



BENJAMIN RIADO, *PAYSAGES THÉORIQUES DU LAND ART*

Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2020

[Dominique Chateau](#)

Presses Universitaires de France | « [Nouvelle revue d'esthétique](#) »

2021/1 n° 27 | pages 158 à 165

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130828181

DOI 10.3917/nre.027.0158

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-1-page-158.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DOMINIQUE CHATEAU

VINCENT AMIEL & JOSÉ MOURE  
*Histoire vagabonde du cinéma*

Paris, Éditions Vendémiaire, 2020

FEDERICO PIEROTTI

*La Couleur, une passion cinématographique*

Paris, Classiques Garnier, « Recherches cinématographiques », 2020

JEAN DA SILVA

*Une part de risque, Les Arts plastiques à l'Université  
Paris I Panthéon-Sorbonne (1969-2019), avant-propos  
d'Alain Schnapp, postface de Pierre Baqué*

Paris, Éditions de la Sorbonne, Jubilé de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, « Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup>/XX<sup>e</sup> siècles », 2020

DIRK DEHOUCK (dir.)

*André Leroi-Gourhan et l'Esthétique, Art et Anthropologie*

La Part de l'Œil, n° 35/36, 2021/2022

AGNÈS LONTRADE

*Les Ruses de l'oisiveté, Esthétique, Pratique(s) et  
Politique du temps vide*

Sesto S. Giovanni, Éditions Mimèsis, « Art, esthétique, philosophie », 2020

BENJAMIN RIADO

*Paysages théoriques du Land Art*

Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2020

Je n'ai pas su choisir entre ces livres qui m'ont été envoyés ces derniers temps à titre amical ou à titre plus officiel relativement à la *Nouvelle Revue d'Esthétique*. Que choisir, d'ailleurs ? L'amitié ou la fonction ? Je pencherais « naturellement » vers l'amitié, n'était justement la fonction... Bref, dans cet état bipolaire, je me retrouve dans une situation comparable à celle de Paul Valéry qui, dans son fameux *Discours sur l'esthétique* (1936), se résolvait à mettre de l'ordre dans « l'amas de livres, de traités ou de mémoires » de sa bibliothèque dans l'espoir de mieux cerner ce qu'est l'esthétique<sup>[1]</sup>. Je peux former trois tas sous les étiquettes respectives des études cinématographiques, de l'art contemporain et de... l'esthétique (au sens de la théorie d'une certaine attitude). Certains de ces livres, toutefois, au lieu de se trouver tout à leur place dans l'un de ces trois tas, pourraient tout aussi bien passer dans un autre.

Par-delà ces attermolements de mon ménage – vous avez dit bipolaire ? –, je veux surtout souligner qu'ensemble, ils donnent directement ou indirectement une idée de l'esthétique qui ne correspond nullement aux critiques qu'elle essuie incessamment. En fait, ces critiques proviennent de chercheurs ou de chercheuses tout à fait respectables lorsqu'ils développent et promeuvent leur propre discipline, ou leur interdisciplinarité, mais qui pensent l'esthétique avec des catégories surannées de son appréciation, liées à un état dépassé de son évolution institutionnelle. Science du Beau ? C'est là le slogan à quoi ils réduisent la discipline qui, elle, s'est métamorphosée depuis belle lurette à l'aune de la critique de Valéry : « Le seul propos d'une "Science du Beau" devait fatalement être ruiné par la diversité des beautés produites ou admises dans le monde et dans la durée<sup>[2]</sup>. »

Plus encore que la date de parution, un détail de leur titre réunit les deux livres qu'on peut ranger dans la catégorie des études cinématographiques : dans l'un, le vagabondage (*Histoire vagabonde du cinéma*), dans l'autre, la passion (*La Couleur, Une passion cinématographique*), induisant le lecteur à penser (à espérer ?) y rencontrer des démarches moins guindées qu'à l'accoutumée, à la mesure de la cinéphilie plutôt qu'en perspective de la pure théorie. *Histoire vagabonde du cinéma*, ce livre à deux voix propose d'enrichir l'histoire du cinéma, plus précisément l'histoire des films, des acteurs/actrices qui y participent, et de leurs auteur(e)s, en épousant une approche qui privilégie la dimension esthétique. L'essentiel de ce qui est présenté dans ce gros livre est saisi

1. *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1957, pp. 1310-1310.

2. *Ibidem*, p. 1302.

dans des « champs d'expression variés qui vont du paysage au visage » et « au travers d'outils spécifiques qui vont de la couleur au montage » (p. 6).

Le champ du vagabondage, parce que les nomades ont aussi un rapport au territoire (d'autant plus fort qu'il est parcouru), est jalonné par des étiquettes diversifiées : visages, paysages, couleurs, points de vue, tournages, animations, rires, larmes, luttes, parmi d'autres. Ce sont des thèmes sur lesquels les auteurs viennent épingler des images : « un plan, une scène, un photogramme qui ouvrent chacun des chapitres, et qui déclenchent l'évocation historique ». Ouverture et déclenchement sont en quelque sorte la méthode dont ce livre offre le discours.

Pour l'illustrer, je prends un exemple (non sans souligner que l'approche, d'un bout à l'autre, connaît toutes sortes de variations significatives), l'exemple des « larmes ». Présentes comme « un des ressorts historiques du spectacle » (p. 476), elles offrent un biais pour aborder le mélodrame à travers l'analyse de *L'Adieu aux armes* (Borzage, 1932) qu'introduit le paradoxe du « plaisir des larmes » (p. 477), des *Amants crucifiés* (Mizoguchi, 1954) qu'on « peut raconter [...] comme une tragédie des corps » (p. 482) ou encore de *Tout sur ma mère* (Almodóvar) qui mêle le grotesque aux larmes (p. 487). On est là dans la « variation autour d'un thème » comme on dit en musique et, comme dans cet art, on passe par des formes au rythme différent, ce à quoi contribue sans doute l'écriture en double plume...

« Passion » eût pu être l'une des étiquettes que l'*Histoire vagabonde du cinéma* égrène. C'est un motif explicite du texte que Federico Pierotti consacre à la couleur : « Une passion cinématographique » dit donc son sous-titre. Néanmoins fort sérieux (au bon sens du terme), ce livre repose sur le socle de « deux principes méthodologiques » (p. 8 et suiv.), la prise en compte, d'une part, de l'évolution de la conception qui affecte la couleur au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui mène notamment à mettre en avant sa participation à « l'expérience corporelle » comme phénomène scientifique et culturel, d'autre part, du « caractère trans-médial » de la couleur, ce qui implique la participation des *visual studies* et de l'archéologie des médias.

Divisant sa progression en deux grandes parties – la première, archéologique, présente la couleur comme un défi, la seconde, anthropologique, en ausculte le triomphe –, l'auteur propose à nouveau une variation à travers différents avatars de la couleur dont il met en avant, qualitativement, le thème : *séduisante, méprisée, disciplinée, massifiée, (re)pensée, obsédante*. Encore un vagabondage au fond ! mais, cette fois, orienté par la chronologie et, à travers elle, l'observation de métamorphoses progressives qui concernent autant les données

scientifiques de la matière colorée en relation avec la subjectivité que ses transformations techniques et technologiques en relation avec l'évolution culturelle, et surtout l'interaction des deux plans.

À titre d'exemple significatif, Pierotti constate (pp. 78-79) que c'est la découverte de « la subjectivité de la couleur [...] qui avait alimenté un intérêt scientifique de plus en plus large, visant à établir les lois de son fonctionnement », car, bien qu'elle « s'avérait un phénomène instable, cette instabilité pouvait cependant être étudiée scientifiquement » ; or, au profit du « système hollywoodien, en pleine élaboration d'un modèle de la production industrielle [...] le thème des réactions du spectateur à la couleur fut décisif pour négocier [son] introduction ». L'autre pôle que développe ce livre en quelque sorte en miroir de la subjectivité, justifiant l'idée de « passion de la couleur », est celui des valeurs matérielles et tactiles de cet élément de la matière de l'expression cinématographique, « notamment pour les spectateurs du pré-numérique », pour qui « la passion envers la couleur était certainement due à la matérialité et à la tactilité qu'elle est capable de conserver sur l'écran de cinéma » (p. 208). Pierotti termine son livre en se demandant si la couleur numérique – ces « nouvelles couleurs plates et unidimensionnelles » – implique une nouvelle épistémologie et un nouveau rapport personnel et culturel à la couleur.

Antonioni avait compris, écrit Pierotti, que « filmer en couleur signifie tout d'abord filmer une réalité peinte, une action qui évoque subtilement le lien profond existant entre la couleur et le geste pictural » (p. 208) : le glissement de la « réalité peinte » au « geste pictural », du faire à l'agir poétiques, est un aspect fondamental de ce qu'on a appelé en France les arts plastiques, alors que les pays anglo-saxons et leurs imitateurs parlaient de *visual art*. La plasticité est plus générale que la visualité ; elle l'englobe et la déborde. Il y avait « une part de risque » dans l'instauration d'une discipline universitaire fondée sur un tel concept, à la fois riche et fragile d'être si largement ouvert, conséquence d'une « revendication de Mai 68 », d'un désir, non seulement de « repenser entièrement la finalité de la formation artistique », mais encore d'inventer de « nouvelles disciplines » en fonction de « formes d'intelligences nouvelles » (comme le disait Bernard Teyssède dès 1971) : Jean Da Silva le rappelle et l'explique dans *Une part de risque, Les Arts plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (1969-2019)*, un livre de mémoire inscrit au « Jubilé de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne » (comme on parle d'œuvres inscrites au Patrimoine mondial de l'humanité !).

Paris 1... « Le 1<sup>er</sup> janvier naissait [cet] établissement d'enseignement supérieur issu de l'ancienne université de Paris », écrit l'auteur, à l'initiative de différents représentants des disciplines juridiques, économiques, des sciences humaines et artistiques soucieux « de bâtir une grande université de sciences humaines et sociales qui soit à l'image de la société et de la culture de leur

temps<sup>[3]</sup> ». C'est en ce terreau progressiste qu'émergea et se forma un enseignement universitaire des arts, revendiquant leurs interactions, des « méthodes nouvelles d'enseignement sous forme d'atelier-séminaire où expérience pratique et réflexion critique se joignent », la collaboration étroite avec les sciences humaines (philosophie, esthétique, sociologie, sémiologie, etc.) et le rôle actif des étudiants, « le tout irrigué par l'esprit non conformiste d'une contestation joyeuse » comme le souligne Da Silva (p. 17).

En un moment où l'idée de recherche-création suscite nombre de débats (voir, par exemple, Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris; Puf, 2021), lesquels ressemblent fort à ceux dont Jean Da Silva montre qu'ils jalonnèrent toute l'histoire des arts plastiques, dès leur instauration et au fil de leur institutionnalisation, il est fort utile de replacer dans une perspective historique le projet d'une thèse invitant la pratique artistique aux côtés de la théorie, de souligner le rôle considérable de Bernard Teyssèdre qui innova en obtenant dès 1970 la création d'une UER d'Arts plastiques au sein de l'Université Paris 1 (devenue UFR, aujourd'hui École des arts de la Sorbonne) et introduisit, dès 1971, « la possibilité d'instaurer des thèses d'un type nouveau associant la production d'œuvres artistiques à la réflexion plastique » (p. 35 sq.) ; il n'est pas moins utile de rappeler qu'il a fallu attendre 2004 (plus de 30 ans) pour que l'UquaM québécoise adopte la thèse « recherche-création » sur le modèle de la thèse d'arts plastiques française, et 2012 (plus de 40 ans) pour que les écoles d'art françaises adoptent ce même modèle dans leur programme dit « Sacre » (voir p. 99).

La coopération réciproque de la pratique et du discours sur l'art avec les sciences humaines est un aspect fondamental de notre culture. En témoigne aujourd'hui, la livraison de l'épais n° 35/36 de *La Part de l'Œil* consacrée aux rapports d'André Leroi-Gourhan avec l'esthétique. *La Part de l'Œil* se présente comme « Revue annuelle de pensée des arts plastiques » et Dirk Dehouck, dans son Introduction au présent volume, précise que la « ligne éditoriale [de] la revue [...] entend faire de l'hypothèse du sujet créateur l'axe directeur d'une interrogation soutenue » (p. 7). Appuyée sur la figure légitime de l'anthropologue (comme y contribua précédemment le n° 25/26 de *La Part de l'Œil* sous le patronage de Marcel Mauss), cette perspective s'inscrit parfaitement dans l'optique d'une évaluation de l'esthétique libérée des préjugés qui entachent sa compréhension, y compris dans les sphères savantes les plus avancées.

« Pour l'essentiel, écrit Dehouck, nous pouvons tirer de son œuvre que l'esthétique a une double fonction : de *particularisation* – et donc de différenciation aussi bien des groupes ethniques entre eux que de l'individu au sein du groupe – et de *réflexion* – comme au retour de l'individu sur son être sensible » (p. 22) : ce sont là deux traits fondamentaux irriguant une perspective stimulante qui dialectise les plans anthropologique et esthétique en combinant les

3. Site des Éditions de la Sorbonne, [http://www.editionsdelasorbonne.fr/fr/collections/?collection\\_id=76](http://www.editionsdelasorbonne.fr/fr/collections/?collection_id=76); consulté le 2 mai 2021.

données sociales, techniques, corporelles, représentationnelles et esthésiques (au sens de Valéry). On le voit bien dans « La vie esthétique et les domaines de l'esthétique », réunion de deux fascicules de 1956, où Leroi-Gourhan part en quête, notamment, de la spécificité esthétique du point de vue du champ culturel – « si le bûcheron chinois est chinois ce n'est pas parce qu'il est bûcheron mais parce que son comportement est orienté par une perception des formes et des mouvements qui sont propres à la culture chinoise » (p. 27) – et du point de vue de l'individu – « la perception esthétique n'est pas totalement consciente, elle n'est consciente, elle n'est intellectualisée que dans les domaines où l'art tend à devenir une spécialité comme la chasse ou la poterie » (p. 28) –, ce qui, introduisant le délicat problème de l'« emprise de la personnalité collective », dirige l'attention vers « une face de l'ethnologie qui échappe à la méthode scientifique qu'utilise l'ethnologue [...] celle qui fait que les gens sont eux-mêmes ».

On n'est là qu'à l'orée d'un parcours considérable, non seulement par ce texte précieux de l'anthropologue, mais encore par les nombreux commentaires que lui consacrent divers auteurs. On distinguera, sous réserve d'une lecture plus approfondie, les exposés sur la conception esthétique de Leroi-Gourhan en relation avec sa problématique anthropologique (Philippe Soulier, Marc Groenen, Amélie Bonnet Balazut, etc.), ceux qui portent sur des paramètres plus particuliers, tels le rythme (Pierre Sauvanet), le geste (Michel Guérin <sup>[4]</sup>), le corps (Léa Falguère), la morphologie (Muriel van Vliet, Matthew Vollgraff), entre autres évidemment... À titre personnel, ce dernier thème m'intéresse particulièrement, en relation avec l'idée de morpho-esthétique que je professe depuis quelque temps.

J'ai été également frappé par l'intérêt de l'anthropologue pour le Japon. Dehoucq note (p. 23) qu'il donne « le Japon en exemple d'une société où le moindre geste, le moindre objet, est coloré d'une fonction esthétique qui le libère de sa valeur strictement utilitaire » ; il cite « Symbolique du vêtement japonais » où le kimono est considéré, au contraire de sa fonction utilitaire, comme un symbole dont la valeur est circonscrite à sa « fonction figurative <sup>[5]</sup> ». Cela me décide à revenir sur un sujet que, méconnaissant ce beau texte, j'ai abordé plusieurs fois ; il m'a semblé que l'esthétisation des choses et des actes qui ne peut manquer de frapper en considération de la culture japonaise, loin de les libérer de leur fonction pratique, l'intègre ou s'y intègre ; en d'autres termes, j'ai pensé (et je pense encore, sous réserve...) que cette relation de l'esthétique et du pratique doit être envisagée autrement à l'égard du contexte japonais...

Le livre d'Agnès Lontrade, *Les Ruses de l'oisiveté. Esthétique, Pratique(s) et Politique du temps vide* est un grand livre. Non seulement il témoigne comme les précédents de la largeur du champ que l'esthétique balise et parcourt, mais

4. Michel Guérin, qui a publié récemment un livre intitulé *André Leroi-Gourhan. L'Évolution ou la Liberté contrainte* (Paris, Hermann, 2019), part ici de « l'acte de poser » pour définir ce qu'il appelle les « gestes actés », c'est-à-dire une classe de geste qui, « à la différence des gestes vulgaires, oublieux de leur patrimoine immédiat [...] conserve dans l'acte mémoire de sa genèse, garde le tour qui l'infléchit » (*La Part de l'Œil*, n° 35/36, *op. cit.*, p. 169).

5. André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et Préhistoire, 1920-1970*, Paris, Fayard, 1983, p. 47.

encore il a l'ampleur des grands traités de cette discipline où, à travers une recherche et ses jalons bibliographiques, se lit surtout une pensée personnelle. L'auteure part de la *slow attitude*, désormais appliquée à nombre de domaines, la restauration, l'art, le sexe, entre autres, qui, écrit-elle, « n'est que l'expression la plus actuelle [...] [d']une histoire plus large, celle des usages sociaux de l'oisiveté et de la paresse » (p. 12). Un double élargissement gouverne donc cette recherche : celui de son objet conçu comme « une expérience humaine émancipée et indépendante », à la fois individuelle et politique (p. 13) ; celui de l'esthétique considérée autant du point de vue spécifique de l'artistique que du point de vue générique des modes de création, de comportement et d'existence (p. 14).

Pour mettre en évidence la finesse de cette approche, on peut d'abord focaliser sur les moments de la problématique où l'arrêt qu'est censé représenter l'oisiveté est retourné comme un gant : « Si, se demande Agnès Lontrade, les expériences quotidiennes d'oisiveté et de paresse donnent lieu à des arts et des manières à la fois de faire et de ne pas faire, à une créativité et une intelligence propre[s] à la ruse, cette pratique de la vie paradoxale peut-elle, pour autant, se penser en termes d'actions ? » (p. 26). Le sujet du livre induit constamment ce genre de paradoxe – par exemple : « La soustraction temporaire de la vie sociale correspond à une réflexion, mûre et approfondie, sur nos possibilités de nous inscrire dans l'action » (p. 78) ; « Les utopies les plus célèbres ont [...] associé, dans la majorité des cas, la réduction du travail [...] à des façons hédonistes et créatives de vivre celui-ci » (p. 176) ; le travail « aussi libre et gratifiant que le loisir pourrait devenir créatif, inventif et actif pour soi-même et la vie publique, libérant par là du divertissement de l'industrie du loisir » (p. 251) ; « Si l'inertie peut être comprise comme une inclination à la passivité, elle est aussi une force [...] » (p. 313).

Ensuite, entre autres thèmes stimulants du livre, on retiendra particulièrement celui de la ruse : « Les usages artistiques de l'oisiveté et de la paresse bénéficient de l'intelligence propre à la ruse. C'est sous le prisme de cette dernière qu'ils peuvent être envisagés comme des pratiques de liberté, mais aussi des arts et des manières, à la fois de faire et de “ne pas faire”, de bien faire et de “mal faire”, de parfaire et de “moins faire” » (pp. 318-319). Ce genre de démarche à la fois ouvre sur l'enrichissement des concepts qui forment le socle de l'étude, notamment quant au caractère dialectique et ingénieux de l'oisiveté, et atteste une *pensée à l'œuvre* qui navigue élégamment dans la forme d'une logique pour laquelle les contradictions construisent la teneur plutôt que de la détruire, pour laquelle le faire et le non-faire collaborent au lieu de s'annihiler, pour laquelle le paradoxe dont les pratiques artistiques témoignent dans l'art contemporain (héritier de Duchamp, Fluxus et autres) est un modèle d'autres pratiques qu'on a pourtant coutume de croire antagonistes : ce sont « ces

formes artistiques [...] qui ont servi de repères sous-jacents et constants à la question, complexe, erratique et multiforme, du désœuvrement » (p. 320).

Placé sous l'égide d'Arthur Danto et de sa célèbre formule selon laquelle identifier quelque chose comme art suppose une théorie de l'art, le livre de Benjamin Riado, *Paysages théoriques du Land Art*, aborde ce mouvement important du XX<sup>e</sup> siècle sous l'angle de « la composante théorique du phénomène artistique » (pp. 7 et 10). La formule de Danto peut aisément se traduire en termes sémiotiques (en l'occurrence peirciens) : voir quelque chose comme art suppose un interprétant qui invite à considérer la chose comme art ; un interprétant est une loi, une règle ou un habitus partagés, ou encore un développement conceptuel<sup>6</sup>. Ainsi, l'essentiel du projet de l'auteur, annoncé comme la proposition « d'analyser les profonds changements de paradigme que ce type de pratiques opère dans notre compréhension de ce qu'est une œuvre d'art » (p. 11), consiste en l'élaboration d'un interprétant-concept du Land art qui à la fois suppose l'existence a priori d'un interprétant attaché aux phénomènes considérés et entraîne dans un processus de construction a posteriori de l'interprétation théorique, la nouveauté qu'apporte la construction théorique, outre ses propres expédients, reposant sur l'exceptionnalité de l'interprétant phénoménique, du même coup complexe, voire fuyant. L'auteur avance que « la façon dont travaillent les artistes du Land Art vient bousculer les catégories par lesquelles le discours critique et philosophique se saisit sur l'art », alors même que non seulement il contribue brillamment à alimenter ce discours, mais, du même coup, et une fois encore, manifeste la plurielle fécondité de l'esthétique.

Par ailleurs, Benjamin Riado apporte une touche personnelle à son approche, se différenciant de « la littérature existante, [pour] analyser un Land Art plus personnel, sensible même, redessiné à partir d'expériences esthétiques façonnées à la rencontre d'œuvres *in situ* » (p. 15). Il établit aussi un lien étroit, passionné et passionnant, entre la théorie et le « regard du chercheur-marcheur », condition expresse de « la perception du phénomène artistique dans les espaces réputés extérieurs au monde de l'art » (p. 16). À cette extériorité qui modifie la proxémique du récepteur, s'ajoutent le caractère éphémère des productions et toute la cohorte des documents qui les conservent quand elles ne sont plus ou quand le voyageur, après les avoir vues et parcourues, s'en est allé – deux manières d'*Aufhebung*, de l'œuvre et de son expérience.

Parmi les passages les plus frappants de ce livre, on distinguera la discussion sur « l'ornement parergonal » (pp. 62 sq.) qui s'organise autour de la rencontre entre le concept d'« orname » de Baldine de Saint-Girons et celui de *parergon* emprunté à Jacques Derrida (dont les considérations sur le cadre jouent un rôle constant dans le livre – voir notamment le chapitre 4) ainsi que la réflexion sur la photographie qui, après avoir été « plus un matériau qu'une pratique pour [les] artistes des années 1960 », ultérieurement « s'est trouvée intégrée au

6. Riado, entendant sans doute autrement le vocable de sémiotique, considère que le Land art « résiste à cette façon de regarder les objets, laquelle revient toujours à réduire ceux-ci à leur seule apparence » – ce que la notion même d'interprétant contredit. Mais la remarque ne vaut pas que pour Peirce.

dispositif artistique [...] les documents mis en jeu [étant] investis d'une valeur bien particulière » (p. 171), ou encore, parmi d'autres apports, le schéma par lequel dans le chap. 9 (« Ontologie ») l'auteur trace une carte théorique de l'art (en quatre pôles) qui permet, à l'aide d'un schéma multi-paramétrique, de distinguer l'« art produit » de l'« art exposé » et, surtout, de spécifier le Land art : *parergon* (enregistrement), œuvre d'art (« jamais réduite à l'objet »), auteur (qui s'approprie sans nécessairement produire) et public (très diversifié), institution et site (pp. 236-239).