

La persistance de l'exclusion : les musées d'art et les artistes

Vera L. Zolberg

Number 16, Spring 1991

Art, artistes et société

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002131ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002131ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zolberg, V. L. (1991). La persistance de l'exclusion : les musées d'art et les artistes. *Cahiers de recherche sociologique*, (16), 105-122.
<https://doi.org/10.7202/1002131ar>

Article abstract

Lost in the art world controversies that reach public attention, is the reality that artists themselves face. Instead of occupying a position of dominance because of their central role in artistic creation, they are pawns in the power plays of institutions, dealers, critics, and other denizens of the art worlds that they face. In the United States in particular, except for the rare "stars", most artists are at the mercy of forces over which they have little control. By considering the relationships between art museums and living artists in the United States historically and today, the author shows that artists and art museums—even those specializing in contemporary art works—rarely engage one another directly, but through the mediation of collectors, critics, and other interested parties. The relationship between art museums and artists tends to be tense. These tensions are revealed in the discourses that dominate the diverse postures of art museums toward contemporary artists and their works. They help to explain why artists rarely form communities of any durability, and raise questions as to the possibilities for the autonomy of art. Finally, the emergence of certain kinds of artists' communities may challenge the existing paradigms of art.

La persistance de l'exclusion: les musées d'art et les artistes*

Vera L. ZOLBERG

Les débats qui retiennent l'attention du public de l'art — le prix des œuvres, les motifs des collectionneurs, le déclin ou la croissance fulgurante de la fréquentation des musées — laissent trop souvent dans l'ombre la situation paradoxale dans laquelle se trouvent les artistes eux-mêmes: loin de dominer un monde qui n'existe que grâce à eux ils sont les pions (ou ils ont le sentiment d'être les pions) des institutions, des marchands et des critiques. Cette impuissance n'est certes pas le propre des artistes: la plupart des êtres humains sont soumis aux forces macro-sociales, aux événements politiques et aux contextes socio-historiques qui les dépassent. Pourtant, si la situation des artistes semble plus dramatique que l'impuissance générale, c'est que le contraste est plus saisissant dans leur cas entre le rang auquel les a haussés la mythologie dans la sphère de la culture et leur condition socio-économico-politique réelle.

Reconnus depuis la Renaissance comme la quintessence de l'individualisme, élus par les romantiques victimes tragiques des circonstances sociales, confrontés aux efforts des philistins cherchant à les apprivoiser, les artistes ont accepté leur image de victimes et de contestataires de la société et même contribué à son édification. Il n'est donc pas surprenant qu'avec le développement du marché de l'art ils aient été de plus en plus sujets à la manipulation. À cet égard le musée, lieu par excellence de consécration artistique, n'a pas d'emblée été l'allié des artistes. Au cours de l'histoire, il a plutôt joué par rapport à ces derniers un rôle ambigu.

Nous nous intéressons ici aux rapports entre les musées d'art et les artistes vivants et aux raisons de leurs désaccords. Notre analyse s'inspire de travaux de Pierre Bourdieu pour qui les formes cristallisées de l'État et de l'économie s'affirment dans le domaine des arts à travers l'interaction de leurs agents¹. Nous accorderons une attention particulière à la conception selon laquelle l'artiste est un acteur lié à une communauté ou à un groupe de pression, soutenu et influencé par

* Cet article a été traduit par Jennifer Couëlle et révisé par Jean-Guy Lacroix. Toutefois les citations dans le texte ont été conservées dans leur langue d'origine.

¹ P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 208-212.

eux, plutôt que comme un acteur isolé. Comme le souligne Bourdieu, la sociologie des œuvres culturelles a comme objet la totalité des relations (objectives et subjectives) entre *l'artiste et les artistes*, et, au-delà d'eux, entre les différents acteurs engagés dans la production de l'œuvre ou, à tout le moins, de la *valeur sociale* de l'œuvre (les critiques, les galeries, les mécènes, etc.)². C'est dans cet esprit que nous avons examiné l'Art Institute of Chicago, la plus récente école d'expressionnistes abstraits de New York et les communautés artistiques ethniques ou politiques en tant que groupes de pression.

1 Les artistes et les contextes culturels de l'art

On associe en général les artistes à l'aliénation, au génie et à la névrose — en somme, à ce qui est différent. Ces traits ne sont ni universels ni intemporels, mais déterminés socio-historiquement et, selon Rudolph et Margot Wittkower, liés aux changements particuliers apportés au *statut de l'artiste*. Tant que l'artiste et l'artisan ne faisaient qu'un, on les représentait par le signe astrologique de Mercure, "*the patron of cheerful, lively men of action*"; à partir du moment où les artistes se sont affranchis du statut d'artisan, on les a mis sous le signe de Saturne, "*the planet of melancholics*". Les philosophes de la Renaissance leur attribuaient un tempérament saturnien: "*contemplative, meditative brooding, solitary, creative*"³.

Les carrières artistiques ne dépendent donc pas uniquement du tempérament, mais aussi des institutions sociales qui jouent un rôle important en *favorisant* ou en *empêchant* l'émergence, la reconnaissance et le soutien du talent artistique. Ce point de vue est généralement partagé par les sociologues qui pensent que les artistes, hormis ceux qui créent pour leur seul plaisir, dépendent tous directement ou indirectement des structures sociales⁴.

Ces structures comprennent une série de mécanismes, de processus, d'institutions et d'organismes qui récompensent ou pénalisent la création et le travail artistiques. Les relations entre l'artiste et ces structures sont tantôt simples et directes (avec les mécènes par exemple) tantôt plus complexes, selon le poids des intermédiaires, la forme des réseaux et la nature des groupes⁵. Ce ne sont en tout cas pas seulement des moyens de reconnaissance du talent et de l'innovation, mais aussi des canaux de diffusion de nouveaux savoirs à des publics de plus en plus larges. Les musées d'art comptent parmi les plus importantes de ces

² *Ibid.*, p. 209.

³ R. et M. Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, W.W. Norton and Co., 1963, p. xxiii-xxiv.

⁴ H.S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

⁵ C. Kadushin, "Networks and Circles in the Production of Culture", dans R.A. Peterson (dir.), *The Production of Culture*, Beverly Hills, Sage Publications, 1976, p. 111.

structures; et, quel que soit leur discours sur leurs rapports avec eux, les artistes sont néanmoins obligés de gagner leurs bonnes grâces.

À l'instar du grand public, les artistes semblent pourtant partager la conception romantique faisant de l'artiste un héros. Qu'ils soient soutenus ou non par l'institution, ils croient que le génie sera reconnu tôt ou tard, peut-être même seulement après la mort. Aspirant à la notoriété, ils déplorent l'injustice qu'est la négation de leur liberté de créer selon leur inspiration et leur génie⁶.

Tout cela nous porte à croire que ce qui stimule la création, la diffusion et la réception des œuvres artistiques ne sont pas uniquement des mécanismes d'ordre économique, mais aussi des processus symboliques. Les artistes, leurs agents et les institutions ont des rôles interdépendants dans la sélection des œuvres; cependant, comme l'a souligné un artiste, "*the museum and the living artist, so poignantly interdependent, must keep a wary distance. This means strain and altercation, but that is the natural order of things, a check and balance*"⁷. Cet état de choses peut être attribué à l'"ordre naturel" ou à un processus socio-historique. Pour ma part, je soutiens que c'est la structure sociale du milieu des arts qui, par ses lois et ses coutumes, a d'une part donné naissance aux conditions à partir desquelles ces tensions émergent, et qui, de l'autre, soulève des questions, telles: qu'est-ce qui pèse le plus dans la balance? et au profit de qui?

2 Le musée d'art et l'artiste: une histoire de malentendus

Le rapport d'amour-haine entre les artistes et les musées a, depuis la naissance des musées publics d'art, été l'objet fréquent d'études littéraires, historiques et sociologiques⁸. La forme des relations entre ces protagonistes varie selon que l'artiste est vivant ou non et que les rapports sont directs ou médiatisés par des marchands ou des collectionneurs; selon le moment où se manifeste le soutien dont les artistes dépendent, la taille et la complexité du musée, et la qualité de l'infrastructure et le contexte artistique dans lesquels ils se meuvent⁹. Leur

⁶ B. Rosenberg et N. Fliegel, *The Vanguard Artist: Portrait and Self-Portrait*, New York, Quadrangle Books, 1965.

⁷ W. D. Bannard, "The Art Museum and the Living Artist", *American Assembly, On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1975, p. 173.

⁸ L'ambivalence de la position des artistes envers les musées est soulignée dans plusieurs études autant européennes qu'américaines. Voir à ce sujet B. Rosenberg et N. Fliegel, *op. cit.*; S. Burnham, *The Art Crowd*, New York, David McKay, 1973; D. Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning*, New York, Viking, 1973; N. Harris, *The Artist in American Society*, New York, George Braziller, 1966; et D. Ericson, *In the Stockholm Art World*, Stockholm, University of Stockholm, 1988.

⁹ Le concept de "monde de l'art", de "milieu des arts", a été élaboré par Howard S. Becker. Il renvoie aux activités développées collectivement par les artistes et les autres acteurs intervenant dans l'un ou l'autre des domaines de l'art. La division de

interaction prend la forme de duels, de sollicitation, et parfois de complicité. Bien que leurs rapports aient subi plusieurs mutations, on peut les considérer comme un enchaînement de frictions.

Certes, les musées dépendent des œuvres d'art, mais *il n'y a que certains types de musées qui ont aussi besoin de leurs créateurs*. Contrairement aux nombreux musées qui se consacrent aux œuvres anciennes, les musées d'art contemporain ont besoin des artistes. Or, ils ont tendance à se faire offrir les œuvres, à les emprunter, ou encore à les acheter par le biais de marchands ou d'autres intermédiaires plutôt que directement des artistes.

La nature paradoxale de la relation entre le musée, comme institution, et les artistes dont il dépend fait donc en sorte que leurs rapports sont généralement empreints de tensions. Ainsi, quand les musées excluent les œuvres contemporaines, ils sont considérés comme timorés et conservateurs. S'ils en acceptent certaines et en refusent d'autres on les accuse de favoritisme ou de pousser les artistes dont les œuvres sont collectionnées par certains de leurs donateurs ou soutenus par les politiciens qui contrôlent l'aide financière publique des arts. Et s'ils s'opposent aux œuvres qui défient les normes, ils risquent d'être accusés de faire de la censure et de brimer la liberté de création. Il résulte de ces tensions que les musées n'entretiennent des relations directes avec les artistes que lorsqu'ils ne peuvent faire autrement et encore, ne le font-ils qu'à leurs propres conditions, dont la plus importante est que l'artiste appuie l'idéologie de l'autonomie de l'œuvre d'art¹⁰.

Dans les sociétés marchandes, au-delà de l'esthétique, les œuvres d'art, à l'instar de tout autre produit, tendent à être perçues comme des biens de consommation. C'est cette logique qui conditionne le travail des artistes: ils font de l'art sur commande (les œuvres commandées pour un individu, une firme, une institution ou un organisme gouvernemental), pour remplir leurs obligations contractuelles envers leur vendeur qui agit comme leur représentant dans un marché souvent anonyme. De façon générale, une fois ces transactions terminées, la circulation et la localisation des œuvres ne concernent plus les artistes. Cela constitue un des

leurs fonctions peut être résumée ainsi: production, distribution et consommation. (H. S. Becker, *op. cit.*).

¹⁰ P. Bourdieu, *op. cit.* À l'exception des artistes particulièrement bien établis — et dont les œuvres sont presque inconditionnellement admises par les musées — ce sont surtout les exécuteurs testamentaires, les héritiers ou les descendants qui doivent faire accepter les œuvres et affronter la question de la postérité des artistes. Avec l'appui des collectionneurs, des marchands, des critiques ou des historiens de l'art, ils luttent ou collaborent avec ceux qui décident si les œuvres ont ou non une valeur esthétique. Voir à ce sujet, G. E. Lang et K. Lang, *Etched in Memory: The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.

fondements de la conception de l'artiste comme aliéné, comme étranger au marché de l'art et aux musées¹¹.

Les artistes sont confrontés au dilemme suivant: produire des œuvres immédiatement rentables ou tenter de participer au développement de "l'histoire de l'art" en innovant. Dans ce dernier cas, ils ont tout intérêt à ce que leurs œuvres accèdent aux musées¹². Aux États-Unis cependant, il est rare que les artistes aient accès directement aux musées, même à ceux dont le mandat est de collectionner les œuvres d'artistes vivants. La barrière est maintenue à la fois par la coutume et, surtout, par la loi. Dans d'autres pays par contre, même s'il y a un marché de l'art, la tradition aussi bien des dispositions juridiques, encouragent les artistes à donner ou à vendre eux-mêmes leurs œuvres aux musées¹³. Aux États-Unis, on a incité les collectionneurs à léguer certaines de leurs œuvres aux musées en leur accordant de généreuses déductions d'impôt. Les artistes en revanche, n'ont le droit de déduire que le "*literal cost of materials in any gifts of their works they might make to charitable institutions*"¹⁴. Cette discrimination fiscale a notamment fait en sorte que les dons des artistes aux musées sont devenus extrêmement rares¹⁵.

Néanmoins, les musées américains ne sont pas les seuls à hésiter à faire affaire avec les artistes. En effet, bien qu'on ne puisse parler d'une véritable unanimité, il semble exister un certain accord entre les musées du monde. Lors d'une rencontre internationale de directeurs de musées, sur les problèmes d'éthique pouvant surgir au cours de la sélection d'œuvres pour les collections muséales, la plupart des directeurs américains ont nié que les marchands ont une trop grande influence sur les musées. Plusieurs Européens ont réagi avec effroi et mépris à ces propos en assimilant cette collusion aux conspirations caractéristiques du journalisme à scandale américain. Pourtant le directeur d'un important musée des Pays-Bas a soutenu que les marchands étaient absolument essentiels au fonctionnement de tout musée spécialisé en art contemporain et que personne ne croyait qu'ils étaient négligeables. D'un autre point de vue, le responsable des expositions et de l'éducation de la Tate Gallery a de son côté avancé que le jugement sur la qualité ne

¹¹ B. Rosenberg et N. Fliegel, *op. cit.*; N. Harris, *op. cit.*; R. Moulin, "On View at the New Museum", *New Museum of Contemporary Art*, 24 février-16 avril 1988.

¹² D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 20-21.

¹³ D. Ericson, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ K. E. Meyer, *The Art Museum: Power, Money, Ethic*, New York, William Morrow, 1979, p. 259.

¹⁵ Lorsqu'ils le font, on peut présumer, comme l'a souligné Arthur Danto, qu'ils essaient d'obtenir la consécration qu'assure l'entrée dans un musée d'art (A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986).

provenait pas des marchands, mais des artistes, qui sont les véritables juges de l'art. Et la plupart des participants partageaient cette opinion¹⁶.

Or, malgré cet empressement à reconnaître aux artistes une habileté particulière pour juger et valider l'art, ces directeurs n'ont pas pensé leur attribuer un rôle formel dans le musée lui-même¹⁷. Ils ont plutôt semblé réticents à accepter le point de vue des artistes tout comme celui du grand public¹⁸. On peut penser que cette contradiction provient de la conviction que les artistes seraient en conflit d'intérêt si on leur permettait de jouer un rôle dans la sélection des œuvres contemporaines. Pourtant, plusieurs administrateurs et conservateurs de musée sont également des collectionneurs, et cela ne semble pas soulever de semblables inquiétudes, même si ces administrateurs retirent des dons d'œuvres un bénéfice fiscal. Bien que les bénéficiaires fiscaux soient moins généreux qu'autrefois, les donateurs jouissent encore de déductions d'impôt considérables. De plus, les œuvres d'un artiste demeurant dans la collection des donateurs "profitent" d'un accroissement sensible de valeur. Dans ces conditions, on comprend mal que les artistes soient privés des bénéfices matériels et symboliques dus à leurs œuvres, mais qui appartiennent maintenant aux collectionneurs.

Depuis que des artistes relativement inconnus, ceux qui n'ont pas de vendeur, deviennent des concurrents dans l'accès aux quelques institutions susceptibles d'accepter leur présence, les artistes négocient à partir d'une position de faiblesse, ce qui rend la relation asymétrique. Ce sont l'économie des arts et les traditions sous-jacentes à la culture qui expliquent cette situation, comme en témoignent l'Art Institute of Chicago et le Museum of Modern Art of New York.

3 La montée et le déclin d'un musée géré par des artistes: le cas de l'Art Institute of Chicago

Les artistes ont joué un rôle important dans la fondation et le fonctionnement de certains musées d'art américains. C'est particulièrement vrai pour les musées dont la mise en place en tant qu'écoles d'art s'est inspirée du modèle de l'Académie européenne. L'Art Institute of Chicago, fondé en 1869 par un groupe d'artistes sous le nom de Chicago Academy of Design en est un exemple.

¹⁶ H. Kramer, "Museum Chiefs Debate Modern-Art 'conspiracy'", *The New York Times*, 26 juin, 1975, p. 28.

¹⁷ La recherche de Sally Ridgeway sur l'émergence du minimalisme montre que les artistes innovateurs ont pu être admis dans les galeries et les musées grâce à des confrères qui ont joué le rôle d'évaluateurs *informels*. (S. Ridgeway, "Artists and their Social Networks", dans J. R. Blau et A. W. Foster, *Art and Society: Readings in The Sociology of Arts*, Albany, Suny Press, 1989, p. 211-212).

¹⁸ H. Kramer, *article cité*.

Les fondateurs y donnaient des cours d'art et ils y exposaient et y vendaient avec succès leurs œuvres. L'institution connut toutefois une fin prématurée lorsque la ville de Chicago fut ravagée en 1871 par un énorme incendie.

Ces artistes entrepreneurs réagirent au désastre en sollicitant l'aide d'hommes d'affaires prospères. Pour cent dollars, ce qui était à l'époque une somme relativement importante, les nouveaux membres pouvaient assister à des cours de dessin et être admis gratuitement aux expositions. Par contre, ils n'avaient aucune place à la direction de l'académie.

L'incompatibilité des objectifs des uns et des autres se manifesta rapidement. Alors que les artistes voulaient exposer et vendre leurs propres œuvres, les hommes d'affaires cherchaient à se servir des expositions pour montrer et, éventuellement, vendre les œuvres de leurs collections personnelles. Finalement, ceux-ci réussirent à réorganiser l'académie et s'assurèrent de la direction du conseil d'administration, ce qui leur permit de "découvrir" les dettes accumulées sous l'administration des artistes. Ils se retirèrent alors du conseil et mirent sur pied une nouvelle association plus à même de réaliser leurs objectifs sans être gênés par des obligations financières et les artistes¹⁹. D'acteurs principaux, les artistes devinrent des personnages secondaires.

Les administrateurs de l'Art Institute souhaitaient que le musée devienne une mine de grandes œuvres du passé et de civilisations ainsi que de pays étrangers. À mesure que leurs avoirs propres et ceux du musée croissaient, ils tentaient de faire de ce dernier un lieu de recherche éducative, d'inspiration pour les artistes et de formation du public. Bien que les administrateurs aient accordé des privilèges aux artistes fondateurs, entre autres en leur permettant de louer des ateliers dans le musée, les artistes ont été largement exclus des prises de décisions administratives. De plus, au fur et à mesure que la collection d'art européen du musée se développait, les artistes locaux étaient laissés de côté. Au fil des ans, et en réponse pour une part aux doléances des artistes, le musée a institué des expositions annuelles ou biennales dans lesquelles ces derniers pouvaient concourir pour obtenir un lieu d'exposition. On a également créé une galerie de vente et de location, principalement pour promouvoir les œuvres des artistes locaux. Cette galerie a d'une part servi à alimenter les quelques marchands de la ville prêts à vendre des œuvres locales et, d'autre part, à procurer des activités para-muséales aux épouses et aux filles des administrateurs désireuses de faire partie du personnel du musée. Ces projets étaient cependant considérés comme marginaux et étaient subordonnés aux tâches administratives principales, en particulier la gestion des collections réservée aux administrateurs-collectionneurs, pour qui les artistes n'étaient que des employés, même s'ils enseignaient à l'école d'art et qu'ils étaient

¹⁹ V. Zolberg, *The Art Institute of Chicago: The Sociology of a Cultural Organization*, thèse de doctorat, Chicago, University of Chicago, 1974; également, H. L. Horwitz, *Culture and the City: Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880s to 1917*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1976.

consultants pour les collections et les expositions ou conférenciers pour le public des membres²⁰.

Le cas de l'Art Institute of Chicago est une illustration des divergences entre les artistes et les musées au sujet de la façon de sélectionner l'art pour les expositions temporaires et des critères d'entrée dans la collection permanente des musées. Cependant, avec l'acceptation de l'avant-garde comme une "tradition du nouveau" dans le monde des beaux-arts, mais aussi avec l'avènement de musées ayant comme mandat de présenter un art nouveau, les rapports entre artiste et groupe artistique deviennent plus complexes. Le cas des relations entre les expressionnistes abstraits de l'École de New York et le Museum of Modern Art l'illustre très bien²¹.

4 Un groupe d'individualistes: les expressionnistes abstraits

Les expressionnistes abstraits étaient le prototype d'un groupe d'artistes voués à une esthétique moderne. Bien que la plupart aient résidé dans ou à proximité de Greenwich Village, leurs liens dépassaient la simple proximité spatiale. Comme l'a suggéré Charles Kadushin, l'école de New York ne fonctionnait pas uniquement en tant que groupe, elle était également mouvement social opposé à certains principes et dont l'esprit de lutte a entretenu et stimulé leur sentiment d'appartenance. À l'instar de leurs confrères de la tradition moderniste européenne, ils ont tiré profit de la sympathie des critiques et des marchands avec qui ils fondèrent un "club" où ils purent développer leur discours sur les styles nouveaux qu'ils introduisaient, ce qui évidemment favorisa leur unité²². De plus, la régularité de leurs réunions et le caractère articulé du discours de leurs partisans ont fait d'eux une communauté idéale avec qui les libres penseurs du milieu des arts pouvaient entretenir des relations.

L'émergence de ces artistes s'est faite durant une période de domination américaine sur la scène internationale après la Deuxième Guerre mondiale et l'interruption temporaire de la vitalité culturelle européenne qui s'ensuivit, et qui leur donna une visibilité dont ils avaient jusque-là été privés, même lorsqu'ils s'étaient regroupés en communauté (les Eight ou l'École Ash-Can, l'American

²⁰ V. Zolberg, *Ibid.* Cela ne veut pas dire que les administrateurs géraient maladroitement ou faisaient des choix insensés. En fait, ils étaient parfois plus clairvoyants et plus audacieux que les professionnels membres de l'administration ou les artistes employés dans leur école. Ce furent d'ailleurs les administrateurs qui, contre l'avis du directeur professionnel et de certains membres de la faculté, insistèrent pour acheter des œuvres d'Odilon Redon et permirent que soient présentées au musée les œuvres du Armory Show.

²¹ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, McGraw-Hill, 1965.

²² C. Kadushin, *article cité*, p. 117-118.

Scene Painters)²³. Cette émergence a coïncidé avec la reconnaissance du Museum of Modern Art comme une institution sérieuse, quoique encore empreint de l'esprit d'aventure de ses origines.

On peut penser que les plus importants cerbères de l'art moderne, Alfred H. Barr Jr. et Dorothy Miller du MOMA, ont reconnu ce nouvel art comme mouvement légitime. D'ailleurs, Betty Parsons, un des premiers marchands de l'école de New York souligne avec mélancolie: "*No one caught on to artists like Rothko faster than Alfred Barr and Dorothy Miller. Without them, I would never have survived. I would have starved, and the artists along with me. They were always helping and showed all my painters at the museum. You're not going to see that happening today. Museums have relinquished their responsibility to keep up with what's going on*"²⁴.

Bien que cette communauté d'apparence idyllique ait profité de sa concentration géographique, de visées esthétiques communes et de la camaraderie de ses membres, elle n'a pas duré. Son noyau s'est transformé en "establishment" qui a exclu les conceptions encore plus nouvelles des autres artistes²⁵. Par ailleurs, le succès de certains artistes a érodé la solidarité du groupe. En effet, cette notoriété a permis à certains de s'établir à l'extérieur de New York, ce qui a dispersé le groupe. De plus, les vagues subséquentes d'artistes pratiquant d'autres styles n'ont pas donné naissance à des communautés aussi cohérentes. C'est une différence importante dont tient compte Diana Crane lorsqu'elle souligne que ces artistes étaient plus portés à faire connaissance par l'entremise des marchands et des critiques et que, parfois même, les caractères communs de leur perspective stylistique étaient "découvertes" ou construites par ces intermédiaires. Cela s'est fait, observe-t-elle, au moment où le nombre des artistes travaillant à New York augmentait et que, conséquemment, "*the character of the artistic milieu shifted from a tightly knit counterculture to a set of relatively transient, interlocking subcultures... the major New York museums became increasingly conservative in their selection of new artworks*"²⁶.

Mais aussi radicale que fût son image, l'expressionnisme abstrait reçut une reconnaissance en étant considéré comme quelque chose qui devenait une référence

²³ D. Crane, *op. cit.*; D. Ashton, *op. cit.*; S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

²⁴ Cité dans L. de Coppet et A. Jones, *The Art Dealers*, New York, Clarkson N. Potter, 1984, p. 27.

²⁵ C. Kadushin, *article cité*.

²⁶ D. Crane, *op. cit.*, p. 137.

intellectuelle du modernisme: l'œuvre d'art autonome définie comme un discours formel ou psychologique excluant tout contenu politique ou social²⁷.

Plusieurs des styles ayant succédé à l'expressionnisme abstrait (le minimalisme étant la principale exception) ont subverti ce paradigme esthétique en abolissant la frontière entre beaux-arts et art populaire (le Pop Art, le photoréalisme, le Pattern Art), ou en feignant de revenir à la préabstraction (le figuratif et certaines formes de néo-expressionnisme). Comme le souligne Crane, leur émergence coïncide avec une crise des musées caractérisée par une baisse de la fréquentation²⁸, une insatisfaction sans précédent des employés et la stagnation du budget des acquisitions. Quoique leurs œuvres fussent fréquemment exposées, les artistes nouvellement admis avaient davantage de chances de faire partie des expositions de groupe élargi plutôt que restreint, et rarement l'occasion d'expositions solo. Crane suggère que les styles pop ont servi à attirer les foules et ainsi à freiner la baisse de la fréquentation. Elle remarque que les œuvres appartenant à ces nouveaux styles ont accédé aux collections permanentes des musées new-yorkais beaucoup plus lentement que celles des expressionnistes abstraits. Cela obligea les artistes ou leurs marchands à repérer d'autres débouchés et d'autres moyens d'existence: les musées régionaux pour la reconnaissance, des compagnies privées pour les commandites et les ventes, et l'enseignement. Ces artistes se sont également tournés vers les gouvernements fédéral et d'états pour les commandites et le soutien financier²⁹.

En dépit des conditions ayant rendu possible l'école des expressionnistes abstraits de New York, les œuvres de ces artistes sont d'une diversité stylistique considérable. Ce sont cependant ces mêmes conditions qui leur ont permis de construire un mouvement et un discours. Toutefois, leur succès en tant que groupe n'a pas survécu aux changements des structures dans lesquelles ils opéraient, entres autres du marché de l'art. Dans un tel contexte, les artistes ont tendance à être considérés comme des acteurs isolés plutôt que comme des membres d'une communauté artistique durable.

²⁷ Une des rares exceptions est un ensemble d'élégies de Robert Motherwell dédié au drame de la République d'Espagne des années quarante et cinquante. Toutefois, sauf les titres, ces œuvres appartiennent à l'imaginaire abstrait.

²⁸ Entre 1969 et 1980, il y eut une baisse de la fréquentation au Brooklyn Museum, au Jewish Museum et au Metropolitan Museum of Art. En revanche, il y aurait eu une croissance de la fréquentation au Museum of Modern Art et au Whitney Museum of American Art. (D. Crane, *op. cit.*, p. 150).

²⁹ M. Useem, "Government Patronage of Science and Art in America", dans R. A. Peterson (dir.), *The Production of Culture*, Berkeley, California, Sage, 1976, p. 123-124.

5 Les artistes: une communauté gênante

À de rares exceptions près, les communautés d'artistes sont généralement qualifiées de "locales" plutôt que de "cosmopolites". Cette distinction provient des incessants débats sur les frontières entre les genres et les styles. Plusieurs de ces débats entrecourent les tensions entre les artistes locaux, regroupés en communautés, et la plupart des musées qui privilégient les œuvres d'artistes cosmopolites. Bien que dans la culture américaine les pratiques culturelles ne soient pas fortement hiérarchisées³⁰ les beaux-arts sont nettement distingués de l'art populaire³¹. On tend ainsi à caractériser les artistes "locaux" par leur ethnie, leur race et leur sexe. Leurs objectifs semblent plus d'ordre politique qu'esthétique. C'est ainsi qu'on classe les nombreux artistes qui cherchent à exposer ou à enseigner dans leur "propre" musée. Il n'est donc pas surprenant que les musées qui aspirent à une reconnaissance nationale ou internationale perçoivent souvent les artistes locaux (c'est le cas des communautés d'artistes du Art Institute), autant géographiquement que symboliquement, comme des provinciaux.

La transition que connut l'Art Institute of Chicago, de ses débuts relativement modestes au moment où il put acquérir des œuvres importantes, témoigne de cette problématique. Ainsi, à partir des années vingt, avec le développement de sa collection permanente des grands maîtres de la modernité européenne et de certains américains qui ne provenaient pas du Midwest, les artistes de Chicago se sont sentis progressivement exclus.

Beaucoup plus tard, une autre génération d'artistes a connu le même sort lorsque, dans les années soixante, fut fondé le Museum of Contemporary Art de Chicago³². Alors que les efforts des premiers artistes n'ont abouti qu'à des activités muséales auxiliaires, on organisa cette fois des "mouvements" et des expositions muséales habituellement "dédaignées" (les Hairy Who, les Chicago Imagists). La notoriété que certains de ces artistes en retirèrent leur procura une réputation nationale sans pour autant atténuer la tension avec les musées.

Les artistes de New York peuvent plus difficilement que ceux de Chicago être définis comme des provinciaux. Néanmoins, le fait que la ville de New York, en tant que centre d'art américain, ait dominé la scène mondiale des années cinquante aux années soixante-dix, ne doit pas faire oublier le temps où les artistes américains étaient dans leur ensemble perçus comme des provinciaux, ni la possibilité que, dans un monde où l'art dépend du soutien des entreprises

³⁰ M. Lamont, "The Power-Culture Link in Comparative Perspective", *Comparative Social Research*, vol. 11, JAI Press, 1989, p. 131-150.

³¹ P. Di Maggio, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston", *Media, Culture and Society*, no 4, 1982, p. 33-50.

³² V. Zolberg, *op. cit.*

transnationales, ils puissent à nouveau être considérés comme tels³³. Certaines apparences, telles que la prolifération des musées et l'explosion des prix d'encans, peuvent donner l'impression que le domaine des arts est une industrie en plein essor où il reste encore suffisamment de places pour permettre à plusieurs artistes d'y faire carrière avec succès. Mais, comme l'a démontré Diana Crane, ces apparences peuvent être trompeuses. Depuis la Deuxième Guerre mondiale, plutôt que de se développer dans tous les aspects de l'art américain, les musées acquièrent des œuvres de styles nouveaux à un rythme beaucoup plus lent qu'ils ne le faisaient à l'époque de l'expressionnisme abstrait quand le nombre des musées d'art moderne était en croissance et que furent mis sur pied les programmes gouvernementaux de subventions. Ces nouvelles institutions et agences ont permis et, par inadvertance, favorisé l'émergence, parallèlement aux musées, de nouvelles formes d'art³⁴.

Bien que Crane ne leur accorde aucune importance, il est essentiel de tenir compte du développement de ces formes *anti-marchandes et anti-muséales* d'art: l'art conceptuel, la performance et les œuvres in situ, d'ailleurs fréquemment créées dans des lieux difficilement accessibles³⁵. Implicitement, Crane tient pour acquis que la tradition du nouveau a rendu définitif la marginalité de l'art politique ou social par rapport au monde des musées et au marché de l'art. Selon moi, l'oubli des artistes socio-politiques appauvrit l'étude des mouvements artistiques et des communautés d'artistes. Sans essayer de prendre en compte toutes les formes non conventionnelles d'art, je vais tenter dans les prochains paragraphes d'étudier les tentatives des artistes ethniques et féministes d'emprunter d'autres voies que la structure culturelle basée sur l'esthétique individuelle.

6 Les artistes contre l'esthétique: vers un nouveau paradigme

Dans un article sur l'exposition "Next Generation: Southern Black Esthetic" présentée au Southeastern Center for Contemporary Art, un critique faisait remarquer que "*the presence of Africa can be felt throughout the show, but in ways that are rarely obvious or insistent*". Il précisait que l'expérience de l'Amérique noire, particulièrement dans sa dimension politique, y avait autant d'importance que la forme esthétique³⁶.

Cette observation retient notre attention, car les artistes noirs qui s'identifient à une origine tiers-mondiste sont généralement exclus par les groupes sociaux

³³ Voir à ce propos: S. Guilbaut, *op. cit.*; N. Harris, *op. cit.*; et, V. Zolberg, "New York Culture: Ascendant or Subsident", dans M. S. Shefter (dir.), *New York City as a Metropolis*, New York, Russell Sage Press, 1991.

³⁴ M. Useem, *article cité*.

³⁵ V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, New York, Cambridge University Press, 1990.

³⁶ M. Brenson, "Are Major Museums Slighting Today's Art?", *New York Times*, 23 décembre, 1984, p. 29.

dominants qui les accusent d'utiliser leur art pour se procurer "pouvoir", respect et reconnaissance, ce qui depuis longtemps leur a été refusé.

Les peintres et les sculpteurs noirs devaient affronter un système de galeries et de critiques dont l'esthétique était hostile à ce qu'ils s'efforçaient de faire. Ce système a longtemps exclu tout ce qui se définissait comme un art de la mémoire ou trop chargé de contenu, considéré comme incompatible avec l'œuvre d'art autonome telle que définie dans la tradition du discours critique moderniste. Cela a contribué aux importantes difficultés qu'ont connues les artistes afro-américains dans leur tentative de se tailler une place dans l'univers des marchands d'art, des subventions et des médias, mais aussi dans leurs efforts pour trouver un public.

Au début des années soixante-dix, lorsqu'ils se sont présentés à l' Art Institute of Chicago, ces artistes se sont gentiment, mais avec condescendance, fait dire de chercher ailleurs³⁷. Ayant lutté pour des changements dans le milieu des beaux-arts, cherchant d'autres voies, ils ne sont pas demeurés passifs. Au contraire, ils ont entrepris de faire bouger les structures auxquelles ils se confrontaient. Celles-ci ont depuis notablement élargi leurs horizons, ce qui a favorisé ces artistes. Ainsi, les efforts des artistes afro-américains pour changer les critères ou les standards du milieu des arts sont actuellement soutenu par l'orientation plus politique des organismes gouvernementaux et par l'ouverture aux transformations stylistiques qui se sont imposées depuis le déclin de l'hégémonie de l'abstraction. Les cultures qui étaient "étroitement délimitées" sont devenues beaucoup plus "libres"³⁸. Dans ce contexte, il est de plus en plus difficile pour les critiques et les musées d'exclure ces artistes ce qui ne veut pas dire qu'ils n'essaient plus de le faire³⁹.

Les artistes qui adoptent des thématiques féministes, politiques ou tiers mondistes négocient de plus en plus souvent directement avec les musées, particulièrement avec ceux qui ont été créés spécifiquement pour eux. Ainsi, le Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA), le New Museum of Contemporary Art et le Studio Museum de Harlem ont en collaboration organisé un ensemble d'expositions. Nommé "The Decade Show", le projet avait comme mandat de questionner les différents cadres d'identité des années quatre-vingt, à travers l'art de conscientisation sociale, la culture marginale, le multiculturalisme et les notions d'identité et de liberté. Plutôt que l'homogène et habituelle vision "*white, very male, very mainstream view of what happened during the eighties... it was a much more slippery, heterogeneous, complicated, and difficult one*"⁴⁰.

³⁷ V. Zolberg, *op. cit.*

³⁸ M. Lamont, *article cité.*

³⁹ H. Kramer, "Brooklyn Museum Hispanic Show: A UNESCO-Type Approach to Art", *The New York Observer*, 3-10 juillet, 1989, p. 1.

⁴⁰ *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, Catalogue of the New Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Hispanic Art, The Studio Museum in Harlem, 1990.

La position adoptée par les trois directeurs de musée (on notera avec intérêt qu'il s'agit de trois femmes, dont deux provenaient de minorités ethniques) révèle l'interdépendance de leurs orientations esthétiques et socio-politiques. Marcia Tucker du New Museum a retenu des œuvres d'artistes hors des courants dominants, mais qui semblaient néanmoins avoir une compréhension particulièrement critique des années quatre-vingt. De son côté, Nilda Peraza du MOCHA a tenté de sortir de l'ombre les cultures et les esthétiques parallèles. Elle a affirmé que celles-ci ne cherchent pas à faire partie des courants dominants, mais à coexister avec ceux, qui continuent pourtant d'exclure ce qui leur est étranger. La stratégie de Peraza avait comme objectif de créer un environnement artistique très ouvert et libéral aux États-Unis, un environnement qui saurait accepter et reconnaître les artistes de tous les horizons, qui serait sans stéréotypes ni préjugés. Finalement, Kinshasha Conwill du Studio Museum a conçu sa participation à l'organisation de cet ensemble d'expositions politiquement engagées comme une ouverture sur d'autres cultures⁴¹.

Ces directrices sont toutefois en désaccord sur certaines questions. C'est particulièrement évident lorsqu'elles discutent du "canon esthétique dominant". Marcia Tucker assigne à son musée le mandat de rompre avec ce "canon" et, donc, de se placer en opposition ou à l'extérieur des courants dominants. À cette position, Kinshasha Conwill réplique: "*Well you guys want to get rid of the canon just at the moment when we are about to enter it*"⁴²!. Ce désaccord dévoile la persistance de l'opposition entre les stratégies et les choix esthétiques des artistes: "l'universalité", comprise en termes sociaux comme une orientation élitiste, blanche et majoritairement affaire d'hommes, représente le cosmopolitisme; "le social", impliquant la loyauté envers ses origines et l'abandon des liens avec la classe dominante, ce qui semble être la trajectoire principale vers le succès, représente le *localisme*.

Le "succès" des artistes locaux a eu une incidence sur les groupes d'artistes qui se sont développés parallèlement au déclin de l'expressionnisme abstrait. Cette ambiguïté anime plusieurs artistes locaux, qu'ils soient des partisans de l'art "primitif", féministe ou conceptuel. Cependant, en fin de compte, l'affrontement de ces artistes avec les courants dominants, capables de les intégrer les uns après les autres, mais en nombre considérable, affaiblit la cohésion sur laquelle s'appuie l'art socialement engagé⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ La reconnaissance, sur la base de l'esthétisme, d'artistes telle que Ana Mendieta, dont les œuvres faisaient partie du *Decade Show*, laisse penser que les liens entre artistes, même lorsqu'ils partagent des caractéristiques comme le sexe et l'ethnie, demeurent relativement ténus. Cela montre également que ces œuvres peuvent très bien se défendre du point de vue de l'esthétique universaliste.

Conclusion

Les musées d'art et les artistes forment un couple singulier. Interdépendants, ils interagissent à travers différentes voies de médiation plutôt que par contacts directs. De préférence, les musées ne font pas affaire avec les "groupes" d'artistes, mais avec des *individus*. C'est dans ce sens que Juliana R. Force, la première directrice et cofondatrice du Whitney Museum of American Art, disait que la première préoccupation du musée était "l'œuvre d'artistes vivants", et que la Whitney ne recherchait pas des "écoles", mais des "individus"⁴⁴. Même les œuvres des expressionnistes abstraits, malgré la force et la durée du groupe dont ils faisaient partie et son intégration au "canon" dominant, ne furent pas acquises comme représentantes d'un groupe, mais comme œuvres uniques d'individus⁴⁵.

Qu'arrive-t-il lorsque les artistes agissent en tant que groupe et insistent sur leur spécificité sociale plus que sur leur contribution esthétique⁴⁶? Quand des artistes demandent collectivement du respect et des droits pour un art qui manifeste leur engagement social plutôt que leurs positions purement esthétiques, ils défient des règles qu'ils ont été amenés à considérer comme étant de leur intérêt à faire observer. Après tout, comme le fait remarquer Bourdieu, il se pourrait que l'un d'eux soit un jour reconnu comme le leader de l'époque⁴⁷. Plusieurs pensent d'ailleurs à l'instar des musées, des marchands et des collectionneurs que le regroupement d'artistes équivaut à troquer l'autonomie de l'art et leur statut d'artistes contre celui moins valorisé de syndicalistes.

Le concept de communauté a un ensemble de sens dont seulement certains peuvent peut-être concerner les artistes d'aujourd'hui. Bien que les artistes tentent souvent de se regrouper dans les mêmes quartiers d'une ville, la proximité spatiale n'est pas suffisante pour qualifier un groupe d'artistes de communauté. Tout en n'étant pas voisins, ils peuvent partager des caractéristiques ou des intérêts aussi bien symboliques que matériels⁴⁸. Comme nous l'avons remarqué, certains

⁴⁴ Whitney Museum of American Art, *Catalogue of the Collection*, 1931, p. 9-11.

⁴⁵ Crane signale que le MOMA a acheté son premier Pollock en 1943 et qu'en 1953 les collections du musée ne comptaient que douze représentants de l'expressionnisme abstrait. Il a fallu attendre 1983 pour que le musée compte des œuvres de chacun des membres initiaux du mouvement.

⁴⁶ W. Griswold, "The Importance of Being Marginal: Aesthetic Goals for Third World Writers", XIIe Congrès International de Sociologie, Madrid, 9-13 juillet, 1990.

⁴⁷ P. Bourdieu, *op. cit.*

⁴⁸ V. Zolberg, *article cité*. Il a été démontré que les artistes ou ceux qui aspirent à une carrière dans les arts ont tendance à s'installer dans les métropoles qui ont su attirer d'autres artistes, particulièrement à New York. Ils sembleraient se regrouper dans des quartiers où l'accès aux matériaux et aux services est facile, où il y a de grands locaux et à proximité des marchands, des mécènes et des collectionneurs. Voir à ce sujet, H. Winslow, *Artists in the Metropolis*, New York, Pratt Institute, 1964, et J. Heilbrun, "The Distribution of Arts Activity Among U.S. Metropolitan

groupes d'artistes d'avant-garde ont constitué des communautés esthétiques qui cependant ont été plutôt fragiles. Cette fragilité est principalement due à la dépendance des artistes à l'égard du marché qui entretient chez eux un esprit de compétition plutôt que de solidarité. Par ailleurs, cette incitation à la concurrence tient aussi à la tradition romantique qui a fait de l'artiste un héros. Le marché de l'art n'est pas seul responsable de cette image, mais il contribue à l'intégrer à l'ensemble des idées orientant les musées, leurs mécènes et leur administration. Par extension, la quête muséale des œuvres des artistes individuels s'insère dans cette tradition culturelle, ce qui favorise le contrôle du monde de l'art par le marché.

Au cours des dernières années, les artistes se sont efforcés de fonder dans leurs œuvres l'esthétique et le social. Ils insistent de plus en plus sur la légitimité des "marginiaux" ou "marginalisés"⁴⁹ provenant des minorités ethniques⁵⁰, des femmes ou des sidéens⁵¹. La plupart de ces artistes ont connu une forte opposition de la part de ceux qui dans le milieu des arts définissent le canon esthétique indépendamment de son contenu politique ou de sa portée critique. Ces défenseurs de l'esthétique "pure" allèguent qu'en tenant compte des demandes sociales on risque de subvertir la raison d'être des musées d'art en tant qu'institution dont le mandat est d'alimenter son public en œuvres exemplaires où l'esthétique pour l'esthétique domine⁵².

Les artistes sont confrontés à une alternative: continuer d'adhérer à l'idée de l'œuvre d'art autonome qui relève de son propre domaine plutôt que de la morale; ou défier cette idée en développant de nouveaux mouvements artistiques⁵³. La

Areas", communication à la Fifth International Conference on Cultural Economics, Ottawa, septembre, 1988. Et, leurs besoins professionnels communs les ont incités à agir de concert dans leurs demandes de soutien matériel auprès des agences gouvernementales (C. R. Simpson, *SOHO: The Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press, 1981). Ironiquement, bien que les artistes préfèrent les quartiers à loyers modiques, leur seule présence semble inévitablement inciter la bourgeoisie et certains petits bourgeois à les envahir, ce qui rapidement leur rend ces loyers inaccessibles, sauf pour ceux qui connaissent le succès. Les pressions du marché immobilier contribuent donc à disperser les artistes (S. Zukin, *Loft Living*, New Brunswick, (N.J.), Rutgers University Press, 1989). Pour une perspective différente, voir J. R. Hudson, "An Alternative to Succession in an Artistic Community", communication présentée à l'Eastern Sociological Society, printemps 1988.

⁴⁹ Je n'emploie pas les termes "marginiaux" et "marginalisés" pour dénigrer ces artistes, mais bien pour mettre en évidence leur exclusion des institutions qui contrôlent le discours "légitime" sur la valeur dans les arts.

⁵⁰ R. Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973; S. Burnham, *op. cit.*

⁵¹ New Museum of Contemporary Art, *article cité*.

⁵² H. Kramer, *article cité*.

⁵³ Cette idée est en partie suggérée par ce que Wendy Griswold dit des stratégies de carrière des écrivains (*article cité*).

multiplication des styles, des formes d'art et des genres ainsi que le faible consensus en ce qui concerne la qualité changent la physionomie des musées traditionnels. Les transformations survenues au cours de la dernière décennie dans les conceptions esthétiques révèlent que les préoccupations des artistes "marginiaux" sont de plus en plus admises. À l'occasion, ces artistes ont réagi à des crises dans lesquelles leurs revendications sociales ont pris autant d'importance que leurs questionnements esthétiques. Ils découvrent ainsi que leurs "communautés" sont plus résistantes quand leurs positions esthétiques sont étayées par des intérêts et des traditions para-esthétiques, tels que la condition raciale ou ethnique ou certains besoins liés à l'appartenance géographique ou professionnelle.

Parce que leur réputation dépend de l'apparition de nouveaux artistes et de nouvelles œuvres, les musées d'art contemporain doivent prendre le risque de présenter des œuvres "uniques", "rares" et "spéculatives". Même s'ils préfèrent les œuvres reconnues conformes au discours esthétique universaliste, car les frontières entre les genres, les formes d'art et les hiérarchies sont actuellement floues en raison de la pression exercée par les communautés d'artistes, certains musées sont prêts à tenter leur chance avec des œuvres quelque peu déviantes. L'économie du marché de l'art et des symboliques muséales oriente les objectifs que se donnent leurs agents. Cette recherche de la richesse et de la célébrité met en place les conditions dans lesquelles doivent œuvrer les artistes; cependant, les artistes eux-mêmes participent à l'édification de ces conditions. Une bonne part du conflit entre les artistes et les musées dépend de la façon dont l'art est défini et de la possibilité pour les artistes de jouer un rôle dans l'élaboration de cette définition. Ce problème central a une incidence sur la crédibilité des artistes ainsi que sur les chances des communautés d'artistes de se développer et de survivre.

Vera L. ZOLBERG
Graduate Studies
New School for Social Research
New York

Résumé

La réalité à laquelle sont confrontés les artistes fait partie de ces controverses du milieu des arts qui bravent les limites de sa propre sphère pour déborder sur la société en général en captant l'attention du public. Bien qu'ils jouent un rôle central dans le processus de la création artistique, les artistes sont loin d'occuper une position de force dans la mise en scène de cette production. Au contraire, ils sont de simples pions dans le jeu des grandes institutions, des marchands, des critiques et des autres joueurs du milieu des arts auxquels ils sont confrontés. Aux États-Unis en particulier, la plupart des artistes, à l'exception des rares "vedettes", sont à la merci de pouvoirs sur lesquels ils n'ont à peu près pas de contrôle. À la lumière d'une réflexion sur les relations entre les musées américains et les artistes vivants — tant dans l'histoire qu'à l'heure actuelle — l'auteure tente de démontrer

que les artistes et les musées, y compris ceux qui se spécialisent en art contemporain, communiquent rarement directement. De façon générale, leurs rapports s'établissent à travers la médiation de collectionneurs et de critiques. Les rapports qu'entretiennent les musées avec les communautés d'artistes sont habituellement tendus. Ces tensions peuvent être décelées à travers les positions que prennent les musées envers les artistes contemporains et leurs œuvres. Elles permettent de comprendre pourquoi les artistes ne forment que rarement des communautés qui durent et elles soulèvent des questions concernant la possibilité d'un art autonome. Finalement, l'émergence de certains types de communautés d'artistes pourrait conduire à la remise en question des paradigmes actuels de l'art.

Summary

Lost in the art world controversies that reach public attention, is the reality that artists themselves face. Instead of occupying a position of dominance because of their central role in artistic creation, they are pawns in the power plays of institutions, dealers, critics, and other denizens of the art worlds that they face. In the United States in particular, except for the rare "stars", most artists are at the mercy of forces over which they have little control. By considering the relationships between art museums and living artists in the United States historically and today, the author shows that artists and art museums — even those specializing in contemporary art works — rarely engage one another directly, but through the mediation of collectors, critics, and other interested parties. The relationship between art museums and artists tends to be tense. These tensions are revealed in the discourses that dominate the diverse postures of art museums toward contemporary artists and their works. They help to explain why artists rarely form communities of any durability, and raise questions as to the possibilities for the autonomy of art. Finally, the emergence of certain kinds of artists' communities may challenge the existing paradigms of art.