

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

## **D'artiste à exposant**

par

Félipe Goulet Letarte

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de  
l'obtention du grade de

Maitre ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

15 mars 2018

© Félipe Goulet Letarte, 2017

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL FACULTÉ DES ÉTUDES  
SUPÉRIEURES

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

D'artiste à exposant

PRÉSENTÉ PAR : Felipe Goulet Letarte

A ÉTÉ ÉVALUÉ PAR UN JURY COMPOSÉ DES PERSONNES  
SUIVANTES :

Christine Bernier

Johanne Lamoureux

Suzanne Paquet

## Sommaire

Cet exercice se penche sur l’insertion de participants non-artistes dans la sélection de la Documenta 13 (2012) et de l’exposition thématique de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, *Le Palais encyclopédique* (2013). À travers une démarche inductive, il expose les conditions de possibilités ainsi que les conditions de réception de ce phénomène.

À partir d’un recensement des participants non-artistes de ces deux expositions, le mémoire définit cinq catégories permettant de les classer : les « objets sans-signatures », les « scientifiques », « membres non-artistes du réseau », « artistes hors réseaux » et les « artistes non visuels »). Le thème du statut d’artiste se présente ensuite comme un nœud sémantique qui sera défait par une lecture sociohistorique et historiographique *des* statuts d’artistes. Nous proposons, dans la foulée, le recours à la notion d’exposant pour désigner plus précisément les éléments de l’ensemble désormais hétérogène que forment les invités de ces grandes foires d’art. Le terme d’exposant apparaît comme le plus utile et plus précis pour discuter la sélection des deux expositions.

Une analyse des propos des commissaires et des catalogues révèle l’influence des approches visuelles et culturelles (*visual studies* et *cultural studies*), qui s’avèrent finalement les conditions de possibilité les plus déterminantes de l’insertion de ces exposants non-artistes dans la Documenta et dans la Biennale de Venise. L’analyse de la réception critique des expositions de Carolyn Christov-Bakargiev et de Massimiliano Gioni éclaire encore une autre facette des sélections hybrides d’exposants artistes et non-artistes dans l’exposition d’art aujourd’hui. Elle nous permet, in fine, de mieux comprendre que, loin de simplement rejouer la guerre de concurrence auctoriale entre les commissaires et les artistes qui s’était établie depuis 1972 autour de la Documenta 5, l’inclusion récente, dans l’exposition d’art d’exposants divers renvoie aussi au nouveau statut de l’objet que diverses théories contemporaines (Mitchell 1984 ; Latour 1994, 2006 ; Elkins 1999 ; Brown 2001) envisagent désormais comme un acteur, un protagoniste doté d’agentivité.

## **Mots-clés**

Art contemporain

Expositions

Commissaires

Statuts des artistes

Exposant

## Summary

This thesis discusses the inclusion of non-artist participants in the selection of Documenta 13 (2012) and in the curated thematic exhibition of the 55th Venice Biennial (2013). Through an inductive approach, it reveals the conditions of possibility and the condition of reception of this phenomenon.

Listing the non artists included in the exhibitions we selected for this dissertation, we begin by defining five categories of non-artist : « unsigned objects,» « scientists ,» « non-artist members of the network ,» « outsider artists » and « non-visual artists .» Following this exercise, the artist status presents itself as a semantic knot which is addressed from a sociohistorical and a historiographical point of view. We propound in the process the notion of « exhibitor » to designate more precisely the status of the heterogenous elements henceforth included in the selection of those humongous art fairs.

An analysis of the curators' writings about the exhibitions reveals the influence of visual and cultural studies, which finally appear as the most determinant condition of the possibility for the presence of non-artist exhibitors in those editions of Documenta and Venice Biennial. We then survey these exhibitions' critical reception to bring to light if and how these hybrid selections are perceived and received by the press coverage. That is, in fine, it makes us understand how, far from simply reenacting the debate over auctorality between artists and curators initiated in 1972 around Documenta 5, the recent inclusion of various types of exhibitors in art exhibitions reflects as well the new status given to objects by different contemporary theories (Mitchell 1984 ; Latour 1994, 2006 ; Elkins ; 1999, Brown 2001) that conceive it as an actor, a protagonist endowed with agency.

**Keywords**

Contemporary art

Exhibitions

Curators

Artist status

Exhibitor

## Table des matières

<b>Liste des illustrations.....</b>	<b>ix</b>
<b>Dédicace.....</b>	<b>xiii</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>xiv</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1.....</b>	<b>12</b>
1.1 Cinq catégories d'exposants non artistes.....	13
1.1.2 Documenta 13.....	17
1.1.3 Biennale de Venise.....	20
1.2 Premières conclusions.....	25
<b>Chapitre 2.....</b>	<b>29</b>
2.1 Dictionnaires.....	29
2.2 La trajectoire historique du statut d'artiste selon Natalie Heinich.....	30
2.2.1 La période artisanale.....	31
2.2.2 la période professionnelle.....	32
2.2.3 La période vocationnelle.....	34
2.3 L'artiste aujourd'hui : le statut d'artiste en regard de la sociologie.....	36
2.4 D'artiste à exposant.....	38
2.5 Argumentaire des auteurs commissaires .....	39
2.6 D'œuvre à image.....	41
2.6.1 Statut de l'image selon Didi-Huberman.....	44
2.6.2 L'image aujourd'hui.....	46
<b>Chapitre 3.....</b>	<b>48</b>
3.1 <i>Objectivism</i> : La Documenta 13 comme fenêtre vers l'avenir.....	49
3.1.1 Une Documenta apolitique.....	53
3.2 La 55 <sup>e</sup> Biennale de Venise, le musée des possibles.....	57
3.2.1 Le « bruit visuel » du Palais encyclopédique.....	59
3.3 Pour l'usage du terme exposant.....	61
3.3.1 La réception tumultueuse de la Documenta 5.....	62
3.3.2 <i>Thing theory</i> et Acteur-réseau.....	65
<b>Conclusion.....</b>	<b>68</b>

<b>Cahier iconographique.....</b>	<b>73</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>112</b>



## Liste des illustrations

Toutes les illustrations sont de l'auteur à partir des catalogues, d'où sont aussi extraites les notices. Les catalogues des deux expositions sont identifiés selon les abréviations utilisées en chapitre 1.

*Documenta 13. The Guidebook* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag. (D13.2)

*Documenta 13. The Logbook* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag. (D13.3)

*Il Palazzo Enciclopedico, The Exhibition Palace. 55e Biennale de Venise* (2013). Venise, 1er juin au 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori. (BV)

**Figure 1.** Korbinian Aigner, *Six images de différents fruits (pommes)*, 1913-60 / de droite à gauche : *Creo, Gewürzluikenapfel, Vara, Korbiniansapfel, King Edward, Rheinische Schafsnase*. D13.3, p. 40.

**Figure 2.** *Princesses Bactriennes et Balafré*, 1. *Sans-titre (Princesse assise sur le côté)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 10,7 x 12,5 x 7 cm ; 2. *Sans-titre (Princesse assise)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 16,2 x 8,1 x 11,9 cm ; 3. *Sans-titre (Princesse debout)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 14,5 x 8,5 x 4 cm ; 4. *Sans-titre (Princesse allongée)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 9 x 16,3 x 14,5 cm ; 5. *Sans-titre (Princesse cubiste assise)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 10,3 x 9,1 x 5,8 cm ; 6. *Sans-titre*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcaire, 7,2 x 6,5 x 4,3 cm ; 7. *Sans-titre*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite et calcite, 12,2 x 10,2 x 10 cm ; 8. *Sans-titre (princesse intronisée)*, 2500-1500 av. J.-C., chlorite, calcite, et lapis lazuli, 12,2 x 10,7 x 6,1 cm. D13.3, p.40.

**Figure 3.** *Objets détruits lors de la guerre civile libanaise*, fusion de métaux, ivoire, verre et terra-cotta. D13.3, p. 40.

**Figure 4.** Horacio Larrain Barros, attrapeur de brume (*fog catcher*) installé sur la montagne El Tofo, région d'Atacama, Chili. D13.3, p. 82

**Figure 5.** Alexander Tarakhovsky, Arrêt sur image d'une vidéo créée à partir d'une série d'images capturant le processus de séquençage des données dans le laboratoire d'*Immune Cell Epigenetics and Signaling* à la *Rockefeller University*, New York. D13.3, p. 123.

**Figure 6.** Anton Zeilinger, Prof. Dr. Anton Zellinger ; expérience testant la téléportation de photons individuels. D13.3, p. 135.

**Figure 7.** Konrad Zuse, *Sans-titre*, 1926, Aquarelle sur papier, 31,8 x 22,8 cm. D13.3, p. 229.

**Figure 8.** Gunnar Richter, de gauche à droite : ancien monastère bénédictin de Breitenau à Guxhagen ; conversion et usage de l'abbaye en centre de détention et en église protestante avec l'établissement d'un centre de travail ; charnier de Fuldaberg à Guxhagen ; abbaye de Breitenau. D13.3, p. 295.

**Figure 9.** Donna Haraway, Tue Greenfort, *The Worldly House*. D13.3, p. 319.

**Figure 10.** Donna Haraway, Tue Greenfort, *The Worldly House*. D13.2, p. 215.

**Figure 11.** Lori Waxman, *60 wrd/min art critic*, The Art Gallery of Knoxville 2008. D13.3, p. 315.

**Figure 12.** Lori Waxman, *60 wrd/min art critic*, 2005 – en cours. D13.2, p. 192.

**Figure 13.** M.A. Numminen, Pedro Hietanen et M.A. Numminen. D13.3, p. 223.

**Figure 14.** Erkki Kurenniemi, Erkki Kurenniemi prenant des notes dans le film de Mika Taanila *The Futur Is Not What it Used to Be*, 2002. D13.3, p. 219.

**Figure 15.** Jérôme Bel, Julia Häusermann et Remo Beuggert dans *Disabled Theatre*, Zurich, 2011. D13.3, p. 415.

**Figure 16.** *On Retreat*, vue de l'installation, dimensions variables, 2012. D13.3, p. 321.

**Figure 17.** *On Retreat* vue de l'installation, dimensions variables, 2012. D13.2, p. 213.

**Figure 18.** *The Brain*, rotonde du Fridericianum, vue de l'installation. D13.3, p. 138, 139.

**Figure 19.** Carl Gustav Jung, *The Red Book* (page 133, 63), 1914 – 1930, papier, encre, détrempe, peinture d'or, reliure de cuir rouge, 40 x 31 cm. BV, p. 1, 2.

**Figure 20.** Carl Gustav Jung, *The Red Book* (page 135, 119), 1914 – 1930, papier, encre, détrempe, peinture d'or, reliure de cuir rouge, 40 x 31 cm. BV, p. 3, 4.

**Figure 21.** Peintures tantriques anonymes, à partir de la gauche, anonyme (Udaipur), Shiva linga, 2000 ; anonyme (Chômu), Shiva linga, 2000 ; anonyme (Jaipur), Shiva linga, 2002 ; anonyme (Sikar), Shiva linga, 2003 ; anonyme (Samode), Shiva linga, 2004 ; anonyme (Sanganer), Shiva linga, 2004 ; anonyme (Bikaner), Shiva linga, 1968 ; anonyme (Jodhpur), Shiva linga, 1980, peinture inconnue sur papier trouvé, entre 30 x 22 cm et 15 x 22 cm chaque. BV, p. 64, 65.

**Figure 22.** Dessins provenant de l'Asie du sud-est et de Malaisie, collection de Hugo A. Bernatzik 1932-1937. Haut : shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-13*, 1932/33 ; shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-14*, 1932/33. Mine de plomb sur papier, 21 x 23 cm. BV, p. 115.

**Figure 23.** Dessins provenant de l'Asie du sud-est et de Malaisie, collection de Hugo A. Bernatzik 1932-1937. De gauche à droite : shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-21*, 1932/33 ; inconnu (peuple Malbri, nord-est de la Thaïlande), *I-10*, 1937 ; Kuman (peuple Semang, Sud de la Thaïlande), *II-10*, 1936 ; Adu (peuple Akha, nord de la Thaïlande), *VII-8*, 1937. Mine de plomb sur papier, 21 x 23 cm. BV, p. 115.

**Figure 24.** (À droite) Exvotos du Sanctuario di Romituzzo. Poggibonsi (Siena), Italie, 16<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècle. Papier-mâché, dimensions variables. BV, p. 307.

**Figure 25.** Bannière vodou haïtienne, Bahron (de la Croix), 1995. Paillettes et perles sur support de tissu. BV, 325.

**Figure 26.** Dessins Shaker, Hannah Cohoon, *The Tree of Life*, 1854, 46 x 59 cm. Encre et aquarelle sur papier ; Polly Collins, *An Emblem of the Heavenly Sphere*, 1854, 60 x 47 cm. Encre et aquarelle sur papier. BV, p. 110, 111.

**Figure 27.** Dessins Shaker, Sarah Bates, Miranda Barber, et Polly Jane Reed, *From Holy Mother Wisdom to Sarah Ann Standish*, 1847, 25 x 20 cm. Encre et aquarelle sur papier ; Polly Jane Reeds, *A Present from Mother Lucy to Eliza Ann Taylor*, 1849, 36 x 42 cm. Encre et aquarelle sur papier. BV, p. 112, 113.

**Figure 28.** (À Gauche) dessins Paños. Robert Cedillo, *The Hourglass and the Blue Sky*, 1997. Encre noire et bleue sur mouchoir de coton, 38 x 38 cm. BV, p. 326.

**Figure 29.** Achilles G. Rizzoli, *Mr. and Mrs. Harold Healy Symbolicaly Sketched First Prize, First Anniversary*, 1936. Encre sur papier chiffon, 90 x 63 cm ; *The Shaft of Ascension*, 1939. Encre sur papier chiffon, 53 x 33 cm. BV, p. 52-54.

**Figure 30.** Friedrich Schröder-Sonnenstern, *The Moon Rider Official on a White Horse*, 1956. Crayon de couleur sur carton, 73 x 51 cm ; *Praxis*, 1952. Crayon de couleur sur carton, 73 x 51 cm. BV, p. 76, 77.

**Figure 31.** Friedrich Schröder-Sonnenstern, *The Jealousy Tragedy*, 1956. Crayon de couleur sur carton, 51 x 73 cm ; *Trilogy of the Search for Truth*, 1953. Crayon de couleur sur carton, 51 x 73 cm. BV, p. 78, 79.

**Figure 32.** Arthur Bispo do Rosario, *Manto de apresentação*. Tissu, fil, papier, métal, 119 x 141 cm ; *Eu preciso destas palavras escritas/Desenhos geométricos*, tissu, fil, bois, plastique, 120 x 189. BV, p. 254, 255.

**Figure 33.** Frédéric Bruly Bouabré (de haut en bas, de gauche à droite.), *Dieu de l'automobile. Loussoa-gniko : (le scarabé) pousse excrément*, 1988. Crayon de couleur et stylo bille sur carton, 10 x 14 cm ; *La figuration des continents N° 400. Date le 16-1-1988*, 1988. Crayon de couleur et stylo bille sur carton, 10 x 13 cm ; *Une orange dans l'œil de Frédéric Bruly Bouabré à Paris. Date : 4-3-1993*, 1993. Crayon de couleur et

stylo bille sur carton, 9 x 15 cm ; *L'Europe veillant sur les vertus du bien-être*, 1995. Crayon de couleur et stylo bille sur carton, 10 x 16 cm. BV, p. 252, 253.

**Figure 34.** Rudolf Steiner, *Blackboard Drawing*, 23 octobre, 1923. Craie sur papier noir, environ 90 x 140 cm. BV, p. 18, 19.

**Figure 35.** Rudolf Steiner, *Various blackboard drawings*, février-novembre, 1923. Craie sur papier noir, dimensions variables. BV, p. 20, 21.

**Figure 36.** Aleister Crowley et Frieda Harris (de gauche à droite, de haut en bas), *Atu XII-The Hanged Man*, 1938-40 ; *Atu XV-The Devil*, 1938-40 ; *Atu XIX-The Sun*, 1938 ; *Ace of Cups*, 1940 ; *Queens of Wands*, 1938-40 ; *Atu VIII-Adjustment*, 1940 ; *Queen of Cups*, 1938-40 ; *Atu XVI-The Tower (or: War)*, 1939 ; *Atu XVIII-The Moon*, 1938-40. Aquarelle sur papier, 61 x 45 cm. BV, p. 42.

**Figure 37.** Emma Kunz, *Work No. 091*. Crayon sur papier graphique, 105 x 105 cm ; *Work No 142*. Crayon sur papier graphique, 110 x 105 cm. BV, p. 256, 257.

**Figure 38.** Emma Kunz, *Work No. 105*. Crayon de couleur sur papier graphique, 100 x 100 cm ; *Work No 172*. Crayon couleur et pastel à l'huile sur papier graphique, 94 x 94 cm. BV, p. 258, 259.

**Figure 39.** Levi Fisher Ames, vue de l'installation *Animals Wild and Tame*, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, 2012 ; (de gauche à droite, de haut en bas), *A Good Fisher* et *The GooGoo or Boast of Spaniards*, 1870-1900. Tissu, verre, graphite, encre, métal, papier, bois, 6 x 15 x 10 cm (ouvert) ; *The Gillytu Bird* et *Ring Tailed Doodle Sockdologer Captured in Minnesota Weight 700 lbs*, 1896-1910. Tissu, verre, graphite, encre, métal, papier, bois, 17 x 44 x 7 cm (ouvert). BV, p. 74, 75.

**Figure 40.** Marino Auriti, *IL Palazzo Enciclopedico del Mondo*, 1950. Bois, plastique, verre, métal, peigne, pièce de modèle réduit, 335 x 213 x 213 cm. American Folk Art Museum, New York. BV, couverture.

**Figure 41.** (À droite) James Castle, *Untitled (birds)*, [s.d.]. Papier trouvé, suie, corde, tissu, ficelle, pâte de blé, dimensions variables. BV, p. 309.

**Figure 42.** Oliver Croy et Oliver Elser, *The 387 Houses of Peter Fritz (1916-1992)*, *Insurance Clerk from Vienna*, 1993-2008. Carton, papier, mediums mixtes, dimensions variables. BV, p. 47, 48.

Je dédie ce mémoire à Siméon.

Siméon, tu es la force grâce à laquelle j'ai surpassé toutes les difficultés des dernières années. Je t'aime.

## Remerciements

Je voudrais d'abord remercier la Professeure Johanne Lamoureux pour son intuition, son érudition, et sa patience.

Myriam, merci pour ton temps, ta patience, et finalement, ton laisser-aller.

Merci, mes amis Matthieu, Renaud, Jessie et Cindy ; mon frère Charles. Merci d'être vous.

Je tiens aussi à remercier toutes mes collègues et professeures qui ont rendu cette aventure plus humaine. Au-delà des livres et des images donc : Émilie Fortin, Marie-Hélène Bohémier, Suzanne Paquet, Christine Bernier, et Denis Ribouillault (pour qui je n'ai pas effacé le féminin de la phrase précédente, on m'en excusera).

Je remercie aussi Marie Janine Georges. Madame, vous donnez à la bureaucratie le côté humain dont elle a besoin pour fonctionner, merci.

Enfin, mes parents. Merci de m'avoir permis de croire qu'il était possible « dans la vie » de faire une maîtrise en histoire de l'art.

Claude, merci de me l'avoir rappelé à un certain moment.

## Introduction

« *If it can be said that for more than a century museum and gallery exhibitions have largely been " the medium through wich most art becomes known, "1 then it is the biennial exhibition that has arguably since proved to be the medium throught which most contemporary art comes to be known »*

Elena Filipovic, Marieke Van Hal et Solveig Øvstebø 2010

« *Today, it is possible to imagine that we are not far-off from having a large-scale international exhibition directed by a great organizer-author who proposes the first exhibition without any artists at all. »*

Daniel Buren 2003

Cette dernière citation de l'artiste contemporain Daniel Buren provient de *Where are the artists ?* un article publié en 2003 dans le cadre d'un ouvrage intitulé *The next Documenta should be curated by an artist*<sup>2</sup>. Le sujet de ce texte est le détournement du sens des œuvres d'art par un commissaire d'exposition. Buren y revient sur les propos qu'il avait tenus en 1972 dans le catalogue de la Documenta 5 et sur la scénographie de Harald Szeemann, commissaire de cette édition et à l'origine de la discorde. Buren critiquait alors la Documenta 5 parce que, selon lui, Szeemann utilisait les artistes comme des « touches de peintures » dans le « grand tableau » qu'il [le commissaire] créait : l'exposition en tant que telle (Buren 1972). Réaffirmant cette position en 2003, l'artiste soutient alors que ce type d'exposition est maintenant chose commune et que la situation exceptionnelle qu'il décrivait alors s'est généralisée. Le commissaire indépendant Harald Szeemann s'est malgré cela imposé comme une figure majeure de l'histoire des expositions. Ses archives ont d'ailleurs été achetées par le *Getty Research Center* en 2011, soit six ans après sa mort<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, et Sandy Nairne (1996). *Thinking About Exhibitions*, New York : Routledge, p. 2.

<sup>2</sup> La version française de ce texte a été publiée dans Buren, Daniel (1991). *Les écrits, 1965-1990*, BORDEAUX : capsMusée d'art contemporain de Bordeaux.

<sup>3</sup> À ce sujet sur le site du Getty : [http://www.getty.edu/research/special\\_collections/notable/szeemann.html](http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html)

On le considère souvent comme un pionnier du genre « exposition d’auteur » (Glicenstein 2009 : 72, Alclade 2011 : 52). Son exposition *Quand les attitudes deviennent formes* (Berne, 1969) a fait date. Cette exposition a justement été l’objet d’une reconstruction rigoureuse par l’architecte Rem Koolhaas et le commissaire Germano Celant, au moment de la Biennale de Venise de 2013<sup>4</sup>. Daniel Buren s’était d’ailleurs invité à la première itération de cette exposition avec ses « affichages sauvages<sup>5</sup> » qui avaient alors créé la polémique et pour lesquels il avait passé une nuit en prison (Buren 1991 : 779).

La Documenta de Kassel et La Biennale de Venise sont deux lieux emblématiques en ce qui concerne les biennales d’art contemporain, même si le nombre de ces expositions cycliques a explosé depuis les années 1990. (En fait, il s’en serait créé autant entre 1995 et 2005 qu’entre 1900 et 1995<sup>6</sup>.) L’histoire de ces deux institutions de l’art contemporain est très différente. La Biennale de Venise est souvent considérée comme la plus vieille exposition du genre. Elle a été créée en 1895 par le conseil municipal de la ville de Venise, sous la présidence du maire Riccardo Selvatico, dans le but de « servir la gloire de l’art et de créer un marché artistique dont la ville puisse tirer profit » (Annick Spay 1993 : 82). Le marché y avait alors cours directement. Plus récente, la Documenta est une quinquennale. Elle existe pour sa part depuis 1955, mais sous un modèle différent qui privilégie la réflexion au lieu du marché (92). C’est l’artiste Arnold Bode (1900-1977) qui est à l’origine de la première manifestation se proposant alors comme une initiative de dénazification qui affirmerait l’ouverture de l’Allemagne au monde.

Or voilà que dans leurs éditions respectives de 2012 et 2013, la Documenta et la Biennale avaient un point en commun : l’inclusion de participants non-artistes. Les spectateurs de la Documenta 13 pouvaient y voir, par exemple, les « œuvres » de Korbinian Aigner (**Figure 1, 2**), un pasteur bavarois. Emprisonné à Dachau pour son opposition au

---

<sup>4</sup> Voir VERHAGEN, Erik (2013). « Germano Celant : Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013, *Artpress*, 34.

<sup>5</sup> Site internet de Daniel Buren, onglet *Expositions : Affichages sauvages*, <http://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/32> (consulté le 23 novembre 2017).

<sup>6</sup> In-Young Lim dans *L’artiste opportuniste : Entre posture et transgression* (2011 : 49) de Maxence Alcade publié par Paris : L’Harmattan.



régime nazi, il a créé, pendant son internement, plusieurs nouvelles variétés de pommes. Il y a aussi dessiné des pommes et des poires sur de petites cartes postales. Aigner n'est pas un artiste. Du moins il n'est pas un artiste typique de ce genre d'exposition. On s'attendrait plutôt à y voir des « artistes contemporains », c'est-à-dire des personnes étant « reconnues » pour leur pratique en art contemporain. De plus, Aigner n'était pas une insertion isolée dans cette édition de la fameuse quinquennale qui présentait d'autres participants atypiques pouvant être qualifiés *prima facie* de non-artistes. Il y avait aussi des participants non-artistes dans l'édition de la Biennale de Venise en 2013. Cette 55<sup>e</sup> Biennale se réclamait directement de l'héritage de Harald Szeemann<sup>7</sup> dont l'exposition reconstruite, *Quand les attitudes deviennent forme*, se déployait au même moment à l'autre bout de la ville. Dans la Biennale de 2013, l'influence de Szeemann se remarquait d'emblée par l'inclusion d'artistes bruts<sup>8</sup> dans l'exposition thématique présentée en parallèle de celles des traditionnels pavillons nationaux. Or c'est notamment la présence d'artistes bruts dans la Documenta 5 qui avait échauffé les esprits de certains artistes dont Daniel Buren en 1972. Enfin, les spectateurs de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise pouvaient y contempler des « œuvres » de Carl Gustav Jung ou encore des dessins « tantriques » (qui sont en fait réalisés par les *Tantrika*, des dévots hindous du Rajasthan) et cela, parmi beaucoup d'autres incursions « non artistiques ».

Cette stratégie expographique hétérogène semble s'être depuis popularisée au sein des biennales d'art contemporain, par exemple dans l'édition de 2016 de la Manifesta, dont chaque « projet » procédait d'une rencontre entre un artiste international et un citoyen non-artiste. Le résultat était présenté aux côtés de « vraies » œuvres d'art et de « matériel non artistique ». La Biennale de Moscou, quant à elle, proposait en 2015 une sélection d'artistes, de travailleurs culturels et de différents « penseurs » comme Saskia Sassen (sociologue), Ulrike Guérot (politologue), Mariana Mazzucato (économiste), Eyal et Ines Weizman (théoriciens de l'architecture), Ackbar Abbas (professeur de littérature comparée), Evgeny Gontmakher (économiste), Yanis Varoufakis (économiste) et Pascal

---

<sup>7</sup> Comme le démontre le mot de la direction ainsi que le texte de Massimiliano Gioni dans le catalogue.

<sup>8</sup> Sur la définition de l'art brut, voir Dubuffet, p 14 du présent mémoire.

Gielen (sociologue, théoricien de l'art). Ils étaient réunis autour de la question « comment se rassembler (*how to gather?*). » Dans le même esprit, la biennale de Taiwan se présentait en 2016 comme non seulement une exposition, mais un symposium regroupant des philosophes, des historiens, des anthropologues, des artistes, des écrivains, des chorégraphes, des cinéastes et des musiciens. Il y aurait beaucoup d'autres exemples récents de mélange entre art et non-art dans des biennales d'art contemporain : les dernières biennales des villes de Kaunas, Kuandu, Kyiv et celle de la ville de Mardini. Suite à une recherche autour des participants de plus de 200 biennales internationales à partir de 2013<sup>9</sup>, nous pouvons affirmer que dans environ un sixième des biennales sont inclus des participants non-artistes (cela en excluant les participants des séminaires menés en parallèle avec les expositions, comme c'est le cas pour presque toutes les grandes biennales). Malgré le fait que certains sites internet de biennales aient été soit non disponibles ou dans une langue autre que l'anglais, le français et jusqu'à une certaine limite l'espagnol et le portugais, il est relativement facile d'y repérer la présence de participants non artistes, ce qui nous a permis de constater ce fait avec un peu plus d'exactitude.

En incluant des participants extra-artistiques parmi leur sélection d'œuvres, ces expositions remettent en question la place de l'artiste dans l'exposition d'art. En mélangeant art et non-art dans le cadre d'une exposition d'art contemporain, cette stratégie expographique signale un changement dans la définition de l'image de l'artiste et, par le fait même, de son statut. Ceci nous amène à nous intéresser plus particulièrement à deux éditions de la Documenta et de la Biennale de Venise soit la Documenta 13 (2012) dont la directrice artistique était Carolyn Christov-Bakargiev et l'exposition thématique de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, commissariée par Massimilio Gioni et dont le titre était *Le palais encyclopédique (Il Palazzo Enciclopedico)*.

---

<sup>9</sup> Les noms et locations des biennales observées ont été répertoriés grâce au croisement entre les données contenues sur le site internet de la *Biennial Foundation*, <http://www.biennialfoundation.org/> (consulté le 23 novembre 2017) et l'article *Biennialization ? What Biennialization? The Documentation of Biennials and other recurrent exhibitions* de G.G. Montero publié en 2012 par *Art Libraries Journal*, vol. 37, n° 1, p. 13–23.

## État de la question

Ce phénomène (l'introduction de participants non-artistes) et le sujet de ce mémoire (la Documenta 13 et la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise) nous renvoient moins à une histoire de l'art qu'à une histoire des expositions. Or l'histoire des expositions n'est apparue en tant que champ spécifique de l'histoire de l'art que depuis les années 1990 (Maria-Kristina Soomre 2012 : 107). Un ouvrage pionnier sur la question est *Thinking About Exhibitions* (Reesa Greenberg & Bruce Ferguson & Sandy Nairne [eds.] 1996) qui recense les principales problématiques du champ. Les éditeurs de *Thinking About Exhibitions* prennent l'angle expographique, car, disent-ils, l'exposition est le « médium par lequel l'art devient visible<sup>10</sup> » (2). Cette avenue pour l'histoire de l'art est élaborée dans une perspective contextuelle qui s'oppose à une historiographie classique centrée sur l'artiste et son œuvre.

Le commissariat dit d'auteur et les grandes expositions temporaires sont historiquement liés. Le commissariat « d'auteur » occupe déjà une place importante dans cette histoire des expositions, et tout un chapitre y est consacré dans *Thinking About Exhibitions*. Pour certains critiques, la prolifération des grandes expositions est la cause même de la montée en puissance des commissaires et elle explique aussi les changements récents au sein de la « profession » (Heinich, Pollack 1996 : 237). Le champ de l'histoire des expositions s'est aussi développé récemment du côté anglophone, avec, entre autres, la publication d'une « véritable » histoire des expositions par Bruce Althusser (2008). Cet impressionnant ouvrage en deux tomes tente de regrouper les informations concernant une cinquantaine de ce que l'auteur considère comme les plus importantes expositions tenues entre 1863 et 2002. La publication de ce genre d'ouvrages, la récente publication sur le site internet du MOMA (2016) de plus de 30 000 images d'expositions, tout comme par ailleurs la réédition de *Quand les attitudes deviennent formes* dans le cadre de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise témoigne de l'importance de l'exposition comme moteur de l'histoire de l'art.

---

<sup>10</sup> « [M]edium through which art becomes visible. »

Le contexte français est très différent en ce qui concerne l'histoire des expositions. La première initiative significative a été réalisée en 2009 par Jérôme Glicenstein qui publie alors un ouvrage très détaillé : *L'art : une histoire d'expositions*. Il y reprend *grosso modo* l'argument avancé par les éditeurs de *Thinking About Exhibitions*, mais il décline et conceptualise différents types d'expositions, affirmant que lorsque nous discutons l'art, nous discutons en fait des conditions de rencontre avec une œuvre et qu'en conséquence celles-ci influencent nécessairement notre réflexion. Une *Histoire(s) d'exposition(s)* (2016) a plus récemment été publiée sous la direction de Bernadette Dufrière et Jérôme Glicenstein. Dufrière y affirme en introduction que les expositions font maintenant partie du « patrimoine immatériel de l'art » au même titre que les performances et les œuvres éphémères (6). Elles peuvent donc devenir objet d'étude pour l'histoire de l'art. Pour cette auteure, l'exposition est la condition d'existence même de l'art.

Glicenstein présente dans *L'art, une histoire d'expositions* une histoire descriptive principalement française divisée en trois âges ; celui du muséographe (de la fin du 18<sup>e</sup> siècle au début du 20<sup>e</sup>), cette période correspond à la formation des grands musées en Occident ; celui du scénographe (qui débute avec l'art des avant-gardes du début 20<sup>e</sup> et court jusqu'aux années 1960) et celui des commissaires dans lequel nous serions encore. (Glicenstein fait débiter ce troisième âge entre 1960 et 1970 sans vraiment expliquer pourquoi. On peut présumer que cela correspond simplement au moment où le commissaire apparaît comme auteur avec la figure de Szeemann et la Documenta 5 par exemple). Dans le débat qui oppose l'artiste au commissaire, le problème de l'auctorialité est d'une certaine façon écarté par Glicenstein lorsqu'il nous rappelle que, parallèlement aux changements dans la profession du commissaire (changements qui allaient le mettre de l'avant comme auteur d'exposition), des théoriciens comme Barthes et Foucault avaient déconstruit le « mythe » de l'auteur<sup>11</sup>, tout comme d'ailleurs les sociologues avaient démonté le mythe du *deus artiflex*<sup>12</sup>, en le transformant en « travailleur artistique ». Par contre, le cadre

---

<sup>11</sup> Michel Foucault (2001). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard, coll. Quarto et Roland Barthes (1984). « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.

<sup>12</sup> Ernst Kris, et Otto Kurz (1934). *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris : Rivages, 1987. Dans cet ouvrage qui pose les bases de l'analyse du statut d'artiste pour l'histoire de l'art, les

théorique de Glicenstein, centré sur les mises en exposition des oeuvres d'art, ne lui permet pas d'observer *l'influence des expositions sur le statut d'artiste* qui, pour sa part, implique une tout autre littérature, principalement sociologique, ainsi que le sous-entend déjà le terme « statut ».

Comme nous le verrons dans le chapitre deux, le statut d'artiste et son histoire ne correspondent pas nécessairement à l'idée de l'artiste entretenue par l'histoire de l'art. L'ouvrage de l'entre-deux-guerres signé par Ernst Kris et Otto Kurz représente un point de départ pour la conception de cette idée de l'artiste comme fabrication historiographique. En analysant le matériau historique que sont les biographies d'artiste, les auteurs en ont extrait des modèles et des motifs. L'entreprise a été réactualisée récemment par Catherine Sousslof dans *The Absolute Artist* (1997)<sup>13</sup>.

## **Problématique et méthodologie**

Pour comprendre les implications de ce phénomène sur le statut d'artiste sans y injecter de présuppositions, une démarche de recherche inductive semble plus appropriée qu'une démarche hypothéticodéductive<sup>14</sup>. Dans le cadre d'une démarche déductive, une hypothèse est conçue après un débroussaillage des données et des écrits à propos du sujet. À l'inverse, dans une démarche inductive, il s'agit plutôt de présenter des données en les arrangeant en premier lieu en catégories. C'est ce que nous ferons ici dans le premier chapitre en décrivant les corpus non artistiques de la Documenta 13 et de la 55e Biennale de Venise à travers un premier arrangement. Ceux-ci seront constitués à l'aide des catalogues qui serviront de matériau de base. Ensuite, à partir d'une discussion des thèmes évoqués par ce premier traitement des données, une hypothèse sera formulée au chapitre deux.

---

auteurs utilisent l'expression *Deus Artiflex* pour décrire le caractère magique de génie créateur qui traditionnellement est attribué à l'idée d'artiste (61-69).

<sup>13</sup> Catherine M. Sousslof (1997). *The absolute artist : the Historiography of a Concept*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

<sup>14</sup> Pour une discussion méthodologique, voir : Mireille Blais et Stéphane Martineau (2006). « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », *Recherches qualitatives*, vol. 26, n° 1, p. 1-18, et Pierre Caillé (1994). « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, p. 147-181.

## Cadre théorique

Pour effectuer ce premier arrangement, il est utile de nous référer à la théorie du « réseau » de l'art contemporain, conçue par la philosophe Anne Cauquelin, pour établir un langage qui nous servira dans la présentation des non-artistes. « En termes de communication, le réseau est un système de liaisons multi-pôles, sur lequel peut être branché un nombre non défini d'entrées, chaque point du réseau général pouvant servir de départ pour d'autres micro-réseaux » (2009 : 43). Les *producteurs* dans ce réseau sont les acteurs possédant le plus de connexions ; or dans le cas du réseau international de l'art contemporain, ce ne sont pas nécessairement les artistes, mais davantage les « professionnels de l'art » en général (49). Le langage du réseau nous aide à comprendre le problème à l'étude, car les non-artistes peuvent ainsi être définis *prima facie* comme hors réseau.

Sous la loupe du réseau, la cote d'un artiste est déterminée par son nombre d'apparitions au sein de celui-ci. Les producteurs, nous le répétons, ne sont pas à proprement parler les artistes, mais bien les acteurs du réseau qui possèdent le plus de connexions. Ils peuvent être conservateurs, commissaires, critiques, etc. Ils produisent aussi bien le réseau que les œuvres appelées à s'y intégrer. Les œuvres en tant que telles, de même que les artistes, sont traités par le réseau comme des éléments constitutifs, mais aussi comme des produits. Chaque « acteur » porte ou peut porter plusieurs chapeaux. Enfin, le réseau ne tolère pas l'ambiguïté ; vous êtes dedans ou dehors (56). L'introduction d'éléments non artistiques dans des expositions d'art contemporain semble donner une nouvelle actualité à ces affirmations. C'est cette nouvelle configuration des statuts, s'il en est une, qu'il nous faut découvrir, interroger et comprendre.

Anne Cauquelin oppose deux réalités artistiques soit le moderne et le contemporain. Elle résume sa position ainsi (61) :

Pour rassembler dans une formule ce passage d'une réalité à l'autre [moderne au contemporain], nous pourrions proposer deux définitions : *esthétique* est le terme qui convient au domaine d'activité où sont jugés les

œuvres, les artistes et les commentaires qu'ils suscitent. L'esthétique insiste sur les *valeurs* dites « réelles », substantielles ou encore essentielles, de l'art.

En revanche, *artistique* délimite le champ des activités de l'art contemporain. Le terme insiste sur la *dénomination* : sera dite artistique toute œuvre qui paraît dans le champ défini comme domaine de « l'art ».

Cauquelin continue en affirmant que cela représente « deux idées de ce qu'est l'art, entraînant deux attitudes devant l'œuvre ». Pour nous, cela entraîne aussi deux conceptions du statut d'artiste : l'artiste *créateur* d'une proposition esthétique, « producteur » de l'œuvre, et l'artiste appartenant au réseau, qui est *désigné* comme tel à l'intérieur de celui-ci, mais qui n'y est pas nécessairement « producteur » à proprement parler, ni par ailleurs le seul producteur. Nous pouvons d'emblée noter que nos participants non-artistes sont définis comme tels de par leur non-appartenance au réseau international de l'art contemporain, et non selon quelque jugement esthétique. Par contre, nous verrons au cours de cette recherche que la vision moderne de l'artiste ne s'est pas éteinte avec l'avènement de ce que Cauquelin nomme le régime communicationnel.

Après *Les mondes de l'art* d'Howard Becker (1984), il est simpliste d'affirmer qu'il puisse y avoir un seul réseau de l'art contemporain. Beaucoup des inclusions qui apparaissent comme non artistiques dans ce mémoire surprennent en fait, car elles proviennent d'autres réseaux : celui de la musique expérimentale ou encore de l'art Brut, voire même d'autres réseaux de l'art contemporain. Néanmoins, dans le cadre de ce mémoire, s'est imposée la pertinence heuristique d'unifier en « réseau » un certain monde de l'art qu'on peut, et c'est ce que fait Cauquelin, qualifier de contemporain.

## **Présentation des chapitres**

Le premier chapitre sera dédié à la présentation des participants non-artistes. Nous débuterons chronologiquement par ceux de la Documenta 13 puis enchaînerons avec les non-artistes de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. Nous ne nous contenterons pas d'énumérer les participants, mais nous relèverons aussi la manière dont ils sont décrits dans le catalogue de l'exposition qui les concerne. Les catalogues et les textes des différents auteurs qui les

constituent sont considérés ici comme les sources premières d'information au sujet de nos deux expositions. Malgré les limites de ce fait, nous considérons les catalogues comme l'outil le plus fertile pour comprendre la logique derrière le propos des auteurs sans avoir vu les expositions. Ceci nous permettra une première analyse de traits communs ressortant de la présentation des cas de non-artistes dans ces catalogues, enrichissant notre première classification. Cinq catégories seront élaborées, à savoir : « objets sans signatures », « scientifiques », « membres non-artistes du réseau », « artistes hors réseau(x) » et les « artistes non visuels ». Ces catégories sont construites selon le statut professionnel des participants et la manière dont ceux-ci sont reliés ou non au réseau (sont-ils dedans, dehors, dans un autre réseau de l'art, etc.).

L'enjeu initial de cette classification concerne une meilleure et plus actuelle compréhension du statut d'artiste. Comment le définir ? Quelles sont ces caractéristiques distinctives ? C'est avec ces questions que débute le deuxième chapitre. Dans un premier temps, les définitions proposées par des dictionnaires d'histoire de l'art seront examinées. Dans un deuxième temps, nous relèverons la trajectoire sociohistorique de l'artiste, de son apparition à aujourd'hui, pour définir le statut d'artiste. Cette analyse sociohistorique nous permettra de comprendre plus en détail les paramètres définissant les participants comme non-artistes ainsi que les caractéristiques du statut d'artiste partagées par ceux-ci. Il sera alors évident que lors d'exposition d'art incluant des non-artistes, l'artiste perd son statut privilégié dans la logique expographique, devenant un type de participants parmi d'autres.

Le deuxième chapitre se poursuivra avec l'analyse des textes des commissaires. Nous décortiquerons les arguments qu'ils apportent pour justifier l'introduction de participants non-artistes. Le thème de la « culture visuelle » sera abordé, car il est fortement présent dans les propos des commissaires. Nous verrons comment les « approches visuelles » en histoire de l'art ont pu influencer les commissaires de nos expositions et établir la condition de possibilité de ces insertions non artistiques dans les expositions d'art.

Le troisième chapitre sera dédié à la réception critique de la Documenta 13 et de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. À cette fin, 81 articles de revues d'art nationales et internationales



ont été consultés. Il en ressort une certaine indifférence à l'égard du mélange des participants artistes et non-artistes. Ainsi il semble que ce phénomène ne soit pas polémique, comme Buren l'annonçait dans la foulée de la Documenta 5 en 1972. Nous reviendrons sur ce point en fin de chapitre et pourrons constater que le tumulte occasionné par l'introduction de participants non artistiques et d'artistes bruts ne s'est, somme toute, pas reproduit dans le cas des expositions qui nous intéressent.

Pour cette raison et selon les propositions du chapitre deux au sujet de l'artiste et de l'image artistique, nous postulons qu'il est plus utile maintenant de parler d'exposants que d'artiste afin de désigner les participants d'une exposition d'art. La diversité des catégories d'exposants qui caractérise maintenant ce genre d'expositions étant chose commune et admise par les autres membres du réseau, le terme d'exposant se présente comme une substitution élégante à celui de participant, trop général, et à celui d'artiste, désormais inexact.

## Chapitre 1

Ce premier chapitre est consacré au recensement des participants non-artistes de la Documenta 13 et de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. Ils seront par la même occasion classés selon leur statut professionnel et selon la manière dont ils sont présentés dans les catalogues. Nous pourrons ainsi constater comment s'articule cette ouverture du réseau à des éléments extérieurs. Il y avait 207 participants dans la Documenta 13 dont quatorze appartiennent à la catégorie que nous nous proposons d'étudier. L'exposition internationale de la Biennale de Venise contenait quant à elle 158 participants dont une trentaine sont pertinents pour notre sélection. Nous adoptons dans ce chapitre la démarche descriptive proposée par Nathalie Heinich<sup>15</sup>, et ce, dans le but de ne pas entraver la description du phénomène par des idées préconçues.

Les principaux outils du recensement qui constitue le premier chapitre sont les catalogues de nos expositions. Bien que nous entendions faire usage de références extérieures, l'étude des entrées et des essais contenus dans les catalogues nous permettra de mettre en lumière comment l'introduction de participants extérieurs au monde de l'art s'articule à travers les propos des commissaires<sup>16</sup>. Le catalogue papier de la Documenta 13 est plus inhabituel et polymorphe que celui de la Biennale. Se présentant en trois volumes, il contient beaucoup d'essais et de textes sur des sous-thèmes de l'exposition. Le premier volume, le plus imposant, regroupe cent textes écrits et publiés pendant les quatre années de préparation de l'exposition. Ces textes sont aussi accessibles individuellement sous la

---

<sup>15</sup> Voir : HEINICH, Nathalie (1998). « La posture descriptive », *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit. Justement, pour décrire cette posture de recherche, Heinich écrit : « Ainsi il ne s'agit plus de dévoiler ou de dénoncer la légende de l'artiste maudit véhiculée par le sens commun, mais de mettre en évidence la richesse, la complexité et la cohérence des représentations qui s'y jouent ».

<sup>16</sup> Pour cela, dans la partie concernant la description du corpus, les informations prises dans les catalogues ne seront pas citées dans leur intégralité pour alléger le texte. Ainsi, les trois tomes du catalogue de la Documenta 13 seront cités ainsi : D13.1, D13.2, D13.3. Celui de la Biennale de Venise sera cité ainsi BV.

forme de cahiers. Le deuxième tome est constitué des communications entre la directrice artistique et les artistes. Il contient aussi des photographies dont la principale auteure est Christov-Bakargiev : prises de vue de l'exposition, scènes d'installation, documentation de certaines conférences etc. Ces photographies sont les sources les plus utiles pour comprendre le contenu visuel de l'exposition (contenu des installations, scénographie), car le troisième tome, le catalogue plus « classique » regroupant les entrées des participants, ne propose que peu d'information visuelle. Le catalogue de la Biennale de Venise est constitué de deux volumes dont un est consacré aux pavillons nationaux et l'autre à l'exposition *Palazzo di encyclopedia*, commissarié par Massimiliano Gioni. Il s'agit d'un catalogue traditionnel, présentant des images des œuvres exposées ainsi qu'une entrée descriptive pour chaque participant. Le site internet de la Biennale de Venise n'est pas dédié à une seule édition de la Biennale mais contient de l'information sur les éditions à partir de 2009. *A contrario*, le site de la Documenta 13 contient, en plus des entrées descriptives traitant des artistes (légèrement raccourcies par rapport au catalogue papier), des extraits vidéo d'entrevues, de conférences et autres.

### 1.1 Cinq catégories de non-artistes

Cinq catégories ont été élaborées pour classer les participants non-artistes de nos expositions soit les « objets sans signature », les « savants », les « membres non-artistes du réseau », les « artistes hors réseaux » et les « artistes non-visuels ». La section verra, dans un premier temps, à l'explication des catégories et à une énumération des participants retenus pour chacune d'elles. S'ensuivra une description du travail de chaque intervenant non-artiste, pour chaque catégorie et par exposition, selon les informations fournies par les catalogues et étoffées par quelques références extérieures lorsque ce sera nécessaire.

La première catégorie regroupe des objets sans signature relevant davantage d'une ethnologie ou une anthropologie que d'une histoire de l'art ; ainsi, au sein de la Documenta 13<sup>17</sup>, les petites sculptures surnommées les « Princesses bactriennes » (**Figure 3**) et les

---

<sup>17</sup> Nous y avons aussi inclus Aigner, mais pour des raisons particulières, nous y reviendrons plus loin.

objets détruits lors de la guerre civile libanaise (**Figure 4**) et, à la Biennale, les dessins d'Asie du Sud-est et de Malaisie (**Figure 22, 23**), les exvotos provenant du *Santuario di Romituzzo* (**Figure 24**), les dessins surnommés « *Shaker Gift drawings* » (**Figure 26, 27**), les peintures « tantriques » (**Figure 18**), les « bannières » vaudoues (**Figure 25**) et les dessins dits « paño » (**Figure 28**). Nous qualifions « sans signature » les objets de la première catégorie parce que certains de ces artefacts sont sans intention artistique: c'est le cas de la matière difforme résultant de la guerre civile libanaise. D'autres sont anonymes comme les dessins shakers, les peintures tantriques et les exvotos ou partiellement anonyme comme les bannières vodous. La caractéristique commune de ces objets est donc de se présenter au spectateur avec des degrés divers d'auctorialité, mais toujours sans signature, c'est-à-dire sans l'attribution à un auteur.

La deuxième catégorie est celle des « savants ». Elle comprend des scientifiques, mais aussi d'autres « chercheurs » ayant œuvré dans un domaine en marge de la communauté scientifique comme l'anthroposophie dans le cas de Rudolf Steiner (**Figure 31, 32**). Elle regroupe Horacio Larrain Barros (**Figure 5**), Alexander Tarakhovsky (**Figure 6**), Anton Zeilinger (**Figure 7**), Konrad Zuse (**Figure 8**), Gunnar Richter (**Figure 9**) et Donna Haraway (**Figure 10, 11**) dans la Documenta 13 ; Carl Gustav Jung et Rudolf Steiner dans la Biennale.

Dans la Documenta 13, la présence de Lori Waxman (**Figure 12, 13**) impose à elle seule une catégorie : celle l'« acteur non-artiste du réseau ». En effet, Waxman fait bien partie du réseau de l'art contemporain, mais à titre de critique.

Avec la quatrième catégorie, nous nous approchons un peu plus de l'artiste du réseau. L'art dit historique, l'art moderne et l'art contemporain existent dans leurs propres réseaux plus ou moins connectés. Au-delà de ces trois réseaux très officiels des mondes de l'art, il existe aussi des réseaux moins officiels comme ceux de l'art amateur ou de l'Art Brut qui ont aussi des tentacules internationaux. L'étiquette Art Brut ne peut être séparée de son contexte d'apparition et de son créateur français, Jean Dubuffet (1901-1985). En plus d'initier une collection, Dubuffet, qui était aussi artiste, a promu et défendu l'Art Brut

tout au long de sa vie, tentant de le garder en dehors du marché de l'art. Il y a eu au cours de l'histoire de l'Art brut un long débat sur le statut de ce mouvement dont les principaux protagonistes furent Dubuffet et Szeemann. Dubuffet voulait un art en dehors des institutions artistiques alors que Szeemann trouvait cette attitude « ghettoïsante »<sup>18</sup>. La définition d'Art Brut proposée par Dubuffet en 1949 et reprise par la collection de Lausanne (elle-même créée à partir de la collection de Dubuffet) est la suivante<sup>19</sup> :

Nous entendons par là [Art Brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.

La première idée ici est de décrire un art qui proviendrait d'artistes autodidactes, ayant évolué et créé en dehors *du* monde de l'art : la seconde catégorie est donc constituée « d'artistes hors réseaux », habituellement nommés « amateurs » ou encore *outsiders*. Certains ne sont pas collectionnés en tant que représentants de l'Art Brut. Ce qui est intéressant ici est que leur statut d'artiste est défini non pas en fonction de quelques caractéristiques esthétiques mais bien en fonction de qui les collectionne. On peut mettre dans cette sous-catégorie près de 15 participants de la Biennale de Venise, ce qui représente plus de la moitié de ses 26 non-artistes. Les autres inclusions de cette catégorie relèvent de cas particuliers et ont été reconnus pour autre chose qu'une pratique plastique ou esthétique.

---

<sup>18</sup>À ce sujet voir : Delphine Dori (2011). « Exposer l'Art Brut et l'art contemporain : le rôle des commissaires d'expositions », *Marges*, n°12, [en ligne], <http://marges.revues.org/393>. Consulté le 11 octobre 2014, Valérie Rousseau (2010). « Révéler l'Art Brut : À la recherche d'un musée idéal », dans *Culture & Musées*, n° 16, p. 65-92.

<sup>19</sup> Tel qu'écrit sur le site internet de la collection de Lausanne : [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/art-brut/que-est-ce-que-l-art-brut](https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/que-est-ce-que-l-art-brut) (consulté le 8 mars 2017).

La dernière et cinquième catégorie regroupe des artistes non visuels. Lorsqu'on parle d'art contemporain, on pense habituellement aux arts dits *visuels*. Cela représente une première taxinomie très large qui correspond aux classements des arts par médiums comme la musique, le théâtre, le cinéma, etc. On parle de musique contemporaine, de danse contemporaine et d'art contemporain. Nos expositions mélangent ces grandes divisions disciplinaires. C'est le cas avec Mauri Antero Numminen (**Figure 14**), Erkki Kurenniemi (**Figure 15**), Jérôme Bel (**Figure 16**) ainsi que les invités de la résidence *On Retreat* (**Figure 17, 18**) qui sont respectivement musiciens, chorégraphe et écrivains. Ils figurent tous dans la Documenta 13. Le dramaturge Marco Paolini est le seul membre de cette catégorie dans la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. Ces artistes non visuels minent l'association « art contemporain » et « art visuel ». Cette dernière appellation perd alors de sa pertinence au profit d'un réseau « art contemporain » ouvert à tous les médiums sans discrimination. Ce phénomène n'est par ailleurs pas nouveau, spécialement dans le cas de la danse et de la musique, comme le démontre par exemple l'ouvrage *Danse et art contemporain* (2011) dans lequel on retrace l'histoire des associations entre ces deux « arts »<sup>20</sup> depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle.

Ce premier classement des participants soulève déjà des questions. Par exemple, Hilma Af Klint, incluse dans la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise n'a pas fréquenté le monde de l'art de son vivant, alors pourquoi ne pas l'avoir intégrée dans les artistes hors réseau ? C'est que son œuvre y est entrée après sa mort, et elle est maintenant considérée comme une « pionnière de l'abstraction »<sup>21</sup>. Nous avons choisi de garder le cadre théorique que nous avons établi plus tôt en traitant les participants qui ne font pas partie du réseau de l'art contemporain dans son « état » actuel. Dans ce sens, Klint a été exclue à cause de sa reconnaissance posthume. Le classement a été réalisé principalement à partir des informations fournies par les catalogues. Comme nous le verrons, les artistes et les non artistes ne sont pas présentés de la même manière dans ceux-ci. Ainsi il est possible de

<sup>20</sup> Rosita Boisseau, Christian Gattinoni, et Laurent Philippe (2011). *Danse et art contemporain*, Paris : Nouvelles éditions Scala. La recherche exposée dans ce livre relève entre autre que les collaborations entre artistes « visuels » et chorégraphes se sont multipliées au tournant du 20<sup>e</sup> siècle avec entre autres les Ballets russes (1909-1929) sous Serge Diaghilev (1872-1929) (5).

<sup>21</sup> Voir à ce sujet : Müller-Westermann, Iris, Jo Widoff, et David Lomas. 2013. Hilma af Klint: a pioneer of abstraction. Ostfildern: Hatje Cantz.

déterminer leur appartenance à partir de ces textes descriptifs. Finalement, avec la quantité importante de participants impliqués dans la Documenta 13 et la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, il se peut que certains cas plus ambigus nous aient échappé. Néanmoins, cela ne mine pas notre recherche, car les cas retenus fournissent un matériau pertinent à analyser. La partie qui suit dénombre les participants non-artistes par catégorie puis par exposition.

### **Documenta 13**

À l'entrée du Fridericianum, dans le « Cerveau » (salle voulue comme « le générateur d'idées » de la Documenta 13) (**Figure 18**), des petites sculptures de chlorite et de stéatite (avec des parties en calcaire) provenant de l'ouest de l'Asie centrale (2500-1500 B.C.) siègent dans des boîtes de verres : ce sont les « princesses bactriennes<sup>22</sup> ». Elles sont des objets anonymes et qui ne relèvent certainement pas de l'art contemporain, mais elles ont une place au sein d'une histoire de l'art<sup>23</sup>. Elles sont donc extérieures au réseau international de l'art contemporain, mais présentes dans le domaine de la recherche, en archéologie et en histoire de l'art. Dans le contexte de l'exposition, elles peuvent être interprétées, par leur délicatesse et leur fragilité, comme une métaphore de la possibilité de rassembler des fragments en une totalité (D13.3 40). Dans le « cerveau » étaient aussi exposés des objets détruits pendant la guerre civile libanaise (1975-90). Ces objets informes constitués de métaux, de vitre et autres matériaux fondus résultent de bombardements et proviennent du Musée national de Beyrouth. Pour Christov-Bakargiev, ces objets représentent les thèmes au cœur de la section du Cerveau, soit les notions de conflit, de trauma, de destruction, d'effondrement et de rétablissement (D13.3 102). Ces objets et les Princesses bactriennes sont les « objets sans auteurs » de la Documenta 13.

Les savants sont nombreux dans l'exposition de Carolyn Christov-Bakargiev. Alexander Tarakhovsky (1955) est un chercheur en épigénétique<sup>24</sup> étudiant l'influence de facteurs extérieurs sur nos gènes. Son inclusion dans l'exposition est fondée sur son intérêt

<sup>22</sup> Ainsi désignées dans le catalogue.

<sup>23</sup> Voir par exemple : P. Amiet (2010). « Princesses De Bactriane ou gracieuses mères trans-élamites ? », *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 104.1, 3-7, ou Agnès Benoit (2010). *Princesse De Bactriane*, Paris : Louvre éditions.

<sup>24</sup> Pour une définition complète du terme voire l'article d'*Universalis* : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epigenetique/> [consulté le 8 mars 2017].

pour les manières dont la connaissance peut non seulement être située en relation à son propre champ d'études, mais peut aussi s'étendre, au-delà des champs d'études distincts, vers la vie humaine et une approche holistique du monde (D13.3 122). Son installation était constituée de plus de 80 000 fioles contenant chacune 60 000 gènes, disposés sous la forme d'une bibliothèque, empruntant en quelque sorte les codes expographiques de l'art conceptuel. Anton Zeilinger, chercheur dans le domaine de la physique quantique proposait quant à lui une installation qui, grâce au travail du scientifique au sujet du comportement des photons à un niveau quantique, « renouvèle la discussion et la définition de la réalité » (192). Un autre chercheur, Konrad Zuse (1910-1995) est décrit dans le catalogue comme l'inventeur du premier ordinateur, c'est-à-dire une machine programmable fonctionnant avec un langage binaire. Sur le site internet de la Documenta 13, il est présenté comme un artiste et un inventeur, car, autodidacte, il créait aussi des peintures, des aquarelles et des gravures. Ses « œuvres » figuraient dans la Documenta 13, de même que certaines de ses inventions disposées sur piédestal. Gunnar Richter, toujours dans la Documenta 13, est cofondateur et directeur du *Musée mémorial de la Deuxième Guerre mondiale de Breitenau*<sup>25</sup> situé à Guxhagen. Des diapositives avec bande audio provenant de son travail sur le génocide commis par la Gestapo aux environs de Guxhagen à la fin de la Deuxième Guerre mondiale étaient projetées dans le parc Karlsaue<sup>26</sup>. L'installation permettait de revivre chronologiquement le processus de sa recherche et son intégration dans l'université gratuite organisée par Joseph Beuys dans le cadre de la Documenta 7 (1982). C'est alors l'action de Joseph Beuys qui avait valu à Richter d'être inclus dans l'évènement. Cette fois, il l'était sans cette médiation d'un artiste. Ce qui n'est pas le cas de Donna Haraway qui est associée à l'artiste danois Tue Greenfort. Dans une cabane originellement construite pour les cygnes noirs du parc *Karlsaue*, *The Worldly House : An Archive Inspired by Donna Haraway's Writings on Multispecies Co-Evolution, Compiled and Presented by Tue Greenfort* prend la forme de « matériel d'artiste », textes, livres, vidéos et documentations de projets artistiques traitant de la relation entre humains et non-humains (D13.3 318). Malgré son association avec un artiste, Donna Haraway, qui est professeure au département

<sup>25</sup>Site internet du mémorial de Breitenau  
<http://www.memorialmuseums.org/eng/staettens/view/49/Breitenau-Memorial> [consulté le 8 mars 2017].

<sup>26</sup> Une série de petites cabanes étaient installés dans ce parc faisant référence à *Monte verità*, une communauté artistique expérimentale établie en 1900 près de Ascona en Suisse.



d'histoire de la conscience et d'études féministes en Californie, est bien incluse dans le catalogue comme les autres artistes et non-artistes ce qui fait d'elle une participante scientifique.

Lori Waxman, critique artistique<sup>27</sup> figure seule dans sa catégorie, membre non-artiste du réseau. Elle « exposait » son projet nommé *60 Word/min art critic*. Dans cette « installation », Waxman se proposait de commenter le travail de n'importe quel « artiste » qui le lui montrait. L'installation de Waxman est considérée dans le catalogue comme une installation artistique.

Le seul exposant pouvant sans doute être classé comme artiste hors réseaux dans la Documenta 13 est Koribiman Aigner (1885-1966). Aigner était fils de fermier. Prêtre, il enseignait le dessin dans un monastère avant d'être déporté au camp de concentration de Dachau pour son opposition au régime nazi. Pendant son incarcération, il aurait créé une nouvelle variété de pommes par jour les nommant KZ-1, KZ-2, KZ-3 et KZ-4. (KZ est l'abréviation pour « camp de concentration. ») Un pommier KZ-3 a été planté dans le parc *Karlsaue* pour la Documenta 13. Des dessins de Aigner ont aussi été exposés à Kassel au *Fridericianum*. Ces dessins représentent des pommes et des poires, sont de la taille d'une carte postale et d'une facture assez scolaire. Ils étaient groupés par six dans de grands cadres blancs. Aigner est le seul artiste hors réseaux de la quinquennale dans ce classement.

On retrouve aussi dans l'exposition de Christov-Bakargiev des artistes non visuels, dont deux musiciens. Mauri Antero Numminen est un musicien ayant exploré plusieurs styles dont le jazz, la musique classique et la musique électronique. Le catalogue de la Documenta le décrit comme un performeur idiosyncrasique expérimental, pionnier de la musique électronique, ayant notamment collaboré avec Erkki Kurenniemi ; collaboration aboutissant à la création d'un des premiers synthétiseurs de musique électronique. Les performances de Numminen, programmées tout au long des 100 jours de la Documenta 13, portaient toutes sur le philosophe Ludwig Wittgenstein. Kurenniemi, évoqué ci-dessus,

---

<sup>27</sup> Elle écrit entre autres pour le *Chicago Tribune* et a souvent contribué à *Artforum*.

faisait aussi partie de la sélection de la Documenta 13. En fait, la quinquennale proposait ce qu'elle nomme « la première rétrospective de l'artiste inventeur » (D13.3 218). Certaines de ses inventions étaient disposées sur piédestal comme celles de Richter. Une seconde partie de l'installation était constituée de documents écrits, audio et audiovisuels relatant le parcours artistique de Kurenniemi. Jérôme Bel est quant à lui chorégraphe. Deux projets, réalisés en collaboration avec le théâtre Zora de Zurich et ses acteurs atteints de désordres mentaux, ont été interprétés et diffusés dans l'ancien Kaskade Cinema originellement dessiné par Paul Bode (1903-1978). Les chorégraphies de Bel sont décrites comme permettant un espace discursif dans lequel les perturbations mentales ne sont pas extérieures, occultées par l'écran d'une rectitude politique, mais intégrées au discours visuel et langagier. Les écrivains de la résidence *Chorality, A writer residency* sont aussi des artistes non visuels. Les cinq résidents, Etel Adnan, Mario Bellatin, Marie Darrriussecq, Aaron Peck, Atiq Rahimi, Adana Shibli, Enrique Vila-Matas et Alejandro Zambra, étaient invités à travailler, incognito, dans un restaurant chinois situé à une extrémité du parc Karlsau. L'entrée de catalogue au sujet de cette résidence est plutôt courte, mais Carolyn Christov-Bakargiev nous en dit davantage sur son intention dans son essai d'ouverture. Le projet voudrait révéler la « voix intérieure » qui existe lorsque nous écrivons ou lisons. La résidence se veut un endroit de « choralité », décrit comme une pause dans le rythme effréné de la vie contemporaine.

### **Biennale de Venise**

La 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, s'étant tenue l'année suivante, réunissait quasiment deux fois plus de participants non artistes dont beaucoup étaient anonymes. Ce sont des « objets sans signatures ». Dans cette catégorie, qui regroupe ici six entités, on retrouve notamment des bannières vaudoues provenant d'Haïti. Les auteurs de certaines d'entre elles sont précisés dans le catalogue (BV 428), mais la plupart demeurent anonymes. De plus, il n'y a que peu d'information sur ces auteurs. Le texte décrivant les bannières est plutôt orienté vers la culture vaudoue en général et rappelle, par exemple, que ces bannières possèdent un usage pratique rituel<sup>28</sup>. Les dessins surnommés « *Shaker Gift*

---

<sup>28</sup> Pour une discussion au sujet du mélange entre art vaudou et art contemporain, voir ROBERT, Arnaud (2008). « Ouvert pour cause d'inventaire. L'histoire partagée du Vodou et de l'art contemporain », dans

*Drawings* » ont été créés par les membres d'une communauté religieuse principalement établie aux États-Unis, les Shakers. Étant vues davantage comme des outils (principalement ritualistique) que comme des décorations, ces images seraient les seules permises dans cette société autrement aniconique<sup>29</sup>. Les peintures dites « tantriques » sont aussi considérées comme des outils, c'est-à-dire des objets utilitaires et non comme des objets de pure contemplation. Les dessins choisis se nomment *linga*, un terme qui, dans la culture visuelle hindoue, signifie généralement phallus, mais aussi « représentation de dieu ». Contrairement aux deux cas précédents, les dessins « *paños* » ne sont pas des images directement liées à une pratique religieuse, mais plutôt des dessins provenant du milieu carcéral américain. Ils sont associés à une culture mexicaine américaine et sont créés à partir de divers matériaux ; *pañó* signifiant drap ou guenille. Le texte du catalogue à leur sujet évoque le pouvoir de symbolisation identitaire, le pouvoir de préservation d'une mémoire collective et celui d'expression spirituelle que ces images possèdent. Les dessins provenant des excursions de Hugo A. Bernatzik en Malaisie sont aussi dans la Biennale pour la *richesse* de leur imagerie. Toutefois, elles y sont peut-être davantage grâce aux circonstances spéciales de leur création. En effet, ces illustrations ont été effectuées par des personnes « isolées » de la modernité qui « dessinaient » pour la première fois. Bernatzik est reconnu comme un pionnier de l'ethnologie<sup>30</sup>, ce qui place ces dessins dans une position ambiguë par rapport à la catégorie des « savants ». Cependant, les illustrations n'ont pas été réalisées par Bernatzik lui-même et elles ne constituent pas non plus son travail ethnologique à proprement parler puisque ce dernier est essentiellement d'ordre textuel ; pour cela, nous l'avons placé dans la catégorie des objets sans signatures. Les exvotos sont habituellement de petites peintures ou plus rarement des statues déposées en des endroits de pèlerinages ou des endroits sacrés en signe de commémoration, de prière ou de

---

*Vodou*, dir. HAINARD, Jacques, MATHEZ, Philippe et ACHINZ, Oliver, Genève : Musée d'ethnographie de Genève, 411-429.

<sup>29</sup> Pour en savoir plus sur la production imagière de cette communauté voir J. Sarbanes (2009). « The Shaker Gift Economy: Charisma, Aesthetic Practice and Utopian Communalism », *Utopian Studies*, vol. 20, n° 1, p. 121-140, et Carol Crown (2003). « Prophecy, art, and Shaker gift drawings », *Art History*, vol. 26, n° 4, p. 602-605.

<sup>30</sup> Voir par exemple : Hugo Adolf Bernatzik (1970). *Akha and Miao: problems of applied ethnography in farther India*, New Haven : Human Relations Area Files. [1947].

remerciements<sup>31</sup>. Ceux sélectionnés par la Biennale de Venise proviennent du *Santuario di Romituzzo*, situé dans la ville de Poggibonsi en Italie. Ce sont des objets tridimensionnels représentant des parties de corps comme des têtes, des jambes, des pieds des mains, des bras, des bustes et autres fragments détachés du corps humain. Accumulée au cours de plusieurs siècles, la collection originale compte plus de 5000 artefacts. Ils ont été déposés au sanctuaire en guise de prière ou pour exprimer de la gratitude envers un tableau anonyme qu'on créditait de pouvoirs de guérison. Pour les organisateurs de l'exposition, ces exvotos représentent « un index troublant du pouvoir des images<sup>32</sup> » (BV 391).

Carl Gustav Jung (1875-1961) est principalement connu comme un pionnier de la psychanalyse. Il est cependant présenté dans la Biennale davantage pour son côté mystique que pour ses contributions scientifiques. Le *Livre rouge*, inclus dans la sélection de l'exposition, a été conçu selon le modèle des manuscrits enluminés médiévaux. On trouve dans ce livre des descriptions visuelles et textuelles des « visions » de Jung accompagnées de leurs interprétations. Le livre contient aussi d'autres illustrations « symboliques ». Le *Livre rouge* est mentionné dans le texte d'introduction du commissaire. Gioni précise que le livre, disposé comme toute première œuvre dans le parcours du pavillon central des *Giardini*, introduit le thème de la « méditation sur des images intérieures et des rêves » (BV 24) ; thème présent tout au long de l'exposition. Nous reviendrons sur le thème de l'image en deuxième chapitre. Jung est le seul « savant » de la Biennale.

D'autres que Dubuffet ont adopté l'appellation d'Art Brut et ont collectionné des œuvres dans cette perspective. Ce fut le cas de Bruno Decharme<sup>33</sup>. Certains participants de la Biennale font partie de sa collection et peuvent aussi être considérés comme artiste hors du réseau de l'art contemporain. Ainsi le terme Art Brut a été récupéré par certains. Il n'est pas toujours utilisé en référence uniquement à la collection de Dubuffet. C'est pourquoi le terme plus englobant d'artiste hors réseaux semble plus pertinent pour cette recherche. Les

---

<sup>31</sup> « Term for a panel painting, usually small, or, more rarely, a statue, donated as a token of remembrance, entreaty or thanks by individual believers or communities and hung at sites of pilgrimage or holy places. » *Oxford precise dictionary of art term*, adresse, consulté le 25 octobre 2016.

<sup>32</sup> « (...) an overwhelming index of the power of images. »

<sup>33</sup> La collection se nomme *abcd*. Le contenu est disponible sur ce site : <http://abcd-artbrut.net>, consulté le 23 novembre 2016.

participants hors réseaux collectionnés par Decharme sont Achilles G. Rizzoli (1896-1951) qui est décrit comme un technicien en dessin d'architecture et comme un célibataire ayant habité avec sa mère presque toute sa vie. Il consacrait son temps libre à la création de dessins architecturaux représentant des édifices imaginaires. Friedrich Schroder-Sonnenstern (1892-1982) a commencé sa pratique « artistique » à l'âge de 57 ans. Les images incluses dans *Le palais encyclopédique* représentent des démons, des bêtes, des femmes, accompagnées de symboles comme des « cœurs, spirales, yeux, croix, serpents, arcs-en-ciel, et des soleils anthropomorphiques » (BV 412). Il n'a pas, comme Lesage d'ailleurs, travaillé complètement à l'écart d'un réseau de l'art plus institutionnalisé, officiel, puisqu'ils étaient tous deux en contact avec des surréalistes.

Il y a plusieurs autres artistes hors réseaux dans la Biennale, mais qui ne sont pas dans des collections d'Art Brut. Arthur Bispo do Rosário (1910-1989) croyait avoir été choisi pour présenter à Dieu, à la fin des temps, tout ce qui valait la peine d'être sauvé sur Terre. Il fut interné après avoir mentionné cette vision à son entourage. Pendant son internement, il créa plus de 800 tapisseries, sculptures et vêtements en préparation du jour J. Une quinzaine de ces œuvres avaient été sélectionnées pour la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. Frédéric Bruly Bouabré est un personnage plus complexe. Encore une fois, le texte descriptif du catalogue situe le moment décisif de la vie de Bouabré autour d'une vision, d'un évènement mystique. Cet évènement aurait conduit Bouabré vers une recherche au confluent de la « philosophie, de l'anthropologie, du mysticisme et de la diplomatie » (BV 384). Le corpus choisi pour la Biennale fait partie d'une série encore en production constituée de centaines de dessins réalisés avec des matériaux humbles sur des feuilles de la taille de cartes postales. Ce sont aussi des cartes qui sont exposées dans le cas d'Aleister Crowley (1875-1947) et Frieda Harris (1877-1962). Crowley, qui semble être le personnage le plus important de ce duo puisque c'est principalement de lui dont il est question dans l'entrée du catalogue, a créé sa propre religion, Thelema, après avoir vécu une illumination. La majorité des cérémonies de Thelema auraient été constituées « d'actes sexuels ritualisés, particulièrement ceux que la société considérait comme les plus

tabous<sup>34</sup> » (BV 387). C'est de sa collaboration avec la peintre Frieda Harris, dont l'histoire est éclipsée du texte descriptif, que vont naître les objets présentés dans l'exposition, soit une révision des cartes de tarot traditionnelles. Emma Kunz (1892-1963) pour sa part croyait posséder des pouvoirs paranormaux. Elle utilisait ses dessins pour canaliser l'énergie lors de rituels de guérisons. Le texte du catalogue, après une brève biographie de Kunz, ouvre sur une histoire plus large d'images « qui guérissent ». Comme Frédéric Bruly Bouabré, Rudolf Steiner (1861-1925) a contribué à plusieurs sphères de la société. Il est décrit dans le catalogue pour son apport à « la philosophie, l'art, l'architecture, la danse, l'éducation, la religion, la médecine, le théâtre, la *social theory* et l'agriculture. » Il est aussi le fondateur de l'anthroposophie, une discipline cherchant à « codifier » les bases scientifiques du spirituel et de la métaphysique (BV 415). Les photographies incluses dans la Biennale représentent les dessins et diagrammes esquissés par Steiner durant ses cours et elles ont été prises par Emma Stole au fil des conférences prononcées par Steiner à travers l'Europe. Les images qui en résultent sont décrites dans le catalogue comme représentant la « pensée » de leur auteur (BV 415).

D'autres artistes hors réseau se retrouvent dans la Biennale de Venise, mais ne sont pas présentés comme des « illuminés » ou des « mystiques ». Levi Fisher Ames (1843-1923) était luthier dans le Wisconsin. Tout au long de sa vie, il a créé de remarquables petites sculptures représentant des animaux et des bêtes imaginaires. Une grande quantité de ces sculptures sont conservées à la fondation Kohler.<sup>35</sup> À partir des années 1880 et pendant plus de trente ans, Ames promena ces sculptures à travers la région, déployant pendant ces présentations publiques un spectacle narratif autour de ses figures. Marion Auriti (1891-1980) occupe la couverture du catalogue de l'exposition de Massimiliano Gioni et c'est le nom de son œuvre qui fournit le titre de l'exposition : *Palais Encyclopédique*. Auriti était garagiste à son compte et tenait aussi un atelier d'encadrement. Il peignait, dans cet atelier, des copies de toiles de grands maîtres italiens. L'œuvre figurant dans la Biennale, par contre, est une maquette architecturale de plus de 3

---

<sup>34</sup> « *ritualized sex acts, particularly those society considered the most taboo* »

<sup>35</sup> Fondation Kohler, <http://www.kohlerfoundation.org/preservation/major-collections/levi-fisher-ames/>, consulté le 23 novembre 2016.

mètres de haut représentant un « musée encyclopédique » dans lequel devaient être rassemblés tous les accomplissements importants de l'humanité. Le projet n'a jamais abouti et la maquette a été exposée seulement deux fois durant la vie d'Auriti<sup>36</sup>. James Castle (1898-1977) est né sourd et muet. Il n'a jamais appris le langage des signes et est décrit dans le catalogue comme n'ayant jamais vraiment participé à la société. Ses œuvres, des dessins et des collages, sont conservées à la *James Castle Collection and Archive* situé à Boise dans l'Idaho. Les petites maisons de Peter Fritz ont été découvertes par hasard dans un magasin de seconde main par l'artiste Oliver Croy. Après des recherches aux côtés du critique d'architecture Oliver Elser, Croy et Elser découvrirent que les maisons avaient été réalisées par un courtier d'assurance, Peter Fritz. Les petites sculptures sont comparées à un inventaire « presque-encyclopédique » de l'architecture régionale (BV 387).

La 55<sup>e</sup> Biennale de Venise présentait aussi une série de monologues concernant des lexiques d'objets et de techniques sur le point de disparaître comme la confection de meules de foin. C'était l'œuvre du dramaturge Marco Paolini, le seul artiste non visuel de l'exposition de Gioni. Paolini est reconnu pour ses mises en scène minimalistes où souvent un seul acteur performe un monologue.

## 1.2 Premières conclusions

Après avoir délimité et présenté notre corpus, quelques remarques s'imposent. D'abord, un thème ressort dans la sélection de non-artistes de nos deux expositions. Il s'agit de ce que nous nommons les « images opérantes ». Ces images ou objets ne sont pas réalisés comme image de contemplation, destinée à la délectation du spectateur. Les dessins de Kunz, les cartes du tarot revisités par Crowley et Harris, tout comme les images qui résultent du travail scientifique des savants de la Documenta 13, ne répondent pas à cette définition kantienne d'un art désintéressé. Ces images et ces objets font plutôt référence aux recherches sur la réception et l'utilisation des images dans l'histoire telle qu'initiées par David Freedberg avec *The Power of Images : Studies in the History and*

---

<sup>36</sup> Devant un magasin et dans une banque de la ville de Philadelphie.

*Theory of Response*, en 1989<sup>37</sup>. Dans ce livre, l'auteur a rassemblé des essais traitant de tous genres d'images et ne se limitant donc pas aux seules images artistiques. Freedberg ne s'est pas attardé dans ses recherches aux créateurs de ces images, mais bien à la « réponse » que celles-ci déclenchent, réponse qu'il caractérise comme « le symptôme de la relation entre une image et son propriétaire » (BV xxii).

La récurrence de la question de l'image au sein de nos deux expositions colore le propos initial du mémoire, d'abord préoccupé par l'élargissement du statut d'artiste dans les expositions d'art internationales et suggère, à la lumière de ce qui précède, qu'une telle recherche ne pourra pleinement s'élaborer sans aborder aussi le nouveau statut de l'image artistique et la re-définition de celle-ci par les historiens qui la conceptualisent.

Enfin, notons que certaines catégories que nous proposons sont clairement plus investies dans une ou l'autre de nos expositions. Les artistes hors réseaux forment plus des deux tiers des participants non-artistes de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise alors que Aigner est le seul figurant dans cette catégorie dans la Documenta 13. Ce sont plutôt les scientifiques et les artistes non visuels qui dominent la sélection de non-artistes de cette dernière, représentant chacun un tiers des participants retenus pour notre travail (un peu plus pour les savants). Le cinquième des non-artistes de chaque exposition se retrouve dans la catégorie des images sans signature ce qui en fait une catégorie également (toute proportion gardée) très investie dans chacune des expositions. Ces différences dans les catégories dominantes de non-artistes au sein de chacune des deux expositions à l'étude, sous-entendent que la sélection mixte d'artistes et de non-artistes, qui nous mènera bientôt à la notion d'exposant, ne relève pas nécessairement d'une même proposition de la part des commissaires, mais que, au contraire, une telle mixité peut être utilisée à diverses fins.

Ainsi la Documenta 13 semble tenter d'établir un modèle futur d'exposition d'art dans lequel les artistes prédominent certes, mais où les non-artistes jouent un rôle-clé dans

---

<sup>37</sup> On peut aussi penser à l'ouvrage de Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art* (1996). Nous reviendrons sur cet ouvrage lorsque la période médiévale sera abordée directement, en chapitre deux.



l'établissement d'un propos dépassant les questions de l'art et de l'esthétique. On peut remarquer la chose du fait que c'est souvent le contexte de création des images, (notamment pour l'inclusion des scientifiques, mais aussi pour celle des objets informes du musée de Breitneau) qui constitue la motivation première de leur sélection. Les textes du catalogue et celui de la commissaire abordent, à travers la présentation des scientifiques par exemple, des questions qui touchent aux sciences naturelles avec Alexander Tarakhovsky, Anton Zeilinger et Donna Haroway qui, tous trois, font ou ont fait des recherches remettant en question certains présupposés scientifiques présents dans la société. L'importance que prennent les artistes non visuels dans la sélection de la Documenta 13 complèterait ce nouveau modèle, qui tend à sortir du champ de l'art, en présentant une exposition d'art contemporain qui n'est pas refermé sur elle-même, ni dans ses sujets, ni dans ses références, ni dans ses catégories.

L'exposition de Gioni, au contraire, tend plutôt vers le passé en revenant par exemple sur le thème de l'encyclopédie. Néanmoins, son exposition, comme plusieurs l'ont remarqué<sup>38</sup>, et cela particulièrement à travers sa sélection de non-artistes, tend davantage vers le cabinet des curiosités et les « chambres des merveilles » que vers les tentatives encyclopédiques de Diderot ou de l'*Encyclopædia Britannica*. Le bestiaire de Levi Fisher Ames, les sculptures collages de Castle et les maisons de Fritz, par exemple, évoquent une époque où les catégories (beaux-arts, artisanat, objets anthropologiques, jouets, etc.) se côtoyaient dans ces chambres indifférentes aux hiérarchies modernes. Une histoire du musée, et par la bande, des expositions, peut être retracée à partir de ces chambres des merveilles. Selon Patricia Falguières, il importe de faire la différence entre les cabinets de curiosité et les chambres de merveilles, les premiers étant issus de l'obsolescence des seconds (Falguières 2003 : 54). C'est Julius von Schlosser, avec la parution de son livre *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, qui avait braqué une nouvelle lumière vers ces collections et sur leurs relations avec les musées modernes au début du 20<sup>e</sup> siècle. L'auteur était alors à contre-courant à une époque où de grands historiens voulaient définir le musée moderne justement par la classification de ces objets en

---

<sup>38</sup> Nous passerons en revue la réception critique en détail au chapitre 3.

opposition avec le bric-à-brac des cabinets (Schlosser 2012)<sup>39</sup>. Pour Schlosser, ces cabinets (il ne fait pas de différence entre les cabinets de curiosités et les chambres de merveilles, cette distinction étant l'apport de Falguières) représentent l'enfance du musée. Et l'auteur va plus loin en reculant dans l'histoire jusqu'à l'époque de la Grèce hellénique en passant par l'Empire romain, le Moyen-Âge jusqu'à la Renaissance tardive pour démontrer que les collections ouvertes au public à ces époques [dans les temples païens et les églises chrétiennes principalement] se rapprochaient davantage du musée, de par la multitude et la diversité des objets qui y co-habitaient,<sup>40</sup> mais, entretenaient néanmoins un lien avec les paramètres muséaux plus tardif, en étant ouverts au public. La sélection des non-artistes de l'exposition de Gioni évoque donc une période « préartistique » de l'art dans laquelle, comme nous le verrons en chapitre 2, l'artiste est absent.

Un autre aspect de la sélection de participants non artistes de l'exposition thématique de la Biennale est l'évocation de la figure de l'artiste marginal. Souvent la biographie des non-artistes, particulièrement celle des artistes hors réseaux, semble être la raison première de leur sélection; c'est le cas de Bruly-Bouabré, de Steiner et de Konrad Zuse. D'ailleurs, la partie biographique des entrées du catalogue de l'exposition constitue souvent la majeure partie du texte dans le cas des non-artistes [alors que celle des artistes donne plus de place à la démarche artistique]. Les artistes hors réseaux de l'exposition de Gioni sont majoritairement liés au mysticisme et à des récits de vies particuliers qui semblent être extraordinaires et en contraste complet avec celle du citoyen rangé. Pour approfondir cette récurrence du thème de la vie de l'artiste, de même que pour comprendre comment s'est dessinée la situation décrite dans ce chapitre, il nous faut maintenant étudier le développement du statut d'artiste et comment celui-ci a été perçu à travers l'histoire.

---

<sup>39</sup> Voir à ce sujet l'introduction de P. Falguières écrite dans le cadre de la réédition du livre de Schlosser en 2012 sous les éditions Macula.

<sup>40</sup> C'est la thèse présentée par Schlosser dans l'introduction de son étude du cabinet de Ferdinand II, dont il est le responsable au même moment.

## Chapitre 2

Quel sens donner à cette inclusion de participants qui ne sont pas des artistes, mais qui figurent dans l'exposition au même titre que ces derniers ? Cette liberté prise par les commissaires a-t-elle des conséquences sur la définition de l'artiste ? Pour répondre à cette question, il importe de nous arrêter d'abord aux définitions existantes. À cette fin, nous nous attarderons aux principaux dictionnaires d'histoire de l'art. Ces définitions étant insuffisantes pour notre étude, il faudra se tourner vers la sociologie de l'art. Les travaux de Nathalie Heinich, de Raymonde Moulin et de Jean-Michel Menger seront convoqués afin de tracer un portrait sociohistorique de l'artiste et des différents facteurs ayant infléchi son statut.

### 2.1. Dictionnaires

Les principaux dictionnaires de la discipline fournissent une réponse préliminaire et constituent une sorte de passage obligé lorsqu'on veut décrire une notion aussi centrale pour l'histoire de l'art que le statut d'artiste. Nous avons examiné le texte proposé à l'entrée « artiste » d'une quinzaine de dictionnaires spécialisés publiés entre 1766 et 2015<sup>41</sup>. Cette analyse démontre en premier lieu un non-intérêt de la plupart des ouvrages pour le sujet. Il n'y a en effet aucune entrée « artiste » dans 12 des 16 dictionnaires consultés. De plus, ce ne sont pas nécessairement les plus anciens qui négligent la notion, mais aussi de très récents comme l'*Oxford Concise Dictionary of art terms* réédité en 2009. On note la même absence dans le *Thames and Hudson Dictionary of Art and Artist* (2004) de même que dans le *Dictionnary of Art and Artists* (1997) de Peter et Linda Murray. Il est peut-être plus compréhensible qu'un dictionnaire des artistes ne propose pas de définition de ce qu'est un artiste tout comme un dictionnaire de la langue française ne contient pas de définition de la langue française, mais l'absence d'entrée « artiste » dans un dictionnaire des *termes* de l'art est plus troublante car ces dictionnaires sous-entendent en fait qu'est artiste celui ou

---

<sup>41</sup>Pour la liste des dictionnaires consultés, voir la rubrique Dictionnaires de la bibliographie du présent mémoire, p. 77.

celle qui produit de l'art, déplaçant le problème vers la définition de l'art, sujet trop vaste pour que nous l'abordions ici.

L'entrée artiste du *Dictionnaire international des arts* de Pierre Cabanne (1979) se limite à quelques lignes. Le texte propose deux visions de l'artiste : l'une associée au faire (l'artiste crée une œuvre d'art), l'autre associée à l'idée (l'artiste conçoit l'œuvre, mais une tierce personne peut la réaliser). Ces deux visions restent très ancrées dans une logique plutôt classique où l'art paraît émaner directement de l'artiste. C'est ce que Anne Cauquelin nommerait une vision *moderne* de l'art et de l'artiste, associée à l'œuvre plutôt qu'au contexte.

Des dictionnaires plus modernes comme le *Dictionnaire des termes d'art et d'archéologie* (2007) présentent un point de vue sociologique en racontant une « histoire » du statut d'artiste en Occident, du Moyen-Âge à l'époque moderne. L'entrée la plus importante se retrouve paradoxalement en ligne dans le *Oxford Concise Dictionary of art terms* (il n'y en avait pas dans la version imprimée de 2009). Cet article très détaillé constitue l'étude la plus approfondie parmi les différents dictionnaires consultés. Il démontre bien la dualité qui caractérise la définition de l'artiste. L'entrée se décline en deux articles : l'un provenant de l'histoire de l'art et un deuxième retraçant les principales contributions de la sociologie de l'art à la question. On peut y voir se développer les deux mêmes définitions différentes de l'artiste évoquées dans notre cadre théorique. D'une part, on définit l'artiste de l'intérieur, il est le concepteur d'une œuvre. D'autre part, on le définit de l'extérieur c'est-à-dire l'artiste est un membre d'un réseau qui s'autodésigne à cette fin. Comme le fait l'entrée internet de l'*Oxford Dictionary*, il faut se tourner vers une sociologie de l'art pour obtenir (et produire) des informations sur le statut d'artiste tel qu'il s'incarne en des individus spécifiques et non tel qu'il est véhiculé par une normativité canonique.

## 2.2. La trajectoire historique du statut d'artiste selon Nathalie Heinich

Nathalie Heinich est une des premières sociologues francophones à s'être intéressée au statut d'artiste<sup>42</sup>. À travers un travail qui s'étend sur plusieurs années, elle a publié maints ouvrages à ce sujet<sup>43</sup>. Ces travaux sont réunis dans *Être artiste*, publié en 1996<sup>44</sup>. L'évolution historique du statut d'artiste peut, selon l'auteure, se diviser en trois périodes. La première période dans laquelle l'artiste n'était pas artiste, mais artisan peut se situer de la Grèce Hellénique jusqu'à la Renaissance. Dans la deuxième période, dite professionnelle, et qui court de la Renaissance au 19<sup>e</sup> siècle), le statut d'artiste est conditionné par un changement dans la perception des pratiques des beaux-arts. Finalement pendant la période moderne (19<sup>e</sup> siècle jusqu'à maintenant) se cristallise la représentation actuelle du statut d'artiste qui peut se caractériser, selon la sociologue, par le cas exemplaire de Vincent Van Gogh. L'analyse qui suit sera organisée selon ces trois périodes. Après une description concise des caractéristiques de chacune d'elle, des liens seront tissés entre la dernière période et notre corpus.

### 2.2.1. La période artisanale

La période artisanale s'étend des premiers artefacts produits par les humains jusqu'à la Renaissance. Nous nous attarderons ici particulièrement au Moyen-Âge, moment historique plus riche en informations et auquel s'applique plus directement l'appellation artisan. À cette époque, le mot artiste ne revêt pas sa signification moderne étant donné que le concept même d'art n'existe pas, comme a pu le soutenir Hans Belting dans son livre sur l'image médiévale comme « image avant l'ère de l'art »<sup>45</sup>. Les « producteurs d'images<sup>46</sup> » ne détiennent pas de statut particulier et se trouvent, pour tout

---

<sup>42</sup> Raymonde Moulin effectue un travail similaire dans les mêmes années. Elle publie *L'artiste, l'institution, et le marché* chez Flammarion en 1992. Nous aurions pu trouver dans cet ouvrage autant d'information que chez Heinich. Nous avons choisi cette dernière pour l'accessibilité d'un *Être Artiste*, qui synthétise les recherches de l'auteures de façon élégante.

<sup>43</sup> Nathalie Heinich (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (1993), Paris : Les éditions de Minuit, et HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Les éditions de Minuit.

<sup>44</sup> Nathalie Heinich (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et sculpteurs*, Paris : Klincksieck.

<sup>45</sup> Hans Belting, et Edmund Jephcott (2014). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago : The University of Chicago Press.

<sup>46</sup> James Elkins et Maja Naef (dir.) (2011). *What is an Image?*, États-Unis : The Pennsylvania State University Press.

dire, plutôt bas dans l'échelle sociale de l'époque. Le terme *producteur d'image* est utilisé par Heinich dans *Être artiste*. L'auteur la tire du nom de la corporation des « imagiers, peintres et tailleurs d'image » créée en 1211 (12).

Le juriste Charles Loyseau, dans son *Traité des Ordres et dignités* (1613), plaçait les « imagiers » juste au-dessus des laboureurs dans l'échelle sociale ; c'est-à-dire, les moins importants de la classe des artisans (Heinich 1996 : 12). Le Moyen-Âge est aussi un moment où les « artisans imagiers<sup>47</sup> » étaient regroupés en guildes : des organismes qui régissaient la formation et l'exercice des pratiquants. Par contre, le statut de ces artisans n'était pas uniforme. Certains étaient devenus de véritables courtisans, fréquentant la cour et réalisant des commandes pour les rois et les papes.

Au Moyen-Âge, beaucoup « d'œuvres » étaient commandées en vue d'accompagner une pratique rituelle. Par exemple, les retables médiévaux étaient hors de vue la plupart du temps. Ils n'étaient certainement pas conçus selon un paradigme de pure contemplation. En ce sens, ces objets font davantage partie d'une *anthropologie* des images que d'une histoire de l'art. Elles représentent davantage l'expression « images opérantes » proposée au chapitre 1 autour de certains objets de notre sélection soit les images produites par les scientifiques de la Documenta 13, beaucoup des objets sans auteurs de la Biennale de Venise comme les bannières vaudoues, les dessins des Shakers, les exvotos et certaines œuvres d'artistes hors réseaux comme les dessins de Kunz et les cartes du tarot revisités par Crowley et Harris. Dans le cas des objets sans auteurs, l'auteur disparaît au profit de sa création. Les auteurs de ces images ont bien un point en commun avec les imagiers médiévaux, leur nom est oublié, ils n'ont pas le statut d'artiste<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Cette terminologie d'artisan imagier est aussi utilisée par Moulin qui dans *L'art l'institution et le marché* (Moulin 1992 : 250), ouvrage dans lequel l'auteure aborde aussi l'évolution historique du statut d'artiste. Pour plus d'information sur l'artiste médiéval voir : Frederick Antal (1970). « Social Position of the Artists : Contemporary Views on Art », dans Milton C. Albrecht, James Barnett et, Mason Griff (dir.) (1970), *The Sociology of art and literature*, New York, Praeger, p. 288-297.

<sup>48</sup> L'idée de l'image opérante dans le sens d'une image qui agit a déjà été étudiée par des historiens, pour des images de l'histoire de l'art ou non, le plus éminemment peut-être par David Freedberg. David Freedberg (1991). *The power of images : studies in the history and theory of response*. Chicago : The University of Chicago Press.

### 2.2.2. La période professionnelle

La deuxième période est caractérisée par une promotion du statut de l'artiste hors du domaine de l'artisanat. La pratique artistique passe des « arts mécaniques » aux « arts libéraux », considérés plus nobles par la société. Les arts libéraux sont alors perçus comme ayant un caractère « fortement intellectuel » et relevant (à partir du 17<sup>e</sup> siècle) « d'une formation spécialisée dans le cadre d'un enseignement théorique systématisé » (Heinich 1996 : 22). Ce phénomène de transformation est difficile à situer historiquement avec des balises claires. Comme nous l'avons mentionné en introduction, les biographies d'artistes reproduisent les mêmes schémas déjà bien en amont de la Renaissance, mais on peut affirmer que c'est au cours de celle-ci, particulièrement aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles que de grands personnages tels Cellini, Rubens ou encore Le Brun (tous précédés par Léonard De Vinci) cristalliseront le statut professionnel de l'artiste. La formation du praticien ne sera bientôt plus la responsabilité d'un maître comme cela était encore le cas pendant une bonne partie de la Renaissance, mais bien d'une institution, la plus connue étant l'Académie française<sup>49</sup>. Malgré cela, l'artiste professionnel est, tout au long de cette période, encore régi par des normes strictes n'émanant plus des guildes, mais plutôt de l'académie. Tout de même, le peintre et le sculpteur dits professionnels gagnent en indépendance au niveau créatif et obtiennent, grâce à ce nouveau statut, une certaine autorité sur leurs clients. Les artistes professionnels se définissent alors en opposition à deux idées. Premièrement par rapport à la pratique dilettante envisagée selon les caractéristiques suivantes : « l'activité doit être rémunérée (...) soumise à des normes collectives plutôt que laissée à l'arbitraire individuel » ; deuxièmement à la période artisanale de par cette « relation de service, où le professionnel a autorité sur ses clients » (22).

La désignation professionnelle a gardé une pertinence pour la définition de l'artiste contemporain. L'artiste professionnel est (toujours en opposition à un praticien amateur) celui dont le travail possède les caractéristiques de l'expertise, de l'autorité sur ses clients

---

<sup>49</sup> La première académie était plutôt italienne, l'*Accademia del Disegno*, inauguré en 1663 par Giorgio Vasari sous la tutelle de Cosimo de Medici (Rodriguez 2000 : 6). Pour plus d'information sur les Académies françaises, voir Christian Michel (2012). *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève : Librairie Droz.

et qui évolue dans un certain cadre déontologique (entendu comme un code de conduite au sens large), est en fait l'artiste du réseau ; celui qui participe et s'inscrit à l'intérieur de son système de conventions et de ces institutions. (C'est cette signification qu'évoque Gioni lorsqu'il emploie ce terme, et c'est généralement en ce sens que les organismes subventionnaires canadiens et québécois l'utilisent.)

Le Conseil des arts et lettres du Québec définit l'artiste professionnel en quatre points : a) se déclare artiste professionnel, b) crée des œuvres ou pratique un art à son propre compte ou offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, notamment dans les domaines sous la responsabilité du CALQ, c) a une reconnaissance de ses pairs, d) diffuse ou interprète publiquement des œuvres dans des lieux ou un contexte reconnu par les pairs<sup>50</sup>. Le Conseil des arts du Canada y va aussi d'une définition légèrement différente en quatre points soit a) a reçu une formation spécialisée dans son domaine (pas nécessairement dans un établissement d'enseignement), b) est reconnu comme tel par ses pairs (artistes de la même tradition artistique), c) s'engage à consacrer plus de temps à sa pratique artistique, si sa situation financière le lui permet, d) a déjà présenté des œuvres en public<sup>51</sup>. Encore une fois, nous voyons dans ces critères se développer la double définition de l'artiste dont la pratique est à la fois expressive et socialement déterminée. Dans ces définitions institutionnelles de l'artiste contemporain professionnel, on retrouve certains aspects qui distinguent l'artiste classique de l'artisan médiéval notamment l'enseignement provenant d'écoles spécialisées et l'idée de reconnaissance et d'évolution dans un certain cadre. On peut conclure que la catégorie professionnelle n'a jamais complètement disparu même si elle côtoie désormais certains paramètres de la dernière catégorie dite, selon Heinich, vocationnelle.

---

<sup>50</sup> Conseil des arts et lettres du Québec, <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique/>, [en ligne]. Consulté le 24 janvier 2017.

<sup>51</sup> Conseil des arts du Canada, <http://conseildesarts.ca/fr/glossaire/artiste-professionnel>, [en ligne]. Consulté le 24 janvier.



### 2.2.3. La période vocationnelle

Le système académique, relativement fermé et rigoureux, ne survivra pas, en France, aux bouleversements sociologiques du 19<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. La dernière étape de ce parcours historique est ce que Heinich nomme le régime vocationnel. Ce régime se manifeste avec l'apparition d'une certaine idée de l'artiste romantique, de l'artiste moderne. Il est associé au génie créateur et à la création *originale* par opposition à la *tradition* associée au professionnel. Heinich décrit le régime vocationnel ainsi : « on passe de la standardisation à la singularisation, et de la tradition à l'innovation » (Heinich 1996, 36). L'idiosyncrasie de la pratique autant que celle de la vie de l'artiste sont matérialisées dans le modèle de la monographie.

Certes, certains aspects de cette représentation idéalisée de la vie et du génie de l'artiste trouvent leurs sources plus loin dans le passé qu'au 19<sup>e</sup> siècle. Les exploits d'artistes de la Renaissance italienne ont été écrits par Vasari dans ses *Vies*. Si on recule encore plus loin dans l'histoire, les légendes d'artistes grecs comme Zeuxis ou Apelle avaient été rapportées par Duris (Kris et Kurz 1934). Giotto possède toutes les caractéristiques de cette représentation idéalisée pour les auteurs de *La légende de l'artiste* (Kris et Kurz 2010 : 35). Le génie créateur donc, mais aussi le génie torturé plutôt personnifié par Van Gogh qui représente une figure-clé du nouveau paradigme de l'artiste moderne ajoutant l'idée de l'authenticité et de la reconnaissance posthume (Heinich 1991) à celle du *deus artiflex*. La littérature romantique française du 19<sup>e</sup> siècle exprime bien pour Nathalie Heinich les caractéristiques de ce génie torturé. Ainsi elle cite Balzac (Heinich 1996, 38) :

(M) arginalité de la bohème, mystère de l'initiation, enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur, magie transcendant la technique, don inné où le maître fait fonction de médium plus que de professeur, souffle divin passé dans le corps de l'artiste, ascèse d'une vie tendue vers la survie du nom dans l'au-delà et où la pauvreté matérielle est comme l'assurance de la postérité spirituelle.

---

<sup>52</sup> Pour en savoir plus au sujet de cette période en France et au Royaume-Uni voir : Hobsbawm, Eric John, Françoise Braudel, and Jean-Claude Pineau. 2011. *L'ère des révolutions*. [Paris] : Pluriel.

Les entrées descriptives concernant les artistes hors réseaux de la Biennale sont constituées de biographies « exceptionnelles », hors du commun<sup>53</sup>. Par ailleurs, les artistes bruts sont souvent définis par leur biographie lorsqu'ils sont présentés seuls ou en relation à l'art contemporain (Delphine Dori 2011). Les nôtres ne font pas exception. Les visions de Lesage, la dépression de Anna Zemankova, la maladie mentale de Shinichi Sawada, etc. sont relatées dans leurs entrées de catalogue respectives. *A contrario*, les entrées des artistes contemporains se concentrent sur les démarches artistiques et beaucoup moins sur des données biographiques. Le mythe est donc plus présent dans les entrées d'artistes bruts. On retrouve aussi le mythe et particulièrement la mystique chez d'autres artistes hors réseaux qui sont plus ou moins associés à l'Art Brut comme Arthur Bispo do Rosário qui croyait être en communication avec Dieu et Frédéric Bruly Bouabré qui aurait créé sa propre religion, suite à une vision. Emma Kunz et l'association de Aleister Crowley et de Frieda Harris se rapprochent aussi du mysticisme à travers les œuvres sélectionnées, c'est-à-dire les cartes du Tarot révisées et les dessins « guérisseurs ». Paradoxalement, Massimiliano Gioni, en tentant de sortir son exposition du réseau, semble régresser dans le temps et revenir vers la conception de l'artiste comme génie torturé<sup>54</sup>.

### **2.3. L'artiste aujourd'hui : le statut d'artiste en regard de la sociologie**

Le statut d'artiste occupe au 20<sup>e</sup> siècle une place centrale autant dans le monde de l'art que dans l'historiographie (Raymonde Moulin 1992 : 8). Le nombre d'artistes augmente au cours du 20<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le dernier quart pour lequel nous avons les données les plus probantes. Par exemple, aux États-Unis, le nombre d'artistes aurait augmenté de 127 % entre 1970 et 1990 soit beaucoup plus rapidement que les autres métiers (Menger 1999 : 542). Jean-Michel Menger décrit la situation sur le marché du travail des artistes comme suit (545) :

[They] show higher rates of self-employment, higher rates of unemployment and of several forms of constrained underemployment (nonvoluntary part-time work, intermittent work, fewer hours of work), and are more often multiple job holders. They earn less than workers in their reference

<sup>53</sup> Le catalogue de la Documenta 13 ne va pas dans cette direction et lie plutôt le travail des non-artistes avec les thèmes abordés par l'exposition.

<sup>54</sup> Comme il le soupçonne d'ailleurs lui-même en page 27 de son texte d'introduction.

occupational category (...) and have larger income inequality and variability.

Ainsi la plupart des artistes contemporains évoluent en dehors du réseau dans un état financier précaire, ce qu'occultent la présence médiatique de noms comme Jeff Koons ou Damien Hirst.

La disparité des statuts est peut-être en fait ce qui caractérise le plus les artistes par rapport à d'autres professions, et ce, comme nous venons de le voir, à travers l'histoire. Ce ne sont en effet pas tous les peintres et les sculpteurs de l'époque du système académique qui ont fait partie intégrante de ce système. D'après Moulin, seulement 1 % des artistes contemporains, ont un « fort » degré de visibilité, seront pris en compte par les experts et entreront peut-être dans le récit de l'histoire de l'art (Moulin 1992 : 268, 364). Le réseau de l'art contemporain « international » est donc un milieu qui ne représente pas la vie de la plupart des « producteurs d'images ». C'est de ce « régime autarcique » que Gioni, et que Christov-Bakargiev, bien que moins ouvertement, veulent se distancer.

Les sociologues comme Menger et Moulin ont recouru à une définition très large du statut d'artiste, principalement basé sur l'autodéfinition (Moulin 1992 : 266) (Menger 1999 : 544). Or un tel paramètre ne peut suffire à notre analyse, comme il ne suffit pas aux définitions du CALQ et du CAC. À la suite de la description sociohistorique posée plus haut, nous pouvons comprendre que les sociologues « simplifient » leur travail (et le rendent possible) en ayant recours à l'autodétermination comme critère définissant le statut d'artiste. Cette stratégie est reprise par l'UNESCO, pour laquelle est artiste « toute personne qui (...) considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque » (traduit par Moulin 1992, page 265). Malgré le fait qu'elle inscrive l'autodéfinition comme premier critère, en fin de compte la définition de l'organisme international ressemble largement à celles du CALQ et du CAC, car la reconnaissance (ou au moins le désir de reconnaissance) reste présent. Ainsi, même si ces

définitions semblent principalement « intérieures » (l'artiste s'autodéfinit), elles ne peuvent s'extraire complètement d'une définition contextuelle dans laquelle l'artiste est *reconnu* donc participe à un réseau de l'art. À cela s'ajoute une autre considération, c'est-à-dire que d'un point de vue historique, n'est artiste que celui qui le demeure au fil du temps, c'est-à-dire qui est institutionnalisé par l'histoire de l'art ou collectionné par les amateurs. Vasari l'avait bien compris avec son concept d'*eterna fama* suivant lequel l'artiste devient immortel lorsqu'il est inclus dans l'histoire de l'art ou du moins, pour parler la langue de l'époque, quand il atteint au renom et à la renommée (Didi-Huberman 1990 : 79).

#### **2.4. D'artiste à exposant**

Les participants non-artistes de notre corpus ne peuvent pas être considérés comme des artistes, car ils ne remplissent pas les deux critères qui émergent de notre recherche, soit a) de produire quelque chose, b) dans le « contexte de l'art ». Nous en venons donc au constat que les grandes expositions internationales rassemblent désormais *sous la bannière de l'art* une sélection de ce que nous proposons ici de désigner comme *exposants* : parmi ces derniers, certains sont des artistes reconnus (en arts visuels ou dans d'autres disciplines artistiques), d'autres des artistes solitaires ou œuvrant dans des réseaux parallèles et d'autres enfin ne se qualifient tout simplement pas comme artiste. Cette situation transforme le statut d'artiste, longtemps considéré comme principal critère de sélection pour participer à une exposition d'art, même d'art contemporain, en *un critère parmi d'autres*. Le terme d'exposant cristallise donc un recul du statut d'artiste dans la logique expographique de l'art contemporain. Nous privilégions le terme exposant parce qu'il est plus spécifique que celui de participant : un exposant étant défini comme une personne dont les œuvres, les produits sont présentés dans une exposition. Le statut d'exposant est donc défini uniquement contextuellement, extérieurement, contrairement au statut d'artiste qui, comme nous l'avons vu, est défini contextuellement, mais aussi intérieurement. Pour discuter et commenter la sélection des participants de nos expositions, la notion d'exposant est plus fertile que celle d'artiste. Ainsi nous pouvons affirmer qu'il y a un nombre X d'exposants artistes et un nombre Y d'exposants non-artistes. Nous pouvons décliner ces derniers à travers les diverses catégories que nous avons proposées au premier

chapitre mais nous pourrions aussi les cibler de manière plus individuelle : exposant scientifique, exposant chorégraphe, exposant photographe.

Il est intéressant de constater que plusieurs paramètres constituant la représentation idéalisée de l'artiste se retrouvent dans la présentation des exposants non-artistes de nos expositions. Nous l'avons déjà constaté avec les artistes hors réseaux, mais même chez les scientifiques, on peut noter, dans la présentation textuelle et scénographique, des correspondances avec l'artiste (ne serait-ce que par la présentation expographique), et cela malgré leur caractère éloigné du statut d'artiste. Il y a à travers les scientifiques l'idée d'une utilité *non artistique* des images évoquant une époque préartistique. Enfin la catégorie des artistes hors réseaux tel qu'ils sont présentés dans la Biennale représente encore le mieux la prégnance de la conception idéalisée de l'artiste. Ces présentations insistent sur le « mystère de l'initiation », « l'enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur », la « magie transcendant la technique », le « souffle divin » passant « dans le corps de l'artiste » et enfin, leur absence du réseau et de la société normale dans beaucoup de cas représente leur « vie (...) où la pauvreté matérielle est comme l'assurance de la postérité spirituelle »<sup>55</sup> (Heinich 1996, 38).

## 2.5. Argumentaire des auteurs commissaires

Comment les commissaires justifient-ils l'introduction d'exposants non-artistes dans leurs expositions ? Autrement dit, de quelle manière la co-habitation d'exposants est-elle élaborée dans leurs propos respectifs ? Les deux commissaires de nos expositions utilisent presque le même genre d'argumentaire, situé autour du thème du savoir, pour justifier la présence de non-artistes<sup>56</sup>. Cela est encore plus marqué pour la Biennale de

---

<sup>55</sup> La Documenta tombe moins dans le *deus artiflex* jouant plus, comme nous le verrons, sur le plan du théorique pour justifier et décrire ses exposants non-artistes.

<sup>56</sup> Les textes regroupés dans les catalogues de nos expositions sont, dans les deux cas, des plus divers. Celui de la biennale revient un peu sur les thèmes invoqués par le commissaire, comme les textes de Lina Bolzon (55) et Simon Critchly (241) dont les sujets sont des personnages aux biographies exceptionnelles (respectivement Giulio Camillio et Philip K. Dick). Le sujet de la vérité est abordé par plusieurs auteurs comme D. Graham Burnett (147), Sven-Olv Wallenstein (181), Arika Okrent (261) et Mary Lilla (281). Comme la thématique de la Documenta, les sujets des textes de son catalogue sont plus éclatés. Il faut aussi mentionner le format exceptionnel de ce dernier qui contient beaucoup plus de textes que d'images et

Venise. Son titre, *Palais encyclopédique* en fait foi. Gioni affirme aussi directement dans son essai du catalogue que l'exposition se veut « une médiation au sujet des nombreuses manières dont les images sont utilisées pour organiser le savoir et modeler notre expérience du monde<sup>57</sup>. Christov-Bakargiev décrit quant à elle sa Documenta comme tournée vers la recherche : « *DOCUMENTA (13) is indeed dedicated to research and forms of imagination that explore commitment, matter, things, embodiment, and active life in connection, yet not subordinated to, theory and epistemological enclosure* ». L'idée d'engagement (*commitement*) est aussi présente dans le texte de Gioni lorsqu'il discute de ses exposants non-artistes (BV 27).

L'introduction d'exposants non-artistes est en effet plus directement abordée par Gioni et la Biennale de Venise. Déjà, le directeur de la biennale, Paolo Baratta, dit présenter des objets qui ne prétendent pas à la nomination *art*, mais qui composent le « stimulus » qui nous permet « d'imaginer une autre réalité » (BV 15). Tout comme le texte de Gioni le fera dans les pages suivantes, Baratta évoque les « obsessions » d'Harald Szeemann. Gioni mentionne l'historien allemand Hans Belting et son *Anthropologie des images*<sup>58</sup> pour introduire son intérêt envers le langage de l'image. Le lexique de Gioni n'emprunte pas uniquement au registre de l'œuvre d'art, mais fait signe vers la notion d'image, plus générale (tout comme l'est d'ailleurs la notion d'exposant par rapport à celle d'artiste dans la logique expographique). En fait, le commissaire dit vouloir troubler la ligne entre art et non-art en mélangeant des « artistes professionnels et amateurs, *insiders et outsiders* ». Il vise par là à se sortir de l'impasse, dit-il, que représentent « l'impératif du marché » et la « tautologie du chef-d'œuvre ». Pour Gioni, l'art peut fonctionner comme un « outil herméneutique » pour analyser la « culture visuelle » (BV 23), mais pour cela, il doit descendre de son piédestal. Son intention est d'opposer à la « vitesse » de cette culture visuelle le travail plus lent de l'artiste, ancrée dans une ténacité et une détermination. Est-

---

d'information au sujet de l'exposition. Les sujets vont du savoir à la science en passant par la culture visuelle, l'histoire de l'art, l'histoire des expositions, etc.

<sup>57</sup> « (...) *mediation on the many ways in which images have been used to organize knowledge and shape our experience of the world* » (23).

<sup>58</sup> Hans Belting (2004). *Pour une anthropologie des images*, Éditions Gallimard.

ce qu'il tombe ainsi dans le « stéréotype de la figure de l'artiste » comme lui-même le ressent peut-être ? (BV 27)

Without falling into trite stereotypes about the figure of the artist, perhaps it is time we rediscover the tenacity and devotion (...) shown by (...) so many artists, self-taught or not, outsiders and insiders, who have labored in near isolation.

Cette citation démontre la méfiance d'un commissaire par rapport au réseau dans lequel se développe son exposition, soit le réseau international de l'art contemporain. Il oppose la persévérance à la reconnaissance, mais ce faisant, il renoue d'une certaine façon avec le stéréotype romantique de l'artiste isolé.

Carolyn Christov-Bakargiev s'intéresse au savoir (Christov-Bakargiev 2009 : 70) et, même si elle affirme que son exposition n'a pas de thème <sup>59</sup>, celui du savoir ou de la recherche est grandement abordé. Ainsi l'introduction d'exposant non-artistes est présentée dans la Documenta comme suit :

They [les participants non-artistes] contribute to the space of dOCUMENTA (13) that aims to explore how different forms of knowledge lie at the heart of active exercise in reimagining the world. What these participants « exhibit » may or may not be art. However, their acts, gestures, thoughts and knowledge produce and are produced by circumstances that are readable by art, aspect that art can cope with and absorb. The boundary between what is art and what is not art becomes less important.

Christov-Bakargiev et Gioni conçoivent l'art comme un outil herméneutique, donc un outil d'interprétation, pour analyser notre culture visuelle, et les deux commissaires présentent un argumentaire semblable. C'est cette rhétorique qui explique l'accent mis sur les images opérantes dans les deux expositions. Ainsi, pour Christov-Bakargiev et Gioni, l'œuvre d'art perd sa prédominance dans le cadre d'un intérêt plus large envers la culture visuelle.

## 2.6. D'œuvre à image

---

<sup>59</sup> C'est ce qui ressort de lecture de son texte d'introduction « *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling contorted, and lasted for a long time.* »

Le terme culture visuelle demande une explication. W.J.T. Mitchell, souvent cité comme un fondateur des « études visuelles », signe un essai dans le premier volume du catalogue : *The Book of Books* de la Documenta. Au-delà de la simple invocation des théoriciens de l'image dans les différents textes entourant nos expositions, nous croyons que l'introduction d'exposants non-artistes dans une Documenta et une Biennale de Venise, n'aurait pas été possible sans l'aval préalable de théoriciens et sans l'existence d'un certain contexte théorique de réception au sein du réseau. Décrivons maintenant les théories invoquées par nos commissaires pour comprendre leur implication en détail. Nous présenterons d'abord les recherches visuelles dans leurs thématiques générales pour nous attarder ensuite au travail de Georges Didi-Huberman.

Le terme culture visuelle est littéralement traduit de l'anglais *visual culture* et s'est propagé dans la culture francophone récemment<sup>60</sup>. Il fait référence à une nouvelle méthode, un « non-champ » (Brunet 2005) constitué selon un cadre théorique apparu dans les humanités au cours des années 1980. Paul Duncum définit la culture visuelle et son étude en deux temps : *visuel* comme évoquant des artefacts principalement visuels et *culture* comme s'intéressant au contexte de ces objets (production, distribution et usage) (Duncum 2001 : 106). Si on en reste à l'histoire de l'art, un des premiers objectifs de ce « cadre théorique » serait de sortir la discipline du canon et du sens tout en s'intéressant à la perception et à l'interprétation des images comme phénomène. Le terme fait aussi référence implicitement au *cultural studies* qu'on pourrait qualifier de précurseur des approches visuelles. Du côté francophone, les deux terminologies sont reçues en parallèle avec des conséquences similaires : une pression pour élargir le corpus habituel de l'histoire de l'art et de ses méthodes<sup>61</sup>, (dans la foulée de ce qu'avait par ailleurs initié l'histoire sociale de l'art en interprétant les œuvres à travers une iconographie non artistique qui leur

---

<sup>60</sup> Comme en témoigne en 2013 le numéro « Approches visuelles » de la revue *Histoire de l'art*. Nous utiliserons ce terme approches visuelles, car il a la particularité d'énoncer notre situation de francophone par rapport à « *visual studies* » ou encore « études visuelles » ; il exprime ainsi un certain recul que nous avons par rapport à ces approches.

<sup>61</sup> Pour de plus amples informations au sujet de la réception française des approches culturelles (*cultural studies*) par des historiens de l'art voir : Maxence Alclade, Christine Vial Kayser, Shiyang Li, et Jérôme Glicenstein (2013). « Art contemporain et *cultural studies* », *Marges*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.



était contemporaine). Dans un cas, on évoquera une nouvelle cartographie du goût<sup>62</sup>, dans l'autre, un décloisonnement, voire une certaine obsolescence de l'histoire de l'art<sup>63</sup> dans son état actuel.

Les études visuelles s'opposent au « tournant linguistique » que Richard Rorty<sup>64</sup> avait nommé pour décrire une nouvelle phase de développement des sciences humaines qu'il aurait observée dans la philosophie du 20<sup>e</sup> siècle (Brunet 2005). Certains des premiers théoriciens des approches visuelles vont dans un geste antagoniste proposer un tournant « iconique » ou tournant « pictorial »<sup>65</sup>. Ce premier aspect des études visuelles sera donc ontologique. À ce sujet la phénoménologie, notamment les travaux de Martin Heidegger et de Maurice Merleau-Ponty sont souvent invoqués<sup>66</sup> (Moxey 2008 : 153). Pour ce qui est de la déhiérarchisation des images et du décloisonnement de la pratique de l'histoire de l'art, Moxey décrit les études visuelles (dans un essai ayant pour but d'introduire le lecteur au domaine) en proposant 4 auteurs s'étant démarqués de par leurs critiques du corpus de l'histoire de l'art. Justement, trois de ces auteurs sont présents dans les écrits entourant nos expositions, il s'agit de Georges Didi-Huberman, de Hans Belting et de W.J.T. Mitchell<sup>67</sup>.

Tel mentionné plus haut, les termes « culture visuelle » et « études visuelles » évoquent d'emblée une littérature anglophone, surtout américaine, incarnée tout particulièrement dans les travaux de W.J.T. Mitchell et de James Elkins. Mitchell critique

---

<sup>62</sup> Annie Claustres, et Françoise Jaouën (2012). *Le tournant populaire des cultural studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût, 1964-2008*, Dijon: Les Presses du réel.

<sup>63</sup> Le décloisonnement de la pratique est un thème que tous les textes concernant les approches visuelles abordent. La mort de l'histoire de l'art est probablement une référence à l'ouvrage de Hans Belting (1990) : *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon réédité et transformé en 2003 : Hans Belting (2003). *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press : london.

<sup>64</sup> Richard Rorty (2009). Princeton, N.J. : Princeton University Press.

<sup>65</sup> Les termes « tournant iconique » et « tournant pictorial » proviennent de deux essais publiés en 1994 par respectivement Gottfried Bohem et W.J.T. Mitchell. Même si ces deux auteurs démontrent un intérêt profond pour les images en dehors du cadre théorique et du corpus de l'histoire de l'art, ils ne signifiaient pas exactement la même chose. Pour plus d'information, à ce sujet voir : Gottfried Bohem, et W. J. T. Mitchell (2009) « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters, Culture », *Theory and Critique*, n° 50 : p. 2-3, 103-121.

<sup>66</sup> Martin Heidegger (1987). *De l'origine de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris : Authentica. Maurice Merleau-Ponty (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris : Éditions Gallimard.

<sup>67</sup> Le quatrième auteur cité est James Elkins qui, malgré son absence des catalogues, peut être inclus dans notre débat, car il s'intéresse en tant qu'historien de l'art aux images scientifiques.

les analyses sémiotiques des années 1980. Il appelle la discipline de l'histoire de l'art à ouvrir sa méthodologie, à se décroisonner. Du même coup, il veut ouvrir la discipline à d'autres types d'images que les images artistiques ou celles provenant du canon iconographique. James Elkins, qui est aussi historien de l'art de formation, pousse cette idée dans son travail en s'intéressant aux images provenant de la recherche scientifique.

Selon moi, les images non artistiques sont aussi subjuguantes, éloquentes, expressives, historiquement pertinentes et théoriquement engageantes que les images traditionnellement étudiées en histoire de l'art, et rien dans cette discipline ne légitime que leur soit refusé un traitement équivalent aux manifestations canoniques et extracanoniques de l'art<sup>68</sup>.

Évidemment, cela ne peut qu'évoquer les scientifiques de la Documenta, ou encore ceux de la Biennale qui, bien qu'ils ne soient pas exposés pour leur travail scientifique, n'en sont pas moins reconnus pour celui-ci. La thèse d'Elkins est donc appuyée par nos commissaires qui l'affirment en exposant des images de sources scientifiques. Ils promulguent aussi un décroisonnement plus général de l'art en utilisant des images et des objets créés dans des circonstances extra-artistiques comme les objets sans signatures.

Hans Belting est l'auteur le plus reconnu pour sa contribution aux approches visuelles dans le pays de la Documenta avec son *Anthropologie des images*<sup>69</sup> cité par Gioni. Le cadre théorique de l'anthropologie invoque immédiatement une dé-hiérarchisations des images étudiées, un décentrement du canon. En fait, le terme culture visuelle implique *de facto* d'autres images que celles de l'art. Notre recherche nous conduit à envisager que l'ouverture de la discipline de l'histoire de l'art à la culture visuelle soit en quelque sorte la condition de possibilité de l'introduction d'exposants non-artistes dans la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise et la Documenta 13. Ces expositions participent donc à ce décroisonnement et la recherche nous conduit à entrevoir que l'arrivée des « exposants » divers relève davantage d'une redéfinition du domaine de l'image que d'une révision du statut d'artiste.

### 2.6.1 Statut de l'image selon Georges Didi-Huberman

<sup>68</sup> James Elkins, *The Domain of Images*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. ix. Cité de Moxey.

<sup>69</sup> Hans Belting (2004). Pour une anthropologie des images, Éditions Gallimard.

Georges Didi-Huberman est l'auteur d'une critique acerbe de l'histoire de l'art. Cette remise en question des méthodes de la discipline s'est fait premièrement à travers son travail au sujet de Fra Angelico<sup>70</sup> et l'essai théorique qui s'ensuivit : *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Dans ces ouvrages, Didi-Huberman critique le tournant sémiologique qui, selon lui, réduit l'interprétation des œuvres au seul paramètre du langage. Il s'intéressera aussi par la suite à des objets qui ne font pas partie d'une histoire de l'art comme les exvotos dont l'intérêt avait jusque-là paru plus anthropologique qu'esthétique<sup>71</sup>.

Pour décrire ce qu'il nomme les « présupposés historiques » de la discipline, l'auteur propose une relecture historiographique des « pères » fondateurs de l'histoire de l'art, le premier étant Vasari. Il affirme que l'histoire de l'art « commença au 16<sup>e</sup> siècle, par créer l'art à sa propre image, pour pouvoir elle-même se constituer en tant que discours « objectif » (Georges Didi-Huberman 1990, 109). Cette création « spéculaire » de la discipline et de son objet (sous l'axe de l'imitation et de l'idée) à la fin de la Renaissance coïncide, comme nous l'avons vu plus haut, avec une « stratégie d'ascension » de la classe des artisans de l'image. Comme nous le fait remarquer l'auteur, l'aspect biographique de l'histoire de l'art est loin d'être dépassé à en juger par la multiplication des monographies dans lesquelles « les œuvres bien souvent, y [sont] appelées comme des illustrations plus que comme des objets pour le regard et l'interrogation » (108). Nous ne pouvons que constater la persistance de ce modèle dans la présentation des artistes hors réseaux de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise.

En fait, Georges Didi-Huberman s'oppose à Panofsky, à son universalisme et à son dogmatisme qu'il relativisera d'ailleurs en contrastant les écrits allemands et les écrits américains ; postulant que les textes anglais simplifient souvent sa pensée pour des formulations fortes, mais quelque peu simplistes. L'auteur de *Devant l'image* s'oppose davantage à la sémiologie et prône un retour vers l'image, vers le visuel à travers une

<sup>70</sup> Georges Didi-Huberman (1990). *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

<sup>71</sup> Georges Didi-Huberman (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de minuit.

réinterprétation du travail de Panofsky grâce au concept du symptôme qu'il emprunte à Freud. Cela représente un mouvement plus large de la philosophie qui passe des certitudes des Lumières vers une modernité remise en question à travers Freud et ensuite l'existentialisme allemand et français<sup>72</sup>. Ce qui nous intéresse ici est la précision avec laquelle Didi-Huberman décrit l'historiographie et les problèmes contemporains qu'elle pose. Même s'il est toujours question des images de l'art dans l'ouvrage du penseur, une conséquence de cette remise en question des paramètres de la discipline est la redéfinition de l'objet de l'histoire de l'art en plus de ses méthodes.

La critique de l'auteur français, bien que provenant d'un contexte très différent, résume bien le point de vue des approches visuelles qui cherchent à redéfinir la méthode et l'objet de l'histoire de l'art en adoptant un cadre multidisciplinaire empruntant le plus souvent aux théories des études culturelles, de l'anthropologie, de la phénoménologie et, dans le cas de Didi-Huberman, de la psychanalyse. Les œuvres sans signature et le travail des scientifiques sont directement reliés à cette idée de culture visuelle contenue dans les approches visuelles. Dans certains cas, comme celui d'Aigner, où le contexte prime sur le contenu des images, une lecture politique et historique est proposée, ce qui est congruent avec les approches visuelles. Par contre, dans le cas des images opérantes que l'on trouve dans différentes catégories d'exposants non-artistes de nos expositions (artistes hors réseaux, objets sans signature, scientifiques), ce sont les usages des images qui intéressent les commissaires, ce qui est aussi en accord avec les approches visuelles, mais plus loin des propos de Didi-Huberman. Gioni et Christov-Bakargiev appliquent donc à l'exposition le décroisement qu'a subi la discipline de l'histoire de l'art dans les trente dernières années. C'est l'influence de ces nouvelles approches qui change le statut de l'artiste dans l'exposition, le faisant passer d'artiste à exposant.

### **2.6.2 L'image aujourd'hui**

De l'œuvre d'art à l'image, de l'artiste à l'exposant, il semble y avoir là un certain parallèle. Comme si c'était l'élargissement de l'œuvre d'art vers l'objet/image, telles que

---

<sup>72</sup> Beaucoup d'anthologies discutent ce mouvement de la pensée philosophique occidentale, le meilleur à notre connaissance serait *From Modernism to Postmodernism* des éditions Blackwell publié en 2002.

les nouvelles approches visuelles le réinscrivent au sein de l'histoire de l'art, qui ait finalement contribué à infléchir et élargir le statut de l'exposant au sein des expositions d'art contemporain. Interroger le statut de l'image qui en résulte revient à questionner l'objet même de l'histoire de l'art puisque que c'est elle qui veut et qui doit définir son objet pour survivre et rester pertinente. Mais cela implique aussi de délaissier la concurrence auctoriale entre commissaire et artiste, telle que le présent mémoire s'en préoccupe depuis ses premières pages sous l'égide de Buren

On peut trouver dans l'ouvrage *What is an Image* (2011) édité par James Elkins et Maja Raef, un point de vue complexe au sujet du statut de l'image au sein la discipline de l'histoire de l'art aujourd'hui. On y retrouve la transcription d'un séminaire regroupant plusieurs théoriciens s'étant penchés sur la question de l'image au sein de l'histoire de l'art. D'emblée, il convient de spécifier que tous les intervenants ne sont pas en accord sur l'importance à accorder à ce questionnement. Certains croient que ce « non-champ » se doit d'échouer pour « prouver que l'art existe » (Jaqueline Lichtenstein 2011 : 89). D'une certaine façon, ce débat définit bien le statut inquiétant, incertain, de l'image pour la discipline. Pour certains, cette révision de la discipline est nécessaire pour actualiser celle-ci et pour la politiser d'une manière contemporaine (c'est-à-dire grâce à des théories contemporaines); d'autres y voient une potentielle fin de l'art, phagocyté par les questions plus générales de l'image.

Suivant cette contextualisation et quoiqu'il en soit du débat actuel autour du champ élargi de l'image, nous avons probablement là une véritable condition de possibilité de la nouvelle co-habitation d'exposants (artistes et non-artistes) au sein de nos expositions. Et il importe maintenant de nous interroger sur la façon dont la Documenta 13 et la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise ont été reçues par la critique et, surtout, de vérifier si la présence des exposants non-artistes a été remarquée et interprétée. C'est ce à quoi s'attardera notre dernier chapitre.

## Chapitre 3

Maintenant que la notion d'exposant a été introduite en lien avec l'évolution historique du statut d'artiste et l'évolution récente du champ élargi de l'image, il semble important de nous intéresser à la réception de la Documenta 13 et de la 55e Biennale de Venise. Est-ce que la présence d'exposants non-artistes a été remarquée? Si oui, comment celle-ci a-t-elle été envisagée? Pour répondre à ces questions, 81 articles francophones et anglophones ont été consultés à partir de la bibliothèque de l'Université de Montréal, celle de l'université McGill, de l'université Concordia ainsi que celle de l'Université du Québec à Montréal. Des compte-rendus, des rubriques et des articles scientifiques forment ce corpus de textes provenant principalement de revues d'art nationales et internationales. D'emblée, nous pouvons noter que la présence d'exposants non-artistes dans nos expositions est souvent relevée, mais pratiquement jamais abordée en profondeur. Dans la majorité des cas, les remarques à leur sujet se retrouvent au début des textes pour être aussitôt évacuées au profit d'une discussion d'œuvres d'artistes et/ou des propos des commissaires. C'est peut-être là le meilleur argument en faveur d'une reconnaissance de la notion d'exposant. En effet, l'absence de mentions et de critiques en profondeur du mélange entre exposant-artistes et non-artistes indique que cette démarche commissariale paraît dorénavant acceptée par le milieu. Après avoir décortiqué ces textes, nous comparerons la réception de nos expositions avec celle de la Documenta 5, commissariée par Harald Szeemann, qui avait fait à l'époque beaucoup plus de bruit que les deux cas d'expositions étudiées dans le présent mémoire. Nous découvrirons entre autres que c'est justement la présence de non-artistes qui avait en partie causé l'ire de plusieurs artistes et autres acteurs du milieu. C'est d'ailleurs la Documenta 5 qui avait déclenché la réponse musclée de l'artiste Daniel Buren. C'est sur cette critique, que l'artiste avait signée dans le catalogue de la Documenta 5 en 1972, qu'il revenait en 2003, prévoyant alors une époque prochaine où les artistes seraient évacués de l'exposition d'art (certes au profit de commissaires de renom et non d'exposants non-artistes).

Il est intéressant d'examiner la réception de nos expositions pour saisir comment les exposants non-artistes sont perçus, quand ils le sont, et comment nos expositions ont été reçues. Il s'agit ainsi d'examiner les discours qu'engendre la co-habitation entre exposant-artistes et non-artistes dans l'exposition d'art aujourd'hui. Des pistes d'analyse de la question qui nous intéresse seront offertes par la réception critique, même si les commentaires font peu de cas de la présence d'exposants non-artistes.

### 3.1. « *Object-ivism* » : la Documenta 13 comme fenêtre vers l'avenir

Les articles au sujet de la Documenta 13 et de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise sont hétérogènes, mais on peut affirmer que la Documenta de Christov-Bakargiev a été mieux reçue que la Biennale de Gioni. Par contre, ce n'est pas la présence d'exposants non-artistes qui a attiré l'attention de la plupart des commentateurs de la Documenta 13, mais davantage la multiplication des lieux hors Kassel ; le déploiement international de l'exposition. C'est le cas par exemple dans les articles de Dorothea Schoene pour *Afterimage*, d'Anaël Pigeat pour *Art-Press*, de Lilly Wei pour *Artnews*, d'un compte-rendu anonyme de *Beaux-Arts Magazine* et du texte d'Anne Blood pour le *Burlington Magazine*. L'envergure internationale de la Documenta est redéfini, dans le sens où il ne s'agit plus seulement d'une exposition d'artistes provenant de l'extérieur du pays, mais bien d'un réel *déploiement* dans divers lieux d'exposition hors Allemagne : Kabul en Afghanistan, Alexandrie et Le Caire en Égypte, et Banff au Canada. Certains des auteurs mentionnés plus haut perçoivent la multiplication des lieux comme relevant d'une volonté de la part de la commissaire de sortir la Documenta du marché, de créer une exposition qui ne soit pas directement liée à ses impératifs. L'aspect « international » de l'exposition est d'ailleurs le sujet d'une collaboration spéciale de Marsha Lederman pour le *Globe and Mail* à Banff.

Dans la « logique » de l'exposition que décrit Christov-Bakargiev dans son essai d'introduction, chaque endroit est lié à un thème, à un « état » différent : *on stage, under siege, in a state of hope, on retreat*, associé respectivement à Kassel, Kabul, Alexandrie/Caire, et Banff. La discussion de ces thèmes est centrale à l'argumentaire de la commissaire et occupe beaucoup plus d'espace dans cet essai que la présence d'exposants

non-artistes. L'auteure affirme que sa Documenta marque un *tournant* « spatial » (Christov-Bakargiev 2012 : 35).

Les non-artistes de la quinquennale le plus souvent mentionnés dans la revue de presse sont ceux inclus dans le « Cerveau », c'est-à-dire les princesses bactriennes et les objets détruits pendant la guerre civile libanaise. Cela a pour effet d'orienter l'attention des commentateurs vers la rhétorique de Carolyn Christov-Bakargiev plutôt que sur une possible redéfinition brouillant la frontière entre exposants artistes et non-artistes. C'est l'emphase mise par la commissaire sur la « vie » des objets qui est le plus souvent signalée au sujet des objets sans signature. Les critiques les plus positives vont jusqu'à voir l'avenir de l'exposition d'art dans ce nouvel « object-ivism ». C'est le cas par exemple d'un article écrit par Steven Henry Madoff pour *Modern Painters*. L'auteur présente la Documenta 13 comme l'exposition la plus importante du 21<sup>e</sup> siècle. Pour Madoff, la « *thing theory* »<sup>73</sup> proposée par la « brillante » Carolyn Christov-Bakargiev est susceptible de succéder à l'art social tel qu'avancé par Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* (1995).

Cela vaut la peine ici que nous nous attardions à cet ouvrage, car le livre de Bourriaud, tout en proclamant l'existence d'une nouvelle forme artistique, se présente aussi comme un compte rendu d'un certain état de l'art contemporain. Pour l'auteur, l'aspect le plus « vivant » de l'art contemporain d'alors « se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles » (Bourriaud 2001 : 8). Le glossaire, que l'auteur nous enjoint de consulter à la fin de l'avant-propos, décline des définitions de l'art et de l'artiste. Celles-ci sont essentiellement contextuelles ; l'art est présenté comme « un terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé *l'histoire de l'art*. » Le mot « art » apparaîtrait aujourd'hui comme un « résidu sémantique de ces récits », écrit l'auteur. L'artiste est défini dans ce glossaire selon les propos de Benjamin Buchloch qui oppose deux conceptions de l'artiste. La première est celle du « sujet médiumnique et transcendantal », représenté par Yves Klein, Lucio Fontana ou Joseph Beuys. La deuxième définition de l'artiste qui, selon les auteurs, aurait succédé à

---

<sup>73</sup> Nous discuterons plus loin de ce concept.



la première est celle de l'artiste « savant/philosophe/artisan » qui propose « les résultats objectifs de son travail » (Bourriaud 2001 : 111). Force est de constater que la première conception que nous soumet Bourriaud évoque l'idée de l'artiste apparue à l'époque romantique. Le nouvel artiste appelle davantage à des catégories préartistiques (selon Belting) : le savant, le philosophe, l'artisan. Mais il le fait sous une nouvelle configuration dans laquelle l'artisan et l'intellectuel s'équivalent. Par contre « l'objectivisme » de Steven Henry Madoff déplace l'attention de l'artiste vers l'objet donc l'artiste se trouve évacué de la discussion au profit de l'objet. Comme nous le voyons dans nos expositions, l'attention de la réception est souvent complètement portée sur l'objet anonyme et non sur le rôle et la signification de cet objet dans le contexte d'une exposition d'art contemporain, dans le récit de l'histoire de l'art, et encore moins sur le statut des artistes de la sélection.

D'autres commentateurs de la Documenta 13, comme David Corbet dans un article écrit pour *Art Monthly Australia*<sup>74</sup>, ont aussi insisté sur l'emphase placée par la commissaire sur la « vie » des objets. L'auteur y discute les propos de Christov-Bakargiev pendant près de la moitié de l'article pour ensuite enchaîner avec des commentaires sur certains exposants-artistes. Corbet utilise l'expression « *objectivism* » et « *thing theory* » pour discuter de la démarche de la commissaire en rapport avec l'*existence* et l'agentivité des objets. Il évoque, pour étayer son propos, l'exemple de la météorite d'*El Chaco* mentionné par Carolyn Christov-Bakargiev dans son essai d'introduction. Le premier texte du catalogue rédigé par la commissaire s'ouvre sur l'histoire de cette météorite que les artistes Guillermo Faivovich et Nicolás Goldberg voulaient déplacer du nord de l'Argentine à Kassel, pour les cent jours de l'exposition. Suite à la controverse soulevée par cette initiative, le projet a été abandonné. Le problème résidait en ce que cette météorite de plusieurs tonnes est un objet sacré pour certains habitants de la région et que l'idée de la déplacer de son site actuel d'exposition représentait un outrage pour eux. Comme Corbet le souligne, la question soulevée par Christov-Bakargiev, à savoir qu'aurait voulu la météorite, qu'aurait-elle décidé si elle avait pu communiquer ses désirs ? livre d'emblée ce

---

<sup>74</sup> David Corbet (2012). « Things made and not made », *Art Monthly Australasia*, n° 254, p. 5-9.

que la commissaire croit être une des particularités de sa vision pour la Documenta 13, c'est-à-dire l'emphase sur la « vie » de l'objet, l'objetivisme.

Daniel Birnbaum (qui mentionne aussi les cas d'Aigner et de Zellinger), Khadija Zinnenburg Carroll et Alex Farquharson respectivement pour *Artforum*, *Artlink* et *Frieze* s'attardent aussi à cet intérêt de la commissaire envers les « biographies d'objets » (Birnbaum 2012). On peut aussi noter que dans ces derniers textes, ainsi que dans ceux décrits dans le paragraphe précédent, l'analyse des propos de la directrice artistique prend une grande place en comparaison de celle des œuvres exposées. C'est le cas particulièrement de l'article de Zinnenburg dans lequel la vision de la commissaire occupe environ 80 % du texte, alors qu'en comparaison, l'article de Corbet ne lui consacre que 50 %.

Dans un article du *Xtra/Contemporary Art Quarterly*, Leslie Dick<sup>75</sup> discute aussi le Cerveau en rapport avec les propos de Carolyn Christov-Bakargiev. Son article est presque entièrement consacré à cet espace, pensé comme la métonymie et l'emblème de l'exposition, et il insiste sur plusieurs exposants non-artistes. Le ton que Dick adopte et l'intérêt qu'elle porte à la démarche de la commissaire par rapport à ces exposants ou à ces objets méritent qu'on s'attarde à ses commentaires. Dick s'intéresse aussi à la présence de Korbinian Aigner. Mentionnant le passé d'Aigner et sa création des *K-Apples* pendant son incarcération à Dachau, l'auteure en vient à mentionner une « œuvre » créée à partir des fruits du pommier *KZ-3*, des bouteilles de jus de pomme dont l'étiquette aurait été dessinée par Jimmie Durham. Ce pommier avait été planté dans le parc Karlsau en 2011 par Durham et la directrice artistique. Cette action a d'une certaine façon lancé la Documenta 13. On peut lire dans le catalogue que l'idée de la commissaire de planter un pommier de Korbinian aurait rappelé à Durham l'existence d'un arbre rare de son enfance. Un pommier donnant la pomme noire de l'Arkansas a ainsi été planté au côté du *KZ-3* en collaboration avec la commissaire (Catalogue 254).

---

<sup>75</sup> Dick, Leslie Dick (2012). « Persistence of Vision: Some thoughts on dOCUMENTA (13) », *X-Tra: Contemporary Art Quarterly*, vol. 15, n° 2, p. 74-87.

Ces articles démontrent que, dans la réception critique, les idées de la commissaire occupent beaucoup d'espace par rapport aux exposants non-artistes et même aux artistes « traditionnels ». Si à travers la présence d'exposants-non-artistes, l'objectivisme se substitue en effet à l'art relationnel, cela se fait alors aux dépens des artistes. Par contre, le discours mystique et mythique au sujet des non-artistes du Palais Encyclopédique nous suggère la possibilité qu'un changement de statut de l'artiste dans l'exposition d'art puisse se réaliser paradoxalement à travers cette même représentation idéalisée qui avait cristallisé ce statut au 19<sup>e</sup> siècle. De surcroît, l'emphase sur l'objet au détriment de son auteur dans la Documenta 13, ainsi par ailleurs que la présence d'exposants scientifiques, peuvent renvoyer à un mouvement se déroulant dans un temps plus long, c'est-à-dire celui d'une Europe dans laquelle les objets précieux étaient collectionnés par les grands et les églises jusqu'à celui où les musées étaient remplis de grandes œuvres réalisées par des illustres artistes. Nous serions maintenant à l'orée d'un nouveau tournant, dans lequel l'objet (alter ego de l'image?), et non l'œuvre, reprend sa place aux dépens de cette dernière et de son créateur.

### **3.1.1 Une Documenta apolitique ?**

Comme nous venons de le voir, la Documenta 13 s'est illustrée comme une exposition exceptionnelle et la commissaire semble être tenue responsable de ce succès. Mais tous et toutes n'ont pas apprécié les stratégies commissariales osées de Christov-Bakargiev en termes de sélection et de scénographie. Dans le contexte d'une contestation plus large envers les grandes institutions, le mouvement *Occupy* s'était invité à l'exposition. Deux articles de notre revue de presse se sont attardés à ce phénomène. Notons que la commissaire s'était empressée de souhaiter la bienvenue au mouvement et de demander aux « manifestants » de respecter les lieux et les citoyens de Kassel (Maja Fowkes, Reuben Fowkes 2012).

Les commentaires louant la Documenta 13 le faisaient sous les aspects historique et ontologique, mais c'est au niveau du politique que la Documenta a été davantage critiquée. Cet aspect ressort particulièrement dans l'article de Dieter Roelstraete pour

*Artforum*<sup>76</sup>. La première remarque de l’auteur est en rapport avec la taille gigantesque du projet de la directrice artistique. Roelstraete inclut la diversité des « catégories de participants » comme partie intégrante de cette ambition de grandeur. La deuxième critique tient à la notion floue de recherche artistique appliquée au commissariat. Malgré que l’exposition insiste sur cette notion, pour Roelstraete, il n’y a rien dans la sélection de la commissaire qui relève véritablement de « l’expérimentation commissariale » et ses propos « redondants » évacuent du même coup la question des exposants-non-artistes. Mais la principale critique de l’auteur est justement le manque d’esprit critique (*critical edge*) dans les choix de l’organisatrice en chef. Pour l’auteur, ce manque de questionnement politique entraîne une absence de « prises de positions fortes » et de « vraies tensions créatives ». Dans le même mouvement, Roelstraete critique aussi ce « regard vers le futur » qui, malgré qu’il ne soit pas revendiqué par la commissaire, lui est néanmoins attribué, ainsi que nous l’avons vu plus haut. On sent dans le sarcasme de l’auteur une certaine nostalgie du jugement discriminant, de la critique institutionnelle ou de la pensée dialectique qui, comme il le dit lui-même, caractérisaient d’une certaine façon le 20<sup>e</sup> siècle.

Cet angle critique n’est pas sans nous rappeler un article de l’auteur Alex Potts intitulé *What is an Image* paru dans le cadre de l’ouvrage collectif du même nom (Elkins 2011). Cet ouvrage, comme nous l’avons déjà dit, résulte de plusieurs séminaires entre différents spécialistes de l’image provenant autant des sciences humaines que des sciences pures. Le livre débute par un compte rendu des discussions ayant eu cours lors de ces séminaires pour se poursuivre par une série d’essais en réponse à la première partie. C’est dans cette deuxième partie que Potts soulève la question de la politique des images, qui pour lui a été évacuée du débat. L’auteur se désole que les discussions autour du thème de l’image aient perdu de « l’urgence politique » qu’elles manifestaient dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle (Potts 2011 : 140). C’est aussi, nous semble-t-il, ce dont nous sommes témoins lorsque nous analysons les propos des commissaires et pouvons constater que l’introduction d’exposants non-artistes de même que la présence d’images extra-artistiques

---

<sup>76</sup> Dieter Roelstraete (2012). « Documenta 13 », *Artforum International*, vol. 51, n° 2, p. 256-257.

ne conduisent pas vers des discussions ouvertement politiques, et cela même quand certains de ces objets tirent tout leur sens de situations politiques dramatiques ou précaires.

L'article de Heather Rosemary pour *Border Crossings*<sup>77</sup> débute aussi négativement que le dernier et par les mêmes remarques liées à la taille de la Documenta 13. L'auteure mentionne la multitude de catégories d'exposants (en n'utilisant pas ce terme). Elle remarque aussi les propos « incohérents » (Rosemary 2012 : 129) de la commissaire par rapport à son exposition. Observant l'attention de celle-ci pour la vie des objets, Rosemary cite Christov-Bakargiev discutant les « *shared practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world, including people* ». Rosemary continue : « *peer into the weirdness and incoherence of this sentence and you can grasp a useful idea: demoting humans to just one element amongst others in the experience of being offers a way forward for a crisis-addicted planet in the early 21st century* ». Ici donc l'objectivisme est présenté comme futile et utilitaire, et non comme prémonitoire et visionnaire. Rosemary termine sur une note plus positive en soulignant que l'exposition lui a laissé une impression durable. Même si Heather Rosemary aborde la co-présence des exposants-artistes et non-artistes, son article ne se penche finalement que sur le travail de quelques artistes et sur les propos de Christov-Bakargiev.

Enfin, un article publié dans *The New Left Review* écrit par Julian Stallabrass<sup>78</sup> mérite notre attention de par son analyse détaillée de l'exposition et l'évocation de certains sujets qui nous intéressent, dont quelques mentions d'exposants non-artistes. L'auteur remarque d'emblée l'ambition de la Documenta 13 « d'influencer le cours de l'art et de la culture » à travers la transgression de l'opposition binaire classique sujet-objet dans une perspective qui « inclurait le point de vue de toutes les entités, organiques et inorganiques ». Commentant aussi le discours de la commissaire au sujet de la météorite, l'article décrit la démarche de Christov-Bakargiev comme regroupant tous les thèmes « radicaux » à la mode, soit l'environnement, l'activisme, la participation, la guerre et les minorités, dans

---

<sup>77</sup> Heather Rosemary (2012). « DOCUMENTA(13) », *Border Crossings*, vol. 31, n° 3, p. 128-130.

<sup>78</sup> Julian Stallabrass (2012). « Radical Camouflage at Documenta 13 », *New Left Review*, n° 77, p. 123-133

une proposition qui exclut la fermeture ; une attitude qui se veut ouverte et « anti-logocentrique » (Stallabrass 2012 : 124). À la suite d'une discussion autour de quelques artistes, Stallabrass remarque qu'une telle démarche aurait dû aboutir à une exposition adoptant « la dissonance comme son esthétique et résultant en une dissolution des frontières de l'art » (129). Toutefois, pour l'auteur, l'exposition ne remplit pas cette condition. Il cite en exemple la présentation de Zeilinger et de Tarakhovsky qui, selon lui, poussera tout au plus le spectateur à s'informer plus en profondeur au sujet de la physique quantique et de l'épigénétique. Il déplore d'ailleurs le peu d'explications et de contextualisation offertes aux spectateurs sur ces sujets. Ainsi, les exposants scientifiques ne contribuent pas pour Stallabrass à établir un dialogue entre l'exposition d'art et le savoir entendu comme l'évolution de la science. On peut conclure que l'auteur envisage la présence de ces exposants dans l'exposition comme une façon d'étayer le propos de la commissaire et non comme un moyen d'éduquer le spectateur à la diversité et à la pertinence sociale des images non artistiques, voire à ce que partageraient possiblement ces deux domaines dans une appréhension plus globale du monde actuel. Cette critique, provenant d'un journal de gauche, évoque aussi pour relativiser les propos d'ouverture de Christov-Bakargiev des arguments économiques, comme le prix élevé des billets. Pour Stallabrass, la commissaire présente une vision des approches visuelles dont le politique a été évacué.

Les objets sans signatures sont les exposants non-artistes les plus mentionnés dans les articles examinés. Comme nous venons de le constater, les auteurs qui discutent la présence d'exposants non-artistes ont soit loué la démarche de la commissaire parce qu'elle montrait une voie vers l'avenir, soit décrié cette même démarche comme problématique en soulignant le manque de sens critique de Carolyn Christov-Bakargiev. Donc, d'un côté l'innovation est applaudie, de l'autre, l'aspect apolitique est signalé comme un appauvrissement par rapport aux approches visuelles « classiques ».

### 3.2. La 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, le musée des possibles ?

Le cas de *Palais encyclopédique* est différent. Les articles portent autant sur les pavillons nationaux que sur l'exposition de Gioni, ce qui laisse moins de place à cette dernière dans les différents articles au sujet de la Biennale. Malgré cela, on peut affirmer que la co-habitation d'exposant-artiste et non-artistes a été davantage remarquée dans la biennale italienne que dans la quinquennale allemande. D'une part, les critiques négatives se concentrent sur la prévalence de la figure du commissaire que met en relief la sélection hybride d'artistes contemporains et d'artistes hors réseaux. D'autre part, le fait que l'exposition de Gioni « brise les frontières » et se présente davantage comme un musée que comme une foire d'art contemporain semble plaire à certains auteurs.

La « meilleure » critique de l'exposition de Gioni provient sans conteste d'un article paru dans *Raw Vision*<sup>79</sup>. Cette revue se décrit comme la seule revue d'art internationale se consacrant aux « génies inconnus que sont les créateurs d'*Outsider Art* » ce qui n'est pas sans rappeler la conception idéalisée de l'artiste vocationnel. Il y a là une correspondance entre les propos de Gioni au sujet des artistes hors réseaux et ceux de la revue. C'est peut-être pourquoi l'article, écrit par Nicola Mazzeo, semble si bien comprendre les « objectifs » du commissaire. Ainsi pour l'auteur, l'exposition qui promettait de brouiller la ligne entre artiste du réseau et artiste hors réseau (c'est là notre terminologie) le fait avec cohérence. « *The artist, Gioni seems to say, is not he/she who is acknowledged as such but he/she who can acknowledge himself/herself as, first of all, a creator* ». Ainsi l'auteur applaudit le commissaire parce qu'il dissout les frontières du réseau, par la même occasion, comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre précédent, il rétablit une vision canonique de l'artiste comme génie créateur.

Dans un article signé Marcia E. Vetrocq d'*Art in America*<sup>80</sup>, l'auteure remarque d'emblée la présence de toutes sortes d'exposants. Le *Livre Rouge* de Jung et l'installation d'Auriti sont mentionnés au tout début de l'article comme représentant le mieux la pensée de Gioni. Vetrocq remarque que le *Palais Encyclopédique* se présente non comme un

<sup>79</sup> Nicola Mazzeo (2013). « Gioni's Anthropology and the 55th Biennale at Venice », *Raw Vision*, n°. 79, p. 58-59.

<sup>80</sup> Marcia E. Vetrocq (2013). « 55th Venice Biennale », *Art In America*, vol. 101, n° 8, p. 139-141.

« *ready made rolodex show* » ni comme une grande exposition thématique, mais plutôt comme la poursuite de la vision romantique de Massimiliano Gioni<sup>81</sup>. L’auteure énumère les exposants selon certaines catégories, les « créateurs anonymes<sup>82</sup> » les *outsiders* connus (correspondant à nos artistes hors réseaux). Enfin les *vedettes* de l’art contemporain ayant un comportement « obsessionnel-compulsif » (comme John Bock, Ragnar Kjartanson, Paul McCarthy, etc.). Même si ces catégories ne sont pas aussi complètes que celles que nous avons établies (par exemple il n’y a aucune mention de Jung ni de Auriti), l’attention de l’auteure aux différentes catégories d’exposants démontre une prise de conscience de celles-ci, et cela vient renforcer la notion d’exposant avancée ici. D’autres, comme Bonami Francesco, relèvent aussi, dans un article intitulé *Omnivore’s Dilemma* pour *Artforum*,<sup>83</sup> les implications d’une telle sélection hybride.

Les comparaisons entre l’exposition de Gioni et les chambres de merveilles (évoquées au chapitre deux) sont très fréquentes dans les articles au sujet du Palais encyclopédique. C’est le cas pour Belinda Grace Gardner qui écrit dans *Art Paper Magazine*. Son texte se penche particulièrement sur la personne de Gioni et soulève la remise en question des catégories artistiques que sous-entend la démarche de celui-ci. Gardner fait aussi un lien entre l’exposition de Gioni et celle de Bakargiev s’étant tenue, rappelons-le, l’année précédente. D’autres articles insistent sur Gioni et sa proposition commissariale. C’est le cas d’un article d’Anaël Pigeat qui se consacre entièrement aux propos du commissaire. Lynne Cooke mentionne presque tous les exposants non-artistes dans son article pour *Artforum*. L’auteure compare aussi la démarche de Gioni avec celle des chambres des merveilles.

---

<sup>81</sup> *Nevertheless, the “ Encyclopedic Palace ” comes across as neither a ready-made Rolodex show more a Big Theme cooked up for the occasion, but rather an influential curator’s channelling his own romantic leanings* (Vetrocq 2013).

<sup>82</sup>Le terme « créateurs anonymes » pourrait correspondre à notre catégorie « objets sans-signatures » s’il n’était des objets difformes récoltés à la suite de la guerre civile libanaise qui à proprement parler n’ont pas d’auteur. Ces objets sont exposés en fonction de ce qu’ils exposent ; ils deviennent ainsi des exposants. Le fait qu’un objet puisse être considéré comme exposant (et non comme un exposé pourrait-on dire) jette une nouvelle lumière sur d’autres exposants de cette catégorie comme les bannières vodous, les dessins dit tantriques et même les dessins de la collection de Bernatzik. Ces objets sont présentés pour ce qu’ils évoquent, qu’ils exposent. Ils sont donc exposant à titre d’objet.

<sup>83</sup> Francesco Bonami (2013). « Omnivore's Dilemma », *Artforum International*, vol. 51, n° 9, p. 168-172.



### 3.2.1 Le « bruit visuel » du *Palais encyclopédique*

Les exposants-non-artistes ont été peu discutés dans les autres articles de la réception critique du *Palazzo Enciclopedico* sauf dans quelques-uns décrivant la démarche de Gioni de manière plus négative. Deux camps de critiques se révèlent dans ces articles. D'une part, ceux qui critiquent la prévalence de la vision du commissaire et la présence de celle-ci tout au long de l'exposition. D'autre part, ceux qui jugent le mélange d'exposants de différentes natures incohérent ou encore romantique. C'est le cas de Chris Clarke qui pour *Art Monthly*<sup>84</sup> écrit que le livre de Karl Jung et les cartes de tarot revisités par Aleister Crowley et Frieda Harris n'ajoutent rien à l'exposition. Mais c'est Catherine Millet qui dans *Art-Press*<sup>85</sup> critique le plus sévèrement la sélection hybride, particulièrement l'introduction d'artistes hors réseaux sous certaines thématiques associées à la représentation idéalisée de l'artiste: le génie créateur, l'isolement, etc. Dans cet éditorial, l'auteure affirme qu'il n'y a rien de nouveau dans le mélange entre « art brut et art contemporain » (comme nous l'avons d'ailleurs constaté dans le premier chapitre de ce mémoire). Elle y voit plutôt un « éternel retour des vieilles lunes : Jung, Steiner et Cie ». Millet perçoit donc l'exposition de Gioni comme une proposition « moderniste » effectuant un retour sur le passé. Un éditorial de la même édition de *Art Monthly* aborde le *Palais encyclopédique* sur le même ton. Pour l'auteur, le mélange entre art et non-art crée un « bruit visuel ».

D'autres critiquent l'exposition internationale de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise en sous-entendant que la démarche du commissaire est trop mise de l'avant à travers son choix d'exposants. C'est le cas de la plupart des critiques qu'on pourrait qualifier de négatives envers l'exposition de Massimiliano Gioni. Patricia Bickers soutient dans le *Art Monthly* que le commissaire, malgré son intention ouvertement affichée de brouiller les lignes entre *insiders* et *outsiders*, semble « volontairement ignorer » les vraies lignes qui divisent ces deux factions soit « l'argent, le pouvoir et le droit à l'autodétermination » (Patricia Bickers 2013 : 3). Cette dernière remarque au sujet de l'autodétermination se confirme dans nos

---

<sup>84</sup> Chris Clarke (2013). « 55th Venice Biennale: The Encyclopedic Palace », *Art Monthly*, n° 368, p. 24-25.

<sup>85</sup> Catherine Millet (2013). « Quelques gros mots: frontières, critères, hiérarchies », *Art-Press*, n° 403, p. 5.

recherches sur les catalogues dans lesquels nous avons remarqué que les textes descriptifs des artistes hors réseaux n'étaient pas centrés sur leur démarche artistique, comme c'est le cas pour les exposants-artistes, mais plutôt sur des expériences mystiques, leur isolement social, etc. Nous avons observé dans le deuxième chapitre que cela correspondait à certaines caractéristiques associées à la représentation idéalisée de l'artiste telle que présentée par Nathalie Heinich. Ces exposants non-artistes semblent donc plus assujettis à une détermination historique idéalisée que portés par l'autodétermination. L'auteure termine en affirmant que la démarche de Gioni pourrait être comprise comme « démocratique » en ce qu'elle sort l'art de son réseau relativement fermé et élitiste, mais qu'il n'en est rien ; en lieu et place, on sent principalement la présence autoritaire du commissaire.

On retrouve le même genre d'argumentaire dans un article plutôt acerbe paru dans *Artforum*<sup>86</sup>. L'auteur, Benjamin Buchloh, affirme encore une fois qu'au lieu de trouver un espace hors réseaux où règne une créativité non élitiste, le spectateur se retrouve plutôt devant la vision idiosyncrasique qu'a le commissaire *wunderkammern*. Pour Buchloch, l'exposition de Gioni rate son objectif d'innovation en proposant plutôt un agenda conservateur, de par sa tentative d'ancrer la créativité dans des paramètres « universels, asociaux et anhistoriques », plutôt que dans la linguistique, le social et le politique. L'auteur enchaîne ensuite en décrivant des œuvres et des pavillons qui lui ont plu et il ne reviendra pas ou peu sur les propos de Gioni. Comme nous pouvons le constater, la prévalence de la vision de l'auteur commissaire dans l'exposition est ce qui trouble le plus les commentateurs qui ont moins apprécié le *Palais encyclopédique*.

« Est-on témoins de super pouvoirs commissariaux ? » Emi Fontana décrit bien, par cette question, l'impression que certains semblent avoir ressentie en parcourant l'exposition de Gioni, affirmant aussi que celui-ci a déclaré dans sa biennale le

---

<sup>86</sup> Benjamin H. D. Buchloh (2013). « The Entropic Encyclopedia », *Artforum International*, vol. 52, n° 1, p. 310-317.

« commissaire comme ethnographe de l'artiste ethnographe »<sup>87</sup>. Pour terminer, Fontana affirme ressentir que le matériel du *Palais encyclopédique* semble d'une certaine façon déjà assimilé par le discours de l'art. Pour Emi Fontana, il s'agit bien d'un « retour en arrière nostalgique ».

Deux autres axes critiques par rapport à l'exposition internationale de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise sont la représentation de l'art africain et le débat autour de la mondialisation. Dans un article paru dans *African Arts* nommés « Africa at the 55 th Biennale de Venise », Christine Eyene se questionne au sujet de l'art africain des pavillons et de l'exposition de Gioni. Ses conclusions sont que premièrement, il y avait peu d'art africain dans l'exposition de Gioni ce qui laissait la responsabilité de la présence africaine à la Biennale entre les mains des commissaires des pavillons africains. Deuxièmement, il semble que pour l'auteur, la rhétorique de Massimiliano Gioni autour du savoir, telle qu'elle est emblématisée par l'œuvre d'Auriti, dilue un peu le propos eurocentriste habituellement imposé par ce genre d'expositions. Troisièmement, Eyene considère qu'en fin de compte l'art africain est, soit présenté à travers un « classicisme esthétique », soit comme sujet de recherche à travers « l'*otherwordly* » (Christine Eyene 2013 : 4). Ainsi l'Afrique est soit esthétisée, soit présentée comme l'Autre qu'il faut tenter d'inclure.

Il est clair que les non-artistes ont été davantage remarqués dans la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise à travers le rapprochement avec les *wunderkammern* et souvent négativement, mais malgré cela, les articles qui abordaient réellement la présence d'exposants non-artistes ne forment qu'environ 10 à 15 % de la réception critique consultée.

### **3.3. Pour l'usage du terme exposant**

L'absence ou la faiblesse des critiques négatives par rapport au mélange entre artistes et non-artistes lors de la Documenta 13 et de 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, constitue le dernier argument de ce mémoire en vue d'une acceptation du terme d'exposant. Cela tend à suggérer que la situation est maintenant acceptée par le réseau. Or, l'introduction

---

<sup>87</sup> Fontana fait ici référence au livre de Hal Foster publié en 1996 : Hal Foster (2002). *The return of the real the Avant-Garde at the end of the century*, Cambridge: MIT Press.

d'exposants-non-artistes dans une exposition d'art contemporain diminue l'importance du statut d'artiste dans la logique expographique. La présence de l'artiste se dilue d'une certaine façon dans la rhétorique de l'exposition, sous l'autorité du commissaire. D'ailleurs, les propos des commissaires, comme nous l'avons noté plus haut, sont amplement discutés dans les articles constituant notre revue de presse démontrant ainsi l'importance qu'on donne à leurs propositions « textuelles ». Le thème du commissariat d'exposition et la figure du commissaire auteur marquent le filigrane dans cette recherche, ne serait-ce que par l'évocation du nom de Harald Szeemann, une figure majeure de l'histoire du commissariat et des expositions, dont l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* était reconstruite à Venise au même moment que le *Palais encyclopédique*.

### 3.3.1 La réception tumultueuse de la Documenta 5

Pour Jérôme Glicenstein, l'exemple le plus éloquent de la « première vague » de contestation des artistes contre les commissaires se produit dans le cadre de la Documenta 5 commissariée par Harald Szeemann<sup>88</sup>. Cette exposition a été la cible de plusieurs critiques d'artistes dont les plus éloquentes ont été celles de Robert Morris, Robert Smithson et Daniel Buren (Glicenstein 2015 : 44). Le litige porte alors, d'après Glicenstein, sur l'introduction d'images non artistiques dans l'exposition de Szeemann.

L'introduction par Szeemann d'artefacts hors du champ de l'art et apparentés au Kitsch, la présence d'images publicitaires, de propagande politique, d'architecture utopique et de science-fiction (Altshuler 2013 : 157) a aussi été notée par bon nombre de commentateurs non-artistes lors de la Documenta 5<sup>89</sup>. Ainsi, peut-on lire dans la revue d'exposition de Barbara Rose publiée dans le *New York Magazine* le 14 août 1972 : « (...) *Szeemann has become the greatest conceptual artist in the world, assimilating the activities*

---

<sup>88</sup> D'après Jérôme Glicenstein, il y aurait deux vagues de contestations, une première dans les années 1970, la deuxième autour des années 2000 (Glicenstein 2015 : 75).

<sup>89</sup> Voir à ce sujet les articles regroupés dans Altshuler, Bruce (2008). *Exhibitions that made art history*, London : Phaidon, 172-174.

*of what purports to be today's avant-garde to his own ends*<sup>90</sup> ». Harold Rosenberg pour sa part écrira dans *The New Yorker* : « *The effect of this program was to give the theories of the organizers of Documenta precedence over the works on display (...)*<sup>91</sup>. » Comme Nathalie Heinich le note dans l'introduction d'un ouvrage consacré à Harald Szeemann, la singularité de la démarche de celui-ci « fait écho à celle des individus dont il expose les œuvres, de façon à construire, par le support des expositions, une position d'auteur, homologue de celle que confère aux artistes l'exercice de leur activité » (Heinich 1996 : 12).

Les commentaires les plus remarquables concernant la Documenta 5 sont certainement ceux provenant d'artistes contemporains, dont Daniel Buren, évoqué en introduction. En annonçant la possibilité d'expositions artistiques sans artiste, il critiquait la mise en scène du commissaire en proposant la métaphore des œuvres comme « touches de peintures » dans l'*œuvre*<sup>92</sup> de l'organisateur qui est l'exposition en tant que telle. Mais Buren n'a pas été le seul à se révolter contre la stratégie expographique de Szeemann, et il n'a pas été non plus le plus virulent. C'est peut-être plutôt son éloquence qui l'a fait sortir du lot. Dans une lettre adressée directement à Szeemann, Robert Morris annule sa participation et demande le retrait de toutes ses œuvres de la Documenta 5. Il affirme ne pas vouloir participer à une exposition où on « ne me consulte pas quant au travail que je souhaiterais présenter, mais qui à la place me dicte ce qui va être montré<sup>93</sup> ». Robert Smithson et Daniel Buren, quant à eux, décident tout de même de participer à l'exposition, mais de publier leur critique à l'intérieur du catalogue. Smithson pour sa part parle de « confinement culturel » lorsqu'un commissaire « impose ses propres limites à une exposition artistique<sup>94</sup> ». Ces exemples

<sup>90</sup> Barbara Rose (1972). « Document of an Age », *New York Magazine*. Cité d'Altshuler, Bruce (2008). *Exhibitions that made art history*. London : Phaidon, 172.

<sup>91</sup> Harold Rosenberg (1972). « The Art World. Enquiry '72: On the Edge », *The New Yorker*. Cité de Altshuler, Bruce (2008). *Exhibitions that made art history*. London : Phaidon, 173.

<sup>92</sup> Notre emphase.

<sup>93</sup> « La lettre, datée du 6 mai 1972, est reproduite dans Gabriele Mackert, « Sich einrichten im Widerspruch. Harald Szeemanns documenta 1955-2005, voll, *Archive in Motion*, Kassel, Documenta Stiftung, 2005, 258 » cité de Glicenstein (2015 : 45).

<sup>94</sup> Robert Smithson (1972), « Kulturbeschränkung », Michel Glasmeier, Karin Stengel (dir.), *50 Jahre/Years documenta. 1955-2005*, vol II, *Diskrete Energien*, Kassel, Documenta Stiftung, 2005, 133. Dans Glicenstein (2015 : 46).

représentent bien la forme que prennent les critiques d'artistes envers les commissaires qu'ils décrivent comme plus intéressés par l'idiosyncrasie de leur carrière que par l'art et les artistes.

Ce conflit entre artiste et commissaire a été problématisé par des théoriciens. Maxence Alcalde décrira dans son livre de 2011, le malaise créé par le commissaire auteur comme s'il y allait d'une « objectification des artistes », empruntant ainsi les mots du sociologue Howard Becker qui compare l'artiste à du « personnel de renfort » dans le projet de « l'artiste-commissaire » (Alcalde 2011 : 52-53). Dans cette ligne d'argumentation, le « commissaire égocentrique » détourne le sens des œuvres pour son propre profit. Déjà en 1989, le philosophe Yves Michaud avait décrit les inconforts du milieu de l'art envers le commissaire-auteur à travers un ouvrage qui a fait date : *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*. Michaud assène dans ce livre une critique acerbe au commissariat dit d'auteur. Il centre son discours autour de la relation entre voir et savoir (tout comme nos commissaires), relation qui, pour l'auteur est au centre de l'acte de médiation (Michaud 1989 : 125).

D'après Michaud, deux phénomènes obscurcissent ainsi les œuvres. D'un côté, une surthéorisation, un « glaçage théorique » qu'il considère comme une justification du n'importe quoi (128). De l'autre, une l'attitude esthétisante, le « mensonge de la transparence », c'est-à-dire une exposition se présentant comme objective (126)<sup>95</sup>. Le terme « glaçage théorique » exprime bien la position de Rosenberg par rapport à la Documenta 5 quand il affirme que les « effets de ce programme (le mélange d'images artistiques et non artistiques) » donnent aux « théories » du commissaire « précedence » sur les œuvres des artistes. Notons ici que ni Michaud ni Alcalde ne pointent du doigt la mixité des exposants comme le centre de ce débat contrairement à ce que fera Glicenstein en 2015. Les artistes et critiques entrevoient alors la situation dénoncée comme relevant d'un concurrence entre

---

<sup>95</sup> Michaud revient sur ses propos dans un article publié en 1999 dans lequel il précise que sa critique portait sur « l'appréhension de tendances à la commercialisation, à la *touristification*, à la *disneyisation*, qui n'ont fait que s'accroître depuis » (10).

artiste et commissaire pour le statut d'auteur. C'est par une autre voie que la tendance qu'ils voyaient se profiler s'est affirmée au fil des décennies<sup>96</sup>.

L'analyse de la réception de la Documenta 13 et celle de l'exposition internationale de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise démontrent que l'insertion d'exposants-non-artistes a généré peu de commentaires négatifs. La plupart des critiques les plus dures envers le mélange de catégories d'exposants se retrouvent dans la revue de presse de la Biennale, mais sont davantage dirigées vers ce qui motive la présence d'artistes hors réseaux, à travers les thèmes du mysticisme et de l'isolement social, que vers la présence d'exposants non-artistes. On peut constater cela par le fait que les autres catégories d'exposants-non-artistes du *Palais Encyclopédique*, soit les objets sans signature, les savants et les artistes non-visuels ne sont peu ou pas mentionnées dans les articles. Cependant, la Documenta de Christov-Bakargiev n'a pas suscité de commentaires négatifs en relation directe avec ses exposants non-artistes. C'est peut-être là l'argument le plus fort pour l'adoption du terme exposant, car milieux et réseaux de l'art semblent avoir déjà accepté le fait qu'une exposition d'art contemporain d'envergure internationale contienne des exposants de différentes catégories en plus des exposants-artistes traditionnels.

### 3.3.2 *Thing theory* et Acteur-réseau

---

<sup>96</sup> Pour Glicenstein, la Documenta 5 représente le point culminant de la première vague de contestation d'artistes par rapport à la figure du commissaire (2015 : 47). Une enquête menée par le commissaire Jens Hoffmann autour des années 2000, *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* (2004) cible quant à elle un moment clé de la deuxième vague de contestation. L'ouvrage résultant de ce travail regroupe les textes d'une trentaine d'artistes contemporains internationaux interrogés sur la possibilité que des artistes soient nommés organisateurs d'une Documenta. À l'exception de Buren qui y reproduit son texte de 1972 avec quelques commentaires, la plupart des artistes répondent négativement à cette possibilité avec quelques nuances (Glicenstein 2015 : 49). Ainsi, il semble que les artistes contemporains ne soient pas intéressés par le travail de commissaire, surtout dans le cas de grandes expositions. Plus récemment, l'artiste Anton Vidokle a publié un article dans *e-flux* (2010) dans lequel il relève la relation inégale entre commissaire et artiste qu'il compare à la relation entre « la force de travail et le *management*<sup>96</sup> ». C'est donc l'autorité du commissaire (dans le sens de pouvoir et d'auctorialité) qui est toujours au centre du débat. Or cette autorité prend une nouvelle forme lorsque l'artiste devient un type d'exposant parmi d'autres. L'influence du commissaire sur le contenu de l'exposition est plus grande dans une exposition constituée d'exposants de toutes sortes que dans une exposition constituée seulement d'artistes. La quasi-absence de critiques concernant précisément le mélange de catégories d'exposants dans le cadre de nos expositions est donc des plus probants. Indiquant que la « nouvelle » position d'auteur attribuée au commissaire représente une autre condition de possibilité pour la transformation de l'artiste en exposant dans le cadre d'exposition internationale d'art.

C'est justement dans la revue de presse de la Documenta 13 qu'une piste se révèle pour expliquer ce silence quant aux diverses catégories d'exposants dans nos deux expositions. D'abord, revenons au catalogue. Carolyn Christov-Bakargiev faisait directement référence au titre de l'ouvrage de W.J.T. Mitchel, *What Do Pictures Want?*, lorsqu'elle demandait dans son essai d'introduction ce que la météorite d'El Chaco aurait voulu par rapport au scandale que la tentative de déplacement de cet objet céleste a suscité dans la communauté Moqoit (30). Au-delà de la référence aux approches visuelles qui, comme nous l'avons vu au chapitre deux, sont une condition de possibilité théorique du phénomène à l'étude dans ce mémoire, l'agentivité concédée à la météorite à travers cette question représente une tout autre avenue théorique qui se révèle aussi comme une condition de possibilité des sélections hybrides dans l'exposition d'art, de même qu'une condition de possibilité de son acceptation par la critique. Il s'agit de ladite *thing theory* qui vient ici à la rencontre de la théorie sociologique de l'acteur-réseau en cela que les deux avenues théoriques placent l'objet en premier plan (Bill Brown 2001), ou ramène celui-ci au même niveau que les actants humains (Bruno Latour 1994). En effet, la théorie de l'acteur-réseau et la théorie des objets se rejoignent dans ce que ces protagonistes nomment un fétichisme méthodologique (Arjun Appadurai 1984 : 5) (Bill Brown 2001 : 7) (Bruno Latour 2006 : 49). « *Thus, even though from a theoretical point of view human actors encode things with significance, from a methodological point of view it is the thing-in-motion that illuminates their human and social context* » (Appadurai 1984 : 5). C'est-à-dire que l'objet, la chose, devient un acteur à part entière, qui agit et qui peut être étudié par les sociologues, les anthropologues et les historiens au même titre que les acteurs « humains »<sup>97</sup>.

On peut facilement comprendre les liens entre la théorie des choses, évoquée précédemment dans la réception critique sous le label d'objectivisme, et la Documenta 13. Si on adopte ce « fétichisme méthodologique », on comprend différemment la présence de ces objets difformes inclus dans le Cerveau : par exemple, les objets détruits pendant la

---

<sup>97</sup> Nous passons rapidement dans ce passage sur la théorie de l'acteur-réseau, qui s'avère beaucoup plus complexe qu'elle le semble ici. Ce n'était pas nécessaire pour notre argumentaire d'aller plus loin, bien que nous soyons conscients qu'il s'ouvre ici une avenue qui serait très intéressante à explorer.



guerre civile libanaise. Ces objets sont exposés pour l'histoire qu'ils évoquent ; ils exposent cet évènement historique. Si on poursuit dans ce sens, certains objets deviennent des exposants non-humains débris informes de la guerre ou princesses bactriennes. Ces objets sont exposés non grâce à quelque statut de leurs auteurs, mais bien à cause de leur histoire propre et singulière en tant qu'actants dans un évènement historique. Mais ces « reliques » n'agissent pas au même niveau que les cartels ou les socles qui sont aussi des actants du point de vue de la théorie de l'acteur-réseau. Ce ne sont pas des « exposés » (comme on dirait des signifiés), ce sont des exposants comme on le dirait des artistes ; ils ont une place dans les catalogues, ils sont en vedette, les cartels sont à leur service.

Malgré que le lien entre ces théories et la 55<sup>e</sup> biennale semble moins évident, il n'y est pas moins présent et fertile. La Biennale de Gioni est souvent comparée aux chambres des merveilles qui existaient à la Renaissance<sup>98</sup>. À cette époque où les catégories modernes ne se distinguaient pas sous leurs formes actuelles (art, design, artisanat...), c'est l'objet qui était choisi pour ce qu'il était (ou faisait?) et non pour son statut. Au contraire, c'est plutôt son insertion dans une collection prestigieuse qui lui donnait un statut nouveau. C'est donc la fascination exercée par l'objet qui déterminait son inclusion dans une chambre des merveilles. À travers une lecture diachronique du mélange d'exposants artistes et non-artistes dans l'exposition d'art, on peut donc conclure que c'est dans un mouvement de *retour* vers l'objet, représenté soit par des théories de la fin du 20<sup>e</sup> siècle ou par une attitude évoquant une époque dans laquelle l'art n'était pas encore *art*, que se positionne la Documenta 13 et la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise. Il s'agit moins d'une objectivation des artistes que d'une animation des objets.

---

<sup>98</sup> Voir à ce sujet : Hans Belting, et Edmund Jephcott (2014). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago: The University of Chicago Press.

## Conclusion

### De la question du commissaire à l'objet de l'histoire de l'art

Ce mémoire s'est ouvert sur une citation de Daniel Buren mettant en jeu une certaine compétition auctoriale entre l'artiste et le commissaire dans le cadre de l'exposition. Cette citation semblait tout à fait appropriée à notre propos dans la mesure où l'artiste français en matérialisait l'enjeu dans une formule-choc en prédisant qu'à l'avenir, nous pourrions rencontrer des expositions d'art sans artistes. Or c'est justement la présence d'exposants non-artistes dans deux expositions internationales d'art contemporain, soit la Documenta 13 et la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, qui constitue le point de départ de ce mémoire. Mais est-ce bien la prophétie de Buren qui se trouve ainsi réalisée? Pour répondre à cette question, nous allions d'entrée de jeu devoir éclaircir et documenter l'évolution du statut d'artiste. Toutefois, ayant privilégié un processus de recherche inductif, il s'est trouvé que les progrès de la recherche en cours faisaient bouger le sujet même de ce mémoire, à mesure que nous prenions conscience que la multiplication des participants non artistes ne paraissait pas poser problème ou mériter beaucoup d'attention au sein de la réception critique de ces expositions. Il nous a alors fallu nous demander ce qui rendait cette acceptation possible et la naturalisait en quelque sorte.

Au premier chapitre, nous avons cherché à proposer différentes catégories de participants non artistes et nous l'avons fait à partir du statut professionnel de chaque participant, en résumant la nature de leur relation à un réseau d'art selon la théorie du réseau telle que la propose Anne Cauquelin. Nous avons pu ainsi répartir les participants non artistes de la Documenta 13 et de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise de la façon suivante : 1-« objets sans signatures », 2-« scientifiques », 3-« membres non-artistes du réseau », 4-« artistes hors réseau(x) » et 5-« artistes non visuels ». Nous avons constaté qu'une exposition d'art

ne réunit pas nécessairement des artistes mais qu'elle rassemble des exposants diversement qualifiés.

À la suite de cette classification, il nous a fallu tenter de définir la notion d'artiste et ce qui en confirme le statut, afin de pouvoir comprendre les tenants et aboutissants des sélections hybrides de nos deux expositions. Les ressources de l'histoire de l'art nous ont déçu à cet égard. En effet, les principaux dictionnaires spécialisés dans les questions artistiques sont pour la plupart muets au sujet de la définition de l'artiste. Mais alors quand l'artiste est-il apparu et que recouvre cette appellation? C'est dans le champ de la sociologie de l'art que nous avons trouvé une réponse, principalement grâce au travail de Nathalie Heinich.

Ce que la sociologie de l'art nous a appris, c'est que la redéfinition du rôle de l'artiste à la Renaissance correspond à une stratégie, de la part des producteurs d'images, visant à élever le statut de leur pratique et à la hisser du rang des arts dits mécaniques, (l'artisan médiéval) à celui des arts dits libéraux, considérés comme plus nobles. Suivant l'évolution sociohistorique du statut d'artiste, la première partie du chapitre deux s'est arrêté à une définition de l'artiste en deux temps : l'artiste est premièrement l'auteur de quelque chose qui, deuxièmement, est désigné comme art dans et par un certain contexte.

C'était donc bien un combat pour l'auctoralité qui opposait l'artiste au commissaire, car si on confère le statut d'auteur à ce dernier, il paraît dès lors dérober aux artistes une partie du privilège qui fonde leur statut. Mais est-ce bien dans une telle perspective que les commissaires de la Documenta 13 et de la 55<sup>e</sup> Biennale de Venise, respectivement Carolyn Christov-Bakargiev et Massimiliano Gioni, ont envisagé la juxtaposition entre exposant artistes et non artistes de leurs expositions? Une étude de leurs écrits dans les catalogues nous a révélé qu'ils ne mentionnaient peu ou pas le statut d'artiste, mais s'intéressaient davantage à la qualité ou à la force des objets présentés, peu importe qui en était l'auteur. C'est donc davantage à travers un questionnement du brouillage de la frontière entre l'œuvre d'art et l'image/objet que se situent les propos des commissaires, sans égard pour le coefficient artistique qui peut être accolé à ces images.

Ce questionnement se manifeste par les références abondantes des auteurs commissaires aux *visual studies* et aux *cultural studies*. C'est ce constat qui a entraîné un premier déplacement dans l'enquête de ce mémoire et l'a fait en quelque sorte glisser d'une réflexion sur le statut d'artiste (dans le cadre d'une compétition avec la nouvelle autorité du commissaire) à une réflexion sur le champ élargi de la production culturelle et matérielle désormais susceptible de figurer dans une exposition d'art. Les découvertes du chapitre trois viendront confirmer la pertinence de ce déplacement démontrant un intérêt de la part de la discipline de l'histoire de l'art envers le champ élargi de l'image/objet. Nous avons considéré le terme exposant comme plus précis et plus fertile pour discuter des rassemblements de participants diversement qualifiés que constituent désormais une exposition d'art. On pouvait alors parler d'exposants artistes, d'exposants scientifiques, d'exposants chorégraphes, d'exposants critiques, etc. Mais il nous est apparu que le surgissement de non-artistes sur la scène de l'exposition d'art puisse être moins une affaire de concurrence pour la position de sujet ou d'auteur et relever davantage d'une histoire de nouveaux objets et d'une production imagière élargie. D'artiste à exposant, d'œuvre à image, ce sont l'influence des approches visuelles et culturelles sur la discipline, et l'élargissement de la notion d'œuvre d'art en résultant, qui paraissent avoir été le plus déterminant pour expliquer la présence d'exposants non artistes au sein de nos deux expositions

Mais pour confirmer cette hypothèse secondaire, il nous a fallu examiner la réception critique de nos expositions. Comment l'inclusion d'exposants non artistes y était-elle traitée? L'avait-on seulement remarquée? Un survol de plus de 80 articles a donc fait l'objet de la première partie du troisième et dernier chapitre du présent mémoire. À notre grande surprise, la présence d'exposants non artistes au sein de ces expositions a engendré peu de remous dans la communauté critique internationale. La critique s'est plutôt attardée d'une part à la sélection par Christov-Bakargiev d'objets non artistiques et d'autre part à la présence d'artistes hors réseaux dans l'exposition de Gioni. Or, comme le démontre la deuxième partie du troisième chapitre la Documenta 5, commissarié par Harald Szeemann avait fait beaucoup de bruit en 1972, justement parce qu'il y avait juxtaposition

d'objets/images artistiques et non artistiques. C'est d'ailleurs dans le catalogue de cette exposition, et en réaction aux positions du commissaire, que Daniel Buren avait d'abord exposé sa critique de la prévalence des idées des commissaires sur celle des artistes exposants. C'est sur ce texte, publié dans le catalogue de la Documenta 5 en 1972, que revenait en 2003 la citation inscrite au début de ce mémoire.

En effet, ce n'est pas l'enjeu auctorial qui ressort de l'analyse de la réception critique de nos expositions, mais plutôt la place prépondérante donnée aux objets par les commissaires, à leurs usages et même à leur agentivité. Faut-il rappeler le commentaire de Christov-Bakargiev concernant la météorite d'El Chaco? Après nous avoir résumé la petite histoire de cet échec (Christov-Bakargiev voulait exposer la météorite d'El Chaco à Kassel, mais l'objet céleste est sacré pour la communauté locale, et l'idée de déplacer la roche extraterrestre représentait un sacrilège), la commissaire se demande ce que la météorite aurait désiré. Aurait-elle voulu traverser l'océan Atlantique pour voyager encore une fois? Cette question peut sembler triviale, mais elle exemplifie bien tout un champ théorique, de la *Thing theory* à la théorie de l'acteur réseau. Certains critiques de la Documenta 13 vont jusqu'à y voir une nouvelle histoire de l'art<sup>99</sup>.

C'est ainsi que le sujet de notre mémoire s'est déplacé du statut d'artiste dans l'exposition d'art à l'objet de l'histoire de l'art comme représenté par l'exposition. La démarche inductive employée dans cette recherche nous a permis de conserver une ouverture suffisante, et nous croyons nécessaire, pour aller plus loin que le problème initial et vraiment dé-couvrir un aspect insoupçonné de la situation qui se présentait devant nous et qui avait à l'origine allumé notre intérêt. Nous pouvons maintenant affirmer que le mélange entre art et non-art dans l'exposition d'art est le signe d'une nouvelle tendance dans le domaine de l'histoire de l'art. Des vies d'artistes aux vies d'objets, de l'œuvre à l'image, d'artiste à exposant.

---

<sup>99</sup> Par exemple Steven Henry Madoff pour *Modern Painters*, et David Corbet dans un article écrit pour *Art Monthly Australia*.

Nous pensons avoir contribué à l'histoire des expositions en interrogeant les nouvelles sélections hybrides des grandes expositions d'art qui désormais rassemblent ce que nous avons proposé d'appeler des exposants. En effet, selon nos recherches, rien n'avait encore été écrit à ce sujet, qu'il s'agisse de nos cas d'étude particuliers ou d'autres biennales décrites en introduction. Les catégories qui résultent de notre étude de ces sélections pourront aussi s'avérer fertiles pour des recherches futures. Elles représentent des paramètres d'étude pour l'analyse de l'exposition d'art. Aussi, une lecture diachronique de ces catégories qui remonterait l'histoire des expositions (jusqu'à la plaque tournante de la Documenta 5 de 1972) et les étudierait à travers le prisme de l'exposant pourrait s'avérer enrichissante.

Malgré le déplacement de notre sujet au gré de la recherche qui constitue le présent mémoire, il n'en demeure pas moins que la co-habitation entre exposants artistes et non artistes met en jeu le statut d'artiste dans l'exposition. Mais affirmer que la notion d'exposant signale un « recul » de la position d'artiste est peut-être incorrect, compte tenu de l'actuelle prépondérance des artistes dans la sélection des expositions. Malgré cela, on ne peut nier que la présence d'exposants non artistes dans les expositions étudiées ici place l'artiste « classique », reconnu et international, dans une position plus précaire dans la mesure où son statut ne constitue plus la seule carte possible pour intégrer les sélections de grandes expositions d'art. Est-ce que cela ouvrira la porte à des artistes provenant de réseaux plus alternatifs et locaux, ou est-ce que ce sera plutôt des *vedettes* d'autres réseaux (comme celui des sciences naturelles ou humaines) qui prendront la place d'artistes connus? Nos expositions comportent des exemples de ces deux possibilités.

## Cahier iconographique



Figure 1. Korbinian Aigner, *Six images de différents fruits (pommes)*, 1913-60/ de droite à gauche : *Creo*, *Gewürzluikenapfel*, *Vara*, *Korbiniansapfel*, *King Edward*, *Rheinische Schafsnase*.



Figure 2. *Princesses Bactriennes et Balafré*, 1. *Sans-titre (Princesse assise sur le côté)*, 2500-1500 av. J.-C. ; 2. *Sans-titre (Princesse assise)*, 2500-1500 av. J.-C. ; 3. *Sans-titre (Princesse debout)*, 2500-1500 av. J.-C. ; 4. *Sans-titre (Princesse allongée)*, 2500-1500 av. J.-C. ; 5. *Sans-titre (Princesse cubiste assise)*, 2500-1500 av. J.-C. ; 6. *Sans-titre*, 2500-1500 av. J.-C. ; 7. *Sans-titre*, 2500-1500 av. J.-C. ; 8. *Sans-titre (princesse intronisée)*, 2500-1500 av. J.-C.





Figure 3. *Objets détruits lors de la guerre civile libanaise.*



Figure 4. Horacio Larrain Barros, attrapeur de brume (*fog catcher*) installé sur la montagne El Tofo, région d'Atacama, Chili.

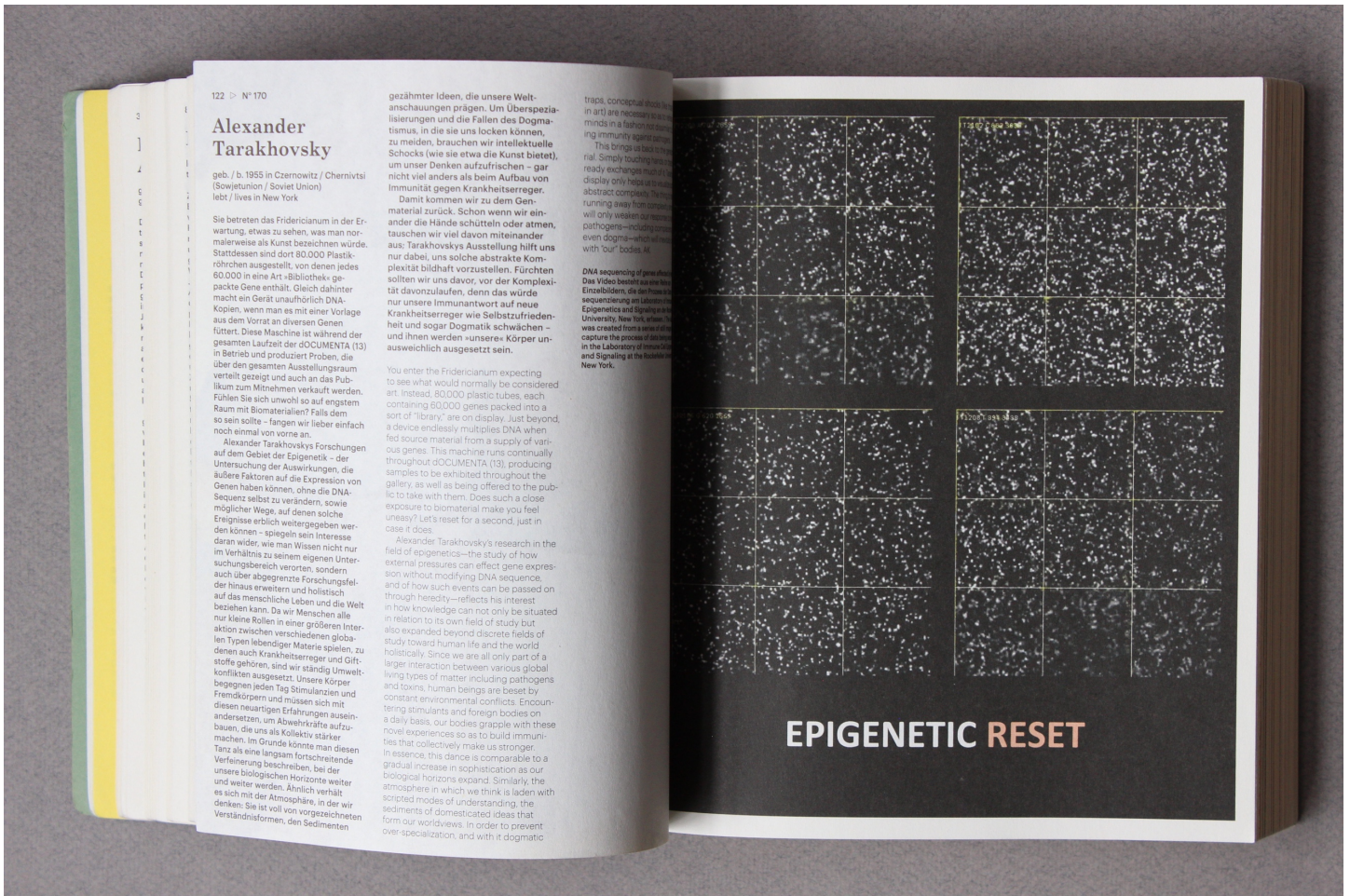


Figure 5. Alexander Tarakhovskiy, Arrêt sur image d'une vidéo créée à partir d'une série d'images fixes capturant le processus de séquençage des données dans le laboratoire d'*Immune Cell Epigenetics and Signaling* à la *Rockefeller University*, New York.



Figure 6. Anton Zeilinger, Prof. Dr. Anton Zellingler ; expérience testant la téléportation de photons individuels.



228 ▷ N° 193

### Konrad Zuse

geb. / b. 1910 in Berlin  
gest. / died 1995 in Hünfeld (Germany)

Im Jahr 1936 gab der Bauingenieur Konrad Zuse seine Stellung in der deutschen Flugzeugindustrie auf und richtete in der Berliner Wohnung seiner Eltern eine «Erfinderwerkstatt» ein, um ein «mechanisches Gehirn» zu konstruieren. Zwei Jahre später hielt er in seinem Tagebuch fest: «Die Elementaroperation heißt: Vergleich zweier Sekundäzziffern – Zuses Bezeichnung für Binärdifferenz – auf Gleichheit. Resultat ist zweifach variabel, also ebenfalls eine Sekundäzziffer.» Diese zwei Sätze, die arithmetische und logische Verknüpfungen auf einen Nenner bringen, markieren den Auftakt zu einem bahnbrechenden Unterfangen: der Erfindung des Computers. Die erste programmierbare Maschine, deren Funktionsprinzip der binäre Umschaltmechanismus (das 0-1-Prinzip) war, wurde 1938 fertiggestellt. Das Versuchsmodell Z1 bestand aus Metallblechen und basierte auf einer Speicherkapazität von 64 Zellen (Wörtern). Es war jedoch nie im praktischen Einsatz, weil Probleme mit den mechanischen Bauteilen Störungen verursachten. Die Z3, der weltweit erste funktionierende programmgesteuerte Computer, wurde 1941 entwickelt. Sie wurde 1943 bei einem Bombenangriff auf Berlin zerstört. Ihr Nachfolgemodell, die Z4 (1942–1945), wurde zum Prototypen.

Als autodidaktischer Künstler schuf Zuse auch Gemälde, Zeichnungen und Linolschnitte, die er teilweise mit dem Namen «Kuno See» signierte. Die DOCUMENTA 13 präsentiert eine Auswahl von Aquarellen, Filzstift- und Kreidzeichnungen und Ölbildern, die zwischen 1926 und 1967 entstanden sind, dazu Bücher und Kataloge (aus denen der künstlerische Einfluss eines Lionel Feiningers ersichtlich ist) sowie ein Konstruktionsmodell der Z1. Die Ausstellung ist in der Orangerie zu sehen, wo die Z1 zur ständigen Sammlung gehört. Ein weiteres Konstruktionsmodell eines Teils der Z1 wird in der Sektion «Brain» im Fridericianum gezeigt.

In 1936, the technical engineer Konrad Zuse abandoned his job in the German aircraft industry and set up an 'inventor's workshop' in his parents' Berlin apartment in order to construct a 'mechanical

brain'. Two years later, he wrote in his diary: 'The elementary operation is: Check of two binary digits for equality. Result is a variable with two values, which is either more a binary digit.' These two sentences, unifying arithmetical and logical operations, mark the beginning of a groundbreaking undertaking: the invention of the computer. The first programmable machine, which worked on the principle of a binary switching mechanism (the 0/1 principle), was completed in 1938. The test model Z1 was built from metal sheets and had a sixty-four-cell ('word') memory; it never functioned for practical use, however, due to imperfections within the mechanical elements. The Z3, the first functional program-controlled computer worldwide, was developed in 1941. It was destroyed in 1943 during the bombardment of Berlin. Its follower, the Z4 (1942–45), became a prototype.

An autodidactic artist, Zuse also created paintings, drawings, and linocuts, some of which he signed 'Kuno See.' DOCUMENTA 13 exhibits a selection of watercolors, felt pen and crayon drawings, and oil paintings made between 1926 and 1967, alongside books and catalogues (showing artistic influences such as Lionel Feininger) and a construction model of Z1 in the Orangerie, where the Z1 is in the permanent collection. Another construction model of a detail of the Z1 is exhibited in the Brain at the Fridericianum. ES

Ohne Titel / Untitled, 1926  
Aquarell auf Papier / Watercolor on paper  
31.8 x 22.8 cm



Figure 7. Konrad Zuse, *Sans-titre*, 1926.



Figure 8. Gunnar Richter, de gauche à droite : ancien monastère bénédictin de Breitenau à Guxhagen ; conversion et usage de l'abbaye en centre de détention et en église protestane avec l'établissement d'un centre de travail ; charnier de Fuldeberg à Guxhagen ; abbaye de Breitenau.

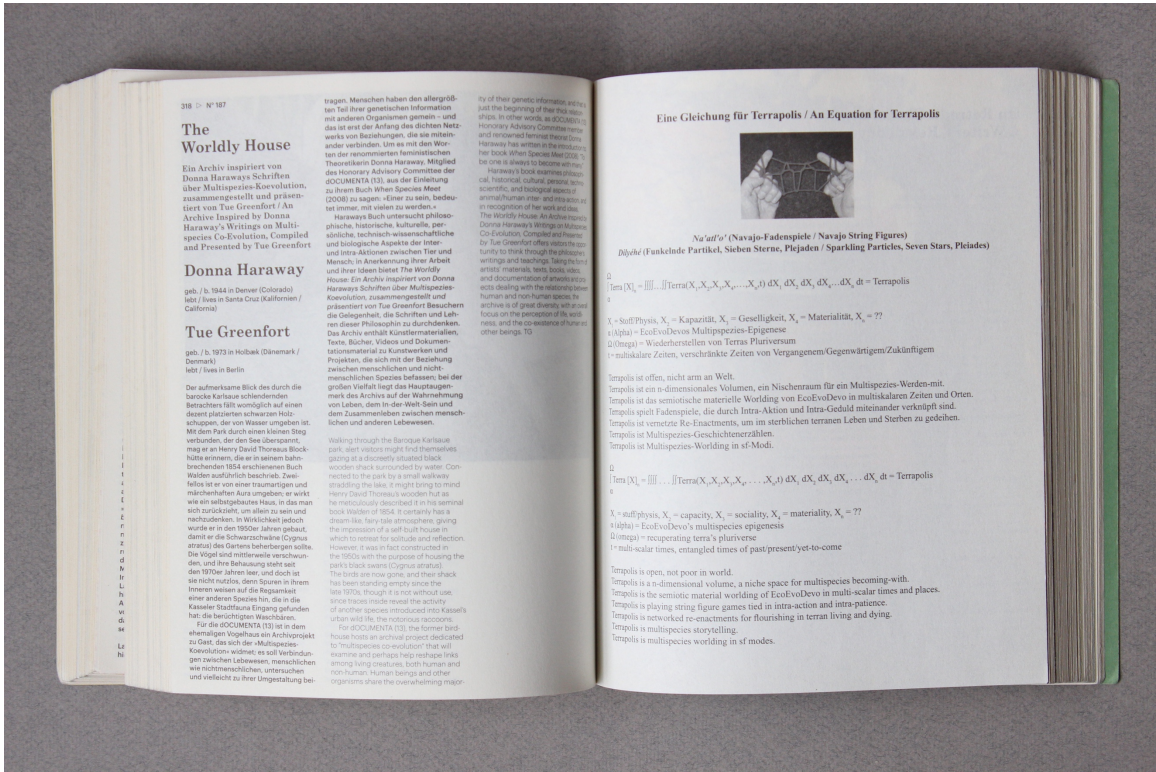
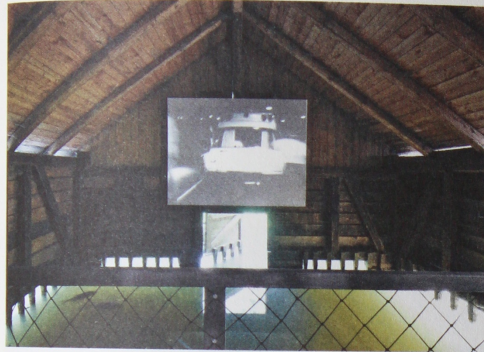


Figure 9. Donna Haraway, Tue Greenfort, *The Worldly House*.



*The Worldly House*  
 (Ein Archiv inspiriert von Donna Haraways  
 Schriften über Multispezies-Koevolution,  
 zusammengestellt und präsentiert von  
 Tue Greenfort / An Archive Inspired by  
 Donna Haraway's Writings on Multi-Species  
 Co-Evolution, Compiled and Presented by  
 Tue Greenfort)



Figure 10. Donna Haraway, Tue Greenfort, *The Worldly House*.





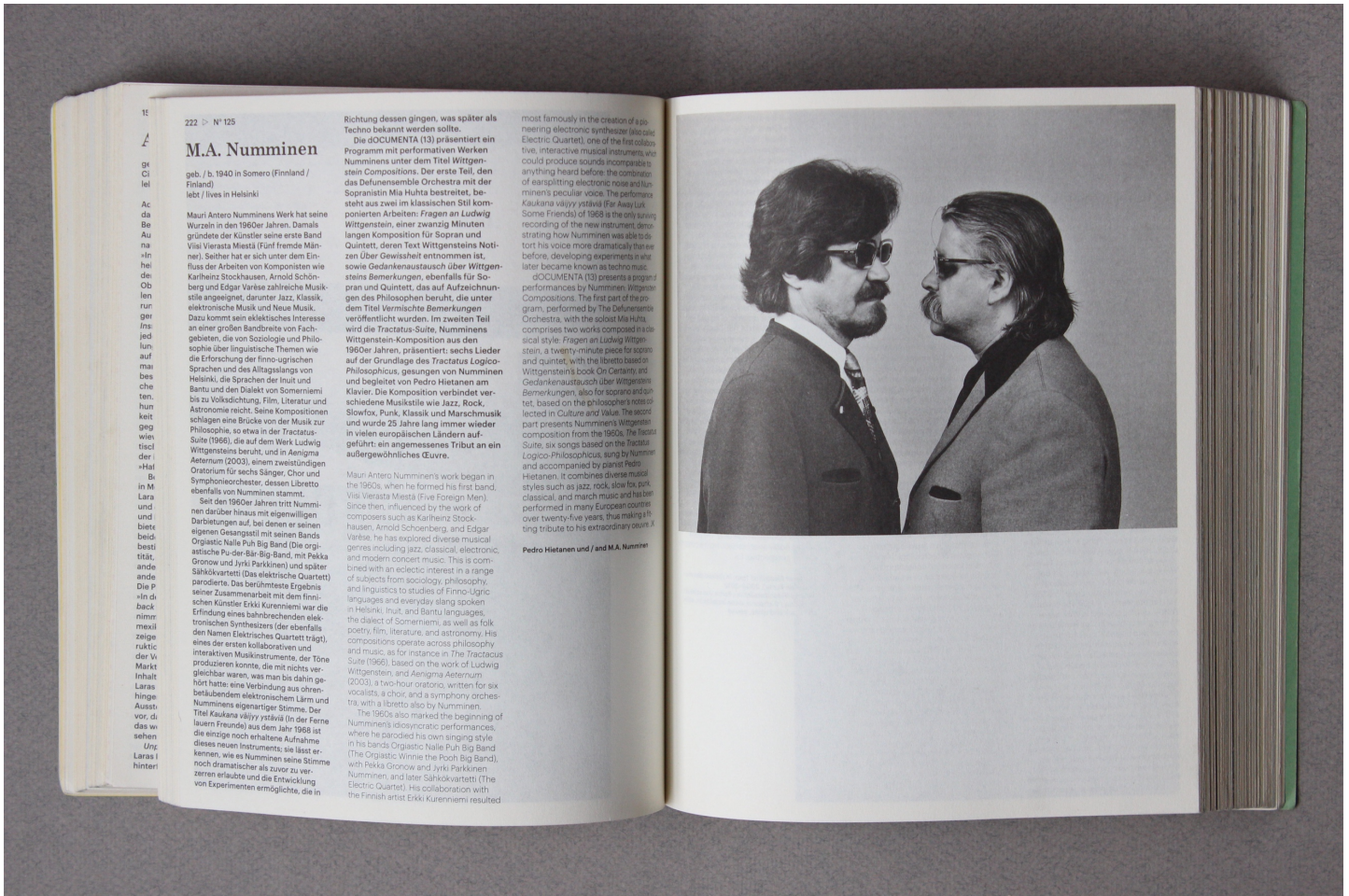
Figure 12. Lori Waxman, *60 wrd/min art critic*, 2005 – en cours.

Figure 13. M.A. Numminen, Pedro Hietanen et M.A. Numminen.



Figure 14. Erkki Kurenniemi, Erkki Kurenniemi prenant des notes dans le film de Mika Taanila *The Future Is Not What it Used to Be*, 2002.



414 □ N° 26

## Jérôme Bel

geb. / b. 1964 in Paris  
lebt / lives in Paris

Der Choreograf Jérôme Bel interessiert sich seit seinen frühesten Arbeiten für das, was außerhalb der Repräsentation steht. In seinen Choreografien werden die Regeln von Tanz und Theater wie die Syntax einer Sprache behandelt, die analysiert und schließlich ins Spiel gebracht wird. Seine von professionellen wie auch Amateur-Interpreten getanzten und gesprochenen Choreografien lassen sich auch als Stellungnahmen zugunsten einer Demokratisierung des Tanzes auffassen, die er durch eine nicht-virtuose Herangehensweise zu verwirklichen sucht.

Auf der DOCUMENTA (13) präsentiert Bel im ehemaligen Kaskade-Kino, das 1952 von Paul Bode entworfen wurde und sich im Stadtzentrum von Kassel befindet, die Performance *Disabled Theatre* sowie eine Kinofassung mit dem Titel *2 Dances* (beide 2012). Für diese beiden Projekte arbeitete er mit den geistig behinderten Schauspielern des Zürcher Theater HORA zusammen.

In einer Gesellschaft, die sich selbst als zutiefst normal definiert, bildet Behinderung eine Grenze, gegen die die Kategorie der Normalität anrennt. Ihre intellektuelle Spielart, also geistige Behinderung, gilt weithin als das radikale Gegenteil der intellektuellen Schärfe und Kultiviertheit des an zeitgenössischer Kunst interessierten Publikums. Auf die Einladung zur DOCUMENTA (13) antwortet Bel mit dem Versuch, diese Form von Behinderung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ebendieses Publikums zu rücken, um aus ihr einen Schlüssel zu machen, der uns eine Sichtweise erlaubt, durch die wir eine gemeinsame Dimension denken können.

Bei der Arbeit mit den Schauspielern des Theater HORA geht es Bel um die Eröffnung eines Raums, in dem Behinderung weder aus künstlerischen und distanzierenden geschlossenen Praktiken noch hinter dem Schuttschirm politischer Korrektheit versteckt, sondern als Bestandteil eines Diskurses anerkannt wird, der für die ästhetische wie die politische Dimension von Bedeutung ist.

Mit *Disabled Theatre* und *2 Dances* wirft Bel ein Schlaglicht auf die Dynamik der Ausgrenzung, durch die diejenigen an den Rand gedrängt werden, die als unproduktiv gelten. Er zeigt auf, wie sie

ganz im Gegenteil auch die Mechanismen dieser Repräsentation hinterfragen und auf die Existenz als eine ungeteilte Form der Präsenz hindeuten können.

A choreographer, Jérôme Bel has been interested since his early works in what stands beyond representation. In his choreographies, the rules of dance and theater are treated like the syntax of a language that is analyzed and eventually put into play. Danced and spoken by professional as well as amateur performers, his choreographies could also be seen as statements in favor of the democratization of dance, which he pursues by way of a non-virtuoso approach.

For DOCUMENTA (13), in the former Kaskade Cinema designed by Paul Bode in 1952 and located in the center of Kassel, Bel presents the performance *Disabled Theatre* and a cinematic version of the piece, *2 Dances* (both 2012). For these two projects, he has worked with the mentally disabled actors of the Theater HORA, based in Zurich.

A source of distress for a society defining itself as essentially normal, disability constitutes the limit against which the category of normality runs up. Its intellectual dimension—i.e., mental disability—is generally thought of in terms of complete otherness to the condition of the intellectually keen and cultivated public of contemporary art. Invited to DOCUMENTA (13), Bel chooses to put this handicap at the center of this public's attention, adopting it as a key to the reading of what enables us to think of a common dimension.

What is at stake for Bel in working with the actors of the Theater HORA is the opening up of a space where disability is not expelled from visual and discursive practices, or hidden behind the screen of political correctness, but is instead internal to a discourse that has a bearing on both the aesthetic and the political dimensions.

With *Disabled Theatre* and *2 Dances*, Bel sheds light on the dynamics of exclusion that leads to the marginalization of those considered unable to produce, exposing how, on the contrary, they are able to question the very mechanisms of representation, and to hint at existence as a non-partitioned mode of presence. CV

Julia Häusermann und J and Remo Beuggert in *Disabled Theatre*, Zurich / Zurich, 2011



Figure 15. Jérôme Bel, Julia Häusermann et Remo Beuggert dans *Disabled Theatre*, Zurich, 2011.

Figure 16. *On Retreat.*Figure 17. *On Retreat.*

Rotunde im Fridericianum: Das »Brain« /  
Rotunda in the Fridericianum: The Brain



138



Fridericianum / installation view

139

Figure 18. *The Brain*, rotonde du Fridericianum, vue de l'installation.

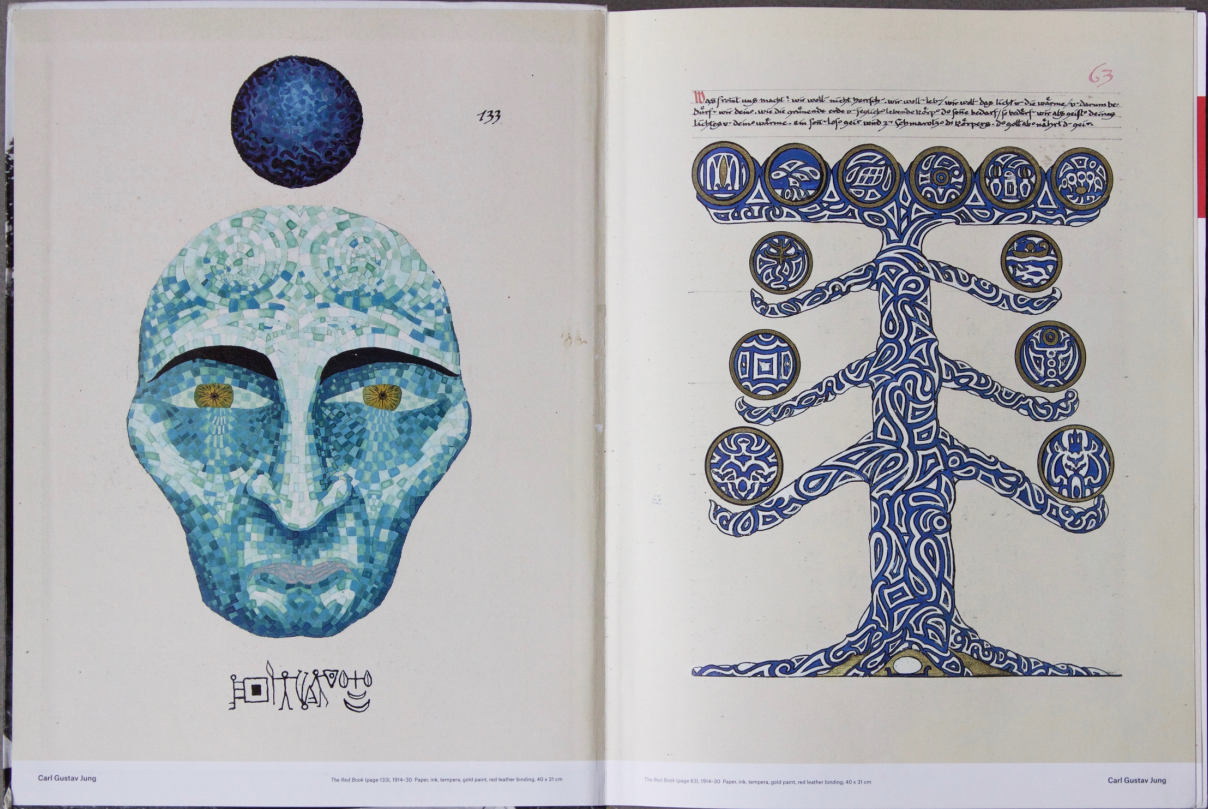


Figure 19. Carl Gustav Jung, *The Red Book* (page 133, 63), 1914 – 1930.



Figure 20. Carl Gustav Jung, *The Red Book* (page 135, 119), 1914 – 1930.



Figure 21. Peintures tantriques anonymes, à partir de la gauche, anonyme (Udaïpur), Shiva linga, 2000 ; anonyme (Chômu), Shiva linga, 2000, anonyme (Jaïpur), Shiva linga, 2002 ; anonyme (Sikar), Shiva linga , 2003 ; anonyme (Samode), Shiva linga, 2004 ; anonyme (Sanganer), Shiva linga, 2004 ; anonyme (Bikaner), Shiva linga, 1968 ; anonyme (Jodhpur), Shiva linga, 1980.





Figure 22. Dessins provenant de l'Asie du sud-est et de Malaisie, collection de Hugo A. Bernatzik 1932-1937. Haut : shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-13*, 1932/33 ; shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-14*, 1932/33.

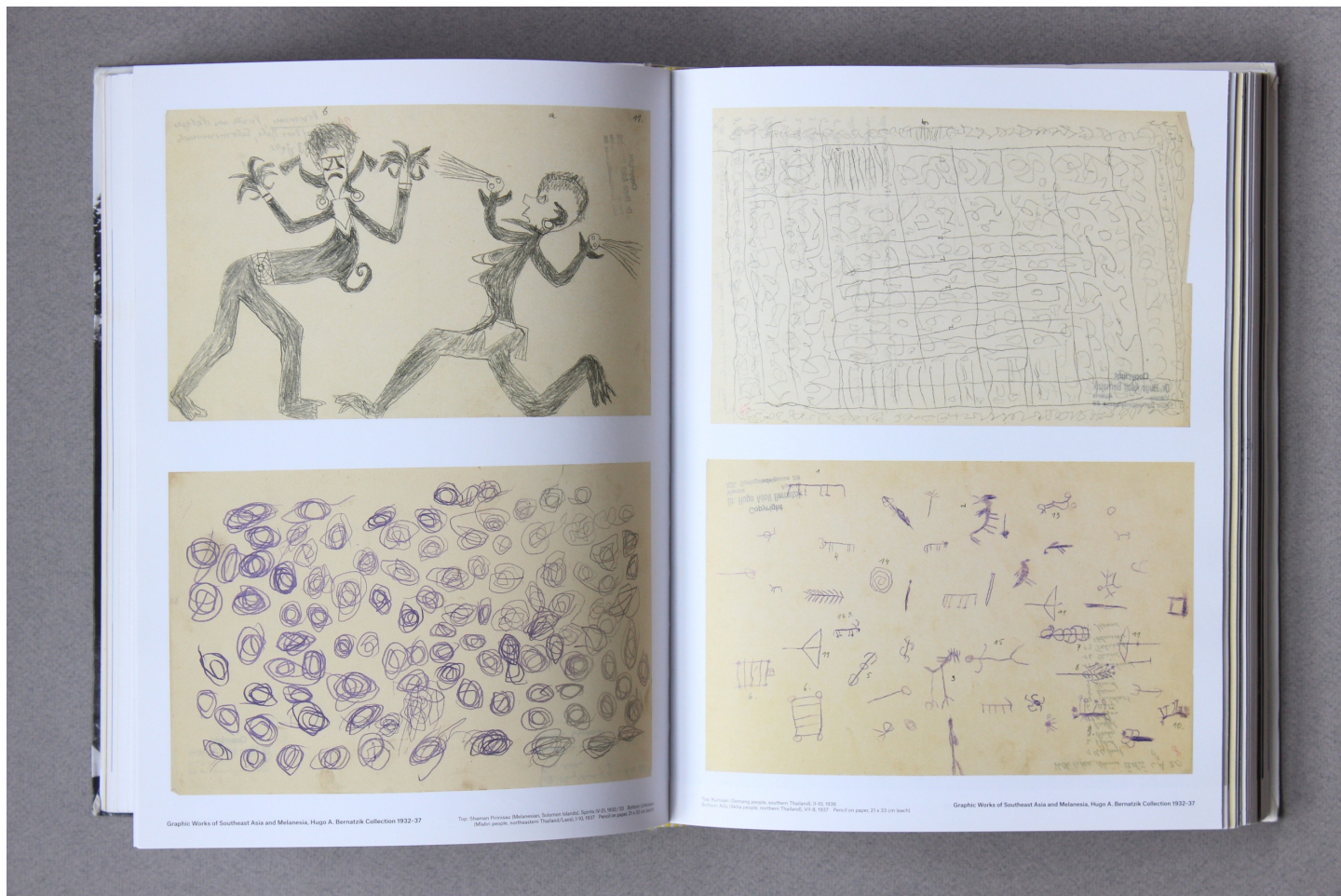


Figure 23. Dessins provenant de l'Asie du sud-est et de Malaisie, collection de Hugo A. Bernatzik 1932-1937. De gauche à droite : shaman Pirinisau (Malaisie, Iles Solomon), *Esprits IV-21*, 1932/33 ; inconnu (peuple Malbri, nord-est de la Thaïlande), *I-10*, 1937 ; Kuman (peuple Semang, Sud de la Thaïlande), *II-10*, 1936 ; Adu (peuple Akha, nord de la Thaïlande), *VII-8*, 1937.



Figure 24. (À droite) : Exvotos du Sanctuario di Romituzzo. Poggibonsi (Siena), Italie, 16<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècle.



Figure 25. (À droite) Bannière vodou haïtienne, Bahron (de la Croix), 1995.



Figure 26. Dessins Shaker, Hannah Cohoon, *The Tree of Life*, 1854, 46 x 59 cm ; Polly Collins, *An Emblem of the Heavenly Sphere*, 1854.



Figure 27. Dessins Shaker, Sarah Bates, Miranda Barber, et Polly Jane Reed, *From Holy Mother Wisdom to Sarah Ann Standish*, 1847 ; Polly Jane Reeds, *A Present from Mother Lucy to Eliza Ann Taylor*, 1849.

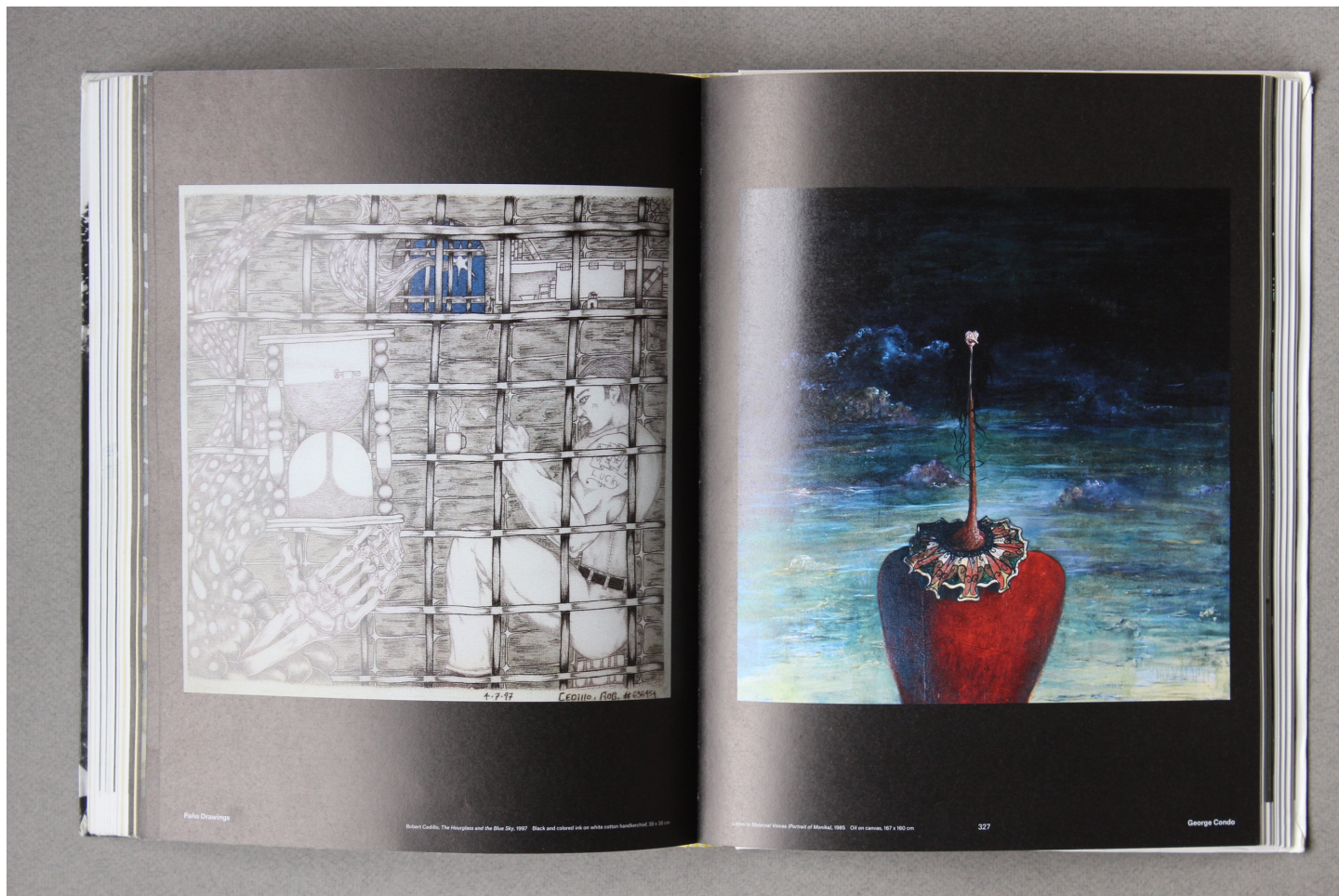


Figure 28. (À Gauche) Dessins Paños. Robert Cedillo, *The Hourglass and the Blue Sky*, 1997.



Figure 29. Achilles G. Rizzoli, *Mr. and Mrs. Harold Healy Symbolically Sketched First Prize, First Anniversary, 1936* ; *The Shaft of Ascension, 1939*.





Figure 30. Friedrich Schröder-Sonnenstern, *The Moon Rider Official on a White Horse*, 1956 ; *Praxis*, 1952.

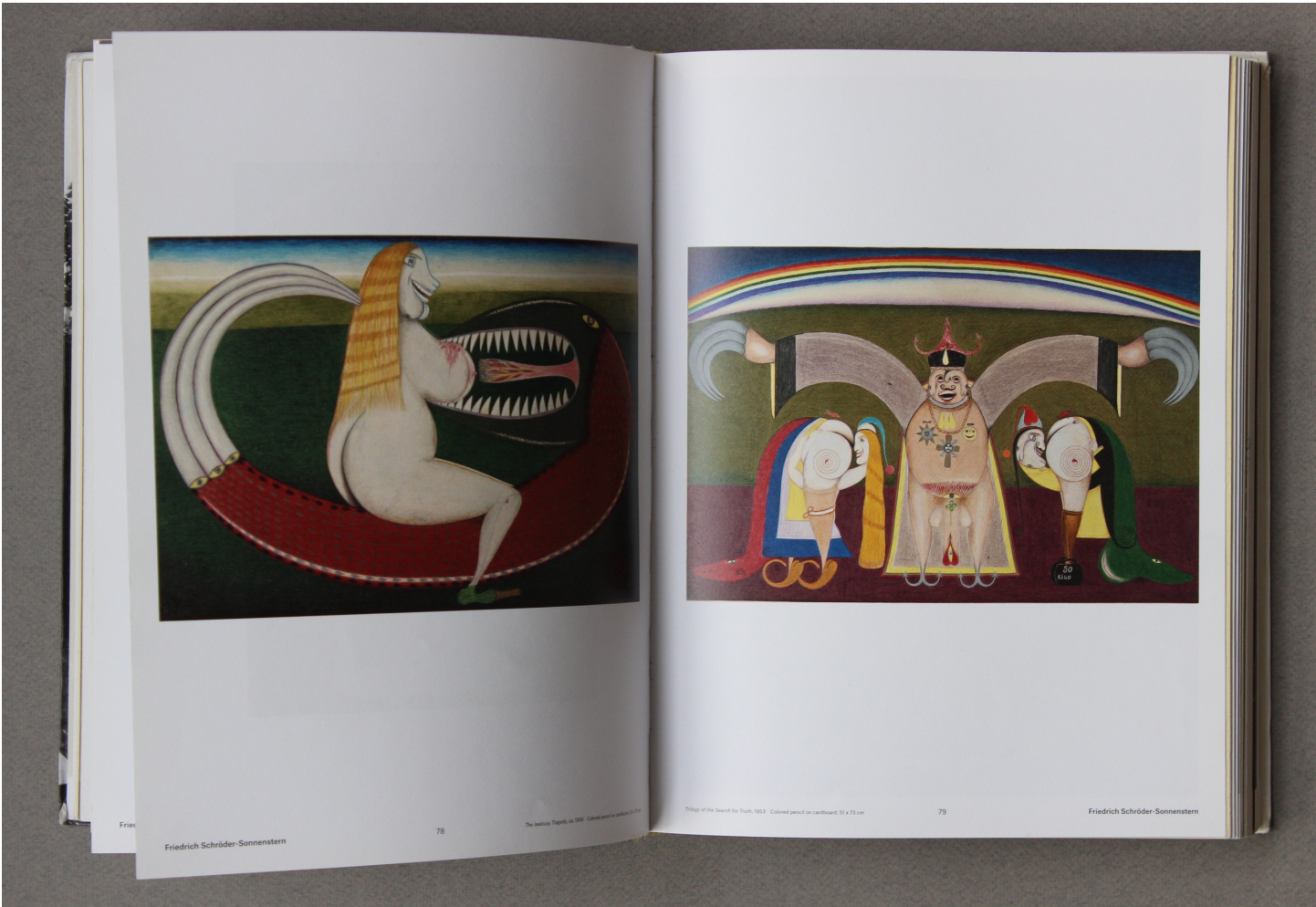


Figure 31. Friedrich Schröder-Sonnenstern, *The Jealousy Tragedy*, 1956 ; *Trilogy of the Search for Truth*, 1953.



Figure 32. Arthur Bispo do Rosario, *Manto de apresentação* ; *Eu preciso destas palavras escritas/Desenhos geométricos*.



Figure 33. Frédéric Bruly Bouabré (de haut en bas, de gauche à droite.), *Dieu de l'automobile. Loussoa-gniko : (le scarabé) pousse excrément*, 1988 ; *La figuration des continents N° 400. Date le 16-1-1988*, 1988 ; *Une orange dans l'œil de Frédéric Bruly Bouabré à Paris. Date : 4-3-1993*, 1993 ; *L'Europe veillant sur les vertus du bien-être*.

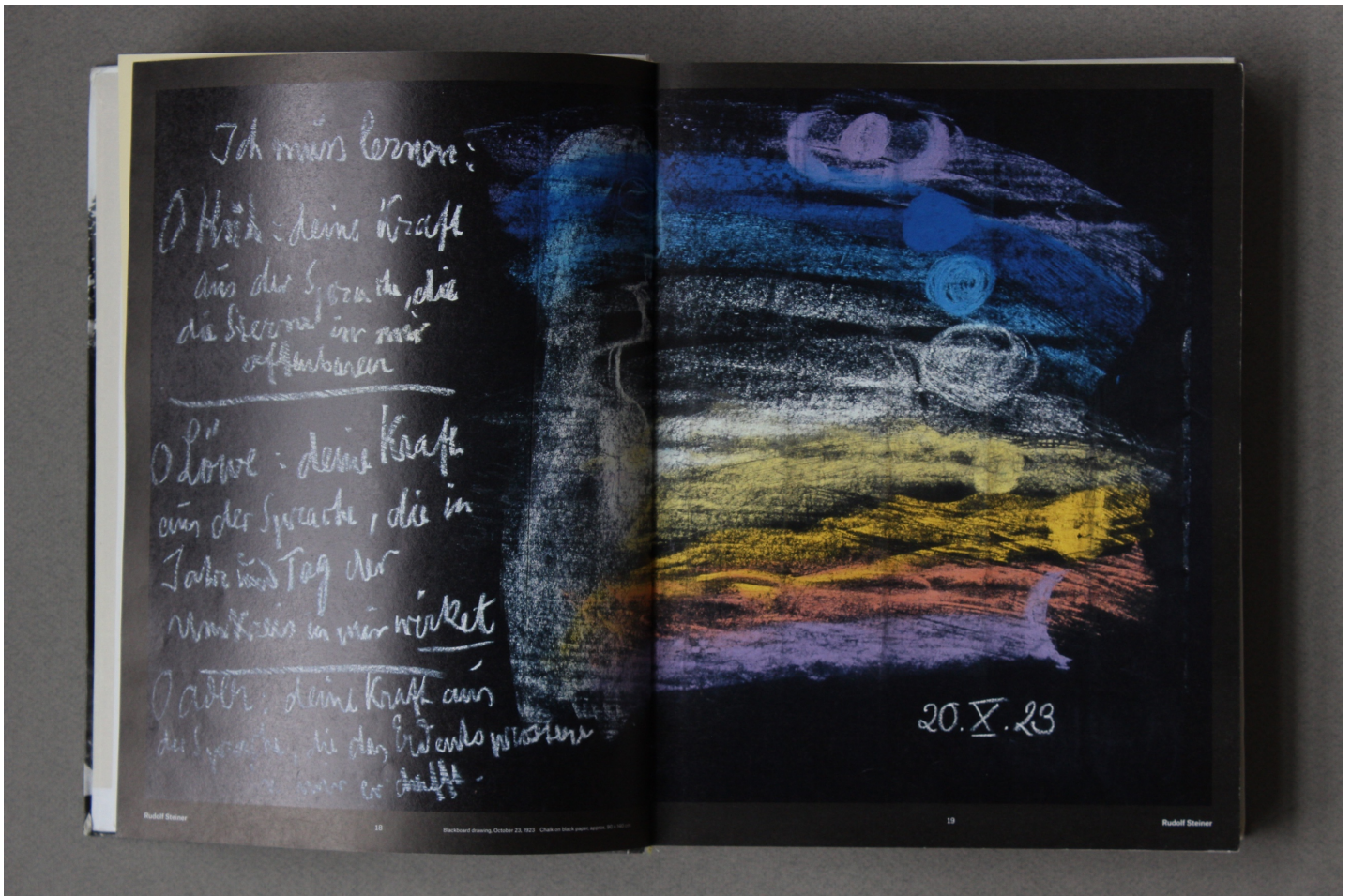


Figure 34. Rudolf Steiner, *Blackboard Drawing*, 23 octobre, 1923.



Figure 35. Rudolf Steiner, *Various blackboard drawing, février-novembre, 1923.*



Aleister Crowley and Frieda Harris

Deckman from top left: Atu XII: The Hanged Man, 1938-40; Atu XV: The Devil, 1938-40; Atu XIX: The Sun, 1938-40; Ace of Cups, 1940; Queens of Wands, 1938-40; Atu XVIII: Adjustment, 1940; Queen of Cups, 1938-40; Atu XVI: The Tower (or: War), 1939; Atu XVIII: The Moon, 1938-40. Illustration on page 813 (12) on page 813

## Encyclopedias before L'Encyclopédie William N. West

The idea of an encyclopedia long predates the Enlightenment projects of the *Britannica* or Diderot and d'Alembert. The desire to know everything is old—Plato wrote that the sophist Hippias professed to be able to lecture on any subject, and even to wear, use, and eat only what he made himself. The name we give to works containing all knowledge is newer. There was no such word until one day in 1471, when a letterer correcting books in a print shop wrote the unprecedented term into a blank space on a page of Quintilian's *Institutio oratoria* (*The Orator's Education*). The original text had something in Greek, but the printers had no Greek type and lettered in the occasional phrase by hand. Quintilian prescribed for his young student "what the Greeks call..." something unintelligible, the result of being copied from manuscript to manuscript with increasingly extravagant error. Corrections from other editions and manuscripts of the period range from the farfetched to the nonsensical. Manuscripts of Pliny the Elder's encyclopedic *Naturalis historia* (*Natural History*) echoed the phrase, "what the Greeks call..."—a similarly tempting lacuna, and the same range of guesses. This particular scribe guessed ΕΓΚΥΚΛΙΟΓΡΑΦΙΑΝ: encyclopedia.

For readers at the turn of the twenty-first century, the word *encyclopedia* conjures an arm's length of books, containing articles on everything from A-ch'eng to Zywiec. But the earliest encyclopedia we can point to is not a book but a person. Around 1490, Francisco Puccio, congratulating his friend Angelo Poliziano on the publication of his *Miscellanea*, a book of one hundred philological problems, praised his "kaleidoscopic encyclopedia"—not the book, but the exhaustive brilliance that allowed Poliziano to write it. The word was carefully chosen, for *encyclopedia* was one of Poliziano's pet ideals: in *Miscellanea*, he insisted that understanding the works of the ancients demanded "that circle of learning that we call encyclica." It was nearly thirty years before *encyclopedia* referred to a book, in the

title of the 1517 edition of Johannes Aventinus's *Rudimenta grammaticae... Encyclopaedia orbisque doctrinarum in calce* (The elements of grammar... in sum, an encyclopedia and circle of teachings). The word first has something like its modern meaning, a written account of all that is known, in the title of Skalich de Lika's *Encyclopaedia, seu Orbis Disciplinarum* (*Encyclopedia, or circle of disciplines*, 1559).

The ancient Mediterranean, medieval Europe, and Imperial China all produced copious texts to document all knowledge. But the metaphysical addition of the name *encyclopedia* was particular to the European Renaissance, and contagious. Humanists saw the word *enkuklopaideia* because it made a kind of portmanteau sense for a desire that predated it: circular (*enkuklo-*) education (*-paideia*). What Quintilian and Pliny had probably written, though, was not the compelling hapax *enkuklopaideia*, but *enkuklios paideia*, ordinary Greek for *ordinary education*. It is as if someone understood a *university education* to comprehend the *universe*. Misreading this Greek phrase, Renaissance humanists conjured a utopia of total knowledge, a fantastic *orbis doctrinarum* lost in antiquity, an *érudition circulaire* (Guillaume Budé, 1519) or *circle of doctrine* (Thomas Elyot, 1531). Retroactively, Pliny and Quintilian became encyclopedias, pressed into the service of a tradition that they had never imagined.

Such perfectly formed knowledge always seemed to belong somewhere else, as alien as the strange name it was given. Even for Quintilian and Pliny, whatever they had written, it was something for which the Romans had no exact word. It demanded translation: linguistic, cultural, epistemological. This was even truer for the humanists who read *enkuklopaideia* into their recovered texts. To these Renaissance thinkers—who invented the word, believing they had discovered it—*kuklios* suggested the actual spatiality of an orderly *circle* of knowledge in which, as Budé said, "all the disciplines support one another like

Encyclopedias before L'Encyclopédie

43

William N. West

Figure 36. Aleister Crowley et Frieda Harris (de gauche à droite, de haut en bas), *Atu XII-The Hanged Man*, 1938-40 ; *Atu XV-The Devil*, 1938-40 ; *Atu XIX-The Sun*, 1938 ; *Ace of Cups*, 1940 ; *Queens of Wands*, 1938-40 ; *Atu VIII-Adjustement*, 1940 ; *Queen of Cups*, 1938-40 ; *Atu XVI-The Tower (or: War)*, 1939 ; *Atu XVIII-The Moon*, 1938-40.

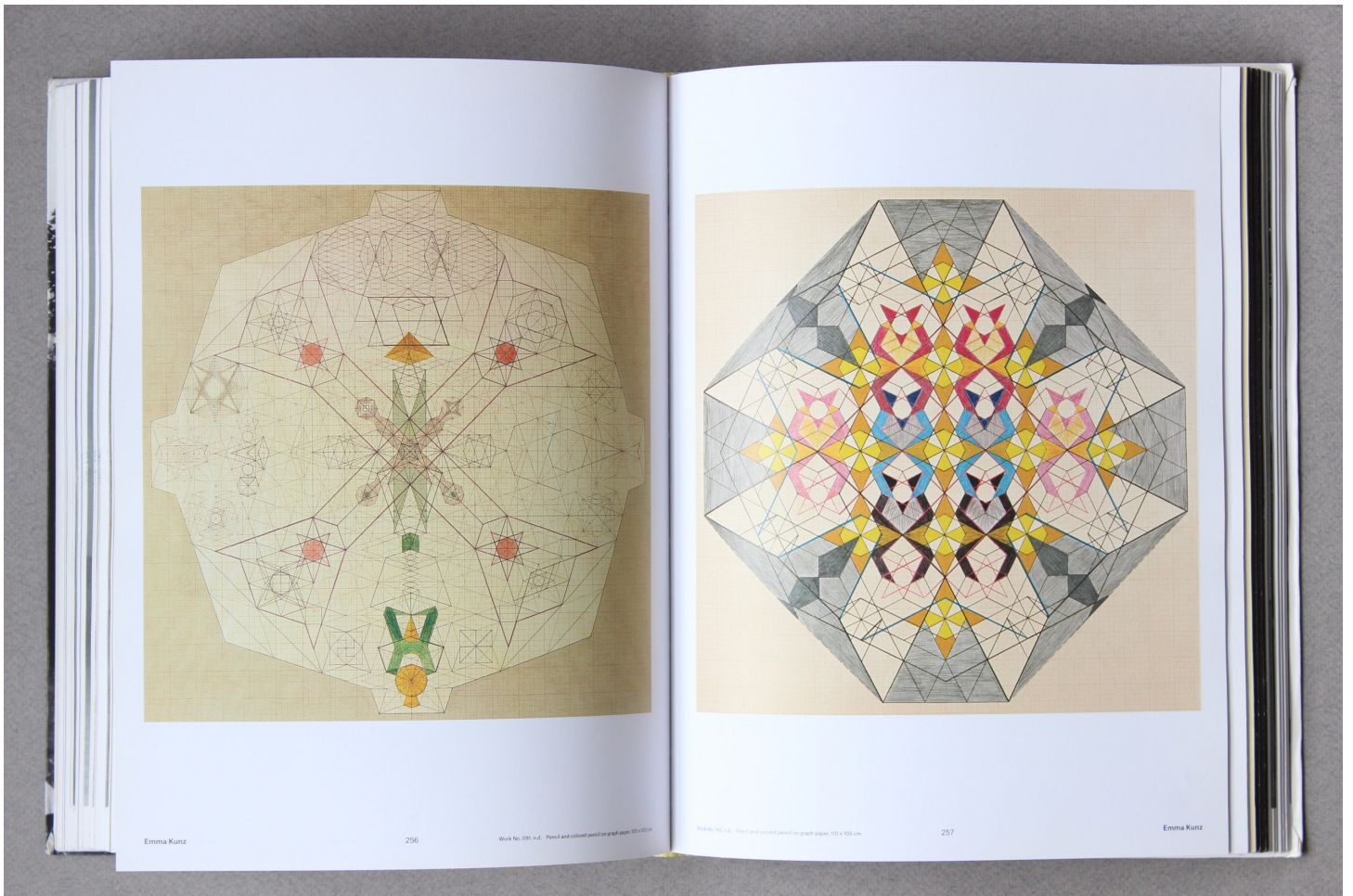


Figure 37. Emma Kunz, *Work No. 091*. Crayon sur papier graphique, 105 x 105 cm ; *Work No 142*.



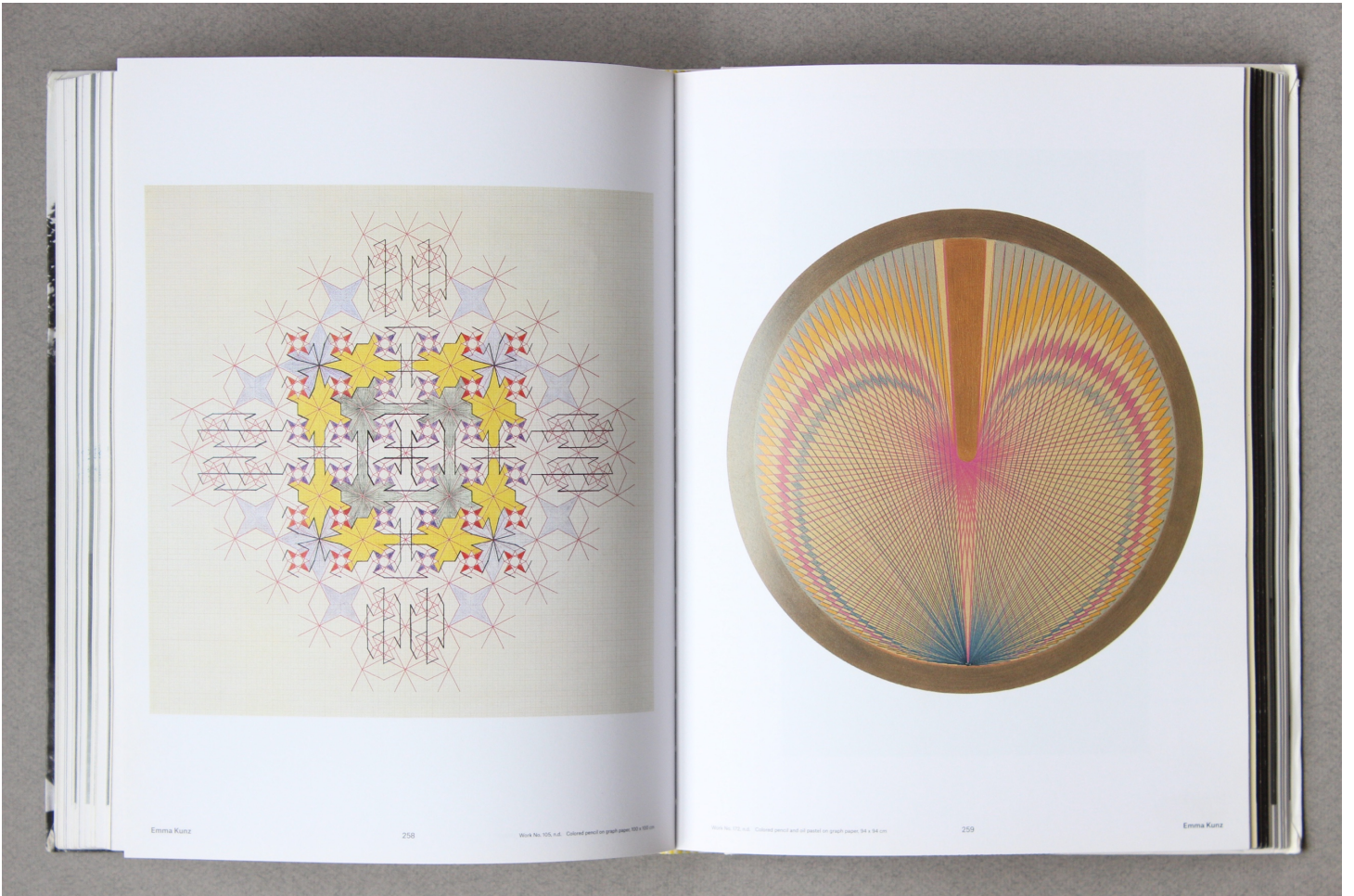


Figure 38. Emma Kunz, *Work No. 105* ; *Work No 172*.



Figure 39. Levi Fisher Ames, vue de l'installation *Animals Wild and Tame*, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, 2012 ; (de gauche à droite, de haut en bas), *A Good Fisher* et *The GooGoo or Boast of Spaniards*, 1870-1900 ; *The Gillytu Bird* et *Ring Tailed Doodle Sockdologer Captured in Minnesota Weight 700 lbs*, 1896-1910.



Figure 40. Marino Auriti, *IL Palazzo Enciclopedico del Mondo*, 1950.



Figure 41. (À droite) James Castle, *Untitled (birds)*.



Figure 42. Oliver Croy et Oliver Elser, *The 387 Houses of Peter Fritz (1916-1992), Insurance Clerk from Vienna, 1993-2008*.

## Bibliographie

### Publications

ABCD ART BRUT. *Collection abcd*, [en ligne], <https://abcd-artbrut.net/abcd/>. Consulté le 23 novembre 2016.

ALCADE, Maxence (2011). *L'artiste opportuniste : Entre posture et transgression*, Paris : L'Hartmattan.

ALCADE, Maxence, Christine VIAL KAYSER, Shiyang LI, and Jérôme GLICENSTEIN (2013). « Art contemporain et cultural studies », *Marges*, n°16, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

ALTSHULER, Bruce (2008). *Exhibitions that made art history*, London : Phaidon.

AMIET, P. (2010). « Princesses De Bactriane Ou Gracieuses Mères Trans-Élamites? », *Revue D'assyriologie Et D'archéologie Orientale*, n° 104.1, p. 3-7.

ANTAL, Frederick (1970). « Social Position of the Artists : Contemporary Views on Art », dans ALBRECHT, Milton C., BARNETT, James et GRIFF, Mason (dir.), *The Sociology of art and literature*, New York, Praeger, 1970 : 288–297.

APPADURAI, Arjun (1984). *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge : Cambridge University Press

BARATTA, Paolo (2013). « An Exhibition-research », *Il Palazzo Enciclopedico, The Exhibition Palace. 55e Biennale de Venise (2013)*. Venise, 1er juin au 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori.

BARTHES, Roland (1984). « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.

BAWIN, Julie (2014). *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris : Editions de Archives Contemporaines.

BECKER, Howard Saul (2012). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion. [1984].

BELTING, Hans (1990). *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

BELTING, Hans (2003). *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press : london.

- BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Éditions Gallimard.
- BELTING, Hans, and Edmund JEPHCOTT (2014). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago : The University of Chicago Press. [1996].
- BENOIT, Agnès (2010). *Princesse De Bactriane*, Paris : Louvre Éditions.
- BERNATZIK, Hugo Adolf (1970). *Akha and Miao : problems of applied ethnography in farther India*, traduit de l'allemand par Alois Nagler, New Haven : Human Relations Area Files. [1947].
- BIENNIAL FOUNDATION (2009). *Directory of Biennials*, [en ligne], <http://www.biennialfoundation.org/>. Consulté le 23 novembre 2017.
- BLAIS, Mireille, et Stéphane MARTINEAU (2006). « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », *Recherches qualitatives*, vol. 26, n° 2, p. 1-18.
- BOEHM Gottfried et W. J. T. MITCHELL (2009). « Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters, Culture », *Theory and Critique*, n° 50, p. 103-121.
- BOISSEAU, Rosita, Christian GATTINONI et Laurent PHILIPPE (2011). *Danse et art contemporain*, Paris : Nouvelles Éditions Scala.
- BONFAIT, Olivier (dir.) (2012). *Approches visuelles : une chance pour l'histoire de l'art ?*, Paris : Somogy.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001). *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel.
- BROWN, Bill (2001). « Things », *Critical Inquiry*, vol.28, n° 1, p. 1-22.
- BRUNET, François (2005). « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, tome 58, p. 83-92.
- BUREN, Daniel (1972). *Exposition d'une exposition*, [En ligne], [http://www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie\\_texts/text:8](http://www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie_texts/text:8). Consulté le 24 novembre 2015.
- BUREN, Daniel (1991). *Les écrits, 1965-1990*, BORDEAUX : capsMusée d'art contemporain de Bordeaux.
- BUREN, Daniel (2003). « Where are the artists ? », *e-flux*. [En ligne], [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/d\\_buren\\_printable.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html). Consulté le 24 novembre 2015.

- CAHOONE, Laurence (dir.) (2002). *From Modernism to Postmodernism*, Éditions Blackwell.
- CAILLÉ, Pierre (1994). « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, p. 147-181.
- CAUQUELIN, Anne (2009). *L'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (2012). « The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time », *Documenta 13. The book of books* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.
- CLAUSTRES, Annie, et Françoise JAOUËN (2012). *Le tournant populaire des cultural studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût, 1964-2008*, Dijon : Les Presses du réel.
- COLLECTION DE LAUSANNE, *Qu'est-ce que l'art Brut ?*, [en ligne], [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut](https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut). Consulté le 8 mars 2017.
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA. [En ligne], <http://conseildesarts.ca/fr/glossaire/artiste-professionnel>. Consulté le 24 janvier.
- CONSEIL DES ARTS ET LETTRES DU QUÉBEC. [En ligne], <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique/>. Consulté le 24 janvier 2017.
- CROWN, Carol (2003). « Prophecy, art, and Shaker gift drawings », *Art History*, vol. 26, n° 4, p. 602-605.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- Documenta 13. The book of books* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.
- Documenta 13. The Guidebook* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.
- Documenta 13. The Logbook* (2012). Kassel, 9 juin au 16 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.



DORI, Delphine (2014), « Exposer l'Art Brut et l'art contemporain : le rôle des commissaires d'expositions », *Marges*, [En ligne], <http://marges.revues.org/393>. Consulté le 11 octobre 2014.

DUFRENE, Bernadette (2016). *Histoire(s) d'exposition(s) : Exhibitions' stories*, Paris : Hermann.

DUNCUM, Paul (2001). « Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education », *Studies in Art Education*, vol. 42, n° 2, p. 101-112, [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/1321027>. Consulté le 23 juin 2016.

ELKINS, James (1999). *The Domain of Images*, Ithaca : Cornell University Press.

ELKINS, James (ed.) et NAEF, Maja (2011). *What is an Image?*, The Pennsylvania State University Press.

FALGUIÈRES, Patricia (2003). *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard.

FONDATION KHOLER, *Levi Fisher Ames*, [en ligne], <http://www.kohlerfoundation.org/preservation/major-collections/levi-fisher-ames/>. Consulté le 23 novembre 2016.

FOUCAULT, Michel (2001). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard.

FREEDBERG, David (2007). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago : The University of Chicago Press.

GIONI, Massimiliano (2013). « Is everything in my mind? », *Il Palazzo Enciclopedico, The Exhibition Palace*. 55e Biennale de Venise (2013). Venise, 1er juin au 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori.

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art, une histoire d'exposition*, Paris : Presse universitaire de France.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce et NAIRNE, Sandy (1996). *Thinking About Exhibitions*, New York : Routledge.

HEIDEGGER, Martin (1987). *De l'origine de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris : Authentica.

HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens*, Paris : Editions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (1998). « La posture descriptive », *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit.

- HEINICH, Nathalie et Michel POLLACK, (1996), « Professionnalisation des commissaires », *Thinking About Exhibitions*, New York : Routledge.
- HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Editions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (2005). *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck.
- HENRY, Martha A., et Peter David JORALEMON (2005). *Art from the inside: paño drawings by Chicano prisoners*, Brooklyn, CT : New England Center for Contemporary Art.
- HOBSBAWN, Eric JOHN, Françoise BRAUDEL, et Jean-Claude PINEAU (2011). *L'ère des révolutions*, Paris : Pluriel.
- LATOUR, Bruno (1994). « Une sociologie sans objet ? : remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie Du Travail*, p. 37-58.
- LATOUR, Bruno (2006). *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Il Palazzo Enciclopedico, The Exhibition Palace*. 55e Biennale de Venise (2013). Venise, 1er juin au 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori.
- KRIS, Ernst, et Otto KURZ (1987). *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris : Rivages. [1934].
- LA BIENNALE DI VENICIA, Historical Archive, [en ligne], <http://www.labiennale.org/en>. Consulté le 14 janvier 2017.
- MENGER, Jean-Michel (1999). « Artistic Labors, Markets and Careers », *Annual Review of Sociology*, vol. 25, 541-574.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris : Éditions Gallimard.
- MICHAUD, Yves (1999). « Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires? », *ETC*, vol. 45, 9-13.
- MICHAUD, Yves (2007). *L'artiste et les commissaires : Quatre essais non pas sur l'art mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris : Hachette Littératures. [1989].
- MICHEL, Christian (2012). *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : la naissance de l'École française*, Genève : Librairie Droz.

- MITCHELL, W. J. T. (1984) « What is an image », *New Literary History*, vol. 15, n° 3, 503-537.
- MONTERO, G.G. (2012). « Biennialization? What Biennialization? The Documentation of Biennials and ather recurrent exhibition », *Art Libraries Journal*, vol. 37, n° 1, p. 13-23.
- MOULIN, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution, et le marché*, Paris : Flammarion.
- MOXEY, Keith (2008). « Visual Studies and the Iconic Turn », *Journal of Visual Culture*, vol. 7, n° 2, p. 131-146.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris, Jo WIDOFF, et David LOMAS (2013), *Hilma af Klint: a pioneer of abstraction*, Ostfildern : Hatje Cantz.
- ROBERT, Arnaud (2008). « Ouvert pour cause d'inventaire. L'histoire partagé du Vodou et de l'art contemporain », *Vodou*, Genève : Musée d'ethnographie de Genève, p. 411-429.
- RODRIGUEZ, Véronique (2000). *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*, Montréal : Université de Montréal.
- RORTY, Richard (2009). *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- ROUSSEAU Valérie (2010). « Révéler l'Art Brut : À la recherche d'un musée idéal », dans *Culture & Musées*, n° 16, p. 65-92.
- SARBANES, J. (2009). « The Shaker Gift Economy: Charisma, Aesthetic Practice and Utopian Communalism », *Utopian Studies*, vol. 20, n° 1, p. 121-140.
- SCHLOSSER, Julius von, et Patricia FALGUIÈRES (2012). *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, Paris : Macula.
- SOOMRE, Maria-Kristina (2012). « Art, Politics and Exhibitions: (Re)writing the History of (Re)presentations », *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, vol. 21, p. 106-121.
- SOUSSLOF, Catherine M. (1997). *The Absolute Artist : the Historiography of a Concept*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- SPAY, Annick (1993). « La biennale de Venise, histoire d'une institution centenaire », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, p. 81-97.
- VERHAGEN, Erik (2013). « Germano Celant : Quand les attitudes deviennent forme : Berne 1969/Venise 2013 », *Art-Press*, n° 401, p. 34.

### Revue de presse

- « 5 expositions à ne pas manquer. 5 Unmissable Exhibitions », (2012), *Beaux-Arts Magazine*, vol. 339, n° 09, p. 140.
- « Common Cause », (2012), *Artforum International*, vol. 50, n° 9, p. 75-78.
- « dOCUMENTA (13) », (2012), *Art-Press*, n° 390, p. 49-52.
- « Editorial », (2013), *Art Monthly*, n° 368, P. 18.
- « JULIA PEYTON-JONES » (2013), *Artforum International*, vol. 52, n° 4, p. 216-217.
- « OKWUI ENWEZOR » (2013), *Artforum International*, vol. 52, n° 4, p. 204-205.
- ADAMS, James (2013). « Take Art, Money, Status, Fashion: Mash », *The Globe and Mail*, 1er juin.
- ALLEN, Jennifer (2012). « The art hangover », *Frieze*, vol. 149, n° 9, p. 18.
- AZIMI, Negar (2013). « Venice 2013: Home away from home », *Artforum*, vol. 52, n° 9, p. 334-335.
- BAIRD, Daniel (2012). « Seige + Hope », *Canadian Art*, vol. 29, n° 2, p. 86-92.
- BARDAOUIL, Sam (2012). « On Art and Revolutions, or a Facebook Ranting of your Sincerely », *Flash Art International*, vol. 45, n° 286, p. 56.
- BICKERS, Patricia (2013). « Venice INSIDE OUT », *Art Monthly*, n° 368, P. 13-16.
- BINLOT, Ann (2012). « Kassel », *Modern Painters*, vol. 24, n° 5, 72-73.
- BIRNBAUM, Daniel (2012). « Documenta 13 », *Artforum International*, vol. 51, n° 2, p. 254-255.
- BIRNBAUM, Daniel (2013). « Garden States », *Artforum International*, vol. 52, n° 1, p. 330-333.
- BISHOP, Claire (2013). « Venice 2013: Now you see it », *Artforum*, vol. 52, n° 9, p. 318-319.
- BLOOD, Anne (2012). « dOCUMENTA 13 », *Burlington Magazine*, vol. 154, n° 1313, p. 592-594.

- BLOOD, Anne (2013). « Venice Biennale 2013 », *Burlington Magazine*, vol. 155, n° 1326, p. 647-649.
- BONAMI, Francesco (2013). « Omnivore's Dilemma », *Artforum International*, vol. 51, n° 9, p. 168-172.
- BUCHLOH, Benjamin (2013). « Venice 2013: The entropic encyclopedia », *Artforum*, vol. 52, n° 9, p. 310-317.
- BURNETT, Craig (2013). « Flickerings on the Lido », *Sight and Sound*, vol. 9.
- CAHALAN, Stephenie (2013). « A portrait of the nation by the artist: Browsing the 55th Venice Biennale », *Art Monthly Australasia*, n° 265, 18-21.
- CEMBALEST, Robin (2013). « The 55th Venice Biennale », *Artnews*, vol. 112, n° 7, p. 123-124.
- CHARLESWORTH, J. J. (2012). « Always already co-opted », *Art Review*, vol. 62, n° 10, p. 49.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, and Caroline NAPHEGYI (2012). « dOCUMENTA (13) », *Art-Press*, n° 390, p. 45-48.
- CLARKE, Chris (2013). « 55th Venice Biennale: The Encyclopedic Palace », *Art Monthly*, n° 368, p. 24-25.
- COOKE, Lynne, (2013). « World of Interiors », *Artforum International*, vol. 52, n° 1, p. 302-305.
- CORBET, David (2012). « Things made and not made », *Art Monthly Australasia*, n° 254, p. 5-9.
- CROW, Thomas (2013). « Head Trip », *Artforum International*, vol. 52, no. 1, p. 320-432.
- CUTLER, Randy Lee (2013). « Il Palazzo Enciclopedico: The 55th International Art Exhibition, Venice June 1-November 24, 2013 », *C: International Contemporary Art*, n° 119, P. 24-28.
- D. S. (2012). « Documenta 13 : toujours un vivier de nouveaux talents », *Connaissance Des Arts*, n° 705, p. 48.
- DICK, Leslie (2012). « Persistence of Vision: Some thoughts on dOCUMENTA (13) », *X-Tra: Contemporary Art Quarterly*, vol. 15, n° 2, p. 74-87.

ENWEZOR, Okwui (2013). « Predicaments of Culture », *Artforum International*, vol. 52, n° 1, p. 326-329.

EYENE, Christine (2014). « Africa at the 55th Venice Biennale: Of Achievements and Illusions », *African Arts*, vol. 47, n° 9, p. 1-5.

FARQUHARSON, Alex, et Kaelen WILSON-GOLDIE (2012). « Get together », *Frieze*, vol. 149, n° 9, p. 149-160.

FISHER, Michelle Millar (2013). « Documenta 13 », *Southeastern College Art Conference Review*, vol. 16, n° 3, p. 374-378.

FONTANA, Emi (2013). « The Encyclopedic Palace », *Flash Art International*, n° 291, p. 67-71.

FOWKES, Maja, et Reuben FOWKES (2012). « #Occupy Art », *Art Monthly*, n° 359, p. 11-14.

FUNCKE, Bettina, et Andrew Stefan WEINER (2014). « Intimate Cacophonies », *Fillip*, n° 19, p. 28-39.

GARDNER, Belinda Grace (2013). « Palace of Propositions », *Art Papers Magazine*, vol. 37, n° 3, 49-52.

GAT, Orit (2012). « Cheap and Precious », *Modern Painters*, vol. 24, n° 5, p. 19.

HEATHER, Rosemary (2012). « doCUMENTA(13) », *Border Crossings*, vol. 31, n° 3, p. 128-130.

HEUER, Megan (2013). « The Encyclopedic Palace », *Art In America*, vol. 101, n° 5, p. 49-50.

HOLERT, Tom (2013). « Burden of proof: Contemporary art and responsibility », *Artforum*, vol. 51, n° 7, p. 250-259, 298.

KNODE, Marilu (2013). « Bringing the Biennale Home », *Public Art Review*, n° 49, p. 67-69.

LEDERMAN, Marsha (2012). « From Germany to Banff, one very artful journey », *The Globe and Mail*, 7 juin.

LEE, Pamela M. (2013). « Venice 2013: The whole earth is heavy », *Artforum*, vol. 52, n° 9, p. 306-309.

LEQUEUX, Emmanuelle (2012). « Une Documenta historique », *Beaux-Arts Magazine*, n° 338, p. 26-29.

LIND, Maria. 2013. "Venice a victory for brains over brawn." *Art Review*, vol. 64, n° 6, p. 38.

MADOFF, Steven Henry (2012). « The Rise of Thing Theory », *Modern Painters*, vol. 24, n° 8, p. 82-85.

MADOFF, Steven Henry (2013). « Venice in the Age of Abstraction: THE 55TH BIENNALE », *Modern Painters*, vol.25, n° 9, p. 88-93.

MILLET, Catherine (2013). « Quelques gros mots : frontières, critères, hiérarchies », *Art-Press*, n° 403, p. 05.

PAULSEN, Kris (2012). « Persistence of vision: Some thoughts on documenta (13) », *X-TRA: contemporary art quarterly*, vol. 15, n° 12, p. 74-87.

PIGEAT, Anaël (2012). « Documenta », *Art Press*, vol. 392, n° 9, p. 20-22.

PIGUET, Philippe (2012). « Documenta 13. 5 raisons d'aller à Cassel. *documenta 13. 5 Reasons to go to Kassel* », *L'œil*, vol. 648, n° 07, p. 92-93.

PRINCE, Mark (2012). « Documenta 13 », *Art Monthly*, n° 358, p. 20-21.

RAGAIN, Melissa (2012). « It's hard for me to be in the present sometimes: dOCUMENTA (13) », *X-Tra: Contemporary Art Quarterly*, vol. 15, n° 2, p. 88-101.

RAMADE, Bénédicte (2013). « Une exposition? Non, un chef-d'œuvre », *L'œil*, n° 662, p. 92-95.

REMES, Outi (2013). « Floating Above the Waterline », *Afterimage*, vol. 41, n° 2, p. 4-6.

ROBECCHI, Michele (2012). « Documenta 13: NO STONE UNTURNED », *Flash Art International*, vol. 45, n° 285, p. 50-53.

ROELSTRAETE, Dieter (2012). « Documenta 13 », *Artforum International*, vol. 51, n° 2, p. 256-257.

ROYER, Elodie, et Yoann GOURMEL (2012). « The year in review », *Frieze*, vol. 151, n° 11, p. 106-107.

SCHOENE, Dorothea (2012) « No Condiiton is Permanent », *Afterimage*, vol. 40, n° 2, p. 8-9.

SIGMUND, Wolfgang, et David MCKINNEY (2013). « dISCARD & dISCOVER @ dOCUMENTA (13) », *Ceramics: Art & Perception*, n° 93, p. 8-11.

STALLABRASS, Julian (2012). « Radical camouflage at dOCUMENTA 13 », *New Left Review*, n° 77, p. 123-133.

TEMIN, Christine (2013). « 55th Venice Biennale », *Sculpture*, vol. 32, n° 10, p. 72-73.

VERHAGEN, Erik (2013). « Le monde d'hier », *Art-Press*, n° 403, p. 14-16.

VERHAGEN, Erik (2013). « Les giardini à l'ère postnationale », *Art-Press*, n° 403, p. 13-14.

VETROCQ, Marcia E. (2013). « 55th Venice Biennale », *Art In America*, vol. 101, n° 8, p. 139-141.

WEI, Lilly (2012). « dOCUMENTA (13) », *Artnews*, vol. 111, n° 8, p. 120-121.

WILKIN, Karen (2013). « Art : From the Venice Biennale », *New Criterion*, vol. 32.

ZINNENBURG CARROLL, Khadija von (2012). « Documenta 13 », *Artlink*, vol 32, n° 9, p. 82-83.

### Dictionnaires

CABANE, Pierre (1979). *Dictionnaire international des arts*, Paris : Borduas.

CHARRON Pascale, et Jean-Marie GUILLOUËT (2008). *Dictionnaire D'histoire De L'art Du Moyen Âge Occidental*, Paris : R. Laffont.

CHILVERS, Ian (2009). *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press.

CHILVERS, Ian, Harold OSBORNE, et Dennis FARR (1988). *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford : Oxford University Press.

EARLS, Irene (1987). *Renaissance Art: A Topical Dictionary*, New York : Greenwood Press.

GIRARD, Jaques (2007). *Dictionnaires des termes d'art et d'archéologie*, Paris : Klincksieck.

GLAVES-SMITH, John, Ian CHILVERS (2015). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford University Press.

GROWING, Lawrence (1983). *The Encyclopedia of Visual Art*, Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall.



GROWING, Lawrence (1995). *A Biographical Dictionary of Artists*, New York : Facts on File.

LACOMBE, Jacques (1766). *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris : J.T. Hérissant & Estienne.

LÜBKE, Wilhelm, et N C. Ricker (1883). *History of the Renaissance in France*, Stuttgart : Ebner & Seubert.

MACY, Laura W., Michael CLARKE, et E. BÉNÉZIT (2002). *Oxford Art Online*, Basingstoke : Macmillan.

MOLLET, J. W. (1883). *An Illustrated Dictionary of Words Used in Art and Archaeology : Explaining Terms Frequently Used in Works on Architecture, Arms, Bronzes, Christian Art, Colour, Costume, Decoration, Devices, Emblems, Heraldry, Lace, Personal Ornaments, Pottery, Painting, Sculpture, &c., with Their Derivations*, London : Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington.

MURRAY, Peter, Linda MURRAY (1997). *Dictionary of Art & Artists*, London : Penguin.

PIPER, David (1984). *The Illustrated Dictionary of Art & Artists*, New York : Random House.

ZIRPOLO, Lilian H. (2009). *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Lanham : Scarecrow Press.