



## LJMU Research Online

**Bang Larsen, L, Bogh, M, Högvist, S, Krysa, J and Maija Tanninen-Mattila, M**

**Musées et museum studies dans les pays nordiques Un débat entre Mikkel Bogh, Stina Högvist, Lars Bang Larsen et Maija Tanninen-Mattila, mené par Joasia Krysa**

<http://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/11747/>

### Article

**Citation** (please note it is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from this work)

**Bang Larsen, L, Bogh, M, Högvist, S, Krysa, J and Maija Tanninen-Mattila, M (2019) Musées et museum studies dans les pays nordiques Un débat entre Mikkel Bogh, Stina Högvist, Lars Bang Larsen et Maija Tanninen-Mattila. mené par Joasia Krsva. Perspective : actualité en histoire de l'ar.**

LJMU has developed [LJMU Research Online](#) for users to access the research output of the University more effectively. Copyright © and Moral Rights for the papers on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Users may download and/or print one copy of any article(s) in LJMU Research Online to facilitate their private study or for non-commercial research. You may not engage in further distribution of the material or use it for any profit-making activities or any commercial gain.

The version presented here may differ from the published version or from the version of the record. Please see the repository URL above for details on accessing the published version and note that access may require a subscription.

For more information please contact [researchonline@ljmu.ac.uk](mailto:researchonline@ljmu.ac.uk)

<http://researchonline.ljmu.ac.uk/>

## Musées et *museum studies* dans les pays nordiques

Un débat entre Mikkel Bogh, Stina Högvist, Lars Bang Larsen et Maija Tanninen-Mattila, mené par Joasia Krysa

**Lars Bang Larsen, Mikkel Bogh, Stina Högvist, Joasia Krysa et Maija Tanninen-Mattila**

Traducteur : Françoise Jaouën

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12618>

DOI : 10.4000/perspective.12618

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 45-68

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Lars Bang Larsen, Mikkel Bogh, Stina Högvist, Joasia Krysa et Maija Tanninen-Mattila, « Musées et *museum studies* dans les pays nordiques », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 28 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12618> ; DOI : 10.4000/perspective.12618

---

# Musées et *museum studies* dans les pays nordiques

Un débat entre Mikkel Bogh, Stina Högvist, Lars Bang Larsen et Maija Tanninen-Mattila, mené par Joasia Krysa

Dans son acception large, le musée est « l'institution sociale qui transforme le langage primaire de l'art en langage secondaire de la culture », et il a traditionnellement pour rôle principal de valoriser l'objet, de l'isoler de son contexte et de sa fonction, et de le préserver<sup>1</sup>. S'il conserve en partie ce rôle, il a également évolué de manière radicale au cours des dernières décennies. Le musée a en quelque sorte été lui aussi isolé de sa fonction et de son contexte traditionnels, et il s'efforce tant bien que mal de conserver son rôle culturel en tant qu'institution de jugement esthétique et d'autorité dans un monde contemporain complexe et incertain.

Dans *The Curator's Egg*, paru en 2000, Karsten Shubert retrace cette évolution, montrant comment le musée, autrefois institution statique et monolithique fondée sur des certitudes absolues et des réponses péremptoires, est devenu, sous l'influence des nouvelles approches de la conservation et des métiers du musée, un lieu dynamique inscrit dans son temps et qui remet sans cesse en question son propre rôle : « Au lieu de présenter le musée, comme c'était le cas jusqu'ici, comme un dépôt de prototypes culturels investis de l'autorité et du pouvoir normatif que ce concept implique, il faut l'envisager aujourd'hui bien davantage comme un lieu d'échanges avec son public<sup>2</sup>. » On peut attribuer ces changements à plusieurs facteurs. Dans son essai précurseur intitulé « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum » (1990), Rosalind Krauss a mis en lumière la métamorphose subie par le musée, dont les activités se commercialisent de manière croissante sous la pression du néocapitalisme<sup>3</sup>. En 2013, dans son livre intitulé *Radical Museology, or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art*, Claire Bishop prolonge la réflexion et affirme que les années 1990 ont été témoin d'« une prolifération planétaire sans précédent de nouveaux musées consacrés à l'art contemporain, et la transition entre le modèle du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir une institution patricienne s'adressant aux élites, et son incarnation actuelle en temple populiste de loisir et de divertissement a été doublement marquée par l'augmentation de la taille des bâtiments et la présence de plus en plus marquée des grandes entreprises ». Aujourd'hui, poursuit-elle, « on voit se dessiner un modèle plus radical du musée : plus expérimental, à l'architecture plus libre, proposant un engagement plus politisé dans notre moment historique<sup>4</sup> ». Intégrant

de plus en plus le reflet et la critique de leur fonction historique, les musées relèvent désormais le défi posé par l'attribut « contemporain » en traçant des liens complexes avec l'espace et le lieu qu'ils occupent. Sous ces diverses influences, ils ont abandonné leur ancienne logique marquée par la modernité (reposant sur la présentation plus ou moins figée des collections permanentes) en faveur d'échanges croisés entre pratique traditionnelle de la conservation et expérimentations curatoriales. Cela correspond à la notion de contemporanéité que Terry Smith s'est efforcé de définir dans une série d'articles où il examine l'impact que celle-ci peut avoir sur la circulation des objets de musée : « De manière générale, on s'attend à ce que les musées soient des lieux où l'art puisse être appréhendé de manière comparable à la production / consommation des images véhiculées aujourd'hui par les médias sociaux et qui se propagent sur toutes les plateformes d'exposition, qu'elles soient réelles ou virtuelles<sup>5</sup>. »

En tentant de comprendre ce qui a changé, on peut également s'intéresser à l'impact croissant de la technologie et à l'influence particulière qu'exercent aujourd'hui les humanités numériques. À cet égard, rappelons l'important essai de Rosalind Krauss, « Le musée sans murs du postmodernisme », paru en 1986, dont le titre renvoie au concept évocateur de « musée imaginaire » décrit par Malraux en 1978 en réponse aux changements provoqués par les technologies de reproduction des images et à la démocratisation de l'accès au musée<sup>6</sup>. Plus récemment, l'excellent article de Claire Bishop, « Against Digital Art History » (2017), analyse plus précisément l'impact des humanités numériques sur les institutions culturelles, sur la discipline de l'histoire de l'art et la recherche en général, évoquant la question du numérique appliqué à la muséologie<sup>7</sup>.

Dans les contextes en constante évolution des musées et de la formation des professionnels, ce débat s'intéresse plus spécifiquement à la région nordique. Les pays nordiques – Danemark, Finlande, Islande, Norvège et Suède – ont toujours attribué un rôle important à la culture et à l'éducation, généreusement financées et encouragées par les gouvernements attachés à la démocratie sociale et à l'accès de tous à la culture. Mais à mesure que les musées se mondialisent et se tournent toujours davantage vers le contemporain, comment cette situation évolue-t-elle ? Le phénomène d'homogénéisation provoqué par cette mondialisation, l'emprise des technologies du numérique, l'interdisciplinarité qui commence à marquer la formation des professionnels, l'émergence de cursus spécialisés dans les études curatoriales et les métiers de l'exposition, et celle de nouveaux modèles de recherche ont-ils une influence sur les pratiques muséales<sup>8</sup> ?

Pour y répondre, la discussion qui suit se concentre sur les points suivants : les liens entre les musées et l'État ; les nouvelles approches et stratégies mises en place en réponse à la mondialisation ; les liens entre les musées et la pratique des chercheurs ; entre constitution de collection, exposition et connaissance ; les évolutions en matière de formation (*museum* et *curatorial studies*), la prolifération de cursus spécialisés, l'interdisciplinarité et les thèses de doctorat axées sur la pratique ; l'impact du numérique, des humanités numériques et de la muséologie numérique.

Le débat s'appuie, pour apporter des éléments de réponse, sur divers points de vue et expériences institutionnelles, représentés par des conservateurs, curateurs et directeurs de premier plan de la région nordique. Maija Tanninen-Mattila, nommée en 2013 directrice du musée d'art d'Helsinki (HAM), en Finlande, a lancé le projet de la nouvelle biennale d'art contemporain qui se déroulera sur l'archipel d'Helsinki en 2020. L'événement fera le lien entre l'art installé dans l'espace public (l'une des priorités du musée) et le monde de l'art international, faisant de la biennale « un laboratoire potentiel pour le travail effectué régulièrement par le musée sur l'art public<sup>10</sup> ». Stina Högvist dirige depuis 2018 les collections de la Nasjonalgalleriet d'Oslo (Norvège), dont le

nouveau bâtiment, situé dans l'ancienne gare ferroviaire de Vestbanen (Vestbanestasjon), ouvrira en 2020. Elle est chargée d'« élargir et d'enrichir les collections, de définir le programme des expositions du musée et d'encourager les projets innovants<sup>11</sup> ». Mikkel Bogh, critique d'art, conservateur et historien de l'art, dirige le Statens Museum for Kunst (SMK) de Copenhague (Danemark) depuis 2014. Il s'attache à « redéfinir le musée d'art, notamment le musée national du XXI<sup>e</sup> siècle, en mettant l'accent sur la diversité, la participation et la citoyenneté culturelle dans la pratique muséale<sup>12</sup> ». Lars Bang Larsen, historien de l'art et écrivain, est conservateur adjoint des collections internationales au Moderna Museet de Stockholm (Suède), depuis 2017. Dans ses publications et ses activités de conservateur, il s'efforce de retracer la généalogie des pratiques artistiques contemporaines ou anciennes situées au croisement de l'art et de la culture en général, et au sein ou en dehors des institutions et des entités politiques.

[Joasia Krysa]

– **Joasia Krysa.** La région nordique constitue un contexte particulier, car ces pays de régime démocratique relativement ouvert financent généreusement leurs musées. Malgré tout, les musées contemporains font aujourd'hui face à de nombreux défis, notamment la montée du populisme et l'influence croissante du mécénat d'entreprise sur la programmation, ce qui contribue à modifier certains préceptes traditionnels, comme les sources du financement public<sup>13</sup>. Quels sont les principaux défis que doivent aujourd'hui relever les musées des pays nordiques, et quel est leur impact sur leur fonctionnement et le contact avec leurs publics ?

– **Lars Bang Larsen.** L'art visuel et l'esthétique s'inscrivent dans un contexte culturel qui ne concerne pas seulement les musées. L'art et la créativité font partie intégrante de l'enseignement dans le primaire et le secondaire. Le design est également très présent dans différents aspects de la vie sociale. L'esthétique est l'une des richesses que l'État-providence redistribue à la société ; elle est donc aussi une forme atténuée de contrôle. À cet égard, l'art et la créativité ont une dimension éducative et socialisante, font partie de notre *civitas*, qui définit les attitudes, les droits et les responsabilités diffusées à travers le corps social.

En ce qui concerne le financement des musées de la région nordique, je crois que nombre d'entre eux, voire la plupart, font appel depuis quelque temps à un financement mixte, public et privé. C'est un truisme anthropologique de dire que le don s'intègre dans une économie plus large, et dans une économie politique plus large. On peut donc dire que la diversification du financement est quelque chose de positif.

Il est vrai que les populistes, qui ont un sens aigu des mesures symboliques, ont réussi à influencer sur les politiques culturelles des pays nordiques, provoquant restrictions budgétaires et redéfinition nationaliste du canon. Malgré tout, sans vouloir en faire des adversaires – ce qu'ils ne sont pas – je dirais que, si les attaques virulentes des populistes sont les plus visibles, c'est le style néolibéral de gestion et de gouvernance qui s'est imposé au cours des dernières décennies qui a entraîné les plus grands changements, à la fois au niveau du raisonnement politique et des budgets institutionnels. Ce type de gestion s'accompagne parfois de diktats et de directives et se soucie peu du contenu, privilégiant le succès et le rendement. L'institution artistique subit elle aussi l'emprise discrète d'une économie politique reposant sur une définition capitaliste du succès, ce qui entraîne une modification de nos critères et notre *habitus* professionnels. Ce sentiment diffus de populisme mercantile constitue donc, à mon sens, le plus grand défi lancé aux musées, où qu'ils se trouvent, alors même que le caractère institutionnel de l'art est en pleine évolution.



1. Timo Heino, *Line drawn on water*, 2014, fibre de carbone, barre d'acier, 12 m, Helsinki, quartier de Kalasatama Commandé par le HAM et la ville de Helsinki.

– **Maija Tanninen-Mattila.** La Finlande, qui compte 5,5 millions d'habitants, est l'un des pays d'Europe qui compte le plus de musées, répartis sur 326 sites<sup>14</sup>. Ces musées appartiennent pour 53 % aux municipalités, pour 6 % à l'État, et pour 39 % à des associations ou à des fondations. L'Amos

Art Museum, dernier centre artistique en date, a ouvert en décembre 2018, est dirigé par une fondation privée. Helsinki investit largement dans la culture, comme le montre Ode, la nouvelle bibliothèque centrale de Helsinki (Zentralbibliothek in Helsinki), qui attire une dizaine de milliers de visiteurs quotidiens depuis son inauguration. L'État et la ville collaborent conjointement à un projet de musée du design et de l'architecture, et le quartier de Töölönlahti, au cœur d'Helsinki, est devenu un véritable centre culturel abritant plusieurs musées et institutions situés à proximité les uns des autres.

Les musées sont d'un accès relativement facile, grâce à la Carte musées (lancée et vendue par l'Association des musées finlandais) qui permet, pour 69 euros par an, de visiter plus de deux cents musées partout sur le territoire. La plupart des musées sont gratuits pour les moins de 18 ans, et le prix des billets reste raisonnable, variant de 10 à 18 euros. Le musée historique de la ville est libre d'accès, mais, dans la plupart des collections publiques, l'entrée est payante, et le prix des billets des expositions temporaires est en hausse. Au cours des dix dernières années, on a constaté une augmentation des événements de ce type et un accroissement du mécénat d'entreprise.

Le climat finlandais exige de disposer d'espaces publics où les gens peuvent se rassembler. En effet, le temps est sombre, humide et froid pendant une bonne partie de l'année. Les musées sont donc aussi des lieux de rassemblement, fournissant une activité et une occasion de sortie, et ils sont de plus en plus fréquentés. En 2017-2018, les musées ont accueilli plus de 7 millions de visiteurs. En 2016, on a décompté 1,2 visites par habitant. Cette popularité a un coût, qu'il est difficile de couvrir par le financement public. Pour les musées les plus fréquentés, ce coût concerne des choses aussi banales que le papier toilette et l'entretien. Tous les musées du monde sont confrontés au problème du coût élevé

du chauffage et de la climatisation des bâtiments et des réserves. C'est particulièrement le cas sous les climats froids, où les hivers peuvent être très secs. L'empreinte carbone des expositions internationales est conséquente, un facteur dont il faudra tenir compte à l'avenir. Les musées devront sans doute modifier leur réflexion et leur approche pour répondre aux exigences environnementales et inventer de nouvelles manières de présenter leurs collections et de collaborer avec les artistes.

Outre la question environnementale, il faut aussi s'adresser à un public plus diversifié, multiculturel, et à ceux qui ne se sentent pas concernés par le musée. Comment faire entrer l'art dans la vie quotidienne des habitants ? L'art joue un rôle de plus en plus important dans la sphère publique, et pas seulement en Finlande. L'art installé dans les espaces publics est gratuitement accessible à tous, 24h sur 24, et le coût de son entretien est le plus souvent modéré. Depuis 1991, Helsinki a observé la règle du 1%, qui exige que 1% du coût total d'un bâtiment soit consacré à l'installation d'œuvres d'art dans des espaces publics tels que des aires de jeux ou des parcs. La ville construit aujourd'hui un nombre record de logements et offre plus de services publics que jamais. Les constructions se multiplient dans la capitale, et on compte plus de 50 projets artistiques concernant les espaces publics, montés dans le cadre du programme 1% pour l'art. Les œuvres installées sur des terrains appartenant à la ville font partie des collections d'Helsinki, et le HAM, le musée municipal, joue pleinement son rôle dans les projets d'art public lancés par la ville (**fig. 1**). Leur nombre croissant exige davantage de collaboration entre les conservateurs free-lance et les organisations produisant des œuvres destinées à l'espace public. En renforçant la mission des musées concernant l'art dans l'espace public, le HAM a découvert de nouvelles manières de travailler avec les artistes et de toucher un nouveau public. C'est notamment le cas avec la nouvelle biennale d'Helsinki mise en place par le musée.

– **Stina Högvist.** J'aimerais prendre la question sous l'angle inverse : au lieu de parler des problèmes qui se posent, je crois qu'il serait intéressant de considérer les avantages, notamment en ce qui concerne la Norvège. On construit en ce moment un nouveau musée national (**fig. 2**), ce qui représente un coût de 600 millions d'euros (argent public), mais ce bâtiment n'est pas simplement un cadeau fait au musée. Il appartient à Statsbygg (l'officine de gestion des immeubles appartenant au gouvernement). Dès qu'il sera inauguré, le compteur se mettra à tourner, et il nous faudra verser un loyer annuel d'une vingtaine de millions d'euros à Statsbygg. Cette somme représente la quasi-totalité de notre budget actuel, et le nouveau musée national devra donc revoir son économie et son financement. Le fait que les fonds proviennent pour l'essentiel des impôts payés par les Norvégiens nous engage, et le dialogue avec le public est essentiel. On a rarement l'occasion de construire un nouveau musée national ; la dernière remonte à 1836, et le temps et l'idéologie ne sont pas restés figés depuis 183 ans. Construire un nouveau musée national, c'est s'inscrire dans le mouvement de l'histoire. Il serait irresponsable de ne pas se demander ce que cela signifie aujourd'hui, pour quelle raison et pour qui on le construit.

Un musée est une institution démocratique et, à ce titre, il ne doit pas être le reflet des valeurs défendues par un mécène ou un gouvernement. Selon la *National Awareness, Attitude & Usage Study*, les gens font davantage confiance aux musées qu'aux journaux ! Avec les musées d'histoire naturelle et les musées de science, les musées d'art disposent d'un superpouvoir : la confiance du public. Dans cette époque d'infox, ils sont, plus que jamais sans doute, les gardiens de la liberté de pensée, de parole et d'expression. Le musée ne doit pas être un simple miroir, mais un prisme critique. Un antidote de curiosité colorée au simplisme. Peu importe que les factures soient réglées par le gouvernement ou un mécène privé. Le musée doit être un espace d'empathie, ouvert à la différence. S'agissant du mécénat



2. Le nouveau Nasjonalmuseet (Oslo) en construction, sur le site de la gare Vestbanen, 2018. Projets de Kleihues + Schuwerk et Rambøll pour le musée, et Østengen & Bergo pour l'environnement du bâtiment.

privé en faveur des musées, il n'y a d'ailleurs là rien de nouveau, même pour les pays socio-démocrates que nous sommes. À ses débuts, le musée national de Norvège a bénéficié d'un important soutien de la banque qui finance aujourd'hui sa rénovation. La plupart des collections des musées se composent d'un mélange de donations, d'acquisitions financées par le denier public et par des prêts à long terme. Il serait donc naïf de dire que le mécénat privé, quel qu'il soit, est synonyme de pacte avec le diable. Le MoMA, par exemple, ne bénéficie d'aucun financement public ; tous ses fonds proviennent du mécénat privé, qui achète en réalité l'estampille du musée, gage de crédibilité. Pour conserver cette crédibilité intacte, le musée a établi une séparation stricte entre programmation et mécénat. Autrement dit, il est impossible à tel partenaire ou mécène d'influer sur la

programmation. L'intégrité du conservateur joue ici un rôle essentiel.

Comme je l'ai dit plus haut, le Musée national est financé presque entièrement par le contribuable, ce qui nous engage vis-à-vis du public, et de la nation tout entière. Comment intéresser un individu vivant à l'extrême nord du pays à ce qui se passe dans ce musée d'Oslo ? Comment lui faire comprendre que ce nouveau bâtiment en construction lui appartient aussi, et qu'il peut en être fier ? Comment créer un lien avec lui ? Aujourd'hui, le débat dans les musées nordiques porte avant tout sur la question du canon et la nécessité de décoloniser l'art. Chacun sait que les grands musées ont un effet sur ce canon. Comment en tirer le meilleur parti ? Même si le plus grand soin est apporté aux objets des collections afin de les préserver intactes, leur interprétation, leur contexte et le récit qu'on en fait doivent sans cesse être remis en question. En préparant l'accrochage de la collection dans le nouveau musée, par exemple, nous avons voulu dissocier le corpus réel de la notion de permanence. Si la collection est permanente, ainsi que l'espace qui lui est consacré, ce n'est pas le cas de la manière dont elle est présentée. L'approche des œuvres restera fluctuante, comme elle doit l'être.

Nous avons pris une initiative qui peut paraître mineure, mais qui produit d'immenses résultats. Nous avons repris tous les cartels des œuvres en essayant de remonter aux titres d'origine. Ces cartels ont une forte dimension idéologique qu'il est très intéressant de retracer. Nous avons également monté une « équipe de standardisation » chargée d'examiner les collections et de déterminer pourquoi telle acquisition a été faite, et dans quelles circonstances. Qu'est-ce qui nous a échappé, et pourquoi ? On peut bien sûr déplorer que des collections comportent des lacunes en raison du goût des conservateurs, par exemple, mais le phénomène est intéressant, et mérite d'être analysé. Notamment s'il est question d'établir un canon ! Deux des lacunes de nos propres collections concernent les femmes artistes et les artistes samis. Notre futur déménagement a été l'occasion rêvée d'examiner de près les collections et de combler ces manques, ou du moins de nous y efforcer. Le marché n'est pas vraiment inondé d'œuvres de ces deux groupes, et c'est un long travail de détective.

Nous voulons aussi que ces sujets deviennent familiers dans tous les départements et pour toutes nos équipes, et pas seulement pour les conservateurs. L'un de nos projets actuels



consiste à porter un regard *queer* sur les collections et sur le musée, et nous aimerions organiser des séminaires sur la question pour tous les employés du musée. Peu importe qu'on s'accorde sur le sujet débattu. Ce qui compte, c'est d'ouvrir un espace de débat critique à tous les niveaux. Il faut que tout le monde participe à la discussion, afin que chacun se sente concerné par la programmation et comprenne les raisons de notre action.

Lorsque le musée ouvrira à l'automne 2020, le public découvrira 86 salles remplies de nos collections. Mais il découvrira également une grande exposition temporaire consacrée à l'art contemporain norvégien. Les conservateurs ont sillonné le pays pour rencontrer des centaines d'artistes. L'exposition portera sur le thème de l'inclusion / exclusion, et l'objectif est de changer notre manière traditionnelle de procéder et de sortir de notre zone de confort en matière de goût. Les conservateurs ont donc établi une règle : seuls les artistes vivants, habitant la Norvège et ne figurant pas dans nos collections seront considérés. Pour garantir l'égalité des chances, nous avons décidé d'accepter aussi les candidatures spontanées. Le processus est transparent et ouvert, et traverse une phase délicate. Avec la présentation des collections, l'exposition permettra de s'interroger sur la notion de musée national, et sur ce qu'elle signifie aujourd'hui.

– **Mikkel Bogh.** Concernant le fonctionnement et la gouvernance politique des musées d'État dans les pays nordiques, la situation a beaucoup évolué. Il existe quantité d'institutions privées ou indépendantes, et la gestion par l'État n'est que l'un des modèles de fonctionnement et de financement des musées des pays nordiques, même si la plupart d'entre eux bénéficient d'un apport plus ou moins important de fonds publics. Quoi qu'il en soit, les musées publics nordiques / scandinaves ont subi de profonds changements au cours des dernières décennies. Mais leur fonctionnement diffère d'un pays à l'autre, ainsi que les défis qu'ils doivent relever. Au Danemark, le Statens Museum for Kunst fait face depuis 2001 à une réduction d'environ 20 % des fonds alloués par l'État. En parallèle, une nouvelle loi fiscale permet désormais aux fondations privées d'apporter un soutien financier important aux institutions culturelles, ce qui a permis de compenser en partie la diminution des fonds publics. Il est donc faux de dire que la part attribuée aux partenariats commerciaux au cours de ces dernières années équivaut tout simplement à une perte d'autonomie. Les institutions publiques ont toujours été soumises à une forme quelconque de contrôle et d'influence politique. Lorsque le financement est assuré intégralement par des fonds publics, dans de nombreux cas, l'influence (politique) de l'État est massive, même dans les pays nordiques, où le principe du maintien de la distance d'un bras s'exerce à plein. Aujourd'hui, la principale difficulté à laquelle sont confrontés les musées (notamment le SMK) dont le financement est assuré à part égale par l'État et le privé, et par les recettes des activités commerciales et de la billetterie, c'est d'abord et avant tout le fait que les fondations privées ne financent pas les coûts de fonctionnement, qui sont à peine couverts par les fonds publics en diminution. Or on croit souvent que le financement privé est de l'argent « dangereux », et qu'il vaut toujours mieux bénéficier de l'argent public. Je crois que la réalité est tout autre. Lorsqu'un musée d'État reçoit un soutien privé, cela signifie simplement qu'il doit rendre des comptes à plus d'un partenaire financier, ce qui peut être un avantage dans un monde où le populisme de droite (et parfois de gauche) exerce une pression croissante. À mon sens, cette évolution est positive car, l'institution jouit – du moins en principe – d'une liberté accrue de programmation, et peut monter des projets qui échappent au contrôle de l'État. Je dis « en principe » parce que cela ne peut fonctionner que si les pouvoirs publics sont disposés à laisser l'institution libre de ses choix. Ce qui n'est pas toujours le cas. De surcroît, le bon équilibre auquel je fais référence ne peut fonctionner que si les fondations privées sont guidées par le souci du bien public, et non par les intérêts financiers ou commerciaux.

– **Joasia Krysa.** J’ai évoqué plus haut l’article de Rosalind Kraus sur le « musée sans murs du postmodernisme » et le musée imaginaire d’André Malraux. Qu’en est-il de la situation contemporaine ? S’il s’agissait à l’époque d’abattre les murs, que faut-il faire aujourd’hui ?

– **Stina Högvist.** Je crois que les textes auxquels vous faites référence sont un peu datés aujourd’hui, puisqu’ils précèdent l’invention de l’HyperText Markup Language (HTML) par Tim Berners Lee, l’accès du public à l’Internet en 1991. J’admire beaucoup Kraus et Malraux, mais imaginez ce que ces textes seraient devenus s’ils avaient été écrits après 1991 !

Bien entendu, la révolution numérique a changé beaucoup de choses. La plus simple étant la publication d’images sur le net, et l’accès aux œuvres hors les murs, ce qui pourrait être considéré comme le fantasme du musée imaginaire. Oui, bien sûr, cela fait partie d’une révolution numérique démocratique. Et le nombre de collections accessibles par Internet est époustouflant. Je suis bien d’accord. Mais c’est un peu trop simple, à mon sens. Il reste encore un écart entre l’analogique et le numérique, et cet écart me plaît. Cela ne veut pas dire que l’un soit supérieur à l’autre.

Je crois que le musée sans murs peut fonctionner sans le recours au numérique. Il faut simplement redéfinir ce que l’on considère comme original. C’est là que réside la liberté de multiplication, tout en conservant l’aura de l’original analogique. Au lieu de se concentrer sur les murs, il serait plus intéressant de briser les nombreux plafonds de verre des musées, par exemple.

– **Mikkel Bogh.** À bien des égards, le musée imaginaire de Malraux est un rêve devenu réalité, et bien au-delà : aujourd’hui, il se passe avec les images des choses que Benjamin, Malraux, puis Kraus en 1986 n’auraient même pas pu imaginer. L’Internet est ici l’exemple parfait. Prenez par exemple la banque de données Europeana, qui donne accès à plus de cinq millions d’objets numérisés. Ou encore le fait que les musées les plus ambitieux offrent un libre accès à leurs collections numérisées, que l’on peut parfois reproduire gratuitement dans le cadre, par exemple, des licences de droits d’auteur *creative commons*. L’Internet est devenu un musée imaginaire bien réel. Le paradoxe, peut-être, c’est que cela n’a pas affecté le rôle des musées matériels dotés de murs, bien au contraire. Jamais dans l’histoire de l’art les musées n’ont été aussi fréquentés. Les raisons sont nombreuses et complexes, et l’accès aux collections numérisées pourrait être l’une d’entre elles. La question n’est plus d’abattre les murs, ce n’est plus une difficulté (concernant les musées, il existe d’autres murs).

La question qui se pose aujourd’hui, c’est de trouver le moyen de rendre, métaphoriquement parlant, les murs plus transparents, d’ouvrir davantage le musée à l’échange et à la participation, d’en faire un lieu plus accueillant et plus facile d’utilisation. La difficulté, ce n’est pas le mur. C’est la manière dont il communique, dont il confine les objets. Là non plus, il ne faut pas être simpliste. Les murs servent à protéger et à préserver. L’absence de murs signifierait la perte de mémoire et d’objets. Ils ont donc une fonction pratique, une fonction de conservation. Il y en a une troisième : celle de provoquer une prise de conscience. Ils contribuent à rendre présents les images et les objets que nous partageons, ils favorisent de nouvelles interprétations, notamment si l’on garde un esprit ouvert. En définitive, le « musée sans murs » existe déjà, et le problème n’est plus de lutter contre les murs. Les deux types de musées coexistent, et se nourrissent l’un l’autre de leurs réalités respectives.

– **Lars Bang Larsen.** Effectivement, on voit mal comment appliquer ces textes et ces modèles à la situation contemporaine. Malraux, ainsi que Kraus, semblent bien éloignés de la perspective actuelle. Lorsque l’on évoque les technologies de reproduction, la numérisation, entre autres, on risque de répéter certains axiomes modernistes sur le nouveau, sur le progrès,

etc. Par exemple, on a tendance à considérer que le libre accès et la démocratie obéissent à des logiques compatibles ou comparables, mais est-ce vraiment le cas ? L'accessibilité des réseaux répond-elle réellement à des objectifs démocratiques ? On pourrait multiplier les questions. Les analyses de Malraux et de Krauss – et quantité d'autres, parmi lesquelles celles de Crimp sur les ruines du musée – regorgent de murs et de briques, métaphores qui tendent à alimenter les notions d'autonomie, ou d'opposition telles qu'inclusion et exclusion, vie et mort. Les débats sur les murs avaient leur raison d'être, mais la numérisation ne résout pas nécessairement la dichotomie murs / absence de murs. Je crois qu'il faut aborder la question sous un angle différent.

Les murs ont souvent été une métonymie du musée d'art moderne, ce qui nous empêche peut-être de définir les enjeux d'aujourd'hui. Je propose donc d'examiner d'autres modèles moins rattachés au modernisme, ou du moins de mettre en évidence des généalogies et idéologies de présentation des œuvres différentes de la notion de musée-temple. Je songe par exemple aux expositions sur des panneaux d'affichage du XX<sup>e</sup> siècle, de l'agitprop au Group material (**fig. 3a-b**). Mode de présentation relativement indépendant du cadre architectural, le panneau mobile incarne potentiellement une nouvelle forme de relation sociale, et l'expérience spatiale et visuelle de ces relations. L'affichage sur un panneau mobilise de deux manières : il montre le mouvement en faisant circuler les gens autour de lui, et il mobilise les images car il est une structure matérielle impermanente. On pourrait dire qu'il préserve la réalité des images en les gardant en mouvement. Les images présentées ainsi sont en transit vers un ailleurs, elles emportent le spectateur avec elles vers un avenir meilleur, peut-être, si l'on veut bien croire les récits politiques qui font appel à ce genre de dispositifs. C'est alors que l'on peut commencer à juger des similitudes et des différences entre ces écrans ou ces panneaux d'affichage, au XX<sup>e</sup> siècle, et les économies numériques « immatérielles » d'aujourd'hui, portées par des écrans bien différents.

On pourrait également citer l'exemple du Moderna Museet, dont le directeur, Pontus Hultén, et le conservateur, Pär Stolpe, ont tenté de reconfigurer l'appareil d'exposition à la fin des années 1960. Pour eux, le musée était un médium, pas un temple, pas un cube blanc. À l'époque, la théorie des systèmes et l'imaginaire artistique axé sur les médias faisaient partie intégrante de la conception du futur Moderna Museet. Utilisant un diagramme concentrique, Hultén et Stolpe ont donc imaginé une institution sphérique formée de quatre couches : la membrane extérieure, qui devait « connecter à l'univers de la vie quotidienne » caractérisé par la concentration accélérée des informations. La deuxième couche est « réservée aux ateliers », qui abritent les moyens de production accessibles à tout un chacun. La troisième couche

**3a-b.** Group material, installation des panneaux de *Democracy Wall*, à l'occasion de *In and Out of Place*, à Boston, Museum of Fine Arts, 19 octobre 1993 – 23 janvier 1994.



de la sphère sert à présenter les productions des ateliers, et accueille différentes « manifestations » : arts visuels, films, photographie, danse, concerts, etc. La dernière couche, la principale, abrite la « mémoire » de l'information traitée, autrement dit la collection du musée<sup>15</sup>. Selon le résumé de l'historien de l'art Kim West, le diagramme offrait une nouvelle vision totale d'un musée futur conçu comme un centre d'information, une immense banque de données, un processeur et une station de transmission qui devait avoir une fonction sociale et s'intégrer dans la circulation des informations dans la société. Ce modèle de musée-centre d'information n'a jamais vu le jour à Stockholm, mais selon West, le travail de Hultén a inspiré la création du Centre Pompidou.

– **Joasia Krysa.** En 2013, le Moderna Museet a accueilli une exposition à succès, celle des œuvres de l'artiste suédoise Hilma Af Klint, *A Pioneer of Abstraction*, que l'on venait pour ainsi dire de « redécouvrir ». L'événement a fait immédiatement tache d'huile à l'échelle planétaire. On peut citer également la Biennale de Venise et son Pavillon nordique, qui rassemble la Finlande, le Danemark et la Suède (fig. 4), et les nouvelles biennales internationales d'art contemporain de la région nordique (la biennale d'art public 2019 d'Oslo, la triennale 2017 du musée Aros d'Aarhus, ou encore la future biennale d'Helsinki, qui se tiendra en 2020). Ces quelques exemples pourraient signaler une nouvelle volonté d'inscrire les musées nordiques dans l'univers de l'art mondialisé. Quelles sont les stratégies et les nouvelles approches mises en place par les musées des pays nordiques – et qui doivent être développées – afin de répondre au phénomène de la mondialisation ?

– **Lars Bang Larsen.** Le succès d'*Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction* offre un cas intéressant et symptomatique à bien des égards (fig. 5). Le commissariat de l'exposition du Moderna était assuré par Iris Müller-Westerman, qui a déclaré, avec une pointe de provocation, qu'Hilma af Klint supplanterait un jour Edvard Munch dans l'histoire de l'art moderne. Étant une spécialiste de Munch, elle savait de quoi elle parlait. Si cette prédiction se réalise, l'histoire de l'art nordique en serait bouleversée. Je trouve particulièrement intéressant ce croisement entre l'art et la spiritualité ; l'œuvre de Klint a aussi mis à mal le spectre de l'autonomie de l'art et inspiré un grand mouvement féministe à l'époque. De surcroît, elle témoigne d'une grande originalité, ce qui ne présente aucune contradiction avec le féminisme de l'artiste, de nature collective, car les spiritualistes étaient aussi de fervents individualistes.

Concernant la région nordique et la mondialisation, il faut tout d'abord préciser que la collaboration culturelle entre les différents pays ne se renforce guère. Jusqu'à la fin du siècle dernier, il existait des projets collaboratifs dans le domaine des arts visuels – les revues *Siksi* et *NU*, entre autres. À la fin des années 1990, à l'époque de ce que l'on a appelé « le miracle nordique », nombre d'expositions portaient sur thème régional, et la biennale norvégienne Momentum, lancée en 1998, était également axée sur le nordique dans ses premières éditions. Mais aujourd'hui, le nordique s'inscrit dans la collaboration et le dialogue entre les institutions, fait partie des nombreux échanges qui se nouent avec d'autres pays, et n'a plus besoin d'être mis en avant en tant que tel.

En second lieu, les musées et les biennales sont des créatures différentes, et plus particulièrement peut-être dans le contexte de la mondialisation, même si les biennales se déroulent parfois dans les musées. La biennale est un format d'exposition éphémère, et dotée d'une énergie propre. Elle peut donc avoir un impact culturel, voire géopolitique important. On songe par exemple au rôle historique qu'elle joue dans l'hémisphère sud – celles de La Havane ou de São Paulo, entre autres. En raison de son caractère passager, la biennale est sans cesse renouvelée par le présent et dans le présent ; elle n'est pas contrainte par l'archive ou la collection. Elle se constitue de façon temporaire, mais ne peut refléter dans le temps



cette caractéristique. Ce n'est d'ailleurs pas son rôle, du moins le plus souvent. La biennale ne cherche pas à bâtir une mémoire culturelle, mais à répondre, parfois de manière stratégique, au contemporain, ce qu'elle fait en s'inscrivant dans un espace. C'est là tout son paradoxe. Au cours des trente dernières années, les biennales, qui sont des exercices logistiques par excellence, ont explicitement fait de la mondialisation leur élément. Elles ont associé villes, géographies et art. Toutefois, si la synchronisation globale créée par une économie mondialisée a eu des effets spatiaux palpables, ses aspects temporels restent plus abstraits. La mondialisation commence à changer de nature, et il sera intéressant de voir quel impact cela aura sur la conception et l'organisation des biennales. Quant aux musées, je crois qu'ils peuvent jouer un rôle important en menant une réflexion sur ces liens paradoxaux et problématiques entre espace et temps, entre synchronie et diachronie, entre énergie locale et énergie mondiale.

4. « Light Houses: On the Nordic Common Ground », Pavillon nordique (Giardini, Venise), 13<sup>e</sup> Biennale d'architecture de Venise, 2012.

– **Mikkel Bogh.** Concernant la mondialisation, les musées nordiques ont différents rôles et tâches. On trouve, d'une part, le musée national doté d'immenses collections couvrant mille ans d'histoire européenne, voire planétaire, de l'autre, le musée municipal de taille moyenne consacré principalement à l'art moderne et contemporain, ou encore, le centre d'art (« kunsthalle ») qui ne dispose pas de collection propre. À chaque type institutionnel correspondent des stratégies et des solutions spécifiques. Dans le cas du SMK, nous avons la chance de posséder à la fois une collection d'anciens maîtres, une collection moderne et une collection d'art contemporain. Cela offre un large éventail de juxtapositions possibles et d'opportunités de ce qu'on pourrait appeler « recherche intertextuelle », qui porte sur les œuvres communiquant entre elles à travers le temps et l'espace (un peu à la manière du musée

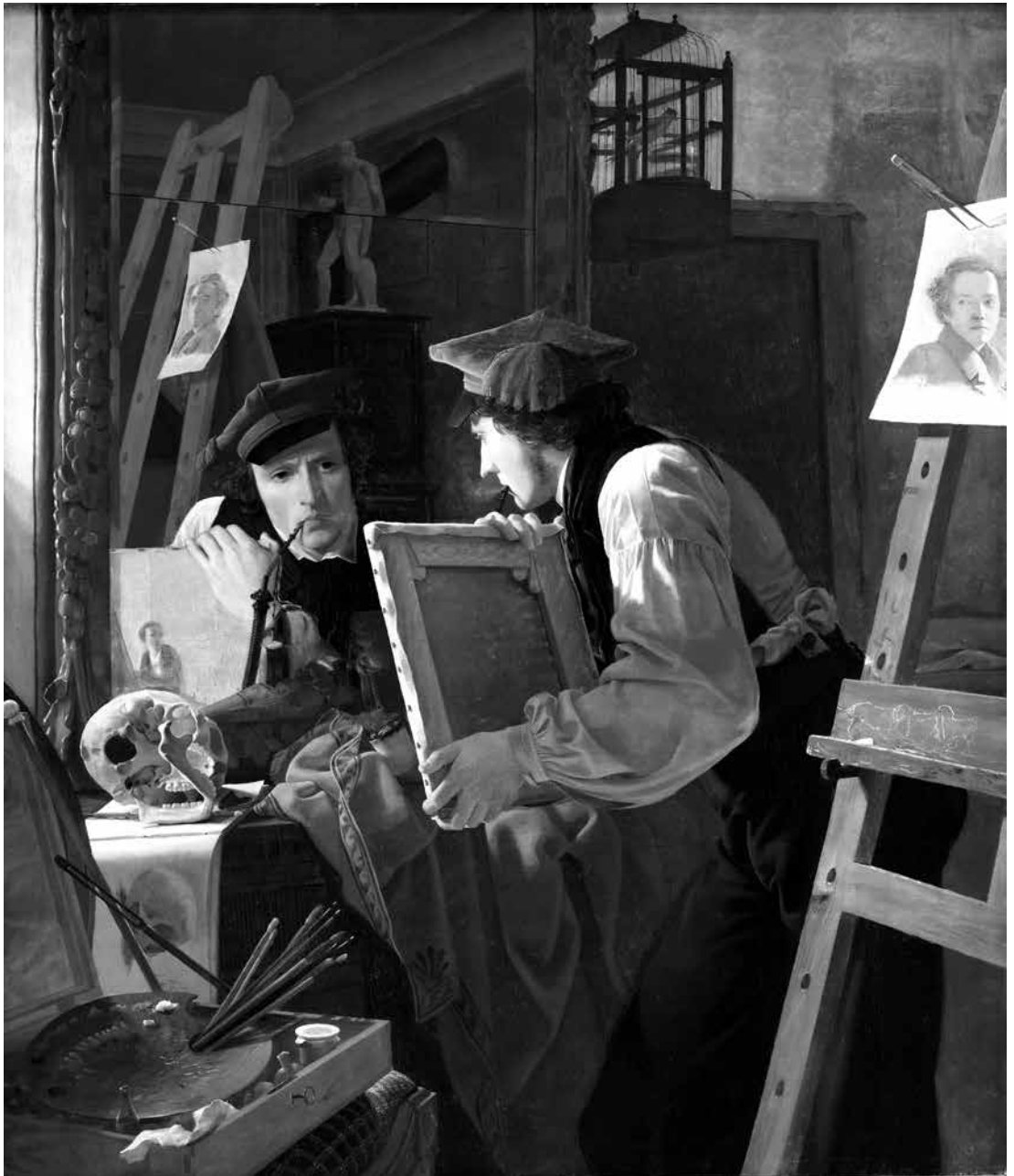


5. Vue de l'exposition *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction* présentée à Berlin, à la Hamburger Bahnhof, d'août à octobre 2013.

imaginaire de Malraux). Les grands musées tels que le Moderna Museet de Stockholm ont la possibilité – voire l'obligation – de sortir des réserves les œuvres temporairement oubliées. Les collections constituent un puissant outil permettant de réinterpréter l'histoire et l'espace contemporain.

Et si l'on considère que les musées nordiques constituent une vaste collection d'art nordique, ces outils deviennent encore plus puissants. On songe ici à la collaboration actuelle entre le Nationalmuseum de Stockholm et le SMK de Copenhague pour monter l'exposition *L'Âge d'or danois*<sup>16</sup> (fig. 6), qui rassemble des œuvres provenant de deux collections nationales et de nombreuses œuvres issues de collections privées. Elle est aussi l'occasion idéale de jeter un éclairage nordique, « non-danois », sur le concept résolument nationaliste d'« Âge d'or ». Les « kunsthalle » et les musées nationaux pourraient également repenser les frontières du « national ». Que signifie être un « artiste suédois » ? Ou un « artiste danois » ? La programmation pourrait ainsi montrer comment les frontières nationales se transforment (par la déterritorialisation ou la reterritorialisation).

– **Maija Tanninen-Mattila.** La Finlande est devenue une république il y a plus de cent ans, après avoir été sous la domination de la Suède et de la Russie. Contrairement à ses voisins, elle ne possède pas de collections amassées par les cours royales. Ses musées abritent plus de 50 millions d'objets. Dans de nombreux pays, les musées ne disposent pas de collection étendue des artistes locaux. La Finlande, elle, possède l'essentiel de ses œuvres d'art, de design et d'architecture, souvent conservées dans des collections publiques, et accessibles en ligne. Il reste difficile d'exposer ces œuvres ailleurs qu'en Finlande et de susciter l'intérêt des chercheurs étrangers. C'est un lent processus qui repose sur le patient travail de nombreux individus et institutions. Il est donc essentiel de publier les études en anglais et en français afin rendre l'histoire de l'art de notre pays plus accessible.



Le monde de l'art recèle bien des secrets, et l'art finlandais ne fait pas exception. Ce qui se passe aujourd'hui en Finlande commence à être connu internationalement, grâce notamment à deux femmes artistes, Tove Jansson et Helene Schjerfbeck, dont les œuvres ont fait l'objet d'expositions à l'étranger (au Japon pour l'une<sup>17</sup>, à la Royal Academy de Londres pour l'autre<sup>18</sup>). La numérisation des collections nationales est prise très au sérieux, afin de faciliter l'accès ouvert à l'échelle internationale. Un système

6. Wilhelm Bendz, *Un jeune artiste (Ditlev Blunck) examinant une esquisse dans le miroir*, 1826, KMS280. Œuvre sélectionnée pour l'exposition *Danish Golden Age. World-Class Art between Disasters*, au Statens Museum for Kunst, à Copenhague, jusqu'en décembre 2019.

de bourses pour chercheurs résidant sur place sur des périodes plus ou moins longues pourrait également contribuer à susciter l'intérêt des commissaires étrangers pour l'art finlandais, et produire un effet boule de neige.

La future biennale d'Helsinki offrira l'occasion de mettre en avant les artistes travaillant dans la région et de collaborer avec des artistes et des commissaires étrangers. La prolifération des biennales à travers le monde n'est pas toujours considérée d'un œil favorable, mais ce format est parfaitement adapté à l'art contemporain. Organisée un an sur deux, la biennale peut prendre des formes multiples, qui font connaître le travail des artistes contemporains localement et internationalement. La première édition de la biennale d'Helsinki se tiendra à Vallisaari, une île de l'archipel à un quart d'heure de bateau d'Helsinki. L'inauguration est prévue pour le 12 juin 2020. L'événement rassemblera des œuvres temporaires d'une trentaine d'artistes, finlandais et étrangers. L'entrée sera gratuite (mais pas le trajet en bateau). La biennale se déroulera en plein air, ce qui pose diverses difficultés qui touchent notamment à la question environnementale. Elle s'inscrit dans une stratégie maritime globale, et pourrait ainsi servir de modèle pour la création de sentiers respectueux de l'environnement sur l'archipel. Les îles au large d'Helsinki, occupées par l'armée depuis des décennies, sont peu à peu rendues accessibles aux visiteurs.

– **Stina Högvist.** Je crois que les pays nordiques ont enfin réussi à se débarrasser de leur vieux complexe d'infériorité. Quand le monde de l'art a commencé à s'internationaliser, dans les années 1990, on voulait à tout prix faire venir des artistes étrangers afin d'inspirer les artistes locaux et leur donner une dimension « internationale ». La démarche était liée au « tournant théorique », et avait pour objectif d'effacer les distinctions entre national et international. Avec le recul, on comprend aujourd'hui qu'en appliquant par exemple les critères formalistes américains pour définir l'art conceptuel, nous n'avons pas vu celui qui était produit par nos propres artistes. La (re-)découverte de ces variantes d'internationalismes n'est pas un phénomène uniquement norvégien, mais il est un signe des temps.

Faire connaître l'art norvégien à l'étranger est la tâche de l'Office norvégien d'art contemporain (OCA), placé sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères. Concernant les arts visuels, il a également la charge du pavillon norvégien de la Biennale de Venise. Les collections du Nationalmuseum sont très diversifiées (architecture, design, artisanat d'art, art ancien et contemporain). La Biennale d'architecture de Venise ne relève donc pas de l'OCA et du ministère des Affaires étrangères, mais du musée lui-même. Il s'agit en réalité d'une collaboration interne entre les trois musées d'architecture de Norvège, de Suède et de Finlande, ce qui me paraît remarquable.

Ces différentes collections étaient autrefois conservées dans des bâtiments différents, et le nouveau musée permettra de les rassembler sous le même toit. Ce sera la première fois que l'ensemble s'intégrera dans un même récit. Il sera aussi l'occasion de mettre en place une nouvelle méthode de travail et d'envisager différemment les expositions et les collaborations. C'est passionnant. On dit que, grâce aux médias sociaux, les liens se créent de plus en plus à partir d'intérêts communs, et non plus à partir de la nationalité ou du sexe. Je crois que cela pourrait également s'appliquer aux musées.

– **Joasia Krysa.** De plus en plus, les musées semblent prendre l'initiative en matière de programmes de recherche et d'impact. C'est par exemple le cas en Angleterre où un certain nombre de musées, dont la Tate et le Victoria & Albert Museum, sont devenus des institutions de recherche. Ils perçoivent des fonds des conseils gouvernementaux de recherche, et ont créé des partenariats avec l'université (par exemple les postes mêlant conservation et recherche créés par la Tate Liverpool et l'école d'art de la John Moores University à Liverpool), ou en accueillant des doctorants dont la thèse est axée sur la



pratique. La recherche croise ainsi différents secteurs universitaires et culturels, devient interdisciplinaire, et renforce le rôle de la pratique, tandis que le travail de conservation est guidé de manière croissante par la recherche. Les deux types d'institution bénéficient donc mutuellement de leurs recherches et de leurs pratiques respectives.

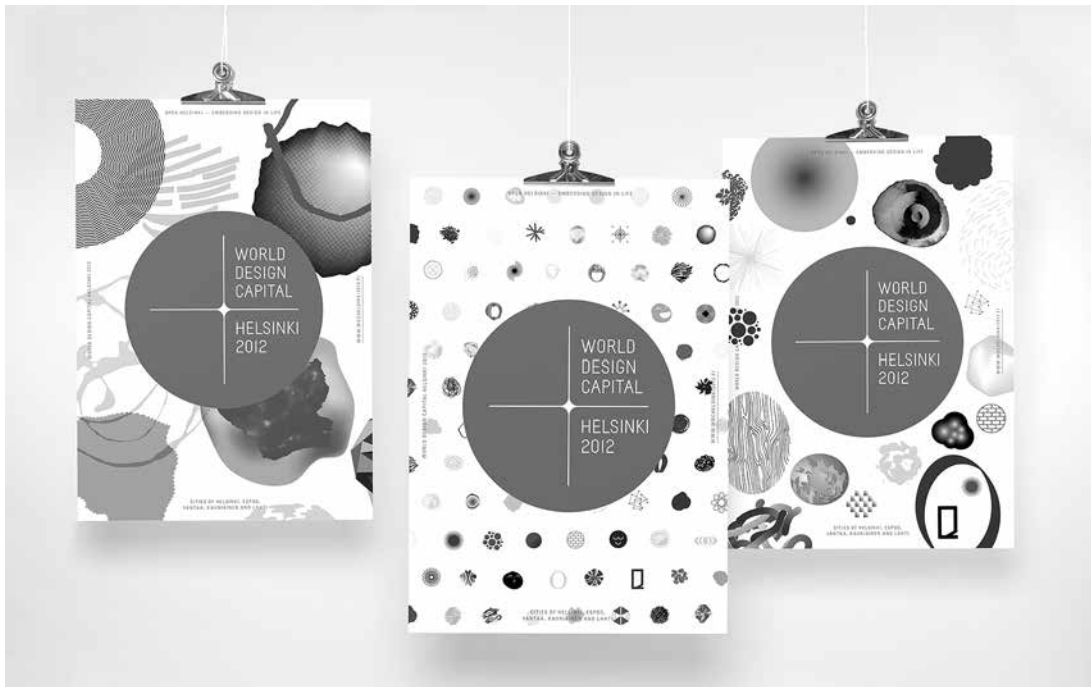
En parallèle, l'influence exercée par la recherche pourrait être un moyen subtil de mettre en place un modèle plus néolibéral répondant à des considérations qui n'ont qu'un lointain rapport avec le rôle important que jouent les musées dans la société. Comment envisagez-vous la relation entre le musée et la discipline universitaire des *museum studies*, entre constitution d'une collection et exposition, entre recherche et production de connaissances ? Et que pensez-vous de l'évolution du rapport à la recherche en ce qui concerne les musées nordiques ?

– **Maija Tanninen-Mattila.** Je suis convaincue que la collaboration interdisciplinaire entre artistes, musées et chercheurs est aujourd'hui indispensable si l'on veut créer des cadres d'échanges solides et durables pour l'art. La biennale d'Helsinki sera une plateforme rassemblant artistes et chercheurs dans différents domaines. Pour la première édition, en 2020, les commissaires Pirkko Siitari (directeur des expositions au HAM) et Taru Tappola (directeur de l'art public au HAM) ont invité Bios, une unité de recherche indépendante, à collaborer à l'élaboration des programmes destinés au public. Fondée en 2015, Bios rassemble artistes et chercheurs dans diverses disciplines afin de fournir « un arrière-plan scientifique à destination des universités, de la production artistique et des médias ». La collaboration avec Bios a permis au musée de trouver des moyens concrets de donner une dimension écologique à l'événement, et de réfléchir à la question environnementale en collaboration avec les artistes. Un comité directeur international a été formé pour la première édition de la biennale : Joasia Krysa, professeur à la John Moores University, Kari Conte, directeur de la programmation et des expositions à l'International Studio and Curatorial Program (ISCP) de New York, et Lena From, chargée des projets spéciaux à l'Agence d'art public de Suède. Le débat qui se déroule aujourd'hui entre ces spécialistes est particulièrement enrichissant, et a ouvert de nouvelles perspectives. Dans la phase de planification, il est indispensable de collaborer avec les universités et les chercheurs, en Finlande et à l'étranger, si l'on veut accroître l'impact international de la biennale.

Au HAM, nous souhaiterions faire fusionner la manière dont nous travaillons sur l'île et celle dont nous travaillons dans l'environnement du musée. En 2012, Helsinki a été nommée Capitale mondiale du design (fig. 7), avec le slogan « Open Helsinki – intégrer le design dans le quotidien », qui mettait l'accent sur l'écologie<sup>19</sup>. Aujourd'hui, les musées portent une grande attention à cette question. On réfléchit au circuit suivi par les visiteurs en prenant en compte la question environnementale. Réduire les déchets de matériaux engendrés par le montage des expositions, éclairage basse consommation, nouvelles solutions concernant le fonctionnement courant (remplacer les documents papier par des versions numérisées, par exemple) ; autant de manières de rendre plus écologique le circuit suivi par le public. Pour ce faire, la collaboration avec l'université est indispensable.

– **Stina Högvist.** La recherche est très importante pour les musées, elle l'a toujours été et le sera toujours. Elle se rattache à la mission et aux valeurs fondamentales de l'institution, à ce qui constitue son épine dorsale. La collaboration entre musée et université ne peut être que positive, et j'espère sincèrement qu'elle se renforcera à l'avenir.

– **Mikkel Bogh.** Il s'agit en effet d'une vaste question ! Tout d'abord, la recherche ne servira jamais à mettre en place un quelconque modèle « néolibéral ». La recherche est (ou devrait être) une réflexion méthodique liée à une institution, et qui peut être, le cas échéant, autocritique ;



7. L'agence Kokoro & moi a créé le graphisme pour « Helsinki Capitale mondiale du design », 2012.

elle sert à contextualiser de manière systématique les expériences et les objets dans leur dimension historique, selon les critères établis de l'investigation savante. Je ne vois pas comment on pourrait établir un lien avec un modèle néolibéral (le plus

souvent, la recherche universitaire dans les humanités est hostile au néolibéralisme). On ne peut sous-estimer la recherche dans les musées. Les expositions et les présentations qui s'appuient sur la recherche (y compris celle portant sur la pratique et la conservation) sont à mon sens infiniment plus intéressantes que celles qui font appel à l'instinct ou reposent sur des considérations « esthétiques ». Je crois que les musées devraient proposer de nouvelles connaissances ou poser des questions inédites. Si l'on veut le faire de manière cohérente et novatrice, on ne peut se passer de la recherche, qu'il s'agisse des recherches menées par le conservateur ou (plus probablement, peut-être) du rôle joué par les doctorants et les post-docs participant activement à la préparation de ce que le musée veut présenter au public.

– **Lars Bang Larsen.** L'éducation artistique devient de plus en plus académique ou universitaire, ce qui constitue indéniablement un enjeu politique, mais il n'y a pas de « cinquième colonne » néolibérale à l'œuvre dans la recherche muséale. Les pratiques de conservation sont guidées par des recherches qui devraient être à la hauteur des attentes universitaires. C'est la condition de possibilité des expositions, et les musées doivent s'en assurer. Elle fait partie de sa mission institutionnelle et de sa définition. Je dirais plutôt que les visées politiques néolibérales tendent à déstabiliser la recherche et à brouiller le regard porté sur l'histoire, car elles mettent l'accent sur les performances économiques et l'acceptation par le plus grand nombre. C'est de cette façon qu'elles « défont le *dèmos* », selon la formule de Wendy Brown<sup>20</sup>, et il revient aux musées de veiller autant que faire se peut à ce que l'art protège la société et conserve au *dèmos* son ordre de bataille. Ce qui distingue le travail de conservation

du musée des autres types d'investigation en histoire de l'art, c'est que cette recherche est incarnée et spatialisée. Le processus est sans fin, et les résultats de sa recherche ne sont jamais définitifs ; les nouvelles connaissances sont sujettes à expérimentation, conduisent à s'interroger sur ce que l'on ne sait pas encore et à revoir les cartels, mènent vers d'autres méthodologies et d'autres disciplines telles que la recherche artistique, quelle que soit la définition qu'on en donne. C'est pourquoi le musée est, à mon sens, parfaitement placé pour accueillir l'interdisciplinarité, sans peut-être en avoir conscience.

– **Joasia Krysa.** Les *museum studies* et l'histoire de l'art ont longtemps été le terrain de formation des professionnels des musées – commissaires d'exposition ou directeurs – mais c'est en train de changer. Les cursus spécialisés dans les *curatorial studies* (littéralement « études curatoriales », que l'on désigne plus volontiers, en français, par les termes de métiers de l'exposition ou de muséologie) attirent de plus en plus de candidats, comme le montre la création de programmes de ce type dans la région nordique (le CuratorLab de l'université Konstfack de Stockholm, par exemple, ou le master en études curatoriales de l'université d'Aalto ou de l'université des arts d'Helsinki, ou encore la création d'un master professionnel des métiers de l'exposition à l'université danoise d'Aarhus). En parallèle, les cursus deviennent de plus en plus interdisciplinaires, et l'on constate un intérêt croissant pour la recherche de troisième cycle axée sur la pratique (notamment les doctorats en études curatoriales ou en muséologie)<sup>21</sup>.

Quelles autres disciplines ou domaines de connaissance influent sur la pratique des musées ? Les *museum studies* deviennent-elles plus éclectiques (puisqu'elles accueillent déjà les études curatoriales, la conservation, la restauration, la programmation, et le travail de médiation) ? Comment la pratique curatoriale et la conservation dans les musées pourraient-elles changer en conséquence ? Cette approche contribuera-t-elle à modifier le type de savoir diffusé par les musées et le rapport entre le travail qu'ils accomplissent et la connaissance en général ?

– **Mikkel Bogh.** Je ne connais pas en détail les programmes universitaires en études curatoriales mis en place dans les pays nordiques, et je n'ai jamais eu le plaisir de travailler avec les professionnels qui ont suivi cette formation. Les conservateurs du SMK et d'autres musées avec lesquels j'ai travaillé étaient des historiens de l'art titulaires d'un doctorat traditionnel. Les musées doivent tirer parti des formidables opportunités fournies par ce que l'on a appelé le « tournant éducatif ». Cela signifie mettre l'accent sur le savoir et la production de connaissances en tant que processus d'échange entre pairs, mais aussi entre les musées et leurs publics. Les conservateurs ne se considèrent peut-être pas comme des « éducateurs » en tant que tels, mais c'est une part de plus en plus importante de leurs activités. Le « tournant éducatif » a également considérablement renforcé l'interdisciplinarité. Si l'on veut repenser et re-contextualiser les collections, il faut inscrire les œuvres dans de nouveaux cadres, parfois inattendus, définis par les recherches récentes dans un vaste éventail de disciplines. Toutefois, dans un musée national tel que le SMK, doté d'une vaste collection composée d'œuvres anciennes, modernes et contemporaines, le travail consiste essentiellement (à 75 %) à entretenir ces collections.

C'est d'un point de vue purement théorique que le travail du conservateur de musée porte avant tout sur les expositions et les activités à destination du public. Si l'on voit dans le musée une plateforme éducative ou de médiation, un autre point est à prendre en considération : aujourd'hui, les musées tiennent non seulement davantage compte de leurs utilisateurs, mais ils s'efforcent également de toucher de nouveaux publics, accueillant par exemple des individus sans formation dans des cursus spécialisés. La réflexion sur la « production de savoir »

dans le cadre du musée semble partir du principe que les visiteurs ont fait des études supérieures et sont capables de s'intéresser aux œuvres et d'assimiler des connaissances de manière abstraite. C'est loin d'être le cas. La production de savoir doit donc s'inscrire dans un contexte lorsqu'il s'agit d'utiliser les ressources spatiales et matérielles offertes par le musée. Elle doit aussi être adaptée au public visé.

– **Stina Högvist.** Présenter des œuvres au public est une forme d'art, pour paraphraser Harald Szeemann. Il s'agit de donner une forme visuelle à des idées. Que cela prenne place dans un centre d'art ou un musée importe peu. Il faut toujours veiller à travailler à partir du contexte dans lequel on se trouve. Les expositions ne sont pas identiques dans tous les musées. Je ne crois pas non plus qu'il faille connaître son public. Organiser des événements dans une grande institution et dans un petit musée peuvent être des choses très différentes, car l'angle d'approche n'est pas le même.

Et il est vrai que la formation des professionnels du musée ou de l'exposition, de plus en plus nombreux, a changé. Autrefois, c'est le musée qui assurait la formation des futurs conservateurs ou commissaires (c'est encore parfois le cas). Mais dans notre musée, les promotions ne sont plus internes. Le domaine s'est considérablement élargi, ainsi que ses visées, et il y a donc une évolution indéniable. Aujourd'hui, les postes de conservateur ou de curateur font l'objet d'un recrutement externe. Les employés du musée ont bien entendu le droit de postuler, mais ils ne bénéficient d'aucun avantage par rapport aux autres candidats.

– **Maija Tanninen-Mattila.** Les programmes interdisciplinaires de formation des professionnels de musées ou de l'exposition constituent une occasion bienvenue de collaboration entre les musées et les universités. Le public joue un rôle de plus en plus important. Les musées portent une attention accrue à leurs visiteurs et à la population locale, et les universités doivent participer à cette évolution. Le musée historique de la ville d'Helsinki est entièrement organisé autour de l'idée de participation, et la méthode sert de guide au projet du nouveau musée du design et de l'architecture qui doit ouvrir dans la capitale.

Présenter des œuvres d'art dans l'espace public est une activité à dimensions multiples. L'un des rôles du commissaire d'exposition est de servir de lien entre l'artiste et le public, de mettre en place des ateliers et des débats entre les artistes et les visiteurs. Partout dans le pays, les musées renforcent leur fonction de producteurs d'art dans l'espace public, et doivent faire appel à divers types d'expertise. Les architectes, les restaurateurs, les médiateurs et les animateurs de communautés en ligne (*community managers*) sont des membres essentiels d'une équipe multidisciplinaire, au côté des commissaires d'exposition ou des conservateurs, et travaillent avec l'artiste dès l'origine du projet.

Concernant les œuvres installées dans l'espace public, le conservateur ou le commissaire doit savoir à qui elles s'adressent. Lorsqu'il s'agit d'art contemporain, on demande souvent au public de participer. Mais que se passe-t-il lorsque ce public endosse le rôle de conservateur ou de commissaire ? En 2018, Helsinki a lancé l'idée de la participation au projet budgétaire. Les habitants sont en effet directement concernés par les décisions prises par la ville, et ont donc un droit de regard sur le processus décisionnel. Les habitants d'Helsinki peuvent désormais faire des propositions sur l'utilisation de la part budgétaire réservée à l'art (4,4 millions d'euros). Pour 2019, 1 300 propositions ont été soumises. Le HAM, le musée d'art d'Helsinki, prend part à une vingtaine de ces initiatives, qui concernent essentiellement l'installation d'art dans les espaces publics. Le processus reste très ouvert, car ce mécanisme de collaboration entre les habitants et le musée en est à ses débuts. Il sera intéressant de voir comment la relation entre artistes, commissaires d'exposition et conservateurs évolue au cours de ces projets, et s'il est possible d'envisager à l'avenir une collaboration avec les cursus spécialisés.

– **Lars Bang Larsen.** Votre question ne manque pas d'ironie, car le rôle du *curator* ou du commissaire d'exposition, tel qu'il a été défini dans les années 1980 et 1990, ne concerne en rien le travail du conservateur dans le musée. Bien au contraire. Aujourd'hui, la pratique de l'exposition est considérée comme entièrement distincte de celle de la conservation de l'archive et de la collection. Elle s'est dotée d'une nouvelle énergie dans les années 1990 en se dissociant du rôle de conservation des œuvres pour se tourner vers l'art en tant que concept sémiotique. C'est particulièrement le cas dans la biennale, devenue forme exemplaire d'exposition au cours des dernières décennies, à l'opposé de la temporalité bien différente des musées. Je crois que cette évolution récente pourrait nous permettre de mieux comprendre et de mieux évaluer le rôle du *curator*, qui répond aujourd'hui à une définition souple, rendant obsolètes les anciennes catégories (conservateur, inspecteur, gardien, ou autres fonctions selon les pays).

Ce point de vue mérite d'être largement nuancé à propos de la pratique curatoriale, qu'elle s'exerce dans le cadre du musée ou en dehors. Dans le cadre du musée, une bonne partie de l'activité concerne l'entretien et la conservation des collections. Mais il me paraît évident que le discours des professionnels des musées, sous son aspect le plus productif, met l'accent sur la connaissance culturelle et l'autoréflexivité institutionnelle, et c'est aussi le cas dans les musées. Je crois qu'on peut tirer grand profit, dans la réflexion et dans la pratique, de la collaboration entre l'université et le musée, et de la pensée interdisciplinaire, comme le prouve l'influente programmation de la Haus der Kulturen der Welt de Berlin, qui offre un très intéressant point de comparaison avec la pratique muséale ; ou encore celle du musée de la Reina Sofia de Madrid, d'une richesse exceptionnelle, qui s'appuie sur des recherches rigoureuses et délaisse en grande part ses propres collections.

– **Joasia Krysa.** Les musées ont recours aux technologies de reproduction et aux technologies virtuelles depuis un certain temps déjà (accès en ligne aux collections et aux expositions, musées virtuels), mais un phénomène plus profond semble se dessiner aujourd'hui avec les méthodes numériques – visualisation, analyse des données, intelligence artificielle, apprentissage par la machine. Il existe quantité d'exemples intéressants de musées qui traitent leurs collections comme des données et se lancent dans l'expérimentation par ordinateur, en utilisant par exemple la réalité virtuelle, qui permet à tout un chacun d'avoir une vision augmentée des œuvres, ou encore les techniques d'apprentissage profond (expérimentation avec des images virtuelles à partir de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg<sup>22</sup>). En 2017, dans un article intitulé « Against Digital Art History », Claire Bishop s'est penchée sur ces questions, et s'est prononcée contre les humanités numériques qui, selon elle, ne sont qu'une forme néolibérale de métrique. Elle considère toutefois que cela pourrait déboucher sur d'autres voies potentielles d'apprentissage et de connaissance. Quels sont les avantages et les inconvénients des technologies numériques utilisées dans le cadre du musée ? La région nordique, experte dans ce domaine, présente-t-elle un cas particulier ?

– **Maija Tanninen-Mattila.** La numérisation est très utile en ce qu'elle favorise l'accès ou qu'elle rend l'art du domaine public encore plus accessible aux artistes, aux chercheurs et au public en général, qu'il soit local ou international. Le site web du musée consacré à l'art public, notamment, a déjà vingt ans, et les possibilités de développement sont infinies. Pourrait-on avoir recours à la réalité virtuelle afin de permettre au public qui ne pourra se rendre sur l'archipel de voir certaines œuvres ? Cette expérience virtuelle ne doit pas être de nature simplement documentaire, mais donner l'impression que l'on est sur place. La Finlande est l'un des pays du monde où le vieillissement de la population augmente le plus rapidement, et la numérisation pourrait jouer un grand rôle en rendant l'art accessible à ceux qui ne peuvent se déplacer jusqu'au musée, jusqu'à l'exposition ou la biennale.

Les études montrent que le finnois est difficile à apprendre. La Finlande est de plus en plus multiculturelle et sa population parle plus de 150 langues différentes. La numérisation est donc un outil essentiel pour diffuser dans différentes langues la recherche en histoire de l'art, la critique d'art et les informations auprès des artistes, des conservateurs et du public des musées. Le pays, qui compte plus de 6 millions d'habitants, possède deux langues officielles : le finnois et le suédois. Le finnois est la première langue de 4,9 millions d'individus, et la deuxième langue pour un demi-million. Il existe également des langues autochtones telles que le sami, le carélien, le finnois romani et divers langages par signes. Si l'on veut diversifier le public des musées et le contenu des expositions et des collections, il faut donc élargir le plus rapidement possible l'éventail des langues utilisées par le musée en ayant recours au numérique. Le numérique est également un outil essentiel pour donner une dimension véritablement écologique à la future biennale. Elle pourrait servir à réduire les déchets produits par les musées sous forme de brochures papier. Sur certaines des îles de l'archipel, très fréquentées par les touristes, les cartes papier constituent une part importante des déchets laissés par les visiteurs.

– **Mikkel Bogh.** Le numérique offre de grandes possibilités pour les musées. Concernant votre dernière question, je ne suis pas sûr que la région nordique possède une expertise particulière en la matière. Tous les musées occidentaux utilisent le numérique, de manière plus ou moins ambitieuse et sophistiquée, et les musées nordiques ne me semblent pas particulièrement à la pointe à cet égard. Quoi qu'il en soit, le numérique recouvre beaucoup de choses : utiliser activement les médias et réseaux sociaux, permettre aux visiteurs de prendre et de partager des photos, proposer des images des collections en ligne en haute résolution. Très souvent, les musées proposent aussi des équipements numériques qui peuvent s'avérer utiles, mais dont l'intérêt est parfois surévalué, et dont l'utilisation peut détourner l'attention des œuvres. Loin de moi l'idée de m'opposer à l'utilisation du numérique au musée. La cause est perdue d'avance, il suffit de regarder autour de soi. Mais certains écueils et dangers doivent être signalés. L'accès, le partage et l'utilisation étendue des collections sont les principaux avantages, notamment dans le cas des collections numérisées et des ressources en ligne telles que les forums de débat, les conférences filmées et retransmises en direct et les billets de blog. La question des équipements numériques fournis aux visiteurs des musées est plus délicate. Ils sont souvent une source de distraction et empêchent de s'imprégner des objets et des informations qu'ils véhiculent. Malgré tout, surtout dans le cas des musées d'histoire culturelle, où tous les objets doivent être accompagnés d'un vaste ensemble de données pour être correctement appréhendés, ces appareils peuvent fournir des informations importantes et stimulantes. Ils ont aussi une dimension ludique et sont particulièrement utiles lorsqu'il s'agit d'intéresser le jeune public.

– **Stina Högvist.** N'est-il pas un peu contradictoire de faire de la région nordique un cas à part lorsque l'on parle de technologies numériques ? Je crois que si l'on veut repenser l'usage du numérique, y compris dans l'élaboration de nouveaux projets, il faut d'abord se débarrasser de la vieille opposition copie / original. Cela dit, je suis convaincue que le musée est un référent indispensable dans la société d'aujourd'hui. L'équilibre à trouver avec le numérique, et les « copies » qu'il produit, dans le musée d'aujourd'hui est une question particulièrement intéressante.

J'aime tout particulièrement l'exposition *Les Immatériaux* montée au Centre Pompidou en 1985 par Jean-François Lyotard et Thierry Chaput (**fig. 8**). C'est pour moi l'exemple même du musée en avance sur son temps. Je veux dire par là que cette exposition annonçait l'avènement de la mondialisation et anticipait l'évolution du rôle de l'art contemporain

dans cette époque d'échanges accélérés. Il n'était question que de pixels, de dissolution et de perte d'identité. Ironiquement, il ne subsiste quasiment aucune documentation de l'événement. Le thème choisi étant l'ère de la communication et de l'information, c'est assez cocasse, et triste à la fois. C'était l'exposition la plus coûteuse jamais montée au Centre Pompidou – ce qui ne manque pas d'être jouissif, étant donné la réputation sulfureuse du musée à l'époque. L'épisode montre qu'un musée ne sert pas qu'à conserver des idées, il en produit aussi. Et quelle idée formidable de demander à un philosophe tel que Lyotard d'être le commissaire de l'événement – c'est une véritable source d'inspiration. Et je suis très émue lorsque j'y pense. Cela prouve aussi que Gertrude Stein a eu tort lorsqu'elle a dit « Vous pouvez être un musée. Ou bien vous pouvez être moderne. Mais vous ne pouvez pas être ces deux choses à la fois<sup>23</sup>. »

– **Lars Bang Larsen.** Pour répondre à votre question de manière un peu détournée, je dirais premièrement que les musées d'art, qui ont pour mission essentielle de constituer des collections et de présenter les histoires de l'art, jouent un rôle important dans les cultures et les sociétés d'aujourd'hui. Il existe bien, en effet, des histoires et projets artistiques – y compris dans la région nordique – qui doivent être sortis de l'oubli et replacés dans le contexte des questions pressantes d'aujourd'hui. On songe par exemple au rapport entre la technologie et la pratique artistique des cinquante dernières années, et au-delà. Je veux dire par là que les questions que vous soulevez à propos de la technologie ne sont pas extérieures au contenu ; elles doivent faire partie intégrante des fonctions de conservation, de commissariat, de recherche et de médiation des musées d'art.

Comme l'ont montré divers artistes et penseurs, notamment James Charlton et Yuk Hui, il faut en finir avec l'idée que la technologie est un objet qui a de la substance. La technologie dépend de la manière dont elle est conçue et imaginée dans différentes cultures selon leur vision du monde. Aujourd'hui, la culture en général, et pas seulement les musées, subit l'assaut de l'évangélisme technologique, de ce que Donna Haraway appelle des « techno-solutions comiques » qui en voulant nous vendre des appareils prétendument révolutionnaires, omettent la complexité historique, tout autant que la pensée et le désir humains. D'un autre côté, aucune technologie n'est réductible à l'histoire, ni à la manière dont le pouvoir dominant l'utilise, ou veut l'utiliser. Notre intérêt pour la technologie nous engage à faire la distinction entre les médias et les velléités sociales et hégémoniques dont ils sont investis (et à séparer les deux, si possible). Une « nouvelle technologie » est toujours déjà quelque chose de différencié et de multiple. C'est la condition préalable à l'offre de nouveauté.

La réalité virtuelle est un bon exemple d'une technologie encore balbutiante à bien des égards, et qui relève donc à la fois de l'imaginaire et du concret. On pourrait dire qu'il s'agit d'un médium interactif, mais la réalité virtuelle promet bien davantage que l'interactivité. Il promet l'immersion en faisant disparaître le dispositif – un rêve devenu réalité. Peut-être ne connaît-on vraiment un nouveau médium que si l'on s'est amusé avec, si l'on est allé au bout de ses fonctionnalités, voire en en faisant un mauvais usage de manière véritablement ludique. Il s'agit là d'un aspect essentiel du travail des artistes avec les nouveaux médias. Et je crois que nous n'avons pas encore suffisamment « bricolé » avec la réalité virtuelle dans les institutions artistiques. C'est peut-être pour cela qu'elle nous paraît à la fois neuve



8. Grafibus, affiche de l'exposition *Les Immatériaux*, présentée à Paris, au Centre Pompidou, en 1985.

et ancienne. Elle existe depuis un certain temps, mais elle ne tient pas encore tout à fait ses promesses. La consommation augmentée de l'art, ou l'« expérience » de l'histoire par le biais de l'immersion virtuelle me paraît très ambiguë. Lorsque je vois des œuvres anciennes reproduites en réalité virtuelle, par exemple, je ne peux m'empêcher de penser que quelque chose ne va pas avec les couleurs des tableaux. Cela ne veut pas dire que l'on doit s'en passer. Il s'agit simplement de se demander si elle est véritablement utile au travail du musée. La réflexion est indispensable.

Ce débat a été traduit de l'anglais  
par Françoise Jaouën.



## Lars Bang Larsen

Lars Bang Larsen est curateur des collections internationales au Moderna Museet (Stockholm) depuis 2017. Il a notamment été commissaire des expositions suivantes : *A History of Irritated Material* (2010) and *Reflections from Damaged Life* (2013). Il a aussi été co-commissaire de la Biennale de São Paulo 2016, intitulée *Incerteza Viva*. Il a publié de nombreux ouvrages dont *The Model of a Qualitative Society* (2010) and *Networks* (2014).

## Mikkel Bogh

Mikkel Bogh, directeur du Statens Museum for Kunst (Copenhague) depuis 2014, s'intéresse en particulier à l'intégration des notions de diversité, de participation et de culture civique au sein du musée. Il a été recteur de l'Académie royale danoise des beaux-arts, et professeur associé d'études culturelles modernes à l'Université de Copenhague entre 1995 et 2005. En tant qu'historien et critique d'art, il a publié de nombreux essais sur l'art et la culture occidentale du XVII<sup>e</sup> siècles jusqu'à nos jours.

## Stina Högvist

Stina Högvist (née en 1972) est aujourd'hui directrice des collections du Nationalmuseum (Oslo), où elle était conservatrice depuis 2006. Elle a obtenu son diplôme d'histoire de l'art à l'université d'Uppsala et suivi une formation aux métiers de l'exposition à l'université Konstfack de Stockholm.

## Joasia Krysa

Joasia Krysa enseigne la recherche sur les pratiques d'exposition à la John Moores University à Liverpool, poste également rattaché à la biennale de Liverpool. Directrice artistique de la Kunsthal d'Aarhus, au Danemark jusqu'en 2015, elle a été co-commissaire de la *documenta 13* (Cassel, 2012) et de la biennale 2016 de Liverpool. Elle est membre du Comité consultatif international de la future biennale d'Helsinki (2020) et commissaire-conseillère de la triennale 2020 de Sapporo (Japon).

## Maija Tanninen-Mattila

Maija Tanninen-Mattila, directrice du musée d'art d'Helsinki (HAM) depuis 2013, possède une longue expérience dans les arts visuels, les musées et la participation du public. Elle a étudié l'histoire de l'art à l'université d'Helsinki et la muséologie à l'université George Washington dans le cadre du programme Fulbright. Elle a dirigé diverses institutions artistiques, parmi lesquelles : l'Ateneum Art Museum, le Musée national de Finlande (2006-2013), et la Kunsthalle d'Helsinki (2001-2006).

## NOTES

1. Benjamin Buchloh, « The Museum Fictions of Marcel Broodthaers », dans A. A. Bronson et Peggy Gale (dir.), *Museum by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 45.
2. Karsten Shubert, *The Curator's Egg: The Revolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, London, One-Off Press, 2000, p. 135.
3. Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », dans *October*, n° 54, Autumn 1990, p. 3-17.
4. Claire Bishop, *Radical Museology, or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art*, Londres, Koenig Books, 2013.
5. Terry Smith, « Biennals within the Contemporary Composition », dans Joasia Krysa (dir.), *The Biennial Condition*, Stages, n° 6, avril 2017, Liverpool Biennial [en ligne, URL : <https://www.biennial.com/journal/issue-6/introduction-the-biennial-condition/>].
6. Rosalind Krauss, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans *L'Œuvre et son accrochage. Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17-18, 1986.
7. Claire Bishop, « Against Digital Art History » ; essai consacré à l'avenir des humanités, dans le cadre du projet du Franklin Humanities Institute, Duke Institute, 2017 [accessible en ligne, URL : <https://humanities-futures.org/papers/digital-art-history/>].
8. Voir, entre autres, Paul O'Neill, Mick Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*, 2010, and Paul O'Neill, Mick Wilson (ed.), *Curating Research*, 2015, tous deux édités chez Open Editions / de Appel.
9. Smith, 2017, cité n. 5.
10. Maria Hirvi-Iljäs, « A New Biennial for Public Art in Helsinki », dans *Nordic Art Review Kunstkritikk*, n° 23 janvier 2018 [en ligne, URL : <https://kunstkruttikk.com/a-new-biennial-in-helsinki/>].
11. Andreas Breivik, « I am Gentle but also Tough as Nails », dans *Nordic Art Review Kunstkritikk*, 4 septembre 2018 (en ligne, URL : <https://kunstkruttikk.com/i-am-gentle-but-also-tough-as-nails/>).
12. Voir : <http://www.agendacom.com/speakers/mikkel-bogh/>.
13. Voir Krauss, 1990, cité n. 3.
14. *Finnish museums 2016: Facts and Figures. Statistic card 7 / 2016. The Museum Statistics collected by the National Board of Antiquities*. Statistiques consultables en ligne, à l'adresse : <https://www.museotilasto.fi/stat-publications>.
15. Yann Pavie, « Vers le musée du futur : entretien avec Pontus Hultén », dans *Opus International*, n° 24-25, mai 1971, p. 58 et suivantes, cité par Kim West, dans sa thèse de doctorat *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou : 1963-1977*, Stockholm, Södertörn University, 2017. Voir également, du même auteur, « "Un centre vivant d'information." La connexion Paris ou de quoi Beaubourg fut-il la fin ? », dans *May*, n° 18, 10/2017 [en ligne, URL : <http://www.mayrevue.com/eng-a-live-center-of-information-the-paris-connection-or-of-what-was-beaubourg-the-end/> (consulté le 10 mai 2019)].

**16.** *The Danish Golden Age*, Nationalmuseum, Stockholm, 28 février – 21 juillet 2019 ; *Danish Golden Age – World-Class Art between Disasters*, au Statens Museum for Kunst, Copenhague, 24 août – 8 décembre 2019, puis au Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 21 avril – 23 août 2020.

**17.** Tove Jansson Exhibition – *Living with Moomins*, Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery (à l'occasion du centième anniversaire de l'artiste). L'exposition a été ensuite présentée au Japon : Niigata Bandaijima Art Museum, jusqu'au 6 mai 2015, Musée d'art de la ville de Kitakyushu du 23 mai au 5 juillet 2015, et enfin Osaka, Abeno Harukas Art Museum, 25 juillet – 27 septembre 2015.

**18.** L'exposition *Through my Travels I Found Myself – Helene Schjerfbeck* est organisée conjointement par la Royal Academy of Arts, Londres, et l'Ateneum Art Museum / Finnish National Gallery, Helsinki, elle aura lieu à Londres du 20 juillet au 27 octobre 2019, puis à Helsinki du 22 novembre 2019 au 26 janvier 2020.

**19.** World Design Capital Helsinki 2012, voir le résumé du rapport final.

**20.** Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Cambridge, Mass. / Londres, The MIT Press, 2015.

**21.** O'Neill, Wilson, 2015, cité n. 8.

**22.** Voir : <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>. Le livre d'Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne* (1924-1929) s'attache à retracer « les survivances de l'Antiquité », en montrant « comment les images à fort pouvoir symbolique, intellectuel et émotionnel ont pris naissance dans l'Occident antique, avant de resurgir, ranimées, dans l'art et la cosmologie des périodes ultérieures, de la Grèce alexandrine à l'Allemagne de Weimar » (Christopher D. Johnson, <https://warburg.library.cornell.edu/about>).

**23.** « You can be a museum. Or you can be modern. But you can't be both. » Gertrude Stein se serait ainsi adressée à Alfred H. Barr Jr. Citée par John B. Hightower, « Foreword », dans *Four Americans in Paris, The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 8.