Marges

Revue d'art contemporain

22 | 2016

L'Artiste-théoricien

Le grand récit de la critique institutionnelle

The Grand Narrative of Institutional Critique

Nicolas Heimendinger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1094>

DOI : 10.4000/marges.1094

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 22 avril 2016

Pagination : 50-63

ISBN : 978-2-84292-529-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Heimendinger, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1094> ; DOI : 10.4000/marges.1094

Le grand récit de la critique institutionnelle

/1 John C. Welchman,
« Introduction », dans id.
(sld), *Institutional Critique
and After – SoCCAS
Symposium Vol. II*, Zurich,
JRP|Ringier, 2006, p. 11.

«Le mouvement de la Critique Institutionnelle [a été] lancé (sans être encore ainsi nommé) à la fin des années 1960 par des artistes comme Marcel Broodthaers et Daniel Buren en Europe, et Michael Asher et Hans Haacke aux Etats-Unis. À travers ses premières manifestations, assez diverses, la Critique Institutionnelle a emprunté la voie d'une analyse critique ou d'un dévoilement ironique des structures et de la logique des musées et des galeries d'art. [Elle a été] reprise, réévaluée et baptisée de son nom dans les années 1980 par des artistes comme Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson et d'autres, qui s'engagèrent dans des interventions plus interactives et performatives, et par des critiques d'art, comme Benjamin Buchloh, qui offrirent les premières histoires critiques approfondies des pionniers du mouvement [...]1. ».

Cette introduction à un symposium consacré à la critique institutionnelle condense de manière exemplaire l'histoire désormais canonique de ce « mouvement ». La critique institutionnelle s'est en effet dotée depuis une trentaine d'années d'un corpus d'artistes remarquablement stable, divisé en deux générations dont Haacke et Fraser apparaissent comme les figures de proue respectives. Elle possède ses critiques d'art affiliés et ses textes fondateurs, dont une large partie est le fait des artistes eux-mêmes, depuis les textes très politisés de Buren dans le sillage de Mai 68 et de la critique des « appareils idéologiques d'État » par Louis Althusser, jusqu'aux analyses plus sociologiques de Fraser, marquée par le travail de Pierre Bourdieu sur la violence symbolique. Son histoire est jalonnée à une extrémité par la double censure que le Musée Guggenheim a infligée successivement à Buren et à Haacke en 1971 ; à l'autre, par l'exposition unanimement saluée de Wilson en 1992 à la Maryland Historical Society de Baltimore, « Mining the Museum », qui donnait à voir le refoulement de l'histoire noire américaine dans la présentation des collections. Enfin, bien sûr, un répertoire d'œuvres s'est également constitué, parmi lesquelles on peut citer le *Musée d'art moderne, Département des Aigles*, musée fictif et ironique fondé par Broodthaers en 1968 ;

la série des *Polls* de Haacke, conçus autour de 1970 comme autant de sondages et de questionnaires sociologiques à l'adresse des visiteurs d'expositions ; ou encore l'ensemble de performances *Museum Highlights*, entamé en 1986, dans lequel Fraser se transforme en Jane Castleton, guide de musée dont le discours laisse transparaître le caractère idéologique des dispositifs muséaux.

C'est pour éviter les défauts communs à toute canonisation d'un mouvement artistique, sa double logique d'uniformisation et d'exclusion, que certains historiens de l'art ont cherché à enrichir et à complexifier la liste de ses membres, de ses productions et de ses influences : c'est le cas notamment d'Alexander Alberro et Blake Stimson dont l'anthologie de référence sur le sujet/² apparaît comme une tentative de déployer les ramifications de la critique institutionnelle au-delà de ses limites habituelles, au risque d'en diluer le sens en l'étendant à toute pratique située à l'intersection du champ artistique, de la réflexion théorique et de l'activisme politique. Or, l'idée de critique institutionnelle n'est pas neutre. En l'appliquant indifféremment au GRAV, au Guerilla Art Action Group, à *Third Text* ou aux Yes Men – liste hétéroclite s'il en est –, Alberro et Stimson coupent ces artistes et ces mouvements de leurs contextes et de leurs logiques propres, pour les inféoder au modèle historiographique et normatif sous-jacent à la notion de critique institutionnelle. Il existe un art conceptuel, des formes de politisation de l'art ou des travaux artistiques sur les cadres de l'exposition – pour ne citer que ces trois points – dont l'intérêt ne se mesure pas exclusivement à l'aune des critères implicites de la critique institutionnelle. La perspective du présent article est donc tout à fait inverse : non seulement ne pas élargir indistinctement le domaine d'application de la critique institutionnelle, mais même le circonscrire plus rigoureusement, en réduisant la portée de cette notion aux seules années 1980-90, c'est-à-dire à ce que l'on appelle improprement la seconde génération de la critique institutionnelle.

C'est en effet à cette période seulement qu'apparaît l'expression même de « critique institutionnelle », dans des circonstances spécifiques, pour désigner une lignée artistique dont les origines remonteraient à la fin des années 1960. En ce sens, le récit habituel de la critique institutionnelle manifeste une inversion caractéristique de la cause et de l'effet : les années 1980 ne sont pas ce moment où aurait été enfin reconnu et baptisé un mouvement artistique jusqu'alors négligé. C'est plutôt l'élaboration progressive du paradigme théorique de la critique institutionnelle dans les années 1980 qui a découpé rétrospectivement dans la production artistique des années 1960-70 un ensemble épars d'œuvres, d'artistes et de thèses partageant certains points communs, jusqu'à les hypostasier en un

/² Alexander Alberro et Blake Stimson (sld), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MIT Press, 2009.

/3 Michel Foucault,
« Nietzsche, la
généalogie, l'histoire »,
dans Suzanne Bachelard
et al. (sld), *Hommage*
à Jean Hyppolite, Paris,
PUF, 1971, p. 149-150.

/4 Julia Bryan-Wilson,
« A Curriculum for
Institutional Critique,
or the Professionalization
of Conceptual Art »,
Verksted n° 1,
« New Institutionalism »,
2003, p. 97-99.

/5 Hal Foster (sld),
The Anti-Aesthetic. Essays
on Postmodern Culture,
Washington, Bay Press,
1983, p. XI.

phénomène autonome, sur le modèle d'un *mouvement* artistique ordinaire. Et la réussite de cette entreprise a été telle, que ce qui n'était au départ qu'une *tendance* de l'art récent théorisée par un petit cercle d'historiens et de critiques d'art, est devenue un modèle à suivre pour de jeunes artistes formés au contact de ces mêmes historiens et critiques d'art. S'enclenche alors un processus circulaire de légitimation : à mesure que ces jeunes artistes – Dion, Fraser, Green, Müller, Wilson – se réclament de leurs aînés des années 1960-70 – Asher, Broodthaers, Buren, Haacke –, ils donnent de la consistance à ce corpus, de plus en plus considéré comme un groupe constitué et non plus comme un rapprochement *a posteriori* fondé sur des affinités artistiques ou théoriques ; et réciproquement, cet héritage revendiqué assure leur reconnaissance en tant que « seconde génération de la critique institutionnelle », auréolée du prestige de la radicalité des *sixties* et de la résistance au *mainstream* largement dépolitisé des années 1980. La critique institutionnelle devient un label artistique.

La recherche des origines, prévient Michel Foucault, ne débouche jamais sur le lieu de la vérité : ou plutôt, la vérité que l'on y trouve est cette « sorte d'erreur qui a pour elle de ne pouvoir être réfutée, sans doute parce que la longue cuisson de l'histoire l'a rendue inaltérable/3 ». Comme en atteste l'anthologie d'Alberro et Stimson, le concept foucauldien de « généalogie » est souvent compris comme une simple injonction à multiplier les causes et les ascendances, pour éviter les filiations trop univoques ou continues. Or dans le cas-limite de la critique institutionnelle, mouvement artistique né de l'objectivation des thèses de quelques historiens de l'art, il ne s'agit pas tant de détailler ou de complexifier l'habituel récit des origines que de considérer ce récit même, son élaboration progressive et tâtonnante, comme le commencement historique du phénomène : au lieu de constater seulement, comme Julia Bryan-Wilson/4, que certains auteurs font débiter la critique institutionnelle avec Marcel Duchamp et d'autres avec l'opposition à la guerre du Viêt Nam, il devient d'autant plus fondamental de déterminer quels enjeux théoriques, quelles visées stratégiques et quelles opérations de légitimation se dégagent selon que l'on prenne pour point de départ l'invention du *ready-made* ou l'émergence de la *New Left*.

L'institutionnalisation de la critique institutionnelle

C'est autour d'un acteur majeur de l'importation du poststructuralisme français et de la promotion d'un postmodernisme « oppositionnel/5 » dans le milieu artistique américain que la notion de critique

institutionnelle s'est progressivement cristallisée : à savoir le cercle des « Octobéristes », c'est-à-dire des critiques d'art, théoriciens et artistes gravitant autour de la revue *October*, créée en 1976 par Rosalind Krauss et Annette Michelson. Ce sont toutefois quatre autres figures proches de la revue qui tiennent les premiers rôles dans la mise en place du récit de la critique institutionnelle : Douglas Crimp, directeur de la rédaction de 1977 à 1990, Craig Owens, brièvement éditeur associé en 1979-80, Benjamin Buchloh, contributeur régulier depuis 1980 devenu membre de l'équipe de rédaction en 1991, tout comme Hal Foster dont la première publication dans *October* date de 1985. Autour du point nodal que constitue *October*, d'autres institutions jouent un rôle capital dans l'émergence de la critique institutionnelle, qu'il s'agisse de revues, de lieux d'expositions ou de lieux d'enseignement. Parmi ces derniers, il faut citer surtout l'Independent Study Program (ISP), adossé au Whitney Museum, dont Foster et Buchloh ont dirigé les cursus de formation de 1987 à 1993 et par lequel sont passés la très grande majorité des acteurs de la critique institutionnelle, comme étudiants ou comme professeurs. Le rôle de l'ISP est capital dans la mesure où il a assuré la transition entre l'élaboration théorique, telle qu'elle se donnait à lire dans *October* et l'appropriation de ces textes et de ces discours par une nouvelle génération d'artistes, de critiques d'art et de curateurs qui, de la fin des années 1980 jusqu'aux années 2000, ont converti la notion de critique institutionnelle en un mouvement artistique à part entière.

C'est d'ailleurs une ancienne étudiante de l'ISP, Andrea Fraser, qui emploie la première, en 1985, l'expression de « critique institutionnelle » pour l'appliquer au travail de Louise Lawler, souvent citée comme une figure de transition entre la première et la seconde « génération ». Conçu dans le cadre du cours d'Owens à la School of Visual Arts, son texte est finalement publié dans *Art in America* dont Owens était l'un des rédacteurs. Lawler y est présentée en « relation immédiate avec les pratiques *post-studio* des années 1970, particulièrement le travail de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Hans Haacke^{/6} ». Cette formulation s'inscrit dans le contexte, au milieu des années 1980, de la constitution d'un corpus d'artistes et de la lexicalisation concomitante de l'expression de « critique institutionnelle ». Comme Fraser l'explique elle-même, elle est tombée pour la première fois sur ces noms en 1982, dans un article de Buchloh qui les rassemble alors sous l'expression d'esthétique situationnelle, un terme emprunté à Asher^{/7}. En 1984, Crimp caractérise ce même ensemble d'artistes comme une « critique de l'institution musée » ou « critique de l'institutionnalisation de l'art^{/8} », formules très proches de l'influente *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger,

^{/6} Andrea Fraser, « In and Out of Place », dans Alexander Alberro et Blake Stimson (sld), *op. cit.*, p. 293.

^{/7} Benjamin Buchloh, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » [1982], dans *Essais historiques II*, Lyon, Art édition, 1992, p. 125.

^{/8} Douglas Crimp, « The Art of Exhibition », *October*, vol. 30, automne 1984, p. 76.

/9 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions Théoriques, 2013, p. 36.

/10 Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, vol. 4, n° 1, septembre 2005, p. 279.

/11 Catherine Chevalier et Andreas Fohr, « Looking back without anger. Entretien avec Isabelle Graw », dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr (sld), *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon, Les Presses du Réel/Zurich, JRP|Ringier, 2010, p. 24-40.

qui venait d'être traduite en anglais. Spécialiste du surréalisme français, Bürger propose de définir les avant-gardes européennes des années 1910-1920 comme le moment où « l'*institution art* » atteint « le stade de l'autocritique/9 », contre à la fois les tendances formalistes de la *Théorie esthétique* d'Adorno et le réalisme marxiste promu par Lukács. L'expression exacte de « critique institutionnelle » apparaît pour la première fois dans les pages d'*October* en 1987, à l'occasion d'un numéro spécial sur Broodthaers coordonné par Buchloh, autre lecteur attentif de Bürger.

Le rôle de Buchloh, Crimp et Owens est donc essentiel dans l'élaboration, la valorisation et la diffusion du discours de la critique institutionnelle. En revanche la cristallisation de ce concept théorique en un mouvement artistique est due surtout aux artistes et étudiants qui les lisent et suivent leurs cours. C'est ce dont Fraser semble prendre conscience, avec une certaine perplexité, vingt ans plus tard : « Ayant étudié avec Buchloh ainsi que Craig Owens [...], il est bien possible que l'un d'eux ait laissé échapper cette expression de "critique institutionnelle". Il est possible aussi que leurs étudiants du milieu des années 1980 à la School of Visual Arts et au Whitney Independent Study Program [...], parmi lesquels Gregg Bordowitz, Joshua Decker, Mark Dion, et moi-même, ayons commencé à employer ce terme dans nos débats d'après-cours comme une simple abréviation pour "la critique des institutions". [...] Il est curieux de considérer que le canon établi que nous pensions recevoir était peut-être tout juste en train de se former à cette époque. Il se pourrait même que notre réception de textes vieux de dix ou quinze ans, republiés ou tardivement traduits (comme ceux de Douglas Crimp, Asher, Buren, Haacke, Rosler, Buchloh et Bürger), et notre perception de ces œuvres et de ces textes comme canoniques, aient été précisément un moment central du supposé processus d'institutionnalisation de la critique institutionnelle/10. ».

L'élaboration et la diffusion progressives du discours de la critique institutionnelle tout au long des années 1980 conduit donc de jeunes artistes à s'en réclamer comme d'un programme artistique. Autour du noyau d'étudiants de Buchloh et Owens se forme un groupe dont l'ascension et la reconnaissance se jouent entre 1990 et 1993, et plutôt en Europe qu'aux États-Unis, avec pour lieu central l'importante scène de Cologne : les artistes y bénéficient du soutien de la galerie Nagel et de la revue *Texte zur Kunst*, créée en 1990 sur le modèle d'*October* par Isabelle Graw et Stefan Germer, tous deux directement influencés par les positions théoriques de Buchloh/11. A New York c'est surtout la galerie de Colin de Land, American Fine Arts, Co., qui supporte les jeunes artistes de la critique institutionnelle : le titre de l'exposition qui s'y tient en 1993 à l'initiative du curateur James Meyer, « What Happened to the

Institutional Critique? », illustre parfaitement le paradoxe d'un mouvement dont l'émergence se paye de la création rétrospective d'une ascendance fantasmée, dont il faudrait ranimer l'héritage. Mais ce sont surtout des expositions de groupe à grande échelle qui assurent la consécration de ce groupe d'artistes aux contours plus ou moins nets, comme « Parallax View: New York – Köln » au PS1 à New York, « Sonsbeek 1993 » aux Pays-Bas, « On taking a normal situation... » au MUKHA à Anvers, ou d'intéressants programmes *site-specific* comme « Project Unité » à Firminy ou encore « Culture in Action » à Chicago. Le double événement organisé par le curateur Peter Weibel en 1993 parachève ce premier stade de reconnaissance. Il invite d'une part Fraser et Müller à intervenir au pavillon autrichien à l'occasion de la Biennale de Venise, lors de laquelle Haacke remporte d'ailleurs le Lion d'Or pour son installation *Germania* dans le pavillon allemand ; il présente d'autre part à la Neue Galerie de Graz « Kontext Kunst », une exposition qu'il promeut comme l'événement fondateur de « l'art des années 1990 » et accompagne d'un catalogue conçu comme l'ouvrage de référence de ce nouvel art contextuel. C'est suite à cette dernière exposition notamment que Germer et *Texte zur Kunst* prennent leurs distances vis-à-vis de la critique institutionnelle, dénonçant sa récupération par des curateurs opportunistes comme Weibel, dont les expositions constituent « le paradigme d'une critique de l'institution voulue et promue par une institution^{/12} ». Le constat de Germer, suite à cette série d'expositions, sur l'apparition de « forces centrifuges qui allaient disloquer la *community*/¹³ », rejoint celui de Dion : « Il avait existé un noyau d'artistes et de critiques liés aux communautés de New York, Cologne et Chicago, dont certains avaient participé à "Culture in Action", Sonsbeek et "PROJECT UNITE", et notre amitié et nos relations commencèrent à se désintégrer irrévocablement vers cette période. J'avais l'impression de faire partie d'une équipe au début de 1993, à la fin de l'année je sentais que j'étais désormais seul/¹⁴. ».

^{/12} Stefan Germer, « Parmi les vautours. L'art contextuel dans son contexte » [1995], dans *ibid.*, p. 389.

^{/13} *ibid.*, p. 391.

^{/14} Stephanie Smith, « Mark Dion in Correspondence with Stephanie Smith, May-July 2013 », dans Joshua Decker, Helmut Draxler *et al.* (sld), *Exhibition as Social Intervention. 'Culture in Action' 1993*, Londres, Afterall Books, 2014, p. 189.

« Un postmodernisme oppositionnel »

Outre ces inévitables déconvenues liées à l'institutionnalisation de la critique institutionnelle, l'année 1993 voit éclater aussi des tensions cette fois plus proprement idéologiques, qui se cristallisent autour de la très politique Biennale du Whitney Museum. Plutôt qu'un habituel condensé de la création contemporaine, la curatrice Elisabeth Sussman choisit en effet de présenter une sélection d'œuvres à fort contenu politique et social, où les thèmes liés aux *identity politics* (questions de genre, de race, d'orientation sexuelle) occupent une place importante. Ce grand *show* de l'art politique est loin de

/15 Hal Foster *et al.*, « The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial », *October*, vol. 66, automne 1993, p. 3-4.

/16 Leo Steinberg, « Other criteria », dans *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

/17 Hal Foster, « Post (Modern) Polemics », *New German Critique* n° 33, automne 1984, p. 67.

/18 Benjamin Buchloh, « Figures d'autorité, chiffres de régression. Notes sur le retour de la représentation dans la peinture européenne » (1981), dans *Essais historiques I*, Lyon, Art Édition, 1992, p. 61.

satisfaire les tenants de la critique institutionnelle, du moins dans le cercle d'*October*. La revue publie une longue conversation sur le sujet, qui réunit Buchloh, Foster, Krauss, Kolbowski et Kwon autour d'une condamnation assez générale de ce qui est perçu comme un « retour du signifié » et « un tournant vers le concept théorique et/ou la position politique comme *contenu*/15 ».

Saisir les enjeux de cette distinction entre « politique du signifié » et « politique du signifiant » implique de revenir au début des années 1980, alors que le discours de la critique institutionnelle est encore en gestation. Entre 1979-80 et 1982-83, le programme postmoderniste affiché d'*October* change en effet considérablement de sens. Ce qui se concevait comme une critique spécifique des thèses sur l'art moderniste de Clement Greenberg ou de Michael Fried – c'était le sens que donnait à ce terme de « postmodernisme » Leo Steinberg, le premier à l'employer dans ce contexte/16 –, devient un champ de bataille esthétique et culturel élargi, sur lequel les auteurs d'*October* doivent affronter non plus tant leurs anciens mentors que des espèces adverses de postmodernisme. Dans le domaine architectural, la notion s'est développée en effet pour désigner une réaction à l'austère fonctionnalisme moderniste, non pas tant dans une perspective critique et déconstructive qu'à la faveur d'un intérêt nouveau porté aux formes architecturales vernaculaires et symboliques. En résulte, selon Foster, un « historicisme éclectique/17 » et réactionnaire qui s'oppose moins au modernisme qu'il ne le réemploie comme répertoire de styles indifférenciés, vidés de leur substance historique. À ce postmodernisme acritique correspond dans le champ des arts plastiques la peinture néo-expressionniste, celle des *Neue Wilde* allemands, de la *Transavanguardia* italienne, mais aussi d'artistes américains comme Julian Schnabel ou David Salle, qui rencontrent un important succès sur le marché de l'art. Buchloh consacre son premier article pour *October* à ce qu'il perçoit comme la réhabilitation d'une esthétique « autoritaire » et « régressive », un « racket de parvenus culturels qui considèrent que leur mission est de réaffirmer une politique de conservatisme rigide par une légitimation culturelle/18 ». La réaction contre laquelle entendent lutter Crimp, Buchloh ou Foster prend toutefois des visages différents : si l'antimodernisme de Daniel Bell, figure tutélaire du néoconservatisme américain, qui a fait paraître en 1976 *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, est le premier en ligne de mire, les critiques prennent aussi à partie un relativisme post-historique plutôt teinté de libéralisme, tel que peut le soutenir par exemple Arthur Danto ou à l'inverse la défense conservatrice et élitiste d'un *high modernism* considéré comme un nouveau patrimoine classique, incarnée notamment par l'acrimonieux critique

d'art Hilton Kramer. Aussi contradictoires qu'elles puissent être dans leurs fondements – ce qui indique à quel point la notion de postmodernisme a pu fonctionner dans les années 1980 comme un concept normatif et classificatoire plutôt que descriptif et théorétique –, ces trois positions se rejoignent, selon la perspective « progressiste » d'*October*, en ce qu'elles rejettent ou discréditent toute forme de politisation de l'art. « Au milieu des années 1980, le postmodernisme avait fini par être vu moins comme une critique du modernisme que comme une répudiation du projet critique propre au modernisme, une perception qui légitimait un pluralisme du type "tout est permis" /19. ». Face à ce « postmodernisme néoconservateur », Hal Foster propose des pistes pour un « postmodernisme oppositionnel », dans son influente anthologie *The Anti-Aesthetic*, qui place les textes des Octobéristes (Crimp, Krauss, Owens et lui-même) sous le patronage de Baudrillard, Habermas, Jameson et Said, soit quatre traditions théoriques (respectivement le poststructuralisme français, la Théorie critique allemande, le marxisme américain et les *postcolonial studies* alors naissantes), dont les incompatibilités sont minorées au profit de leur commune valeur d'usage critique.

L'idée de critique institutionnelle émerge dans le sillage de cette réorientation du postmodernisme critique d'*October*, d'une attaque contre le formalisme greenbergien à un rejet des retours à la figuration. Ce repositionnement prend d'abord la forme d'une reformulation du soutien apporté jusqu'alors aux artistes « appropriationnistes », communément appelés la *Pictures Generation* suite à l'exposition « Pictures » organisée par Crimp à l'Artists Space en 1977. À travers le travail de Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo ou Cindy Sherman, les premiers articles de Crimp et Owens en 1979-1981 cherchent à renverser les thèses modernistes de Greenberg et Fried, en particulier leur attachement à l'autonomie formelle de l'œuvre – tandis que Krauss voit au même moment dans l'art d'appropriation le moyen de saper les notions d'original et d'authenticité/20. Cependant Crimp en constate dès 1982 certaines insuffisances : désormais « l'appropriation, le pastiche, la citation – ces méthodes s'étendent virtuellement à tous les aspects de notre culture, [...] des œuvres les plus clairement rétrogrades [...] aux pratiques apparemment les plus progressistes [...]. Si tous les aspects de la culture utilisent cette nouvelle opération, alors l'opération elle-même ne peut plus indiquer une réflexion spécifique sur la culture/21 ». Le potentiel critique de l'art appropriationniste s'amenuise largement dès lors qu'il peut se confondre avec l'éclectisme post-historique de la nouvelle architecture ou de la peinture néo-expressionniste. Même si, en réaction, il tente de différencier un mode « régressif » et un mode « progressiste » de

/19 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 18.

/20 id., « Pictures », *October*, vol. 8, printemps 1979 (publication révisée du texte qui accompagnait l'exposition de 1977). Craig Owens, « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism part 1 & 2 », *October*, vol. 12 et 13, printemps-été 1980. Pour Rosalind Krauss, voir notamment « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *October*, vol. 18, automne 1981.

/21 Douglas Crimp, « Appropriating Appropriation » (1982), dans *On the Museum's Ruins*, op. cit., p. 126.

/22 *ibid.*, p. 135.

/23 Benjamin Buchloh, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », dans *op. cit.*, p. 137.

/24 Selon le titre d'un entretien réunissant Levine, Bickerton, Halley, Koons, Steinbach et Taaffe, publié dans *Flash Art* n° 129, été 1986.

/25 Hal Foster, « Signs Taken for Wonders », *Art in America* n° 80, juin 1986.

/26 *id.*, *Le Retour du Réel*, dans *op. cit.*, p. 127.

l'appropriation, Crimp doit conclure, avec une certaine impuissance, sur l'impossibilité pour ces œuvres de « fonctionner comme une critique programmatique ou instrumentale de la force institutionnelle du musée/22 ».

C'est comme en réponse à cette dernière remarque et dans le prolongement de la défiance exprimée par Crimp que Buchloh introduit pour la première fois, dans un article publié quelques mois plus tard, le corpus historique de la critique institutionnelle : Asher, Broodthaers, Buren et Haacke. L'enjeu est double : à un premier niveau, Buchloh situe cet ensemble, dans la généalogie de l'art appropriationniste qu'il tente de construire, comme une étape intermédiaire entre les ready-made Néo-Dada de Jasper Johns et Robert Rauschenberg à la fin des années 1950, et les montages photographiques ou vidéo de Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine et Martha Rosler autour de 1980. Mais à un second niveau, moins explicite, la mention de ces artistes critiques des années 1960-70 fonctionne comme une sorte d'avertissement rétroactif lancé à la *Pictures generation* : ceux-ci intègrent en effet à leur travail une réflexion sur les cadres institutionnels et idéologiques de présentation des œuvres d'art dont Buchloh regrette l'absence dans les images de la nouvelle génération. C'est en ce sens qu'il compare défavorablement l'œuvre de Levine à celle de Rosler, avant de conclure sur ce qui s'apparente à une première profession de foi de la critique institutionnelle : « c'est dans l'analyse critique des procédures et des matériaux de production et de réception que se manifeste la légitimité historique d'une œuvre/23 ».

Ces doutes encore prudents et contournés sont rapidement confirmés aux yeux des Octobéristes par l'intégration des appropriationnistes, mêmes les plus directement politiques comme Kruger, au marché de l'art florissant des années 1980. Mais c'est surtout l'émergence des peintres « Neo Geo » et de la *commodity-sculpture* de Jeff Koons et Haim Steinbach, auxquels se rallient quelques acteurs centraux de la *Pictures Generation* comme Goldstein ou Levine, qui conclut amèrement la conversion des stratégies appropriationnistes « de la critique à la complicité/24 ». L'appropriationnisme devient « simulationnisme », selon l'analyse de Foster qui réinterprète le concept de simulation de Baudrillard comme l'instrument, non plus d'une critique de l'autonomie formelle de l'œuvre d'art, mais de l'expansion dévorante du nouvel esprit du capitalisme/25. Cet « art de la raison cynique/26 » discrédite définitivement le premier programme du « postmodernisme oppositionnel » promu par les auteurs d'*October*, dont il apparaît comme la récupération nihiliste et marchande. Dans ce contexte, la connexion européenne importée par Buchloh offre *a contrario* l'exemple d'un art récent ouvertement politisé et

dont la réflexivité critique semble le prémunir de toute « complicité » ; elle commence ainsi à essaimer dans les textes de Crimp, Foster et Owens, de manière d'autant plus remarquable que ces noms, excepté celui de Buren, en étaient absents auparavant/**27**. Ce qui apparaissait au départ comme une médiation « dialectique » entre Néo-dada et la *Pictures generation* devient le terme final de cette mise en récit de l'art contemporain. La critique institutionnelle se dote de ce fait d'une histoire autonome et change d'ascendance : elle n'apparaît plus à la suite de Johns et Rauschenberg, c'est désormais plutôt l'art minimal qui « a conduit à détailler plus finement les conditions de perception, dont, par exemple, la critique des espaces artistiques (comme dans les œuvres de Michael Asher), celle des conventions d'exposition (comme chez Daniel Buren), ou du statut de l'œuvre d'art (comme chez Hans Haacke) – bref, une critique de l'institution de l'art/**28** ». Buchloh systématise et affine cette filiation minimale et conceptuelle quatre ans plus tard dans un article de référence sur l'histoire (reconstruite) de la critique institutionnelle/**29**. Cette mise en récit de la critique institutionnelle s'inscrit dans un mouvement plus large de retour des Octobéristes sur la période idéalisée des *sixties* et de réévaluation de l'art minimal et conceptuel contre tout à la fois la réaction néo-expressionniste et le relativisme corrompeur de l'art « Néo-Pop » des années 1980 : il s'agit en quelque sorte de défendre une approche formelle et « conceptuelle » du Pop, là où le travail des appropriationnistes et des simulationnistes consiste plutôt à « popiser » l'art abstrait et conceptuel.

« Mémoire disciplinaire et distance critique »

Au fond l'enjeu, au milieu des années 1980, est de savoir qui saura tirer Warhol à soi. Il suffit de lire l'entretien en forme de dialogue de sourds qu'accorde Warhol à Buchloh en mai 1985 : ce dernier tente désespérément (et non sans un certain comique involontaire) de faire admettre à Warhol que ses dernières séries, *Oxidation* ou *Rorschach*, sont une critique des retours contemporains à la figuration/**30**. À l'extrême opposé, *Artforum* se redéfinit dans les années 1980 autour d'une « interprétation mythologique de l'héritage warholien » qui entretient une confusion suspecte entre *high* et *low*, entre art et mode, entre jugement critique et tendance du marché, au détriment de l'art post-minimal et conceptuel sur lequel le magazine avait fondé sa réputation/**31**. À cette polarisation du champ artistique, entre un Warhol *art-historical* et un Warhol *mass culture*, Crimp oppose quant à lui un Warhol *queer*, moins pour défendre une nouvelle interprétation exclusive que pour clarifier, à la fin des

/27 Dans l'ordre chronologique : Benjamin Buchloh, « Documenta 7 : A Dictionary of Received Ideas », *October*, vol. 22, automne 1982, p. 104-126 ; Douglas Crimp, « The Art of Exhibitions », *op. cit.* ; Craig Owens, « From Work to Frame » (1985), dans *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 123-139 ; Hal Foster, « The Crux of Minimalism », dans Howard Singerman (sld), *Individuals : A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1986.

/28 Hal Foster, *Le Retour du réel*, *op. cit.*, p. 87-88.

/29 Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », dans *L'art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 1989, p. 25-29 ; repris dans *Essais historiques II*, *op. cit.*, p. 155-212.

/30 id., « Interview with Andy Warhol », dans Annette Michelson (sld), *Andy Warhol*, MIT Press, 2001, p. 119-129.

/31 C'est du moins la sévère description que donne Juli Carson dans « Artforum-isme » (1996), dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr (sld), *op. cit.*, p. 410-422.

/32 Douglas Crimp,
« Getting the Warhol
We Deserve », *Social
Text* n° 59, été 1999,
p. 49-66.

/33 Mathias Danbolt,
« Front Room –
Back Room. An Interview
with Douglas Crimp »,
*Triester – Nordic Queer
Journal* n° 2, 2008,
[[http://trikster.net/2/
crimp/1.html](http://trikster.net/2/crimp/1.html)], consulté
le 5 décembre 2015.

/34 Hal Foster *et al.*,
op. cit., p. 4.

/35 Rosalind Krauss,
« Roundtable : The
Predicament of
Contemporary Art »,
dans Hal Foster, Rosalind
Krauss, Yve-Alain Bois,
Benjamin Buchloh, *Art
Since 1900. Modernism,
Antimodernism,
Postmodernism*, Londres,
Thames & Hudson,
2004, p. 675.

années 1990, ses différends avec Foster et Krauss/32. En effet, Crimp s'est progressivement éloigné de la ligne d'*October* du fait de son implication au sein d'ACT UP à partir de 1987, sous l'influence d'un ancien étudiant de l'ISP, Gregg Bordowitz. Dans la droite ligne de cet engagement, Crimp édite un numéro spécial d'*October* « AIDS : Cultural Analysis/Cultural Activism » qui rencontre un grand écho au moment où éclate publiquement la crise du SIDA mais qui est apparemment mal reçu par les collaborateurs historiques d'*October*. Ce *coming-out* théorique conduit Crimp trois ans plus tard à quitter la revue dont il était rédacteur associé depuis le quatrième numéro/33. Au-delà du cas de Crimp, ACT UP est le catalyseur à la fin des années 1980 d'une repolitisation générale des milieux artistiques et intellectuels new yorkais. Si ACT UP exporte des moyens artistiques hors du monde de l'art pour les mettre au service d'une cause politique, inversement les *identity politics* investissent le champ artistique et confèrent une forte dimension didactique à ses formes historiques. Paradoxalement, ce retour du politique après les « années d'hiver » embarrasse les Octobéristes : après avoir été débordés sur leur droite (par les peintres néo-expressionnistes), puis récupérés par un libéralisme cynique ou relativiste (par les artistes néo-pop), ils sont désormais doublés sur leur gauche, par des artistes incontestablement « progressistes » mais qui ne satisfont pas à l'implacable critère de réflexivité. C'est tout l'enjeu de leur conversation sur la Biennale du Whitney ; les premiers mots de Foster indiquent les fractures qui se creusent à cette époque entre la revue et la création contemporaine politisée : « il y a en fait peu de différences formelles – peu de différences de signification – entre l'illustration du concept de simulation dans l'art Neo-Geo ou dans l'esthétique de la marchandise des néo-ready-made de la fin des années 1980 et l'illustration des concepts tirés des études de genre ou de la théorie postcoloniale dans l'art engagé politiquement du début des années 1990/34 ».

Si la réaction des auteurs d'*October* est aussi vive, c'est que la controverse se déroule aussi à un niveau métacritique. À l'irruption des questions identitaires dans l'art contemporain correspond en effet l'expansion des *cultural studies*, dont le caractère non plus inter mais transdisciplinaire tend à dissoudre la spécificité de l'histoire de l'art (ou à la subsumer dans le sous-ensemble des *visual studies*) et menace donc aussi la position du critique d'art. Ce débat sur la perte des compétences propres au champ artistique (*de-skilling*) conduit Krauss à un retour étonnant mais assumé à l'ancien formalisme de Greenberg : « sans la logique du medium, l'art est en danger de tomber dans le kitsch/35 ». De manière plus nuancée, Foster perçoit dans le « tournant ethnographique » de l'art contemporain les risques

d'une indigénisation de l'art politique, qui tend à privilégier les processus d'identification au détriment de « la mémoire disciplinaire et la distance critique/36 ». Dion, Fraser, Green et Wilson sont expressément cités à titre de contre-exemples face aux artistes-ethnographes qui « procèdent *horizontalement*, en un mouvement synchronique qui va d'un problème social à l'autre, d'un débat politique à l'autre, plutôt que *verticalement*, en une confrontation diachronique avec les formes propres à un genre ou un médium donné/37 ».

Ce raidissement des positions d'*October* tend donc à restreindre la théorie légitimement assimilable par les artistes aux seules disciplines artistiques, c'est-à-dire au fond à conforter l'autorité morale et intellectuelle du critique d'art, qui ne s'applique guère à lui-même le principe de réflexivité qu'il impose aux artistes/38. Ces considérations sur la nécessaire « verticalité » de l'art politique ont pu en tout cas sembler déplacées à ceux qui s'engageaient alors au sein d'ACT UP: « à aucun moment Foster ne se pose la question de savoir pourquoi quelqu'un [a] choisi » de « travailler sur le SIDA/39 », remarque Renée Green dans un compte-rendu critique du *Retour du réel*. Apparu dix ans auparavant en défiance contre les différents retours à l'image et à la représentation, le récit de la critique institutionnelle se fige à partir des années 1990 autour de l'opposition d'*October* au paradigme *mass culture/cultural studies/identity politics*. Les modèles initiaux de la déconstruction ou de l'*Ideologiekritik* risquent alors de virer à un criticisme éthéré, suspicieux à l'égard de tout didactisme théorique, de toute politisation trop franche, qui peut justifier les accusations de « formalisme » portées par Bordowitz à l'encontre de cette « compréhension académique » de la critique institutionnelle/40.

/36 Hal Foster, *Le Retour du réel*, op. cit., p. 244.

/37 *ibid.*

/38 Voir l'étonnante réticence de Foster à admettre la normativité de son propre discours et de celui d'*October* dans Stefan Germer, « Entretien avec Hal Foster. En route pour l'ethnographie », dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr (sld), op. cit., p. 378.

/39 Renée Green, « L'artiste comme ethnographe? », dans *ibid.*, p. 514.

/40 Gregg Bordowitz, cité par James Meyer, « What Happened to the Institutional Critique? ».

/41 Hilton Kramer, « MoMA Takes Strange Turn With a Chic, Empty Show », *Observer*, 4 mai 1999.

« Une téléologie négative »

Cette rapide reconstitution du « grand récit » de la critique institutionnelle permet de reconsidérer le reproche couramment adressé à ses partisans de « mordre la main qui nourrit ». Cet argument peut prendre à gauche la forme d'un procès en « récupération », à l'instar de l'article de Germer sur les « vautours » de l'art contextuel, ou bien à droite de railleries sur l'hypocrisie de cet art critique: « ce qui est présenté comme une attaque contre le manque d'éthique du musée se révèle être un ticket d'admission pour une exposition dans un musée à grande visibilité – ou comment savoir se vendre tout en se donnant bonne conscience/41 ». Kramer n'est pas le seul à lancer ce genre de piques en 1999, au moment de l'exposition du MoMA « The Museum as Muse » qui réunit un grand nombre d'artistes de la critique institutionnelle: ce plus haut degré de reconnaissance institutionnelle se

/42 Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *op. cit.*, p. 284.

/43 Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, vol. 72, n° 10, novembre 1984 et « The Primary Colors for the Second Time : A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde », *October*, vol. 36, été 1996. Hal Foster, *Le Retour du réel*, *op. cit.*, p. 23-63.

/44 Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », *op. cit.*, p. 199.

/45 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 36.

/46 Benjamin Buchloh, « Roundtable : The Predicament of Contemporary Art », dans *Art since 1900*, *op. cit.*, p. 673.

/47 Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *Critique* n° 41, 1981, p. 961-962.

/48 Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, *op. cit.*, p. XXII. Pour de plus amples développements sur ce cadre habermassien, voir Benjamin Buchloh, « The social history of art : models and concepts », dans *Art since 1900*, *op. cit.*, p. 22-32 ; et la version plus positive de Frazer Ward, « The Haunted Museum : Institutional Critique and Publicity », *October*, vol. 73, été 1995, p. 71-89.

paye inévitablement d'une neutralisation des contenus critiques des œuvres. Néanmoins, s'il est bien sûr possible de dénoncer l'opportunisme ou le reniement de certains artistes, généraliser ce genre d'objections au niveau d'une contradiction consubstantielle à la critique institutionnelle serait se méprendre sur le cadre théorique et normatif qui la sous-tend.

Comme l'explique Andrea Fraser, « c'est Haacke surtout qui suscite la caractérisation de l'artiste critique institutionnel comme un combattant héroïque, révélant sans peur la vérité du pouvoir [...]. Cependant, quiconque est familier avec son travail doit reconnaître que, loin d'essayer d'abattre le musée, le projet de Haacke a été une tentative de défendre l'institution artistique contre son instrumentalisation par des intérêts politiques et économiques/42 ». C'est bien pourquoi la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger fait l'objet d'attaques récurrentes de la part des auteurs d'*October*, pour lesquels elle fait office à la fois de référence capitale et de repoussoir/43. La critique institutionnelle ne doit pas se confondre avec « la radicalité anarchiste petite-bourgeoise » de Dada/44. Chercher à abolir « l'institution art » pour « réintégrer l'art dans la pratique de la vie/45 » n'aboutit dans les faits qu'à « éroder, assimiler ou simplement annihiler » les derniers « espaces de subversion, de résistance, de critique, d'aspiration utopique/46 ». Buchloh reprend là une critique qu'adressait déjà Habermas au concept d'avant-garde de Bürger, dans sa célèbre conférence « La Modernité : un projet inachevé » : « Toutes les tentatives pour combler l'abîme qui sépare l'art de la vie [...] se laissent ranger dans la catégorie du *nonsense* [...] En brisant les contenants d'une sphère culturelle qui avait épanoui sa spécificité, on laisse échapper les contenus : le sens désublimé et la forme déstructurée ne laissent rien derrière eux, ils n'ont aucun effet libérateur/47. ».

Car c'est en effet le modèle de « l'espace public » élaboré par Habermas qui fournit le « cadre théorique [qui] manquait/48 » à la critique institutionnelle. « L'institution art », comme l'appelle Bürger, n'est pas cette structure qui conditionne « l'absence d'impact social » de l'art et qu'il faudrait subvertir, mais l'un de ces lieux de médiation apparus à l'époque des Lumières, où les relations de pouvoir peuvent être un temps suspendues, au profit d'une critique rationnelle relativement autonome. Ainsi, dans sa version la plus élaborée, chez Buchloh ou chez Fraser, la critique institutionnelle ne s'attaque à l'autonomie de l'œuvre d'art que dans la mesure où celle-ci sert de paravent aux usages hétéronomes (marchands et idéologiques) de l'art – et donc seulement pour préserver, à un niveau supérieur, l'autonomie de la sphère artistique : en espérant passer, comme le résume Fraser, « de la critique des institutions à une institution de la critique ».

Buchloh ne refuse donc pas par principe d'envisager l'instrumentalisation de l'œuvre d'art/⁴⁹ : ce n'est pas par attachement fétichiste au médium artistique (Krauss) ou à la « distance critique » (Foster) qu'il défend la réflexivité au principe de la critique institutionnelle, mais comme la seule résistance concevable face à la corruption de la sphère artistique par la culture de masse, dont il a une conception exclusivement négative/⁵⁰. De ce point de vue, le développement à un degré inédit de « l'industrie culturelle » dans les années 1980 sonne le glas des derniers espoirs de réappropriation « prolétarienne » des contenus émancipateurs de la sphère culturelle « bourgeoise », que ce soit sur le modèle « factographique » des avant-gardes productivistes russes du début du siècle/⁵¹ ou selon l'exemple déjà daté que donne Habermas en 1980 de jeunes ouvriers s'initiant à l'histoire de la peinture lors de cours du soir/⁵². « La situation d'après-guerre peut être décrite comme une téléologie négative : un démantèlement soutenu des pratiques, des espaces et des sphères de la culture autonomes, et une perpétuelle intensification de l'assimilation et de l'homogénéisation, au point d'assister aujourd'hui à ce que Debord appelait "le spectacle intégré" »/⁵³.

Préservation idéaliste de l'autonomie de la sphère artistique, auto-analyse narcissique de l'artiste agent de l'industrie culturelle à son corps défendant ou conscience résignée de l'inéluctable réification de l'œuvre d'art, la critique institutionnelle, reconnaît Fraser, « à la structure de la mélancolie/⁵⁴ » : que ce mouvement ait émergé à partir de la reconstitution fantasmée d'un passé à raviver – l'ambiguë nostalgie des *sixties* – l'indique assez. Buchloh admet lui-même que les artistes néo-avant-gardistes qu'il soutient « opèrent à partir d'une tentative hautement contradictoire – pour ne pas dire une forme aporétique de modernisme mélancolique – pour sauver l'utopisme radical de l'avant-garde, tout en faisant leur deuil sur les lieux de son irréversible dévastation/⁵⁵ ». Loin d'être une déconstruction radicale du *high modernism*, la critique institutionnelle apparaît plutôt comme son actualisation malheureuse à l'ère du capitalisme tardif.

Nicolas Heimendinger

^{/49} Au contraire, il s'en fait le défenseur à propos du travail de Haacke : Benjamin Buchloh, « Hans Haacke : Memory and Instrumental Reason » (1988), dans *Neo-avantgarde and Culture Industry*, *op. cit.*, p. 203-243.

^{/50} « Mon propre travail se situe, méthodologiquement, entre deux textes : l'un de 1947, *La Dialectique de la raison* de Theodor Adorno et Max Horkheimer, en particulier le chapitre sur "L'industrie culturelle", et l'autre de 1967, *La Société du Spectacle* de Guy Debord ». Benjamin Buchloh, « Roundtable : The Predicament of Contemporary Art », *op. cit.*, p. 673.

^{/51} id., « Faktura et factographie », dans *Essais historiques I*, *op. cit.*, p. 65-127.

^{/52} Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *op. cit.*, p. 965.

^{/53} Benjamin Buchloh, « Roundtable : The Predicament of Contemporary Art », *op. cit.*, p. 673.

^{/54} Andrea Fraser, « What is Institutional Critique ? », dans *Institutional Critique and After*, *op. cit.*, p. 307.

^{/55} Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, *op. cit.*, p. 559.