

---

## Art contemporain : l'impensé de la technique

---

Depuis le début des années 2000, une tendance lourde, qui se manifeste notamment par le biais de réseaux<sup>1</sup>, colloques et publications, affirme une spécificité des problématiques de conservation-restauration relevant de l'art contemporain et une inadéquation des cadres déontologiques et des compétences existant, directement importés du modèle des beaux-arts. Peinture, arts du feu, arts graphiques, photographie, textile : les spécialités de la restauration n'épuisent pas le champ et achoppent essentiellement sur les matériaux synthétiques, la performance et les pratiques apparentées ainsi que sur les œuvres intégrant des matériels issus de processus de fabrication industriels et affectés par des phénomènes d'obsolescence technologique (mouvement motorisé, éclairage artificiel, film, vidéo, technologies numériques,...). À Paris, depuis 2006, le Groupe art contemporain au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) étudie les problématiques conservatoires spécifiques à l'art contemporain et plus particulièrement l'impact de l'évolution des techniques sur les collections contemporaines<sup>2</sup>.

Les matériaux synthétiques et la performance posent des problèmes nouveaux, mais les compétences requises pour les envisager sont inchangées : la chimie des matériaux dans le premier cas, l'histoire de l'art dans le second. L'obsolescence technologique, située au niveau des matériels et non des matériaux, suppose l'importation de compétences jusqu'alors extérieures au champ de la conservation-restauration des œuvres d'art. Notons, au passage, que selon cette approche, est considérée comme relevant d'une problématique de conservation spécifique à l'art contemporain toute œuvre dont le traitement excède les limites du champ de compétences de la restauration des beaux-arts. D'un point de vue chronologique, la périodisation (qui inclut notamment nombre d'expérimentation menées au début du xx<sup>e</sup> siècle par les avant-gardes) remonte alors en amont des limites temporelles retenues par les institutions dédiées à l'art contemporain.

La photographie est intégrée dans le panthéon des beaux-arts, le cinéma, pourtant plus que centenaire, ne l'est pas. Par sa difficulté à aborder et traiter les techniques industrielles, la conservation-restauration fonctionne comme un révélateur et fait apparaître une désaffection pour la question technique, alors même que l'exaltation de la machine ou des technologies a largement accompagné l'avènement de la modernité puis de la contemporanéité.

### *Comment en est-on arrivé là ?*

Corollaire de l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre d'art, l'abolition de toute forme de canon exogène, au profit d'un processus dynamique et, au contraire, endogène, de construction et déconstruction de ses propres fondements, limites et enjeux, s'impose dans le champ de l'art au point de devenir, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, un ressort essentiel de la pratique artistique – moderne puis contemporaine. L'exigence de nouveauté et de rupture, motif structurant du discours sur l'art et du récit historique, prend, dans ce contexte de (dé)construction constante du champ par ses propres acteurs, un tour particulier, ouvrant un horizon de possibilités *a priori* sans limites.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*<sup>3</sup>, Éric Michaud livre une archéologie de la notion d'autonomie, dont il fait remonter la première manifestation au

xvii<sup>e</sup> siècle et à la constitution des beaux-arts (qui se distinguent alors de l'artisanat) ; la seconde, à la sécularisation de l'art, dans le sillage de la Révolution française ; suivent l'affirmation de la subjectivité de l'artiste indépendamment de tout contexte (historique, social) exalté notamment par Théophile Gautier dans les années 1850 ; à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, le rejet de la *mimesis* fonde une autonomie formelle d'un art « se donnant, par là-même, ses propres lois<sup>4</sup>. »

Dans un autre registre, du moins un autre champ, Pierre Bourdieu brosse ainsi le phénomène :

« La révolution culturelle d'où est issu ce monde à l'envers qu'est le champ littéraire et artistique n'a pu réussir que parce que les grands hérésiarques pouvaient compter, dans leur volonté de subvertir tous les principes de vision et de division, sinon sur leur soutien, du moins sur l'*attention* de tous ceux qui, en entrant dans l'univers en voie de constitution, avaient tacitement accepté la possibilité que tout y fût possible<sup>5</sup>. »

Tout semble dit dans cette phrase à la rhétorique puissamment énergique et volontiers redondante. Si le caractère radicalement émancipateur de l'entreprise moderniste est largement mis en avant (à grand renfort de vocabulaire : hérésie, révolution, subversion, monde à l'envers), sont également évoqués la remise en cause des taxinomies structurant les savoirs et représentations (« tous les principes de vision et de division »), l'absence a priori de toutes formes de limitations (« la possibilité que tout y fût possible ») ainsi que le caractère dynamique et évolutif d'un champ en construction constante (un « univers en voie de constitution ») – principes qui, aujourd'hui encore, semblent profondément inhérents à la contemporanéité.

La remise en cause des taxinomies héritées des sciences modernes (issues des Lumières) et, plus encore, de leur application dans le champ de ce qu'on ne nomme pas encore les sciences humaines, accompagne étroitement l'avènement de la modernité au xix<sup>e</sup> siècle. Rappelons, au passage, que la modernité renvoie à deux temporalités distinctes – au xviii<sup>e</sup> siècle et aux Lumières (acception qui prévaut en histoire) ; à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, à l'aube de la révolution industrielle (acception dominante en histoire de l'art) – la modernité du xix<sup>e</sup> siècle pouvant en outre apparaître comme un second temps, une réplique, de l'époque moderne et des Lumières. « Historiquement, la modernisation est le processus de changement vers ces types de systèmes sociaux, économiques et politiques qui se sont développés en Europe occidentale et en Amérique du Nord depuis le xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'au xix<sup>e</sup>, et se sont ensuite répandus dans d'autres pays<sup>6</sup>. »

La postérité a retenu du *Systema naturae*<sup>7</sup> de Linné, paru dans sa version définitive en 1758 et des cinq volumes de *Anatomie comparée*<sup>8</sup> de Cuvier, publiés entre 1800 et 1805, l'instauration d'une classification systématique du vivant ; d'Auguste Comte (dont le *Cours de philosophie positive* est achevé en 1842) et du positivisme la volonté de fonder toute forme de savoir et de connaissance sur les sciences dites « positives ». Bruno Latour résume ainsi ce processus :

« Les lois de la nature permirent aux premières lumières de démolir de fond en comble les prétentions mal fondées des préjugés humains. En appliquant leur grille, ils ne virent dans les anciens hybrides que des mélanges indus qu'il fallait purifier en séparant les mécanismes naturels des passions, des intérêts ou de l'ignorance des humains. Toutes les pensées d'autrefois devinrent ineptes ou approximatives. [...] Mais la critique n'alla pas seulement de la nature vers les préjugés humains. Elle se mit bientôt à parcourir l'autre direction qui menait des sciences sociales nouvellement fondées vers la fausse nature. Ce furent les secondes lumières, celles du xix<sup>e</sup> siècle. Cette fois-ci la connaissance précise de la société et de ses lois permit de critiquer non seulement les préjugés de l'obscurantisme usuels, mais aussi les nouveaux préjugés des sciences naturelles. [...] Toutes les pensées d'autrefois, y compris certaines sciences devinrent ineptes ou approximatives<sup>9</sup>. »

Les formes artistiques canoniques sont affectées par une crise d'identité dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle. La critique de toute espèce de réglementation ou catégorisation qui s'exerce dans tous les domaines et tous azimuts, apparaît alors constitutive du processus créatif. Emboîtant le pas de la modernité, la contemporanéité semble parachever le mouvement et faire basculer définitivement la sphère artistique, de la critique des canons existants, à leur absence radicale. Schématiquement, on peut avancer que la modernité pulvérise les genres et que la contemporanéité inaugure l'ère des possibilités infinies (du moins a priori) ; que la modernité est le temps de la crise et la contemporanéité celui de l'après coup. Expériences futuristes, collages cubistes, reliefs constructivistes, trouvailles surréalistes, objets duchampiens, ... au début du xx<sup>e</sup> siècle, les années 1910-1920, regorgent d'initiatives faisant voler en éclat les genres hérités des beaux-arts – peinture, sculpture, arts graphiques et arts décoratifs.

Depuis que le terme a fait son apparition et surtout depuis qu'il s'est imposé, on ne compte plus les tentatives pour cerner la contemporanéité de l'art dit contemporain – à juste titre, puisque la question hante, de manière plus ou moins explicite, tout projet artistique. Dans un article rédigé en 1998, Nathalie Heinich résume « le fonctionnement de l'art contemporain » à « un mouvement de déplacement de frontières [...]. On assiste, si l'on peut dire, à une guerre larvée quant au bon découpage de la frontière entre art et non-art : guerre relancée à chaque passage de frontières, et dont les protagonistes ne cessent eux-mêmes de changer d'identité et d'extension, selon les générations, selon les contextes, et même selon les personnes<sup>10</sup>. »

Indépendamment du champ artistique, le caractère insaisissable de la contemporanéité apparaît, du reste, inhérent à la notion même. Dans un cours dispensé à l'université de Venise en 2005-2006 et publié en 2008 en français sous le titre *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Giorgio Agamben commente l'assertion de Nietzsche, dans les *Considérations inactuelles*<sup>11</sup>, pour qui « le contemporain est l'inactuel » :

« La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et par l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains, parce que pour cette raison même ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle<sup>12</sup>. »

La question des genres ne se pose plus comme telle en art contemporain. Alors que les beaux-arts distinguaient les artistes selon leurs pratiques : on était « peintre », « sculpteur », « graveur », on est aujourd'hui indifféremment « artiste » ou « plasticien ». Au-delà des catégorisations, ce sont les fondamentaux de la création artistique traditionnelle qui sont remis en cause. Martha Buskirk, dans son ouvrage intitulé *The Contingent Object of Contemporary art*<sup>13</sup> en identifie trois : l'auteur, l'original et la matérialité ou le support. En soi, les questions ne sont pas nouvelles, la « mort de l'auteur » (qu'on l'impute à Barthes<sup>14</sup> ou Foucault<sup>15</sup>) et le « mythe de l'originalité » – référence à l'ouvrage « seminal » de Rosalind Krauss<sup>16</sup> – ont fait long feu. La nouveauté de ce texte réside dans l'effort pour articuler ces notions d'ordre conceptuel avec la gestion concrète des œuvres et des collections (de l'acquisition à l'exposition en passant par la documentation, la conservation et la restauration). De cette approche, Martha Buskirk tire une analyse, fondée sur une argumentation paradoxale, qui traverse l'ensemble du livre et en constitue le fil rouge : le rejet de principes fondamentaux des beaux-arts ne signifie pas leur évacuation pure et simple ; bien au contraire. Tel un retour du refoulé, les principes canoniques des beaux-arts non seulement demeurent sous-jacents, mais se posent de manière infiniment plus complexe. Ainsi, la délégation de la réalisation ou le *readymade*, loin de réduire à néant le questionnement sur la notion de l'auteur le démultiplie, en une foule d'interrogations et incertitudes :

« À qui incombe la responsabilité de réaliser une œuvre sur la base de plans ? Le pouvoir de déléguer la réalisation d'une œuvre à partir de plans est-il valable pour une seule occurrence, ou la transmission de ce pouvoir fait-elle partie intégrante de la transmission de l'œuvre ? Dès lors que s'est imposé le modèle du *readymade*, qui permet à un artiste de prendre un objet et de le désigner comme une œuvre dont il est l'auteur, dans quelle mesure la qualité d'auteur, et l'objet lui-même, sont-ils transmissibles ? Ces questions se sont posées avec une acuité particulière notamment dans le sillage de l'art conceptuel et de la remise en cause qu'il implique du rapport entre l'idée et l'objet. Selon les artistes, des réponses très diverses ont été apportées<sup>17</sup>. »

Martha Buskirk n'a pas retenu la virtuosité comme l'un des fondamentaux de la création artistique dans le système des beaux-arts. Pourtant, la modernité, puis, la contemporanéité se sont, en partie, constitués contre cette notion. La critique de la virtuosité, à l'œuvre dans les productions des artistes aussi bien que dans la constitution du discours sur l'art, a pris ainsi plusieurs formes que l'on peut schématiquement résumer à trois axes : une esthétique de rebuts et de la pauvreté dont les temps forts sont le Merzbau de Kurt Schwitters dans les années 1920, l'art brut de Jean Dubuffet dans les années 1950 et dans les années 1970, l'arte povera ; la substitution de la réalisation artisanale de l'œuvre à la sélection et la présentation d'un objet dès les années 1910 avec le *readymade*, dans les années 1960 avec le pop art notamment ; l'exaltation de la technologie industrielle et de la machine « d'abord représentée puis présente dans les œuvres en tant que telle, notamment dans le constructivisme et le Bauhaus. En 1923, Martin Gropius proclame dans le second programme du Bauhaus « Art et technique « une nouvelle unité<sup>18</sup> ». En 1919-20, l'artiste constructiviste Naum

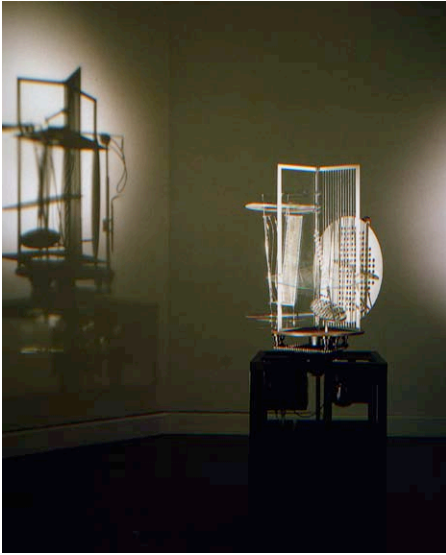


Fig. 1  
László Moholy-Nagy, Modulateur-Espace Lumière (Licht-Raum Modulator), 1922-1930, Eindhoven, Van Abbe Museum.

Gabo réalise *Construction cinématique (Ondulation verticale)*, sculpture mécanisée, et en 1923), László Moholy-Nagy, constructiviste nouvellement recruté comme enseignant au Bauhaus, s'attelle à la réalisation du *Modulateur-espace lumière*, sculpture mécanisée et lumineuse (fig. 1).

Paradoxalement, la critique de la virtuosité, qui s'est notamment exprimée dans les productions artistiques par l'introduction de techniques industrielles, a également contribué à instaurer un désintérêt, voire une suspicion, vis-à-vis de la technique considérée du point de vue de l'art. Dans les années 1950, l'art optique et cinétique connaît un succès mitigé et polémique. Malgré le postulat que tout est possible, l'introduction de techniques issues de l'industrie dans l'art est loin d'être acquise.

À partir des années 1970, la critique de la virtuosité, désormais acquise, prend la forme nouvelle de l'affirmation de la dématérialisation. L'ouvrage de Lucy Lippard *Six years, The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972*, publié en 1973, donne en quelque sorte le coup d'envoi<sup>19</sup>. Théorisée de manière précise pour l'art conceptuel, la notion est ensuite largement reprise, conjointement par les artistes et les critiques, et appliquée à d'autres formes de création artistique, notamment la performance (et les formes apparentées). Parue en 1994, *L'histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, de Florence de Mèredieu, reflète bien cette tendance : « Désormais, ramenée à l'onde, au corpuscule, à l'électron, la matière se voit en quelque sorte sublimée, dématérialisée<sup>20</sup>. »

Un glissement sémantique s'est rapidement opéré et la dématérialisation de l'objet d'art s'est muée en une immatérialité. La différence est pourtant de taille : la dématérialisation implique une dynamique mise en œuvre en vue de se soustraire à la matière (et tout autant à l'espace et au temps de l'exposition et de l'institution muséale), elle ne suppose pas pour autant que cet objectif ou horizon soit atteint ; l'immatérialité en revanche désigne un état figé. D'un point de vue linguistique, la dématérialisation est un énoncé performatif, l'immatérialité, un énoncé constatif. Comme effort et tension, la modernisation est parfaitement concevable dans le contexte de l'art conceptuel ou de la performance ; l'immatérialité, en revanche, apparaît plus difficilement recevable. Quel que soit leur degré de dématérialisation, l'une et l'autre forme de création supposent un lieu et un espace d'activation et la conservation d'une trace documentaire même minimale.

Sur un mode rigoureusement analogue, dans les années 1980, l'avènement du numérique, comme phénomène de société, est également assorti d'une importante production de discours sur sa dématérialisation et son immatérialité supposées (voire sa virtualité). La miniaturisation constante des composés électroniques (processus dont on ne cesse d'annoncer la fin imminente) et le passage à une technologie des flux énergétiques et des réseaux ont sans doute contribué à renforcer ce credo. En ce qui concerne le champ artistique, l'introduction des technologies numériques a, en quelque sorte redoublé, le discours sur l'immatériel.

Avec l'art moderne et, a fortiori, l'art contemporain, des techniques issues de processus de création industriels ont fait leur apparition dans le champ artistique ; cependant les cadres et les



Fig. 2

Nam June Paik, *Présentation TV*, 1965, New York, Bonino Gallery.



Fig. 3

Nam June Paik, *Mirage Stage*, 1988, Cincinnati, Carl Solway Gallery.

outils sont restés inchangés et sont demeurés ceux mis en place pour les beaux-arts, dans un contexte de création essentiellement artisanal. Si la critique de la virtuosité a constitué un formidable vecteur d'émancipation pour la création artistique, elle a cependant jeté sur la technique une forme de discrédit qui en a fait, sinon un tabou, du moins un impensé. C'est sans doute dans cet impensé de la technique, dans le champ artistique, que se situe le nœud gordien. Le déni de la technique, dont l'affirmation de l'immatérialité constitue la forme paroxystique, ne pouvait pas favoriser le développement de cadres et d'outils adaptés à une forme d'art précisément profondément bouleversée par l'avènement des techniques issues de l'industrie et de la production de masse.

De manière extrêmement stimulante, la menace que fait peser l'obsolescence technologique sur la conservation des œuvres désigne clairement la place centrale de la technique dans la création moderne et contemporaine et engage vivement à une reconsidération de l'histoire de l'art à l'aune de l'histoire des techniques. De Bachelard à Mac Luhan, le constat que la production de toute forme de connaissance ou d'énoncé est tributaire de l'instrumentation a hanté la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle et s'est imposé comme un truisme. La présence importante de la vidéo dans l'art

contemporain et la référence constante à Mac Luhan, n'ont pas abouti au développement d'une approche historicisée de l'utilisation des médias dans la création.

Avant l'avènement de la vidéo-projection dans les années 1980, la seule modalité de restitution des images vidéo était par le biais d'un moniteur à tubes cathodiques : un objet tridimensionnel, encadrant fortement l'image et l'enfermant derrière une vitre très présente, lui imposant un format réduit (le moniteur de diagonale 55 cm était dans les années 1980 un modèle domestique courant) au regard du cinéma (largement dénoncé par les réalisateurs, Jean-Luc Godard en tête). Le moniteur connotait fortement la télévision et une partie de la création vidéo des années 1970 s'est construite à la fois avec et contre celle-ci (fig. 2 et 3). La vidéo-projection introduit une rupture radicale dans ce dispositif en faisant tout simplement disparaître le moniteur. L'image est projetée selon un format fixe (4/3 puis 16/9) mais des dimensions variables (avec une limite dans la définition liée à la puissance lumineuse du projecteur ; 4X3 m est une dimension standard qui rapproche la taille de l'image vidéo de celle du cinéma), indifféremment sur un écran, un mur, un objet – ce qui ouvre la voie à la création d'installations vidéo.

La cohérence historique d'un dispositif technique ne s'impose pas nécessairement. S'il paraît conforme à l'esprit d'une œuvre que le matériel soit « transparent », autrement dit ne soit pas perçu en lui-même, il est logique de recourir à un matériel contemporain de la présentation de l'œuvre plutôt qu'à celui d'origine qui sera perçu en lui-même, comme désuet ou *vintage*. Certaines œuvres, au contraire, requièrent le recours à un matériel contemporain non pas de la présentation mais de la création de la pièce. La question mérite d'être posée et mériterait d'intégrer les fiches techniques documentaires des œuvres. Une part importante des problèmes de conservation-restauration des œuvres contemporaines est due à une documentation lacunaire et insuffisamment technique – la technique nécessitant d'être historicisée et analysée précisément pour chaque œuvre. L'avènement de la vidéo-projection et la question de la cohérence historique des dispositifs techniques montrent clairement combien la prise en considération de la technique peut renouveler l'approche historique.

Cécile DAZORD est conservateur, chargée de l'art contemporain au département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France (C2RMF)

#### ANNEXE : Réseaux professionnels

La gestion des phénomènes d'obsolescence affectant les œuvres d'art contemporain constitue un front pionnier. En 2006 le *Groupe art contemporain* (Département recherche du C2RMF) a initié un programme de recherche et d'étude consacré aux phénomènes d'obsolescence technologique. Le programme initié par le C2RMF en 2006 s'est toutefois appuyé sur un certain nombre d'initiatives récentes (les premières datent du début des années 2000).

Créé en 1997, l'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), piloté par l'ICN (The Netherlands Institute for Cultural Heritage) a été l'un des premiers réseaux à fédérer des acteurs de l'art contemporain autour de problématiques de conservation-restauration par le biais de colloques, de publications et d'une base de données collaborative.

Le *Réseau des médias variables* (<http://www.variablemedia.net/jf/introduction/index.html>), créé par la Fondation Daniel Langlois à Montréal en collaboration avec le musée Guggenheim de New York, a véritablement théorisé la question de l'obsolescence technologique dans le champ de l'art contemporain. Le chantier ouvert par ce réseau de 2001 à 2005 s'est ensuite poursuivi de 2006 à 2010 sous la forme du projet DOCAM.

Le consortium *Matters in media arts* (<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/use.htm>), composé des collectionneurs du New Art Trust, des MoMA de New York et San Francisco et de la Tate Modern à Londres, tente d'apporter des réponses pragmatiques aux responsables de collection dans la gestion courante notamment des acquisitions et des prêts d'œuvres relevant de ce que les anglo-saxons nomment les « time-based media » (les médias basés sur la durée).

Le ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) de Karlsruhe a créé en 2004 un laboratoire de restauration des systèmes vidéos anciens (« Laboratorium für antiquierte Videosysteme/Laboratory for antique video systems », <http://www.zkm.de/>).

## NOTES

1. En 2011 a été créée la branche française du réseau international INCCA (International network for the conservation of contemporary art), initié à Amsterdam en 1999, [http://www.incca.org/incca\\_f](http://www.incca.org/incca_f).
2. Voir sur ce point le blog du Groupe art contemporain : <http://www.obsolescence.hypotheses.org>. Voir aussi Cl. Boust, C. Dazard, M. Dubail, « Obsolescence technologique et art contemporain – Étude de la couleur lors de la numérisation de films argentiques » dans *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain – Conservation et restauration de œuvres contemporaines*, actes du colloque 13<sup>èmes</sup> journées d'études de la SFIIC, Paris, Institut national du patrimoine 24-26 juin 2009, p. 219-229 ; voir aussi C. Dazard, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique - ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », dans M.-H. Breuil (dir.), *Restauration et non-restauration en art contemporain*, , actes de journées d'études des 14 février et 6 avril 2007, École des beaux arts de Tours, 2008, p. 57-71.
3. É. Michaud, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, chapitre 1 : « Autonomie et distraction », Paris, Hazan, 2005, p. 13-47.
4. *Ibid.*, p. 21.
5. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, 1998, p. 102.
6. S. Eisenstadt, *Modernization : protest and change*, Englewood Cliffs, 1967, cité par G. Balandier, « Réflexions sur une anthropologie de la modernité », *Cahiers internationaux de sociologie*, juillet-décembre 1971, vol. 51, Paris, Presses universitaires de France, p. 197-211.
7. C. von Linné, *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis...*, Holmiae imp. L. Salvii, 1759.
8. G. Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée*, Paris, Duméril éd., 1800-1805.
9. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, la Découverte, 1997, p. 53-54.
10. N. Heinrich, « Les frontières de l'art contemporain : entre essentialisme et constructivisme », dans N. Heinrich, J.-M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre fiction et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, 2004, p. 19-20.
11. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1992, également traduites en français sous le titre *Considérations intempestives*, publiées entre 1873 et 1876. La traduction du titre allemand *Unzeitgemässe Betrachtungen* fait débat (littéralement « unzeitgemässig » signifie : à contre-temps).
12. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008, p. 11.
13. M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge MA & London OK, MIT Press, 2003.
14. R. Barthes, « La mort de l'auteur », [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984.
15. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence donnée à la société française de philosophie en 1969, publiée dans M. Foucault, D. Défert, F. Éwald, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
16. R. Krauss, *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
17. M. Buskirk, *ibid.*, p. 6 : « Who has the authority to realize a work on the basis of plans? Is the power to delegate the realization of plans itself a one-time option, or is the transfer of that power part of the transfer of the work of art? Once the readymade is established as a model that allows the artist to take an object and designate it a work of authorship, to what extent is that authority, as well as the object itself, transferable? In fact, depending on the artist, these questions have been answered in many different ways, particularly in the wake of conceptual art's explicit reorientation of the status of the idea in relation to the object. » (traduction en français de l'auteur).
18. « Kunst und technik, eine neue Einheit », sur <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/>.
19. L. Lippard, *Six years, The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley and Los Angeles CA, University of California Press, 1973.
20. Fl. de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, 1994, p. 36.

