

Les stars de l'art contemporain : enseignements des palmarès réputationnels

Contemporary Art Stars: Lessons from the Rankings

Alain Quemin

Number 81, Spring 2014

Avoir 30 ans
Being Thirty

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71642ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Quemin, A. (2014). Les stars de l'art contemporain : enseignements des palmarès réputationnels / Contemporary Art Stars: Lessons from the Rankings. *esse arts + opinions*, (81), 6-11.

Droits d'auteur © Alain Quemin, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Les stars de l'art contemporain: enseignements des palmarès réputationnels

Alain Quemin

Contemporary Art Stars: Lessons from the Rankings

Dans *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, publié en 2013 à Paris aux éditions du CNRS, Alain Quemin étudie les palmarès consacrés à l'art contemporain qui cherchent à établir quels sont les artistes les plus importants ou les plus en vue, ainsi que les personnalités les plus puissantes du domaine. En comparant les divers classements entre eux, il analyse en particulier comment les palmarès sont construits, dans quelle mesure leurs résultats convergent, et le lien qui existe entre le succès institutionnel et la réussite économique sur le marché. Il examine ensuite les facteurs qui pèsent sur l'accès à la notoriété et à la consécration. Pour *esse*, Alain Quemin répond aux questions d'Ana Leticia Fialho sur son ouvrage, et retrace à la fois la genèse de sa recherche, ses objectifs et ses principaux résultats.

In *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, published by Éditions CNRS in Paris in 2013, Alain Quemin examines the ranking “charts” that attempt to determine the most important, or most prominent, artists and the most powerful figures in the art scene. By comparing the various rankings, he analyzes how the charts are constructed, the extent to which their results overlap, and the relationship between institutional and economic success in the marketplace. He then examines the factors at play in achieving fame or canonization. For *esse*, Alain Quemin responds to questions about his work from Ana Leticia Fialho and outlines the genesis of his research, its aims, and its principal findings.

Ana Leticia Fialho: Pouvez-vous expliquer comment, dans votre dernier livre, *Les Stars de l'art contemporain*, vous en êtes venu à analyser les palmarès réputationnels dans le secteur des arts visuels?

Alain Quemin: En tant que sociologue, je me suis spécialisé depuis une vingtaine d'années dans l'étude des arts visuels, plus particulièrement de l'art contemporain, et j'ai eu envie d'analyser la question de la notoriété dans ce domaine. Très vite, il m'a semblé essentiel d'étudier les palmarès qui foisonnent dans le secteur et qui visent à objectiver la réputation des artistes. Ces classements sont très présents et, en même temps, leur mode de construction est mal connu, d'où mon souhait de les éclairer. Par ailleurs, on ne prend jamais le temps d'étudier comment évoluent les palmarès dans la durée ni d'en comparer les résultats pour voir s'ils convergent ou non.

A. L. F.: Quels sont les principaux classements d'artistes que vous avez analysés et quelles sont les différences les plus notables entre eux?

A. Q.: Le *Kunstkompass*, palmarès des cent artistes les plus en vue dans le monde, est le palmarès des stars, mais aussi la star des palmarès! Il existe depuis 1970 et il est publié quasi annuellement depuis cette date. Il permet donc d'en apprendre beaucoup sur les transformations du monde de l'art contemporain. De façon révélatrice, 1970 correspond à l'émergence de l'art contemporain comme catégorie. C'est comme si, dès l'apparition de l'art contemporain avec la grande exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969, *When Attitudes Become Form*, il avait fallu créer un instrument pour réduire l'incertitude qui caractérise la valeur de l'art contemporain. Je compare ce palmarès avec l'autre principal classement d'artistes, celui d'Artfacts, nettement plus récent et dont la méthodologie, beaucoup plus complexe, est très différente... mais dont les résultats sont étonnamment proches de ceux du *Kunstkompass*, du moins dans les rangs les plus élevés. Il faut dire que, dans les deux cas, les classements sont élaborés en fonction de jugements émis par des experts (par exemple, pour le *Kunstkompass*, le fait d'exposer dans de grandes institutions et de faire l'objet d'articles dans les principales revues d'art internationales). Je me suis aussi intéressé à la notoriété sur Internet, à travers le palmarès d'Artnet qui se fonde sur les recherches de noms d'artistes faites sur son site. Là, quand n'intervient pas le filtre du jugement de professionnels ou d'experts, comme dans les cas précédents, les résultats obtenus sont très différents. J'ai également analysé les palmarès obtenus à partir du marché des enchères, grâce aux données d'Artprice.

A. L. F.: Qu'en est-il des palmarès en art contemporain autres que ceux consacrés aux artistes?

A. Q.: De façon amusante, sont apparus récemment des palmarès... d'œuvres! Mais les résultats ne sont pas très différents de ceux des artistes. Il existe aussi désormais un palmarès très en vue des personnalités les plus puissantes du monde de l'art contemporain, le *Power 100*, publié annuellement par *The Art Review*, qui dépasse donc très nettement le cas des seuls artistes et traite aussi des collectionneurs, des galeristes, des conservateurs, des commissaires d'exposition... En fait, j'ai trouvé et analysé plus d'une dizaine de palmarès différents liés à l'art contemporain. Aujourd'hui, ces palmarès se multiplient et ils sont partout!

Ana Leticia Fialho: Could you explain how you came to analyze visual arts ranking charts in your latest book, *Les Stars de l'art*?

Alain Quemin: As a sociologist, for the last twenty years my specialty has been the visual arts—specifically, contemporary art—and I wanted to analyze the question of fame in the field. Very quickly, it seemed essential to look at the “top artists charts” that are burgeoning in the area, which aim to establish objective rankings of artists' reputations. Although these charts are widespread, little is known about how they're put together; hence my desire to cast some light on them. Also, no one has looked at how such charts evolve over the years or compared their results to see whether or not they overlap.

A. L. F.: What are the main artist ranking systems you analyzed and what differences did you note between them?

A. Q.: *Kunstkompass*, a list of the world's one hundred most prominent artists, is a chart of “stars,” but it's also the star of the charts! It was started in 1970, and it has been published almost every year since then. Thus, it allows one to learn a good deal about the transformations that have taken place in the contemporary art world. It is telling that 1970 was the year in which contemporary art emerged as a category. It seems as if, from the very emergence of contemporary art with *When Attitudes Become Form*, the major exhibition organized at the Berne Kunsthalle by Harald Szeemann in 1969, some instrument had to be created to reduce the uncertainty surrounding the value of contemporary art. I compare this list to that of *Artfacts*, the other main ranking of artists, which is significantly newer, and whose methodology is quite different and far more complex—but whose results are surprisingly close to those of *Kunstkompass*, at least in the upper rankings. One should note that in both cases the rankings are based on expert opinion (for example, in the case of *Kunstkompass*, having had an exhibition in a major institution and having been the subject of articles in the principal international art magazines). I was also interested in online visibility as reflected by *artnet's* lists, which are based on the searches made for an artist's name on its website. There, where the filter of professional and expert opinion doesn't operate as it does in the cases mentioned above, the results are very different. I also analyzed the rankings generated by auction sales as indicated in *Artprice's* data.

A. L. F.: What about contemporary art “charts” other than those dedicated to artists?

A. Q.: Amusingly enough, rankings of works have begun to appear recently! But the results aren't very different from those for artists. There is now also a very conspicuous ranking of the most powerful figures in the contemporary art world, the “*Power 100*,” published annually by *The Art Review*, which clearly moves beyond simply ranking artists and includes collectors, dealers, museum and exhibition curators, and so on. In fact, I found and analyzed about a dozen different lists concerning contemporary art. Today, such rankings are proliferating—they're everywhere!

A. L. F.: Who makes use of such rankings in the contemporary art world, and what do they use them for?

A. Q.: As a sociologist, what interested me was to note that when figures in the contemporary art world—collectors, artists, dealers, and so on—are interviewed and asked about this subject, the rankings are often criticized, even decried. Nonetheless, these lists are generally well known, and the same people who emphasize their limitations or explain

A. L. F.: *Qui utilise les classements réputationnels dans l'art contemporain et à quoi servent-ils?*

A. Q.: En tant que sociologue, ce qui m'a intéressé, c'est de constater que, quand on réalise des entretiens auprès des acteurs du monde de l'art contemporain – collectionneurs, artistes, galeristes, etc. –, et quand on les interroge à ce sujet, les classements réputationnels sont souvent critiqués, voire décriés. Pourtant, ces palmarès sont généralement très bien connus, et ceux qui en soulignent les limites ou qui en expliquent les biais montrent, par là même, qu'ils s'y sont intéressés de près! Par ailleurs, il m'est arrivé plus d'une fois, étant moi-même acteur du monde de l'art contemporain, de voir des galeristes ou des collectionneurs se connecter à Internet pour rechercher des informations dans des classements sur les artistes dont je leur parlais! Enfin, comme je l'évoquais, au cours des récentes années, les palmarès en art contemporain se sont multipliés, ce qui rend bien compte d'une forte demande pour ce type de classements. Il existe donc de nombreux indices qui témoignent que beaucoup de gens s'intéressent aux palmarès réputationnels en art contemporain. Pourquoi? Parce qu'ils synthétisent de l'information et permettent de résoudre, en partie, l'incertitude qui pèse sur la valeur de l'art contemporain et sur la qualité des artistes actuels.

A. L. F.: *Vous comparez les classements aux magazines people, que personne ne lit mais que tout le monde consulte. Pouvez-vous préciser cette idée?*

A. Q.: En art, il est généralement reconnu comme une grande qualité d'avoir « l'œil », de pouvoir déterminer par soi-même ce qui est bon ou pas. Pourtant, il est également essentiel d'échanger des informations, des jugements avec les autres acteurs du monde de l'art contemporain. Même si on ne leur attribue pas une véracité parfaite, souvent on aime bien « jeter un œil » à ces palmarès, savoir ce qu'ils indiquent, d'autant plus que ces classements sont censés révéler une réalité objective... Mais ils la créent aussi en partie, ils possèdent une dimension performative.

A. L. F.: *Vous soulignez que le Kunstkompass, bien qu'il fasse autorité, n'est pas complètement fiable. Comment fonctionne-t-il dans ses grandes lignes et quels sont ses défauts principaux?*

A. Q.: Disons que le Kunstkompass montre un fort biais en faveur des artistes allemands, car dans son mode de construction, qui attribue des points aux différents artistes du monde en fonction de leurs expositions individuelles, des manifestations collectives et de la couverture obtenue dans de grandes revues internationales d'art, cet instrument surreprésente les établissements allemands. Or, comme dans tous les pays, ceux-ci à leur tour exposent beaucoup leurs propres artistes nationaux. Néanmoins, malgré ces limites, la simple longévité du Kunstkompass rend bien compte de son succès.

A. L. F.: *Contrairement à ce que l'on croit souvent, le Kunstkompass n'est pas un indicateur économique...*

A. Q.: Absolument. C'est vraiment la visibilité internationale des artistes qui est évaluée, mesurée, et qui donne lieu au classement publié. C'est seulement dans un dernier temps, ultimement, que la notoriété est comparée avec le prix moyen des artistes sur le marché, avec leur cote. Cela permet d'apprécier si un artiste est trop cher, bon marché ou proposé à son juste prix par rapport à sa seule réputation.

their biases are showing by this very fact how interested they are in them. As a player in the contemporary art world myself, more than once I've seen dealers or collectors connect to the Internet to search those rankings for information on the artists I was talking to them about. In the end, as I've mentioned, contemporary art rankings have proliferated in recent years, which indicates the great demand for listings of this type. So, there are many signs that large numbers of people are interested in contemporary art rankings. Why? Because they synthesize information and make it possible, at least partly, to resolve the uncertainty that hangs over the value of contemporary art and the quality of current artists.

A. L. F.: *You compare the rankings to People Magazine, which nobody reads but everyone consults. Could you elaborate on this?*

A. Q.: In matters of art, it is generally accepted that having an “eye,” being able to determine for oneself whether something is good or not, is a great quality. Still, sharing information and judgments with other people in the contemporary art world is equally essential. Even people who don't see the rankings as perfectly accurate often like to “take a look” at them and know what they say, especially because the rankings are meant to depict some objective reality. But they also help to create that reality; they have a performative dimension.

A. L. F.: *You stress that Kunstkompass, although it's viewed as authoritative, isn't totally reliable. How, in broad terms, does it work and what are its main flaws?*

A. Q.: Let's just say that Kunstkompass shows a distinct bias for German artists. This is because it attributes points in its compilation to various world artists on the basis of solo exhibitions, group shows, and the coverage they've received in major international art magazines, and its mechanism over-represents German institutions. And, as in all countries, these institutions tend to exhibit many of their own national artists. Nonetheless, despite such limitations, the mere longevity of Kunstkompass testifies to its success.

A. L. F.: *Kunstkompass is not an economic indicator, contrary to what many believe.*

A. Q.: Absolutely. It really is the artists' international visibility that's evaluated, measured, and that determines the ranking as published. Only recently has visibility been compared with the artists' average sale price at market—with quoted value. This makes it possible to determine whether an artist's work is a good deal, too expensive, or offered at a fair price relative to his or her reputation alone.

A. L. F.: *What connection exists between the kind of success represented by fame and market success?*

A. Q.: Today, it seems that at a high level of recognition, there is no automatic link with market success. There are artists whose production is very much oriented toward museums and others who address themselves primarily to the market. The superstars—the artists at the very top of this hierarchy—most often succeed in both worlds.

A. L. F.: Quels liens existe-t-il entre le succès de notoriété et le succès marchand?

A. Q.: Aujourd'hui, il semble qu'à un niveau élevé de reconnaissance, le lien avec le succès marchand n'est pas automatique. Il existe des artistes dont la production est très orientée vers les musées et d'autres qui s'adressent surtout au marché. Les superstars, elles, c'est-à-dire les artistes situés tout au sommet de la hiérarchie, réussissent le plus souvent dans les deux univers.

A. L. F.: Quelles sont les principales différences entre la logique de consécration par le marché et la logique de consécration par les institutions?

A. Q.: Le marché est soumis à la demande des collectionneurs, dont beaucoup sont des collectionneurs privés, des particuliers notamment, pour qui les dimensions des œuvres et les exigences de conservation revêtent une grande importance. Les musées et les galeries, eux, sont nettement moins soumis à ces impératifs et ils peuvent, au contraire, chercher des œuvres spectaculaires de très grandes dimensions, par exemple des installations et des environnements, qui sont plus difficiles à absorber pour le marché. Les critères et les échelles d'appréciation du travail des artistes s'en trouvent affectés.

A. L. F.: Comment peut-on définir les artistes orientés vers le marché et ceux qui sont orientés vers les institutions? Quels seraient les plus connus dans chacun de deux groupes?

A. Q.: Un artiste orienté vers le marché produit souvent des œuvres plaisantes, dont l'approche n'est pas trop austère, qui peuvent être colorées, pop, même décoratives, dont on identifie facilement l'auteur, ce qui leur confère une excellente fonction de marqueur social. Jeff Koons ou Takashi Murakami constituent de bons exemples d'artistes orientés vers le marché. Les artistes orientés vers les institutions versent souvent plus dans les installations, la vidéo, le conceptuel, créent des œuvres plus « sèches », qui peuvent déranger ; par exemple, Bruce Nauman ou Christian Boltanski.

A. L. F.: Quelle différence faites-vous entre notoriété et consécration? Que change le passage de l'une à l'autre?

A. Q.: La consécration constitue la forme suprême de la reconnaissance et de la notoriété. Il est clair que certains artistes, lorsqu'ils ont réussi à occuper les toutes premières places des classements, ne peuvent plus guère s'en éloigner. De stars, ils sont devenus superstars, des icônes, ils incarnent pour ainsi dire la création artistique contemporaine. Tel est aujourd'hui le cas d'artistes tels que Gerhard Richter, Bruce Nauman ou Georg Baselitz.

A. L. F.: Les artistes et les galeries contribuent mutuellement à leur réputation. Pouvez-vous préciser cette idée?

A. Q.: Qu'est-ce qu'un artiste star? C'est un artiste qui est représenté par une grande galerie et dont le travail est exposé dans les plus grands musées. Qu'est-ce qu'une grande galerie ou qu'est-ce qu'un grand musée? C'est un endroit où sont montrés... les plus grands artistes. En fait, les lieux et les personnes se qualifient mutuellement, chacun devient garant de la qualité esthétique – et aussi, souvent, de la valeur financière – de l'autre.

A. L. F.: What are the main differences between the logic driving recognition by the market and the logic driving recognition by institutions?

A. Q.: The market is subject to demand from collectors, many of them private collectors, including individuals, for whom the dimensions of works and exigencies of conservation have enormous importance. Museums and galleries are significantly less subject to these imperatives; on the contrary, they are able to seek out spectacular works of very large dimensions—installations and environments, for example—that are less easily absorbed by the market. The criteria and scales used to assess artists' work are affected by this.

A. L. F.: How might one define the artists oriented toward the market and those oriented toward institutions? Who are the best-known individuals in each group?

A. Q.: An artist focused on the market often produces pleasant work, whose approach is not too austere; it might be colourful, pop, even decorative, and its creator is easily identifiable, which makes such works excellent markers of social distinction. Jeff Koons and Takashi Murakami are good examples of market-oriented artists. Artists focused on institutions tend to produce installations, or video, or conceptual pieces; they create "drier" works—works that might be unsettling. Examples are Bruce Nauman and Christian Boltanski.

A. L. F.: What distinction do you make between fame and canonization? What changes when an artist moves from one to the other?

A. Q.: Canonization is the supreme form of recognition and fame. It is clear that certain artists, once they have managed to occupy the top spots in the rankings for a time, can hardly be displaced. They have risen from stars to superstars to icons. They embody, so to speak, contemporary artistic creation. Today, this describes artists such as Gerhard Richter, Bruce Nauman, and Georg Baselitz.

A. L. F.: Artists and galleries mutually contribute to each other's reputation. Could you elaborate on this idea?

A. Q.: Who is a "star" artist? He or she is an artist who is represented by an important gallery and whose work is exhibited in major museums. What is an important gallery or a major museum? It is a place in which are exhibited... the most important artists. In fact, the spaces and persons mutually qualify one another; each becomes the guarantor of the aesthetic quality—and often the financial value—of the other.

A. L. F.: According to your research, the rankings make it possible to clearly identify artistic nerve centres and establish a veritable hierarchy of countries in the international contemporary art scene.

A. Q.: Absolutely! Despite the contemporary art world's reigning ideology of artistic globalization and vanishing borders, these things continue to have meaning and countries remain highly hierarchized. Today, the United States, and New York in particular, clearly constitutes the uncontested centre of the contemporary art world. On its own, the United States contributes roughly half of the most internationally visible contemporary production. That's huge. And one finds, significantly behind, Germany and

A. L. F.: Selon votre recherche, les classements permettent d'identifier clairement les centres névralgiques de l'art et de dresser une véritable hiérarchie des pays sur la scène internationale de l'art contemporain...

A. Q.: Absolument! En dépit de l'idéologie, très prégnante dans le monde de l'art contemporain, de la mondialisation artistique et de la disparition des frontières, celles-ci conservent tout leur sens et les pays restent très fortement hiérarchisés. Aujourd'hui, les États-Unis et New York en particulier constituent clairement le centre incontesté du monde de l'art contemporain. À eux seuls, les États-Unis contribuent environ à la moitié de la production contemporaine la plus en vue internationalement. C'est énorme. Puis on retrouve, nettement derrière, l'Allemagne et Berlin, le Royaume-Uni et Londres. La France avec Paris vient encore après, assez nettement distancée, avec la Suisse, l'Autriche et l'Italie, chacun de ces pays pesant autour de cinq pour cent, ou encore moins. En dépit des discours, la présence des autres pays du monde sur la scène internationale la plus reconnue, celle qui fait l'objet de la plus vive concurrence, est assez marginale ou même inexistante. Aujourd'hui, les artistes qui viennent des pays les plus périphériques du monde de l'art contemporain, notamment les plus exotiques (mais pas seulement), sont souvent obligés de s'expatrier, à Berlin souvent, mais davantage encore à New York, pour rejoindre une scène porteuse, un marché très dynamique, et accroître ainsi leurs chances de réussir. Les palmarès qui tiennent compte de la seule nationalité des artistes sont souvent trompeurs. Le pays et la ville de résidence sont bien plus importants, car ils pèsent plus fortement encore sur les réseaux dans lesquels s'insèrent les artistes. Or ceux-ci ne s'expatrient pas n'importe où, et les expatriés les plus reconnus sont aujourd'hui extrêmement concentrés à New York.

A. L. F.: Votre recherche montre que, là encore, loin de l'idéologie selon laquelle seul le talent pourrait rendre compte du succès des artistes, l'âge joue un rôle déterminant. Qu'en est-il aujourd'hui et comment ce facteur a-t-il évolué depuis les années 1970?

A. Q.: Aujourd'hui, les artistes stars sont âgés en moyenne d'une soixantaine d'années et beaucoup ont plus de 70 ans. Le monde de l'art contemporain se veut très ouvert, il est même parfois marqué par un certain jeunisme, mais se faire reconnaître comme un artiste important prend, aujourd'hui, beaucoup de temps... pendant lequel on vieillit! De nos jours, on parle sans rire de « jeunes artistes » de 40 ou 45 ans... Les quelques rares cas d'artistes jeunes très reconnus, comme les quadragénaires Jonathan Meese ou Olafur Eliasson, font oublier tous leurs pairs qui sont encore plus reconnus qu'eux et, dans l'ensemble, beaucoup plus âgés. On ignore trop souvent qu'en 1970 figuraient parmi les cent artistes les plus reconnus dans le monde des créateurs âgés de moins de 30 ans – comme Bruce Nauman, alors âgé de seulement 29 ans –, ou même d'à peine plus de 20 ans, comme le peintre belge Robert Verheyen qui en avait... 22! Aujourd'hui, c'est non seulement impossible, mais impensable...

A. L. F.: Qu'en est-il de l'influence du sexe dans l'accès à la notoriété? Les femmes semblent encore se heurter à des obstacles dans le processus de consécration artistique...

A. Q.: Contrairement à ce que je supposais naïvement avant de commencer cette recherche, la place des femmes n'a pas du tout progressé de façon continue depuis le début des années 1970, alors que leur sort s'améliorait beaucoup dans les sociétés occidentales à cette époque. La part des femmes parmi les artistes les plus en vue a même nettement

Berlin, and the U.K. and London. France and Paris come still farther behind, much lower, as part of a group of countries that includes Switzerland, Austria, and Italy. Each of these countries accounts for roughly five percent or less. All discourse aside, the presence of other countries in the most visible international scene, the one where the liveliest competition takes place, is marginal or nonexistent. Today, many of the artists from countries that are more peripheral to the contemporary art world, especially (but not only) the more exotic ones, are forced to become expatriates, often in Berlin, but even more often in New York, in order to be part of an expanding scene and a dynamic market, and thus to increase their chances for success. The rankings that only take account of the nationality of artists are often misleading. Countries and cities of residence are far more important, because they weigh more heavily on what kind of networks the artist is able to access. So, one doesn't expatriate to just anywhere, and the most famous expats are now extremely concentrated in New York.

A. L. F.: Your research shows that—here too, a far cry from the ideology asserting that talent alone accounts for the success of many artists—age plays a decisive role. How does that work now, and how has this evolved since the 1970s?

A. Q.: Today, “star” artists are around sixty years old on average, and many are over seventy. The contemporary art world likes to see itself as very open; it is even sometimes marked by a cult of youth, but becoming recognized as an important artist takes a good deal of time... during which one ages. These days, we talk, without laughing, about “young artists” forty or forty-five years old. The few rare cases of widely recognized young artists, such as the forty-something Jonathan Meese and Olafur Eliasson, allow us to forget about their even more famous peers who are, generally, much older. We tend to overlook the fact that in 1970, artists under the age of thirty figured among the one hundred most famous artists in the world: Bruce Nauman, for instance, was only twenty-nine, and some were barely over the age of twenty—the Belgian painter Robert Verheyen was just twenty-two. Today, that's not only impossible, it's unthinkable.

A. L. F.: What role does gender play in achieving fame? Women still seem to face obstacles in the process of achieving recognition as artists.

A. Q.: Contrary to what I naïvely presumed before beginning this research, although women's situation has generally improved in Western societies since the early 1970s, their place in the arts has not progressed at all. The proportion of women among the most visible artists even lost ground, from eight percent in 1970 to practically nothing in the mid-1980s. Then, especially in the early 1990s, the position of women began to improve; they became more visible. Today, however, women artists are still hitting a glass ceiling, and they account for less than one quarter of the “star” artists. Their situation is even less enviable on the market, where they hold only an eight to ten percent share. I think that the lot of women artists is less likely to improve because many people think—incorrectly—that their issues regarding access to recognition have been fully resolved.

A. L. F.: Finally, what does the sociological perspective offer us in better understanding access to fame in contemporary art?

A. Q.: Sociology allows us to better grasp the workings of ranking charts and the role that they play in the contemporary art world. As a sociologist, I think it's important to try to understand and unveil social realities—to show, for example, that currently the best-known con-

reculé, de huit pour cent en 1970 à pratiquement rien au milieu des années 1980! Puis le sort des femmes s'est amélioré, elles sont devenues plus visibles, mais surtout à partir du début des années 1990. Toutefois, les femmes artistes se heurtent désormais à un plafond de verre et n'arrivent même pas à former le quart des artistes stars. Leur situation est encore moins enviable sur le marché, où elles n'occupent guère que huit à dix pour cent des places. Je pense que le sort des femmes artistes est d'autant moins susceptible de s'améliorer qu'on croit maintenant trop souvent – à tort, donc – que leur problème d'accès à la reconnaissance est pleinement résolu.

A. L. F.: Au final, que nous propose la perspective sociologique pour mieux comprendre l'accès à la notoriété en art contemporain?

A. Q.: La sociologie permet déjà de comprendre le fonctionnement des palmarès et la fonction qu'ils remplissent dans le monde de l'art contemporain. En tant que sociologue, je pense qu'il est important de chercher à comprendre et à dévoiler la réalité sociale; par exemple, montrer qu'aujourd'hui, les artistes contemporains les plus reconnus sont généralement très âgés, que les femmes occupent encore des positions le plus souvent secondaires, ou encore que les différents pays du monde possèdent des positions extrêmement hiérarchisées sur la scène artistique internationale et que le poids des États-Unis est assez écrasant, même à une époque qui veut croire à la mondialisation et aux métissages culturels permanents. Chaque fois, pour faire apparaître tout cela, il faut objectiver la réalité et remettre en cause des idées préconçues, qui sont largement fausses...

temporary artists are generally very old, that most women still occupy secondary positions, that different countries hold highly hierarchized positions on the international art scene, and that the weight of the United States is crushing, even in an era when we want to believe in globalization and a permanent cultural melting pot. To bring these things to light, one must always take an objective look at reality and call into question preconceived ideas, most of which are false.

[Translated from the French by Peter Dubé]

Alain Quemin est professeur de sociologie de l'art à l'Université Paris-8 et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il est également journaliste et critique d'art. Il a publié en 2013 *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, aux éditions du CNRS. **Ana Leticia Fialho** est sociologue de l'art (et avocate), chercheuse spécialiste du marché de l'art. Elle est actuellement chargée de recherche auprès de Latitude: Platform for Brazilian Art Galleries Abroad et de l'Association brésilienne d'art contemporain (ABACT).

Alain Quemin is a sociology of art professor at the Université Paris-8 and an honorary member of the Institut universitaire de France. He is also a journalist and art critic. In 2013, he published *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels* (Éditions du CNRS). **Ana Leticia Fialho** is a sociologist of art (and a lawyer), whose specialty is researching the art market. She is presently a researcher for Latitude: Platform for Brazilian Art Galleries Abroad and the Brazilian Association of Contemporary Art.
