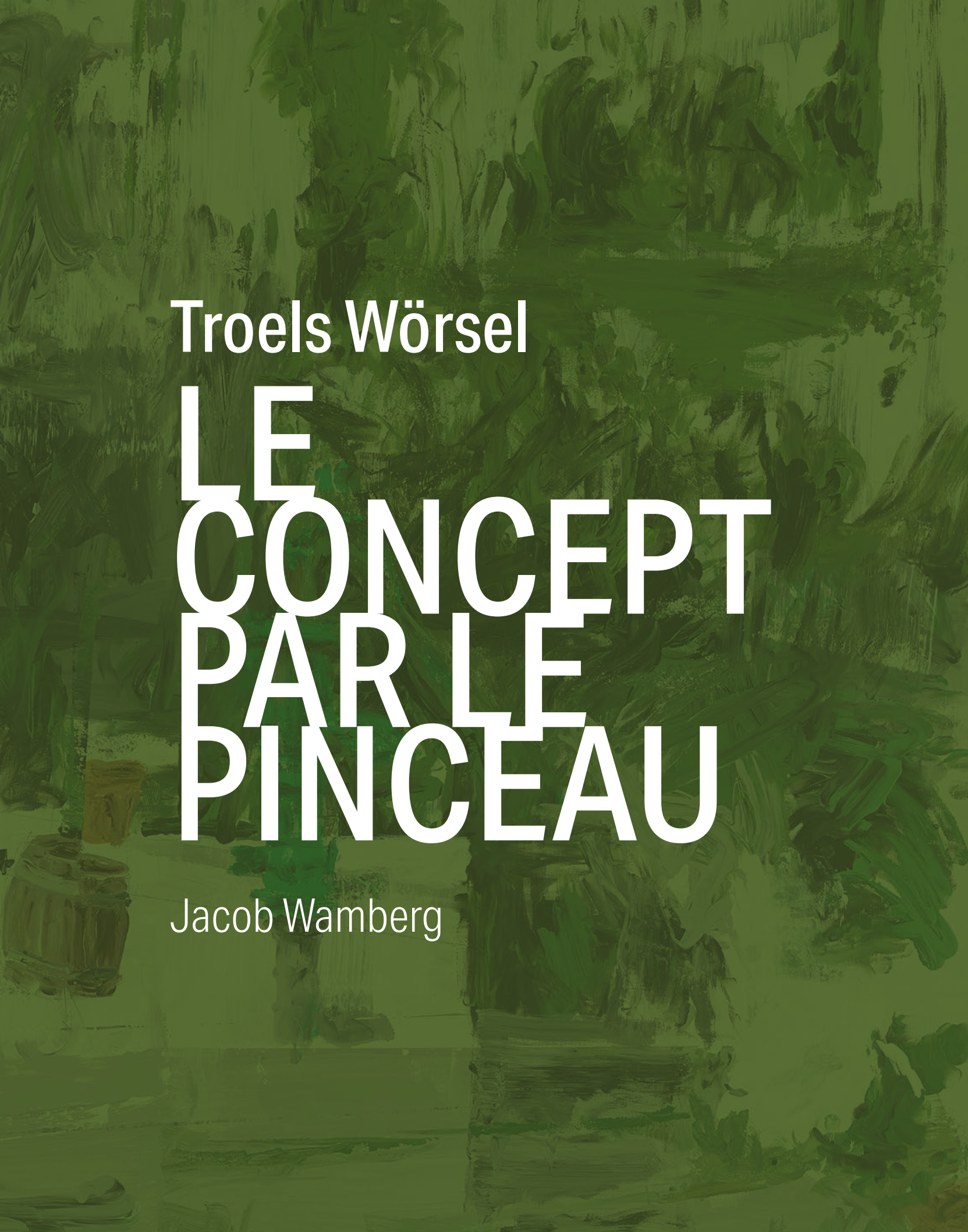






Troels Wörsel

LE
CONCEPT
PAR LE
PINCEAU

Jacob Wamberg



Légende

Lorsque l'on découvre l'œuvre d'un artiste, il peut être rassurant de la rattacher à une tradition établie, telle que l'expressionnisme, le minimalisme, l'art européen, ou à une décennie précise. Dans le cas du peintre danois Troels Wörsel (1950-2018), l'exercice se révèle toutefois périlleux. Bien qu'il ait redécouvert le médium peinture à la fin des années 1970, en même temps que les Allemands des *Neue Wilde* (« Nouveaux Fauves »), avec lesquels il a brièvement exposé, son projet s'est rapidement distingué par une hétérogénéité bien plus marquée. Ses tableaux semblent comme sortis d'un blender qui aurait mixé divers motifs identifiables – étiquettes de vin, lustres, drapeaux de pirates, verso de toiles, nappes, chevaux, chambres à brouillard, tables lumineuses – et les aurait mêlé à une palette tout aussi variée de registres visuels : fluides, schématiques, en demi-teinte, éclaboussés, brumeux, neutres, craquelés ou perçants. Dans ce mélange, les divers registres ne servent pas seulement de filtres à travers lesquels observer des motifs identifiables, ils fonctionnent aussi comme des fragments ou des arrière-plans autonomes. Néanmoins, cette diversité ne trahit aucun manque de direction. Au contraire, derrière cette profusion, le spectateur perçoit une certaine distance cérébrale – une forme de froideur intellectuelle qui évoque le pop art américain, le photoréalisme de Gerhard Richter, ou même, dans une filiation plus lointaine, le conceptualisme de Marcel Duchamp. Si l'on devait définir un objectif au projet de Wörsel, ce serait sans doute celui de réconcilier (ou de trouver le point d'Archimède entre) deux élans généralement jugés antagonistes : la peinture et l'art conceptuel.

Le centre de gravité de la présente exposition à Caen, consacrée aux œuvres sur papier, offre un point de vue éclairant dans ce désir presque alchimique d'apaiser les contraires. Car, pour Wörsel, c'est précisément dans l'esquisse, dans le brouillon informel, que se trouve le point de contact entre la peinture et la pensée conceptuelle. De fait, les esquisses sur papier de Wörsel ne se distinguent guère de ses tableaux de plus grand format (dont quelques-uns sont également exposés), mais elles pourraient être perçues comme des angles d'approche ou des encadrements des problèmes latents à l'œuvre dans ses peintures. Chacune de ses œuvres, qu'il s'agisse d'une gouache sur papier ou d'une acrylique sur toile, n'est qu'un brouillon : le brouillon d'un tableau donné. En 1986, Wörsel

formulait d'ailleurs son *credo* de la maturité dans des notes aux allures de manifeste :

Un tableau est une esquisse pour un tableau. C'est en quelque sorte un plan qui contient les informations nécessaires pour déterminer le tableau [...] On pourrait dire : c'est un exemple qui définit *ce type de tableau*. [...] En d'autres termes, ce que nous envisageons, ce sont les *idées*, suggérées par le tableau – justement parce que c'est une esquisse pour ce tableau [...] Cela permet aussi de comprendre pourquoi un tableau ne peut jamais être quelque chose de définitif. Nous comprenons en quoi le tableau n'est jamais *pleinement achevé*, car il n'est qu'une proposition. Il ne peut pas devenir ce qu'il propose, sans quoi il ne proposerait rien, et perdrait tout sens. [italiques dans l'original¹]

Pour Wörsel, c'est précisément l'aspect de la proposition inachevée qui définit la valeur artistique d'un tableau. Or, considérer qu'un tableau est, par nature, une esquisse ne revient-il pas à réactiver une tradition du XIX^e et du début du XX^e siècle, selon laquelle l'esquisse et l'œuvre achevée deviennent indiscernables, comme ce fut le cas de l'impressionnisme, du néo-impressionnisme, de l'expressionnisme ou encore du fauvisme ? Pas tout à fait. Car, dans ces courants, le *non finito* relève plutôt de la conviction que l'accomplissement artistique peut advenir au sein même de ce qui ne semble inachevé qu'en apparence. Le caractère esquissé y est trompeur, une manière d'exprimer au plus juste une finalité : celle de rendre visible la manière subjective et immédiate dont le monde est perçu par l'artiste – ce qui faisait dire à Émile Zola, théoricien du réalisme, qu'une « œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Chez Wörsel, à l'inverse de ce dogme fondé sur l'appareil perceptif individuel, l'esquisse ne renvoie plus aux sens, mais à une idée, celle de ce que pourrait être un tableau. Et, comme en art conceptuel, cette idée est *décidable*. Elle énonce ce qu'est le tableau, et ce qu'il faut pour le réaliser². Pour Wörsel – et aujourd'hui pour nous, spectateurs –, c'est dans ce geste consistant à proposer une idée pour un tableau et à en délimiter le potentiel avec rigueur que réside la valeur de l'œuvre d'art.



Le credo conceptuel de Wörsel découle clairement de son intérêt constant pour la philosophie, en particulier pour les théories sémantiques, de Frege à Russell, en passant par Wittgenstein. Mais cet ancrage ne se traduit jamais par une fétichisation du concept : pour Wörsel, les idées que propose un tableau ne peuvent exister indépendamment de la sphère visuelle. Comme il l'écrit : « Les bonnes idées en peinture le sont... en peinture. En elles-mêmes (en tant qu'idées), elles ne sont pas grand-chose. Seule l'expression picturale leur donne une précision, seul le matériau peinture peut articuler l'idée et montrer en quoi elle consiste³. » C'est la raison pour laquelle, même dans ses tableaux les plus informes – brumeux, éblouissants, dégoulinants –, Wörsel ne perd jamais de vue l'élan conceptuel, mais donne l'impression d'un dessin désinvolte, presque calligraphique, qui rappelle au spectateur que le geste de peindre est porteur d'un sens et agit comme un médiateur de propositions. De la même manière, les couleurs chez Wörsel sont empreintes d'une pureté qui agit comme un signal. Outre le noir et blanc, sa palette se limite à des tonalités claires d'orange, de rouge, de jaune, de bleu ou de vert, ou à des mélanges élémentaires avec du blanc ou du noir – comme pour dire, là encore : « si vous voulez peindre un tableau de ce type, vous devez utiliser telle ou telle couleur ». Cet élan de propositions appliquées, c'est-à-dire des concepts qui affleurent dans la touche, constitue l'une des marques distinctes de son travail : une rigueur décontractée, un plaisir d'exploration picturale toujours maintenu sous la contrainte d'une pensée précise.

Du concept au coup de pinceau

Bien que Wörsel se soit toujours considéré comme un peintre, l'élan conceptuel qui traverse son œuvre, ce désir de transformer des idées en peinture, revêt aussi les traits d'une renaissance personnelle. Il cherche à traduire en peinture, voire à rattraper son point de départ artistique : un art conceptuel plus sec, plus catégorique, qu'il pratiqua entre 1974 et 1976. Alors que, dans la période expansive qui suit, ses œuvres sur papier apparaissent comme des variations plus modestes de ses tableaux, c'est l'inverse qui semble se produire dans les premières années : même ses toiles les plus monumentales adoptent le langage visuel de l'ébauche, ou tout au moins celui de modèles sommairement assemblés. Quant aux travaux sur papier, ils ont l'air de chutes récupérées dans l'atelier d'un charpentier ou d'un ingénieur. Ces fragments, parfois collés de façon approximative les uns sur les autres, sont recouverts de schémas réalisés au crayon, au fusain ou à la gouache – sortes de reçus visuels agrémentés de chiffres et de lettres énigmatiques. Une question semble se poser : comment nos idées se comportent-elles lorsque leurs moyens de diffusion changent, qu'il s'agisse de signes linguistiques, d'images ou d'autres modes de médiation ? Paradoxalement, par exemple, les chiffres « 01 » paraissent matériellement plus denses lorsqu'ils sont peints à l'encre noire que lorsqu'ils sont mentionnés au fusain – rappelant ici une lourde structure métallique devant être soulevée du sol (*Between the sheets*).

Ce n'est qu'après cette phase conceptuelle initiale que Wörsel entre dans une période plus ouvertement picturale, même s'il se limite à une gamme de noirs et de blancs. À première vue, ses images semblent totalement dépourvues de motifs reconnaissables, se concentrant sur l'exploration de formes géométriques simples, souvent inspirées de la peinture d'Extrême-Orient. C'est le cas, par exemple, de ses losanges formés par des motifs en zigzag, empruntés aux bandes décoratives des céramiques *Imari*, produites pour l'Europe durant la période du *sakoku*, la « fermeture du pays » à l'Occident. L'idée bouddhiste zen selon laquelle une forme aboutie – comme le cercle sacré, *ensō* – ne peut être peinte qu'une fois l'esprit vidé et un état d'illumination existentielle atteint, fut décisive pour Wörsel. C'est à ce moment qu'il amorce ses recherches sur le point de convergence entre le geste pictural et l'idée qui le porte. On retrouve dans le zen cette *décidabilité* du coup de pinceau que recherche Wörsel : pour l'œil avisé, il ne fait aucun doute que tel trait de pinceau reflète ou non la présence d'un esprit libéré de toute intention et engagé dans l'instant du geste⁴. Peindre consiste alors autant à enlever qu'à ajouter : il s'agit d'enlever le bagage individuel du sujet sensible pour s'ouvrir au potentiel pur du pinceau. C'est pour cet état de vacuité, cette disponibilité intérieure, que la peinture, même lorsqu'elle donne à voir quelque chose, ne montre jamais rien d'achevé.

Outre le zen, la manière dont Wörsel « vide » son pinceau peut aussi s'apparenter à la dynamique aristotélicienne de la potentialité et de l'acte de réaliser, c'est-à-dire la tension entre ce qui pourrait être et ce qui est⁵. Comme le suggère le philosophe italien Giorgio Agamben à propos de la nouvelle *Bartleby le Scribe* (1853), d'Herman Melville, la créativité ne réside pas seulement dans une création *ex nihilo*, mais aussi dans une *décréation*, c'est-à-dire l'acte de dissoudre la réalisation (ce qui est) afin de rétablir la potentialité (ce qui pourrait être⁶). En refusant un jour poliment de travailler, ce clerc de Wall Street, jusqu'alors exemplaire, rompit avec son devoir quotidien d'achever ses tâches. Cette rupture rejoint l'esprit d'ouverture prôné par le zen et les coups de pinceau à la fois aboutis et inachevés. Comme l'écrivait le théologien médiéval Isidore de Séville : « Quand il écrivait son *De Interpretatione*, Aristote trempait sa plume dans son esprit⁷. » Ce qu'Agamben exprime de manière poétique : « L'encre, la goutte de ténèbres avec

laquelle la plume écrit, est la pensée elle-même⁸. » Ainsi, en renonçant à toute réalisation, à toute forme pleinement accomplie, Wörsel retrouve un rapport direct à la potentialité, à la pensée encore à l'état latent. Dans cet espace véritablement extra-sensoriel de l'esquisse, il existe plusieurs moyens physiques d'atteindre l'idée de peinture – ce *type* de peinture –, et l'on comprend que cette idée est, par essence, impossible à achever, quel que soit le tableau.

Étant donné que les couleurs incarnent l'expression la plus directe de la perception individuelle – comme étant l'arme primordiale de la sensualité vénitienne face au *disegno* intellectuel florentin de la Renaissance, ou, plus tard, de l'esprit romantique de Delacroix face au néoclassicisme d'Ingres –, il paraît logique que Wörsel ait commencé par une phase de création sans couleurs. Celles-ci n'ont intégré sa palette noir et blanc qu'au moment où il a appris à les apprivoiser, en leur retirant leurs qualités sensorielles, leurs marques de perception individuelle, pour les cantonner à un rôle de signaux conceptuels, à égalité avec le geste même de peindre. Avec une première combinaison rouge/vert introduite en 1982, les œuvres dites « gastronomiques » se sont d'abord distinguées par une dominante orange (série « Sauce », 1983-1986), puis par une palette plus étendue (série « Étiquettes de vin », 1987-1988). C'est au cœur de cette explosion résolument créative – régal de rigueur décontractée – que furent publiées les notes-manifestes évoquées plus haut, qui énoncent en réalité les principes qu'il appliquera jusqu'au bout. Cuisinier émérite, Wörsel voyait dans la gastronomie une sorte de complément concret à sa recherche d'une philosophie éthérée – un écho direct à l'alliance du geste artistique et de la réflexion à laquelle il aspire tant. Il se livre alors à une hilarante alchimie culinaire, où le but de l'alchimie – réconcilier matière et intellect, la *coincidentia oppositorum* – s'illustre parfaitement dans le processus de préparation d'une sauce. Ou, disons, la sauce devient l'allégorie de la peinture. Tout comme la sauce condense l'essence de la viande grillée, la touche picturale cristallise l'idée même de la peinture.

Ce qui frappe, toutefois, c'est que le spectateur ne peut savoir que la série « Sauce » évoque réellement la préparation culinaire que s'il lit les

notes de Wörsel. Dans cette séparation malicieuse entre forme visible et contenu sémantique latent, l'artiste s'inscrit dans la lignée conceptuelle de Marcel Duchamp, en jouant la stratégie de ce dernier dans son allégorie de la création : *Le Grand Verre (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, vers 1912-1923), tout aussi énigmatique. Là encore, ce n'est qu'à travers les notes de Duchamp publiées à part, notamment dans la *La Boîte verte* (1934), que l'on accède à l'intrigue labyrinthique du *Verre*, inspirée elle aussi de l'alchimie : une mécanique narrative complexe entre la mariée et les célibataires symbolisant l'impossibilité de la fusion et le désir inassouvi. De manière analogue, les notes de Wörsel révèlent le potentiel allégorique de la sauce : la couleur orange du minium renvoie à la chaleur de la poêle ; la tache informe, à la marque laissée par la viande grillée (le *Bratensatz*, sucs de cuisson) ; le panier suspendu, au filtrage de la sauce ; les coups de pinceau épais, à l'ajout de beurre ; et enfin le lustre, au point culminant de la préparation, lorsque le jus de viande est versé dans la sauce. Cette dernière étape – condensé du désir de Wörsel de fusionner geste pictural et concept ; matière fluide et rigueur de la pensée ; réalité tangible et filtration immatérielle – est évoquée dans le jeu de mots « méthode rayonnage ». Car, ce n'est qu'après avoir été réservée sur une étagère (« rayon ») que la viande peut restituer son jus à la sauce, et ainsi faire « rayonner » la peinture. Ce rayonnement – étreinte brillante de la vitalité liquide et de l'intellect abstrait, survient au moment où le geste pictural donne naissance à une idée de tableau.

Modèles de médiation

La distance particulière, voire une certaine froideur, avec laquelle Wörsel encadre son écriture visuelle peut être perçue comme une réaction à un état spécifique de notre ère industrielle récente : l'immense majorité des images que nous voyons chaque jour sont médiatisées, c'est-à-dire transmises par un dispositif de production de masse. Les images et les idiomes visuels que Wörsel mobilise dans ses peintures et ses œuvres sur papier ne relèvent donc pas d'une simple saisie sensorielle, d'impressions visuelles intactes qui seraient absorbées ensuite par son travail. Au contraire, ils intègrent un matériau déjà filtré par les médias de masse, que l'artiste retravaille au sein d'un processus mimant lui-même le circuit de

diffusion médiatique, tout en les transformant en quelque chose de nouveau et d'actualisé. Cette remédiation systématique, qui va de pair avec des références artistiques antérieures, constitue sans doute l'un des marqueurs les plus évidents du post-modernisme des années 1980. Wörsel affirme d'ailleurs « qu'il n'y a pas de différence entre citer un style qui a déjà été cité ou un qui n'a encore jamais été utilisé⁹ ». Les ramifications de cette pratique de la citation s'étendent jusque dans son propre travail. Wörsel y remédiate et recompose des fragments, dans une forme d'« auto-cannibalisme » léger. Ainsi, écrit-il dans ses notes : « Les liens entre les œuvres d'un artiste sont au moins aussi importants que les œuvres elles-mêmes. Une œuvre ne se compose pas de tableaux individuels, ni – pourrait-on dire – de leur totalité (c'est-à-dire de l'ensemble qu'ils forment), mais de la structure définie par cette série¹⁰. »

L'utilisation que fait Wörsel de modèles mass-médiatisés ne se limite pas à un répertoire d'images retraitées (étiquettes de vin, chambres à brouillard, panneaux de noms de ville, versos de toiles, etc.). Ces images ne peuvent être dissociées des dispositifs de regard qui les diffusent, c'est-à-dire de l'appareillage même de médiation. Les motifs en tissu bleu sont-ils des reproductions de textiles ou plutôt une exposition de grilles de lecture à travers lesquelles notre monde est perçu ? Les lignes blanches sur les ardoises vert pâle renvoient-elles aux traces de particules dans les chambres à brouillard, ou à la façon dont ces particules sont perçues ? Cette fusion du médium et du contenu est particulièrement pertinente dans les scènes de jardin de Wörsel, représentant des coins ostensiblement banals de banlieues italiennes. Dans ces œuvres, l'appareillage technologique de médiation semble se fondre avec un champ jusque-là peu exploré par l'artiste : la perception sensorielle pure. Les mosaïques de vision focalisée, que notre cerveau assemble à partir de mouvements saccadés, sont ainsi traversées de faisceaux noirs évoquant divers dispositifs de vision, jusqu'aux plus récents, liés à la surveillance.

Des résidus de médiation technologique traversent aussi la série des drapeaux de pirates, des photos de brouillard et des esquisses d'un jockey à cheval (1987). Bien que leurs tracés de pinceau noirs et blancs semblent jaillir d'un geste libre et chaotique,



Légende



Légende

ils sont en réalité exécutés à l'aide d'une brosse montée sur une perceuse. Par ce biais, Wörsel réactive les motifs en demi-teinte hérités de la culture visuelle de masse – signature du pop art des années 1960, notamment chez Roy Lichtenstein ou Andy Warhol – qu'il avait déjà explorés dans ses tableaux gastronomiques. Il les redynamise littéralement en les faisant passer, à nouveau, par le filtre d'un dispositif mécanique, la perceuse. Plus largement, ce que sa peinture met à l'épreuve, c'est la capacité à absorber les références et formules standardisées de la médiation de masse, sans renoncer à une certaine vitalité plastique. La dimension conceptuelle de sa démarche ne réside donc pas dans l'imitation de ces modèles, mais dans une réinterprétation pleine de vitalité. À cet égard, Wörsel se rapproche de Gerhard Richter, qui a exploré avec rigueur les effets des images médiatisées. Mais là où Richter cultive le contrôle et la distance, Wörsel fait place au plaisir de peindre, et à la manière dont les modes de vision

photographique peuvent être dynamisés par une utilisation joyeuse du pinceau.

Lumière conceptuelle

À une époque comme la nôtre, où l'art est sans cesse questionné sur les critères éthiques, qu'ils relèvent du genre, de l'origine, de la classe sociale, des appartenances communautaires ou des enjeux écologiques, l'œuvre de Wörsel peut apparaître comme provocatrice dans son indifférence assumée à l'égard des réalités politiques. L'artiste lui-même se disait lassé de l'art – et de la philosophie –, dès lors qu'il se mêlait de critique culturelle ou d'existentialisme. À l'instar de son modèle, Marcel Duchamp, il rejetait toute forme de prétention artistique et lui préférait une approche légère, teintée d'humour, plus apte selon lui à traiter de questions universelles¹¹. Étonnamment peut-être, cette légèreté, associée à une certaine aridité conceptuelle, dissimule parfois



Légende



une profondeur que l'on pourrait, avec prudence, qualifier de « métaphysique ».

Cette dimension métaphysique transparait surtout dans le rapport que Wörsel entretient avec la lumière – une lumière qui dépasse la simple perception sensorielle, qui éclaire, certes, mais qui semble aussi investir une qualité d'ordre conceptuelle, comme si elle émanait de la peinture elle-même. On le voit par exemple dans ses tableaux représentant des chevaux suspendus dans des espaces abstraits – mosaïques évoquant le verre, motifs en damier, surfaces monochromes. Tandis que le corps des animaux baigne dans une lumière blanche, comme saisie par un flash et réfléchi sur les surfaces qui enveloppent leurs muscles, ils semblent aussi étrangement transparents, comme éclairés de l'intérieur. À l'image de certaines peintures médiévales, une autre source de lumière semble intervenir, non pas une lumière physique mais une forme de clarté diffuse, venue d'ailleurs, qui traverse les couches de matière terrestre et en adoucit la surface. Dans un essai tardif, Wörsel réfléchit aux liens complexes entre information, lumière et couleur : il remarqua

que la couleur n'apparaît qu'à partir du moment où les signaux d'information, portés par la lumière, traversent l'espace : « [...] on ne peut en aucun cas parler de la couleur des choses, à moins de la comprendre comme une caractéristique d'un signal qui est enregistré en traversant l'espace¹² ». Pour libérer ce type de couleur, liée à une lumière informative, Wörsel dut se détourner des sources de lumière traditionnelle (soleil, lune, bougie), qui conféraient aux anciens tableaux leur aspect pittoresque, et leur préférer des sources de lumière plus froide, fondées sur une technologie avancée – électricité, néon, rayon X, infrarouge. Néanmoins, comme pour les modèles mass-médiatisés, ce ne sont pas ces sources de lumière froide qui incarnent la dimension conceptuelle de son œuvre ; mais, par leur entremise, un autre type de lumière se manifeste.

Bien qu'en définitive invisible, cette lumière semble prendre un aspect fluorescent à mesure qu'elle s'approche de la matière, comme si elle émanait de l'intérieur même des choses. C'est elle que Wörsel condense dans sa « méthode rayonnage » : cette force vitale qui jaillit, à l'image

du jus de viande grillée reversé dans la sauce. Cette lumière pourrait être perçue comme une forme mutante et conceptualisée de l'aura – telle que définie par Walter Benjamin, philosophe de la culture –, qui entoure l'œuvre d'art originale¹³. Bien que Benjamin ait annoncé le déclin de l'aura à l'ère de la reproductibilité et de la médiation de masse, Troels Wörsel parvient à en retarder l'effacement, voire à en réactiver les effets, en la reliant à cet « éblouissement de pure pensée » qui, selon le philosophe Arthur C. Danto, enveloppe les œuvres conceptuelles, comme les *Brillo Boxes* d'Andy Warhol, et les empêche ainsi de sombrer dans la réalité ordinaire¹⁴. L'aura, selon Troels Wörsel, devient alors une zone d'interface entre l'aura originelle de Benjamin et l'éblouissement conceptuel de Danto – un rayonnement qui se manifeste lorsque le geste pictural donne forme à un concept.

- 1 Troels Wörsel, « *Notes on Painting: A Philosophical Negative* », dans *Notes Come & Go*, Munich, galerie Fred Jahn, 1986, p. 9-10.
- 2 Mikkel Bogh, « *The Venice Set: Conversations with Troels Wörsel* », dans Holger Reenberg (éd.), *Troels Wörsel*, Copenhagen, Danish Arts Agency, 2007, p. 26.
- 3 *Ibid.*, p. 35.
- 4 Jacob Wamberg, *Troels Wörsel*, série « *Dansk Nutidskunst 14* », Copenhagen, Palle Fogtdal, 1992, p. 14 ; Mikkel Bogh, *op. cit.*, p. 27-28.
- 5 Aristote, *The Metaphysics*, trad. Hugh Tredennick, Londres, William Heinemann, et New York, G. P. Putnam's Sons, 1933, p. 221, IV, 4, 3, et p. 465, IX, 9, 1.
- 6 Herman Melville, « *Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street* », dans *Putnam's Monthly Magazine*, novembre-décembre 1853, p. 546-615 ; repris dans Howard P. Vincent (éd.), *Melville Annual 1965: A Symposium, Bartleby the Scrivener*, Kent, Kent State University Press, 1966 ; Giorgio Agamben, « *Bartleby, or On Contingency* » [1993], dans *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 243-271, ici p. 270-271.
- 7 Isidore de Séville, *Etymologies*, XXVII, 1, trad. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach et Oliver Berghof, avec la collaboration de Muriel Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 82.
- 8 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 244 ; et voir Aristote, *De anima*, trad. Christopher Shields, Oxford, Clarendon Press, 2016, p. 60 (430 a1), où la pensée est comparée à une tablette d'écriture vide.
- 9 Troels Wörsel, *Notes on Painting*, p. 20.
- 10 *Ibid.*, p. 30.
- 11 *Ibid.*, p. 18.
- 12 Troels Wörsel, « *Perception og maleri* » [2007], dans *Festskrift*, Copenhagen, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2010, p. 69-78, ici p. 73.
- 13 Walter Benjamin, « *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* » [1936], dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2003, p. 15.
- 14 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 111.