Le rôle du marché de l'art à la Documenta de Kassel : l'exemple de *documenta11*

The Role of the Art Market at Kassel's Documenta : the Example of documenta11

Rime Fetnan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/1823>

DOI : 10.4000/marges.1823

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2019

Pagination : 33-43

ISBN : 978-2-84292-996-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Rime Fetnan, « Le rôle du marché de l'art à la Documenta de Kassel : l'exemple de *documenta11* », *Marges* [En ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1823>

Le rôle du marché de l'art à la Documenta de Kassel: l'exemple de *documenta*11

Depuis la création de la Biennale de Venise en 1895, les grandes expositions internationales d'art contemporain – que l'on désigne communément sous le terme générique de « biennales » – ont toujours entretenu des rapports ambigus avec le marché de l'art. D'un point de vue historique, il existe bien une filiation entre le marché et les biennales, à l'instar de celle de Venise, qui dès sa création en 1893 a été pensée comme un lieu de sociabilisation et de commerce spécifique¹.

Aujourd'hui, l'hétérogénéité des modèles existants et l'ambivalence du statut des biennales rendent difficile la détermination de la nature du lien qui les unit au marché de l'art : ni musées ni foires, les biennales n'ont pas pour fonction la patrimonialisation des œuvres, pas plus qu'elles ne répondent à une visée marchande. Les tentatives de définition du rôle des biennales dans le champ de l'art contemporain sont nombreuses et ont donné lieu, en sociologie de l'art notamment, à des lectures différentes. Pour Raymonde Moulin, les biennales se

¹ Caroline A. Jones
« Biennial Culture :
A longer History »,
dans Elena Filipovic (sld),
*The Biennial Reader :
an Anthology on
Large-Scale Perennial
Exhibitions of
Contemporary Art*,
Bergen, Bergen
Kunsthall, 2010, p. 73.

/2 Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 61.

/3 Alain Quemin, *Le Rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain. Rapport au ministère des Affaires étrangères*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2001, p. 50.

/4 Nathalie Heinrich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 271.

/5 Cette notion, d'abord développée en 1992, est réemployée par l'auteure en 2003 sous l'expression d'« académies informelles » pour qualifier les biennales. Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p. 25.

/6 Dans la description faite par Raymonde Moulin du rôle du musée d'art contemporain, on retrouve en effet cette question de la valorisation de l'art et de l'articulation avec le marché. Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 65.

/7 Fanchon Deflaux a montré que la Documenta faisait partie des trois biennales les plus représentées dans la presse artistique spécialisée. Fanchon Deflaux, *Les biennales et la « scène internationale de l'art contemporain »* :

situent du côté des musées d'art contemporain dans le « réseau culturel international » qui s'oppose au marché de l'art international/**2**. Alain Quemin, quant à lui, place les biennales dans le même ensemble que les foires, comme l'un des indicateurs de la présence des artistes dans le monde de l'art contemporain international, les distinguant par là des collections publiques, des revues et des ventes aux enchères/**3**. Enfin, pour Nathalie Heinrich, les biennales sont symptomatiques de l'« économie de la notoriété » caractéristique du marché de l'art/**4**. Elles possèdent en effet une fonction de socialisation dans le cercle restreint des acteurs du monde de l'art contemporain. De plus, elles détiendraient d'après Raymonde Moulin une fonction de « qualification » des œuvres et des artistes, c'est-à-dire l'autorité nécessaire pour produire des valeurs artistiques/**5**. Si les biennales, selon l'approche sociologique, détiennent bien une fonction de qualification et de hiérarchisation des œuvres, celle-ci n'est donc effective que vis-à-vis de la valeur artistique et non de la valeur économique (cette dernière étant déterminée par les foires). Toutefois, ces travaux ne permettent pas de saisir la spécificité des liens entretenus entre les biennales et le marché de l'art, notamment par rapport à d'autres institutions telles que le musée/**6**.

Cet article souhaite caractériser les liens entre biennales et marché de l'art, à travers l'exemple spécifique de la Documenta de Kassel. Les raisons pour lesquelles nous avons choisi cette institution résultent d'abord de la visibilité médiatique dont elle bénéficie/**7**. Ensuite, du fait de sa dimension internationale et sa reconnaissance au sein du cercle restreint du champ de l'art contemporain, la Documenta correspond à ce que Raymonde Moulin appelle les « académies informelles » qui possèdent une forte interdépendance avec le marché de l'art/**8**. Toutefois, les liens établis entre la Documenta et le marché ne sont pas aussi évidents qu'à Venise : en raison de son histoire spécifique, elle se doit en effet d'articuler un projet fortement ancré dans la valorisation des avant-gardes, une fonction de « premier temps d'historicisation/**9** » et un dispositif médiatique spécifique qui ne permet pas d'assurer la légitimité de la sélection et de la présentation des œuvres de l'exposition/**10**. Par ailleurs, et de façon plus générale, Fanchon Deflaux a montré que l'injonction de la critique d'art spécialisée envers les partis-pris curatoriaux des biennales est claire : ceux-ci doivent mettre en œuvre un « positionnement original, éventuellement une prise de risque dans [leurs] choix et non une représentation convenue des artistes les plus reconnus ou les plus cotés sur le marché de l'art/**11** ». Si les biennales entretiennent des rapports d'interdépendance avec le marché, ceux-ci sont souvent négligés par la critique.

À partir des archives de l'institution, nous souhaitons confronter les aspects budgétaires, programmatiques et artistiques des manifestations, en particulier au cours des dixième et onzième éditions, afin de mettre en lumière les liens spécifiques établis entre l'institution et le marché. Outre l'identification et la circonscription de ces liens, il s'agira également de questionner la nature et les enjeux de ces partenariats, dont les modalités témoignent de jeux de pouvoir entre les différents acteurs (institutionnels, artistes, commissaires et collectionneurs), menant parfois à des incohérences entre le concept de l'exposition et la production de celle-ci. C'est pourquoi les analyses sont centrées sur *documenta11* (2002), dirigée par Okwui Enwezor et considérée comme la « première Documenta postcoloniale^{/12} ».

Les biennales comme « premier temps d'historicisation »

L'une des principales différences qui existe entre le processus de qualification des biennales et celui des institutions muséales réside dans leur légitimité, c'est-à-dire dans le contrôle qu'elles exercent sur la « situation de réception » au sein de l'exposition, lequel assure « la conformité du savoir et l'authenticité des objet^{/13} ». Dans la lignée des travaux de Jean Davallon, Fanchon Deflaux s'est interrogée sur ce « processus d'opérativité symbolique » propre à la définition de l'exposition comme média. Selon une perspective pragmatique, l'auteure met ainsi en avant l'impossibilité de transposer le processus de construction symbolique (dont fait partie la fonction de qualification de la valeur de l'art) des musées aux biennales. La première raison est le manque de recul temporel « nécessaire à l'historicisation des œuvres et des artistes », qui résulte du caractère très actuel des objets/œuvres exposées dans les biennales^{/14}. En effet, cette actualité met en péril le processus de patrimonialisation dans la mesure où la sélection et l'identification telles qu'elles sont mises en place dans les biennales ne font pas référence à des savoirs « stables et reconnus » par l'histoire de l'art, contrairement aux institutions muséales : « On pourrait d'ailleurs considérer que l'exposition dans une biennale constitue, d'une certaine manière, un premier temps d'historicisation des œuvres et des artistes, qui consiste à les inscrire dans un panorama qui se prétend représentatif de la scène artistique actuelle^{/15}. ».

Contrairement à la lecture sociologique proposée par Raymonde Moulin, les biennales doivent donc être distinguées des institutions muséales ; nous pouvons même supposer la mise en place de stratégies de légitimation des objets et des savoirs exposés au sein des

l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Avignon, 2008, p. 175. De son côté, Raymonde Moulin considère la Documenta comme la manifestation internationale « la plus décisive dans l'élaboration des panoramas artistiques internationaux ». Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 61.

^{/8} Alain Quemin, *Le Rôle des pays prescripteurs...*, op. cit., p. 100.

^{/9} Fanchon Deflaux, op. cit., p. 99.

^{/10} *ibid.*

^{/11} *ibid.*, p. 315.

^{/12} Wolfgang Lenk, « The First Postcolonial Documenta », dans Michael Glasmeier (sld), op. cit., p. 375.

^{/13} Fanchon Deflaux, op. cit., p. 97.

^{/14} La plupart des œuvres exposées dans les biennales ont été produites spécialement pour la manifestation, le réaccrochage d'œuvres plus anciennes y fait figure d'exception.

^{/15} Fanchon Deflaux, op. cit., p. 99.

^{/16} Paul Ardenne, « L'art mis aux normes par ses biennales, même ? », *Artpress*

n° 291, juin 2003, p. 41. De la même manière, Simon Sheikh inscrit les biennales dans les « processus de marchandisation et canonisation des artistes de même que l'institution de la biennale elle-même ». Simon Sheikh, « Marks of Distinction, Vectors of Possibility : Questions for the Biennial » (2009), dans Elena Filipovic (sld), *op. cit.*, p. 159.

/17 Raymonde Moulin, Alain Quemin, « Art – Le marché de l'art », dans *Encyclopaedia Universalis*, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/], consulté le 1^{er} février 2018.

/18 *ibid.*

/19 *ibid.*

/20 Alain Quemin, *Le Rôle des pays prescripteurs...*, *op. cit.*, p. 100.

/21 *ibid.*, p. 100.

/22 Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 62.

/23 *id.*, *Le Marché de l'art*, *op. cit.*, Paris, Flammarion, 2000, p. 36.

/24 Alain Quemin : « Comme le Salon de Paris au XIX^e siècle, ces grandes manifestations internationales jouent un rôle de qualification des artistes. ». Alain Quemin, *Le Rôle des pays prescripteurs...*, *op. cit.*,

biennales qui, comme le remarque Paul Ardenne, possèdent une triple raison d'être : « [...] faire tenir à la biennale le rôle de baromètre des styles ; lui permettre de légitimer artistes et courants en vogue ; *last but not least*, se légitimer elle-même/**16** ». À partir de ce constat, quel rôle le marché peut-il jouer dans le processus de légitimation des œuvres par les biennales ? Cette question nous amène à envisager le fait qu'il y ait une adaptation du « cadrage curatorial » aux attentes du marché, ou qu'il existe tout au moins une interdépendance plus complexe entre les deux instances. Ces suppositions rejoignent l'analyse faite par Raymonde Moulin de la crise du marché de l'art contemporain à partir de 1975. Elle note deux évolutions importantes : la première consiste en un phénomène de « distorsion entre notoriété et succès commercial », c'est-à-dire qu'un artiste peut être reconnu sur la scène artistique sans pour autant bénéficier d'une visibilité dans le champ économique/**17**. Pour l'auteure, cela est en partie dû à la subversivité des démarches artistiques qui ont fait de leurs œuvres des biens inadaptés au marché (*l'in situ* par exemple). Cette crise a eu pour conséquence de provoquer une « entropie » dans l'engagement des acteurs économiques, qui ont dû faire preuve de prudence dans leurs investissements, en se tournant vers « ce qui plaît et/ou sur ce qui n'est pas cher/**18** » : en résulte la tendance des marchands à d'abord « tester » les œuvres en les exposant/**19**. Il s'agit, d'après Alain Quemin, de la fin de l'« étanchéité entre le marché de l'art et le réseau culturel/**20** ». Dans le rapport qu'il réalise pour le compte du Ministère des Affaires étrangères, il reprend la notion d'« académie informelle » employée par Raymonde Moulin et en caractérise les fonctions vis-à-vis du marché de l'art. Pour l'auteur, les « académies informelles » réunissent tous les acteurs qui participent aux processus de valorisation de l'art contemporain, qu'ils soient issus des institutions ou du marché/**21**. Raymonde Moulin établit d'ailleurs cette liste du « cercle restreint » du monde de l'art contemporain à partir d'une cinquantaine d'individus issus des comités et équipes curatoriales du Carnegie Institute, de la Documenta et de la Biennale de Venise entre les années 1970 et 1990/**22**. La Documenta, parmi d'autres événements culturels internationaux du même type, détient ainsi une fonction de socialisation des acteurs du champ de l'art contemporain et constitue l'un des « rendez-vous périodiques » qui rythment le monde de l'art/**23**.

À ce titre, les « académies informelles » décrites par les sociologues sont souvent rapprochées du Salon/**24**. Bien que les caractéristiques partagées par les deux formats ne soient jamais exposées avec clarté par les auteurs, il semble que l'analogie entre salon et biennale

s'articule autour de la dimension récurrente des manifestations, de la fonction de qualification de la valeur artistique et de l'actualité des œuvres exposées. À ce titre, la Documenta de Kassel semble correspondre à cette lecture, dans la mesure où elle a été conçue à partir de ce double impératif de refléter l'art de « son temps » et « le point de vue de son directeur artistique/25 ». Cette dimension auctoriale mise à part, la première édition de la Documenta, organisée par Arnold Bode en 1955, avait pour titre « L'art européen du 20^e siècle » et son objectif principal était moins de faire une exposition représentative de la production artistique de la première moitié du 20^e siècle que de montrer « quelles œuvres et quelles positions artistiques ont formé le point de départ de ce que nous appelons maintenant art contemporain/26 ». À l'époque, cette fonction de qualification de ce qui relève ou non de l'« art contemporain » (entendue comme catégorie artistique et non comme une catégorie temporelle) est stratégique : il s'agit notamment, dans un contexte d'après-guerre, de redonner une place aux avant-gardes qui avaient fui le régime nazi et de redonner à l'Allemagne une place centrale sur la scène artistique internationale.

Le rôle des collectionneurs dans les processus de sélection et de monstration des œuvres

La sélection des œuvres et des artistes au sein des expositions et institutions d'art contemporain est généralement qualifiée de processus opaque/27. Au sein des archives de la Documenta, une importante partie des traces de correspondance atteste du caractère informel des échanges entretenus entre les commissaires et les artistes : en raison de la dimension souvent inédite et originale des productions exposées, les curateurs échangent directement avec l'artiste, sans que la galerie ne joue un rôle d'intermédiaire. Dans ce cadre-là il peut donc paraître surprenant qu'un collectionneur devienne l'interlocuteur privilégié de l'équipe curatoriale, comme ce fut le cas lors de *documenta11* pour les artistes Bodys Isek Kingelez et Frédéric Bruly Bouabré, représentés par André Magnin/28. La correspondance entre ce dernier et l'équipe curatoriale témoigne d'un investissement important du collectionneur, qui se place en intermédiaire privilégié dans le processus de sélection des œuvres, allant jusqu'à proposer l'artiste Chéri Samba : « J'ai lu dans une interview que vous souhaiteriez présenter Chéri Samba à Kassel. Est-ce vrai ? Je me permets juste de vous informer que je fais le voyage à Kinshasa trois fois par an où j'ai acheté ses peintures les plus fabuleuses qui n'ont jamais été présentées. Je pourrais vous présenter certaines

p. 93. In Young Lim a également consacré une section de sa thèse de doctorat au Salon comme « source d'inspiration de la Biennale ». In Young Lim, *La Biennalisation de l'art contemporain*, Thèse de doctorat en Arts, esthétique et sciences de l'art, Université Paris 1, 2014.

/25 Michael Glasmeier (sld), *op. cit.*, p. 6.

/26 Roger M. Buerger, « The Origins », dans Michael Glasmeier (sld), *op. cit.*, p. 175.

/27 Paul Rasse remarque ainsi que les supports de médiations que l'on trouve dans les expositions apportent peu d'informations relatives aux critères de sélection des œuvres. Paul Rasse, « Le musée protagoniste de l'art contemporain », *Hermès, La Revue* n° 1, 2011, p. 80.

/28 André Magnin est l'un des commissaires d'exposition qui a collaboré avec Jean-Hubert Martin dans le cadre de l'exposition « Magiciens de la Terre » en 1989. Cet événement fait des deux commissaires les spécialistes d'une catégorie artistique en devenir qui est « l'art contemporain non-occidental ». Dès les années 1990, André Magnin devient le directeur artistique de la Collection Pigozzi, qui fonde ce que l'on appelle aujourd'hui « l'art contemporain africain ».

/29 Extrait d'un courriel d'André Magnin adressé à Okwui Enwezor et son assistante Stephanie Mauch, 17 janvier 2002. Documenta Archiv, d11, Mappe 245.

/30 Documenta archiv, d11, Mappe 245.

/31 Fax adressé par André Magnin aux assistantes d'Okwui Enwezor, 25 avril 2002. Documenta archiv, d11, Mappe 245, nous soulignons.

/32 Alain Quemin, *op. cit.*, p. 38.

/33 Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché, op. cit.*, p. 56.

peintures avec plaisir/**29** ». Si le collectionneur ne parvient pas à imposer Chéri Samba dans la sélection de *documenta11*, la suite de la correspondance met en lumière sa responsabilité dans les processus de monstration et des œuvres, notamment au sein du catalogue : « Je suis au milieu des textes de Frédéric Bruly Bouabré, travaillant dessus, afin de fournir des textes très détaillés et précis pour chacune des pièces de Bouabré. [...] Merci de faire savoir à M. Okwui Enwezor que je suis en train de travailler sur les textes pour le catalogue de la Documenta, et que je donnerai le meilleur pour chacune des pièces de F.B. Bouabré qui seront montrées à Kassel/**30**. ».

L'usage récurrent du pronom personnel « Je » est renforcé par le ton employé : « Je préfère que le socle soit peint en gris perle plutôt qu'en blanc. » ; « Pour les dessins de Frédéric Bruly Bouabré je disposerai au sol, la totalité des dessins dans l'ordre d'accrochage. Il ne restera aux assistants qu'à les accrocher selon *mes* instructions/**31**. ». Si l'on compare cet échange avec tous les autres ayant eu lieu entre la direction artistique de la Documenta et les artistes présentés, on remarque que le collectionneur est beaucoup plus directif et possède un pouvoir plus important sur la présentation des œuvres, ce qui est généralement une source de tension entre les différentes parties. En tant qu'agent économique, expert de l'« art contemporain Africain », le collectionneur possède donc une autorité importante vis-à-vis de la construction de la valeur des œuvres et des artistes issus de cette catégorie artistique. Il est probable que ce « pouvoir », partagé dans ce cas précis entre le collectionneur et le commissaire, résulte de leur appartenance commune à ce que les sociologues appellent le « cercle restreint » ou « jury informel/**32** » qui participe à l'établissement des critères de reconnaissance des artistes et à leur hiérarchisation. On assiste ici à un processus de légitimation croisée, où la biennale légitime son exposition en se tournant vers quelques grands collectionneurs et où ces derniers légitiment leur collection en lui donnant une visibilité au sein d'une exposition internationale prestigieuse.

En outre, le rôle tenu par André Magnin dans cette situation témoigne du caractère très polyvalent des grands collectionneurs, comme le fait remarquer Raymonde Moulin : « Les grands collectionneurs sont capables d'assumer les rôles de tous les autres acteurs du monde et du marché de l'art, à l'exception de celui de l'artiste [...] Se situant ainsi à l'articulation de l'espace économique et de l'espace culturel, ils collaborent à la reconnaissance institutionnelle des artistes et à la hiérarchisation des valeurs esthétiques/**33**. ».

Ce que nous révèlent les archives des rapports entretenus entre l'équipe curatoriale (en particulier Okwui Enwezor) et le collectionneur

André Magnin relativise et complexifie les positionnements critiques qu'adoptent les deux parties l'une envers l'autre. Okwui Enwezor, dès 1995, qualifie le collectionneur de « commissaire sordide », qui « incarne totalement cette vision étroite, partielle et non-critique lorsqu'il s'agit des représentations de la contemporanéité dans les produits culturels africains/**34** ». De son côté, André Magnin critique le manque d'originalité de la Documenta qui selon lui a exposé les mêmes artistes africains que « Magiciens de la Terre/**35** ». Le choix d'Okwui Enwezor d'exposer des artistes représentés par André Magnin a nécessité la prise en compte de la « vision » de celui-ci et il semble que la mainmise du collectionneur sur la publicisation des œuvres est en contradiction avec l'orientation postcoloniale de l'exposition.

Outre les contradictions d'ordre conceptuel et programmatique que peut générer l'implication des collectionneurs dans la publicisation des œuvres, celle-ci peut également soulever des questions vis-à-vis des modalités d'accrochage et des droits d'auteur, à l'instar de l'œuvre de Marcel Broodthaers dans le cadre de la Documenta X. L'artiste constitue l'une des figures centrales de l'exposition : en témoigne le titre de l'exposition lui-même « Politics-Poetics » qui est une référence implicite à la *Carte du Monde Poétique* de Marcel Broodthaers (1968) en reprenant la typographie superposée des deux termes/**36**. Les archives témoignent également de la volonté qu'avait Catherine David de faire de la *Section Art Moderne et Publicité*, une pièce centrale de l'exposition : « Je suis très heureuse d'avoir pris la décision finale de présenter la *Section Publicité* de Marcel Broodthaers comme l'une des pièces centrales de la Documenta X. J'ai déjà discuté avec Maria Gilissen et elle était très heureuse de voir la pièce à nouveau à la Documenta après 25 ans/**37**. ».

Dans cet extrait de fax adressé à Marian Goodman, la galeriste de Marcel Broodthaers, Catherine David fait référence à la première exposition de la *Section Art Moderne et Publicité*, lors de la 5^e édition de la Documenta en 1972, dirigée par Harald Szeemann. La spécificité de cette œuvre réside dans son caractère évolutif, depuis le *Département des Aigles* en 1968 jusqu'à la *Section Publicité* en 1972. La difficulté de l'accrochage qu'implique le travail de Marcel Broodthaers (notamment le choix des éléments composant l'installation et leur disposition) déjà soulignés par Jérôme Glicenstein/**38**, conduit à s'interroger sur les choix opérés par la directrice artistique lors la reconstitution de l'œuvre, après la mort de son auteur. En outre, un court essai rédigé par l'artiste à destination de l'équipe curatoriale de la Documenta V en 1972 témoigne du sens critique qu'avait Marcel Broodthaers envers son propre travail : « Ce musée est un musée

/34 Okwui Enwezor, « The Inverted Sign », *NKA, The Journal of Contemporary Art* n° 2, printemps-été 1995, p. 47.

/35 André Magnin, cité par Jean-Loup Amselle, *Le Musée exposé*, Fécamp, Lignes, 2016, p. 187.

/36 Une correspondance datée de septembre 1997, retrouvée dans les archives de la Documenta montre que si Catherine David se défend de toute reprise des éléments de l'œuvre originale de Broodthaers, la Société Belge des Auteurs Compositeurs et Éditeurs considère que la directrice artistique a « porté atteinte aux droits moraux de l'artiste par l'utilisation de l'élément important de son tableau pour la couverture du catalogue » et demande donc à celle-ci de s'acquitter des droits de reproductions. Documenta archiv, dX, 1997, Mappe 295.

/37 Documenta archiv, dX, 1^{er} mars 1996, Mappe 295.

/38 Jérôme Glicenstein, « Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne – Département des Aigles », *Marges*, n° 21, 2015, [<https://journals.openedition.org/marges/1048>], consulté le 15 août 2018.

/39 Documenta archiv, dX, Mappe 295.

/40 Documenta archiv, dX, 1^{er} mars 1996, Mappe 295.

/41 La Documenta und Museum Fridericianum gGmbH est une société privée ayant une mission d'intérêt public. Elle est gérée et financée conjointement par la ville de Kassel et l'État de Hesse, avec le soutien financier de la Fondation culturelle fédérale allemande.

/42 Voir [<http://www.wipo.int/branddb/fr/>], consulté le 8 février 2018.

/43 Classification internationale des marques, 10^e édition, octobre 2016 [https://www.inpi.fr/sites/default/files/classification_nice_marques_inpi.pdf], consulté le 10 février 2018.

fictif. Il joue le rôle une fois d'une parodie politique des manifestations artistiques et l'autre fois d'une parodie artistique des événements politiques. Ce que font d'ailleurs les musées officiels et les organes comme Documenta. Fondé en 1968 à Bruxelles sous la pression des vues politiques du moment, ce musée ferme ses portes à Documenta. Il sera passé d'une forme héroïque et solitaire à une forme voisine de la consécration grâce à l'aide de la Kunsthalle de Düsseldorf et de Documenta. Il est donc logique qu'à présent il se fige dans l'ennui/39. ».

De toute évidence, Catherine David avait connaissance de l'opinion de l'artiste vis-à-vis de sa propre pièce, puisque l'essai était en sa possession : elle n'ignorait pas que la progression de l'œuvre était pour lui « achevée » et qu'il considérait la consécration octroyée par la Documenta V comme la dernière étape avant « l'ennui ». L'artiste avait conscience du processus d'institutionnalisation dans lequel son œuvre était désormais intégrée et de la contradiction que cela pouvait générer vis-à-vis de son positionnement critique. C'est sans doute pour pallier ces difficultés que Catherine David a souhaité obtenir l'assentiment de la femme de l'artiste, Maria Gilissen concernant l'exposition de l'œuvre au Museum Fridericianum. Concernant les modalités de présentation de celle-ci, la suite de la correspondance montre que la directrice artistique demande d'ailleurs à la galeriste de « bien vouloir lui transmettre les conditions de présentation de l'œuvre/40 ».

Un cadrage curatorial adapté au marché

Dès sa deuxième édition, la Documenta établit une collaboration avec le Museum Fridericianum et fonde son entité juridique (Documenta und Museum Fridericianum gGmbH/41), qui s'impose comme une « marque », symbolique d'abord, puis déposée ensuite, à partir des années 1990. Sur le site de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, on recense ainsi neuf marques déposées par l'institution, qui correspondent à certaines éditions de la Documenta/42. Lorsqu'on s'intéresse de plus près à la classification des produits et services associés à la marque, on voit d'abord qu'il s'agit principalement de produits dérivés (papeterie, cartes postales) et de services proposés dans le cadre de la manifestation (l'exposition, les conférences, les animations, etc/43.). La classification 9, quant à elle, concerne la protection de tous les appareils techniques ou électroniques possédés par la Documenta. Dans le cadre de la Documenta 11, le contrat proposé aux artistes stipule que l'institution est reconnue comme coproductrice de l'œuvre : elle participe aux frais

de production du projet et détient les droits d'exploitation de l'œuvre et des images qui en sont faites/⁴⁴. En outre, si l'œuvre est vendue, il est prévu que l'artiste reverse 20 % du prix de vente à l'institution. Ce statut spécifique de la Documenta et les logiques marchandes qui sous-tendent le contrat élaboré ne sont pas sans susciter quelques tensions entre les artistes et l'institution, notamment sur ce qui est entendu par « équipement technique ». Ce fut le cas pour Meschac Gaba et son œuvre *Museum of Contemporary African Art*, sorte de musée fictionnel composé de plusieurs « départements » (une librairie, un espace de vente, un restaurant, une aire de jeu, une salle audio), qu'il met en place dans divers musées depuis 1997. Dans le cadre de *documenta11*, le *Museum of Contemporary African Art* est augmenté d'une section inédite qu'il nomme « l'Espace Humaniste » et qui se compose de 100 bicyclettes dorées en libre-service pour les visiteurs qui souhaiteraient parcourir la ville de Kassel. Lors de la signature de son contrat, un conflit émerge entre l'artiste et la Documenta, qui invoque l'article 3 du contrat pour réclamer les bicyclettes qu'elle considère comme de l'équipement. De son côté, Gaba les qualifie de parties de son œuvre et insiste pour que celles-ci lui reviennent. L'article sera finalement modifié en faveur de l'artiste et malgré le caractère anecdotique de cette histoire, les archives permettent de mettre en lumière le fait que, ne possédant pas de collection ni la fonction de patrimonialisation qui y est attachée, l'institution s'est tournée vers des logiques davantage commerciales. La correspondance entre Gaba et la Documenta montre ainsi que plus de 150 courriers ont été envoyés à certains visiteurs qui s'étaient montrés intéressés par l'achat d'une bicyclette : certaines ont été vendues (entre 150 et 500 euros selon leur état), d'autres ont été offertes (au commissaire Carlos Basualdo, à l'assistante d'Enwezor et aux assistants de l'artiste/⁴⁵).

La Documenta effectue donc bien un démarchage dans un but lucratif, que l'on retrouve dans le principe des « Éditions » proposées dans le cadre de la manifestation : « Dans la tradition des expositions passées de la Documenta, une série de reproductions d'œuvres d'art ont été publiées pour la Documenta11, comprenant des impressions, photographies et objets. [...] Toutes les Documenta11_Editions sont signées et numérotées par les artistes/⁴⁶. ».

Dans le cadre de la *documenta11*, seize artistes ont donc été sélectionnés pour faire partie des « Éditions » et ont été exposés à l'entrée de la Documenta Halle durant la manifestation. Officiellement, l'institution explique le choix de ces seize artistes par leur adéquation à la « position curatoriale de la Documenta 11 », mais il est évident que la sélection dépend également de la nature « commercialisable » des

/44 Documenta archiv, d11, Mappe 448.

/45 Documenta archiv, d11, Mappe 275.

/46 Documenta archiv, d11, Mappe 102, traduction personnelle.

/47 Dieter Daniels,
« Documenta 7 –
A Story », dans
Michael Glasmeier
(sld), *op. cit.*, p. 301.

/48 Roxana Azimi, « Vu
à Venise, acheté à Bâle ?
Pas si simple », *Le Monde*,
13 juin 2013, [https://
www.lemonde.fr/culture/
article/2013/06/13/vu-a-
venise-achete-a-bale-pas-
si-simple_3429860_3246.
html], consulté le
15 août 2018.

/49 Raymonde Moulin,
*L'Artiste, l'institution et
le marché*, *op. cit.*, p. 71.

/50 *bid.*

/51 Le Kunst Kompass
est publié une fois par an
dans la revue allemande
Capital, depuis les années
1970. Son fondateur,
Willy Bongard, considérait
que la notoriété des
artistes était révélatrice
de la valeur esthétique
de leurs œuvres.
Voir *ibid.*, p. 77.

œuvres, c'est-à-dire des médiums employés (la plupart des œuvres sont des photographies) et de la renommée de leurs producteurs. La plupart des artistes « édités » bénéficient déjà d'une renommée internationale au moment de l'exposition (Mona Hatoum, Thomas Hirschhorn, Luc Tuymans, Yinka Shonibare, Gabriel Orozco, Alfredo Jaar, etc.). Cette adéquation des choix curatoriaux au marché de l'art n'est pas un phénomène récent au sein de la Documenta : la 7^e édition en 1982, dirigée par Rudi Fuchs, est considérée comme ayant donné une place importante au marché dans sa sélection des œuvres. D'abord parce qu'une seule galerie a fourni environ un quart des artistes exposés/47 et ensuite parce que les œuvres dites « commercialisables » bénéficiaient d'une place importante dans l'exposition : le commissaire a davantage privilégié des peintures et sculptures que des performances, installations vidéo ou encore de l'art conceptuel.

Le mouvement inverse est-il envisageable ? Pouvons-nous considérer les grandes expositions internationales, telles que la Documenta, comme un tremplin vers l'intégration dans le marché de l'art, selon la formule consacrée : « Vu à Venise, acheté à Bâle/48 » ? S'il est difficile de vérifier avec exactitude si la participation à des événements culturels internationaux peut avoir un impact sur l'augmentation de la cote des artistes sur le marché de l'art, certains sociologues montrent toutefois que la cote réputationnelle d'un artiste est intrinsèquement liée au prix de ses œuvres/49.

Raymonde Moulin a d'ailleurs déjà montré à quel point le succès marchand de certains mouvements artistiques, tel que le néo-expressionnisme allemand, est lié aux expositions internationales, qui « renforcent sur le plan culturel l'effort des marchands/50 ». Le Kunst Kompass/51, qui constitue l'une des références pour les acteurs culturels et économiques en matière d'évaluation de la valeur esthétique – celle-ci servant de base à toute évaluation financière – fonde la réputation de l'artiste sur trois principaux critères : d'abord, la participation des artistes à des expositions collectives ayant « un impact national ou international » ; ensuite, les expositions personnelles dans des institutions culturelles et muséales majeures et enfin la visibilité de l'artiste dans des revues d'art renommées. En tant qu'exposition collective renommée internationalement, la Documenta correspond aux critères établis par le Kunst Kompass et contribue ainsi à renforcer la réputation d'un artiste.

L'étude des processus d'intégration des acteurs du marché de l'art au sein de la Documenta montre ainsi une interdépendance importante, dont l'objectif sous-jacent semble être la légitimation croisée de toutes les instances (institution, collectionneurs, artistes, com-

missaire). Il semble par ailleurs possible de pouvoir élargir ces interactions observées dans une exposition particulière à l'ensemble des biennales, dont le dispositif médiatique spécifique et l'« instabilité », déjà remarquée par Carlos Basualdo/⁵², a nécessité l'adaptation de leur modèle au marché de l'art. Ce dernier, dont les formes ont significativement évolué depuis les années 1970 ne semble pas avoir perdu de son pouvoir : au contraire, la porosité entre les différentes fonctions du monde de l'art contemporain (entre commissaire et marchand, entre institution et entreprise) rend son influence plus forte et son analyse, plus complexe. Cette problématique semble d'autant plus actuelle qu'au moment où nous rédigeons cet article, une pétition a été initiée pour contester la restructuration de la Documenta et dénoncer « la pure commercialisation et le marketing de la marque Documenta/⁵³ ». Le conseil de surveillance [*Supervisory Board*] de l'institution prévoirait notamment l'abrogation du caractère non-lucratif de la Documenta gGmbH, ce qui fait craindre aux signataires la remise en question des missions de documentation et de médiation qui lui incombent. En outre, le texte rédigé confirme les représentations qu'ont les acteurs du monde de l'art contemporain de la Documenta, c'est-à-dire une institution qui, depuis 1997, « offre une scène aux positions non-Occidentales et non-orientées vers le marché/⁵⁴ », représentation qui, nous l'avons vu, est à relativiser.

Rime Fetnan

/52 Carlos Basualdo, « The Unstable Institution », dans Elena Filipovic (sld), *op. cit.*, p. 129.

/53 Pétition initiée par les artistes et les curateurs de la Documenta 14, « Protect documenta against profit obsession » [<https://www.gopetition.com/petitions/protect-freedom-of-documenta-against-the-profit-obsession.html>], mis en ligne le 8 décembre 2017, consulté le 27 octobre 2018.

/54 *ibid.*