

EXPO[Ⓟ]

tempora[®]

MUSÉE
MAILLOL
PARIS

GALERIE NATHALIE OBADIA
PARIS - BRUXELLES

dossier de presse



**ANDRES
SERRANO**

MUSÉE MAILLOL

27.04 — 20.10.2024

**PORTRAITS
DE
L'AMÉRIQUE**

PORTRAITS DE L'AMÉRIQUE	5
BIOGRAPHIE	6
LE STYLE D'ANDRES SERRANO	8
LE PARCOURS : SÉRIES & ŒUVRES COMMENTÉES	10
Nomads (1990)	10
Infamous (2019)	12
The Klan (1990)	14
Blood on The Flag (2001)	16
Donald Trump (America) (2004)	18
Objects of Desire (1992)	20
The Morgue (1992)	22
Residents of New York (cartons) (2014)	24
The Game : All Things Trump (2018-2019)	26
Immersions (1987-1990)	28
PISS CHRIST : LE SCANDALE	30
SCÉNOGRAPHIE & AUDIOGUIDE	37
PRÉSENTATIONS	38
Tempora	38
Musée Maillol	39
TEMPORA, RÉALISATIONS ET RÉFÉRENCES	40
Principaux parcours permanents	40
Principales expositions temporaires	40
Principales productions en cours et projets futurs	41
Gestion déléguée	41
COMMISSARIAT COLLECTIF	42
PARTENAIRES	44
Galerie Nathalie Obadia	44
INFORMATIONS PRATIQUES	45



Flag Face

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Présenter l'œuvre d'Andres Serrano en Europe, à Paris, en cette année 2024 ne tient pas du hasard. La campagne qui se profile pour élire le 47^e Président des États-Unis d'Amérique sera à n'en pas douter d'une violence extrême tant les lignes de fracture de la société américaine sont profondes et nombreuses. Tant les aspirations sont divergentes. Trump a longtemps passé pour un histrion isolé qui devait à sa seule fortune considérable d'avoir pu imprimer sa marque sur le Grand Old Party. L'image d'un Trump fou et solitaire a longtemps prévalu. Justifiant même au lancement de sa campagne pour la Présidence que ses propos, généralement outranciers, soient relégués aux pages « Entertainment » d'organes de presse aussi peu clairvoyants que le New York Times. Trump n'est pas un joueur solitaire. Andres Serrano en a fait la démonstration jubilatoire en 2019 avec l'installation *The Game : All Things Trump* et Jerry Saltz en a détaillé les enjeux dans le livre qui accompagnait l'exposition. Ce même Trump présent, en 2004, dans une des séries les plus populaires de Serrano, *America*, initiée au lendemain du 11 septembre, constitue un point d'ancrage à partir duquel la présente exposition a été conçue : d'un drapeau témoin du traumatisme à un autre, plus ancien, inscrit dans la série *Infamous* de 2019.

Tempora et le Musée Maillol proposent donc un voyage dans l'œuvre « américaine » de Serrano depuis ses premières réalisations, au mitan des années 1980, jusqu'à ses plus récentes créations. Les séries s'articulent sans nécessairement obéir à une chronologie stricte. *Native Americans* (1995-1996) introduit *Nomads* (1990) pour rendre compte du double regard que l'artiste porte sur la société. Les *Homeless* constituent un sujet permanent dans l'œuvre de Serrano comme en témoigne l'installation des cartons achetés à des sans-abris et exposés, au sein de ses propres expositions, depuis une dizaine d'années. Si *Nomads* explore la marginalité des laissés-pour-compte du rêve américain, *The Klan* (1990), d'une certaine manière, explore une autre facette de l'exclusion : celle des suprémacistes blancs dont les valeurs ont été de plus en plus largement rejetées par une Amérique moderne sans que leur sentiment de déclassement n'ait trouvé de réponse. De son regard objectif Serrano nous invite à réfléchir à ce que l'image donne à voir, au-delà du piège que constitue son esthétisme raffiné. Derrière la beauté d'une croix, la souffrance ; au-delà de l'acier lumineux d'un Colt, la mort ; passé la forme picturale de la robe et du capuchon, la haine et le racisme. Étrangement, l'artiste qui avec le *Piss Christ* a été au cœur d'une des plus grandes polémiques liées à l'art aux USA, semble ne jamais vouloir prendre parti. Son regard revendique l'objectivité glacée du canon de revolver. Mais les sujets parlent d'eux-mêmes : *The Morgue* (1992) met en scène la mort comme ultime espace d'égalité devant la vie, *Holy Works* (2011) met en lumière l'hystérie religieuse ; *Objects of Desire* (1992), la pulsion mortifère galvanisée par le deuxième amendement qui assure la liberté du port d'arme ; *Torture* (2015), la violence d'État ; *Infamous* (2019) la permanence des préjugés aussi bien raciaux que sexistes...

De série en série, Serrano livre un portrait de l'Amérique tel qu'il la croise au quotidien et tel qu'il la sent évoluer sous son objectif. La photographie devient ainsi un témoignage qui a largement conditionné la progression de son œuvre : le choix du sujet renvoie désormais au projet d'inventaire qui traverse largement la création contemporaine. Puisant dans des plateformes comme Ebay ou dans des ventes publiques, Serrano réunit un matériau anthropologique dont la photographie fixe le sens au-delà de la nomenclature. *The Game: All Things Trump* constitue à ce titre une expérience politique et artistique nouvelle. Nous espérons que les séries déployées ici permettront de mieux comprendre les enjeux qui déchirent l'Amérique dans l'attente de son 47^e Président... dont dépendra largement le devenir du monde pour les années à venir.

Andres Serrano est né à New York (États-Unis) en 1950. Il vit et travaille à New York.

Diplômé en 1969 de la Brooklyn Museum Art School de New York (États-Unis), Andres Serrano fait partie des artistes contemporains les plus reconnus de la scène internationale. Il a bénéficié d'expositions personnelles importantes avec notamment *Andres Serrano - Retrospective* à la Moscow House of Photography (Russie, 2005), *Dark Places* au Santa Monica Museum of Art (États-Unis, 2006), *Beautiful Suffering - Photography and the Traffic in Pain* au Williams College Museum of Art (États-Unis, 2006), *En Las Fronteras* au Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea de Gènes (Italie, 2006), *A History of Sex* au Kulturen de Lund (Suède, 2007), *Andres Serrano* au Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts d'Ajaccio (Corse, 2014), *Ainsi soit-il* au Château de Villeneuve, Fondation Emile Hugues à Vence (France, 2015), *Redemption* au Fotografiska Museum de Stockholm (Suède, 2015), *Andres Serrano* au Void Derry à Londonderry (Irlande, 2016), *Torture* à la Collection Lambert, Avignon (France, 2016), *Ainsi soit-il* à la Collection Lambert en Avignon (France, 2016), *Uncensored photographs* aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (Belgique, 2016), *Andres Serrano* à la Maison Européenne de la Photographie à Paris (France, 2016), *Andres Serrano* au Petit Palais à Paris (France, 2017), *Andres Serrano - Revealing Reality* au Huis Marseille à Amsterdam (Pays-Bas, 2017), *Torture* à la Stills Gallery à Edimbourg (Royaume Uni, 2018), *The Game - All Things Trump* à ArtX à New-York (États-Unis, 2019) et *Andres Serrano: An American Perspective* au Red Brick Art Museum à Pékin (Chine, 2019).

Il a également participé à de nombreuses expositions collectives significatives avec notamment *Street & Studio: An Urban History of Photography* à la Tate modern à Londres (Angleterre, 2008), *Traces du Sacré* au Centre Pompidou à Paris (France, 2008), *Autour de l'extrême* à la Maison Européenne de la Photographie à Paris (France, 2010), *Unsettled: Photography and Politics in Contemporary Art* au Philadelphia Museum of Art (États-Unis, 2011), *NYC 1993* au New Museum de New York (États-Unis, 2013), *Le Mur* à La Maison Rouge à Paris (France, 2014), *Slip of the tongue*, Punta della Dogana, à la Fondation Pinault à Venise (Italie, 2016), *Perfect Likeness: Photography and composition* au Hammer Museum à Los Angeles (États-Unis, 2016), *Nothing but blue skies* aux Rencontres de la photographie d'Arles, (France, 2016), *LOVE STORIES* pendant les PHOTAUMNALES 2016 à Beauvais (France, 2016), *An incomplete history of protest* au Whitney Museum of American Art à New-York (États-Unis, 2018), *Show your wound* au Dom Museum à Vienne (Autriche, 2018) et *Incarnations – African Art as Philosophy* au Palais des beaux-arts – BOZAR à Bruxelles (Belgique, 2019).

Les œuvres d'Andres Serrano sont présentes dans de nombreuses collections privées et publiques telles que celle du MOMA de New York (États-Unis), la Maison Européenne de la Photographie à Paris (France), le Huis Marseille (Pays-Bas), la National Gallery of Australia à Canberra (Australie), la Vancouver Art Gallery (Canada), le Museum of Contemporary Art Zagreb (Croatie), le ARKEN Museum for Moderne Kunst à Copenhague (Danemark), le CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (France), la Collection Lambert en Avignon (France), la Institute of Contemporary Art à Amsterdam (Pays-Bas), le Israel Museum à Jerusalem (Israël), le Centro Cultural Arte Contemporaneo à Mexico City (Mexique), le Whitney Museum of American Art à New York, (États-Unis), le Brooklyn Museum (États-Unis), le Institute of Contemporary Art à Boston (États-Unis), le Modern Art Museum à Fort Worth (États-Unis), le New Museum of Contemporary Art à New York (États-Unis), le Groninger Museum (Pays-Bas), la Corcoran Gallery of Art à Washington (États-Unis).

Andres Serrano est représenté par la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles, depuis 2012.



Andres Serrano

@Lukáš Oujezský

BIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- **1950** : Naissance à New York (États-Unis)
- **1967-1969** : Diplômé du Brooklyn Museum Art School, New York (États-Unis)
- **2015** : Exposition personnelle au Musée de Vence (France) et au Fotografiska Museum, Stockholm (Suède)
- **2016** : Expositions personnelles à la Maison Européenne de la Photographie (Paris, France); aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles, Belgique)
- **2017** : Expositions personnelles au Petit Palais (Paris, France) ; au Red Brick Art Museum (Pékin, Chine) ; au Huis Marseille (Amsterdam, Pays-Bas) ; au Station Museum of Contemporary Art (Houston, États-Unis)
- **2019** : Exposition personnelle au Red Brick Art Museum (Pékin, Chine)
- **2020** : Exposition personnelle au Fotografiska (New York, États-Unis)
- **2022** : Expositions personnelles au Fotografiska (Stockholm, Suède)
- **2023** : Exposition personnelle au Fotografiska (Tallinn, Estonie)
- **2023** : Exposition personnelle au DOX Center for Contemporary Art (Prague, République Tchèque)

Né en 1950 à Brooklyn, d'une famille d'origine hondurienne et afro-cubaine, Andres Serrano grandit dans un milieu fortement empreint de catholicisme, dont la religiosité le marque profondément. Fréquentant dès son plus jeune âge le Metropolitan Museum of Art, il trouve dans la peinture religieuse et les peintres de la Renaissance, les ferments sur lesquels germe son désir de devenir artiste. La découverte de la photographie lors de ses études au Brooklyn Museum and Art School lui permet de poser les bases de son approche artistique, proche de la peinture par la puissance de la couleur et par les formats utilisés. Il se définit d'ailleurs lui-même avant tout comme un artiste au sens large, faisant un usage privilégié du medium photographique, parmi les autres moyens à sa disposition, réfutant toutefois le qualificatif de photographe.

Depuis plus de trente ans à présent, Andres Serrano explore les questions sociales et éthiques fondamentales qui divisent l'Amérique et déploie une œuvre aux thématiques multiples qui convoque la mort, la violence, le sexe et la religion. En observateur acéré de la société de son temps, son œuvre met en lumière les visages et les corps des opprimés, des minorités, des laissés-pour-compte du rêve américain. À travers ses clichés, dont le regard critique sur les travers de ses contemporains reste toutefois toujours empreint d'humanité et d'une grande indulgence pour ses sujets, Serrano entend « contribuer au débat sur l'identité américaine dans sa diversité, en mêlant les âges, les genres, les milieux et les confessions. »

Ses séries – *Torture* (2015), *Residents of New York* (2014), *America* (2002), *The Klan* (1990), *Nomads* (1990), *Bodily Fluids* (1990) ou *The Immersions* (1987-1990) – mettent en exergue le besoin qu'a l'artiste de révéler les vérités silencieuses tapies derrière la morale, l'hypocrisie sociale et les traditions encore vivaces dans la société américaine d'aujourd'hui. Avec son langage visuel propre, Andres Serrano déconstruit la réalité de ces sujets en les inscrivant dans la tradition des grands formats de la peinture historique. Ainsi, les sujets habituellement bannis du champ de l'art trouvent dans son œuvre le moyen de s'épanouir à travers la picturalité et le format de ses photographies. Chaque portrait est une représentation monumentale qui esthétise et accentue, à la manière d'un mantra, les caractéristiques formelles de ces stéréotypes. De manière générale, l'œuvre d'Andres Serrano est faite d'images mentales. Ses photographies, transcendées par la force de leurs couleurs et de leurs formes, représentent davantage que de simples portraits : elles deviennent des métaphores.

C'est en 1987 qu'Andres Serrano se fait remarquer pour la première fois avec son œuvre *Piss Christ*, qui provoque un tollé dans les milieux conservateurs américains et, plus récemment, dans les franges catholiques intégristes en Europe. Dès lors, l'artiste n'a eu de cesse de remettre en question les échelles normatives des valeurs admises par nos sociétés occidentales. Les thématiques soulevés dans ses œuvres relèvent ainsi de l'universel. Puisant ses sources au sein d'une esthétique classique ou baroque s'associant volontiers à une forte structuration de l'image – toujours mise en scène –, aux jeux d'ombres et à la couleur, Andres Serrano transcende la simple image photographique en une image sculpturale, quasi monumentale. L'esthétique de son œuvre évoque tantôt Le Caravage, tantôt Michel-Ange, David ou Géricault.

Bien que largement considéré comme autodidacte, Andres Serrano assure avoir été guidé par Duchamp. Le choix de ses sujets est aussi large qu'atypique : natures mortes, images religieuses au kitsch sulpicien, humains, robots, excréments, fluides corporels, voire même des cadavres évoquant les gisants de la statuaire religieuse. Or, le choix de ces motifs, qui suscitent parfois l'émoi du public, est une référence tant aux sujets traditionnels du champ de l'art qu'à ceux marginalisés ou considérés

comme tabous, l'artiste les traitant sur un pied de parfaite égalité, sans porter un quelconque jugement de valeur. Par ses images et sa démarche empreinte d'une grande authenticité, Andres Serrano signifie son intention de questionner ce qui relèverait de la fracture contemporaine entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas.

Par la puissance des images qu'il convoque, Serrano transforme ce qui pourrait n'être qu'une simple approche documentaire en un sujet qui invite à la réflexion ; il provoque et laisse au pouvoir de l'image le soin de nous interpeler sur de grandes thématiques intemporelles : le religieux, la mort, le corps, la haine de l'autre.

Nomads (1990)

Créée en 1990, la série *Nomads* constitue la première incursion d'Andres Serrano dans le monde de l'extrême précarité. Les sans-abris qui réapparaîtront en 2014 à New York sous la forme de « Residents » et à Bruxelles, en 2015, sous celle de « Denizens » sont ici ramenés à la catégorie anthropologique fondatrice de l'humanité : celle des nomades. C'est-à-dire d'une société humaine dont les conditions de survivance passent par un déplacement perpétuel entre des campements qui forment le territoire de la « tribu ». Ce n'est donc pas la perception négative qui est mise en exergue à travers le *sans* abri, mais bien une forme de retour aux origines qui vaut comme critique de la société de consommation à haute valeur technologique.

Serrano restaure la dimension humaine de ces spectres errants que la conscience bourgeoise tend à éviter ou à simplement essuyer du regard. Le citoyen « intégré » croise ainsi le sans-abri sur la trajectoire de ses mouvements quotidiens toujours définis par le principe de nécessité. Nécessité illusoire créée de toute pièce par l'ordre global au sein duquel chacun se meut alors que le *nomade* répond, par ses mouvements mêmes, à un impératif vital qui échappe trop souvent à notre attention.

Serrano reviendra sur cette question qui met en jeu le lieu et les récits qui peuvent s'y déployer. Dans *Nomads*, son attention se concentre sur la figure. Perçue comme une arme et comme un objet de désir (selon une logique qu'il développera deux ans plus tard dans une série), la photographie désigne. En donnant à voir ici ceux que notre société « invisibilise », elle les nomme. Et par là même leur rend une dignité essentielle. Attentif à référencer son travail pour l'inscrire dans une histoire large, Serrano revient au travail d'Edward Sheriff Curtis (1868-1952). Comme ce dernier, sa démarche relève autant de l'ethnographie que de la photographie, en entamant en 1990 une première campagne visant à collecter les traces de ces nomades postindustriels que sont les *homeless*. Aux quatre-vingts tribus indiennes dont Curtis collecte les témoignages – écrits, enregistrements sonores et photographies – répondent les groupes que forment les sans-abris selon une sociologie, des règles, des pratiques qui leur sont spécifiques. L'ambition encyclopédique qui anima Curtis n'est pas absente du projet caressé par Serrano.

Curtis voulait capter la pureté de ces peuples premiers pour autant que ceux-ci apparaissent indemnes d'acculturation – exactement le contraire de ce que Serrano mettra en scène en 1996 dans la série *Native American*. Aux scènes prises *in situ*, mais néanmoins posées – qui correspondront davantage aux vues de *Residents of New York* ou de *Denizens of Brussels* –, Serrano préfère les portraits de trois-quarts qui permettent de monumentaliser une présence dans toute sa dignité humaine. Pour mener à bien son travail, il installe dans le métro un studio mobile léger dans lequel vont défiler des *homeless* qu'il rémunère pour poser. Ceux-ci se font les équivalents du Navaho Haschezhini ou de l'Arikara Ventre d'ours pour exprimer une fragilité de l'Amérique : celle de groupes humains menacés, d'un côté comme de l'autre, par la rapacité d'un capitalisme sans entrave. L'élément de fierté est ici déterminant. D'abord en nommant un être qui, ainsi, affirme sa place au milieu de la communauté des humains. Ensuite, dans la manière d'enrichir une pose en transposant picturalement le vêtement avec tout ce qu'il porte comme significations anthropologiques. Si Bertha ne dispose d'aucun bien de valeur, à travers l'objectif de Serrano, elle devient une figure *digne* d'être représentée. Et ses hardes vertes de répondre à l'écharpe rouge enroulée sur la tête comme s'il ne s'agissait pas de lutter, vaille que vaille, contre le froid, mais de participer d'une logique picturale permettant au modèle de passer des bas-fonds de notre société à un fleuron de culture haute.

Serrano ne porte jamais de jugement. Son entreprise photographique elle-même – comme celle de Curtis avant lui, tributaire du mécénat de John Pierpont Morgan – constitue une opération économique de nature capitaliste : l'artiste est le détenteur de l'idée ; il a investi dans sa mise sur pied ; il en définit les paramètres ; il choisit ses partenaires ; il en obtient un produit dont il tirera, par l'intermédiaire de la galerie, un profit. S'il est fondamentalement moral, le regard qu'il porte n'est jamais moralisateur. À aucun moment, il ne perd de vue sa position dans un processus auquel il se confronte avec honnêteté.



Bertha (Nomads), 1990

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Infamous (2019)

Réalisée peu avant l'épidémie de Covid, la série *Infamous* a été exposée d'octobre 2020 à février 2021 à New York dans le cadre de Fotografiska avant d'être présentée, sous la même bannière, à Stockholm de janvier à mai 2022. La série de photographies composée pour l'occasion dresse un panorama historique de la question raciale telle qu'elle est perçue aux États-Unis. Dans ce pays qui a subi la tentation ségrégationniste et s'est revendiqué, pour ainsi dire simultanément, comme l'incarnation de la démocratie, le racisme apparaît consubstantiel de l'histoire américaine. À travers la spoliation des peuples natifs d'abord à laquelle renvoient certaines œuvres de la série comme « *Indian In A Cupboard* » 1920-1940's *Tin Can*, dans les secousses du système esclavagiste ensuite.

Cette situation singulière a conduit à faire des préjugés une norme qui se perpétue sans réelle prise de conscience de ses implications. Et notamment à travers les artefacts que Ebay commercialise dans une forme d'aveuglement moral. Surfant sur l'application, Andres Serrano s'est rendu compte qu'une masse impressionnante d'objets porteurs du *blackface* étaient échangés lors de transactions anodines sans que leur racisme inhérent n'entraîne le moindre questionnement. L'artiste s'est donc mis à acheter et à photographier ces artefacts révélateurs des préjugés raciaux qui minent la société US. Les supports se révèlent nombreux : depuis des produits courants dont le conditionnement renvoie aux stéréotypes les plus racistes des années 1820 jusqu'à l'entre-deux-guerres (« *Racist America* » V 1894-1920s *Objects* ; « *Racist America* » *Vintage Products 1920-1940s...*) jusqu'à des objets commercialisés dans les années 1970 comme « *X* » *Malcolm X Car Air Freshener*. L'essentialisme racial opère dans tous les camps et les préjugés adoptent toutes les formes de la vie quotidienne. La présence de poupées noires témoigne de la force d'endoctrinement qui s'exerce dès le plus jeune âge. Tant chez les enfants blancs que chez les noirs en multipliant des stéréotypes qui opèrent comme moteur du rejet de l'autre aussi bien que comme modèle d'une identité à laquelle se conformer.

Avec comme constat un racisme omniprésent et sans retenue. Ainsi, une carte postale montrant un homme de couleur nu, pendu à un arbre, et dont le corps porte les stigmates du lynchage auquel il a été soumis est imprimé comme une anodine carte postale commémorant un quelconque souvenir joyeux !

« *Black Dolls – Larry* » *Vintage Rag Doll* fait partie de ces objets ambigus qui diffusent la vision racialisée des noirs au sein même de leur communauté. L'espèce de joie animale qu'exprime le motif de la bouche disproportionnée – motif qui servira à des jeux repris dans la série *Infamous* – et la coiffure qui, un demi-siècle plus tard, signera une identité rasta à laquelle Serrano fit référence dans ses premières œuvres forment des codes qui s'imposent à la communauté noire à partir du regard racialisant blanc.

L'objet constitue un élément neuf pour Serrano. Directement déduite de la pratique de la collection encyclopédique déployée, en 2019, pour mettre en scène le barnum économique-politique de Donald Trump, la pratique vise deux objectifs. D'une part, tirer d'une fréquentation approfondie de sites de vente comme Ebay une série d'artefacts qui rend compte d'une forme d'inconscience inhérente au capitalisme. Puisque tout peut se vendre et s'acheter, tout est business. Le monde entier est soumis à la règle de l'offre et de la demande. Si celle-là répond à celle-ci, c'est bien que la demande agit en fonction de ce qu'on pourrait qualifier d'« inconscient capitaliste ». Derrière l'acte d'achat désormais banalisé par le négoce en ligne – la responsabilité d'un achat n'induit plus de se déplacer, de rencontrer un marchand, de voir l'objet à acheter, de le payer en donnant de l'argent comptant..., mais relève d'un « clic » qui enclenche un processus automatisé – s'affirme

néanmoins un discours. Par l'achat, celui-ci redonne de la « valeur » à des objets du passé qui ont fondé une vision ségrégationniste de la société. Par la transaction, il emprunte à la part douloureuse de la mémoire américaine des arguments qu'elle valide. Ainsi, le discours passé se mue en assertion présente. Et éclaire la fragmentation de la société que les années Trump ont accélérée sans pour autant l'avoir initiée.

Second objectif de cette série : la monumentalisation de l'objet de mémoire à travers une pratique picturale du portrait photographique. Une fois l'objet acquis et réceptionné, Serrano le traite à l'instar d'une personne placée devant son objectif. Ses formes, ses couleurs, sa manière d'occuper l'espace contribuent à la formulation d'un récit qui sera moins le fruit d'une projection de la part de l'artiste que la « simple » captation de ce qu'il a à nous apprendre. Il *fait* figure et, dès lors, narration. L'acte photographique consiste à tirer le meilleur parti plastique du message qui de murmure se fait monumental une fois inscrit à la cimaise. Le préjugé perd son caractère banal pour rendre compte d'une violence viscérale qui mine l'avenir des États-Unis.



«*Black Dolls - Larry*» *Vintage Rag Doll (infamous)*, 2019

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

The Klan (1990)

Comptant parmi les séries phares de l'artiste, *The Klan* a été exposée en 1991 à Boulder, à l'University of Colorado. Elle met en scène les chefs du mouvement raciste qui reste omniprésent dans une large part des États-Unis. Rendu célèbre par le scandale du *Piss Christ* qui a défrayé la chronique politico-culturelle, Serrano est alors un artiste qui compte. Et donc un relais médiatique à ne pas sous-estimer. Est-ce cela qui a motivé le Knight Hawk of Georgia à accepter d'être photographié par un artiste dont l'origine dut lui sauter au visage dès leur première rencontre ? Au-delà des photographies obtenues et désormais célèbres, mesure-t-on le risque pris par un artiste afro-cubain, déjà stigmatisé pour le caractère impie de son *Piss Christ*, et qui pour tirer le portrait des leaders d'une société secrète suprémaciste – dont une femme (*Klanswoman, Grand Kaliff - Knights of the Ku Klux Klan*, 1990) – s'est immergé au plus profond de la Géorgie raciste ?

Comment situer le regard de l'artiste face à son modèle ? L'histoire du Klan lui est connue et les individus qu'il rencontre en assumant pleinement la violence. Ils n'ont nullement renoncé au principe qui, vers 1865, a présidé à la création du Klan en réponse aux « lois Jim Crow » : empêcher par n'importe quel moyen l'application des droits constitutionnels des Afro-Américains garantis par plusieurs amendements de la Constitution votés après la défaite des Confédérés. Évidemment, le KKK ne dispose plus en 1990 de la puissance d'action qui a été la sienne par le passé. Poursuivi par la justice, relégué au ban de la société par une large portion de l'opinion publique, privé de son actualité au fur et à mesure que des lois fédérales comme le Civil Rights Act de 1968 mettent fin à la ségrégation sur le territoire des États-Unis, il ne se maintient qu'au travers de groupuscules dont les plus dangereux seront démantelés dans les années 60-70. Lorsqu'il installe son atelier mobile – le même que celui employé pour la série *Nomads* qui met aussi en scène des groupes marginaux de la société américaine – Serrano sait que le Klan relève d'un folklore raciste en perte de vitesse : les Afro-Américains ne les craignent plus comme avant. Ils votent, occupent des fonctions officielles, font l'objet d'une discrimination positive qui concourt à leur promotion sociale. Si les tensions raciales sont toujours vives, elles ne trouvent plus dans le KKK leur point de cristallisation. Le climat a changé. Ce qui explique pour part la bonne volonté dont font preuve en 1990 le Grand Dragon (responsable d'un État à l'instar d'un gouverneur) ou le Grand Titan de l'Invisible Empire.

Serrano pose son objectif devant les lambeaux d'une Amérique blanche dont le déclassé conduit une frange de la population déboussolée à s'allier à des groupuscules néo-nazis et terroristes ou, pour les plus modérés, à rallier les représentants ultra-conservateurs du Tea Party. Une rhétorique hostile au fédéralisme et au rôle de l'État se développe dans un contexte conspirationniste de plus en plus aigu. Après n'avoir plus représenté que quelque trois mille membres à l'époque où Serrano exécute sa série, il retrouveront une certaine audience dans les années 2000 puis lors de l'avènement d'un Donald Trump qui, tout en rejetant le KKK, en reprend certains arguments qui paraîtront au grand jour lors de la marche sur le Capitole du 6 janvier 2020.

Face aux membres du Klan, Serrano reste concentré sur un travail formel qui opère indépendamment de ce que l'image donne à penser au-delà de voir. Il joue du rapport fond et forme en un double-sens perturbant : détachée d'un fond noir, la silhouette du Klansman est marquée par l'ample drapé de sa robe d'où émerge sa capuche blanche et pointue. Le motif reviendra régulièrement dans l'œuvre de Serrano : pour *The Church* en 1991 ou pour *Torture* en 2015. Inspiré de celui porté par les processionnaires espagnols, le vêtement trouve chez Serrano une monumentalité toute picturale qui donne sa

noblesse au sujet. À nouveau, la lecture du titre – pour celui qui ignore le sujet représenté – suscite une surprise, sinon un choc immédiat. La noble simplicité formelle est frappée de plein fouet par le rejet que suscite naturellement le sujet. L'œuvre fonctionne donc sur une forme de dichotomie fondamentale entre esthétique et éthique qui caractérise largement la recherche de Serrano indépendamment des motifs choisis.



Klansman, Knight Hawk Of Georgia Of The Invisible Empire IV (The Klan), 1990

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Blood on The Flag (2001)

Stars and Stripes constitue un élément symbolique essentiel dans la culture populaire américaine. Il ne pouvait échapper au regard de Serrano qui le convoque dans nombre de séries sous des formes aux significations multiples : tantôt expression d'une longue histoire, tantôt reflet d'une actualité.

Avec ses cinquante étoiles incarnant les cinquante États qui composent les USA et ses treize bandes rouges et blanches qui représentent les treize colonies britanniques qui fondèrent le pays, le drapeau exerce une fonction identitaire puissante qui va au-delà de la nationalité ou de la représentation de l'État pour incarner un faisceau de valeurs morales.

Celles-ci renvoient à la symbolique de ses couleurs : rouge pour la résilience et le sang versé pour la défense du pays ; blanc pour la pureté, l'innocence et l'espérance en un futur meilleur ; bleu pour la justice, la persévérance et la liberté. C'est donc en toute logique que le rouge domine cette mise en scène du drapeau au lendemain des attentats islamistes du 11 septembre 2001. Fidèle à sa pensée, Serrano part d'une représentation abstraite – un jeu en trois couleurs qui alterne surfaces géométriques et configurations en étoiles – à forte portée symbolique qu'il va modifier pour transformer le sens premier du drapeau. On retrouve ainsi, en amont, cette manière de composer qui fit la particularité des *Body Fluids* de 1986-1990 qui précédèrent les *Immersiones*. À travers ces grandes photographies qu'on qualifiera de géométriques et d'abstraites, Serrano mettait en scène, d'une part, des configurations plastiques proches des discours artistiques dominants (de l'Op Art au Conceptual Art) et d'autre part, leur négation par la dimension matérielle pour ainsi dire vitale : cercles de sang, rectangles d'urine ou monochromes de lait.

Blood on the Flag reprend cette dialectique. Le symbole de la nation devient l'expression d'une blessure profonde qui ranime le souvenir des séries antérieures qui, chacune à sa façon, rendait compte d'une fracture profonde : racisme et délire ségrégationniste (1990), misère et marginalité (1990), goût pour les armes et la violence (1992), fascination pour la mort (1992), sort des Native Americans (1995-1996), goût pour le sordide spectaculaire (2001)... Serrano ne s'épargne pas le poncif d'une représentation mêlant conformisme et bien-pensance même si Serrano déclare avoir conçu cette image « without apology or prejudice ». *Blood on the Flag* constitue le support d'un rituel cathartique

Ensanglanté, le drapeau constitue un témoignage : celui d'un état de choc qui a frappé l'Amérique au-delà de ses divergences et de ses différences. Celui qui a sans doute aussi marqué le point de bascule dans le rejet de l'Occident pour une part de plus en plus significative de la planète. Il a aussi induit chez Serrano un désir de réaction jusque-là inexprimé : le besoin de voir le projet américain, sinon le rêve américain, se réaliser pour esquisser un avenir différent. Celui qui conduira l'artiste à initier la série *America* qui l'occupera de 2001 à 2004.

Selon les termes mêmes de l'artiste, la série constitue une forme de « déclaration » à propos de l'Amérique désormais en guerre. De ce qu'elle est et de qui elle est. Pour répondre à cette nécessité, Serrano va descendre dans la rue pour en ramener l'Amérique comme une galerie de portraits rendant compte d'une diversité infinie qui forme une sorte d'autoportrait de l'artiste à travers son Amérique.

Ici aussi la nomenclature joue un rôle considérable : les individus se réunissent au-delà de leurs portraits codifiés à partir d'un index qui retient prénom, profession et appartenance ethnique ou confessionnelle.



Blood on the flag (9/11), 2001

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Donald Trump (America) (2004)

S'engageant dans la logique de guerre qui a succédé au 11 septembre 2001, Serrano veut livrer le panorama d'une société américaine unie pour affronter sa destinée. Il prend alors pour référence le projet d'August Sander qui sera présenté en 1927 à la Kunstverein de Cologne sous le titre « Hommes du XX^e siècle ». Portraitiste de son temps, Serrano vise la diversité et la différence qui s'égrènent au fil de la série sans jugement ni partis pris. Serrano livre son dictionnaire ethnographique de la société américaine telle qu'il la perçoit : connus et inconnus s'y côtoient dans une diversité confessionnelle, philosophique, sexuelle ou intellectuelle. L'Amérique de Serrano constitue un projet Pop irisé qui définit la palette des panneaux de fond de son studio : l'Amérique est un rêve lumineux un peu kitsch qui embrase le regard de portraiturés par définition heureux d'appartenir à la grande famille américaine. Au fil de la série, une sensation d'ironie transparait comme si, au-delà du regard porté sur l'Amérique, se révélait une forme de domination écrasante du stéréotype US : tout tend à paraître égal sinon uniforme par un usage codifié de la différence et de l'identité.

C'est dans ce contexte qu'apparaît Donald Trump qui, en 2004, pose pour l'objectif de Serrano. Il ne s'agit pas alors du politicien populiste qui a repris à Reagan son « America is back » sous la forme de « Make America Great Again ». C'est le milliardaire new-yorkais, héritier de Fred Trump, qui dans les années 70 avait réussi à s'implanter sur le terrain très fermé des promoteurs immobiliers de Manhattan. C'est le Trump qui devant Rona Barrett, dans le cadre de son émission *Looks at Today Super Rich*, déborde d'assurance et d'orgueil. L'homme qui depuis 1984 investit dans les casinos d'Atlantic City et incarne au tournant du siècle la prospérité dans ce que celle-ci a de plus outrancier. Et de moins légitime tant la réalité économique de l'entreprise Trump ne correspond pas à l'image que son leader en donne. Aux résultats calamiteux répond un positionnement centré sur la promotion égotique d'une image de soi dilatée et grandiloquente. Le Trump que Serrano photographie fait alors ses premiers pas comme animateur de l'émission de télé-réalité *The Apprentice* sur le réseau NBC. Il y sévira jusqu'en 2015 non sans avoir popularisé l'expression « You're fired ! » (Vous êtes viré !).

Serrano l'intègre à sa série par le décor idéalistico-pop qui, jouant des lumières orange et or, offre une aura au personnage au regard sarcastique. Pas de tête levée ni de regard irradiant, pas même de sourire. C'est bien le maître de cérémonie retorse de *The Apprentice* qui, goguenard et brutal, se livre à l'objectif.



Donald Trump(America), 2004

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Objects of Desire (1992)

Objects of Desire met en scène la passion érotique de l'Amérique pour les armes à feu. En l'occurrence pour le Colt, 38, 45 ou 357 Magnum. Enracinée dans la Constitution par son deuxième amendement, la culture des armes à feu constitue un élément central de l'identité américaine même si depuis 1911 – et l'adoption par l'État de New York de la loi Sullivan qui instaure un permis d'acquisition, de détention et de port pour toute arme – le contrôle du libre accès aux armes fait débat.

En jouant du *close-up*, Serrano abolit l'objet pour n'en rendre que le détail. Celui-ci est traité dans la suavité de ses matières et de ses lumières. Indépendamment de la fonction même du colt, l'artiste veut en magnifier les qualités esthétiques. Celles-ci s'imposent dans une monumentalité qui en trahit l'obsession. Ainsi, le dépassement du principe de désir, cher à Freud, s'exprime dans un sentiment de puissance qui a orchestré la militarisation de la société américaine. À travers cette mise en scène érotique de l'arme se jouent les relations non seulement des individus entre eux et des individus avec l'État, mais des États fédérés entre eux ainsi que de leur rapport à l'État fédéral. Politique, la question se révèle aussi économique, sociale et culturelle.

Au-delà de l'obsession sécuritaire de *rednecks* hostiles à « l'État profond », la liberté de détenir une arme à feu rend compte d'une dévotion unique pour la Constitution qui protège l'individu, ses biens, ses valeurs et son identité. Ainsi, le droit aux armes passe pour une large frange de citoyens comme un « droit naturel » élémentaire. Mieux comme un moyen de parachever la Création selon l'adage, largement diffusé par la *National Rifle Association* (NRA) : « God made men, Sam Colt made them equal ». Mieux, c'est grâce à cette exception propre au peuple américain que le colon anglais a pu être chassé et la liberté acquise.

Par l'esthétisme de ses photographies, Serrano magnifie le Colt en « objet de désir ». La masculinité de l'acier ou le velouté du bois de la crosse suscitent une sensation érotique qui détache la représentation de son objet premier. L'outil de mort pourtant reprend ses droits lorsque le canon est pointé contre le spectateur. Il rend compte alors d'une pulsion mortifère qui bouleverse l'aspiration érotique assignée à l'objet. Dans ce basculement qui fait de l'arme une photographie, Serrano transforme la photographie en arme. Du Colt au Nikon, un même acte se joue : viser. C'est-à-dire prendre pour cible un fragment de la réalité qui sera ensuite investi d'une signification. Serrano ne se veut pas photographe en soi. Ce n'est pas l'acte photographique qui le motive. Il se vit en peintre qui modèle son sujet, en détaille le cadrage, en distribue les lumières, en règle la palette. Ce processus vise la construction d'une esthétique. L'artiste ne cesse de le revendiquer dans ses interviews. Mais l'homme est armé. Et son regard planté dans le viseur cible une réalité dont il n'est sans doute pas le créateur, mais qu'il choisit en fonction d'une intention qui reste la sienne même si elle avance essentiellement masquée. Ainsi, Serrano s'impose-t-il en *shooter* d'une réalité qu'il fouille avec une acuité dont la qualité chirurgicale n'a d'égal que la perfection esthétique.



Ruger 22 Long Rifle Mark II Target II (Objects of Desire), 1992

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

The Morgue (1992)

La célébrité de certaines séries exécutées par Andres Serrano en a sans doute émoussé le procédé fondé sur l'effet surprenant de la dichotomie qui oppose esthétique et éthique. Pour Serrano, le traitement de l'image, largement tributaire d'une conscience picturale de la représentation, constitue une fin en soi indépendamment de ce que l'image donne à voir. La forme évolue indépendamment du sens de l'œuvre.

La série sera présentée en 1992, à Paris, dans la galerie Yvon Lambert et, en 1993, à New York, chez Paula Cooper avant de sillonner le monde comme un des moments majeurs de la création contemporaine. Reconnu comme portraitiste, Serrano a voulu explorer les confins de la représentation de l'autre. C'est-à-dire sa réduction paradoxale à l'état d'objet privé de vie. En s'introduisant dans ce lieu qui donne son nom à la série sans être jamais visible, l'artiste entendait poursuivre son processus d'esthétisation de la représentation en poussant dans son ultime retranchement la dimension mortifère propre à la photographie. La réification du vivant sous la forme du « ça a été ». Celui-ci est ici incarné de manière littérale.

À ces images paradoxales qui troublent, répondent celles qui révulsent : corps calcinés, ensanglantés, déchiquetés qui racontent une fin brutale. Ici un crime, là un accident ou une maladie. Chaque photographie porte une histoire et trame un récit. Ramenés les uns à côté des autres, ces récits forment une société prise en un point singulier – celui où les morts se retrouvent – à un moment donné.

Pour l'artiste, il s'agit de saisir les ultimes restes de vie qui se donnent encore à voir dans ces représentations qui n'ont rien de documentaire. Comme le fit David pour Marat dans ce qui fut intitulé à l'origine, *Le dernier souffle*, Serrano capture la vie qui palpète encore dans les premiers moments d'après le trépas. Cette recherche passe par le détail. Lequel exige un cadrage resserré qui place l'artiste dans une proximité parfois dérangement avec le corps. Et Serrano d'évoquer dans ses interviews la difficulté éprouvée en étant pour ainsi dire au contact de ces corps avec leur odeur de chair morte, parfois brûlée, sinon en décomposition. Sensations qui l'ont alors profondément marqué. Aux yeux de certains, rendre la mort esthétique, selon des stratégies de mise en scène qui font appel aux textures chromatiques, aux jeux des drapés ou aux contrastes lumineux puissants, conduit à la désacraliser. Et donc à en dégrader la signification morale. À la « belle mort » des Anciens qui renvoyait au héros répond un travail qui magnifie le corps mort propre à l'individu le plus anonyme. Étrangement, Serrano, qui n'a eu de cesse de représenter les marges de la société américaine, rend ici compte du seul domaine égalitaire où tout un chacun se retrouve, tôt ou tard, ramené au statut de l'autre.



Killed by Four Danes (The Morgue), 1992

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Residents of New York (cartons) (2014)

En 2014, Andres Serrano entame une série baptisée *Residents of New York* qui renouvelle le rapport aux *homeless* exploré en 1990 dans la série *Nomads*. Le titre – qui, transposé un an plus tard à Bruxelles, passera de *Residents* à *Denizens* – rend compte d'un renversement de la perspective. La figure errante n'est plus magnifiée dans une pratique du portrait en studio, mais ramenée au lieu dont elle est le seul occupant permanent. Serrano se déplace à la rencontre des sans-abris et noue des liens, parfois étroits, avec certains. Tous sont payés pour poser. Au fil de la série qui sera présentée du 19 mai au 15 juin 2014 dans la station de métro de West 4th Street, un détail arrête le regard : les cartons sur lesquels chaque sans-abri résume son histoire pour susciter la compassion des passants. Peu à peu, Serrano se met à collectionner ces fragments de vie. Il les achète au prix de cinquante dollars pièce sans pour autant les transformer en une œuvre qui serait la sienne même s'il les intègre à ses expositions ou les met en scène de manière filmique. En tant que tels, ces cartons constituent une archive de la misère humaine. Ils témoignent aussi de stratégies de communication qui oscillent du tragique à l'humoristique. Ils soulignent l'humanité de ces corps rendus informes par le froid de l'hiver, qui se sont réfugiés sur les bouches d'aération du métro ou sous des auvents pour éviter la pluie. À travers ces cartons, les intouchables de nos sociétés postmodernes parlent. Ils s'adressent au passant éphémère et tentent de nouer avec lui un dialogue des plus ténus.

Cette série induit pour Serrano un changement dans sa pratique artistique. Toujours attaché à la série comme accumulation encyclopédique, il fait remonter celle-ci en amont de la photographie. Dans la réunion d'un matériau archivistique dont la photographie constituera ensuite l'inventaire visuel. C'est sur cette base que des séries ultérieures se développeront pour constituer avec *The Game: All Things Trump* une forme d'environnement fondé sur l'accumulation de *collectibles*. Serrano s'inscrit là dans un contexte qu'il revendique : celui d'une « impulsion archivistique » qui le rapproche de projets comme l'Atlas de Gerhard Richter ou l'Histoire culturelle 1880-1983 de Hanne Darboven.

The Game : All Things Trump (2018-2019)

Le 11 avril 2019 s'ouvre à ARTX, à New York, l'exposition *The Game: All Things Trump*. Pendant deux mois et demi, elle mettra en scène plus de cinq cents artefacts (sur le millier réunis) achetés sur Ebay, dans des ventes publiques ou grâce au bouche-à-oreille. Tous concernent la vie de Donald Trump alors dans sa troisième année de mandat comme 45^e président des États-Unis. D'emblée le titre de l'exposition multimédia indique qu'au-delà de la farce permanente que Donald Trump a instauré, il s'agit d'un jeu à échelle planétaire dans lequel chacun est pris à parti et forcé de s'engager. Tous sont pris dans ce jeu formaté sur une certaine image de l'Amérique esquissée, en 2004, par Serrano dans *America*.

Comme à son habitude, Serrano entend adopter une position objective, sinon désengagée. Prudent, il ne se livre pas à une critique politique frontale, mais met en scène des objets anodins qui racontent le parcours de l'homme en amont du président controversé. La scénographie labyrinthique invite à voyager parmi les facettes nombreuses que le personnage Trump s'est lui-même construites : affiches, photos, magazines, vêtements de sport, cravates, Trump Shuttle, Trump Vodka, Trump University, Trump Steaks et le célèbre signe « Ego » venu de l'Ego Lounge de son casino Taj Mahal à Atlantic City. S'en dégage une sensation de délire sociopathe que rend encore plus vertigineux sa présentation muséale aussi rigoureuse qu'un dispositif d'histoire naturelle. Indépendamment des projets économiques – parfois calamiteux –, c'est bien la « marque » Trump que l'ensemble de ces artefacts magnifie dans une confusion totale entre l'homme et le produit au service d'une structure égotique qui, sans cesse, aligne sa grandiloquence sur celle de l'Amérique. Ce qui en souligne l'importance. À travers cette exposition – où rien n'a été créé par Serrano en dehors de la photographie de 2004 pour la série *America* – s'esquisse et se structure un programme personnel dont la réalisation passe par l'identification à une certaine Amérique : celle des *rednecks* déclassés, celle des déçus de l'État providence, celle des ouvriers abandonnés par la gauche, celle des mâles blancs effrayés par leur perte de pouvoir, celle des wasps confrontés à une immigration vendue sur le mode du « grand remplacement », celle de tous les laissés-pour-compte qui voient en Trump l'expression d'une réussite économique, sociale et politique qui en fait une sorte de messie post-Disney.

Attaché à la dimension encyclopédique de son projet, Serrano tient à en laisser la perspective libre : l'accumulation sans limite et le déploiement en rhizome de ces artefacts devenus indices permettent toutes les interprétations. En sortant du *show*, certains se diront écoeurés, d'autres fascinés. Tous constateront l'ancrage de l'homme aux mille facettes – sex-symbol pour tabloïds, milliardaire agressif, homme d'affaire fin négociateur, vedette de télé-réalité, entrepreneur contesté et, finalement, leader du « monde libre » – dans la vie américaine depuis plus d'un demi-siècle. Incarnation singulière du rêve américain, Trump s'est nourri de l'Amérique pour forger son image. À travers l'exposition, c'est donc une forme d'autoportrait à rebours que Serrano livre de l'Amérique : sa fascination pour la richesse, son obsession de la réussite, sa frénésie de leadership, le glamour associé au pouvoir et à la célébrité.



The Game : All Things Trump, 2018-2019

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Immersion (1987-1990)

Dans le prolongement de la série *Body Fluids* (1986-1990), les *Immersion* pratiquées à partir de 1987 conservent l'idée de travailler plastiquement avec des liquides sécrétés par le corps. Si les *Body Fluids* exploitent l'imaginaire de la peinture *minimal* en prenant à contre-pied la dimension conceptuelle d'une abstraction géométrique, les *Immersion*, au contraire, restaurent le réel dans sa vocation photographique première. De cette série, le *Piss Christ* livre sans doute la représentation la plus connue et la plus controversée. Il n'en est pas moins caractéristique de la démarche. Serrano part d'une échelle réduite : il s'empare non pas des chefs-d'œuvre de la création comme pourrait le laisser supposer la présence du *Discobole* de Miron ou du *Penseur* de Rodin, mais d'artefacts industriels vendus dans les boutiques de musées ou de lieux saints. Le crucifix employé ici n'est nullement une pièce d'art comparable à celles que Serrano collectionne et qu'il a pu utiliser pour d'autres projets. Il s'agit d'un produit commercial de quelques centimètres qu'il va immerger dans un récipient où de l'urine se mélange au sang pour donner un environnement à la fois spectaculaire et décoratif. L'artiste joue de l'ambivalence de la perception esthétique qui prend à contre-pied la valeur éthique inscrite dans la représentation. La vue légèrement en contreplongée, l'harmonie des dégradés, la douceur des lumières, la spiritualité douloureuse du sacrifice qui s'accomplit alors que la vie se dissipe en fines bulles d'air soutiennent le discours compassionnel de Serrano. Car l'aspiration au beau de la représentation ne peut évacuer la cruauté – elle reviendra avec les mêmes références à la Passion du Christ dans la série *Torture* en 2015 – qui lui est consubstantielle. De là cette présence du sang – lui aussi sera omniprésent dans nombre de photographies de la série *Holy Works* de 2011 – et de l'urine du supplicé. Le *Piss Christ* met en scène une violence qu'un Mel Gibson reprendra à son compte dans sa *Passion du Christ* de 2004 mais sous une forme sublimée qui rappelle les représentations médiévales germaniques. Le sang est dépouillé de sa violence tout comme l'urine qui coulait le long des jambes dès lors que les sphincters s'étaient relâchés. La douleur et l'humiliation au centre de la crucifixion sont ici transposés dans un registre esthétique qui en abolit la violence.

Loin de se vouloir un blasphème (voir le texte sur le scandale du *Piss Christ*) cette œuvre constitue l'hommage d'un chrétien fervent au Christ mort sur la croix. Tout au plus peut-on y voir une critique de la marchandisation de l'image du Christ au bénéfice d'une Église que Serrano n'a pas épargnée dans son œuvre depuis 1984.



Immersions, 1987-1990

© Andres Serrano

Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

Exécutée en 1987, la photographie met en scène un petit crucifix en plastique plongé dans un bocal où la forme symbolique, prise de trois-quart, semble surgir d'une nappe rouge orangée, constellée de fines perles d'air liées à son immersion. Dans les premières interviews qu'il accorde, Serrano se dit profondément catholique, témoigne d'une dévotion qui emprunte aux formes les plus expressives de la représentation de la Passion de Jésus, répète sa fascination pour le corps et le sang du Christ souffrant. Il précise qu'au sang dans lequel ce crucifix de production industrielle – dont la symbolique, à ses yeux, s'est usée à force d'usage – est plongé, il a ajouté de l'urine : la sienne.

Au format insignifiant du crucifix répond la monumentalité de la représentation – une photographie de 150 sur 100 au cadre noir – qui met en scène la fin tragique du Christ sur la Croix. Au-delà de l'institution, c'est au fondement même de la foi – de sa foi – que cette image renvoie. Au sacrifice et à la violence ; au don de soi et à la cruauté humaine. L'image se livre pourtant, pacifiée dans une plénitude symbolique qui n'a pas échappé à la critique. L'image parle d'elle-même. Par son chromatisme chaud, par la qualité de ses lumières, par la richesse de ses références à la peinture ancienne. Aux crucifixions de Vélasquez notamment.

Fort de l'expérience de ses premières années dans le champ de la publicité, Serrano assigne au titre une fonction informative. Dans le cas présent, *Immersion (Piss Christ)* n'est que la superposition de la technique du matériau et du sujet : c'est bien l'association du Christ à l'urine qui va constituer le support à une réaction des milieux ultra-conservateurs.

Quoique la formulation mérite précision. Avant même le *Piss Christ*, Serrano a produit des œuvres qui, contrairement à ce qu'avance l'artiste lui-même, peuvent être perçues comme une attaque de la religion en tant qu'institution. Et notamment dans son traitement de la femme assimilé à un vecteur de péché à travers la sexualité. Dans la série des « immersions » d'autres œuvres reprennent l'iconographie chrétienne pour la donner à voir à travers l'urine et le sang. Au *Piss Christ* répond un *Piss Satan* qui n'a suscité aucune controverse. De même que de nombreuses autres pièces comme la *Pièta*.

Exposé à la Stux Gallery de New York en 1988, le *Piss Christ* n'a suscité aucun commentaire particulier. L'œuvre sera ensuite intégrée à une exposition collective regroupant dix artistes qui recevront tous quinze mille dollars de fellowship du Southeastern Center for Contemporary Art. Intitulée « Awards in the Visual Arts 7 » la manifestation est présentée au Los Angeles County Museum of Art puis à la Carnegie Mellon University Art Gallery de Pittsburgh avant de gagner le Virginia Museum of Fine Arts de Richmond. Sans incident majeur. Il faudra attendre janvier 1989 – deux mois après la clôture de l'exposition à Richmond – pour que la polémique prenne corps.

Serrano ne semble alors qu'un prétexte à un déchaînement de ce qu'on appelle la « Nouvelle droite » contre le National Endowment for the Arts (NEA). Alors que la scène artistique se révèle traumatisée par les ravages du Sida, le retour à l'ordre moral initié avec l'élection de Ronald Reagan à la Présidence des États-Unis en novembre 1980 sonne comme une déclaration de guerre. Aux yeux des ultra-conservateurs, le NEA apparaît comme le lieu de « fossilisation des cultures populaires du passé » et l'acteur d'un subventionnement à outrance d'une création stigmatisée pour sa multiculturalité hostile aux valeurs américaines. L'administration est directement visée.

C'est donc à une restauration de valeurs que la nouvelle droite en appelle. Et avec ces valeurs, à l'établissement de critères et de repères qui définissent et guident l'action de la nation en accord avec les prises de positions évangélistes du révérend Jerry Falwell. Cette « majorité morale » qui rassemble en fait une mosaïque de mouvements intégristes entend mener une croisade intérieure pour évangéliser l'Amérique. Ils multiplieront les combats contre la culture de masse, contre le cinéma d'auteur, contre les expositions engagées.

Ce « revival » ultra-conservateur devra son succès à la modernité de ses techniques de mobilisation et d'action. Le pasteur Donald Wildmon est ainsi passé maître dans le « consumer boycott ». La technique du mailing, mise au point pour faire pression sur les programmes de télévision, sera mobilisée contre le NEA et ses symboles « décadents » : mobilisation de masse (« grassroots mouvement »), marketing éprouvé et activisme télévangélique seront les outils d'une « cultural war » qui changera encore d'échelle une fois les réseaux sociaux consacrés.

Le mot d'ordre de Regan « Take Back America » résonne donc comme un condensé de passions et de hantise : passion nationale et religieuse ; hantise de la chute et de la perte de la suprématie mâle ; haine de la différence et de la culture. Dès son arrivée à la Maison blanche en mars 1981, Reagan s'attaque au NEA comme il l'avait annoncé durant la campagne. Ne parvenant pas à tailler significativement dans ses budgets (seul Trump y parviendra en 2020 !), l'administration Reagan va vouloir remodeler le NEA de l'intérieur : changement de direction, suppression du programme des bourses et abandon de nombreux projets.

C'est dans ce contexte que le *Piss Christ* de Serrano va attiser toutes les haines. Le 18 mai 1989, le sénateur Alfonso d'Amato présente une reproduction de l'œuvre qu'il qualifie de « déplorable étalage de vulgarité » financé par l'argent public. C'est-à-dire par le NEA. Tout en déchirant la reproduction, il ajoute :

« Eh bien, si c'est à ce niveau qu'a sombré l'art contemporain, ce niveau de scandale et d'indignité – d'aucuns peuvent vouloir le financer, et pourquoi pas. Mais pas avec l'argent des contribuables. Ce n'est pas une question de liberté d'exposer, c'est une question de détournement des finances publiques. Si nous laissons faire ce groupe de soi-disant experts [le NEA], si nous les laissons financer cela, nous diffamer et utiliser notre argent, alors nous ne méritons plus de siéger ici. »

Diffusée par la télévision, la séquence marque le début des « Cultural Wars ». Appuyée par les sénateurs Jesse Helms et Slade Gordon, Alfonso d'Amato se fait en fait le porte-parole des activistes emmenés par le révérend Donald Wildmon et son American Family Association.

Il est temps de revenir à l'exposition « Awards in the Visual Arts 7 » qui s'est clôturée en janvier 1989 à Richmond. Le 19 mars, le Richmond-Times-Dispatch publie la lettre d'un certain Philip L. Smith qui reproche au Virginia Museum d'avoir fait la promotion d'une œuvre blasphématoire prenant pour objet la religion chrétienne sans que cela ne soulève les protestations qu'auraient inmanquablement suscité un traitement identique qui aurait été infligé à la religion juive. Le courrier de Philip L. Smith aboutit sur le bureau du révérend Donald Wildmon qui y voit l'occasion de frapper le NEA qui, en 1986, a accordé une bourse de cinq mille dollars à l'artiste. Dans l'*American Family*

Association Journal, Wildmon stigmatise l'œuvre et demande à tous ceux qui se sont sentis outragés de se manifester. La machine se met en place avec pour cible le NEA et le co-sponsor de l'exposition, la Rockefeller Foundation. Le réquisitoire reprend une rhétorique bien huilée. Le 5 avril 1989, Wildmon s'adresse à ses adhérents.

« Nous aurions dû nous douter que cela allait arriver. Dans une récente exposition présentée dans plusieurs musées à travers le pays, une « œuvre d'art » représente une très grande photographie colorée d'un crucifix submergé d'urine. L'œuvre, d'un certain Andres Serrano, est intitulée Piss Christ. Quand on lui demande, puisqu'il a travaillé avec l'urine, ce qu'il fera ensuite, M. Serrano répond : « Sperme ». Et bien sûr la défécation suivra aussi. [...]

Nous chrétiens, devons accepter, me semble-t-il, une part de responsabilité dans tout cela. Pour de multiples raisons, la plupart d'entre nous ont refusé de répondre publiquement au fanatisme et aux préjugés antichrétiens qui sont très répandus dans notre société, en particulier dans les médias ... Peut-être qu'avant que la persécution physique contre les chrétiens ne commence, aurions-nous le courage de nous mobiliser contre cette profanation. Je l'espère. »

Et Wildmon d'inviter ses coreligionnaires d'écrire au congrès ainsi qu'à la Fondation Rockefeller et au sponsor local – une compagnie d'assurance – de l'exposition. Des dizaines de milliers de lettres affluent au Congrès. La seule compagnie d'assurance en recevra quarante mille ! Toutes sont accompagnées d'une missive personnelle du révérend Wildmon jointe à une reproduction du *Piss Christ*. La force de frappe de l'American Family Association fait d'une question locale un fait politique majeur dans lequel, opportunistes, les ténors conservateurs du Sénat s'engouffrent.

Après l'intervention d'Alfonso d'Amato, le Sénateur républicain de l'état de Washington, Slade Gordon prend à parti l'assemblée lui demandant s'il est du ressort de l'État de subventionner la profanation religieuse, si le *Piss Christ* ressortit d'une autre catégorie que le blasphème. Et d'interroger :

« [...] qu'est-ce que le NEA va subventionner ensuite ? Se moquer de l'Holocaust ? Parodier l'esclavage ? Dire du bien de l'extermination des Indiens ? »

Si Alfonso d'Amato a été le premier à dégainer contre le NEA, il va trouver un appui auprès de Jesse Helms, Sénateur républicain de Caroline du Nord et, par là-même, directement concerné par l'initiative du Southeastern Center for Contemporary Art. Représentant des White Southerners, Helms a été animateur de radio dans les années 60. Dans cette période de contestation qui assiste à une mutation aussi brutale que profonde de la société américaine, Helms se veut le porte-parole de la pensée républicaine. Elu sénateur en 1972, il développe un argumentaire antimoderniste qui fait la synthèse des peurs de la population blanche du Sud en mêlant communisme, droits civiques, gauche amorale et culture gay. Dans l'imaginaire paranoïaque de Jesse Helms, la question culturelle constitue une forme de relais d'un anticommunisme qui demande à se renouveler à la fin des années 80. À la « Cold War » succède une « Culture War » qui

permet à ce laïc républicain d'exploiter à ses fins les thèmes et les réseaux d'une ultra-droite religieuse dans lequel il entend puiser son électorat.

Helms recycle son discours anticommuniste en une rhétorique qui prend pour cible le NEA et les artistes qu'il juge subversif. Son anti-intellectualisme peut s'y donner libre cours. Helms et ses supporteurs post-ségrégationnistes et néo-religieux entendent redéfinir l'américanité en puisant dans un répertoire à la fois raciste et sexiste. Adversaire du Martin Luther King Day sous prétexte qu'il considère le révérend King « communiste », Helms va se spécialiser durant les deux mandats de Ronald Reagan dans la lutte contre la pornographie et l'homosexualité. Dans la foulée, le combat contre la culture jugée élitiste du NEA et contre la création contemporaine subventionnée va lui permettre, alors que George Bush succède à Reagan, de clamer haut et fort une haine de la modernité qui réunit une large part de l'électorat blanc républicain dans le Sud. Pour ces « White Trash » les valeurs à défendre prennent leur source en amont de cette modernité qui, sous forme d'une culture de masse, les encercle au quotidien. Avec son style « paranoïaque » qui le rend souvent incontrôlable, Jesse Helms s'affirme comme leur principal représentant épaulé par Wildmon. Ils entraînent à leur suite une mouvance dangereuse où se mêlent populisme et rejet de l'État fédéral, haine des intellectuels « pervers » de Big Apple et de ses élites corrompues. Le ton se fait social pour stigmatiser l'éclectisme d'une création, par ailleurs, qualifiée d'underground et de marginale :

« Mapplethorpe et Serrano appartiennent à l'élite et croient que leur talent est supérieur à celui des travailleurs ... Les camionneurs, les ouvriers d'usine, les petits menuisiers et les vendeurs sont aussi des artistes, mais le gouvernement n'impose pas aux contribuables de leur donner 171 millions de dollars par an [soit le budget du NEA] pour subventionner leur art »

Bien plus que le *Piss Christ* en soi, Serrano constitue une cible privilégiée pour frapper le NEA. Si l'œuvre occupe une position singulière en rendant visible un sujet inusuel à portée transcendante, elle donne à son auteur une fonction singulière que Serrano, pourtant, se refuse à assumer : celle de porter un jugement moral sur l'ordre social au sein duquel il s'inscrit.

De là un questionnement nouveau quant au sens même de l'identité artistique et, dans la foulée, une révision de la fonction politique de l'artiste. Notamment dans le débat sensible sur le multiculturalisme. Dans ce contexte, s'affirme la croyance que le positionnement social ou politique de l'artiste est seulement déterminé par les catégories de race, de guerre ou par des pratiques sexuelles à résonances identitaires qui viennent s'ajouter à une logique de classe – et donc de situation dominante d'un point de vue culturel.

Revendiquant son identité américaine, Serrano participe d'une culture new-yorkaise. Et ce, dès sa formation à Brooklyn. Pourtant son ascendant hispanique – son père est originaire du Honduras, sa mère de Cuba – le situe d'emblée à la marge d'un système dont il se veut le produit tout en en dénonçant le conformisme. Profondément ironique, son regard entend « pousser les frontières » sans pour autant se revendiquer « politique ».

Artiste dont le scandale forge la reconnaissance même, Serrano jouit d'une position qui en fait le représentant – involontaire – d'un élitisme intellectuel pour

lequel il s'intègre à une tradition européenne de plus en plus perçue comme extérieure à la nouvelle identité américaine.

Honni par la droite conservatrice, l'artiste essuie aussi les critiques des cercles libéraux qui jugent paternaliste le regard qu'il porte sur les *homeless* dans la série *Nomads* de 1990 ou sexiste le traitement de la femme dans des photographies comme *Heaven or Hell*. Ainsi, Serrano, malgré son statut originel de marginal, apparaît comme une figure de l'establishment artistique. Lié aux galeries – et notamment, à New York, à la Paula Cooper Gallery –, reconnu par les musées – surtout européens ! – et prisé des plus grands collectionneurs, Andres Serrano n'appartient pas à cette Amérique inquiète que mobilisent les associations ultra-conservatrices bientôt relayés par les cercles Tea-Party.

Il constitue donc une cible idéale pour tous ceux que rassemblent la même passion nationaliste, la même frénésie religieuse, la même hantise de la chute et du déclasserment face aux noirs, aux hispaniques, aux latinos, aux femmes, aux gays ou aux lesbiennes, la même haine des intellectuels assimilés aux décadents. Même dans les rangs démocrates, la dénonciation du *Piss Christ* à la tribune du Sénat instille un doute quant aux valeurs à défendre.

Dans la foulée, trente-neuf sénateurs républicains signent une lettre au Président du NEA. Deux semaines plus tard, cent et huit membres de la Chambre des représentants font de même. La stratégie du boycott portera ses fruits. Certaines institutions comme le Corcoran Gallery of Art de Washington – une institution privée située à deux pas de la Maison-Blanche – renonce à accueillir en juin 1989 la rétrospective Mapplethorpe suite à la polémique autour du *Piss Christ*. L'émotion est vive. Le monde culturel ne restera pas inerte devant cet acte d'autocensure exercé à l'encontre d'un artiste majeur de la scène artistique américaine.

Le combat qui s'engage animera la décennie à venir. Avec pour premier enjeu la liquidation du NEA voulue par l'aile dure des conservateurs, épaulée par des évangélistes radicaux et autres télévangélistes comme Patrick Buchanan. Comme le signale Frederic Martet, il s'agit de « recapturer la culture » à leur yeux dévoyées par les libéraux durant ces Sixties qui apparaissent comme le début de la fin de l'Empire américain. La révolution se veut aussi morale. Il s'agit de récuser une création contemporaine que n'alimenterait que le recherche du scandale lucratif. Le combat sera de longue haleine et conduira à l'action entreprise par Trump contre le NEA en 2020



Visuals 3D, 2024

© Tempora

Le parcours de l'exposition traverse la carrière artistique de Serrano depuis la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui, non sur le mode d'une rétrospective chronologique mais bien en explorant les différentes facettes de son œuvre en lien direct avec la société américaine contemporaine dont il donne à voir ici un portrait multiple. À travers dix chapitres et quatre-vingt-neuf œuvres exposées, l'exposition parcourt quelques-unes des séries les plus emblématiques de l'artiste : *Native Americans*, *America*, *Nomads*, *Infamous*, *The Klan*, *Torture*, *Holy Works*, *Objects of Desire*, *Immersion*, *Bodily Fluids*, *Nudes*, *History of Sex*, *The Morgue*, *Robots*, *The Game : All Things Trump...*

La scénographie sobre laisse s'exprimer toute la puissance de l'esthétique de Serrano, aux couleurs vives, monumentale et picturale.

À l'étage du musée, une sélection d'œuvres choisies spécifiquement pour l'occasion dialogue au regard des collections permanentes et des œuvres d'Aristide Maillol.

Afin d'accompagner le visiteur dans l'exposition, un audioguide a été réalisé avec le concours d'Andres Serrano lui-même qui commente les œuvres du parcours et les grandes thématiques qui inspirent son travail artistique. Ainsi, l'artiste livre son regard sans concession sur l'état de l'Amérique contemporaine et sur les thèmes qui lui tiennent à cœur comme l'idée de l'inventaire, le rapport à la peinture, la thématique des sans-abris, le racisme, la violence et les armes, la religion et la foi...

Une plongée passionnante en compagnie de l'artiste dans son univers aux multiples facettes !



Tempora est une agence belge spécialisée dans la conception, la réalisation, la promotion et la gestion de musées, d'expositions et d'équipements culturels. Créée en 1998, la société compte aujourd'hui une centaine d'employés.

Au fil des ans, Tempora, qui s'est imposée comme un opérateur culturel majeur dont les expositions s'exportent en Europe et dans le monde, est forte d'une équipe intégrée - historiens et architectes, scénographes, graphistes et spécialistes des multimédias, ingénieurs et techniciens - qui assure l'ensemble de la chaîne de production, de la conception à la gestion en passant par la fabrication.

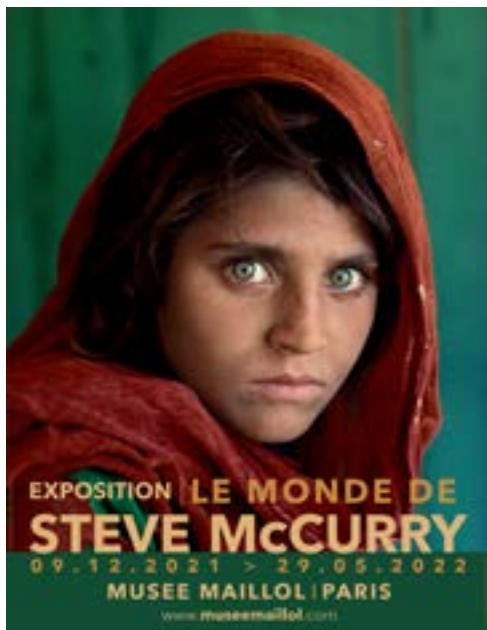
La démarche de Tempora est fondée sur un certain nombre de valeurs : le respect des lieux et de leur histoire ; la mise en valeur des collections ; la recherche de l'équilibre entre le ludique, l'esthétique et le respect rigoureux des acquis scientifiques; l'accès au plus au grand nombre et le souci pédagogique.



C'est en 1955 que Dina Vierny, modèle et collaboratrice d'Aristide Maillol, fait l'acquisition d'un appartement dans le bâtiment sis au 61, rue de Grenelle, célèbre entre autres par la majestueuse fontaine des Quatre-Saisons d'Edme Bouchardon. Petit à petit, en une vingtaine d'années, elle parvient à racheter l'ensemble. Une quinzaine d'années sont nécessaires pour mener à bien les travaux d'aménagement sous la direction de l'architecte Pierre Devinoy. Il en faudra quelque vingt-cinq de plus pour que le musée Maillol ouvre ses portes, le 20 janvier 1995. Il présente aujourd'hui au public la plus importante collection d'œuvres de l'artiste.

Parallèlement, le musée a présenté depuis sa création une série impressionnante d'expositions d'art temporaires.





PRINCIPAUX PARCOURS PERMANENTS

- *Musée de la Seconde Guerre mondiale*, Gdansk, Pologne
- *Centre historique interactif de la ville de Poznan*, Pologne
- *Ferme d'Hougoumont*, Waterloo
- *Centre d'interprétation de la légende de Saint-Georges et du dragon*, Belgique
- *Centre d'interprétation de la Grotte Chauvet*, France
- *Red Star Line Museum*, Anvers
- *Museum aan de Stroom (MAS)*, Anvers
- *Hof van Busleyden, Een bourgondisch stadspaleis*, Mechelen
- *Abbaye Villers-la-Ville*, Belgique
- *Le Musée du Fer, Fourneau Saint-Michel*, Belgique
- *House of European History*, Bruxelles
- *Le Beerstorium de la Brasserie Dubuisson*, Pipaix
- *OTAN Transparency Center*, Bruxelles
- *Belexpo*, Bruxelles
- Exposition permanente « *Planète Vivante* » Musée des Sciences naturelles, Bruxelles, 2020



PRINCIPALES EXPOSITIONS TEMPORAIRES

- *La Belle Europe*, Bruxelles, 2001
- *Einstein, l'autre regard*, Bruxelles, 2006
- *Dieu(x), modes d'emploi*, Bruxelles 2006, Madrid 2007, Québec 2010, Ottawa 2011, Paris 2012, Varsovie 2013, Genève 2019
- *C'est notre histoire ! Cinquante ans de construction européenne*, Bruxelles, 2007; Wroclaw 2009
- *C'est notre Terre 1 & 2 !*, Bruxelles, Varsovie, 2008
- *L'Amérique, c'est aussi notre histoire ! Trois siècles de relations entre l'Europe et les États-Unis* Bruxelles, 2010
- *Be. Welcome. La Belgique et l'immigration*, Bruxelles, 2010; Charleroi, 2011
- *14-18, c'est aussi notre histoire* Bruxelles, 2014
- *Via Antwerp. The road to Ellis Island* New York, Ellis Island Immigration Museum, 2016
- *L'Islam, c'est aussi notre histoire ! Douze siècles de présence musulmane en Europe*,

- Allemagne, Italie, Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, 2010
- *21, rue la Boétie. Picasso, Matisse, Braque, Léger*, Liège 2016, Paris, 2017
 - *Bruegel, A poetic Experience*, Bruxelles, 2019
 - *Warhol. The American Dream Factory*, Liège, 2020
 - *Inside Magritte*, Liège, 2021
 - *Antoine de Saint Exupéry. Un Petit Prince parmi les Hommes*, Lyon, 2020 ; Bruxelles, 2022
 - *The World of Steve McCurry*, Bruxelles, 2017 ; Lyon, 2019 ; Anvers, 2021 ; Paris, 2021
 - *The Climate Show*, Bruxelles, 2022
 - *Pompeii*, Bruxelles, 2017, Richmond, 2019, Spokane 2020, Orlando 2020, Quebec 2021, New-York 2022
 - *Hyperrealism Sculpture. Ceci n'est pas un corps*, Liège, 2019 ; Bruxelles, 2021 ; Lyon, 2022 ; Paris, 2022

PRINCIPALES PRODUCTIONS EN COURS ET PROJETS FUTURS

- *Toutankhamon. À la découverte du pharaon oublié*, Lyon, 2022 ; Strasbourg, 2023
- *Johnny Hallyday. L'Exposition*, Bruxelles, 2022 ; Paris, 2023
- *Elliott Erwitt. Une rétrospective*, Paris, 2023 ; Lyon, 2023
- *Bill Viola. Sculptor of Time*, Liège, 2023
- *Chéri Samba. Dans la collection Jean Pigozzi*, Paris, 2023
- *Centre d'interprétation des Glaciers et du Climat*, Chamonix, 2024
- *Passion Japon*, Lyon, dès avril 2024
- *Serrano: Portraits de l'Amérique*, Paris, dès avril 2024
- *Les Mondes de Paul Delvaux*, Liège, dès octobre 2024

GESTION DÉLÉGUÉE

- *Bastogne War Museum*, Bastogne
- *Mudía*, Redu
- *WOM (World of Mind)*, Bruxelles
- *Musée Maillol*, Paris



- **Michel Draguet**
- **Elie Barnavi**
- **Benoît Remiche**

appuyés par toute l'équipe de Tempora.

Qu'est ce qu'un commissariat collectif ?

Chez Tempora, le « commissariat collectif » remplit les fonctions traditionnellement dévolues à un seul personnage, le ou la commissaire : créer, organiser et gérer une exposition temporaire. Composé des responsables des différents aspects du projet - contenu scientifique, scénographie, direction artistique, production -, lesquels travaillent en équipe, le « commissariat collectif » permet d'harmoniser le travail de ses membres, crée une émulation féconde entre eux et fait gagner du temps. Il s'appuie sur une équipe nombreuse. Tous travaillent en équipe intégrée au sein de laquelle se retrouve, à toutes les étapes de la création, l'ensemble des compétences nécessaires à la bonne marche du projet. Cette méthode est née empiriquement au fil des ans. Désormais, le « commissariat collectif » est une marque de fabrique de Tempora. Si l'on veut, une composante de sa culture.

Michel Draguet

Docteur en Philosophie et Lettres et Agrégé de l'Enseignement supérieur en Philosophie et Lettres, Michel Draguet est professeur en Histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles et Haut Représentant au Patrimoine culturel belge. Directeur général honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (2005-2023), il a dirigé, ad intérim, les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique de 2010 à 2014. En 2009, il a créé le Musée Magritte à Bruxelles et en 2013 le Musée Fin-de-siècle.

Spécialiste de l'histoire de la peinture des XIX^e et XX^e siècles il est commissaire de 52 expositions relatives au Symbolisme, à l'art belge du XX^e siècle ainsi qu'à Magritte. Il est l'auteur de 120 articles scientifiques et de 31 ouvrages à titre de seul auteur dont *Khnopff ou l'ambigu poétique* (Paris, Flammarion, 1995 - Prix Arthur Merghelynck 1996 de l'Académie royale de Belgique) ; *Chronologie de l'art du XX^e siècle* (Paris, Flammarion, 1997 ; nouvelle édition en 2003) ; *Ensor ou la fantasmagorie* (Paris, Gallimard, 1999) ; *Le Symbolisme en Belgique* (Fonds Mercator, 2005), *Magritte Tout en papier (collages, dessins, gouaches)* (Hazan, 2006). *Alechinsky de A à Y*, (Gallimard, 2007) *Monet. Les Nymphéas grandeur nature*, (Hazan, 2010), *Les Nagas* (Fonds Mercator 2018- lauréat de l'édition 2018 du Prix International du Livre d'Art Tribal) *Fernand Khnopff* (Fonds Mercator 2018) ou encore *Mémoires berbères. Des bijoux et des femmes au Maroc*, édité à Bruxelles et New Haven, au Fonds Mercator et chez Yale University Press en 2021.

Élie Barnavi

Élie Barnavi est historien et essayiste, professeur émérite d'histoire de l'Occident moderne à l'Université de Tel-Aviv.

De 2000 à 2002, il a servi comme ambassadeur d'Israël en France.

Depuis 1998, conseiller scientifique auprès du Musée de l'Europe à Bruxelles et directeur scientifique de la société Tempora, il a dirigé ou codirigé les comités scientifiques de plusieurs expositions.

A publié une vingtaine d'ouvrages sur le XVI^e siècle français et européen, sur l'histoire contemporaine d'Israël et du peuple juif, ainsi que des études dans des revues professionnelles en Europe, aux États-Unis et au Canada et des articles d'analyse politique dans la grande presse, en Israël et à l'étranger (France, Belgique, Espagne, Italie).

Élie Barnavi est titulaire de plusieurs prix, dont le Grand prix de la Francophonie de l'Académie française, reçu en 2007 pour l'ensemble de son œuvre.

GALERIE NATHALIE OBADIA

PARIS - BRUXELLES

Galerie Nathalie Obadia

Depuis l'ouverture de la première galerie à Paris en 1993, suivie de celle de Bruxelles en 2008 et d'un second espace à Paris en 2013, Nathalie Obadia expose des artistes émergents et reconnus de la scène artistique contemporaine internationale. À l'automne 2021, la *Galerie Nathalie Obadia* a ouvert un nouvel espace dans le quartier Matignon-Saint-Honoré à Paris. La mission de la galerie est également de promouvoir les artistes auprès des institutions en France et à l'étranger.

La Galerie Nathalie Obadia participe aux foires internationales : *Art Basel, Art Basel Hong Kong, Art Basel Miami, Paris+ by Art Basel, Paris Photo, Art Genève, Art Brussels, Art Paris, TEFAF Maastricht, TEFAF New York* entre autres.

Liste des artistes représentés : *Brook Andrew, Edgar Arceneaux, Martin Barré, Nú Barreto, Valérie Belin, Carole Benzaken, Guillaume Bresson, Rosson Crow, Luc Delahaye, Patrick Faigenbaum, Roland Flexner, Roger-Edgar Gillet, Josep Grau-Garriga, Laura Henno, Fabrice Hyber, Shirley Jaffe Estate, Hoda Kashiha, Seydou Keïta, Sophie Kuijken, Robert Kushner, Guillaume Leblon, Eugène Leroy, Lu Chao, Benoît Maire, Rodrigo Matheus, Meuser, Johanna Mirabel, Youssef Nabil, Manuel Ocampo, Shahpour Pouyan, Laure Prouvost, Jorge Queiroz, Fiona Rae, Antoine Renard, Sarkis, Andres Serrano, Lorna Simpson, Jessica Stockholder, Mickalene Thomas, Nicola Tyson, Joris Van de Moortel, Agnès Varda, Wang Keping, Brenna Youngblood, Ni Youyu, Jérôme Zonder...*

ANDRES SERRANO PORTRAITS DE L'AMÉRIQUE

Du 27 avril au 20 octobre 2024

Tarifs

Standard : 17,50€

Jeune (6-18 ans) : 12,50€

Groupe (apd 15 personnes) : 15€

Mercredi Découverte (tous les mercredis) : 14,50 €

Save the date !

Visite de presse le **25.04 2024**

Lieu

MUSÉE MAILLOL

59-61 rue de Grenelle

75007 Paris

ANDRES SERRANO PORTRAITS DE L'AMÉRIQUE

CONTACTS PRESSE

TEMPORA

Ingrid Cadoret
C La Vie - L'Agence de Com
+33 6 88 89 17 72
ingrid@c-la-vie.fr

MUSÉE MAILLOL

Claude Unger
+33 (0)1 42 22 57 25
+33 (0)6 14 71 27 02
cunger@museemailol.com