Marges

Revue d'art contemporain

25 | 2017
Archives

James Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a critical form since 1968*

Cambridge, MIT Press, 2017, 275 p.

Umut Ungan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1350>

DOI : 10.4000/marges.1350

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 208-209

ISBN : 978-2-84292-723-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « James Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a critical form since 1968* », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1350> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

James Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a critical form since 1968*

Cambridge, MIT Press, 2017, 275 p.

Prenant comme objet d'analyse l'exposition comme « forme critique », l'ouvrage de James Voorhies donne une orientation assez explicite de la manière dont il va constituer son angle d'approche concernant les différentes études de cas qui illustrent son argumentation. Qu'il s'agisse de la pratique des artistes comme Carsten Höller, Michael Asher, Thomas Hirschhorn, Anton Vidokle ; des commissaires d'exposition comme Maria Lind, Harald Szeeman ou encore des événements comme Manifesta 6, il est question de constituer un corpus documenté et relativement homogène autour de la remise en cause de la structure traditionnelle de l'institution culturelle ainsi que des rôles attribués au public, à l'artiste ou au critique dans son fonctionnement. Les quatre chapitres de l'ouvrage inscrivent la problématique dans un récit temporel (1968 jusqu'à nos jours), qui permet de dégager une évolution qui peut être décrite ainsi que son état actuel réévalué. Une telle stratégie suppose de construire une généalogie de l'exposition qui a été mise en crise par les artistes

à un moment historique spécifique : c'est le rôle du premier chapitre, à travers l'évocation des *Nonsites* (1965-1969) de Robert Smithson et des expositions de Michael Asher, afin de constituer la base d'une telle évolution qui renvoie à une « confusion émergente des paramètres de l'exposition » et constitue les prémisses, selon l'auteur, de ce qu'on désigne aujourd'hui comme la critique institutionnelle (p. 40). Le deuxième chapitre est celui qui introduit le *new institutionalism* qui, d'une manière générale, renvoie à un certain développement réflexif de l'institution culturelle à partir du milieu des années 1990, questionnant sa fonction ainsi que son degré d'adaptabilité à de nouveaux enjeux économiques, sociaux et artistiques. Les exemples évoqués sont, entre autres, la pratique de Maria Lind, notamment au sein de la direction du Kunstverein München à partir de 2002, lorsqu'elle conçoit le *Sputnik Project*. Il s'agit de faire appel à un artiste (Carey Young, Bik Van der Pol, Liam Gillick, etc.) dont le travail consiste en l'usage total de l'institution (son

design intérieur, sa programmation pendant une certaine durée, etc.). Voorhies évoque en ce sens la création d'une « interdépendance » entre l'artiste et l'institution, le premier participant à la « refondation de cette dernière » (p. 133). Le troisième chapitre se veut plus théorique, tout en gardant le recours à des pratiques artistiques spécifiques : il s'agit de clarifier ce que l'auteur entend par un art « critique ». C'est la lecture des derniers ouvrages de Jacques Rancière qui lui sert de point d'appui théorique pour décrire certains travaux de Thomas Hirschhorn comme *The Bijlmer Spinoza Festival* (2009) dans la banlieue d'Amsterdam ou encore *Utopia, Utopia* (2005-2006) à l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston. De tels œuvres/expositions/événements témoignent, selon l'auteur, d'un certain « potentiel pour une nouvelle esthétique de la politique » et d'une « nouvelle distribution du sensible ». Il évoque ainsi la mise en place par des artistes comme Hirschhorn d'une « déstabilisation » des circuits traditionnels artistiques, dont la portée critique se démarque sensiblement des pratiques qui se veulent explicitement engagées. Il revient au quatrième et dernier chapitre de faire un état des lieux actuel de cette forme d'exposition. Sont invoquées la constitution des lieux d'échange et de discussion comme « unification plaza » à Berlin en 2006 par Anton Vidokle après son échec de la mise en place de Manifesta 6 à Chypre pour des raisons politiques et diplomatiques ; l'organisation par The Office for Contemporary Art Norway de l'exposition « Columns, Grottos, Niches: The Grammar of Forms; on Art Criticism, Writing, Publishing and Distribution » en 2010. Il s'agit d'exemples qui illustrent selon l'auteur un « tournant éducationnel » de l'exposition, marquant également la fin d'une progression et la reprise de cette forme critique par les stratégies managériales issues du

néolibéralisme. L'ouvrage représente un intérêt indéniable pour l'attention qu'il porte sur les formes récentes d'exposition, ainsi que l'explicitation claire et documentée des enjeux à la fois artistiques et institutionnels. Or la révision et la critique de cette critique n'arrive que bien tard dans l'argumentation (à la fin du dernier chapitre), alors même qu'il aurait été avantageux scientifiquement parlant de contrebalancer l'évocation du *new institutionalism* en parallèle avec le développement des stratégies managériales dans les institutions culturelles anglo-saxonnes, laquelle n'est aucunement récente comme le défend l'ouvrage. On peut supposer qu'il s'agit peut-être là d'une découpe éditoriale (l'ouvrage étant tiré de la thèse doctorale de l'auteur), qui préfère mettre l'accent sur les œuvres plutôt que sur la discussion critique. La principale référence théorique (Rancière) profite à la fois du grand degré d'abstraction du raisonnement qu'elle incarne pour s'adapter au sujet, ce qui, par cette malléabilité même, dessert la réflexion menée par l'auteur. Elle apparaît finalement comme peu efficace et relativement « légère », d'autant plus qu'elle fait face à la rigueur descriptive et informative des œuvres. Un tel déséquilibre qui se dégage de la lecture se trouve également entre l'intention et la réalisation de ces nouvelles formes d'exposition. La réception de ces dernières n'est évoquée que sporadiquement et uniquement quand elle pose problème (comme dans le cas de l'annulation de Manifesta 6), alors même qu'il est question de réfléchir sur la réelle portée des événements et gestes artistiques décrits ; en termes de participation, on peut imaginer qu'il ne s'agit au fond – dans la plupart des cas où le lien et l'échange social sont évoqués et valorisés – que d'un intérêt pour initiés.

Umut Ungan