



# LE MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET

UN MUSÉE EN BAS D'UNE BARRE HLM

Une création de Thomas Hirschhorn et  
des habitants du quartier du Landy, à  
Aubervilliers, en 2004.

**«Parce qu'il faut travailler concrètement à la réalisation de l'utopie, plutôt qu'à sa théorisation.»**

## CADRAGE

Le musée était construit à partir de deux bâtiments Algeco accolés, avec des matériaux précaires: scotch, palettes, bois, bâches. Il comprenait une salle d'exposition, une bibliothèque, un atelier et une buvette. Le musée vivait au gré des ateliers d'art plastique et d'écriture, des conférences, des sorties culturelles, des repas communs, du vernissage hebdomadaire. Le musée était voué à disparaître physiquement. Le mot «précaire» désignait ainsi l'aspect fluctuant, imprévisible et temporaire de l'œuvre. Toutefois, l'artiste expliquait que le projet artistique continuerait à vivre dans les esprits et dans toutes les manifestations le concernant: «Le projet artistique ne s'arrête jamais. Je ne sais pas où l'art peut s'arrêter. L'art est infini. L'art a une possibilité d'impact à très long terme» [2].

Fin 2006, Thomas Hirschhorn a exposé à la biennale d'art contemporain de Séville une installation intitulée «RE – Musée Précaire Albinet». Marqué par son œuvre, il a voulu comprendre ce que le Musée Précaire Albinet était pour lui.



Vernissage du Musée Précaire Albinet

1 Nathaniel Herzberg,  
«Quand l'art agite la cité», *Le Monde*,  
mercredi 11 janvier 2006, p. 22-23

2 Thomas Hirschhorn,  
*Le Musée Précaire Albinet*, Ed. Xavier  
Barral/ Les Laboratoires d'Aubervilliers,  
2005.

**«Le fait que l'on ramène des œuvres qui font au moins quatre fois la valeur du bâtiment, dans un quartier du 93, ça paraît bizarre. Ce n'est pas que c'est bizarre, c'est extraordinaire. Cela donne de la valeur au quartier. Ça fait parler du quartier aussi. Parce qu'il y a des préjugés sur le 93. Cela montre aussi que dans le 93 on peut faire des choses qui sont positives.»**

Mamadou NIAKATÉ,  
habitant du quartier du Landy

**...t est un pro-  
...e contradic-  
...si de beauté.  
...rars et  
...nfrontation,  
...out, pour tout  
...»**

Thomas HIRSCHHORN

## HIRSCHHORN

n des œuvres, qui ont  
si un peu d'argent.  
émonté et surveillé le  
quelques scrupules, la  
s", comme le montrait  
-vis des visiteurs. Aussi  
nourri d'un sens actif  
s posent sur les œuvres  
au Musée, rémunéré  
titants en tirent, quand  
e s'asseoir dehors à la  
on de la notion de spec-  
forme essentiellement  
acceptation passive d'un  
de regard proposée par

l'économie est une grave erreur. Un exemple : je sais par expérience que les habitants du quartier, qui ne sont pas charpentiers ni ouvriers professionnels, aiment les visseuses électriques. Alors, tous les jours, c'est la bataille pour la visseuse et personne ne veut être celui qui cloue. Dans la cité, c'est clair: le mec qui a un marteau à la main a l'air d'un plouc. Je le comprends très bien et je trouve cela drôle. Donc il ne faut pas acheter des marteaux mais des visseuses. Or, l'économie prescrit de faire autrement et on m'apporte des marteaux. Alors, tu comprends: moi, je dois faire la guerre et on m'amène des tous petits outils! Alors, pour moi c'est une bombe et je réagis avec une bombe. Je fais la guerre contre cet esprit d'économie qui met en danger le projet.

**GD: Est-ce que la création d'un certain chaos n'est pas aussi une façon de travailler, voire une forme de ton travail?**

**TH:** L'énergie créée par la confrontation est une méthode, car ce type de projets est d'emblée difficile et il

faut tenir bon dès le début. C'est grâce à une certaine combativité, à un certain esprit batailleur, qu'on peut avoir la chance d'y arriver. Personne ne m'a accueilli jusqu'à maintenant en me disant: "viens quand tu veux, tout est en ordre, tout est prêt". J'ai toujours dû me battre pour mes projets et je ne me plains pas. Tout le monde doit se battre pour ses idées et ses projets.

**GD: En choisissant de présenter au Musée précaire des artistes représentant un certain échec des projets et programmes utopistes de l'avant-garde (comme Léger, Mondrian Malevitch), n'est-ce pas de ta part une façon, non pas de résoudre, mais de reprendre cette question là où elle en était?**

**TH:** J'ai choisi tous ces artistes précisément pour la force de leur travail, leur volonté. En ce sens, ce sont des artistes -prétextes ou "manifestes". Par rapport à cette idée d'utopie non atteinte, ce que tu dis n'est pas faux: c'est le cas de Beuys par exemple. Mais justement l'art peut assumer cela parce que l'art n'est pas là pour fonctionner, ni pour avoir du succès.

**« Seul l'art n'exclut pas l'autre. Seule l'œuvre d'art possède la capacité universelle d'engager un dialogue d'un à un. Du spectateur à l'œuvre et de l'œuvre au spectateur. C'est pour cela que j'insiste sur le fait que le « Musée Précaire Albinet » est un projet artistique. Toute autre interprétation du « Musée Précaire Albinet » est un malentendu ou une facilité. Car il ne s'agit pas de réduire l'art à un champ socio-politique et il ne s'agit pas de restreindre la mission de l'art à une mission d'animation culturelle. L'art n'est pas contrôlable. Le « Musée Précaire Albinet » n'est pas contrôlable. »**

Thomas HIRSCHHORN

**GD: En choisissant de présenter au Musée précaire des artistes représentant un certain échec des projets et programmes utopistes de l'avant-garde (comme Léger, Mondrian Malevitch), n'est-ce pas de ta part une façon, non pas de résoudre, mais de reprendre cette question là où elle en était?**

**TH:** J'ai choisi tous ces artistes précisément pour la force de leur travail, leur volonté. En ce sens, ce sont des artistes -prétextes ou "manifestes". Par rapport à cette idée d'utopie non atteinte, ce que tu dis n'est pas faux: c'est le cas de Beuys par exemple. Mais justement l'art peut assumer cela parce que l'art n'est pas là pour fonctionner, ni pour avoir du succès. Et c'est à partir de ces œuvres que l'on va pouvoir discuter tout cela. J'aime les travaux tardifs de Malevitch, parce que contrairement ce que certains lui reprochent, il n'a jamais renoncé: il reste un artiste grandiose, même lorsque sous Staline il se remet à repeindre des figures. J'y perçois la grandeur de sa tâche: être un artiste et en même temps un être humain qui se bat avec les circonstances du moment, avec les questions formelles,

les techniques ; les critiques. Résultat: il reste quelque chose d'immense malgré le pragmatisme. C'est pour cela que j'ai choisi ces artistes, car ils peuvent témoigner de cette tâche via leur travail.

**GD: Dans le choix de ces huit artistes, n'y aurait-il pas huit façons de lire la manière dont tu te confrontes à l'art dans ta propre pratique? Duchamp : humour et distance. Warhol: utilisation et connaissance du marché. Malevitch: désir de pureté, foi, et insuffisance, Mondrian: simplification du monde pour la beauté, Dali: mégalomanie et folie, Beuys: conscience politique et responsabilité, Le Corbusier: création d'un discours programmatique, Léger: réconciliation des contraires, art populaire.**

**TH:** Il serait totalement mégalomane de prétendre cela. Je trouve que les qualificatifs que tu donnes à ces artistes sont justes mais si je m'y retrouve, c'est uniquement dans l'amour que je leur porte. La seule chose que je peux dire de ces artistes, c'est que j'aime leur travail et que je les aime.

**Guillaume Désanges:** Comme cela était prévu, le Musée précaire Albinet a été démonté avec l'aide des habitants du quartier après douze semaines d'activités (y compris la construction). D'abord, y a-t-il une image ou une impression générale qui te reste de ce projet particulièrement complexe?

**TH:** La principale image qui me reste est celle de tous les habitants du quartier que j'ai rencontré à travers cette expérience. Quand je les croise, ils me reparlent du musée précaire et me demandent : quand est-ce qu'on refait un projet ensemble?

**GD:** La durée est essentielle pour ce type de projets. Dans le premier entretien, tu exprimais la crainte d'un malentendu avec les habitants. Est-ce que la dissipation du malentendu et la compréhension du projet peuvent se faire sans cette expérience étendue dans le temps?

**TH:** Les malentendus sont naturels dans un projet artistique, mais il ne fallait pas qu'il y en ait avec la cité. Ainsi, je savais que la question du temps passé ensemble était primordiale parce qu'elle est le signe d'un véritable engagement. La présence quotidienne impose du temps passé ensemble, parfois conflictuel, mais aussi de dialogue. Dans ce type de projets, chaque jour est unique et le temps file très vite, c'est pourquoi l'urgence et la nécessité d'être présent sur place se renforcent au fil de l'expérience. Ce que je ne savais pas, c'était si j'allais pouvoir tenir pendant les douze semaines.

**GD:** Certains habitants du quartier qui travaillaient sur place étaient assez vite à même d'expliquer parfaitement le projet artistique dans ses objectifs et même parfois de le défendre face à des remarques de visiteurs extérieurs. Ils se l'étaient approprié.

**TH:** Les habitants comprenaient parfaitement notre projet simplement en nous observant tous les jours,

même s'ils avaient parfois une distance critique. C'est une confirmation que les gens du quartier, peut-être non instruits par rapport aux règles de l'art contemporain, jugent avec leur cœur, en direct avec ce qui leur arrive et ce qu'ils voient tous les jours.

**GD:** Dès le début, pendant le chantier de construction, tu n'as pas voulu sélectionner une équipe en adéquation avec le travail à faire, tu as voulu travailler avec tous ceux qui étaient présents.

**TH:** Monter une équipe spécifique avec des gens que je ne connais pas n'a aucun sens. Ce qui avait du sens, c'était de travailler avec des gens qui habitent là. Ceci posé, ce n'est pas à moi de demander des preuves de cette appartenance au quartier. Alors effectivement il y avait beaucoup trop de monde à gérer et dès le premier jour une sorte de démesure s'est installée. Elle ne m'a pas dérangée car elle est drôle et fait partie du succès du projet. Je ne dois pas résoudre ce genre de problèmes parce que je ne suis pas un patron qui recrute mais un artiste avec un projet avec des habitants. Par ailleurs, ce sureffectif a permis de mesurer le nombre d'habitants qui n'ont pas de travail et ont besoin de gagner 8 euros de l'heure. C'est déjà un lien avec la réalité.

**GD:** Le projet a débuté dans une ambiance plutôt euphorique, puis très vite plus tendue, et finalement le projet a trouvé une sorte de rythme naturel qui alternait les moments de grâce et les moments plus difficiles. Avais-tu anticipé une telle temporalité?

**TH:** Effectivement, à mon grand étonnement, la phase de construction s'est déroulée dans un grand enthousiasme collectif. Rien de tout ce qu'on nous avait prédit n'arrivait: que le musée ne tiendrait pas une heure, puis pas une nuit, puis pas une semaine, etc. La deuxième très bonne surprise est que le premier vernissage a été un événement massif qui a beaucoup mobilisé la cité. J'étais fier de cela. Ensuite, la première semaine



Vernissage de l'exposition Joseph Beuys

pas avec cette sorte d'autorité qu'ont les structures existantes. Mais en même temps, que ces magouilles se déroulent entourée des livres de huit artistes n'est pas si mauvais signe.

**GD: Une étape importante a été franchie quand certaines personnes du quartier mais extérieures au projet, et franchement négatives depuis le début, se sont mises le fréquenter tout de même parce que c'était devenu un pôle.**

**TH:** Ce résultat est une confirmation qu'il ne fallait pas constituer des sous-équipes ou des sous-groupes dans les équipes de travail. Je suis fier de cette stratégie et de son application quotidienne : ne jamais exclure personne, même les plus marginaux, même les plus négatifs. De la même façon que dans le quartier, les gens sont obligés de composer avec tous, quand tu travailles avec eux, tu dois considérer le quartier comme une entité et ne pas décider qui en fait partie ou pas. D'avoir compris cela est primordial. Celui qui tourne tout le temps autour et qui est négatif presque

jusqu'à la fin, fait partie du projet que tu le veilles ou non et c'est à toi de l'intégrer et de ne pas l'exclure. C'est la grande expérience artistique à faire comprendre à tous ceux qui considèrent le Musée précaire comme un projet démagogique ou social: il n'y a pas à faire de cloisons entre les bons les moins bons, les mauvais et les moins mauvais, pas par idéologie mais simplement parce ce n'est pas possible.

**GD: Pourquoi lies-tu cela à l'art?**

**TH:** A part l'art et la philosophie, aucune structure sociale, politique, économique ne permet cela. C'est pour cela que les critiques d'art qui pensent que le Musée précaire est un projet social n'ont rien compris, pas seulement au projet, mais même à l'art. Ils n'ont pas compris la dimension que peut apporter l'art par rapport aux autres forces actives de la société: affirmer que qui que tu sois et à n'importe quel titre, connaissance, frère, cousin, je t'inclue, je suis d'accord avec toi. C'est cette chose belle et nouvelle, qui amène une transformation : aller à l'encontre de notre système

basé sur l'exclusion ou la limitation. Ne pas délimiter mais intégrer.

**GD: La rythme quotidien du musée faisait passer très vite des moments de grâce à des moments difficiles de violence ou de tension. Les visiteurs de passage qui étaient enchantés et s'émerveillaient de voir ces jeunes de la cité qui travaillaient dans un musée, étaient également un peu dans l'erreur, décalés de la réalité.**

**TH:** L'expérience de l'art n'est pas une expérience paisible ou apaisante. Le Musée précaire n'a jamais voulu résoudre des problèmes, il n'a pas voulu les exclure. C'est pourquoi quelquefois de la violence, des insultes ou des vols. Bien sûr, je ne suis pas naïf par rapport à l'endroit où je faisais le projet, mais pas plus d'ailleurs que je suis naïf quand je vais visiter des expositions dans des fondations ou dans des musées. Je sais toujours où je suis. L'important est que fondamentalement, j'étais d'accord avec les gens du quartier, ce qui ne veut pas dire que j'approuvais chacun de leur

geste ou chaque événement. Mais sans cet accord, tu ne peux pas faire le projet. C'est cela le problème de certaines personnes: elles ne sont pas d'accord, et donc n'arrivent à rien changer.

**GD: Mais cela ne signifie pas être solidaire des violences ou de certains fonctionnements du quartier. Si je comprends bien, cet accord dont tu parles signifie que quand un visiteur se fait casser sa voiture, ça n'est pas bien ni même normal, mais ce n'est pas cela non plus qui remet en cause le projet, ce qui démontre sa faiblesse. Ce ne sont pas les limites du projet, c'est toujours le projet d'une certaine manière.**

**TH:** Absolument. Je ne suis pas d'accord en donnant la main à l'autre. Etre d'accord c'est être capable de comprendre qu'il y a des choses qui te dépassent et choisir d'être là où les choses te dépassent. Mais en restant informé, lucide et éveillé. Je ne suis pas d'accord avec le fait qu'on vole, mais je suis d'accord avec le fait de faire un projet dans un quartier où il y a des voleurs. Et parce que je suis dans un tel quartier, j'essaie de faire



Vernissage de l'exposition Marcel Duchamp

**«Le Musée Précaire Albinet est un projet chargé de complexité, de contradiction, de difficulté, mais aussi de beauté. Ce sont les instants courts, rares et non-spectaculaires de la confrontation, que l'art peut engager partout, pour tout le monde, et à tout moment.»**

Thomas HIRSCHHORN

en sorte que les vols n'arrivent pas. Et si cela arrive, je ne ferais pas appel à d'autre force que la mienne pour les résoudre. Je me suis engagé plusieurs fois physiquement pour que des objets volés reviennent. Dans ce cas-là, je ne fais rien d'autre que ce qu'un artiste doit faire avec son œuvre: se mettre en condition de parler de un à un avec l'autre. Par ailleurs, je dois dire aussi que ne suis pas plus d'accord avec ce qui se passe parfois dans l'art contemporain, dans les expositions, les vernissages, les fondations.

**GD: Ce qui est frappant, c'est qu'aucune violence n'a jamais été dirigée directement contre les œuvres.**

**TH:** Cela montre que toutes les préoccupations, tous les scénarios catastrophes esquissés en amont sur ce qui pourrait arriver aux œuvres d'art n'étaient rien par rapport à ce qui peut arriver aux êtres humains. Je dois dire qu'on m'a quand même plusieurs fois menacé de brûler le musée, de voler les tableaux, mais, je crois, plutôt comme le signe d'une sorte d'exécutoire. Le fait de le dire était plus important que de le faire. C'est une preuve qu'il y avait à la fois du respect et un problème essentiel qui persiste, que je soulève sans le résoudre: cette tension qui naît d'une confrontation à l'inconnu, du rapport à l'art. Mais j'ai toujours décidé de prendre au sérieux ces menaces démesurées et délirantes de destruction, et j'ai essayé de défendre le projet par le dialogue. La question n'est pas de savoir si j'ai ainsi évité le pire mais il était important de remplir mon rôle d'artiste en allant vers l'autre, en tentant de le convaincre, en n'oubliant jamais le sens de ma mission et pourquoi je faisais ce projet.

**GD: On n'a jamais tenté de cacher la valeur financière des œuvres. Et cela n'a jamais posé de problèmes aux habitants, qui avaient un rapport à la valeur des œuvres presque plus sain que certains acteurs du milieu de l'art qui étaient obsédés par le prix, par les risques, etc. S'il n'y a pas eu de violence contre**

**les œuvres, parce que la plupart des habitants avait compris ce qu'elles faisaient là.**

**TH:** Jamais quelqu'un du quartier ne m'a demandé le prix d'une œuvre. Il était entendu que c'était des œuvres d'art très chères, inestimables peut-être. Donc en dehors d'une échelle de rentabilité possible. Alors, en effet, les habitants du quartier avaient face aux œuvres le même rapport respectueux que n'importe quel citoyen face à un bien qui appartient à la communauté.

**GD: Le Musée précaire est irréductible à un projet social et parce qu'il ne fonctionne pas comme selon une idéologie culturelle - qu'on pourrait attendre - d'édification par l'art. Du coup, le fait que les activités n'étaient pas toujours très fréquentées par les habitants n'était pas un échec, car l'important était que la proposition existe et le fait qu'une conférence de spécialiste se déroule au milieu de toute cette vie de quartier laissait filtrer un échange d'énergie. Ça rayonnait, d'une certaine manière dans le quartier.**

**TH:** Le Musée Précaire n'est pas un projet social simplement parce qu'il ne répond pas à une demande sociale mais à une volonté d'artiste. Il est exact qu'il fallait tous les jours aller chercher les gens pour leur dire qu'il y avait un débat, une discussion, une rencontre, une conférence. Mais tout cela est normal. Les jeunes de la cité, particulièrement, étaient les plus difficiles à convaincre, parce qu'ils sont quelque part en révolte et prennent leur distance par rapport à ce que l'on veut leur apprendre. En même temps, le fait que les ateliers aient lieu avec des participants venant parfois de loin pour y assister a aussi un impact qu'un artiste qui veut absolument que son travail "fonctionne" pourra difficilement évaluer. Ce que j'ai aimé, c'est que les habitants n'ont jamais répondu "non, ça ne nous intéresse pas", mais toujours, "oui, oui nous allons venir plus tard". Et je crois que cette réponse est vraie mais qu'il faut bien la comprendre: ils ne vont pas venir un quart

**«Maintenant, Thomas il m'a montré comment on pouvait regarder les tableaux, comment on pouvait les comprendre. Cela m'a plus ouvert l'esprit.»**

*Mamadou NIAKATÉ,  
habitant du quartier du Landy*

e sur un mur plus blanc sa force. C'est tellement dense, que ça n'a en valeur. L'intimidation par contre, je m'efforce de la ville, une autre conti- avec toutes les docu- on, les photocopies, les es.

**t l'importance de ta projet mais aussi pen-**

je crois, je dois être on projet. Et il n'y a pas Moi qui ne veux pas que moi ou sur mon travail, pouvoir par ailleurs. C'est e. Je le fais parce que a, c'est aussi une affirma- qui veut obliger les au- auteur, qui requière leur ens ne sont pas présents, t pas là, ils ne s'occupent Moi je trouve que c'est ur aussi, car il faut sacri- Mais c'est la seule façon réel.

rouvé à nettoyer le un nettoyeur, mais parce s que je sais très bien utile et belle comme e a une fin. Au-delà du es, concrètement je dis on projet je peux le faire, ux autres de s'exécuter e de dialogue, d'installer ar rapport aux proposi-



## C'EST AUSSI POUR VOUS

Pascale Bertrand / 23 juin 2016

Culture, éducation, jeunesse, dignité, identité, émancipation, engagement, territoires de l'action artistique et culturelle, travail de l'art hors champ

Pour qui s'intéresse aux relations entre art, culture et quartiers populaires, le projet mené par Thomas Hirschhorn à Aubervilliers en 2004 est une référence, d'une manière ou d'une autre. Douze ans après, le Musée Précaire Albinet reste une expérience exceptionnelle, unique, limite, culte. Rien de comparable en tout cas ne s'est produit depuis. Il n'est pas inutile d'y revenir aujourd'hui, dans cette époque si trouble et si troublée, où l'on répète ici et là, comme un mantra auquel on voudrait croire, que la culture est un facteur de cohésion sociale, et que le «vivre ensemble» passe aussi par l'art...

Ce ne sont pas forcément ces mots là qu'emploie Thomas Hirschhorn lorsqu'il formule l'idée de son Musée Précaire mais la dimension politique de son projet ne fait guère de doute: il s'agit d'exposer des chefs-œuvres de l'art du XXe siècle dans une banlieue. «Idée simple, compréhensible, artistiquement juste et fondée», souligne-t-il.

Sollicité en 2002 par les Laboratoires d'Aubervilliers, structure de recherche et de production artistique, pour «faire quelque chose» à Aubervilliers, Thomas Hirschhorn se positionne «en voisin», car il occupe un atelier près de la cité où il souhaite construire ce musée d'un genre inédit. La nouveauté tient notamment au fait qu'il veut réaliser son projet non seulement POUR les habitants de la cité mais aussi AVEC.

Pour cela, préalable massif, il lui faut d'abord obtenir la collaboration du Centre Pompidou à qui il demande de lui prêter des œuvres-clefs de l'art du XXe siècle, de celles qu'un musée laisse sortir de ses salles avec une foule de garanties et la conviction que ça en vaut la peine. Et là, ça ne va pas de soi... Pour une si grande institution, l'un des plus grands musées d'art moderne du monde, voir partir des œuvres de Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Le Corbusier, Salvador Dali, Joseph Beuys, Andy Warhol dans une banlieue obscure, pour une exposition dans des conditions «précaires», c'est forcément un peu dur à imaginer...

Et si finalement le Centre Pompidou accepte l'aventure, c'est en raison du statut particulier de l'artiste qui lui fait face, un artiste reconnu, qui se veut volontiers

the definition of their audience-hood, defines it as a solidly “participatory” kind of art-spectator-ship, different from the placid acceptance of a patrimoine that is the usual mode of institutional spectatorship. But, one wants to ask, what is the significance of the fact that this participatory audience comes together in the form of an institution — however “precarious”? Does Hirschhorn’s work outline a new role for “institutions” such as museums, and how does the précarité of his Musée indeed define that institutionality, set it apart from or align it with existing forms of institutionality?

Exactly sixty years ago in the course of a paper given in Paris at the Institute for Fascism entitled “The Artist as Producer”, Walter Benjamin quoted his friend and chief muse, Bertolt Brecht: “...Certain works ought no longer to be individual experiences (have the character of works) but should, rather, concern the use (transformation) of certain institutes and institutions.”[5] The question of institutions thereby raised is left alone for the rest of the paper, in which Benjamin appears more concerned with what he calls the “techniques” of literary and artistic work. For my purposes today, I will dwell on this unexplained aspect of Benjamin’s essay, the question of the role of institutions in defining artwork’s relation to its spectators. Or, put alternatively, the role of the institution in relegating the work of art to a more or less “autonomous” relation to society.

The fundamental point of Artist as Producer is that the techniques of the literary, theatrical, or artistic work of art must be taken up in enjoining the work’s audiences to produce, themselves and also to “produce themselves”; to take up the means of ideological production and make them their own, thereby shifting their own position within society. The work thus functions not to create a mere sense of solidarity between the artist-author and his public, nor to “fill the public with feelings, even seditious ones,” but rather to “alienate” that public “in an enduring manner, through thinking, from the conditions in which it lives.”[6]

Thus, the reinvention of the means of production as techniques literally in the possession of the spectator becomes, for Benjamin, the only guarantee of the work’s authenticity. And thereby is the field of production opened not only to new collaborators, but to new means of production that have been splintered apart from what Benjamin, qualifying Brecht, called “individual experiences (the character of works).” This — the beautiful ghost of a collective spectatorship rising from the ashes of “individual experience” — haunts the utopic adventures of many of the avant-gardes; it may be worth noting that it surfaces in the work of most of the artists featured at the Musée Précaire. Yet there is a clear distinction between the utopias designed by Malevitch and Mondrian, or even Beuys and Warhol, and that building up around Hirschhorn’s Musée Précaire, and in that distinction lies perhaps the Musée’s most Benjaminian aspect. In no case among the historical or neo-avantgardes was a collectivity so clearly marked as the very stakes of a project, not even in Warhol’s rather dystopic Factory productions nor in Beuys’s “Free Information Office” of 1972.[7] This appeal to the community not as a site nor as “passive, silent entity,”[8] but indeed as a force constantly called upon to re-charge itself, was to a large degree guaranteed by the “ephemerality” of the Musée itself.

Insisted upon by the rigor of the Musée’s weekly schedule, this aspect of précarité is written all over its physical structure as well. Though it is essentially no more than a simple 3-room construction (of exhibition space, studio, and library) made of plywood planks, wood beams, nails and construction tape, the Musée is at the same time — like all of Hirschhorn’s work — visually overwhelming. It is covered in graffiti, press, photos, and a superabundance of windows that let in light and also views of the housing development opposite and the grassy lot on both sides. The tags repeated over and over on its walls, as well as work-schedules posted in plain sight, repeatedly “sign” the Musée as “belonging” to the inhabitants of

*« Dès qu’il est parti ce musée, il manquait un gros truc dans le quartier parce que ce musée c’était le point où les personnes du quartier se réunissaient pour passer de bons moments. Et, dès qu’il est parti ce musée, les gens étaient désespérés. »*

*Mamadou NIAKATÉ,  
habitant du quartier du Landy*

entity as an “author-subject” — that aspect of précarité — and, finally, what is the relationship between the “new” institution and its “author-subject” projected in the “new” Man? These seem to be simultaneous questions — projected onto the screen of a “reality” — in this case — and a fiction of “reality.”[11]

These three questions, and the some pathways I think I am discussing Hirschhorn’s work (and also the continued work of Benjamin’s, tied as it is to the work of Brecht). Part of the problem — both Benjamin’s and Hirschhorn’s — is that of art’s “autonomy,” which was sponsored in 19th century Europe by the public and its new public course of the “autonomy” of art — by hypocritical fiction — gathering works of art — and by extension, in a republican mandate — received thus, the essence of art — in the sphere of art — from the vicissitudes of the public [12] the only need that Hirschhorn’s work — a museum — incorporate that autonomy — as I’ve discussed, the work of art — does something apparently in the form of and permeability to the form of mostly transgressive — of press-coverage. Yet, the work of art — on which the Musée also — of other “institutions,” — of the Centre — of the association of residence — on radiouse, which

group of Landy residents on the occasion of the Corbusier exhibit. Thus is the Musée Précaire deeply engaged not only with a network of institutions but with the full system of (very French) values that support and sustain that network. The Musée's physical "transparency", or indeed the physical manifestation of its mutual aspect of contingency with its community, is inflected with this other contingency, linking one community with another — or, more to the point, one kind of community with a very different kind.

At the same time, the Musée both relies on and even seeks to demonstrate art's transcendental values — precisely those conditions that every Marxist analyst from Benjamin to Debord has problematized. [13] Hirschhorn's project has an enormous stake in art's retention of its "meaningfulness" across its own multiple temporal and geographic displacements. This is self-evident in the activity schedule, for example, where the artwork is posited as a matrix of meanings that unfolds over different media, times and spaces. [14] We can even consider Hirschhorn's avowed wish that this autonomy exceed that which is "prescribed" to a work of art "from above." He has written, à propos of his "Sculpture Directes," which are simultaneously "models" and "critiques" of monuments, that his "critique comes from the fact that the idea of the monument is imposed from above [...] and its forms correspond to the will to lead the people to admire the monument and along with it the dominant ideology". [15] Thus, fantastically, Hirschhorn seems to want to set up the work of art to prescribe its own framing; that is, claims its autonomy. [16] Something that has historically been prescribed not only "from above" but as a guarantee of state power is sent instead to reside in the artwork itself.

Of course, all this can only be accomplished by the strange, even perverse transformation of artwork into institution. More than a "collaboration" as Benjamin seems to have envisioned it, more than even a "re-

possession" of the means of production, Hirschhorn's anti-museal museum proceeds with cautious courage. That is perhaps its most strikingly "utopic" aspect: its mood that sits between garrulous challenge and lazy self-containment, not justifying much at all. With so much to justify — with such a concretely "revolutionary" agenda — the Musée Précaire Albinet succeeds precisely, in the old formulation of seduction, by not appearing to try at all.

[1]

The second volume of the "Journal des Laboratoires," a journal published by the Laboratoires d'Aubervilliers, contained a report written by seven teenagers of the Landy neighborhood. In *Le Journal des Laboratoires*, n°2, p. 70.

[2]

Two friends of Hirschhorn's, the authors Christophe Fiat and Manuel Joseph, invited the authors for the "Ateliers d'écriture". They wrote texts that were made available at the Musée Précaire to explain and perhaps advertise their choices, e.g.: "Sabine Prokhoris is invited to the MPA during the week of Le Corbusier to animate a writing workshop and a debate on the themes 'Utopias/Ideologies' because Sabine Prokhoris 1. is a writer and a psychoanalyst. 2. has written a book entitled "Sex prescribed, sexual difference in question." 3. because Sabine Prokhoris works with dancers. 4. Because Sabine Prokhoris writes: "From masculine to feminine, for example, in the impulse that is imprinted on the extension of the body very slightly balanced on one leg, that is born from rising onto very high heels, very simply. And this arrives not thanks to the help and recourse furnished, even if in parody, by the panoply of genre—the solution of the drag queen—but by the simple feeling of a state of the body." 5. because Le Corbusier is also interested in the state of the body when he writes that a house is a machine to be inhabited and that a couch is a machine for sitting..."

[3]

Interview with Thomas Hirschhorn by the author, 9.6.2004.

[4]

A certain number of residents were invited to work in the "world of art" in various capacities in the months leading up to the Musée's opening: 11 youths worked at the Biennale of contemporary art at Lyon in September 2003; 3 assisted Hirschhorn in mounting his exhibition "Chalet Lost History" at the Galerie Chantal Crousel in Paris in December 2003; and 6 completed a 7-week internship at Beaubourg on

aspects of museum work including public relations, security, and art history.

[5]

Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Reflections*, translated by Edmund Jephcott (Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p. 228.

[6]

*Ibid.*, 236.

[7]

In the "Information Office of the Organization for Direct Democracy Through Referendum" Beuys discussed a variety of political "dilemmas" for a community of transient art-spectators. This rather unproblematic assumption (on Beuys's part) of a "consultant" role portended not only his future bid for public office but indeed a major trend in both politics and artistic authorship.

[8]

Kwon Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art And Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p.144.

[9]

In the sense that the repossession of the means of production, envisioned by Marx as a permanent effect of revolution, needs rather to be reformulated in relation to the new grounds of fragmented and ephemeral communities.

[10]

I also imagine this "utopic" angle of collective spectatorship to be rather different from the role that Jürgen Habermas has assigned to the public sphere.

[11]

For "New Man," cf. Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies* (MIT Press, 1995), and particularly her overvaluation of the "real" as opposed to the "cultural" for locating sites of change in the '60s.

[12]

Cf. Daniel Sherman, "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism" in *Museum Culture:*

*Histories, Discourses, Spectacles* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), pp. 123-143.

[13]

"The "Musée Précaire Albinet" does not want to show what is "possible" or "impossible". The artists' freedom and the autonomy of art are not serving a cause... This project must constantly assert its *raison d'être*, and defend its autonomy as artwork." Thomas Hirschhorn, *About the Musée Précaire Albinet* hand-out available at MPA; text published in *Le Journal d'Aubervilliers*, p. 67.

[14]

Hirschhorn himself would deny any triumphalism associated with the project: his manifesto, handed out at the museum to visitors, ends with the statement "I shall never say that the Musée Précaire Albinet is a success, nor shall I ever say that it is a failure"— although he did repeat on numerous occasions at the end of his project that he would "never again say anything is impossible," begging the question of what defines a success. However, when asked, he admits to being pleased by the fact that a majority of the Landy audiences favored Duchamp—the first of the eight artists shown, whose exhibit came at the moment when Hirschhorn himself encountered the greatest degree of difficulty organizing his staff. This fact signifies to him that the artwork survives in the residents' memories separately from their recollection of economic, social, and political problems associated with the Musée; that it gains, in other words, a kind of autonomy.

[15]

Thomas Hirschhorn, "Statement: Sculpture Directe," in *Public Art: A Reader*, ed. Florian Matzner (Hatje Cantz, 2004), p. 250.

[16]

"The artists' freedom and the autonomy of art are not serving a cause. If an artist is told for what purpose he should work, then the work is not art." Hirschhorn, *About...*, *ibid.*