Introduction

Isabelle Graw

Traducteur : Virginie de Bermont-Gettle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/36728>

DOI : 10.4000/critiquedart.36728

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 27 novembre 2018

Pagination : 94-102

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Isabelle Graw, « *Introduction* », *Critique d'art* [En ligne], 51 | Automne/hiver, mis en ligne le 27 novembre 2019, consulté le 05 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/36728> ; DOI : 10.4000/critiquedart.36728

Ce document a été généré automatiquement le 5 décembre 2019.

EN

Introduction

Isabelle Graw

Traduction : Virginie de Bermont-Gettle

NOTE DE L'ÉDITEUR

Texte original extrait de *Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem* [Appropriation et exception. Les artistes-femmes contemporaines : leurs procédés esthétiques et leur statut dans le système de l'art], p. 5-16

© Francfort : Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrin, 2003 (Thèse de Doctorat, sous la dir. d'Anselm Haverkamp et Beatrice von Bismarck). Tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation d'Isabelle Graw

Dans ce texte inédit tiré de l'introduction de sa thèse de Doctorat – dont une version coupée et remaniée a été publiée en allemand en 2003 sous le titre *Die bessere Hälfte*¹ – la critique et historienne de l'art Isabelle Graw explicite les choix méthodologiques qui sous-tendent son étude d'une sélection d'artistes femmes contemporaines. Elle y exprime d'emblée un anti-essentialisme radical : les questions posées, assure-t-elle, ne sont en rien spécifiques aux artistes femmes. C'est que, paradoxalement, ce n'est pas tant la question du genre qui l'intéresse, que celle des processus – directs ou subtils – d'inclusion, d'exclusion et de hiérarchisation produits par les structures économiques du « monde de l'art ». En ce sens, le sort réservé aux femmes n'est ici qu'un prétexte, un laboratoire pour étudier des phénomènes qu'elle explorera sous d'autres angles dans ses publications ultérieures².

Lorsqu'elle écrit sa thèse, Isabelle Graw est déjà depuis longtemps une critique d'art de premier plan – elle a cofondé la revue *Texte zur Kunst* en 1990. C'est donc en tant qu'« observatrice participante », écrit-elle, qu'elle mène ses recherches sur un milieu dont elle est partie prenante. Le choix de ce terme réflexif, emprunté à la méthode sociologique n'est pas anodin : ses affinités avec la sociologie française traversent le texte. Si Isabelle Graw a suivi des études en France, à Sciences Po, ce n'est pourtant qu'à son retour à Cologne qu'elle s'est plongée dans la lecture extensive de Pierre Bourdieu.

Cet éloignement explique peut-être la liberté avec laquelle elle se saisit de l'héritage du sociologue, revendiquant une marge d'autonomie des individus par rapport aux structures qui les contraignent, qui n'est pas sans rappeler les théories de Michel Crozier et Erhard Friedberg³. Mais, en-dehors de toute école, Graw retrouve Bourdieu lorsqu'elle plaide pour un rapport d'intimité aux œuvres, qui révèlent, en leur cœur et dans leur matérialité, les plus insaisissables des mécanismes de domination économique, et les efforts de l'acte créatif pour y faire face et parfois les déjouer.

Sophie Cras

/

Original text taken from *Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem*, p. 5-16

© Francfort : Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrin, 2003 (Doctoral thesis directed by Anselm Haverkamp and Beatrice von Bismarck). All rights reserved. With the courtesy of Isabelle Graw

In this unpublished text taken from the introduction to her doctoral thesis – which was published in a shortened and reworked version in 2003 under the title *Die bessere Hälfte*⁴ – the art critic and historian Isabelle Graw explicates the methodological choices that underpin her study of a selection of contemporary women artists. From the onset, she expresses a radical anti-essentialism: the questions she poses are not specific to women artists. Paradoxically, she is not so much interested in the issue of gender than that of the direct or subtle – processes: inclusion, exclusion and hierarchisation, all produced by the “art world’s” economic structures. In this sense, the fate of women is but a pretext, a laboratory for examining phenomena that she explored from other angles in later publications.⁵

When she wrote her thesis, Isabelle Graw had been a first-rate art critic for quite some time – she co-founded the journal *Texte zur Kunst* in 1990. She writes, therefore, that she led her research on this *milieu* she was part of on the mode of “participant observation”. The use of this reflexive term borrowed from the sociological method is significant: her affinities with French sociology are detectable throughout the essay. Although Isabelle Graw studied in France, at Science Po, she only started extensively reading Pierre Bourdieu on her return to Cologne. This distancing may explain the licence with which she uses Bourdieu’s legacy, asserting that individuals do have a margin of autonomy from the structures which constrain them. This calls to mind the theories of Michel Crozier and Erhard Friedberg⁶. However, Graw is part of neither school, and she draws on Bourdieu when she defends an intimate relationship with artworks, which reveal, in their heart and their materiality, the most elusive mechanisms of economic domination, as well as the efforts the creative act makes in order to face it and sometimes evade them.

Sophie Cras

- 1 Les productions artistiques réalisées par des artistes femmes contemporaines seront au cœur de ce travail de recherche, un objet d'étude qui suscite forcément des interrogations. N'est-ce pas justement cristalliser la réflexion sur la différence que ce travail souhaite remettre en question ? Ce paradoxe fondamental des études sur le genre, selon lequel, pour analyser des pratiques d'exclusion, il faut commencer par exclure, est également déterminant pour la présente étude⁷. Cependant, ce texte présente un décalage décisif qui tient au caractère non essentialiste de son objet. En effet, il n'a pas pour prémisse une « altérité » essentielle des femmes ou un prétendu

« principe féminin », mais la *situation* particulière qu'elles occupent au sein du segment social constitué par l'« industrie artistique » [*Kunstbetrieb*] – une situation qui ne relève en rien de la biologie⁸. Elle est essentiellement comparable à celle concernant des artistes qui ne sont pas des femmes, ce qui ne signifie pas qu'elles soient identiques⁹.

- 2 Les critères de comparaison sont le déroulement des carrières, les schémas d'interprétation ou ce que j'appelle ailleurs des « processus de reconnaissance¹⁰ ». [...]
- 3 Mon étude se concentre sur les artistes femmes d'Europe de l'Ouest et des États-Unis, une restriction volontaire qui résulte pour l'essentiel de l'un de ses principaux postulats, celui de la place considérable de l'industrie artistique en tant qu'horizon de la production artistique, espace de résonance et zone de reconnaissance. Comme l'annonce cette métaphore économique, l'industrie artistique est un phénomène occidental. Les ressemblances implicites de cette expression avec les processus internes d'une firme capitaliste autorisent des analogies allant jusqu'à « l'atmosphère entrepreneuriale ». Depuis les années 1990, le recours au mot « entreprise » s'est largement imposé dans la critique d'art germanophone¹¹. Il désigne la cohésion sociale et économique des différents acteurs et actrices, qui a pour but – selon Pierre Bourdieu – la formation d'un capital culturel, social et économique¹². Néanmoins, au lieu d'employer la notion de « champ » de Bourdieu, j'ai préféré l'expression plus courante d'« industrie artistique » ou le concept propre à ce milieu de « monde de l'art » [*art world*], pour la raison suivante : il me semble que le problème du « champ artistique » se situe dans sa charge « martiale », dans sa réduction à une structure agonale. Chez Bourdieu, le « champ artistique » est déterminé avant tout par la lutte, comme s'il s'agissait à tout moment et dans chaque cas de jouer son va-tout¹³.
- 4 Par conséquent, la notion de champ tend à ne plus voir dans les œuvres d'art que les enjeux d'une compétition impitoyable – ce qu'elles sont, bien sûr, mais justement sans s'y limiter. Je ne voudrais certes pas minimiser les rapports de concurrence et les rivalités, mais j'aimerais tenir compte de la complexité de ces relations, ce que permet la notion d'« industrie artistique ». Elle présente en effet l'avantage décisif de réunir les idées de rapports de concurrence et d'« action concertée ». Bourdieu lui-même a souligné que « tous les gens qui sont engagés dans un champ ont en commun un certain nombre d'intérêts fondamentaux, à savoir tout ce qui est lié à l'existence même du champ [...] »¹⁴. Or, c'est justement le cas de l'industrie artistique : toute entreprise a pour objectif de placer sa production – en ce qui concerne l'activité artistique, c'est la légitimité du produit « art contemporain » qui est en jeu. De ce fait, les actrices et acteurs de ce secteur sont tenus de collaborer temporairement, ce qui se traduit par des collaborations entre d'anciens concurrents et concurrentes, et par des alliances inattendues¹⁵. Les accords d'usages et les retours de services rendus habituels chez les hommes d'affaire existent également dans l'« industrie artistique »¹⁶. Cette expression permet de tenir compte du caractère fugitif et temporaire des accords : l'adversaire d'aujourd'hui peut devenir le partenaire de demain [...].
- 5 L'origine de cette forme d'« industrie artistique » se situe dans le New York des années 1940 et 1950¹⁷. L'axe New York-Paris formé à cette époque allait être supplanté au cours des années 1960 par un axe New York-Düsseldorf/Cologne¹⁸. Depuis, cette forme d'industrie artistique, en tant que vaste entreprise, a pris de plus en plus l'aspect d'une firme mondiale. Toutefois, parallèlement à son internationalisation croissante, cette firme dépend de l'existence de spécificités locales [...]. La notion de « local » n'a ainsi

rien perdu de son sens. De même, l'idée de centre artistique est un *leitmotiv* de cette étude [...].

- 6 Parce que je suis moi-même partie prenante de l'industrie artistique, j'adopte en tant qu'auteure la perspective de l'historienne et, parallèlement, celle de l'observatrice participante. [...] Ce texte est écrit dans la perspective du centre, la différence entre centre et périphérie étant de toute façon une distinction formulée à partir du centre¹⁹. Cependant, le but de cette entreprise était – en réglant la focale sur le centre et par conséquent en s'intéressant à des artistes établies, canonisées ou travaillant à la périphérie du centre – de découvrir les arcanes des exclusions ou des attributions de places qui s'opéraient à l'intérieur de ces centres. Le centre fabrique sa propre périphérie [...]. Il semble que l'inclusion ne puisse être pensée qu'à partir d'une exclusion possible, et c'est pourquoi cette étude se penche sur les travaux d'artistes femmes exerçant au centre et apparemment intégrées. Comment cette méthode se situe-t-elle par rapport à la science de l'art féministe [*Kunstwissenschaft*] ? Elle se propose d'adopter un autre parti-pris pour analyser les travaux des artistes femmes. [...]
- 7 Depuis les années 1980, l'histoire de l'art féministe, dans la perspective des sciences sociales, est confrontée à des alternatives méthodologiques qui présentent toutes des avantages et des problèmes différents : d'une part, certaines démarches sont motivées par la critique de la représentation comme, par exemple, l'étude capitale de Griselda Pollock sur les artistes femmes impressionnistes. Si elle tient compte de leur situation sociale, elle favorise des lectures axées sur le contenu, et non sur la particularité esthétique du travail artistique en question²⁰. D'autre part, les historiographies de l'art révisionnistes, à tendance socio-historique, comme le classique de Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, adhèrent au principe débattu de « l'histoire de l'art des noms propres » et de ce fait, prennent en considération la part individuelle de chaque contribution artistique²¹. Mais cette démarche semble se faire au prix d'une présentation tendant à isoler les artistes femmes. En outre, elle préserve le mode linéaire de l'histoire de l'art, que viennent compléter les noms de nombreuses artistes. Lorsqu'Anne M. Wagner présenta son livre *Three Artists (Three Women)* au milieu des années 1990, le compromis semblait d'autant plus admis que la forme monographique consacrée à l'artiste canonisée – Lee Krasner, Eva Hesse, Georgia O'Keeffe – avait été réconciliée avec un impératif social et historique²².
- 8 Le problème d'une lecture réductrice, s'en tenant au contenu, telle qu'observée chez Pollock, n'était pas réglé pour autant. Le livre de Wagner, s'il commence par vouloir considérer aussi bien de la production picturale que l'évolution de la carrière, s'articule autour d'une question essentielle selon l'auteure : les conséquences sur la production picturale et la carrière du fait même d'être une femme. [...] Dans cette perspective, elle explique les tableaux en fonction de la position sociale supposée des artistes femmes et, à l'inverse, *déduit* cette dernière des œuvres. Cette déduction est réductrice dans la mesure où elle limite l'art à la représentation du statut de la femme, comme s'il en était uniquement l'expression, l'aboutissement. Par conséquent, l'auteure ignore tous les aspects du travail artistique sans lien avec le genre féminin de l'artiste. [...] Mon étude souhaite rompre avec cette logique de « déduction », et insister davantage sur l'originalité des travaux artistiques, même si elle partage tout à fait l'intérêt de l'histoire de l'art féministe à tendance socio-historique pour les *rapports* entre l'œuvre et l'espace social. [...]

- 9 Le « genre » en tant que catégorie de la critique d'art, parce qu'il limite le point de vue à cette seule thématique, ne vaut pour l'analyse picturale que lorsque d'autres facteurs sont pris en compte²³. Se limiter au « genre », ce serait risquer de rater l'instant véritablement artistique dans sa situation concrète.
- 10 Je propose au contraire une méthode de critique issue de la confrontation avec des phénomènes artistiques dans leur contexte concret. Au lieu de poser l'hypothèse d'une « position » (de la femme ou de l'artiste) que l'on « retrouverait » littéralement dans le travail artistique, l'intérêt formel et esthétique pour les œuvres, pour leur « matérialité » au sens de la sensibilité moderniste du jeune Clement Greenberg²⁴, s'allie à l'étude de « l'espace des possibles », pour reprendre la formule du sociologue Pierre Bourdieu. D'après Bourdieu, « l'espace des possibles » se caractérise par une quantité déterminée de contraintes probables et d'utilisations possibles²⁵. [...]
- 11 Les recherches qui s'attachent aux œuvres nous invitent à reconnaître que même l'ébauche la plus personnelle n'est pas sans se confronter à la norme en vigueur. Il est possible de démontrer, y compris pour les travaux artistiques qui édictent pour ainsi dire leurs propres lois, qu'ils restent liés à l'horizon artistique de leur temps – même s'ils s'en défendent [...]. Le genre n'entre en rien dans cette hypothèse, qui pourrait s'appliquer tout aussi bien aux travaux d'artistes hommes. [...]
- 12 La notion de canon me semble trop rigide et statique, même si, comme toujours, je peux espérer tirer quelque chose des tentatives d'inscrire les artistes dans ce canon. Au lieu toutefois de partir d'un canon donné, statique, élargi par la prise en considération d'une artiste femme mais non débattu, j'accorderai ma préférence à des formulations telles que « l'horizon de valeurs de l'industrie artistique », qui soulignent le caractère éphémère de certains accords [...]. Toujours fluctuants et négociables dans le monde de l'art, ils prédominent à un moment donné dans un segment particulier de l'industrie artistique, et doivent être distingués des « conventions artistiques ». Ces dernières peuvent revêtir la forme d'une directive précise, d'un accord informel ou d'une loi explicite. Il serait faux de supposer ces conventions comme acquises, c'est-à-dire transmissibles, et il le serait tout autant de sous-estimer leur pouvoir situationnel.
- 13 Whitney Chadwick avait déjà souligné la nécessité d'établir un rapport entre les artistes et les « modes dominants de production et de représentation²⁶ ». Il conviendrait juste de préciser sa proposition, puisqu'en premier lieu cette domination n'est pas donnée d'emblée, et qu'en second lieu la question de ce que l'on peut considérer comme dominant reste très controversée. En outre, les artistes femmes participent naturellement à ce processus de négociation. Elles ont en principe la possibilité de remettre en cause le consensus, quel qu'il soit, de le décomposer, de le ramollir ou de l'infléchir dans un autre sens ; et elles ne s'en sont pas privées [...].
- 14 Tandis que selon Bourdieu les possibilités d'action de l'artiste sont pour ainsi dire prédéterminées par sa « position » dans « l'espace des possibles », j'estime au contraire que ce dernier n'est pas donné d'avance et que l'activité artistique ne s'explique pas seulement par la « position » de l'artiste. De même que l'art transcende la « position » de l'artiste, l'horizon de valeurs de l'industrie artistique n'est nullement figé. Les normes artistiques se renouvellent sans cesse et peuvent être modifiées le cas échéant. On pourrait inclure parmi ces normes la syntaxe de l'art ou *l'impératif de mise en scène* de l'industrie artistique [...]. Elles ne sont imposées aux artistes (hommes et femmes) ni par l'extérieur, ni contre leur volonté. Il semblerait plutôt, comme le pense la

philosophe Judith Butler, que les normes donnent vie à des sujets – donc aussi à des artistes femmes – et, à l'inverse, qu'elles dépendent de ces sujets pour exister²⁷.

- 15 Ces processus s'observent particulièrement bien, désormais, chez ces artistes considérées comme plus ou moins établies, disons même « reconnues » [...]. C'est pour cette raison que mon étude traite exclusivement d'artistes femmes qui ont pour ainsi dire « réussi », ou du moins acquis une certaine notoriété auprès du public ou sur la scène artistique. Un critère de sélection décisif était de pouvoir déceler dans leurs travaux un rapport avec les conventions artistiques considérées comme dominantes.
- 16 Cette thèse, qui s'appuie sur des noms d'artistes connues, contraste avec les perspectives adoptées précédemment dans l'histoire de l'art féministe, qui cherchaient avant tout à redécouvrir des artistes jusque-là méconnues. [...] L'examen d'artistes femmes qui, selon l'opinion générale, ont réussi, permet de mieux appréhender les formes plus subtiles d'exclusion et de dévalorisation qui peuvent tout à fait s'immiscer dans les descriptions élogieuses d'artistes femmes, en apparence reconnues à l'égal des hommes [...].

NOTES

7. Joan Scott a souligné ce paradoxe, après Claudia Honegger et Caroline Ami : selon ces auteures, le procès contre l'exclusion des femmes de la société et de la politique ne peut être formulé sans recours à la différence entre les sexes et « aux femmes ». Voir : Honegger, Claudia. Ami, Caroline. « Vorwort », *Gender: Die Tücken einer Kategorie*, Zürich : Chronos Verlag, 2001, p. 7-11.

8. En allemand, le terme *Kunstbetrieb* (littéralement : opération ou pratique de l'art) renvoie, par ses connotations, à la nature commerciale des activités artistiques et de leur économie. Pour la traduction anglaise de son ouvrage *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture* (Sternberg Press, 2010), Isabelle Graw avait traduit cette expression par la périphrase : "industry producing visibility and meaning". Avec son accord, l'expression d'« industrie artistique » a été ici choisie pour son caractère immédiatement compréhensible, tout en avertissant le lecteur qu'elle ne saurait être assimilée, notamment, à « l'industrie culturelle » [*Kulturindustrie*] de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer.

9. Sur cette différence de leur situation sociale, voir aussi : Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2001, p. 68-85.

10. Voir : Graw, Isabelle. « Wie hat die das geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen », in *Artis*, numéros d'avril/mai 1994 à octobre/novembre 1995, sur les artistes Eva Hesse, Katharina Sieverding, Valie EXPORT, Niki de Saint-Phalle, Louise Lawler, Renée Green, Cosima von Bonin et Hanne Darboven (par ordre chronologique), se terminant par l'article « Schlusswort und Autokritik » (*Artis*, oct./nov. 1995).

11. Voir l'exemplaire de la revue *Kunstforum* publié sous la direction de Thomas Wulffen et ayant pour thème « Betriebssystem Kunst- eine Retrospektive », *Kunstforum international*, n°125, janvier/février 1994.

12. Voir sur ce point : Bourdieu, Pierre. « Critique de la raison théorique », *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 1980, p. 43-244.

13. Voir : « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1984, p. 113-120.
14. Ibid., p. 115
15. Voir la préface du numéro « Kunstmarkt » de *Texte zur Kunst*, n°44, décembre 2001, p. 4-7.
16. Voir : Hess, Barbara. « Aus der weißen Zelle. Galerie oder Kunsthandel- Drei Portraits », *Ibid.*, p. 79-81.
17. Voir : Guilbaut, Serge. « Le Succès international », *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1996, p. 212-252.
18. Voir : *Prospect Retrospect: Europa 1946-1976*, Cologne : Walther König, 1976. Sous la dir. de Jürgen Harten
19. Voir : Luhmann, Niklas. « Inklusion und Exklusion », *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1997, p. 619-678.
20. Voir : Pollock, Griselda. « Modernity and the spaces of femininity », *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres ; New York : Routledge, 1988, p. 50-90.
21. Voir : Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*, Londres : Thames & Hudson, 1990.
22. Voir : Middleton Wagner, Anne. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1996.
23. Sur le thème du genre en tant que catégorie de l'analyse critique des œuvres, voir : Sontgen, Beate.
« Vorbemerkung », *Kritische Berichte : Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, n°4, 2001, p. 4.
24. Voir : Lüdeking, Karlheinz. « Vorwort », *Clement Greenberg: Ausgewählte Essays und Kritiken. Die Essenz der Moderne*, Amsterdam, Dresde : Verlag der Kunst, 1997, p. 9-28.
25. Voir : Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Le Seuil, 1992, p. 290.
26. Chadwick, Whitney, *Op. cit.*, p. 13
27. Voir : Emcke, Carolin. Saar, Martin. « ... eine Welt, in der Antigone am Leben geblieben wäre ». Un entretien avec Judith Butler, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 49^e année, n°4, septembre 2001, p. 587-599.
1. Graw, Isabelle. *Die bessere Hälfte: Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Cologne : DuMont Verlag, 2003
2. Notamment dans : *Der große Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Cologne : DuMont Verlag, 2008 (traduit en anglais chez Sternberg Press en 2010) et plus récemment : Graw, Isabelle. *The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium*, Berlin : Sternberg Press, 2018.
3. Crozier, Michel. Friedberg, Erhard. *L'Acteur et le système*, Paris : Le Seuil, 1977
4. Graw, Isabelle. *Die bessere Hälfte: Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Cologne : DuMont Verlag, 2003
5. Particularly in: *Der große Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Cologne: DuMont Verlag, 2008 (translated into English by Sternberg Press in 2010) and more recently: Graw, Isabelle. *The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium*, Berlin: Sternberg Press, 2018.
6. Crozier, Michel. Friedberg, Erhard. *L'Acteur et le système*, Paris: Le Seuil, 1977