

ETC



Représailles La critique institutionnelle

Gentiane Bélanger

Number 95, February–March–April–May 2012

Représailles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65943ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélanger, G. (2012). Représailles : la critique institutionnelle. *ETC*, (95), 4–11.

R

La critique institutionnelle est vieille comme le monde (de l'art). Du moins habite-t-elle les horizons moderne et postmoderne depuis l'approche proto conceptuelle de Duchamp. Le pouvoir des institutions dans la production de valeurs, de narrations et de chronologies au service de leur position hiérarchique est aujourd'hui largement reconnu, tout comme les multiples exclusions qui sous-tendent les discours apparemment inclusifs. La critique institutionnelle émerge d'un désir d'exposer et de questionner la place prépondérante des structures institutionnelles dans la configuration du savoir. Cette mouvance critique évolue sur plusieurs générations et réagit entre autres à la récupération systémique de prédécesseurs qui, aux prises avec une dialectique apparemment sans fin, finissent trop souvent par consolider l'autorité des institutions visées en leur servant de façade autoréflexive.

La pratique interventionniste de Fred Wilson est particulièrement probante en ce sens. Depuis son projet *Mining the Museum*, en 1992 au Maryland Historical Society, qui consistait à remanier la collection permanente du musée pour en proposer une lecture plus politisée, une pléthore d'institutions soucieuses de dépoliér leur réputation et d'injecter un certain frisson dans leurs collections se sont démenées pour susciter le regard inquisiteur de l'artiste dans leurs

le musée. Comme bon nombre d'institutions postmodernes carburant à la décentralisation culturelle, le MASSMoCA a élu domicile dans l'architecture vétuste d'une défunte usine de production électronique, centre névralgique d'une petite ville industrielle nichée au cœur des Berkshires. L'ancienne occupante du vaste complexe, la Sprague Electric Company, a dû fermer ses portes en 1985 par manque de compétitivité face aux nouveaux marchés internationaux. L'histoire de Sprague en est une de perte de marchés, de coupures et de grèves syndicales, avant de céder le pas au capitalisme cognitif. Le sigle de l'exposition reprend graphiquement celui de la compagnie électrique, bien que le motto original, *Sprague: The Mark of Reliability*, se transforme pour évoquer une importante perte de stabilité dans le monde du travail : *The Workers: Precarity, Invisibility, Mobility*. D'entrée de jeu, l'exposition donne le ton, avec une projection d'Andrian Paci intitulée *Centro di Permanenza Temporanea* en référence aux centres de détention d'immigrants illégaux en Italie. La projection suit un groupe de travailleurs immigrants tandis qu'ils traversent le tarmac d'un aéroport. Les travailleurs grimpent dans un escalier mobile jusqu'à pleine capacité et demeurent stoïquement immobiles, en attente de pouvoir embarquer sur un vol. Tandis que les avions décollent et atterrissent à profu-

REPRÉSAILLES

LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE

enceintes. Malgré une mise en évidence assez crue des discriminations implicites à toute narration muséale, l'approche hautement subversive de Wilson a paradoxalement pour effet de légitimer les institutions hôtes en défrichant leur passage vers une approche autocritique. Ce fut entre autres le cas lors de l'exposition *The Museum as Muse: Artists Reflect*, présentée en 1999 par le Museum of Modern Art dans l'intention de renouveler son image par une transparence accrue. Wilson y figurait parmi une myriade d'artistes reconnus pour avoir scruté le monde muséal de fond en comble, jusqu'à s'appropriier les balises formelles et conceptuelles du musée à des fins stratégiques. Malgré le mordant des propositions artistiques, l'exposition faisait essentiellement état de l'aisance déconcertante avec laquelle le musée a concilié les pressions extérieures pour politiser ses contenus. L'incorporation par le musée de sa propre critique s'est faite avec une facilité telle que le tranchant du propos s'en est trouvé largement émoussé.

L'année de *Museum as Muse* concorde avec l'ouverture du Massachusetts Museum of Contemporary Art, une institution « nouveau genre » cherchant à moduler le rapport d'autorité qu'entretiennent les musées dans l'élaboration du discours artistique. Le MASSMoCA active à même sa programmation ce que le MoMA avait tenté d'approcher le temps d'une exposition mitigée, soit : l'omniprésence physique et historique du musée comme sous-texte des productions artistiques présentées et l'accumulation de capital culturel sur les bases d'une introspection institutionnelle sans cesse renouvelée. Qu'il soit question de publicité (*Billboard : Art on the Road*, 1999), d'activisme (*The Interventionists*, 2004), d'histoire (*Ahistoric Occasion : Artists Making History*, 2007), de photographie (*Simon Starling: The Nanjing Particles*, 2008) ou encore de paysage et d'écologie (*Badlands*, 2009), les expositions du MASSMoCA s'enchaînent sur des variations connectées au contexte local et servent de prétexte sémantique pour entamer un dialogue avec le lieu investi par le musée. L'exposition présentement en salle (*The Workers*, 29 mai 2011-31 mars 2012) se penche sur la transformation du marché du travail comme occasion pour sonder l'histoire particulière du complexe industriel occupé par

son autour d'eux, symbole d'une économie effervescente et bouillonnante de possibilités, les immigrants stagnent dans leur posture intenable, coincés face à une absence d'opportunités pour se débarrasser de leur marasme économique et politique. Sur une note plus ethnographique, Harun Farocki arpente le panthéon du cinéma et regroupe onze scènes filmiques se rapportant à la sortie de l'usine des travailleurs, parcourant onze décennies de production cinématographique. *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* couvre la fin du dix-neuvième siècle avec une scène tirée d'un film des frères Lumière, puis survole tout le vingtième siècle en passant notamment par *Metropolis* de Fritz Lang, *Les Temps Modernes*, de Charles Chaplin, *Le désert rouge* de Michelangelo Antonioni, avant de conclure avec *Dancer in the Dark* de Lars von Trier. L'œuvre de Farocki sonde les fluctuations dans la représentation de la classe ouvrière au sein de l'imaginaire populaire.

Une première mouture de l'exposition, commissariée par Carla Herrera-Prats et intitulée *En cada instante, ruptura*, s'attardait aux changements qui affectent la condition et la représentation ouvrière au Mexique, ce qui explique notamment la présence importante d'artistes mexicains et latino-américains, et l'emphase portée sur les problématiques reliées aux revers de la mondialisation. Ce projet initial a par la suite été repris, augmenté et adapté au contexte spécifique du MASSMoCA, devenant co-commissarié par Susan Cross. De manière générale, cette seconde version opère des rapprochements sobres entre la précarité des milieux ouvriers et l'instabilité des conditions de travail reliées à la nouvelle économie immatérielle. Dans un projet d'exploration archivistique, Camel Collective relève un épisode de l'histoire syndicale de Sprague dans l'idée d'amorcer un lien entre la vocation première de l'édifice et sa nouvelle orientation dans l'industrie culturelle. Leur projet *A Facility Based on Change* se rapporte à une grève, où les travailleurs de la compagnie ont fait preuve de créativité en coinçant des verres de styromousse dans la clôture érigée par la direction, de manière à former un message de contestation. Le journaliste chargé de couvrir l'incident avait alors qualifié cette intervention impromptue de geste artistique. Camel Collective reprend cet épisode précis

et le traite comme un présage de la nouvelle fonction du site, opérant de la sorte un repli anachronique du lieu sur lui-même, un point de jonction entre deux époques séparées par une transition économique. La clôture reconstituée dans l'exposition renouvelle régulièrement son message, rédigé en langage tronqué façon twitter, se rapportant aux titres d'actualité – du printemps arabe à Occupy Wall Street. L'incursion de Camel Collective dans l'histoire antécédente au MASSMoCA propage une image plutôt vaillante du musée comme pierre angulaire suite à la fermeture du plus important employeur de la ville et valide son existence comme moteur de revitalisation. À l'inverse, l'exposition accorde peu d'attention critique aux conditions d'existence du musée (son affiliation sociale et politique avec l'élite intellectuelle, l'essor du capitalisme cognitif) qui ont peu à voir avec les travailleurs de la Sprague Electric Company, mis à part le fait que ces conditions participent d'une mouvance indirectement impliquée dans la délocalisation du travail manufacturier.

Un propos plus ambivalent percole néanmoins dans l'exposition, sous l'initiative d'une « institution » temporairement installée au MASSMoCA. Durant les quatre premiers mois de l'exposition, le Bureau for Open Culture (une programmation artistique nomade dirigée par James Voorhies) a établi ses quartiers dans un petit local blotti au fond d'une cour intérieure, entre le canal

le Bureau, bien qu'appréciable dans son inclusivité affable, s'avère néanmoins questionnable sur le plan de son efficacité critique. D'un certain angle, les pointes incisives ponctuant la réflexion autrement modulée du Bureau risquent la dissolution dans l'effervescence cuivrée de la bière et l'ambiance « *feel good* » émanant de leur bar extérieur. Mais peut-être cette convivialité leur permet-elle d'expérimenter la dimension critique qu'ils adressent au musée, en reconnaissance des contradictions et des instrumentalisations qui compliquent incontestablement toute tentative d'engagement critique. *Drink to that*.

Au gré des instrumentalisations (grossières et ténues, intentionnelles et circonstancielles), le rapport aux institutions se complexifie et prend une tournure de plus en plus oblique, ambivalente et indéterminée, de manière à échapper aux rets du système discursif. Comme le démontre le cas du Bureau for Open Culture, les artistes, les critiques et les commissaires indépendants ne prétendent plus pouvoir se situer à l'extérieur des systèmes critiqués; ils cherchent plutôt à consolider une « institution de la critique² » à même le système. Ils provoquent de la sorte un glissement de la critique institutionnelle, des lieux physiques du pouvoir vers une multitude de régimes discursifs et

THE WORKERS

PRECARITY INVISIBILITY MOBILITY

bétonné de la rivière Hoosic et les immenses parois de brique du bâtiment principal. Au cours de ce séjour, le Bureau a tranquillement déployé les multiples facettes de son projet *I am Searching for Field Character*, comportant entre autres une série de discussions publiques, des performances, des installations et des ateliers, sans compter un bar à bière extérieur en opération deux jours par semaine durant tout l'été. Le Bureau a recueilli les témoignages de plusieurs anciens travailleurs de la Sprague Company, et a parallèlement maintenu un lieu public à la portée des travailleurs autonomes du coin (artistes, auteurs, designers, etc.), autrement confinés à l'isolement de leurs espaces de travail respectifs. La propension du Bureau à susciter la rencontre, la discussion et la réflexion critique au sein de cette classe de travailleurs témoigne de certains appauvrissements symptomatiques de la nouvelle organisation individuelle du travail (sur laquelle repose en partie le MASSMoCA en tant qu'instance de production immatérielle). Plus encore, le Bureau questionne le *modus operandi* sous-jacent à l'économie du savoir :

« *The immaterial laborer in this post-Fordist scenario (these are the current darling terms of the art world... those culture makers) is that which faces the public. Today the labor performed in this playground of the factory-city is not one that produces a finished work but an ongoing negotiation with cultural capital that speculates on the increasing enjoyment, quality and experience of that urban space of ruin for a future site of bobo chic, tourism and the consumerist dream*¹. »

Malgré une visibilité physique plutôt réduite, niché tout au fond d'une cour intérieure, le Bureau se démarque par son envergure critique en exposant certaines contradictions sous-jacentes au contexte d'existence du musée et au point de vue exprimé dans l'exposition. Le recours constant à la convivialité par

d'univers réflexifs où se reflète une idéologie dominante, jusqu'à s'attaquer aux fondements épistémologiques qui structurent les champs disciplinaires et leur assurent une autorité. Mais à mesure que s'étale (ou s'exode) la critique institutionnelle vers des horizons de plus en plus éclatés, elle se trouve corrélativement récupérée puis absorbée à des degrés toujours plus complexes, pour se cristalliser la plupart du temps en un discours certes renouvelé, mais néanmoins institué. Malgré une reconnaissance aujourd'hui généralisée de cette contradiction, les artistes persistent à aborder à rebrousse-poil les leviers (institutionnels, discursifs, épistémiques, etc.) qui conditionnent leur pratique et refusent d'abdiquer devant le phénomène incessant de récupération artistique. Considérant cet état des faits, quels sont les nouveaux terrains discursifs disputés dans les pratiques actuelles ? Et compte tenu de la grande difficulté à maintenir un *momentum* critique, quels sont les derniers retranchements de l'utopie critique ? Comment se positionnent les institutions face aux nouvelles actions critiques ? Émerge-t-il de « nouvelles institutions » qui tentent de repenser autrement le pouvoir instituant ?

Edith Brunette établit les bases de cette réflexion en contextualisant la critique institutionnelle actuelle en relation à deux paradigmes de pensée. Un courant critique demeure légataire des espérances modernistes d'une réforme des institutions de l'intérieur en maintenant un engagement critique envers celles-ci et en négociant leurs travers. Une autre approche, très présente depuis les années 1990, délaisse plutôt les institutions artistiques pour étendre son engagement critique aux autres fondements disciplinaires qui étayent notre compréhension du monde. Prenant pour exemple deux expositions récentes, Anne-Marie Bouchard confronte pour sa part deux regards institutionnels sur la critique, l'un rétrospectif et l'autre prospectif. Selon Bouchard, l'approche



Andrian Paci, *Centro di Permanenza Temporanea*, 1997. Projection vidéo 5 min. 30 sec. Courtoisie du MASSMoCA.

Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006. Installation de onze projections vidéo sur moniteurs. Courtoisie du MASSMoCA.





prospective tend à amoindrir la charge critique des œuvres. Non par manœuvre de récupération intentionnelle, mais plus pathétiquement parce que l'appareil critique institutionnel, rabattu par une tendance au divertissement populaire, ne semble pas proprement outillé pour analyser la complexité des pratiques concernées. Bouchard considère les discours critiques actuellement véhiculés en art, avec leurs inclinations extradisciplinaires, plutôt mal intégrés au contexte muséal qui peine à en saisir les contours en ayant pour unique recours des repères théoriques limités.

Comme l'attestent plusieurs textes de ce numéro, la question de la critique institutionnelle persiste d'une part à évoquer le rapport d'autorité entre les artistes et les musées et, d'autre part, pointe vers d'autres leviers institutionnels régulateurs de l'existence citoyenne – ce qui amène David Tomas à soulever une omission flagrante dans ce large portrait. Tomas passe au crible deux publications récentes sur la critique institutionnelle pour démontrer leur affiliation discursive non pas avec le monde muséal, mais avec le système académique. Prenant appui sur ces deux cas littéraires, Tomas observe que les lieux les plus influents sur le monde de l'art (et, selon lui, trop peu examinés en ce sens) sont les couloirs, les agoras, les auditoriums et les maisons de publication universitaires, bien plus que les locaux aseptisés des musées. Le contexte éditorial de la revue illustre d'ailleurs assez clairement ce constat. L'impetus ressentie par le comité de rédaction de *ETC* de se plonger dans l'univers de la critique

institutionnelle émerge avant tout d'une pensée critique transmise et instituée au cours du cheminement universitaire de ses membres. Et sans former une réalité hégémonique, la majorité des auteurs signant les textes publiés d'un numéro à l'autre entretiennent des liens étroits avec le milieu académique. Par ses contenus, la revue en vient à refléter les perspectives théoriques propres au monde universitaire, sans que cette convergence des idées ne soit pour autant questionnée ou du moins explicitement reconnue. À l'heure où les artistes, les commissaires et les critiques sans attache au milieu académique se font plus rares que les financiers responsables, Tomas soutient que la critique institutionnelle doit nécessairement centrer son regard incisif sur le système universitaire (auquel sont d'ailleurs affiliés tous les auteurs contribuant à ce dossier, à commencer par Tomas lui-même) pour maintenir un semblant de justesse.

Et pourtant, les explorations artistiques d'alternatives institutionnelles ne manquent pas, si l'on prend en considération le mandat éducatif qui transparaît dans certaines initiatives comme Mildred's Lane, Future Academy/ Studiolab, The Bureau for Open Culture, ou encore The Center for Land Use Interpretation. Si ces « institutions » verbalisent peu l'engagement critique dont elles font preuve vis-à-vis du système académique, il n'empêche qu'une critique implicite est mise en pratique au gré des actions entreprises. Dans cette lignée de pensée et un peu en contrepoint à Tomas, Maxime Boidy souligne une préoccupation constante dans la critique institutionnelle envers



Camel Collective, *A Facility Based on Change*, 2011. Clôture, tasses de styromousse, impression sur lin. Courtoisie du MASSMoCA.

les instances éducatives et leur emprise sur le conditionnement social. Boidy va même jusqu'à proposer une relecture de la critique institutionnelle comme une pédagogie alternative, développée par et pour les insatisfaits du cadre institutionnel. Pour clore le dossier, le texte de Vicky Chainey Gagnon inverse le regard sur la question et soulève des cas notables d'engagement critique de la part de certaines institutions, par l'entremise d'approches commissariales repensées. Dans un vaste survol des mouvances commissariales depuis les trente dernières années, Chainey Gagnon porte un regard de synthèse sur la coévolution du discours institutionnel en relation à sa critique par les artistes. Partant des expositions engagées du collectif Group Material, en passant par le « nouvel institutionnalisme » (New Institutionalism) et poursuivant jusqu'aux plateformes de recherche qui se sont développées dans les dernières années, Chainey Gagnon met en relief une longue lignée d'approches commissariales et institutionnelles en contrepoint à la corporation des grands musées et à la spectacularisation des contenus.

Si Andrea Fraser s'est attelée à déconstruire l'image polarisée des artistes face aux institutions artistiques en démontrant que la structure institutionnelle de l'art est avant tout internalisée et perpétuée par les artistes eux-mêmes, les textes de ce numéro soutiennent qu'une réelle avancée critique face à cette problématique nécessite la reconnaissance de cette internalisation et l'implication de toutes les constituantes institutionnelles sur un pied d'égalité. Car si

nous participons tous à l'institution de l'art comme le soutient Andrea Fraser, au-delà de la critique il reste à figurer *quelle sorte* d'institution nous visons ultimement à former, et y accorder nos actions.

Gentiane Bélanger

Gentiane Bélanger est doctorante en Histoire de l'art à l'UQAM et enseignante à l'Université de Sherbrooke. Elle contribue notamment à diverses revues spécialisées et est membre du comité éditorial de *ETC*.

Notes

- 1 Bureau for Open Culture, *On Symptoms of Cultural Industry*, livret produit à l'occasion de l'exposition.
- 2 Cette perspective sur la critique institutionnelle se rapporte à Andrea Fraser, qui prend en considération la complicité de l'art vis-à-vis des institutions (ou si on préfère, la propension institutive de l'art) comme principal site d'intervention critique. Fraser définit la critique institutionnelle non comme un genre artistique dont on doit jauger le succès, mais plutôt comme un outil critique propice à être appliqué dans une multitude de contextes intra et extra artistiques. Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, Septembre 2005, 278-283, 332.

Bureau for Open Culture, *I Am Searching for Field Character*, 2011. Entrée du local occupé par le Bureau dans le cadre de l'exposition *The Workers* au MASSMoCA.



ing
d
ter

