliénation pour désigner le sentiment ressenti par Warhol face à la collection de tableaux du musée, parmi lesquels il n'avait choisi que ceux réalisés par des peintres amateurs ou primitifs, ou encore des tableaux qui étaient dans un piètre état de conservation. Son rejet de toute classification héritée de l'histoire de l'art, du décorum propre à la hiérarchie du musée ainsi que des conventions rattachées à la présentation des objets évoque la façon qu'il avait de traiter sa propre collection dont les objets s'entassaient chez lui, sans égard pour leur présentation ou

leur nature. Pour Bright, l'approche qu'il a empruntée à Providence étonne par le brouillage des frontières qu'elle opère entre catégories de goût. Comme en témoignent les écrits autobiographiques qu'il a publiés/39, Warhol est sensible à la question des classes sociales – étant lui-même fils d'immigrants originaires des Carpates. Par son goût insatiable pour la mode, l'esthétique proprement *camp*/40, les personnalités colorées, par sa fascination pour un certain genre de littérature, les vieilles bandes dessinées, les mauvais films, la musique pop post-rock, le phénomène des *drag queens*, il contribuait à légitimer la contre-culture et à miner – ou à subvertir – les codes sociaux de la classe sociale aisée qu'il fréquente : « Tout comme Courbet, qui était d'origine paysanne et qui, grâce à l'art, était socialement mobile, Andy portait son héritage paysan tel un insigne honorifique. Son usage d'objets vernaculaires en faisait partie/41. ».

Les interventions d'artistes au musée : l'institution comme terrain de jeu, site de l'œuvre ainsi qu'objet du discours de l'artiste

Au final, le mode opératoire propre aux artistes de la critique institutionnelle a été intégré par plusieurs acteurs du monde de l'art et institutions comme une méthode réflexive susceptible de mener au renouvellement des structures organisationnelles et des pratiques à partir des années 1980/42. C'est au cours de cette même période que s'est accélérée la multiplication des musées occidentaux et que s'est accentué un type de gestion plus *agressif*/43, modelé sur celui de la grande entreprise et des médias de masse – ils font partie de ce que Charles W. Haxthausen appelle l'« industrie des services/44 ». La rentabilité liée au nombre d'entrées devenant pour les grands musées un principe duquel il semble impossible de déroger, l'impératif évènementiel s'est imposé et continue de générer une pression sur le personnel de ces institutions. Pour les grands musées, la carte blanche est apparue dès lors comme une stratégie parmi d'autres susceptible de stimuler l'intérêt des membres du public envers les œuvres de la collection permanente. Misant sur la personnalité d'artistes ou de commissaires invités vedettes, ces institutions ont pu contribuer à la banalisation de la formule, en généralisant son usage et en aplanissant toute aspérité critique. C'est ainsi que le discours critique qui sous-tend de nombreuses interventions muséales a été parfois détourné, sa portée critique atténuée, assouvissant, le temps de la durée de l'évènement, le besoin d'attention médiatique de l'institution : « On reconnaît là une stratégie communicationnelle proche de la logique publicitaire qui préfère la médisance à l'indifférence/45. ». Toutefois,

/39 Soulignon Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa* (1975), trad. M. Véron, Paris, Flammarion, 1977 ; Andy Warhol et Pat Hackett, *Popism : The Warhol Sixties*, Orlando, Harcourt, inc., 1980.

/40 Voir Susan Sontag, « Notes on Camp » (1964), dans *Against Interpretation*, New York, 1966, p. 275-292.

/41 Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989, p. 38.

/42 Voir Nina Möntmann (sld), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critiques and Collaborations*, Londres, Black Dog Publishing, 2006.

/43 Voir Andrea Fraser, « A Museum is Not a Business. It Is Run in a Business-like Fashion » (2000), dans Melanie A. Townsend (sld), *Beyond the Box : Diverging Curatorial Practices*, Banff, Banff Centre Press, 2000, p. 109-122.

/44 Charles W. Haxthausen (sld), *The Two Art Histories : The Museum and the University*, Williamstown, Mass, Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002.

/45 Johanne Lamoureux, *Irene F. Whittome. Bio-Fictions*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 2000, p. 20.

/46 Ici, on pourrait citer l'exemple du musée Van Abbe d'Eindhoven aux Pays-Bas dont la série d'expositions et d'évènements conceptuels en quatre volets réunis sous le titre de *Play Van Abbe* a permis d'explorer et de remixer la collection permanente de façon originale.

/47 Lisa G. Corrin, *op. cit.*, p. 57.

/48 Le Musée d'art de Joliette, au Québec, a invité l'artiste canadien d'origine belge Stéphane Gilot à réaliser une œuvre à l'intérieur de ses murs au moment où l'entièreté du bâtiment faisait l'objet d'une rénovation majeure, entre 2014 et 2015. L'artiste a eu, lors de cette occasion, accès aux objets et œuvres d'art de la collection permanente du musée. L'œuvre en plusieurs volets sera dévoilée en février 2016.

/49 On peut penser au programme de bourse pour artiste en résidence, mis sur pied par les musées Smithsonian à Washington D.C. aux États-Unis en 2007, auquel a pris part l'artiste française Camille Henrot et qui a donné lieu à l'œuvre *Grosse fatigue* en 2013, Institut d'art Sterling et Francis Clark de l'Université Williamstown, Mass., 2002.

d'autres musées ont su préserver le caractère expérimental de la carte blanche, notamment grâce à la qualité du dialogue qu'ils entretiennent avec les artistes et les commissaires invités/46. Certaines collaborations laissent supposer que l'approche renferme toujours le potentiel de produire des connaissances autour des collections permanentes et de leurs usages et de contribuer à l'évolution des pratiques muséologiques. Pour Corrin, l'ensemble des interventions artistiques critiques réalisées en contexte muséal n'aurait pas été possible s'il n'y avait pas eu le projet de Warhol : « Pour les artistes qui travaillent à partir de la forme de l'installation et qui remettent en question le musée, tout comme pour les commissaires intéressés par les collaborations artistes-musées, *Raid the Icebox* demeure le projet catalytique [...]. Il donne la permission d'expérimenter/47. ». L'étonnante ouverture d'esprit dont a su faire preuve Robbins au Musée d'art de la RISD en 1969 se retrouve en filigrane de certains projets spéciaux menés par des musées/48 ou encore des programmes d'accueil d'artistes en résidence mis sur pied au sein des collections permanentes par des musées d'art, d'histoire ou encore de sciences naturelles/49. En systématisant la présence des artistes au musée, ces institutions reconnaissent l'apport de ces derniers dans le renouvellement du regard porté aux objets que l'on collectionne ainsi qu'aux conditions de leur présentation aux publics. Par le fait même, les musées semblent aussi compter sur la promesse offerte par l'individu que représente l'artiste de résoudre certains des problèmes que posent toujours certaines pratiques institutionnelles.

Geneviève Chevalier

Ci-contre, en haut

Vue de l'exposition « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* », Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1970. Source : Archives de la Rhode Island School of Design.

Ci-contre, en bas

Vue de l'exposition « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* », Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1970. Source : Archives de la Rhode Island School of Design.





Ci-dessus

Réserve du Musée d'art de la Rhode Island School of Design, telle que vue par Warhol, 1969.

Source : Archives de la Rhode Island School of Design.

Ci-contre

Vue de l'exposition « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol », Musée d'art de la Rhode Island School of Design, 1970. Source : Archives de la Rhode Island School of Design.





Ci-dessus

Vue de l'exposition
« Raid the Icebox 1, with
Andy Warhol », Musée
d'art de la Rhode Island
School of Design, 1970.
Source : Archives
de la Rhode Island
School of Design.

Ci-contre

Réserve du Musée d'art
de la Rhode Island School
of Design, telle que vue
par Warhol, 1969.
Source : Archives
de la Rhode Island
School of Design.

