



# Into Me - C Kunst Ber

# K

EG:



# Out Of Me, Werke, lin,

26 novembre 2006 - 4 mars 2007.

# W



↑ Ausstellung/  
Exhibition



**A**u Kunst-Werke de Berlin, le parcours de l'exposition *Into Me | Out of Me* commençait dans la cour, avec un bronze d'Ann-Sofi Sidén figurant une femme en train d'uriner, pour s'achever dans les combles avec une série de vidéos présentant des performances d'Otto Mühl, d'Elke Krystufek, d'Orlan et d'autres artistes.

*11704 signes*  
par  
Niels Henriksen,  
traduction  
Patrick Hersant,  
*Photographies*  
Niels Henriksen.

Chronologiquement, l'exposition commençait avec un film de Kenneth Anger, *Fireworks* (1947), suivi par *Un Chant d'amour* (1950) de Jean Genet. On pouvait y voir un nombre impressionnant d'œuvres phares des années 1960 et 1970, ainsi que divers artistes contemporains allant de Rirkrit Tiravanija à Aïda Ruilova.

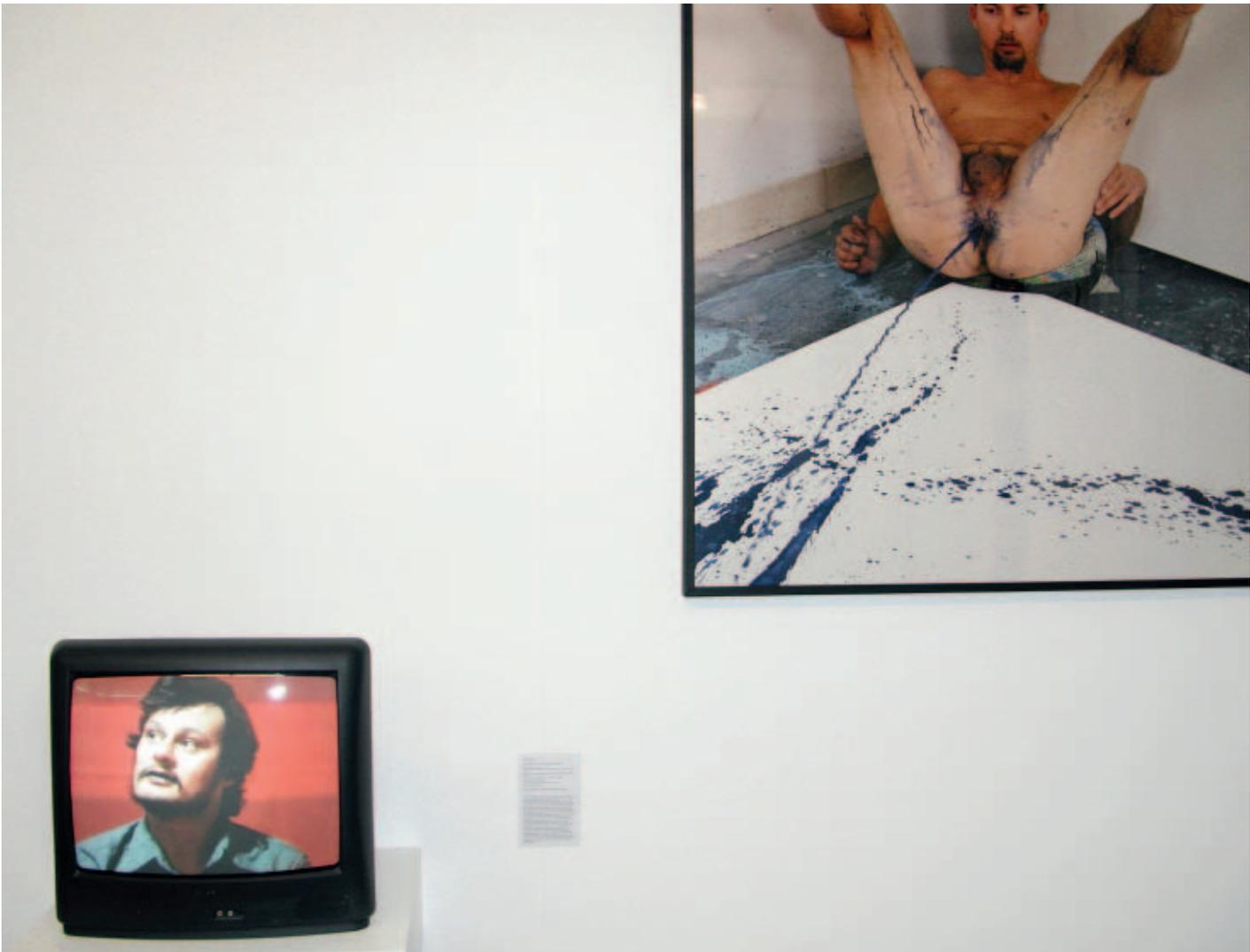
La représentation du corps humain parcourait toute la gamme allant du plus abstrait au plus charnel – depuis les néons de Jack Pierson dans le hall d'entrée (« *Drugs* » et « *Liquor* ») et les bonbons de Felix Gonzales-Torres jusqu'à l'installation de vidéos au quatrième étage : Otto Mühl ingérant son propre vomi, Elke Krystufek en train de se masturber, Orlan subissant des interventions de chirurgie plastique.

Quant aux diverses techniques présentées dans l'exposition, elles allaient de l'appropriation du corps de l'artiste comme médium jusqu'à la peinture abstraite, avec une prédilection marquée pour la photographie et la vidéo.

Toutes les pièces de l'exposition figuraient le transport de matière dans le corps et hors du corps, du simple souffle à un autre corps humain. La nature du transport était tout aussi variable, allant de la banale miction à des actes extraordinaires touchant au rituel, à la violence, à la sexualité.

Il peut sembler absurde de graduer l'implication physique et les risques pris par tel ou tel artiste. Pourtant, s'agissant d'œuvres comme *Shoot* de Chris Burden ou *Rest Energy* de Marina Abramovic et Ulay, la question revêt une certaine importance. (Dans le contexte d'Abramovic et de Burden, il serait en revanche aberrant de se demander si Thomas Hirschhorn est plus ou moins impliqué dans la série *Dessin Jaloux*, montage de plaies et de photographies érotiques, que Alfredo Jaar dans l'affiche énonçant plusieurs fois le mot « *Rwanda* ».) Il faudrait donc répondre ici que certaines œuvres de cette exposition reposaient sur l'implication et sur le risque personnel de l'artiste, et d'autres non.

Il est possible que ces trajectoires, ces échelles de valeurs et ces oppositions constituent des enjeux périphériques du projet sans rendre justice à son ambition ; du moins décrivent-elles le vaste champ des diverses stratégies artistiques qu'il s'efforçait de couvrir. Dans un article de *Flash Art*, le commissaire de l'exposition, Klaus Biesenbach, explique que son projet s'attache à montrer des expériences d'échanges corporels susceptibles de « remettre en cause les limites de notre matérialité, notamment lorsque traditions familiales, modes d'expression de l'intime et origines communes convergent pour mettre notre liberté individuelle au défi de



*vivre, en toute auto-détermination, un quotidien "meilleur" ou moderne<sup>1</sup>.* » Une telle formulation n'est pas sans évoquer, a contrario, certaines des premières conceptualisations du body art, dans la mesure où l'intégrité corporelle se voit ici opposée – dans une lutte pour une vie « meilleure » –, à la tradition, à la subordination sexuelle et à leurs « origines communes », c'est-à-dire, je suppose, à la culture au sens large. A contrario, parce que cette affirmation paraît concerner l'agression de l'intégrité physique – les « limites de notre matérialité » – bien plus que le potentiel de cette intégrité physique et son effort pour atteindre cette vie « meilleure ».

Les œuvres présentées dans *Into Me / Out of Me* montrent surtout combien notre perception de l'intégrité physique a évolué depuis la fin des années 1960 et le début des années 1970. Que l'on songe ici à ce qui sépare le corps de Bruce Nauman et le corps de Matthew Barney, à ce qui distingue Judy Chicago de Pipilotti Rist, Chris Burden de Orlan, Carolee Schneemann et Elke Krystufek, voire Joseph Beuys de John Bock. Ces comparaisons – dont certaines sont mises en scène par l'exposition, d'autres non – témoignent d'une évolution de notre perception du corps et de ce que le corps peut faire dans le domaine artistique. Surtout, elles montrent comment la conception du corps comme nature – hors de l'économie, de la culture et du discours – a fini par être totalement abandonnée. Ce qui place le body art dans une situation intéressante qui nous incite à nous demander, avec Judith Butler : « *Le body art est-il encore pertinent après le corps autonome, et si oui, de quelle manière ?* »

*Into Me / Out of Me* offre une réponse à ces deux questions : « *Oui !* » à la première, et « *En proposant une conception élargie du body art !* » à la seconde. Je ne peux que souscrire à ces réponses, dans la mesure où il me semble très intéressant de séparer le body art de la critique institutionnelle et de tout discours sur la spécificité du médium, pour qui il va toujours de soi que le corps est nature. On peut aussi adopter un point de vue rétrospectif, car il est très légitime de commencer avec Kenneth Anger et Jean Genet, et de prendre pour point de départ, non l'autonomie du corps, mais sa dis-autonomie. Pour que cette tentative s'avère fructueuse, toutefois, il faudrait proposer de nouveaux termes et de nouvelles définitions. Or, *Into Me / Out of Me* n'y parvient pas.

Dans l'exposition, des œuvres d'une extraordinaire diversité étaient rassemblées autour de divers concepts : « crucifixion », « menstruation », « manger », « respirer » et « rapports sexuels ». Le tout sans aucune considération pour les aspects des œuvres autres que la fonction rituelle ou corporelle qu'elles représentaient. Ou qu'elles étaient censées représenter... Parfois, le spectateur avait du mal à comprendre la raison de tel ou tel agencement, inspiré par quelque analogie visuelle – ainsi voyait-on côte à côte Mike Parr vomissant du liquide bleu et Keith Boadwee faisant gicler un liquide bleu de son anus ; Shigeko Kubota accroupie pour peindre au moyen d'un pinceau inséré dans son vagin et Mike Kelley, dans une posture comparable, faisant quelque chose avec un ours en peluche ; Lynda Benglis exhibant un énorme godemiché sur ses genoux



et Peter Hujar avec le même objet accroché aux fesses. Toute une série de rapports étaient ainsi suggérés sans jamais être vraiment établis.

L'œuvre de Robert Mapplethorpe offrait naturellement un point de départ très commode, défini en partie par les catégories du rituel et en partie par la mécanique des échanges corporels. Présente dans plusieurs parties de l'exposition, sous forme de photographies décrivant avec netteté toutes les manières imaginables (et inimaginables) de relier des corps, elle servait à fournir une contextualisation explicative aux autres pièces. Dans la salle principale, Mapplethorpe était exposé à côté d'une pièce d'angle de Robert Gober figurant un pied chaussé sortant d'un vagin : pourquoi diable cette œuvre voisinait-elle avec trois photographies de bras insérés dans un rectum ou dans un vagin ? L'analogie visuelle est peut-être audacieuse, mais sa portée m'échappe. A l'étage, la photographie intitulée *Jim and Tom, Sausalito* de Mapplethorpe – un homme en train d'uriner dans la bouche d'un autre – était exposée à côté d'un film de Gilbert & George, *Gordon's Makes Us Drunk*, où l'on voit les deux artistes s'enivrer au gin-tonic dans leur imposante demeure de Whitechapel. Les deux œuvres traitent d'une forme d'extase, mais ce rapport était complètement oblitéré par des dénominateurs communs comme « l'homosexualité » et « boire », qui ne menaient nulle part.

Mapplethorpe était l'un des artistes les plus représentés dans l'exposition, mais son œuvre était presque toujours utilisée comme

un simple guide visuel. Seule exception : sa mise en rapport avec le délicat crayonnage de Walter de Maria, *Rome eats shit*, et *Milan, The Last Supper (from Pictures of Chocolate)* de Vik Muniz, photographie géante offrant une version en chocolat de la fresque de Léonard de Vinci. Cette constellation semblait dégager l'énergie étrangement inversée et autonome de l'œuvre de Mapplethorpe, dans un débat sur le pouvoir et la création dans l'idiome oral-anal d'une relation cannibale ou autophage. Exposées côte à côte, ces œuvres répondaient enfin à ce qui me semble être l'ambition naturelle de l'exposition, dans la mesure où elles montraient de l'art en train de faire, autrement, ce que fait le body art. Afin d'en étendre le champ, de redéfinir les vecteurs de son discours, et par là de lui donner une pertinence nouvelle.

Mais telle n'était manifestement pas la visée du commissaire de l'exposition ; autour et au milieu de la constellation ci-dessus évoquée, il avait placé quatre ou cinq autres œuvres sans aucun rapport. Du coup, ma propre lecture de l'accrochage m'apparaît trop créative, puisqu'elle ignore les œuvres auxquelles elle ne s'applique pas, et puisque je formule les questions auxquelles l'exposition me semble apporter des réponses au lieu d'envisager les questions que s'est posées son curateur. Or, *si Into Me | Out of Me* n'a jamais fonctionné comme exposition, c'est précisément de cette manière-là : aux côtés, au travers et en dépit de toute emprise curatoriale. Elle réunissait des œuvres très impressionnantes, d'autant plus qu'une contextualisation curatoriale viable leur faisait visiblement défaut. Par exemple, les cartels explicatifs évoquaient malgré eux les truismes de Jenny



Holzer, également présente dans l'exposition. Autant dire qu'ils manquaient de valeur, et parfois même de sens – comme ici :  
 « ... lorsque les personnes suivent leur instinct, leur motivation et leur idéologie, ou qu'elles réalisent des fantasmes personnels, elles envahissent souvent l'espace personnel des autres. Ces transgressions de l'espace personnel suscitent des contacts humains intimes qui peuvent aussi, parfois, être violents. »

L'œuvre de Jenny Holzer n'a pas le vide pour unique objet, puisqu'elle rend subtilement visible l'expression d'un vide apparent, surgi du flot incessant du discours médiatique. En reprenant la rhétorique du spectaculaire de façon légèrement décalée, Jenny Holzer dévoile les mécanismes secrets d'expressions visuelles et artistiques apparemment vides et neutres. En revanche, *Into Me / Out of Me* prenait cette rhétorique pour argent comptant, en adoptait les conditions, et réduisait l'art à sa visée contestataire. « Voici une pratique artistique », semblait nous dire l'exposition, « et voici quinze manières différentes de la critiquer par le biais de l'art ». Outre qu'elle manque d'ambition, cette approche tend à réduire considérablement la portée des œuvres exposées.

S'il était fort dommage de voir certaines œuvres, chéries de longue date, cantonnées à ce rôle réducteur, il était plus regrettable encore que ce même rôle soit imposé à certaines pratiques contemporaines encore mal établies – lesquelles, loin de permettre une approche novatrice, paraissaient très isolées. Certaines étaient de grande valeur, comme celles d'Aïda Ruilova, de Chen Zen ou de

Christoph Schlingensiefel. *A mes yeux, Into Me / Out of Me* illustre une tendance curatoriale très répandue aujourd'hui, qui consiste à présenter des expositions spectaculaires sous prétexte d'examiner diverses stratégies artistiques (subversives). Or, loin de permettre et de favoriser une comparaison entre diverses manières de faire, cette exposition, comme bien d'autres, se contente de transformer une entreprise artistique circonscrite en un simple catalogue d'images spectaculaires.

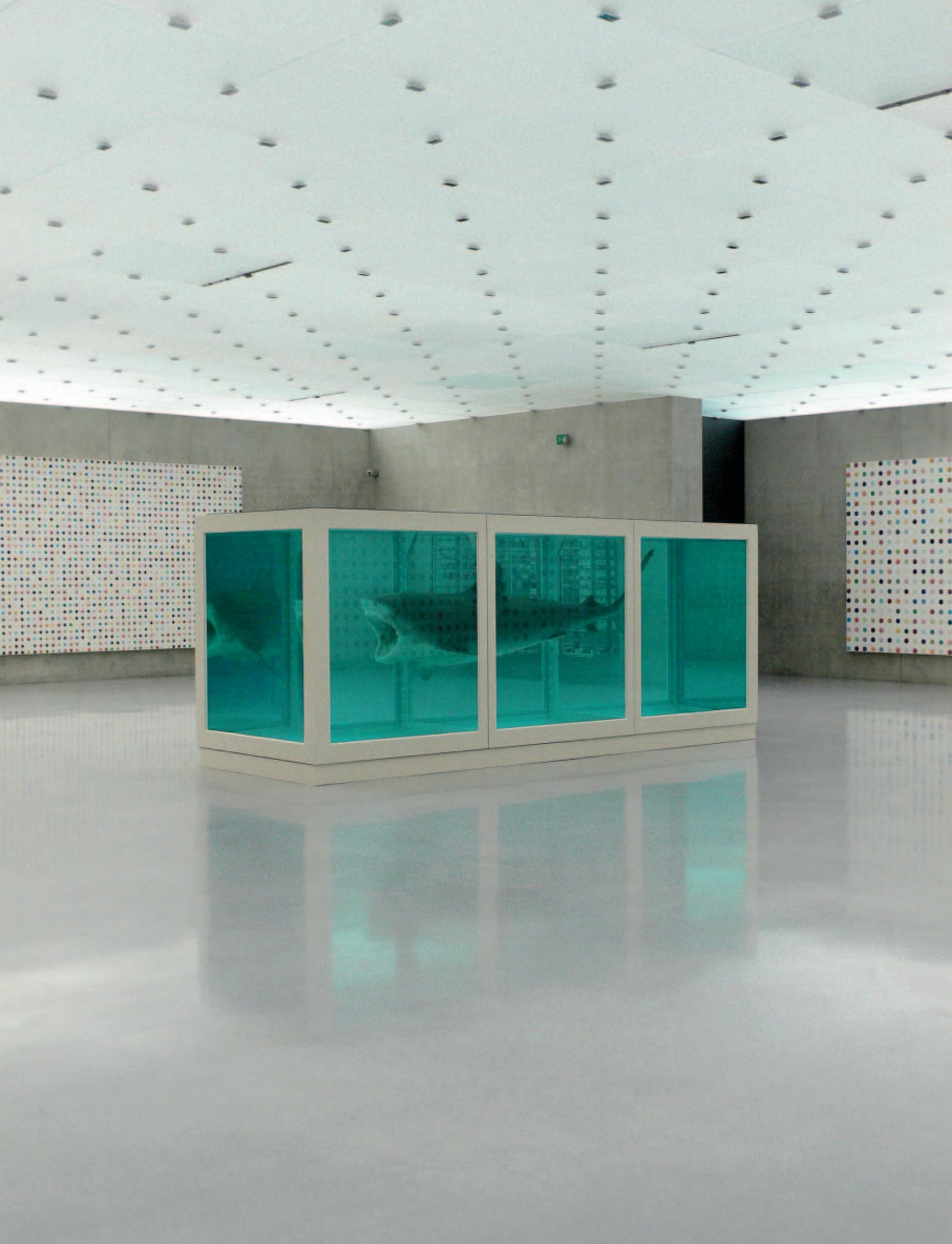
---

1. Klaus Biesenbach, « Into Me / Out of Me », *Iserlohn : the Dornbracht Culture Projects*, 2006, t. II, p. 42-45.

Marcel  
Duchamp,  
Mario Merz,  
Damien  
Hirst,  
Jeff Koons,  
Kunsthhaus,  
Bregenz,

18 février - 13 mai 2007.





# D

12000 signes

par

Fabian Stech,  
photographies  
Fabian Stech.

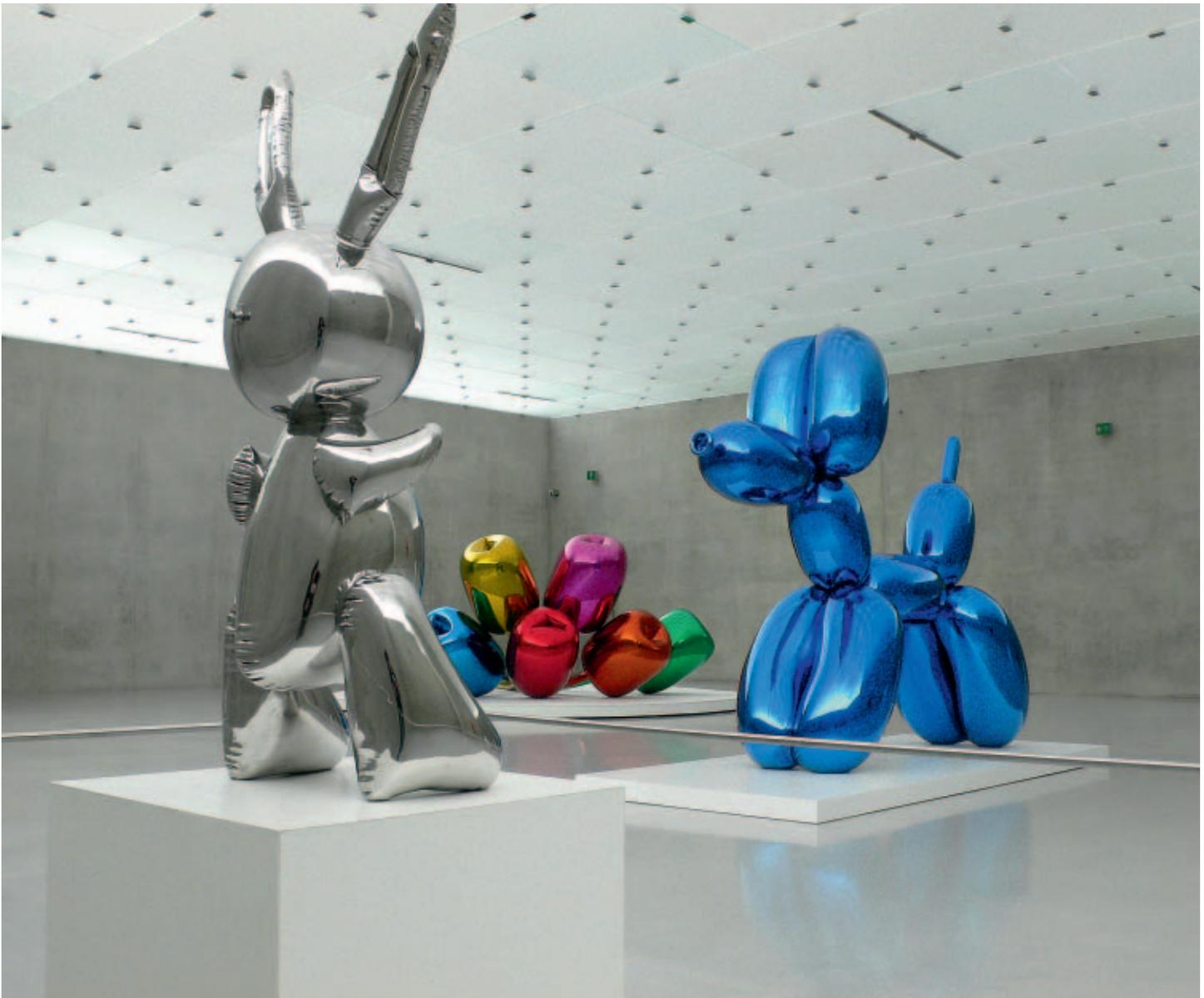
Deux expositions célèbrent les dix ans du Kunsthaus Bregenz. En prélude, *Re-Object* analyse l'impact du ready-made sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle, à partir de la position de Marcel Duchamp, en lui juxtaposant Hirst, Koons et Merz. Ensuite, une deuxième exposition présentera le concept du mythe, partant de Joseph Beuys et poursuivant son développement chez Cy Twombly, Douglas Gordon et Matthew Barney. Pourtant la récente exposition de Matthew Barney et Joseph Beuys à la Deutsche Guggenheim Berlin vient de démontrer qu'il ne suffit aucunement d'essayer de créer un dialogue

entre des œuvres pour qu'elles s'éclairent mutuellement. Au lieu de former un ensemble ou, au moins, un face à face cohérent, sculptures, images et installations se parasitaient à Berlin jusqu'au point de se liquéfier compte tenu de leur promiscuité dans l'espace. Au Kunsthaus Bregenz cela aurait pu donner la formule suivante : Mettez un *Ballon Dog* de Jeff Koons avec une toile de Gerhard Merz dans un aquarium avec le requin flambant neuf de Damien Hirst et regardez le tout à travers les lunettes de Marcel Duchamp. Que reste-t-il ?

Le directeur du Kunsthaus, Eckhard Schneider, évite de répondre à cette hypothétique question et dédie, à chaque artiste, en harmonie avec l'architecture sobre de Peter Zumthor<sup>1</sup>, un étage de son bâtiment. En outre il a demandé à l'historien d'art, Herbert Molderings, spécialiste allemand de l'œuvre de Marcel Duchamp, de jeter les bases de son exposition au rez-de-chaussée. Dans cette espace difficile, ouvert sur l'accueil et les caisses du musée, les bureaux étant relégués dans un bâtiment externe, Molderings illustre sa thèse, selon laquelle les ready-mades font sens d'abord et surtout dans l'atelier de l'artiste en tant qu'espace d'expérimentation. Il se réfère principalement à l'atelier de New York entre 1916 et 1918 qu'il reconstitue au moyen d'agrandissements photographiques. Les ready-mades comme *Fountain*, *Roue de bicyclette* ou *In Advance of the Broken Arm* sont placés dans des vitrines, devant les agrandissements photographiques, comme pour démontrer davantage la dépendance de l'objet avec sa disposition d'origine. L'exposition essaie aussi de lier le ready-made à l'approche joyeuse d'un Duchamp pseudo-scientifique qui présente en 1935 les *Rotoreliefs* au concours « Lépine » à Paris, en pleine réflexion sur « l'oculisme de précision ». Duchamp travaillait déjà en bon ingénieur à sa propre interprétation dans le futur, à son immortalité de mécanicien de l'âme et à son impact sur les générations d'artistes destinées à lui succéder. Toujours sous la forme d'expérimentation parce que la science n'est pour Duchamp qu'un système de conventions, un jeu qu'il élargit à l'art. L'atelier servait comme modèle d'expérimentation d'une géométrie de l'espace non euclidienne, dans le droit fil des thèses formulées par Henri Poincaré<sup>2</sup>, dont Duchamp était un fervent lecteur. Les ready-mades en trois dimensions sont, selon l'interprétation de Molderings, des exemplifications d'ombres de l'espace à quatre dimensions : « *Chaque corps 3 dmsl. ordinaire, encrier, maison, ballon captif est la perspective portée par de nombreux corps 4 dmsl sur le milieu 3 dmsl.* »<sup>3</sup> Si l'espace à trois dimensions engendre des ombres à deux dimensions, un espace à quatre dimensions engendre logiquement de vrais objets à trois dimensions. Et les ready-mades peuvent être compris comme des tels objets. Ses expérimentations servirent notamment à l'élaboration de son œuvre *La mariée, mise à nu par ses célibataires, même* de 1934 placée au centre de l'exposition.

La vitrine centrale de l'exposition contient également des miniaturisations de ses œuvres que Duchamp produisait et qu'il éditait en série limitée dans des boîtes : *A l'infinif* de 1965, *La-Boîte-en-valise* de 1935-1941. Après la redécouverte de son travail et du ready-made par André Breton, ces éditions servaient à véhiculer l'interprétation que Duchamp faisait de son propre travail, complètement à l'opposé de celle qu'en faisait Breton. Ensuite il les exposait en tant qu'exposition dans l'exposition. Cette savoureuse mise en scène de soi, de l'artiste comme fiction et le fait de refaire et de réinterpréter ses œuvres rapproche Duchamp encore davantage des artistes contemporains. Visuellement ses œuvres sont extrêmement appauvries. Ce qui comptait pour lui c'était uniquement le processus de création, raison pour laquelle une grande partie de ses ready-mades finissait à la poubelle quand il déménageait, contrairement aux notices et à tout ce qui formait des écrits ou des dessins. Une des raisons de la pauvreté de son œuvre réside dans ce que l'on peut appeler son concept d'économie des moyens.

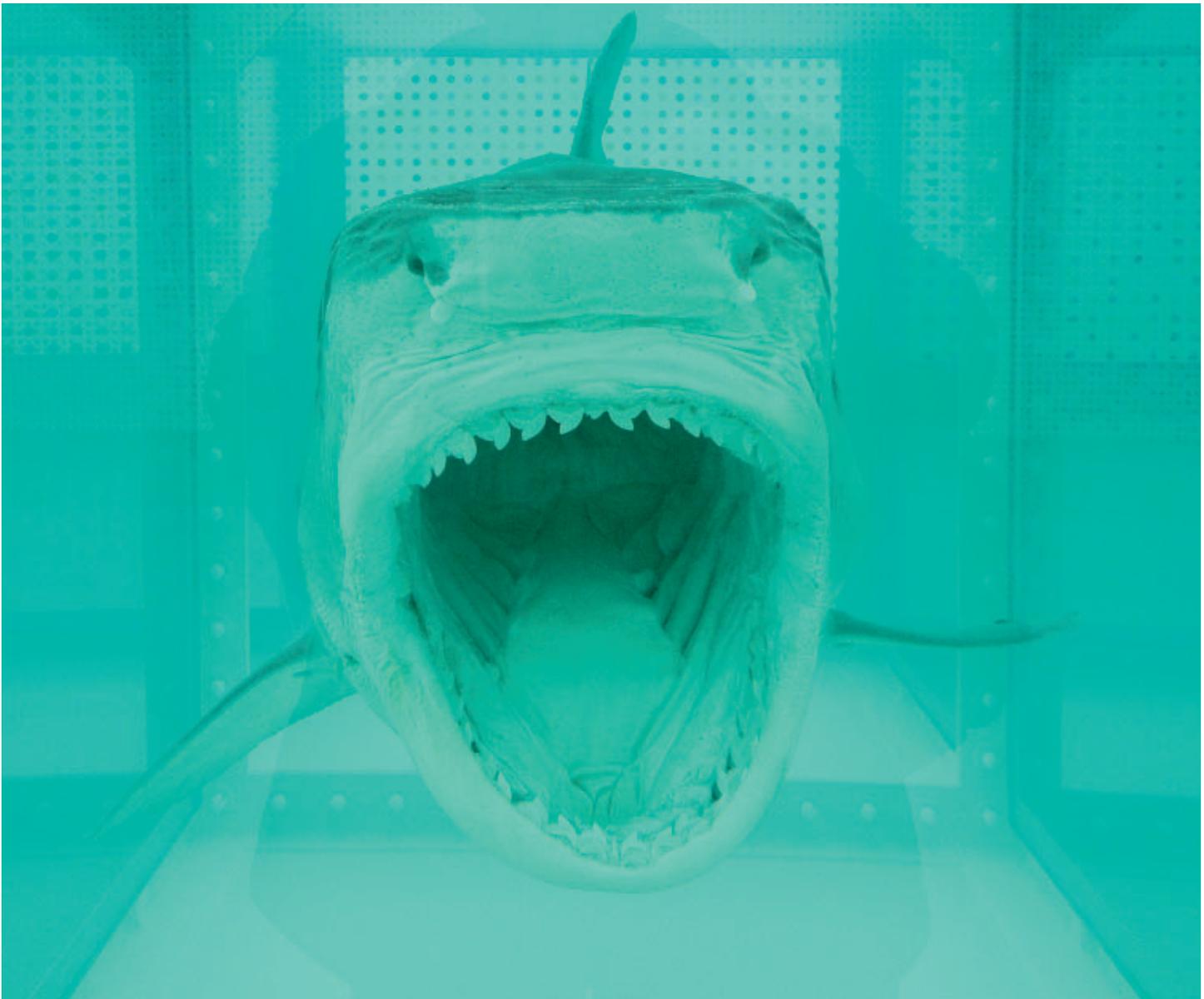
Au premier étage Gerhard Merz met en œuvre cette économie des moyens dans la monochromie. Dans les trois peintures, composées de grands formats adaptés aux murs du musée, il incorpore pour la première fois des cheveux et de la poussière. Deux toiles laquées de peinture grise, *Malacoda* et *Luzifer*, sont issues de *L'enfer* de Dante, qui l'occupe depuis les années 80. L'exposition *Inferno* de 1988 au Consortium traitait du même thème avec d'autres moyens. *Bianco rotto*, la toile blanche, est dénommée d'après le nom de la laque qu'il utilise. Merz, qui a déjà exposé plusieurs fois au Kunsthaus Bregenz crée l'espace à travers la lumière comme en enfer. Définissant l'art avec Ad Reinhardt comme une exception radicale permanente, il illustre un tel état dans son installation lumineuse *Osrsm 865*. Tout l'étage baigne dans la lumière de 395 néons lumix. La lumière artificielle éblouissante est renvoyée par les peintures comme par des panneaux de signalisation et limite leur lisibilité. Située en face de l'entrée à l'étage, la lumière semble au premier abord venir d'une ouverture naturelle. Comme la lueur qui vient de la porte de la loi dans la nouvelle de Kafka<sup>4</sup>. Pourtant le bruit continu des néons nous déçoit rapidement. Oui, on est dans un espace fermé. Oui, ce pourrait bien être l'enfer... Un autre exemple pour son « Archipittura », terme avec lequel il désigne depuis 1990 ses constructions image-espace, sont ses pavillons à l'exposition mondiale de Hanovre entièrement couverts à l'extérieur de néons blancs. Merz a toujours déclaré sa proximité avec Duchamp qui réside aussi bien dans sa manière de limiter ses moyens que dans le fait de trouver sens dans la surface. En 1988, Merz écrivait « Non so ben come v'entrai » – je ne sais pas comment je suis arrivé ici – c'est ce même sentiment que dégagent ses peintures aujourd'hui pour le spectateur. Madame Lamort, de la cinquième élégie de Rainer Maria Rilke, s'invite dans ces peintures d'une manière abstraite. Elle nous dévoile sa face au deuxième étage dans les installations de Damien Hirst. Au milieu de la salle, le nouveau requin. L'ancien avait commencé à pourrir peu après sa mise en bière. Après plusieurs tentatives pour enrayer sa décomposition, Steven A. Cohen, le collectionneur qui a acheté cette icône des années 90 pour 8 millions de dollars, a financé sa rénovation<sup>5</sup>. Dans sa nouvelle version « reloaded » le requin tigre a la gueule grande ouverte, signe de sa virilité retrouvée pour attaquer un nouveau siècle. Pour annihiler une fois pour toute la décomposition du cadavre, les doses de formol ont été injectées en sous-cutanée dans tous les tissus accessibles. Quelle ironie, qu'une œuvre qui traite du thème de la mort à travers la conservation, pourrisse, prouvant ainsi l'irréversibilité du temps, et l'impossibilité de l'arrêter. Maintenant le requin revenant se dresse dans son tank devant



nous. Pour dire la vérité, j'ai visité deux fois cette exposition, pour pouvoir montrer ce gadget de la mort à ma femme et mes enfants. Comme tous les autres spectateurs, ils ont baissé la tête pour la mettre dans la gueule du requin et comme moi, ils étaient d'accord pour dire que *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* est une œuvre phénoménale. Que par sa taille, elle en impose. Et puis, on ne peut pas ne pas se demander comment ce requin tigre est techniquement installé dans sa pyramide en verre. Vidé, dévissé, ce poisson cartilagineux est perturbé dans son sommeil à chaque nouvelle exposition. Il en est de lui comme de ces momies dans les musées égyptiens : on a envie de les regarder mais, de peur, on n'ose point. Qui voudrait voir le cadavre de sa grand-mère au musée ? Certes, on n'est pas des requins. En naturalisant l'art contemporain Hirst se place dans une lignée d'artistes qui questionnent l'histoire de l'exposition naturelle comme Marc Dion et en plus il rend l'art de nouveau spectaculaire. Spectacle renvoie non seulement à la critique de l'industrie culturelle par Adorno et Debord mais également à « spectro », regarder, et « speculum », miroir ou image qui nous est renvoyée. Et c'est dans le reflet bleu claire de l'énorme aquarium que les autres travaux de Hirst trouvent justement leur intérêt. Les points des trois *Dot Paintings*, dont une a été spécialement conçue pour Bregenz, car l'un des murs était trop court pour recevoir l'immense toile de 12 mètres, reflètent leur codes couleurs et leurs

diamètres différents sur le verre. Prenez ces pilules – semblent dire les reflets étincelants – et ces médicaments de l'étagère située dans le coin, avec un verre de formol, et vous serez heureux au moins pour un moment, si ce n'est pas pour l'éternité ; mais n'en prenez pas trop sinon on pourrait être obligé de vous opérer avec les magnifiques instruments chirurgicaux disposés dans leur placard de verre et d'inox pour vous faire revenir dans ce monde. Tout ici touche au corps, sur la surface anodine et paisible du déjà-vu. Duchamp a décrit la peinture comme un ready-made, Damien Hirst l'a faite<sup>6</sup>.

Au dernier étage les œuvres de Jeff Koons relèvent du ready-made hyper-réel. Ses premiers hyper-ready-mades, *New Hoover Convertibles* de 1981-1987, sont des aspirateurs neufs, placés en vitrine comme des produits à vendre. Le fétichisme de la marchandise oblige à les mettre sous vide pour enlever aux clients l'envie de les essayer. Ils ne sont pas présentés à Bregenz tant il est vrai que les modèles ont mal vieillis et ne pourraient rivaliser avec le robot Trilobite 2.0 de Electrolux qui nettoie votre intérieur tout seul. C'est avec *Rabbit* de 1986 que Jeff Koons commence sérieusement à améliorer la réalité : une réplique en inox chromé d'un lapin gonflable. Dans la série *Célébration* il ne cesse de vouloir améliorer le monde et crée ses *Ballon Dogs* avec un groupe de galeristes qui vend ses œuvres avant qu'elles ne soient produites. Son sens de la perfection va si loin qu'il repeindra à ses propres



frais le *Ballon Dog (Blue)* exposé à Bregenz dans un autre nuance de bleu bien qu'il ait déjà été vendu et livré au collectionneur Elie Broad. Koons lui-même parle de son art comme d'un art postcritique, se plaçant par-delà l'écart qui est nécessaire si l'on ne veut pas seulement voir mais analyser, juger et simplement parler d'une œuvre d'art. Il « produit de la différence à l'égard de ce qui est donné<sup>7</sup> » comme le fait la critique mais sans le mécanisme néfaste de la critique qui crée de l'autorité. La surface lisse des œuvres de cette réalité sublimée nous renvoient toujours à nous-mêmes aussi bien dans *Tulips* que dans ses sérigraphies pornographiques *Illona's Asshole* de 1991. Egalement ses dernières peintures à l'huile, dont on ne peut malheureusement voir qu'un seul exemplaire, *Hulk*, ne sont pas vraiment des images mais des miroirs qui nous renvoient l'inconscient collectif de toute une société. Effectivement, il est difficile de critiquer le travail de Koons. Ses hyper-ready-mades ne sont pas des expérimentations d'un nouveau modèle de l'espace, ni des objets décontextualisés de la réalité, ce sont des objets métaphysiques. Beaux mais vides. Ils ne réclament pas de sens et ils n'ont pas de sens.

1. Une rétrospective de l'œuvre de Peter Zumthor est aussi prévue en 2007 au Kunsthhaus Bregenz.
2. Duchamp avait tiré beaucoup d'enseignement sur la géométrie de l'espace de trois œuvres de Henri Poincaré, *Science et l'hypothèse* 1902, *La valeur de la science* 1905, et *Science et Méthode* de 1908.
3. Duchamps, *Duchamps du signe. Ecrits*. Ed. par Michel Sanouillet, Paris, 1994, p. 135.
4. Kafka, *Erzählungen, Vor dem Gesetz*, Frankfurt am Main, 1986, p.121.
5. D'ailleurs même les excréments sous vides produits par Cloaca de Wim Delvoye sont garanties dix ans contre la décomposition.
6. Comme les tubes de peintures utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage. Marcel Duchamps, *Duchamps du signe. Ecrits*, Ed. par Michel Sanouillet, Paris, 1994, p 192.
7. Dorothea von Hantelmann, « Célébrer, un déplacement de la critique », In *Celebration Park* de Pierre Huyghe, Paris 2006. Gudrun Inboden a une approche semblable dans le texte du catalogue de l'exposition. Voir, « Jeff Koons' Objekte der Begierde. » in *Re-Object* par Eckhart Schneider, Marcel Duchamp, Damien Hirst, Bregenz, 2007.