

# A internet e a cultura visual contemporânea: o convívio da estética e do político nos museus na era da globalização\*

CHRISTINE BERNIER

## Resumo

Este texto explora a utilização que alguns museus fazem das mais atuais descobertas tecnológicas e de comunicação. O exame de alguns acontecimentos midiáticos recentes permitirá medir a importância que os museus consagram aos novos espaços de exposição: as exposições virtuais e as reproduções em altíssima definição. Apoiando-se em casos recentes que demonstram como são geradas as controvérsias com respeito às obras de arte contemporâneas, veremos como os museus, na era da globalização, podem efetivar o convívio entre a política e a estética na mediação das obras de arte.

Uma atenção particular será dada à apresentação na Internet de uma obra do artista contemporâneo Chris Ofili, chamada *No Woman, No Cry* e selecionada pela Tate Britain no Google Art Project. Alguns estudos de caso, que datam de 2011, demonstram como o museu reconduz, na Web, os princípios de práticas que ele aplica, já há bastante tempo, nas salas de exposição e nas mensagens direcionadas ao público. Eles indicam, também, as transformações profundas que os sites internet podem operar na apresentação de imagens em geral e, em particular, de obras de arte.

**Palavras-chave:**  
Cultura Visual, museus,  
internet, Google Art Project

\* Tradução para o português:  
Alice Tavares Mascarenhas

# The internet and contemporary visual culture: balancing aesthetics and politics in museums during the global era \*\*

CHRISTINE BERNIER

## Abstract

This essay looks at the use made by several museums of highly advanced technological and communication tools. An examination of a number of recent media events highlights the important place assigned by museums to new exhibition platforms and techniques, such as virtual exhibitions and extremely high-resolution reproductions. Through an analysis of several recent cases that illustrate how controversies sparked by contemporary artworks are handled, I consider how museums deal with politics and aesthetics in their mediation of artworks in the global era.

Particular attention is paid to the Internet presentation of a work by the contemporary artist Chris Ofili entitled *No Woman, No Cry*, which was selected by Tate Britain to be part of the Google Art Project. A review of several other events dating from 2011 reveals how in the context of the Internet museums pursue the same principles they have long been applying in their exhibition galleries and communications with the public. This essay also casts light on the fundamentally new methods that can be employed by websites in the presentation of images in general and artworks in particular.

**Keywords:**

Visual Culture, museums, internet, Google Art Project

*\*\* Translation in English:  
Judith Terry*

## Introduction

Ce texte explore l'utilisation que font certains musées des avancées technologiques et communicationnelles les plus actuelles. L'examen de quelques événements médiatiques récents permettra de mesurer l'importance que les institutions muséales accordent aux nouveaux espaces expositionnels et à leur diffusion, dont les expositions virtuelles et les reproductions à très haute définition. En prenant appui sur des cas récents qui montrent comment sont gérées les controverses entourant des œuvres d'art contemporain, nous verrons comment les musées, à l'heure de la globalisation, peuvent faire le partage entre le politique et l'esthétique dans la médiation des œuvres d'art.

En ce qui concerne la dimension politique de ces usages, je montrerai comment elle peut être évacuée de l'œuvre, au profit d'une lecture esthétique. Dans une étude de cas, nous verrons que ce non-usage du politique et de l'identitaire sert notamment à parer à la critique dans le cas d'œuvres sujettes à la controverse. Il ne s'agit pas toujours de censure à proprement parler, mais très certainement d'une politique muséale qui consiste, de manière stratégique, à favoriser un type d'expérience qui persiste de manière anachronique depuis la création des musées, une expérience qui se veut universelle : la contemplation esthétique.

Une attention particulière sera portée à la présentation sur Internet d'une œuvre de l'artiste contemporain Chris Ofili, intitulée *No Woman, No Cry* et sélectionnée par la Tate Britain dans le Google Art Project. L'examen de quelques événements datés de l'année 2011, démontre comment l'institution muséale reconduit, sur le Web, les principes de pratiques qu'elle applique, depuis longtemps, dans les salles d'exposition et dans les



Figura 1  
Captura de tela  
Google Art Project - Pinacoteca  
do Estado de São Paulo  
<http://www.google.com/culturalinstitute/collection/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo?projectId=art-project&view=grid&hl=pt-BR>  
2013-06-08

Figura 2  
Captura de tela  
Google Art Project - Pinacoteca  
do Estado de São Paulo  
<http://www.google.com/culturalinstitute/collection/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo?museumview&hl=pt-BR&projectId=art-project>  
2013-06-08

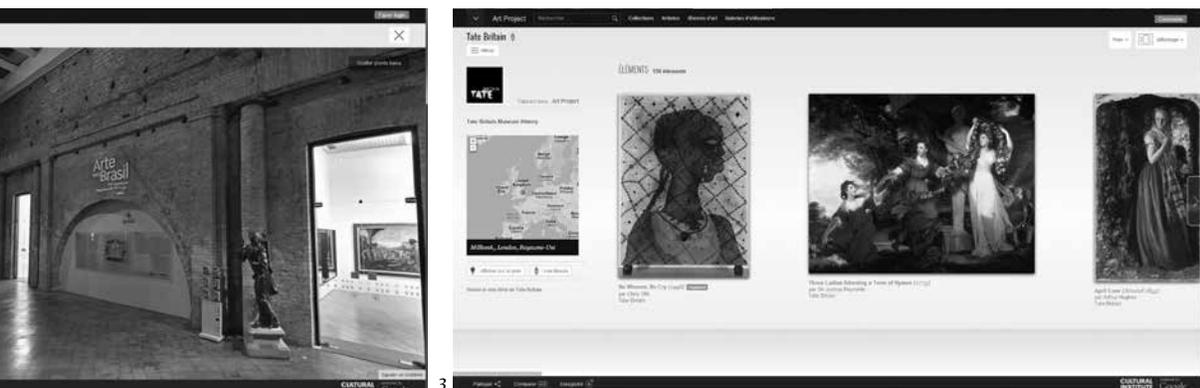


messages adressés au public. Elles indiquent aussi les transformations profondes que les sites internet peuvent opérer dans la présentation d'images en général et d'œuvres d'art particulier.

## La Tate Britain et le Google Art Project

Le 1<sup>er</sup> février 2011, dix-sept musées du monde étaient présentés dans le Google Art Project<sup>1</sup>. Le géant américain des moteurs de recherche avait produit plus de mille reproductions de très haute résolution d'œuvres de collections muséales et a utilisé la technologie *Street View* à 360° pour simuler le déplacement du visiteur dans les salles d'exposition. L'examen de ce site soulevait plusieurs questions. Peut-on considérer que ce type de projet permet d'atteindre l'idéal de démocratisation souvent porté par les usagers d'Internet? Est-ce que la portée sociale d'une exposition (ou d'une œuvre) est augmentée par les communications gérées par de puissants moteurs de recherche? Peut-on dire que le musée, sur le Web, est en train de vivre une mutation profonde ou, au contraire, qu'il maintient son pouvoir en contrôlant toujours la signification des objets exposés?

En avril 2012, le site du Google Art Project a été rénové<sup>8</sup> et le nombre d'œuvres est passé de 1,061 à 30,000. On comptait l'année précédente 17 musées, alors que 151 institutions étaient présentes quelques mois plus tard. En mai 2013, j'ai pu constater que le site se développait toujours, comptant régulièrement de nouvelles institutions partenaires. Certains musées participants de la première heure en ont d'ailleurs profité pour apporter des «améliorations» dans la médiation de leurs œuvres reproduites et, en particulier, le musée qui m'intéresse ici: la Tate Britain. Faute de temps, je n'analyserai aujourd'hui que la forme initiale du Google Art Project, celle de 2011.



Chaque musée, dans le Google Art Project de 2011, possède sa page d'accueil dans laquelle apparaît spontanément un détail, en très gros plan, d'une œuvre sélectionnée parmi celles de la collection. Deux possibilités sont alors offertes à l'internaute : l'observation de cette œuvre reproduite en très haute résolution, ou l'exploration de certaines salles du musée par la visite virtuelle. L'examen de ces dix-sept sites montre que toutes les institutions muséales ont choisi d'intégrer dans la visite virtuelle (et généralement au tout début du parcours) l'œuvre reproduite en gros plan. On reconnaîtra, dans cette décision, la reprise d'une stratégie mise en œuvre depuis longtemps par les musées, aussi bien dans la disposition et l'organisation spatiale des tableaux que dans les outils de communication (dépliants, brochures et catalogues), c'est-à-dire une œuvre-phare, mise en exergue, qui sert d'introduction au parcours et qui condense, visuellement, le message essentiel de la scénographie de l'exposition.

Dans l'usage de cette pratique muséale très conventionnelle, seuls deux musées participant au Google Art Project de 2011 font exception : la Freer Gallery et la Tate Britain. Le premier, dont la page d'accueil montre le détail d'un tableau de Whistler, offre une visite virtuelle composée uniquement d'œuvres de Freer et Whistler. Les motivations de l'institution sont compréhensibles, elle évite la redondance, tout en présentant une œuvre supplémentaire de Whistler.

Le cas de la Tate Britain, par contre, est fort curieux et les choix du musée s'avèrent, à première vue, difficilement explicables. L'œuvre reproduite en gros plan, pour la page d'accueil, est un imposant tableau de l'artiste britannique Chris Ofili, intitulé *No Woman, No Cry*. L'on remarque toutefois que l'œuvre, datée de 1998, n'est pas présentée dans la visite vir-

Figura 3  
Captura de tela  
Google Art Project - Tate Britain  
<http://www.google.com/culturalinstitute/collection/tate-britain?hl=fr&projectId=art-project>  
2013-06-08



4

Figura 4  
Captura de tela  
Google Art Project - Tate Britain  
<http://www.google.com/culturalinstitute/collection/tate-britain?museumview&hl=fr&projectId=art-project>  
2013-06-08

Figura 5  
Captura de tela  
Google Art Project - Tate Britain  
<http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/bwEqkX2cKDce7Q?hl=fr>  
2013-06-08



5

tuelle de la Tate Britain qui ne propose, de surcroît, qu'un parcours pour des salles d'art historique des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Cette double exception soulève déjà une question : pourquoi isoler une œuvre de la sorte, créant ainsi une incohérence dans ce qui est la norme, comme nous venons de le voir, en matière de scénographie d'expositions (qu'elles soient matérielles ou virtuelles)?

## Art contemporain : le musée à l'épreuve de la controverse

Nous pouvons trouver quelques éléments de réponse, certainement dans cet usage des nouvelles technologies, mais d'abord dans la gestion communicationnelle des musées lors

de problèmes de controverses et de censure. Pour ce cas spécifique, le parcours de l'artiste Chris Ofili, qui a réalisé cette œuvre-phare de la Tate Britain, peut être éclairant. Ofili a attiré l'attention du public avec une œuvre réalisée en 1996, *The Holy Virgin Mary* (la Sainte Vierge Marie), qui fit scandale aux États-Unis. Cette œuvre controversée a initialement été présentée à Londres, en 1997, dans la maintenant célèbre exposition de Charles Saatchi, intitulée *Sensation*. La tournée de l'exposition prévoyait des présentations à Berlin, New York et Canberra. Dès le deuxième point de chute de *Sensation*, au Brooklyn Museum, les protestations au sujet de l'œuvre d'Ofili ont déclenché une importante controverse, cautionnée par le maire de New York qui a qualifié de "malade" et de "dégoûtante" l'œuvre de l'artiste, pour tenter ensuite de s'en prendre au musée. L'œuvre fut même vandalisée. Le Brooklyn Museum a pu obtenir gain de cause auprès de la cour fédérale, après que fut considérée comme illégale toute tentative d'exercer des représailles contre le musée new-yorkais, incluant les menaces d'arrêt de financement. Cependant, à la suite de la controverse autour de *Sensation* à New York, la National Gallery of Australia a annulé sa présentation de l'exposition.

Le problème de la censure n'est certes pas nouveau mais, pour les musées qui sont ponctuellement soumis aux pressions des débats publics, l'augmentation de la vitesse communicationnelle qu'Internet procure à toutes les voix qui s'impliquent dans une controverse forcent les institutions muséales à parer plus rapidement à la critique. Trois exemples récents peuvent appuyer la démonstration. Premièrement, le geste de vandalisme porté à l'œuvre d'Andres Serrano, *Piss Christ*, le 17 avril 2011, dans les salles de la Collection Lambert, à Avignon<sup>2</sup>, où on a refusé d'opter pour la censure et riposté en maintenant l'exposition de l'œuvre vandalisée. Deuxièmement, la nouvelle, en février 2011, de la censure de l'œuvre de Gustave Courbet, *L'origine du monde*, par Facebook<sup>3</sup>. Troisièmement, la décision de la Smithsonian Institution, qui a retiré de sa National Portrait Gallery une œuvre vidéo présentée dans l'exposition *Hide and Seek*. L'institution sise à Washington a émis un communiqué le 6 janvier 2011 pour réitérer les principes qui ont guidé la décision de censure : l'œuvre, dont un passage montrait des fourmis sur un crucifix, avait été retirée, "parce qu'elle attirait trop l'attention du public et qu'elle nuisait, de ce fait, à une appréciation globale de l'exposition dont il fallait reconnaître la valeur esthétique<sup>4</sup>." Ce dernier exemple montre bien comment l'institution a tenté de désamorcer

la portée du problème social en insistant, auprès du public, sur une appréciation esthétique des objets.

Cette même année 2011, dans le Google Art Project, la Tate Britain n'hésite pas à présenter comme œuvre-phare un tableau d'Oflili, cet artiste qui fut à l'origine de l'importante controverse aux États-Unis. Ce choix pourrait s'expliquer en partie par la nécessité de prolonger, sur le Web, l'exposition rétrospective d'Oflili organisée en 2010 par ce même musée<sup>5</sup>. Mais un problème persiste : tous les musées du Google Art Project 2011 expliquent la sélection des œuvres à l'aide des outils pédagogiques qu'utilisent généralement les musées : fiche technique, notes sur l'œuvre, notes biographiques sur l'artiste, etc. À l'encontre de ce que prescrivent les normes habituelles de classifications muséales et de médiation culturelle, aucune explication n'est donnée par la Tate Britain pour justifier la présence de l'œuvre d'Oflili au sein d'un corpus auquel elle n'appartient certainement pas, tant aux plans thématique que chronologique. On se contente de vanter les mérites de l'artiste et on reste laconique sur l'historique de l'œuvre.

La Tate Britain a sélectionné cette œuvre en page d'accueil en prenant soin, toutefois, d'attribuer au tableau un onglet explicatif supplémentaire. Intitulé "Additional Artwork Information" le texte de l'onglet insiste sur la présence exceptionnelle de l'artiste : "C'est une chance pour nous que Chris Oflili ait accepté de participer au projet. Il est venu à la prise d'image en gigapixels et il a conseillé l'équipe technique et les directeurs à propos de certains aspects fascinants et complexes du tableau. [...] La séance s'est terminée à l'aurore, avec une équipe fière de son travail et profondément consciente des efforts de l'artiste, manifestes sur la toile<sup>6</sup> [...]" En lieu et place des habituelles explications institutionnelles, le lecteur du site trouvera la narration d'un événement – la présence de l'artiste pour les prises de photos – comme justification pour l'intégration de cette œuvre dans l'ensemble de l'exposition virtuelle. L'anecdote du musée calque le "star system" en insistant sur la présence de l'artiste-vedette. Mais, surtout, dans la conclusion de ce court récit mis en ligne par la Tate Britain, on porte notre attention vers la surface picturale, la matière du tableau. À l'évidence, la prouesse technologique de Google mérite d'être soulignée, mais il est étonnant que les textes de médiation culturelle de la Tate ne s'en tiennent qu'à ce que notre œil avait déjà spontanément perçu.

## Déterminer la signification : lecture sociale ou lecture esthétique

De fait, la reproduction de *No Woman, No Cry*, présentée en très haute résolution, isolée du reste du corpus d'œuvres, est donnée à voir pour ce qui correspondrait uniquement à ses qualités esthétiques. Aucune allusion n'est faite à la controverse provoquée par le travail de l'artiste lors de la présentation de l'exposition *Sensation*. De plus, il semble que le fait soit assumé par l'institution qu'il n'y ait aucune cohérence entre les choix qui ont présidé à la sélection de l'œuvre-phare d'Olifi et ceux qui ont déterminé l'ensemble de l'exposition virtuelle.

Les nouvelles technologies de reproduction et de diffusion des images, en isolant l'œuvre, permettent de mieux voir sa facture et d'en apprécier les valeurs esthétiques. Toutefois, cet objectif de la vision parfaite associée à l'isolement de l'œuvre, loin d'être une nouveauté, reprend en fait une importante fonction muséale, à la fois appréciée et contestée. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'a remarqué Charles Saumarez Smith, des observateurs ont été préoccupés par le fait que les musées puissent modifier la signification de leurs objets, en les retirant de leur contexte d'origine, en occultant leur usage précédent et en les redéfinissant comme œuvres d'art. (SAUMAREZ SMITH, 1989) Et, au début de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'idéalisme et les intentions académiques qui ont fondé les musées avaient presque complètement disparu: "Un des problèmes récurrents des musées vient du fait que les objets peuvent être, et doivent être, séparés de leur contexte original et utilisés ainsi que redistribués dans un contexte de signification différent<sup>7</sup>" (SAUMAREZ SMITH, 1989, p. 9). L'histoire des musées nous a aussi montré comment une certaine culture muséale internationale est restée ancrée, pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'idée que la première responsabilité d'un musée d'art est d'éclairer et d'améliorer ses visiteurs sur les plans moral, social et politique, et comment, au XX<sup>e</sup> siècle, la théorie rivale, celle du musée esthétique, a fini par l'emporter. Aux États-Unis, ce nouvel idéal du musée esthétique fut défendu avec force, notamment par les protecteurs du Boston Museum of Fine Arts. Au XIX<sup>e</sup> siècle, selon son directeur : "Les œuvres d'art, dès lors qu'elles sont dans un musée, n'existent que dans un seul but : être regardées en tant qu'objets de beauté. La première obligation d'un musée est de présenter les objets en tant que tels seulement, comme

objets de contemplation esthétique” (DUNCAN, 1995, p. 15). Cet idéal esthétique, qui fait du musée le lieu du regard “en suspension”, (DÉOTTE, 1994), exige donc cette inévitable “re-contextualisation” de l’objet.

Cette question est au cœur de plusieurs études critiques du musée d’art et fait même, périodiquement, l’objet de débats. Ainsi, au début des années 1990, la disposition des œuvres au Musée d’Orsay a donné lieu à une polémique chez les historiens de l’art anglo-saxons, précisément au sujet de la qualité de la vision. Linda Nochlin avait apprécié l’accrochage des œuvres au Musée d’Orsay parce qu’il rendait bien la dimension idéologique de la scénographie des expositions. En effet, l’histoire sociale de l’art anglo-saxonne favorise une approche qui examine le musée à partir de la dimension “invisible” de ses expositions (le discours idéologique). À l’opposé, Svetlana Alpers a critiqué le Musée d’Orsay parce qu’elle considérait qu’on y voyait mal (ALPERS, 1991); un musée ne réussirait sa mission éducative que lorsqu’il rend facilement accessible à la vision du spectateur tout objet jugé digne d’intérêt. En effet, selon Alpers, bien que l’objet ait été porteur de significations rituelles (religieuses) dans son environnement initial, il pourrait maintenant être examiné par-delà son contexte d’origine, grâce à une scénographie qui favorise la qualité de la vision. D’autres historiens de l’art, dont l’approche est plus anthropologique, comme Carol Duncan, n’ont pas hésité à rejeter cette préséance accordée à la qualité de la vision et à l’isolement de l’objet et à critiquer vivement la position de Svetlana Alpers à propos du Musée d’Orsay<sup>8</sup>. Ce débat montre les tensions qui persistent toujours autour de ces deux approches difficilement conciliables : la lecture esthétique (préoccupée de questions visuelles) et la lecture idéologique (préoccupée de questions sociales et politiques).

## **Le message porté par une œuvre-phare**

Selon W.J.T. Mitchell, l’isolement de l’objet, dans le musée, participerait d’une construction culturelle et non d’une simple condition pratique favorisant une “excellente” qualité de la vision, “pure” et détachée de toute manœuvre idéologique (MITCHELL, 1989). En effet, le désir d’une rencontre toujours plus intime avec l’objet a progressivement modifié l’accrochage dans les salles d’expositions : pendant le XXe siècle, le musée a progressivement augmenté l’espace entre les tableaux sur le mur, rapproché les œuvres du niveau de l’œil et

créé un éclairage individuel pour chaque objet (O'DOHERTY, 1976, DUNCAN, 1995). Plus on renforce ce dispositif, plus l'espace muséal est sacralisé. Ainsi, une longue tradition du musée d'art, voulant que l'œuvre soit appréciée pour des qualités esthétiques, et donc visuelles, plutôt que pour sa valeur d'objet à résonance sociale et politique, mène progressivement à l'idée de consécration du chef-d'œuvre.

## **Le musée, le numérique et le visuel “pur”**

On pourrait renforcer cette interprétation de l'isolement de l'œuvre en mentionnant un cas récent, qui met en cause le Musée du Louvre, cette fois, et qui relance le débat sur la question de l'expérience de la vision chez le spectateur. Depuis 2008, Bruno Latour affirme que l'aura (toute benjaminienne) d'une œuvre peut migrer vers une reproduction lorsque celle-ci est d'excellente qualité. Avec Adam Lowe, dans un texte qui vient d'être traduit en français, il réitère cette position qui témoigne d'un grand optimisme face à l'usage des nouvelles technologies numériques. L'œuvre de Véronèse, restaurée de 1990 à 1992 par le Louvre, aurait moins d'aura, selon Latour, qu'une excellente reproduction, parce qu'elle est mal placée dans le musée. Par contre, un fac-similé du tableau installé dans son lieu d'origine, redonnerait au travail de Véronèse la pleine dimension de sa valeur. Cet exemple du fac-similé des *Noces de Cana* de Véronèse est troublant, mais il ne faut pas sous-estimer les effets de la restitution dans le contexte d'origine, avec un meilleur accrochage, puisque les choix muséographiques du Louvre peuvent effectivement être remis en cause ; l'original, au Louvre, partage l'espace avec de nombreuses œuvres, dont la Joconde (LATOURET LOWE, 2011). À mon avis, en plaçant le fac-similé dans le réfectoire vénitien, on isole le tableau, on élimine la concurrence de toute autre œuvre et on renforce, paradoxalement, l'effet muséal et sacralisant de l'isolement.

Par ailleurs, le contexte propre à l'art contemporain demeure particulier : les œuvres, telles qu'exposées dans les musées ou reproduites sur leur site Web, ne nous parviennent pas depuis un passé qui leur aurait attribué une fonction religieuse ou rituelle. Mais, comme le montre cette étude du cas de la Tate et de l'œuvre d'Ofili, on ne peut exclure la possibilité d'une éradication du passé (même très récent) des œuvres qui ont été l'objet d'une controverse, pour des raisons religieuses, sociales et politiques. Quelle que soit la date de réalisation de

l'objet, ce glissement sémantique, du contenu social (politique) au contenu esthétique, peut s'opérer très rapidement. La différence essentielle, aujourd'hui, réside dans "l'accélération de la vitesse", pour reprendre les termes de Paul Virilio, à laquelle s'effectue le passage.

Les nouvelles avancées technologiques instaurent manifestement une différence importante dans la reproduction de l'œuvre d'art : la qualité de l'image, tout comme les possibilités de sa diffusion, sont considérablement accrues. Les musées devront s'adapter : le Louvre aura à gérer l'affluence de ses visiteurs alors que, paradoxalement, sa mission est de conserver ses originaux. Quant à la Tate Britain et à sa page Web dans le Google Art Project, il est clair que le mode de représentation de l'œuvre de Chris Ofili tel que diffusé en 2011 démontrait que l'institution ne fait que reconduire sur le Web son idéologie plus ancienne, éprouvée dans l'espace physique du musée, qui favorisait exclusivement l'esthétisation des œuvres. La résistance de l'institution, face à la censure, était bien réelle ; mais elle ne passe pas par l'idéal de démocratisation des internautes (comme celui des sites Wiki). Au contraire, elle actualise cette idéologie et c'est le visuel «pur» qui neutralise les controverses dont le travail de l'artiste a fait l'objet<sup>9</sup>.

Dans le foisonnement d'images qui caractérise le Google Art Project version 2013, la Tate peut présenter en la camouflant la dimension politique et identitaire du travail d'Ofili<sup>10</sup>. Le musée a donc ajouté des éléments d'interprétation à portée sociale, mais par une médiation : les commentaires d'un invité, présentés dans une vidéo en ligne, où ce n'est pas la voix anonyme et autoritaire de l'institution qui nous parle (BAL, 2007, PREZIOSI, 2004), mais celle d'une personne qui s'exprime avec les références de son identité politique et culturelle, partagées avec celles de l'artiste, en l'occurrence le célèbre rappeur britannique Tinie Tempah.

Ces développements sont à suivre. Aujourd'hui, nous pouvons toujours avancer l'opinion selon laquelle le système d'idées et de jugements du musée, très organisé, arrive à "décrire, expliquer, interpréter et justifier" (ROCHER, 1992: 30) la situation des artistes. Même dans le cas de pratiques artistiques controversées, l'idéologie du musée propose généralement une orientation précise à l'action historique des artistes : la dimension esthétique de leur démarche.

## Références

- ALPERS, S. The Museum as a Way of Seeing. In Karp, I. (dir.) et Lavine, S. D. (dir.), *Exhibiting Cultures : the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington et Londres: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 25-32.
- BAL, M. Le public n'existe. In CAILLET, É. (dir.), PERRET, C. (dir.). *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 9-33.
- BERNIER, C. L'art contemporain, Internet et le musée : Notes sur l'institution muséale et son pouvoir d'assimilation de la critique. In : *Hermès*, No 61. Paris : CNRS Éditions, 2011, p. 82-87.
- DEOTTE, J.-L. *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris : l'Harmattan, 1994.
- DUNCAN, C., *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, New York et Londres: Routledge, 1995.
- LATOURET, B. et LOWE, A. La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Printemps, n°17, Montréal : Université de Montréal, 2011, p. 173-191.
- MITCHELL, W. J. T. *Ut Pictura Theoria : Abstract Painting and the Repression of Language*. *Critical Inquiry*, 1989, p. 348-371.
- NOCHLIN, L. Successes and Failures at the Orsay Museum : Or what Ever Happened to the Social History of Art. *Art in America*, 1988, p. 77-88.
- O'DOHERTY, B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- PREZIOSI, D. (dir.) et C. Farago, C. (dir.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot (R.-U.): Ashgate Publishing, 2004, p. 13-21.
- ROCHER, G. Culture, civilisation et idéologie. In ROCHER, G. *Introduction à la sociologie, Première partie : L'action sociale*, Montréal : Les Éditions Hurtubise HMH, 1992, p. 1-32.
- SAUMAREZ SMITH, C. Museums, Artefacts and Meanings. In Vergo, P. (dir.), *The New Museology*, Londres: Reaktion Books, 1989, p. 6-21.
- VIRILIO, P. *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

## NOTES

1. Page web en ligne sur <<http://www.googleartproject.com>>. Consulté le 7 février 2011.
2. Page web en ligne sur <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/18/la-destruction-de-piss-christ-uvre-impie\\_1509185\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/04/18/la-destruction-de-piss-christ-uvre-impie_1509185_3246.html)>. Consulté le 22 avril 2011.
3. Page web en ligne sur <<http://www.20minutes.fr/article/672135/culture-l-origine-monde-place-facebook#xtor=RSS-145>>. Consulté le 20 février 2011.
4. Communiqué en ligne sur <<http://newsdesk.si.edu/releases/smithsonian-stands-firmly-behind-hideseek-exhibition>>. Consulté le 7 février 2011.
5. Entre temps, l'œuvre *The Holy Virgin Mary* avait été acquise par un collectionneur privé, résidant en Tasmanie, qui consentit au prêt de son œuvre pour l'importante rétrospective de Chris Ofili organisée en 2010 par la Tate Britain. Ofili a, de plus, été le récipiendaire du prestigieux Turner Prize, ainsi que le représentant de la Grande-Bretagne pour la Biennale de Venise.
6. En ligne sur <<http://www.googleartproject.com/museums/tate/no-woman-no-cry>>. Consulté le 7 mai 2011.
7. Traduction libre. La traduction des citations tirées du texte de Duncan sont aussi de l'auteur.
8. «Bien sûr, dans l'énoncé d'Alpers, seul le site d'origine a une signification rituelle. De mon point de vue, ce regard attentif qu'elle décrit appartient à un champ rituel autre [celui du musée].» (Duncan, 1995, p. 19)
9. L'artiste a encore été vivement controversé, avec la Tate elle-même, pour une manœuvre louche exécutée en 2004. La Charity Commission du Royaume Uni a condamné le musée pour son acquisition d'une œuvre d'Ofili, au coût de 600,000 pounds, alors que l'artiste était membre de son conseil d'administration. En plus de placer l'artiste dans une situation de conflit d'intérêt, le musée a omis de déclarer cette acquisition à la commission.
10. Page web en ligne sur <<http://www.googleartproject.com>>. Consulté le 10 avril 2013.

Recebido em: 24/07/13

Aceito em: 24/08/13

CHRISTINE BERNIER

*christine.bernier@umontreal.ca*

Christine Bernier é professora do Departamento de História da Arte e de Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal, no Canadá. Suas pesquisas tratam sobre a museologia e a arte contemporânea. Ela é diretora do Centro de pesquisas intermediais sobre as artes, as letras e as técnicas (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques - CRIalt) e é autora do livro *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution* (Paris : L'Harmattan, 2002).