Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation

MAC-USP's Archives – Between Exhibition And Activation

Elena Lespes Munoz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1319>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000]

[2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 61-75

ISBN : 978-2-84292-723-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Elena Lespes Munoz, « Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1319> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

Les archives du MAC-USP : entre exposition et activation

« Si le passé insiste, c'est par l'exigence vitale et implacable d'activer au présent ses germes d'avenir enfouis. ».

Walter Benjamin psychographié par Suely Rolnik/¹

¹ Suely Rolnik Suely et Michel Riaudel, « Archivomanie », *Rue Descartes*, n° 76, 2012/4, p. 102.

Depuis plusieurs décennies maintenant, on observe un engouement marqué de la part des mondes de l'art – les musées, les galeries, mais aussi les artistes – à l'égard des archives. Celles qui sont issues de la production expérimentale des années 1960 et 1970, notamment en Amérique du Sud, reçoivent un intérêt particulier. On compte aujourd'hui plusieurs galeries, telles que la Galerie Document Art à Buenos Aires ou la Galerie Henrique Faria à New York, qui se sont spécialisées dans la production artistique de cette période et sur ses archives. Marginales, et bien souvent non institutionnelles – comme les archives privées des artistes Clemente Padin (Uruguay), Graciela Carnevale (Argentine), Paulo Bruscky (Brésil) ou Ulises Carrión (Mexique) – elles sont demeurées longtemps exclues des récits de l'art par les grands musées nord-américains et européens. Les enjeux qui se nouent autour de cette documentation d'art ne sont donc pas seulement mercantiles mais également historiographiques ; c'est indubitablement leur (re)découverte et leur étude qui ont conduit paradoxalement à cette pression des marchés. Cette « archivomanie », pour reprendre l'expression de la psychanalyste et critique d'art Suely Rolnik, désigne la « guerre de forces

/2 Suely Rolnik, *ibid.*, p. 102.

/3 Sur les JAC en général, voir Dária Jaremtchuck, *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, mémoire soutenu en 1999 à l'Université de São Paulo. Sur la JAC VI, voir l'interview de Walter Zanini par Cristina Freire, « Walter Zanini and the Sixth Jovem Arte Contemporânea exhibition / manifestation », *Manifesta Journal* n° 11, 2010-2011, p. 53.

/4 Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 102.

/5 J'emprunte ce terme à la Red Conceptualismos del Sur qui l'utilise dans son « Manifesto Instituyente ». La Red est une plateforme internationale de travail qui a pour objectif d'effectuer des recherches, de générer des archives et d'expérimenter des formes de réactivation des expériences sud-américaines dites « conceptuelles ». *Historiar* signifie « composer des histoires », « faire histoire » ; cela signifie aussi « compliquer », « emmêler ». Nous avons choisi de le garder dans la langue originale afin que persiste ce double sens. <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>, consulté le 25 mars 2017.

autour de la définition géopolitique de l'art, elle-même enjeu partiel d'une guerre plus vaste portant sur la définition des cartographies culturelles de la société globalisée/2 ».

Dans ce paysage, le Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP) occupe une place marginale à l'égard de la scène artistique internationale. Au Brésil, sous la dictature militaire (1964-1985) inaugurée par le coup d'État du général Castelo Branco, le MAC-USP était un lieu d'expérimentation artistique jouissant d'une rare liberté. Documents de performances, vidéos, photographies, poésie visuelle, notes de projets, manifestes, livres d'artistes, correspondances artistiques, etc. : la variété des matériaux et documents qui sont parvenus de cette période constitue aujourd'hui l'une des archives d'art conceptuel les plus importantes d'Amérique du Sud. Une série d'expositions réalisées par Walter Zanini, alors directeur, en collaboration avec des artistes, est plus précisément à l'origine de cette accumulation documentaire et contextuelle. Parmi ces expositions, on peut citer la série annuelle des JAC (« Jovem Arte Contemporânea/3 », de 1967 à 1974), dont la JAC VI de 1972 organisée en collaboration avec l'artiste Donato Ferrari est l'une des plus notables ; « Acontecimentos e Ambientes de confrontação » (1972) organisée par Gabriel Borba ; « Prospectiva 74 » (1974) ; « Poéticas Visuais » (1977), organisée avec Julio Plaza ; ou « Videopost », réalisée par Jonier Marin. Ces expositions sont en effet emblématiques des expérimentations artistiques qui ont cours durant les années 1960 et 1970. Le musée devient ici un espace d'expérimentation collective qui se substitue à l'espace public sanctionné par la dictature. Nœud d'un important réseau international activé par son directeur, en partie au travers de l'art postal, le MAC-USP apparaît comme un lieu d'échanges et d'actions émancipé des frontières de l'état policier. Se pose aujourd'hui la question de la réception et de la perception de cet ensemble de traces accumulées, mais aussi de son traitement et de son usage. Si une partie de l'histoire de l'art s'écrit au musée, à travers les collections et leurs expositions, comment présenter ces expérimentations sans tomber dans la monumentalisation et la fétichisation ? Que garde le musée de ces expériences ? Comment négocie-t-il les frontières de l'art et de sa mémoire documentaire, si tant est que cette frontière existe ? En quoi cette pratique de l'archive diffère-t-elle de l'inventaire d'autres objets/4 ?

« *Historiar*5 » : construire l'archive

Malgré la précarité des finances du MAC-USP, Walter Zanini – directeur du musée de 1963 à 1978 – est parvenu à réunir un large

échantillon de pratiques hétérogènes à travers les réseaux de l'art postal : cartes d'Art postal (Clemente Padin (Uruguay), Enrique Gaona (Venezuela)), registres photographiques de performances (Ulises Carrión (Mexique/Hollande), Jaroslaw Andrej (Tchécoslovaquie)), notes de projets (Leticia Parente (Brésil), Marta Minujin (Argentine), numéros de revues indépendantes (Intermedia, Totem), Super-8 (Gerson Zanini, Greta Grzywacz (Brésil)), Poésie visuelle (Jorge Caraballo (Uruguay), Mauricio Fridman (Brésil)), livres d'artistes, etc. Le volume et la variété de ce qui compose cette archive sont tels qu'elle reste, encore aujourd'hui, difficile à saisir. Parce qu'expérimentales, processuelles, non objectales, ces pratiques sont restées longtemps dans les « limbes muséologiques/6 » : le problème qu'elles posaient au regard de la définition traditionnelle de l'art a perduré des décennies durant et ce corps de travaux est demeuré longtemps hors des collections et des réserves techniques du musée. Ce n'est que dans les années 1990 que la chercheuse Cristina Freire entame la longue tâche de les dévoiler, de les interroger et de les valoriser. Comment désigner et appréhender ce corps difforme et confus de notes, lettres, photographies, vidéos, revues ? Quel terme user pour les désigner : papiers épars, documentation d'art, œuvres ? L'hétérogénéité des médiums, mais aussi des statuts de ces objets, nous empêche d'arrêter ce choix à un terme univoque. Leur difficulté à intégrer les collections du MAC-USP ne rend-elle pas compte des problèmes épistémologiques des expérimentations dont ils sont la trace ?

L'archive sert ici de dispositif pour appréhender la complexité des expérimentations qui se sont tenues au MAC-USP, bien souvent en marge des catégories traditionnelles de l'art. Ce que nous désignons ici par le terme d'archive est d'une nature plurielle, puisque cela recoupe à la fois les collections, les archives, les réserves techniques et le fonds documentaire de la Bibliothèque Lourival Gomes Machado. Issus des mêmes expositions, les documents sont classés selon leur nature, mais celle-ci n'est pas toujours évidente à déterminer, selon qu'ils ont été exposés ou non, ou sont issus des préparatifs des expositions (correspondances, communiqués, etc.). Cette méthode, nous l'empruntons à Manuel Borja-Villel, qui se demande « comment imaginer un musée qui ne monumentalise pas ce qu'il explique ? ». Pour le directeur du Musée Reina Sofia, « la réponse réside dans le fait de penser la collection à travers le prisme de l'archive. Tous deux sont dépositaires de nombreuses histoires qui peuvent être extraites et actualisées. Mais, l'archive les "désaturise", dans la mesure où elle place à un même niveau les œuvres, les livres, les revues, les photographies, etc. Elle rompt l'autonomie esthétique qui sépare l'art de son histoire, reformulant le lien entre l'objet et le document/7 ».

/6 Tadeu Chiarelli, « Fora do limbo museológico. Finalmente », dans Christina Freire (sld), « *Não faço filosofia, senão vida* » : Isidoro Valcárcel Medina no MAC-USP, cat. exp., São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, p. 10.

/7 Manuel Borja-Villel, « Museos del Sur », El País, 20 décembre 2008, http://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html, consulté le 12 octobre 2016.

Vue de l'exposition
« Prospectiva 74 », 1974.
Photo : Gerson Zanini.
Archives du MAC-USP.

Vue de l'exposition
« Poéticas Visuais », 1976-77.
Photo : Gerson Zanini.
Archives du MAC-USP.

/8 Jacques Derrida,
Mal d'archives, Mayenne,
Éditions Galilée, 1995,
p. 11.

/9 Walter Zanini
emprunte l'expression
« musée laboratoire »
à Jean Cassou dans un
entretien de 2009 avec
Cristina Freire, cité dans
Cristina Freire (sld), *Walter
Zanini, escrituras críticas*,
São Paulo, Annablume,
2013, p. 34.

/10 Cristina Freire,
*Poéticas do processo :
arte conceitual no museu*,
São Paulo, Iluminuras,
1999, p. 58.

/11 In « Poéticas Visuais »,
Poéticas Visuais, cat. exp.,
Musée d'Art Contemporain
de l'Université de São
Paulo, Unibanco Editora,
1977, n.p.

/12 Lionel Ruffel,
*Brouhaha. Les mondes
du contemporain*, Paris,
Verdier, 2016, p. 48.

/13 Suely Rolnik, *op. cit.*,
p. 103.

Du grec *arkhè*, le mot « archive » désigne à la fois l'origine, « là où les choses commencent », et le commandement, « le lieu depuis lequel l'ordre est donné**/8** ». Les archives qui nous concernent ici se font l'écho de ces deux dimensions. Cet ancrage tient tout d'abord de ce qu'elles sont la trace d'un moment et d'une époque, celles d'une série d'expositions expérimentales dans le Brésil de la dictature. Ce moment est porteur d'une intensité, celle d'une liberté artistique rare pour son contexte, mais aussi d'une expérimentation vorace. Elles marquent le commencement d'une expérience, celle du musée conçu comme un laboratoire**/9**, un forum**/10** traversé et pratiqué par des questionnements qui ébranlent son sens commun. Constituer en archives l'héritage documentaire de ces années d'expérimentation, c'est témoigner d'une volonté d'écrire les histoires de ces pratiques à partir d'une forme qui reste perméable aux contradictions et ouverte à des lectures plurielles. C'est vouloir assumer la mémoire complexe d'une série d'expérimentations délaissées par les récits de l'art dominant pour en revendiquer l'existence et la puissance disruptive. Une première difficulté se dessine ici, qui est celle de la mythification d'une expérience : présentée comme hors-norme, l'expérimentation artistique des années 1960-1970, pourrait subir paradoxalement le contre coup d'une esthétisation qui la figerait. Il y a une patrimonialisation de l'expérience à travers l'archive.

Dans le catalogue de l'exposition « Poéticas Visuais », Julio Plaza évoque ces « situations limites, dont la désignation de travail "artistique" n'était due qu'à leurs inclusions dans le contexte de l'art**/11** ». Dès lors, l'archive devient commandement et le musée est réaffirmé comme le lieu d'une désignation, celui d'un objet considéré comme étant de l'« art » : muséification et « artification » (la transformation d'artefacts en objets d'art) deviennent synonymes**/12**. La résistance qu'il a pu y avoir à l'époque à l'égard de ces pratiques témoigne de cette friction à l'égard d'une définition « jussive » de l'art. On notera que nombre des pratiques qui se trouvent ici rassemblées s'inscrivent dans une critique forte de l'institution artistique et donc du musée. Puisqu'en remettant en cause l'objet d'art fini, par la valorisation de l'expérience et du processus de création, l'expérimentation de nouveaux médiums, tels que la performance ou la vidéo, c'est aussi l'écrin qui accueille traditionnellement cet objet dit d'art qui se trouve questionné. Les artistes de cette période ont cherché dans leurs pratiques à « expliciter et problématiser ce pouvoir de détermination**/13** » de l'institution, en se jouant des catégories documentaires et esthétiques, comme dans le cadre des échanges de l'Art Postal par exemple. L'exposition présente de ces expérimentations passées, à travers la présentation des

œuvres, des documents ou des vidéos hérités de cette période, dans le cadre d'expositions telles que « Vizinhos distantes : Arte da America Latina no Acervo do MAC-USP/¹⁴ » (2015-2018) ou « Redes Alternativas » (2011-2012), réitère en un sens ce pouvoir de détermination. L'exposition historique en souligne le caractère marginal et subversif, en même temps qu'elle en valide la portée et l'importance en en institutionnalisant le récit. L'écrin muséal apparaît comme un mécanisme intégrateur, de même que le récit muséal, qui resitue a posteriori les pratiques oubliées.

Conservation vs activation ?

Comment conserver l'utopie en tant qu'utopie ? Comment en maintenir vive la charge critique ? Quels procédés curatoriaux imaginer pour aujourd'hui présenter ces expériences ? Une remise en jeu est-elle possible qui, sans tomber dans la répétition, nous permettrait d'interroger à la fois l'histoire et notre présent ? Comme le souligne Boris Groys, si « la reproduction fait de l'original une copie, l'installation fait de la copie un original/¹⁵ » et c'est aujourd'hui l'une des difficultés : les dispositifs muséaux, tels que les vitrines, conduisent à une fétichisation de ces objets. Un conservateur d'aujourd'hui serait effrayé par le traitement reçu à l'époque par les documents envoyés par les artistes au musée : punaisés, scotchés à même les cimaises. Ce sont pourtant ces traces d'accrochage qui nous amènent à contextualiser leur réception et leur présentation dans le Brésil d'alors, qui les rendent porteurs de l'événement dans lequel ils ont pris place. Il suffit de comparer des vues d'expositions passées avec les expositions réalisées aujourd'hui, où l'on retrouve ces mêmes documents pour se rendre compte du traitement différentiel des documents et du déplacement perceptif à leur égard. Les revues et les publications d'artistes, présentées dans le cadre des expositions telles que « Prospectiva 74 » ou « Poéticas Visuais », étaient disponibles à la manipulation et au feuillettement sur de larges plateaux bas autour desquels le public pouvait s'installer pour lire assis sur des coussins. Aujourd'hui tout est fait pour que les documents ne soient qu'à peine effleurés par le verre qui les protège ; à la négligence de la manipulation curieuse s'est substituée l'exigence de la protection.

La question du partage de ces pratiques a posteriori semble porter en elle un dilemme, celui de leur conservation et de leur activation. Au sein de cette opposition, on envisage la conservation comme les conditions techniques mises en place pour préserver l'intégrité physique d'une pièce. L'activation renvoie, quant à elle, aux conditions mises en place par l'institution pour permettre à l'œuvre « d'être

^{/14} Il est fait référence ici à la dernière partie de l'exposition, exclusivement consacrée à cet héritage expérimental du MAC-USP.

^{/15} Boris Groys, « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », dans *Art Power*, Cambridge MA, London, The MIT Press, 2008, p. 64.

/16 Nelson Goodman, « L'art en action », dans *L'Art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009, p. 145.

/17 Isidoro Valcárcel Medina, dans le texte situé au verso de chacune des fiches se trouvant dans la boîte de *Obra Permanente*. L'artiste y donne des instructions concises concernant la marche à suivre pour activer l'œuvre.

/18 Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 121.

mise(s) en marche, remise(s) en marche et maintenue(s) en fonctionnement/**16** », autrement dit pour que sa présentation réponde à l'intention initiale de l'artiste.

Certaines œuvres, comme par exemple *Obra Permanente* de l'artiste espagnol Isidoro Valcárcel Medina exposée pour la première fois lors de l'exposition « Prospectiva 74 », peuvent être « désactivées » lors d'une présentation ultérieure. Dans cette pièce, l'artiste invitait le spectateur à remplir une fiche avec ses données personnelles et à la lui envoyer, pour que s'initie une correspondance, un échange. La fiche contenait également des informations de l'artiste dans la partie supérieure, afin que le spectateur puisse les garder. Isidoro Valcárcel Medina conviait par ailleurs le spectateur à produire ses propres fiches pour les offrir à la circulation afin qu'à l'œuvre soit conférée sa véritable dimension/**17**. Si l'on observe une photographie de son exposition en 1974, on constate que la pièce est présentée sur un socle et que le spectateur a librement accès aux fiches ; présentée à nouveau en 2013, dans le cadre de l'exposition « Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini » au MAC-USP, la pièce est sous verre et donc inaccessible. Ce sur quoi elle se fonde, la correspondance et l'échange, devient impossible. Une difficulté se pose ici, qui conduit à opposer conservation et activation de l'œuvre. La mise sous verre répond à la contrainte muséologique de la conservation, bien qu'elle empêche l'œuvre de « fonctionner/**18** ». Le MAC-USP a choisi ici de privilégier la conservation de l'œuvre, plutôt que d'expérimenter une nouvelle activation de la pièce. Dans le cas présent, on est en mesure de se demander si l'œuvre fait l'objet d'un ensemble de prescriptions, de consignes concernant sa mise en vue et si celles-ci ont été respectées par le musée. On peut également se demander quel sens il y aurait à voir la pièce réactivée aujourd'hui – la pièce s'inscrivant à l'époque dans un réseau d'échange artistique, celui de l'art postal, qui n'est plus d'actualité.

Il est important de noter que si ces expériences nous parviennent aujourd'hui à partir des traces qu'elles ont laissées, c'est déjà sous cette forme que grand nombre d'entre elles étaient présentées au MAC-USP. Des artistes comme Isidoro Valcárcel Medina, Marta Minujin, Fred Forest ou Hervé Fischer ont pu voyager à l'époque et réaliser certaines de leurs actions *in situ* – que ce soit dans le musée ou hors de celui-ci, dans la ville de São Paulo –, mais pour beaucoup, ce sont des documents qui étaient présentés. Faute de pouvoir voyager, les artistes partageaient leurs expérimentations à travers des textes, des photographies, des vidéos ou des articles de presse. Autrement dit, une grande partie de ce qui était envoyé au musée à l'époque et qui est rassemblé aujourd'hui dans les archives a d'abord pu avoir

une visée principalement documentaire, informationnelle. L'important étant, à l'époque, de faire circuler l'information sur ces expérimentations. On trouve ainsi de nombreuses photographies, mais aussi des textes et des notes de projets qui relatent les performances ou les actions publiques d'artistes tels qu'Antoni Miralda (Espagne), Artur Barrio (Brésil), Krzysztof Wodiczko (Pologne) ou Ulises Carrión (Mexique). Ici, le « document » fonctionne comme un outil de visibilité, mais aussi, comme preuve de l'existant : il donne à voir l'œuvre par projection et déplacement. Dans le cadre d'une exposition comme « Poéticas Visuais », où l'ensemble de ce qui était présenté avait été reçu par voie postale, il s'agissait d'avoir un aperçu de ce qui s'expérimentait au travers de ces réseaux informels de l'art postal. L'exposition ouvrait ainsi une fenêtre sur le flux constant des échanges entre artistes, en donnant à voir un foisonnement, un partage. Le traitement différentiel de cette documentation à l'époque n'est donc pas lié à une faiblesse des protocoles muséologiques, mais bien à une perception différente de ces objets. Punaisés, scotchés à même les murs, manipulables, ils étaient présentés pour ce qu'ils étaient : le fruit documentaire et informel d'une circulation et d'un bouillonnement créatif contemporain. Dans le cadre d'une exposition comme « Poéticas Visuais », il nous faut substituer à la valeur d'exposition des travaux rassemblés leur valeur de circulation/¹⁹. Ce qui nous amène à penser que la condition de circulation de ces pratiques peut être perçue ici comme l'une des conditions de leur activation. L'ensemble de ce qui était présenté durant cette exposition pouvait être photocopié par le spectateur et ainsi circuler hors de l'exposition.

Maintenant, dans le cas d'une exposition présente de ces archives, le problème se pose différemment. Il ne s'agit plus de présenter une sélection de ce qui circule et s'échange dans le temps présent, mais de ce qui a circulé et a été présenté par le passé. Que ce soit l'exposition « Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini », précédemment citée ou « Vizinhos distantes », dans les deux cas, il s'agit d'expositions historiques sur l'art des années 1960-1970 à travers les archives du MAC-USP. L'intention n'est donc plus la même. La documentation héritée du MAC de Zanini est devenue ici un outil d'étude historique. L'archive en tant qu'outil a permis de faire émerger une série d'agissements artistiques innovateurs, ainsi que des reconfigurations muséales visionnaires, pour constituer une histoire du MAC-USP à travers la mémoire matérielle de ses expositions. L'espace d'exposition apparaît ici comme un espace réflexif, c'est pourquoi la question de la conservation prime sur celle de l'activation. Le statut et la contingence des documents présentés ne sont pas ici le sujet. Peut-être faut-il accepter que l'appréhension de ces pratiques

/19 Cristina Freire,
*Paulo Bruscky: arte,
arquivo e utopia*, Santo
Amaro, Companhia
Editora de Pernambuco,
2006, p. 169.

/20 Cristina Freire, *Walter Zanini, escrituras críticas*, *op. cit.*, p. 21.

/21 Leszek Brogowski et Anne Mæglin-Delcroix, « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », *Nouvelle revue d'esthétique* 2008/2, n° 2, p. 7. <http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-2-page-7.htm>, consulté le 17 août 2016.

/22 Anne Bénichou, « Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe », *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* n° 3, 2015, p. 68.

/23 Red Conceptualismos del Sur, « Manifiesto Instituyente », *op. cit.*

expérimentales ne soit plus que documentaire ; que la question de leur activation ne se pose plus en des termes semblables et regretter leur dévoiement au profit des conditions de conservation, c'est peut-être cela la mythification... Pour ne pas céder à un pessimisme désabusé, il nous faut peut-être considérer le problème sous un angle distinct et envisager l'*activation* de ces expériences, non pas du point de vue de la répétition, mais du point de vue de l'actualisation.

Le musée et le temps présent

À la fois centralisée dans un lieu et perpétuellement décentrée de par la diversité des horizons qui la compose, l'archive du MAC-USP semble résister à l'écriture « jussique ». La fusion que nous avons opérée en introduction, de l'archive, de la collection, de la réserve technique et du fonds documentaire de la bibliothèque, en un tout cohérent, rend compte de la performativité de ce réseau/**20** et des possibilités qu'il offre en terme de lectures et d'écritures, mais aussi de glissements et de déplacements. La prégnance du réseau, nourri des ramifications et circulations dont est issu l'ample spectre de documents rassemblés, est constitutive de cette archive et de son fonctionnement, ce qui nous fait l'envisager comme un « réseau [qui] n'a pas de centre (ou en a autant qu'il y a de nœuds dans un filet) et constitue pour cela une alternative à la concentration du pouvoir et un refuge contre ses manipulations/**21** ». Parce que fragmentaire et multipolaire, l'archive demeure « antinarrative » : c'est un « agrégat polyphonique de récits, à travers lequel tous les itinéraires sont permis et qui ne se constitue jamais en métarécit/**22** ». User de l'archive comme d'un dispositif pour penser ces événements et ces pratiques, pour faire récit(s), apparaît comme une méthode nécessaire pour ne pas réduire la portée et la force poétique de ces expérimentations. Ainsi abordée, l'archive est d'abord un outil. Autrement dit, il ne s'agit pas d'en faire une archive *sur* les pratiques artistiques rassemblées par le MAC-USP sous la direction de Walter Zanini, mais bien d'en faire une archive *au service* de celles-ci. Ce qui signifie « revendiquer la présence de la mémoire sensible de ces expérimentations pour que celle-ci se transforme en une force antagoniste dans le cadre du capitalisme cognitif actuel/**23** ». Si l'archive commande la sauvegarde et la transmission, celles du MAC-USP exigent des protocoles qui embrassent leur complexité pour que soit maintenue vive la portée critique des expérimentations dont elles sont le fruit. Activer ces archives reviendrait donc à en actualiser la portée critique et c'est peut-être en cela que l'exposition historique résiste à l'intention de transmission qu'elle se donne.

L'une des forces du MAC de Zanini a été sa porosité aux pratiques expérimentales de son temps. Le musée a su accueillir, mais aussi accompagner, les transformations de l'art et des œuvres, en même temps qu'il a accepté d'être transformé au contact de celles-ci : « Disons que le musée a commencé à connaître une phase de transition : s'il demeure une institution qui sélectionne et préserve l'œuvre traditionnelle, sa fonction d'accueil commence à s'ouvrir à une forme révolutionnaire de participation active et directe du contexte créatif. [...] Face à la célérité des manifestations de nature éphémère, dont le contenu est extraordinaire et dont les motivations interdisciplinaires sont implicites, le musée ne peut garder de toute évidence la distanciation de jadis [...]. La structure du musée devra contribuer avec ses moyens à se constituer en tant qu'organe ouvert à l'acte créatif même. Parmi ses objectifs, il devra fournir aux artistes de nouveaux espaces d'exposition et des moyens – techniques par exemple – pour leurs actions, ainsi que se convertir en un noyau énergétique qui permette la rencontre entre artistes, ainsi que la rencontre des artistes avec les spécialistes et avec le public/24. ».

Si Walter Zanini a développé tout un programme de grandes expositions monographiques autour de la collection d'Art Moderne du MAC-USP/25, il accueillait aussi la jeune création dans des expositions au format plus expérimental, acceptant et participant par là à une reconfiguration de l'institution muséale. À partir de 1977, le musée ouvrit deux espaces dédiés exclusivement à la création contemporaine, l'Espace A et l'Espace B. L'Espace B, qui était plus spécifiquement destiné aux nouvelles formes de médias, accueillit ainsi les premières expositions entièrement consacrées à l'art vidéo. La toute première, « 7 artistas do Video », accueillit notamment des œuvres d'Anna Bella Geiger, de Fernando Cocciarale, de Leticia Parente et Sônia Andrade. Le musée revendiquait, conjointement aux artistes et au public, un rôle actif au sein des expérimentations qu'il accueillait. Il y avait donc une véritable « synchronie » entre les pratiques des artistes et l'institution muséale/26 : celui-ci n'était pas en retrait par rapport aux pratiques contemporaines, il leur était concomitant/27.

Ce parti pris critique et muséologique permet à Walter Zanini de penser le musée non plus comme une institution figée, un espace d'exposition des formes passées, mais comme un espace doté de propriétés actives, où se combinent réception et production, histoires et actualités, s'équilibrant ainsi dans une physionomie double, à la fois « introvertie et extravertie/28 ». S'il faut chercher aujourd'hui une manière d'activer l'héritage historique et documentaire du MAC-USP, sous la direction de Walter Zanini, elle est peut-être à chercher du côté de la ré-activation de ce musée laboratoire. Depuis quelques années

/24 Walter Zanini, « O museu e o artista », texte présenté lors du VI^e Colloque de l'Association des Musées d'Art du Brésil (AMAB) à Rio de Janeiro en juin 1972, reproduit dans *Walter Zanini, escrituras críticas*, op. cit., p. 115.

/25 Parmi lesquelles, on peut mentionner Tarsila Do Amaral (1969), Vicente do Rêgo Monteiro (1971), Ernesto Di Fiori (1975) ou Emiliano Di Cavalcanti (1976).

/26 Alain Viguier, « Reconception du spectateur au musée », dans *Frameworkings. Écrits et conférences sur l'art et le musée 2003-2009*, Verneuil-sur-Avre, Hôtel des Bains éditions, 2010, p. 41.

/27 Je fais ici référence à la définition du musée défendue par William Rubin dans un entretien où il évoque la relation du MoMA avec les avant-gardes. Voir entretien avec Lawrence Alloway et John Coplans, *Artforum*, Vol. XIII, n° 2, octobre 1974, p. 52.

/28 Walter Zanini, « Introversão, extroversão do Museu de Arte Contemporânea », texte présenté lors du IV^e Colloque de l'Association des Musées d'Art du Brésil (AMAB) à Belo Horizonte en novembre 1969, reproduit dans *Walter Zanini, escrituras críticas*, op. cit., p. 112-114.

Vue de l'exposition
« Por um Museu Público
– Tributo a Walter
Zanini », Cristina Freire
(commissaire), MAC-USP,
2013. Photo: Julia Coelho.

Workshop « Territórios e Cartografias » avec le collectif Rios e Ruas organisé par le GEACC dans le cadre de l'exposition « Vizinhos distantes : Arte da América Latina no Acervo do MAC-USP », Cristina Freire (commissaire), MAC-USP, 2016.
Photo: Luise Malmaceda.

/29 <http://passeio-botanica.hotglue.me>, consulté le 25 mars 2017.

/30 Marina Vianna, « Atravessamento – o Museu Público Universitario como estado de liminaridade », 2016, texte non publié.

/31 Cristina Freire, « Arte conceitual do sul para o sul », *Jornal da USP*, juin 2015, p. 10.

maintenant, le Groupe d'Études en Art Conceptuel et Conceptualismes (GEACC) initié par la chercheuse Cristina Freire, développe, en plus de ses activités de recherches et d'exposition autour de ces archives, des activités plus ou moins hybrides : visites commentées, mais aussi visites-ateliers, *workshop*, conférences, projections, promenades critiques, etc. La variété des initiatives cherche par une actualisation des propositions artistiques étudiées une forme d'activation de ces archives et de la mémoire dont elles sont les traces. En 2014, dans le cadre de l'exposition « Por um Museu Publico – Tributo a Walter Zanini », Julia Coelho, membre du GEACC, proposait ainsi, à partir d'une photographie de l'exposition « Homenagem ao Quadrado de Joseph Albers » (1964), que les plantes présentes sur l'image réintègrent l'espace d'exposition. En même temps qu'il proposait un parcours à travers une sélection d'œuvres, le geste invitait à réfléchir sur la transformation de l'espace muséal et son aseptisation croissante, sur la manière dont celui-ci accueille, mais aussi met à distance le spectateur/29. Toujours à l'invitation du GEACC, dans le cadre de l'exposition « Vizinhos Distantes », le collectif Rios e Ruas proposait un atelier cartographique depuis le toit du MAC-USP. Fondé par l'urbaniste José Bueno et le chercheur Luiz de Campos, le collectif dessine, au travers de ses activités, une cartographie critique des cours d'eau rendus invisibles par l'urbanisation « hystérique » de São Paulo, une manière de sensibiliser au problème de l'eau dans la région. Pour Rios e Ruas comme pour le GEACC, il s'agit de faire parler les non-dits : l'urbanisation et les processus d'invisibilisation qui l'accompagnent d'un côté et la marginalisation, voir l'absence de certains événements dans les grands récits de l'histoire de l'art de l'autre. Des intentions qui se font écho dans leur nécessité de tracer des cartographies marginales. Ce travail collectif et hybride autour des expositions est nécessaire pour que celles-ci ne se résument pas à un espace de monstration, mais se conçoivent comme de véritables espaces de passages/30, de discussions et pour que ce « musée universitaire se réaffirme aussi comme un laboratoire privilégié d'enseignement et de critique/31 ». Cette initiative paraît pourtant quelque peu marginale au sein de l'appareil institutionnel du MAC-USP dont, force est de constater, la jeune création contemporaine reste aujourd'hui pratiquement exclue. Si l'essentiel de la programmation du musée concerne la mise en valeur de sa collection et de ses archives, l'expérimentation actuelle demeure effectivement la grande absente.

La difficulté aujourd'hui est de ne pas réduire le MAC-USP à un espace de consignation : activer et conserver ces archives signifierait donc les maintenir vives, faire parler leurs difficultés, se refuser au récit linéaire pour multiplier les récits à leur sujet, mais aussi imaginer

collectivement des « politiques disruptives d'exposition, d'institutionnalisation [...] de mise en valeur, de circulation/**32** ». Les projets menés au MAC-USP sous la direction de Walter Zanini révèlent des stratégies de production et de circulation artistiques aux potentialités incroyablement riches au vu du contexte politique et économique défavorable de l'époque. En dépit de cet intense héritage, le MAC-USP reste bien marginal aujourd'hui, tant sur la scène des grands musées métropolitains, que sur la scène de la création contemporaine de laquelle il demeure distant. S'il apparaît que l'archive est indissociable de l'institution qui l'accueille, peut-être faut-il entendre que l'archive du MAC-USP ne peut-être (re)pensée que si le musée est lui-même repensé.

/32 Red Conceptualismos del Sur, *op. cit.*

Elena Lespes Munoz